MUSIKGESCHICHTE AUF DER BÜHNE

Anna Langenbruch
Daniel Samaga
Clémence Schupp-Maurer (Hg.)



PERFORMING MUSIC HISTORY

[transcript] Musikgeschichte auf der Bühne

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anna Langenbruch, Daniel Samaga, Clémence Schupp-Maurer (Hg.)
Musikgeschichte auf der Bühne – Performing Music History

Musikgeschichte auf der Bühne | Band 2

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Editorial

Die Reihe **Musikgeschichte auf der Bühne** fragt nach der öffentlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Geschichte, insbesondere mit Musikgeschichte. Ausgangspunkt dafür ist das Musiktheater: Historische Musiker*innen, Musikpraktiken oder Artefakte sind seit Jahrhunderten Thema musikalischer Bühnenereignisse. Entsprechend verknüpfen Opern, Operetten oder Musicals über W.A. Mozart, Edith Piaf, Stradivaris Geige oder Riemanns Musiklexikon Musik, Theater und Geschichtserzählung.
Ausgehend von den Arbeiten der gleichnamigen Emmy Noether-Nachwuchsgruppe untersucht die Reihe **Musikgeschichte auf der Bühne**, wie (Musik-)Geschichte gestaltet und erlebt wird. Wie kann Klang zum Geschichtsmedium werden? Auf welche Weise interagieren wissenschaftliche und populäre Musikgeschichtsschreibung? Wie funktioniert musikgeschichtliche Wissensproduktion im Theater?
Die Beiträge der Reihe versammeln Forschungsansätze der Musikwissenschaften, der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, der Public History, der Theaterwissenschaften und der Sound Studies. Sie untersuchen Musikgeschichte als soziokulturellen Aushandlungsprozess, in dem Klang und Wahrnehmung, Spiel und Sprache, Theorie und Praxis interagieren. Musikgeschichte auf der Bühne wird damit zum Ausgangspunkt für Forschungen zu Musik und Wissensgeschichte.

Die Reihe wird herausgegeben von Anna Langenbruch.

Anna Langenbruch, geb. 1979, ist Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seit 2016 leitet sie dort die Forschungsgruppe zu »Musikgeschichte auf der Bühne« im Emmy Noether-Programm der DFG. Sie forscht und veröffentlicht zur Kulturgeschichte von Exil und Migration, zu intermedialer Musikhistoriographie, zum Musiktheater des 18. bis 21. Jahrhunderts sowie zu Wissenschaftsgeschichte und Gender Studies.
Daniel Samaga, geb. 1984, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Er forscht zu historischer Authentizität im Musiktheater am Beispiel von Mozart-Darstellungen auf der Bühne.
Clémence Schupp-Maurer, geb. 1990, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie forscht zu historischen Chanson- und Jazzsängerinnen im populären Musiktheater. Zu ihren weiteren Forschungsschwerpunkten gehören Gender und Queer Studies sowie Methoden der Aufführungsanalyse und der Ethnographie.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anna Langenbruch, Daniel Samaga, Clémence Schupp-Maurer (Hg.)

Musikgeschichte auf der Bühne – Performing Music History

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Emmy Noether-Programm).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld
© Anna Langenbruch, Daniel Samaga, Clémence Schupp-Maurer (Hg.)

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld, auf der Basis des Plakats von »Bakform. Atelier graphique« für die Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«
Umschlagcredit: Bakform. Atelier graphique
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5746-3
PDF-ISBN 978-3-8394-5746-7
https://doi.org/10.14361/9783839457467
Buchreihen-ISSN: 2627-6135
Buchreihen-eISSN: 2703-1020

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Vorwort
Anna Langenbruch, Daniel Samaga und Clémence Schupp-Maurer 9

Musikgeschichte performativ

Lieder denken und Klänge äußern:
Zur performativen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte
Einleitung
Anna Langenbruch 17

Der »gute Geschmack der griechisierenden Dichter«
Opernparodien, Musiktheatergeschichte und Stereotype
Vera Grund 37

Kunstlieder auf der Opernbühne
Zur Performativität von Liedern bei Kagel und Neuenfels
Lars Oberhaus 51

***Mozart!* und *Elvis* – Musikgeschichtstheater**
zwischen narrativem Musical und Reenactment
Gregor Herzfeld 69

Klang-Narrative

Sonic Skills in the Staging of Music History
Karin Bijsterveld 89

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klänge vergangener Zeiten und musikalische Vergangenheit im Broadwaymusical
Musikgeschichte als Inhalt und Form
Carolin Stahrenberg 109

Musikgeschichte als Dramaturgie
Kurt Weills und Alan Jay Lerners *Love Life* als historisches Pastiche
Nils Grosch 125

Zwischen zeitlosem Kirchenstil und historischer Authentizität
Mönchs- und Nonnenchöre als Sonderfall der »alten Musik« auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts
Barbara Eichner 137

Künstler*innenbilder

Blondel – Vom Minnesänger zum Musical-Popstar
Patrick Mertens 163

Genie, Revolutionär, Opernfigur
Facetten der Rezeption von Domenico Cimarosa in Paris um 1800
Florian Amort 181

Mozart als ›männlich verkleidete Schönheit‹ auf der japanischen Theaterbühne
Akiko Yamada 207

»Ich hab' noch einen Trolley in Shanghai«
Irmgard Knef, ein Spiel mit Chansongeschichte und Genderperformances
Clémence Schupp-Maurer 227

Musikgeschichten komponieren

»...eine wirkliche Begebenheit aus dem Leben des jungen Mozart«
Zur Authentizität des Anekdotischen in Stücken über W. A. Mozarts Kindheit
Daniel Samaga 245

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder«
Mauricio Kagel komponiert und inszeniert Sichtweisen
auf Franz Schubert in *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*
Christina Richter-Ibáñez 259

Spiegel im Spiegel
Metastasio in Lucia Ronchettis Metaoper *Mise en abyme* (2015)
Sid Wolters-Tiedge 281

Inszenierung und/als Geschichte

Der Komponist als Bühnenfigur in Stefan Herheims Inszenierung von *Tschaikowsky: Pique Dame*
Oder: Ceci n'est pas Tchaïkovski
Kadja Grönke 301

»Meck! Meck! Meck!«
Historische und historisierende Kostüme auf der Opernbühne
am Beispiel von Barrie Koskys Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung
Jens Roselt 317

Nicht hinter der Note, sondern die Note selbst
Richard Wagner als Hans Sachs in Barrie Koskys Inszenierung
der *Meistersinger* in Bayreuth (2017)
Gesa zur Nieden 337

Künstlerisch-wissenschaftliche Projekte

Bühnenkunst über eine Bühnenkünstlerin:
»Clara Schumann« als Gesprächskonzert
Melanie Unseld 357

Autumn Talk and Ocean Songs
Dramatic Assemblage – Methods and Relevance
of Performative Historiography
Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner 375

Exilgeschichten auf der Bühne: Gedanken aus der Werkstatt
Naemi Flemming, Anna Langenbruch, Volker Schindel, Myrin Sumner und Arne Wachtmann 399

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildungsverzeichnis 423

Autorinnen und Autoren 425

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorwort

Anna Langenbruch, Daniel Samaga und Clémence Schupp-Maurer

Für das Beethoven-Jahr 2020 plante das Staatstheater Mainz, ein Stück Musikgeschichte auf die Bühne zu bringen: Das schlicht *Beethoven* betitelte Stück war als »biografische Collage mit Musik von Ludwig van Beethoven« angekündigt.[1] Pandemiebedingt wurde daraus *Beethoven – ein Geisterspiel*, eine »Theatervorstellung für das Fernsehen« in Kooperation mit den Sendern ZDF und 3sat.[2] Mit theatralen wie filmischen Mitteln präsentierte der Regisseur Jan-Christoph Gockel auf der Drehbühne des Mainzer Theaters sowohl Aspekte des Lebens des bereits ertaubten Beethoven, als auch dessen posthume Rezeption und die Auswirkungen der Coronapandemie auf das aktuelle Kulturleben. Als eine Art Conférencier führte Beethovens Sekretär und erster Biograph Anton Schindler durch das Stück und versuchte dessen Ablauf vom Inspizientenpult aus zu kontrollieren. Doch nachdem Johann Nepomuk Mälzel den ihm gewidmeten Kanon angestimmt hatte,[3] brach Bettina von Arnim plötzlich aus Gesang und Schauspiel aus: Sie habe zwar auch gelogen, erklärte sie, aber nie so sehr wie Schindler, der jenen Kanon gefälscht habe. Gegen das Schindlersche Beethoven-Bild protestierend verschwand sie, gefolgt von der Kamera, auf die Hinterbühne.

Wie Musikgeschichte auf der Bühne ›verhandelt‹ wird, wie sie also zur Handlung eines Musiktheaterstücks und dabei gleichzeitig diskutiert, (de-)konstruiert und neu erzählt wird, war Gegenstand der Tagung *Musikgeschichte auf der Bühne – Performing Music History* im Mai 2019 an der Carl von Ossietzky Universität Olden-

1 Staatstheater Mainz: *Beethoven*, https://www.staatstheater-mainz.com/web/veranstaltungen/oper-19-20/beethoven-ua (Seitenversion vom 10.09.2019, abgerufen am 23.02.2021).

2 Musikalische Leitung: Hermann Bäumer, Inszenierung und Fernsehregie: Jan-Christoph Gockel, Redaktion ZDF/3sat: Jule Broda und Dietmar Klumm. Uraufgeführt am 14.06.2020 in 3sat. Vgl. Staatstheater Mainz: *Beethoven – Ein Geisterspiel*, https://www.staatstheater-mainz.com/web/veranstaltungen/oper-20-21/beethoven-ein-geisterspiel (abgerufen am 09.11.2020).

3 Der sogenannte Mälzelkanon, den Ludwig van Beethoven unter Verwendung des Themas aus dem 2. Satz seiner 8. Sinfonie aus Dankbarkeit für Mälzels Erfindung des Metronoms komponiert haben soll, gilt inzwischen als Fälschung Anton Schindlers, vgl. J. R.: »Ta ta ta …‹ vierstimmiger Kanon WoO 162«, in: Beethoven-Haus Bonn: *Digitales Archiv*, https://www.beethoven.de/de/work/view/6209871544320000/ (abgerufen am 23.02.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

burg, auf die dieser Band zurückgeht.[4] Ob als Oper, Musical, dramatische Montage oder historisches Pastiche: performative Zugänge zur Musikgeschichtsschreibung bringen Geschichte auf die Bühne. Dazu stellen sie – wie im obigen Beispiel – Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, sie arbeiten mit Klängen, mit historischem Material oder mit etablierten Bildern von Künstlerinnen und Künstlern. Im Musiktheater wird Musikgeschichte also zugleich erzählt, komponiert, inszeniert und verkörpert. Was zeichnet diese intermediale Form der Musikhistoriographie aus? Wie verhält sie sich zur Geschichtsschreibung in anderen Medien? Wie werden durch Musik, Kostüm, Bühnenbild, Schauspiel oder Tanz Geschichtsbilder konstruiert und wie werden diese vom Publikum wahrgenommen? Mit diesen und ähnlichen Fragen setzen sich die Autor*innen des vorliegenden Bandes auseinander.

Der erste Teil – *Musikgeschichte performativ* – widmet sich Aufführungsaspekten zwischen Buch und Bühne. Einleitend umreißt Anna Langenbruch das Forschungsfeld Musikgeschichte auf der Bühne und denkt anhand von Beispielen aus Musikgeschichtsschreibung und Musikgeschichtstheater des 18.-21. Jahrhunderts über das Verhältnis von Kunst und Geschichte in performativen Auseinandersetzungen mit Musikgeschichte nach. Vera Grund untersucht, inwieweit kulturkritische Diskurse und Stereotype venezianischer Opernparodien des 18. Jahrhunderts sich langfristig auf Musikgeschichtsschreibung und Opernforschung auswirkten. Unter dem Stichwort »Lieder-Körper« beschäftigt sich Lars Oberhaus mit der musikbezogenen Performativität in Mauricio Kagels Lieder-Oper *Aus Deutschland* und Hans Neuenfels' Oper für Klavier *Schumann, Schubert und der Schnee*. Gregor Herzfeld schließlich analysiert die unterschiedliche Art und Weise, wie Musicals Musikgeschichte auf die Bühne bringen – als narrativ-biographisches Musical wie Silvester Levays und Michael Kunzes *Mozart!* oder als Reenactment in Anlehnung an das Modell der Tribute Show wie Bernhard Kurz' *Elvis – Das Musical*.

Der zweite Abschnitt des Bandes fokussiert *Klang-Narrative*. Karin Bijsterveld weitet dafür zunächst den Blick auf unterschiedliche Arten von Bühnen in Oper, Film und Fernsehen, und zwar insbesondere im Hinblick auf die Darstellung sogenannter ›sonic skills‹ u.a. in Nick Brookes Oper *Tone Test*. Sowohl Carolin Stahrenberg als auch Nils Grosch betrachten Klang-Narrative im Musical unter dem Aspekt der Pastiche-Technik. Ausgehend von Überlegungen zum Zusammenhang von Pastiche und kulturellem Gedächtnis untersucht Carolin Stahrenberg die Funktion musikalischer Pastiches als Thema sowie als Form von Musikgeschichtserzählungen in den Musicals *Cabaret* und *The Scottsboro Boys* von John Kander und Fred Ebb.

4 Vgl. zu Konzept und Programm der Tagung: Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: *Veranstaltungen und Projekte*, https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/veranstaltungen/tagung-2019 (abgerufen am 23.02.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nils Grosch analysiert die dramaturgischen Funktionen von historischer bzw. historisierender Musik in Kurt Weills und Alan Jay Lerners Musical *Love Life*, insbesondere dessen Bezüge zur Gattung des American Vaudeville. Barbara Eichner zeigt am Beispiel von Mönchs- und Nonnenchören, wie und warum in historiographischen Opern des 19. Jahrhunderts, die im Mittelalter spielten, eine klingende Vergangenheit evoziert wurde, ohne dass man dabei auf historische Musiksubstanz zurückgegriffen hätte.

Im Zentrum des dritten Abschnitts stehen *Künstler*innenbilder*: In seiner Untersuchung des Musicals *Blondel* von Stephen Oliver und Tim Rice zeigt Patrick Mertens, wie die mittelalterliche Figur des Trouvères Blondel de Nesle in die Gegenwart transportiert und benutzt wird, um die Mechanismen der Popmusikindustrie der 1980er Jahre und das politische Klima der Thatcher-Ära zu karikieren. Florian Amort beschäftigt sich mit der Pariser Rezeption des Komponisten Domenico Cimarosa um 1800 in unterschiedlichen musikkulturellen Medien: Anhand eines Nachrufs, eines Lexikon-Artikels und der Opéra-comique *Cimarosa* von Nicolò Isouard und Jean-Nicolas Bouilly arbeitet er die entsprechenden biographischen Bilder heraus. Genderkonzepte sowie kulturelle Transfers zwischen japanischer und europäischer Mozart-Rezeption betrachtet Akiko Yamada am Beispiel des auf ein gleichnamiges Manga zurückgehenden Musicals *Mademoiselle Mozart*, in dem Wolfgang Amadeus Mozart als Frau – im Sinne des japanischen Konzepts der ›männlich verkleideten Schönheit‹ – auftritt. In ihrer Auseinandersetzung mit Ulrich Michael Heissigs Kunstfigur Irmgard Knef zeigt schließlich Clémence Schupp-Maurer, wie Chansongeschichte durch die Autor*innen von Musikgeschichtstheater, aber auch durch das Publikum konstruiert werden kann und welche Rolle Gendervorstellungen dabei spielen.

Der vierte Teil des Bandes fragt danach, wie Komponist*innen und Textautor*innen *Musikgeschichten komponieren*. Dabei liegt der Fokus nicht nur auf der Musik, wie im Aufsatz von Daniel Samaga deutlich wird, der untersucht, wie Theaterautoren der 1920er Jahre mithilfe bekannter Mozart-Anekdoten dem Publikum eine ›authentische‹ Musikgeschichte auf der Bühne suggerierten, u.a. indem sie auf dessen Vorwissen rekurrierten. Christina Richter-Ibáñez betrachtet Entstehungsgeschichte sowie kompositorisches und szenisches Konzept von Kagels Lieder-Oper *Aus Deutschland*, insbesondere im Hinblick auf die Figur Franz Schubert. Darüber hinaus zeigt sie weitere musikhistorische, etwa jazzgeschichtliche, Lesarten der Oper auf, die noch zu erforschen wären. In seiner Auseinandersetzung mit Lucia Ronchettis Oper *Mise en Abyme* wendet sich Sid Wolters-Tiedge dem Genre der Metaoper zu, analysiert dabei das Zusammenspiel von historischer Vorlage und Neukomposition und beschreibt den historiographisch informierten Blick der Komponistin auf die musikalische Vergangenheit, zugleich aber auch auf ihre eigene musikalische Praxis.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Abschnitt *Inszenierung und/als Geschichte* stehen Inszenierungskonzepte, die Musikgeschichte thematisieren, im Mittelpunkt. Kadja Grönke beschäftigt sich mit Stefan Herheims Inszenierung von *Tschaikowsky: Pique Dame* (Amsterdam 2016/London 2019), in der der Komponist zur Figur seiner eigenen Oper wird. Sie analysiert Herheims Konzeption des Bühnen-Tschaikowsky als mit seiner Homosexualität ringendes romantisches Künstler-Genie, das mit Mitteln des Musiktheaters zugleich hergestellt und dekonstruiert wird. Jens Roselt und Gesa zur Nieden thematisieren unterschiedliche Aspekte von Barrie Koskys Inszenierung von Richard Wagners *Meistersingern* (Bayreuth 2017). Gestützt auf Überlegungen zur Kostümgeschichte analysiert Jens Roselt, wie in Koskys *Meistersinger*-Inszenierung mittels Verkleidung historisch-theatrale Doppelrollen – Wagner/Sachs, Liszt/Pogner, Levi/Beckmesser, Cosima/Eva – geschaffen werden und ein entsprechendes Spiel auf mehreren Zeitebenen zwischen der frühneuzeitlichen Handlung und der Entstehungszeit des Werkes entsteht. Gesa zur Nieden konzentriert sich ihrerseits auf die Koskys Inszenierung prägende Verbindung zwischen Hans Sachs, Richard Wagner und Wagners Musik und fragt danach, wie die Inszenierung historisch zu verorten ist und zu welchen Rezeptionsmustern die Deutung Richard Wagners als Opernfigur der *Meistersinger* anregt.

Der sechste und letzte Teil des Bandes setzt mit aktuellen *Künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten* an einer Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft an. Anhand eines Gesprächskonzerts zum 200. Geburtstag der Komponistin Clara Schumann (Wien 2019) zeigt Melanie Unseld, wie und unter welchen epistemologischen Voraussetzungen wissenschaftliches Denken in künstlerisch-performative Ereignisse überführt werden kann. Lena Haselmann, Janke Klok und Lilli Mittner stellen die von ihnen entwickelte Methode der dramatischen Montage vor: Sie beschreiben, wie mit Hilfe von Ego-Dokumenten, Kompositionen, Gedichten, Bildern und anderen Quellen ein fiktives Gespräch zwischen historischen Personen geschrieben, aufgeführt und im Anschluss in einem Workshop diskutiert und bearbeitet werden kann, um neue Wissens- und Denkräume zu erschließen. Schließlich berichten Naemi Flemming, Anna Langenbruch, Volker Schindel, Myrin Sumner und Arne Wachtmann über die Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« (Oldenburg 2018/19) und den Entstehungsprozess des dort entwickelten Musiktheaterstücks *Heimat im Koffer* – von der Archivrecherche über die Musik- und Mediengestaltung bis hin zur Theateraufführung – und diskutieren dabei insbesondere das Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft, Erinnerung und Aufführungserlebnis.

Die Tagung und nun die Publikation dieses Bandes wären nicht möglich gewesen ohne tatkräftige und finanzielle Unterstützung, für die wir uns zum Abschluss ganz herzlich bedanken: Als studentische Hilfskräfte der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« haben Lina Blum, Naemi Flemming, Raphael Siems und Myrin Sumner die Tagung mit vorbereitet und

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

uns bei der Durchführung unterstützt. An der Vorbereitung des Manuskripts für den Druck haben sie ebenfalls mitgewirkt – Naemi Flemming inzwischen als wissenschaftliche Mitarbeiterin –, genauso wie die neu zum Team hinzugestoßenen studentischen Hilfskräfte Johannes Dörr und Alicia Gagar.

Für die finanzielle Förderung bedanken wir uns sehr herzlich bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die durch ihr Emmy Noether-Programm Tagung und Tagungsband überhaupt erst ermöglicht hat, sowie bei der Universitätsgesellschaft Oldenburg.

Wir freuen uns sehr, dass dieser Band als zweiter Band der Reihe *Musikgeschichte auf der Bühne* im transcript Verlag erscheinen wird und danken dem Verlag für die zuverlässige Begleitung bei der Drucklegung.

Oldenburg, im Februar 2021

Anna Langenbruch, Daniel Samaga und Clémence Schupp-Maurer

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikgeschichte performativ

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lieder denken und Klänge äußern: Zur performativen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte

Einleitung

Anna Langenbruch

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Musikgeschichte auf der Bühne: Begriffe und Repertoire

Fasst man das Konzept sehr weit, so ließe sich im Grunde jede performative, also aufführungsförmige Auseinandersetzung mit Musikgeschichte als ›Musikgeschichte auf der Bühne‹ bezeichnen, im Extremfall sogar jede Art von Aufführung präexistenter Musik, sei sie nun ›historisch informiert‹ oder nicht. Musikgeschichte auf der Bühne wäre dann gleichbedeutend mit der Aufführung historischer Musik. In einer so weiten Interpretation würde das Konzept allerdings erheblich an analytischer Schärfe verlieren, insbesondere, was die narrative Dimension des Geschichtsbegriffs angeht – Geschichte als Erzählung.[5] Die Autor*innen des vorliegenden Bandes konzentrieren sich daher (in durchaus unterschiedlichen Interpretationen) auf die performative Auseinandersetzung mit Musik*geschichte*, ohne dabei die Aufführungsaspekte von Musik an sich aus dem Blick zu verlieren. Denn bedenkenswert bleibt, dass Musik als Klang- und Aufführungskunst eine historiographische Dimension – im Sinne eines Bedürfnisses nach Wieder-Holung[6] – quasi eingeschrieben ist, zumindest, wenn man sich überhaupt für Musik als historisches Phänomen interessiert. Das legt es zum Beispiel nahe, über das Verhältnis geschichts- und musikwissenschaftlicher Begriffe wie Reenactment und Aufführung nachzudenken oder über die Rolle, die Performativitäts- und Körperkonzepte für die Vermittlung von Musik und Geschichte auf der Bühne spielen.[7]

Aufgeführte Musikgeschichten verhandeln musikhistorische Praktiken, Ereignisse oder Artefakte, etwa besondere ›sonic skills‹,[8] musikalische Formen oder historische Musikstile[9] oder auch stereotype Vorstellungen des Musiktheaterbetriebs.[10] Oft (aber nicht immer) begegnen uns dabei historische Figuren. Im Verlauf dieses Bandes sind dies zum Beispiel (filmgemäß in der Reihenfolge ihres ers-

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

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

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

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

8 Vgl. den Beitrag von Karin Bijsterveld.

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

10 Vgl. den Beitrag von Vera Grund.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Musikgeschichte denken – mit Musikgeschichte handeln

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

tionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater, https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte/1-musikgeschichtstheater (abgerufen am 15.01.2021).

34 Vgl. zu *Les trois âges de l'opéra* Elizabeth C. Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318, sowie Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra: Repertoirestruktur und ›Alte Musik‹ an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus, Budapest & Visegrád, 2000*, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.

35 Der Opernprolog ist ein musiktheatraler Beitrag zur *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, vgl. zu diesem opernästhetischen Streit: Mark Darlow: *Dissonance in the Republic of Letters. The Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, London 2013.

36 Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums: Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in:*Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176, hier S. 169f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> **Hasse.** O dieser Prunk und Schein / Geht über Maß und Grenzen, / Sie wollen stets nur glänzen / Und stets bewundert sein.
> **Faustina.** Und meine hohe Kunst, / Mein unvergleichlicher Gesang?
> **Hasse.** Bringt Ihnen Ruhm und Gunst / Und aller Hörer Dank. / Doch dieser eitle Sinn, / Die Lust an Putz und Glanz / Ehrt nicht die Künstlerin. […]
> **Faustina (aufstehend).** O hören Sie nur auf, nicht ziemt es meinem Sinn, / Zu andrer Frauen Loos, duldsam herabzusteigen. / Vor mir, der Künstlerin / Soll Jedermann sich beugen.[37]

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

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

---

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

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

39 Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Partitur, King of Prussia, Pens. 2014. Ein Videomitschnitt der Uraufführung am 13. Juni 2014 im Rahmen des 68. Ojai Music Festival ist auf YouTube abrufbar unter: Ojai Music Festival: *Ojai Music Festival 2014: World Premiere of »The Classical Style: An Opera (Of Sorts)«*, eingestellt am 24.07.2014, https://www.youtube.com/watch?v=q1Iofbs554A, 0:41:25-2:01:32 (abgerufen am 15.01.2021).

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Performing (and Composing) Music History

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

45 Ebd., S. 53.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Ob es sich bei den musikalischen Anspielungen in *The Classical Style* um genuine Zitate oder um typische Floskeln handelt, die sehr geschickt im Stile von Mozart, Wagner und anderen komponiert sind, ist oft kaum zu unterscheiden: »[…] a good deal of the Stucky style here is necessarily a pastiche«, bemerkt entsprechend ein Kritiker in der *Los Angeles Times*. »He subtly interweaves quotes of Haydn, Mozart and Beethoven with made-up classical riffs and elements of Stucky's own music, adeptly moving us not only back and forth through history but also through reality and fantasy.«[49] Für den Rezensenten scheint es also vor allem der kompositorische Pastiche-Charakter[50] zu sein, mithilfe dessen der Komponist die Hörer*innen gewissermaßen durch die historischen Dimensionen der Oper führt, zugleich aber auch durch deren wirklichkeitsnahe und fantastische Elemente.

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Ojai Music Festival: *Ojai Music Festival 2014: World Premiere of »The Classical Style: An Opera (Of Sorts)«*, eingestellt am 24.07.2014, https://www.youtube.com/watch?v=q1I0fbs554A (abgerufen am 15.01.2021).

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

Louis Schubert und Gustav Raeder: *Faustina Hasse oder Das Concert auf dem Königstein. Komische Oper in drei Aufzügen*, Libretto, Dresden ca. 1879.

Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Partitur, King of Prussia, Pens. 2014.

Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, Klavierauszug, King of Prussia, Pens. 2015.

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

Louis Travenol und Jacques Bernard Durey de Noinville: *Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie de musique jusqu'à présent*, Paris 1753.

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

Literatur

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Elizabeth C. Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318.

Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 511-522.

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

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

Hermann Danuser: *Metamusik*, Schliengen 2017.

Mark Darlow: *Dissonance in the Republic of Letters. The Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, London 2013.

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

Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin und New York 1996.

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

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

Daniel Fulda: »Geschichte – erzeugt, nicht gegeben. Wie viel Historisierung können Klänge leisten?«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 21-40.

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

Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«. Eine Typologie* (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures 10), Bielefeld 2013.

Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra: Repertoirestruktur und ›Alte Musik‹ an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus, Budapest & Visegrád, 2000*, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.

Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 159-182.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums: Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176.

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

Judith Irene Lochhead und Joseph Henry Auner (Hg.): *Postmodern Music / Postmodern Thought* (Studies in Contemporary Music and Culture 4), New York 2002.

Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

Susan Matisoff: *The Legend of Semimaru. Blind Musician of Japan*, New York u.a. 1978.

Franziska Metzger: *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert*, Bern u.a. 2011.

Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015.

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

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

Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln u.a. 2013.

Jörn Rüsen: »Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken«, in: Klaus Füssmann, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln 1994, S. 3-26.

Johannes Streicher: »Komponistenopern und Primadonnentheater. Topoi der deutschen Sicht auf Italien um 1900«, in: Sebastian Werr und Daniel Brandenburg (Hg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 225-240.

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

Michael Werner und Bénédicte Zimmermann: »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«, in: dies. (Hg.): *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004, S. 15-49.

Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der »gute Geschmack der griechisierenden Dichter«
Opernparodien, Musiktheatergeschichte und Stereotype

Vera Grund

Der folgende Beitrag untersucht, wie über Parodien und Satiren bereits im 18. Jahrhundert vermittelte Musiktheaterstereotype[1] sich auf die Musikgeschichtsschreibung auswirkten; insbesondere werden Überlegungen über die Verbindung der Exegese des venezianischen Musiktheaters als marktwirtschaftliche Betriebe und des Operntheaters als elitärer Raum vorgestellt. Als Material dienen dafür die Satiren und Parodien, die im Rahmen einer der französischen *Querelle des anciens et des modernes* nahestehenden venezianischen Debatte um die antike Tragödie entstanden.

I. Die Querelle der *antichi* und *moderni*

Im Jahr 1714 brachten in Venedig das Schauspielerpaar Elena Balletti und Luigi Riccoboni mit ihrer Theatertruppe, unterstützt durch den Bologneser Patrizier Giovan Gioseffo Orsi, die Tragödie *Merope* von Scipione Maffei auf die Bühne des Teatro San Salvatore.[2] Diese Aufführung beförderte den Trend zur antiken Tragödie auf den Theaterbühnen der Serenissima und löste zugleich eine venezianische *Querelle des anciens et des modernes*, eine Debatte um ihre Bedeutung für die zeitgenössische Theaterpraxis aus. Maffei stellte sein Werk als Resultat der Auseinandersetzung mit der aristotelischen Poetik dar, die für die Academia dell'Arcadia – zumindest normativ – ästhetische Leitfunktion besaß. Tatsächlich hatte sich Maffei bei der Auswahl des Sujets auf Aristoteles bezogen, der den *Merope*-Mythos als idealen Dramenstoff bezeichnet hatte.[3] Wie in der französischen Debatte spielte in der

1 Zum Begriff und zur Theorie von Stereotypisierung siehe z.B. Stuart Hall: »The West and the Rest«, in: ders. und Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*, Cambridge 1991, S. 275-331.

2 Eleanor Selfridge-Field: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1600-1760*, Stanford 2007, S. 567. Bereits 1711 war in Venedig Francesco Gasparinis und Apostolo Zenos Version von *Merope* am Teatro San Cassiano gegeben worden. Ebd., S. 307.

3 Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5: *Poetik* (übers. von Arbogast Schmitt), hg. von Helmut Flashar, Berlin 2008, S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

venezianischen *Querelle* der *antichi* und der *moderni* die Frage nach der kathartischen Wirkung von Theater und damit, inwiefern sich die Darstellung negativer Leidenschaften wie Ehrgeiz, Neid, Raserei oder Wollust für die moralische Erziehung des Publikums eigne, eine entscheidende Rolle. Ein strittiger Punkt war die unterschiedliche Beurteilung der Funktion von Mitleid für die seelische Erziehung durch Katharsis und damit verbunden die Bedeutung des tragischen oder glücklichen Endes der Werke.[4] Der Herausgeber von Maffeis *Merope*, Giulio Cesare Becelli, bezeichnete genau diese Tragödie in seinem Vorwort als höchstes aller Gedichte und betonte die Bedeutung des *tragico fine*.[5] Als Hauptaffekt beschrieb er die Mutterliebe, die besonders »lebhaft gezeichnet« sei, ebenso wie die Szene des Wiedererkennens von verschollenem Sohn und Mutter, wobei es sich in Wahrheit um die Selbsterkenntnis handle, eine Szene, mit der Maffei alle anderen Autoren übertreffe.[6]

Maffei stellte die Aufführung in Venedig später als großen Erfolg dar;[7] für einen solchen spricht auch die daran anschließende Serie von Dichtungen antikisierender Dramen von Mitgliedern der Accademia dell'Arcadia, wie beispielsweise Domenico Lazzarinis *Ulise il giovane* (1718) oder Giovanni Battista Reccanatis Maffei gewidmete *Demodice* (1721).

Zugleich wurde der Trend zum antiken Drama in mehreren satirischen Dichtungen persifliert:

Die Serie wurde 1724 mit Zaccaria Vallaressos *Rutzvanscad*, der »allerhöchst tragischen Tragödie erdacht nach dem guten Geschmack der griechisierenden Dichter«[8] begonnen; im gleichen Jahr erschien Michelangelo Boccardis »mehr als lächerliche Tragikomödie des Merlin, der alles erwischt«[9] *Mintidaspe*, die bereits mit dem Titelzusatz »*il vecchio*« deutlich auf *Ulisse il giovane* anspielte. 1726 folgte das

4 Enrico Mattioda: *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena 1994, S. 87.

5 »[…] il più nobile degli altri Poemi, cioè che meglio asseguisce, ed adempie il fine, e la intenzione della Poesia.« Giulio Cesare Becelli: »Giulio Cesare Becelli al lettore«, in: Scipione Maffei: *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia, la comedia e il drama*, Verona 1730, S. VII-XXX, hier S. XXIV. Sämtliche Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben: Vera Grund.

6 »… la passion materna tanto vivamente dipingono […]. Per verità il Nuovo grado di Riconoscimento dall'Autore qui introdotto, cioè di riconoscer se stesso è superior a tutti gli altri, e più intimo, ed è di sua invenzione.« Ebd., S. XIII.

7 »… e la buona accoglienza, che le è stata fatta, avendo egli sempre alla bellezza dell'argomento unicamente attribuita.« Scipione Maffei : »Proemio«, in : ders. : *La Merope*, Verona 1745, S. 9-24, hier S. 24.

8 »Arcisopratragichissima Tragedia. Elaborato ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori«, Zaccaria Vallaresso : *Rutzvanscad il Giovine*, Venedig 1724, Titelblatt. Zu *Rutzvanscad* siehe auch Valeria Tavazzi: »Rutzvanscad il giovane di Zaccaria Valaresso: Note sulle edizioni e sulla tradizione monscritta«, in: *Lettere italiane* 65 (2013), H. 1, S. 77-94.

9 »[…] *arci più che sopra ridicolosissima tragicomedia di Merlino Beccatutto*«. Michelangelo Boccardi: *Mintidaspe*, Venedig 1724, Titelblatt.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anonym erschienene Divertimento comico-critico *L'opera in commedia in famosissimo teatro alla moda*. An diese nur im Druck erschienenen Satiren schloss sich eine Reihe von Aufführungen parodistischer Werke an (vgl. Tabelle 1).[10] Gezeigt wurden diese in den drei venezianischen Theaterhäusern, die zumindest zeitweise auf das Komödien-Repertoire spezialisiert waren: Teatro San Moisè, Teatro San Salvatore und Teatro San Samuele.

Tab. 1: Aufgeführte Musiktheatersatiren in den 1720er Jahren

Jahr	Autor/Komponist	Titel	Theater
1725	»Grazio Cimbalone« / Giovanni Battista Pescetti (zugeschr.)	*Nerone detronato*	San Salvatore
1726	Giuseppe Maria Buini / Giuseppe Maria Buini	*Le frenesie d'amore*	San Moisè
1726	Giuseppe Imer / Giovanni Battista Pescetti	*Introduzione alle recite della truppa de' comici*	San Samuele
1727	Giuseppe Maria Buini / Giuseppe Maria Buini	*Albumazar*	San Salvatore
1727	Scipione Maffei / -	*Le ceremonie*	San Salvatore
1727	»Montebaldo Vovi« (vermutlich Antonio Francesco Gori) / Salvatore Apolloni	*La fama dell'onore, della virtù*	San Samuele
1727 (publ. 1734)	Domenico Lazzarini / -	*La sanese*	Konvent der Carmini
1731	Giuseppe Maria Buini / Giuseppe Maria Buini	*Artanganamenone tragichissimissimo*	San Moisè

II. Antikenrezeption und Modernismus-Kritik

Die Satiren zielten besonders auf die zuvor bei Beccelli als Qualitäten der Tragödie aufgezeigten Punkte ab: Im »höchst tragischen« *Rutzvanscad* wurde das *tragico fine*

10 Die Serie setzte sich auch in den 1730er Jahren fort; für diesen Beitrag wurden jedoch nur die Werke der 1720er Jahre untersucht.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

satirisch verarbeitet, indem dem Souffleur die Aufgabe zukam, auf der Bühne zu erscheinen und das Publikum mit den Worten »Ich bemerke, dass Ihr erwartet, dass ich Euch wieder jemanden aus der Schlacht bringe, aber ihr wartet umsonst: Sie sind alle tot« zu instruieren.[11]

Die zu Carneval 1727 im Teatro S. Samuele aufgeführte Parodie *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante* verhandelte die Mutterliebe der Merope satirisch.[12] Das z.T. in venezianischem Dialekt verfasste *Dramma per musica* behandelt ein Mordkomplott an Constantino, Kaiser der »Fòfani«.[13] Seine Mutter Irene wird ebenfalls zum Opfer der Intrige, und schließlich vom Sohn zum Tod durch Gift verurteilt. In der Eingangsszene entdeckt Irene den im Gras schlafenden Constantino und besingt den wiedererkannten Sohn:

»Caro il mio Babbolo.
Riposa Placido
E fa la nana.
Il cor per giubbilo
Dentro lo Stomaco
Fa la furlana.«[14]

Komik wird im Text durch die Vermischung von poetischer Sprache – »riposa placido« – mit Onomatopoesie – »fare la nanna« – sowie über das physiologische Bild des im Magen Furlana tanzenden Herzens erzeugt und damit die Mutterliebe lächerlich gemacht.

Mehrfach finden sich auch wörtliche Anspielungen auf die *Querelle des anciens et des modernes* durch die Einteilung in »antichi« und »moderni«, wobei »antichi« die Dichter bezeichnet, die den Trend zur Antike nicht mitmachten, als »moderni« dagegen die Anhänger der griechischen Tragödie. Besonders zielte darauf Michelangelo Boccardi in *Mintidaspe* ab: Im vorangestellten Prolog entwendet der Zauberer Frisesomoro der Amazone Atalante einen Globus. Er zaubert und bricht ihn auf,

11 »Uditori, m'accorgo, che aspettate, / Che nuova della pugna alcun vi porti; / Ma l'aspetate in van: Son tutti morti.« Vallaresso, *Rutzvanscad*, S. 79.

12 Antonio Francesco Gori [zugeschr.]: *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Musik Salvatore Apolloni, Lucca [o.J.]; vgl. auch Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 570.

13 Laut *Dizionario del dialetto veneziano* eine besondere Wildentenart. Giuseppe Boerio: Art. »Fòfano«, in: *Dizionario del dialetto veneziano*, Venedig 1856, S. 276. Es handelt sich vermutlich um eine Anspielung, möglicherweise auf einen Personennamen.

14 »Mein liebes Bübchen / Ruhe sanft / Und mach heia / Das jubelnde Herz / Im Magen / Tanzt die Furlana.« Gori [zugeschr.], *La fama dell'onore*, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

woraufhin eine »große Menge altertümlicher und moderner Dichter«[15] erscheinen; Atalante kommentiert ironisch mit der Bemerkung: »Was für sonderbare Leute.«[16]

Noch etwas früher als die satirischen Dichtungen im Jahr 1720 war bereits Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* (Venedig: ohne Verlagsangabe) erschienen, eine parodistische Theatertheorie, die ebenfalls auf die »modernen Literaten« abzielte. Diesen empfahl Marcello ironisierend, die Werke der antiken Dichter zwar nicht zu lesen,[17] im Vorwort jedoch darauf hinzuweisen, deren Regeln in diesem Jahrhundert nicht mehr zu benötigen.[18]

Eine ähnliche Bemerkung enthält das Vorwort zu *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, in dem sich der Dichter entschuldigend an die Leserschaft wendet, indem er Zeitnot als Grund für die vermeintliche Schwäche des Stücks beschreibt, das er in drei Minuten und einer halben Stunde verfasst habe, und das mehr unter Zwang denn aus freien Stücken. Und wenn es andere Verfehlungen enthalte, so liege es daran, dass der Autor sich an den modischen Geschmack zu halten habe.[19]

III. Kritik am kommerziellen Musiktheater

Kritik am kommerziellen Musiktheater, die in Zusammenhang mit dem Widerspruch, den Bühnendarstellung zum Zwecke des Gelderwerbs zu christlichen Werten bedeutete, steht, existierte seit Anbeginn der Operngeschichte. In Bezug auf das Bühnenpersonal entwickelten sich daraus Stereotype, die letztendlich auch von der Musikgeschichtsschreibung kaum zu trennen sind.[20] Ergebnis der Untersuchung der Prozesshaftigkeit bei der Stereotypisierung, die die Postkoloniale

15 »[…] gran quantità di Poeti antichi, e moderni che tra loro contrastano.« Boccardi, *Mintidaspe*, S. 8.

16 »[…] che strane genti!« Ebd.

17 »In primo luogo non dovrà i Poeta moderno aver letti, nè legger mai gli Auttori antichi latini o greci. Imperciocchè ne meno gli antichi Greci, o Latini hanno mai letti i moderni.« Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venedig [o.J.], S. 5.

18 »Nella sposizione dell'Argomento farà un lungo Discorso intorno a Precetti della Tragedia, e dell'Arte poetica, riflettendo con Sofocle, Euripide, Artistotele, Horazio, &c. Aggiungendo in fine che conviene il Poeta corrente abbandonar ogni buona Regola per incontrar il Genio del corrotto secolo […]«, ebd., S. 8.

19 » […] fu composta in tre minuti, e mezzo d'ora, e fu portata sotto il torchio, più dalla generosa violenza di chi può comandarmi, che dal mio volere. Se vi ritrovi altre mancanze atribuiscele all'aver dovuto io accomodarmi all'uso de' Teatri sul gusto moderno, all'idee de' Virtuosi rappresentanti, ed al genio delle Guardie, Paggi, Operai, e Smoccolatori di Torcie.« Ebd., S. 3.

20 Zu Unterschieden zwischen Stereotyp und Vorurteil vgl. z.B. Ruth Florack: *Bekannte Fremde: Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen 2007, S. 33-59.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theorie in den Fokus ihrer Forschung gerückt hat, ist die Erkenntnis der Problematik der Unauflösbarkeit von positiven und negativen Stereotypen.[21] Die Verschränktheit der Kategorien Nation, Gender und Class, aber z.B. auch Alter bei der Bildung von Stereotypen geht daraus deutlich hervor. Diese Kategorien spielten auch in Musiktheaterparodien – von wo aus sie in die Musikgeschichtsschreibung weiterwirkten – hinein und lassen sich so in den Diskursen um das Personal der frühen Oper wiederauffinden. Der Komplexität, wie diese Diskurse von der Betrachtenden-Perspektive und deren Verfasstheit von kulturellen wie zeitlichen Schichtungen abhängt, versuche ich mich im Folgenden anzunähern:

Neben die topische Kritik an ›neumodischen‹ Entwicklungen trat spätestens seit Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* die diskursive Figur des gewinnsüchtigen und selbstbezogenen Bühnenpersonals, das die Verantwortung für die mangelnde Qualität der Aufführungen trage. Besonders betont Marcello in seiner Satire die Launen der Sängerinnen und Sänger sowie die Sparsamkeit der Impresari.[22] Analog heißt es im Vorwort von *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, nicht nur Zeitnot und modischer Geschmack würden die Verfehlungen des Dichters verursachen, sondern auch, dass er sich den Vorstellungen der Sängerinnen und Sänger, dem Genie der Wachen, der Pagen, sogar denen der Theaterarbeiter, die nach der Vorstellung die Fackeln auslöschen, beugen müsse.[23]

Die Satire *L'opera in commedia* machte das Klischee zum Inhalt, indem es auf einen realen Theaterskandal anspielte. Dieser war von der Sängerin Marianna Benti Bulgarelli ausgelöst worden, die, als der bankrotte Impresario Giovanni Orsato sie in der Saison 1724/25 nicht bezahlte, die Folgeaufführungen der gesamten Saison platzen ließ.[24] Diesem wurde das im Divertimento *L'opera in commedia*, das auf grotesk ironisierende Art und Weise die Gewinnmaximierung von Theateraufführungen zum Thema macht, als Habgier ausgelegt: Der Theaterdichter Arlechino und der Impresario Fichetto – beides Figuren der Commedia dell'arte – stellen Überlegungen für eine gewinnbringende Aufführung an. Den Plan einer Sprechtheatertragödie geben sie schnell auf, da diese zu düster sei und daher den Da-

21 Vgl. Hall, »The West and the Rest«.

22 Vgl. die Kapitel »Ai musici«, »Alle cantatrici« und »Agl'impresari« in: ebd., S. 25-30 und S. 31-44.

23 »[…] all'idee de‹ Virtuosi rappresentanti, ed al genio delle Guardie, Paggi, Operai, e Smoccolatori di Torcie.« Ebd., S. 3.

24 Maria Giovanna Miggiani: »La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-1726)«, in: dies. (Hg.): *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi Venezia (14-16 dicembre 1999)*, Bologna 2004, S. 736-738; Vgl. auch Eleanor Selfridge-Field: »The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes«, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018), S. 157-170, https://doi.org/10.5817/MB2018-S-11 (abgerufen am 26.01.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men nicht gefalle.[25] Mezzetino, ebenfalls Impresario, empfiehlt den beiden, Oper zu machen, mit der man »eine Welt voll Gold verdiene«.[26] Dafür beschließen Arlechino und Fichetto Kostüme bei Lumpensammlern zu kaufen und, statt teurer Sängerinnen wie Faustina Bordoni oder der Romanina,[27] Pantalone auftreten zu lassen, der ebenfalls passabel singe und weniger koste.[28] Da Arlechino die Partie der »berühmten Didone« auswendig kann, beschließt Arlechino selbst die Rolle zu übernehmen – gemeint ist die Didone aus Metastasios erstem erfolgreichen Werk, das 1724 in Venedig mit der Musik von Tomaso Albinoni gegeben worden war.[29] Trotzdem kommt es nicht zur Aufführung, wie der Impresario bedauernd feststellt, denn für den Erfolg wäre schon gesorgt worden: »Zuschauer mit Maske«, also Adelige oder Bürgerliche, die die Theater nur maskiert betreten durften, hätten »durch die Macht des Geldes für Applaus gesorgt«, und zwar indem sie Bootsleute zum Klatschen angestellt hätten.[30]

IV. Kommerzialität als Narrativ in der Musiktheatergeschichtsschreibung Venedigs

Kulturkritik und die damit verbundene Diagnose des den guten Geschmack korrumpierenden ›Kommerziellen‹, wie es in *L'opera in commedia* beschrieben wurde, hatte in Zusammenhang mit der venezianischen Musikkultur bereits im 18. Jahrhundert über das Musiktheater hinaus eine Rolle gespielt, beispielsweise wenn dem venezianischen Komponisten Antonio Vivaldi schnelles Komponieren als Geschäftsmodell zur Gewinnmaximierung ausgelegt wurde.[31] Das dabei vermutlich

25 »Tu hai ragione. Lasciamo da parte questa Tragedia, adesso mi soviene che le Dame non vogliono vedere in Teatro spettacoli funesti […].« Signor N. N.: *L'opera in commedia*, Amsterdam [o.J.], S. 12. Die Bezeichnung des Druckorts und des Verlags ist vermutlich eine falsche Angabe. Zu *L'opera in commedia* vgl. auch Giulio Ferroni: »L'opera in commedia: una imagine del melodrama nella cultura veneziana del settecento«, in: Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel settecento*, Bd. 1, Florenz 1978, S. 63-78.

26 »Mezzetino: Tu guadagnerai un mondo d'oro in far l'Opera.« Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 15.

27 Beiname der Sängerin Marianna Benti Bulgarelli.

28 Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 16f.

29 Ebd., S. 18. Zu Metastasios *Didone abbandonata* in Venedig vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 377.

30 »Sorbetto: […] già aveva due maschere, che mi avrebbero fatto far dell'applauso a forza di soldi […]. Una donzina di barcaruoli appostati ebbero gia la caparra di battere le mani.« Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 48.

31 Vgl. den Reisebericht von Charles de Brosses: »Vivaldi s'est mis au nombre de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien chers. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirois, qui étoit de l'entendre, et d'avoir souvent des bonnes récréations musicales. C'est un vecchio qui a une furie de composition. Je l'ay ouï se faire fort de composer un concer-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch auf die überaus verbreitete Technik der Wiederverwendungen von bereits komponierter Musik abgezielt wurde, ein Thema, das die Vivaldi-Rezeption weiter nachhaltig bestimmen sollte, kann vermutet werden.[32]

Die besondere Fokussierung auf das Merkantile bzw. ›Kommerzielle‹ der venezianischen Theaterszene könnte in der Bedeutung der Serenissima als Handelszentrum liegen, der Venedig seinen legendären Reichtum zu verdanken hatte. Dass die venezianischen Patrizier sich auch als Geschäftsleute betätigten, wurde bereits im 18. Jahrhundert kritisch beurteilt. Als Faktor für die Verbreitung des – schlechten – Rufs des merkantilen Venedig könnte außerdem die Commedia dell'arte gedient haben; schließlich handelt es sich bei der beliebten Figur des Pantalone um einen alten, reichen, geizigen, auf seinen eigenen Vorteil bedachten, möglicherweise auch adeligen Geschäftsmann venezianischer Herkunft.[33]

Doch auch oder gerade in der neueren Forschung zum venezianischen Musiktheater liegt ein Schwerpunkt in der Deutung des Opernbetriebs als marktwirtschaftliches Unternehmen. Beispielsweise benennt Silke Leopold in *Die Oper im 17. Jahrhundert* von 2004 dies als das Hauptcharakteristikum der venezianischen Theater:

> »Mit der Aufführung der Oper *L'Andromeda* im [venezianischen] Teatro S. Cassiano im Jahre 1637 beginnt die Geschichte der Oper als kommerzieller Institution. Zum ersten Mal mußte, wer einer Opernaufführung beiwohnen wollte, Eintritt dafür bezahlen. Und zum ersten Mal mußten die Einnahmen die Kosten der Aufführung

---

to, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pouvoit copier.« Charles de Brosses: *Lettres familières sur l'Italie*, Bd. 1, hg. von Giuseppina Cafasso, Neapel 1991, S. 333. Siehe auch die Korrespondenz Antonio Contis: »Vivaldi a fait 3 opéras en moins de 5 mois, 2 pour Venise, et le 3eme pour Florence. Ce dernier a rétabli le théâtre de cette ville et a fait gagner beaucoup d'argent à l'entrepreneur.« Antonio Conti: *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729*, hg. von Sylvie Mamy, Venedig 2003, S. 124.

32 Vgl. dazu z.B. Walter Kolneder: *Vivaldi: Dokumente seines Lebens*, Wilhelmshaven 1979, S. 97 oder Karl Heller: »Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis«, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 4 (1983), S. 41-60, passim.

33 Vgl. den Reiseführer von Johann Georg Keyßler: »Es zielet mit auf dieselben das Sprichwort, nach welchem man sich in Venedig vor vier P. nemlich Pietra bianca, Putana, Prete und Pantalone in acht zu nehmen hat. Das letzte P. deutet entweder auf die Gaukler und Quacksalber, oder auf die Nobili, weil das gemeine Volk in seinen groben Reden sie mit dergleichen Namen zu belegen pfleget.« Johann Georg Keyßler: *Fortsetzung neuester Reisen, durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen[…]*, Hannover 1741, S. 699; weiter die Beschreibung Venedigs bei Saint-Didier: »Mais il n'est pas étonnant qu'on n'y trouve rien à redire, puisque les Nobles mesmes se laissent joüer sur le Theatre, dans le personnage du pantalon, qui est une veritable copie en habit, en actions, & en paroles, de ce qu'ils font tous les jours.« Alexandre Toussaint de Saint-Didier: *La Ville et la république de Venise*, Paris 1680, S. 382.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

decken. Damit änderten sich die Voraussetzungen für die Produktion einer Oper grundlegend.«[34]

Dass es sich bei der Beforschung der venezianischen Musiktheater als kommerzielle Betriebe um ein Paradigma handelt, davon zeugen weiter Publikationen wie Talbots *The Business of Music* oder Beth und Jonathan Glixons *Inventing the Business of Opera*.[35] Die These Bianconis und Walkers, dass sich die Produktionsbedingungen der venezianischen Opern kaum von Hofopern unterschied, spielte in den wissenschaftlichen Diskursen kaum eine Rolle;[36] die Tatsache, dass bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts an den Opernhäusern, die vorwiegend italienisches Repertoire spielten, der öffentliche Betrieb durch Impresari unter der Schirmherrschaft adeliger Direktoren eher zur Regel geworden war, ebenfalls nicht.

V. (Musik-)Theater und Elitarismus

Weiter fällt auf, dass die Forscherinnen und Forscher die Öffentlichkeit der venezianischen Theater als ein Normativ auffassen, das anhand von Kleiderordnung oder hoher Eintrittspreise umgangen wurde.[37] Leopold beschreibt dementsprechend weiter:

> »War der Erfolg einer Hofoper an der Ehre abzulesen, die der Fürst damit einlegte, so bemaß sich der Erfolg einer öffentlichen Oper nach der Zahl der Aufführungen und dem Geld, das in der Kasse klingelte. Und auch das Publikum unterschied sich, auch wenn mit den Adligen und den Patriziern zu einem großen Teil dieselben Personen in den gemieteten Logen saßen wie unter den Gästen einer höfischen Oper, prinzipiell von den geladenen und nach ihrem gesellschaftlichen Rang im Zuschauerraum platzierten Gästen: Denn auch wenn sich nicht jedermann das Geld für eine Eintrittskarte leisten konnte, so stand das Theater doch jedermann offen.«[38]

34 Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004, S. 129f.

35 Michael Talbot (Hg.): *The Business of Music*, Liverpool 2002, passim; Beth und Jonathan Glixon: *Inventing the Business of Opera. The Impressario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford 2006.

36 Lorenzo Bianconi und Thomas Walker: »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera«, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 209-296.

37 Vgl. dazu auch Vera Grund: »… dove ne' teatri quanti abitatori sono in una città possono andare ad udire… – Populäre Kultur und das venezianische Musiktheater«, in: Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming (Hg.): Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel, Wiesbaden 2019, S. 177-186.

38 Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 129f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bereits beinahe 100 Jahre zuvor argumentierte 1917 Alfred Einstein in seinem Nachwort der deutschen Übersetzung von Marcellos *Il teatro alla moda*, dass es sich bei den venezianischen Theatern, ebenso wie bei Hoftheatern, um Orte einer vorrangig aristokratischen Elite gehandelt habe:

> »Die Opera macht es ihrem aristokratischen Publikum – auch die venezianische Oper ist nichts weniger als eine Volksoper – vollkommen zu Dank: ein Publikum, dem es nicht um ein Aufgehen in der Kunst, sondern um Pracht und Repräsentation, um Befriedigung der Schaulust, um leichten Genuß des Ohres zu tun war […].«[39]

Dass sich in den Theatern jedoch auch Zuschauer aus den unteren sozialen Schichten befanden, ließ sich aus der Bemerkung in *L'opera in commedia*, dass »barcaruoli« als Claqueure angestellt wurden, bereits herauslesen.[40] Dafür sprechen auch zahlreiche weitere Quellen, die z.T. den freien Eintritt erwähnen. Beispielsweise schreibt Joachim Christoph Nemeitz in seinem Reisebericht von den »Barquerioli, und allerhand gemein Zeug welche unter den Logen an den Seiten vom Parterre placirt sind, und die ohne Entgeld hienein gelassen werden«;[41] Andrea Memmo nennt in seinem Bauplan für das zu errichtende Teatro La Fenice Theaterzuschauer, die bei freiem Eintritt die Theater betreten konnten »Professori, Camerieri, Staffieri, Gondolieri senza i Padroni, Virtuosi, Figuranti, Comparse, ed altri serventi di scena«;[42] Carlo Goldoni brüstet sich in seinen Memoiren damit, dass seine Werke sich so großer Beliebtheit erfreuten, dass das Haus immer ausverkauft gewesen sei, weswegen die Gondolieri, die ein Anrecht auf die freien Plätze in den Theatern hatten, sich durch Beschimpfungen Goldonis Zutritt ins Theater verschafften.[43]

Wenn das venezianische Musiktheater also vorrangig unter dem Aspekt des Merkantilen betrachtet wurde und wird und dabei die Vorstellung vom Operntheater als elitärem Raum trotz bekannter anders lautender Quellen bestehen bleibt, schreibt sich ein Stereotyp aus den Musiktheaterparodien in die Musikgeschichtsschreibung ein.

---

39 Alfred Einstein: »Nachwort«, in: Benedetto Marcello: *Das Theater nach der Mode* (übers. von Alfred Einstein), München und Berlin [1917], S. 101.

40 Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 16f.

41 Joachim Christoph Nemeitz: *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien […]*, Leipzig 1726, S. 76f.

42 Andrea Memmo: *Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parocchia di S. Fantino in Venezia […]*, Venedig [1782], S. 25. Vgl. auch Grund, *Populäre Kultur*, S. 180f.

43 »Les Gondoliers à Venise ont place aux Spectacles quand le parterre n'est pas plein : ils ne pouvoient pas entrer à mes Comédies; ils étoient forcés d'attendre leurs maîtres dans la rue ou dans leurs gondoles; je les avois entendus moi-même me charger de titres fort drôles et fort comiques; je leur fis ménager quelques places dans des angles de la salle […].« Carlo Goldoni: *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, hg. von Norbert Jonard, Paris 1992, S. 253.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dabei spielt die Debatte um die Antikenrezeption ebenfalls eine Rolle, wie sich an Einsteins Beschreibung des Verlaufs der Entwicklung des Musiktheaters aufzeigt:

> »[…] und dennoch verlieh ihm der Gedanke an sein Vorbild in der ersten Zeit einen Schimmer von Würde und Weihe, von adeliger Haltung, der es berechtigte, in sich eine Wiedergeburt antiken Geists zu erblicken. Und diese allmählich zur bloßen Etikette werdende Bezeichnung ›antikes Drama‹ hatte fast ein Jahrhundert lang die Macht, die rasch und gründlich sich von ihrem Urbild entfernende, entartende Oper vor schärferer kritischer Anfechtung zu bewahren.«[44]

Einstein konstatiert hier also einen generellen und rasch einsetzenden Degenerationsprozess der Gattung Oper, die sich zu einem Spektakel entwickelt habe. Daraus leitet er Rückschlüsse auf das Publikum ab, das, wenn es nur durch Spektakel und Prunk zufrieden gestellt werden kann, an Verschwenderisches gewöhnt und ergo elitär sein müsse:

> »Die Oper macht es ihrem aristokratischen Publikum – auch die venezianische Oper ist nichts weniger als eine Volksoper – vollkommen zu Danke: ein Publikum, dem es nicht um ein Aufgehen in der Kunst, sondern um Pracht und Repräsentation, um Befriedigung der Schaulust, um leichten Genuß des Ohres zu tun war; was es von dem Drama im Musikdrama forderte, war die Liebes- und Eifersuchtsszene, ein aufregender Augenblick der Spannung, niedrige Komik, was von der Musik: Wohlklang, sinnliche Schönheit: der Musiker, der an Kunst, an Sorgfalt in der Gestaltung der dramatischen Charaktere mehr bot, tat es auf eigene Rechnung.«[45]

Gerade Einstein, der seine Kritik der elitären Oper im Zusammenhang mit seiner Übersetzung von Marcellos Musiktheatersatire publizierte, orientierte sich also an der parodistischen Beschreibung Marcellos,[46] interessanterweise ohne dessen Herkunft aus einer der einflussreichsten venezianischen Patrizierfamilien zu thematisieren. Die nachfolgenden Forschergenerationen folgten dieser Argumentationsweise zwar nicht emphatisch, übernahmen jedoch implizit das Gesellschaftsmodell mit in ihre Musikgeschichten. Einflussreiche Theorien wie die Jürgen Habermas' zur Öffentlichkeit,[47] die eine schichtenübergreifende an Kultur teilhabende kritische Öffentlichkeit prinzipiell in die Zeit nach der französischen Revolution

44 Einstein, »Nachwort«, S. 101.
45 Ebd., S. 101f.
46 Ein Forschungsdesiderat wäre es, die Funktion von Humor für die Stereotypisierung zu untersuchen.
47 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 2013, passim.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verlegt, oder Pierre Bourdieus Modell der sozialen Verortung durch Kunst und Kultur, trugen sicherlich zur Verstärkung dieses Effekts bei.[48] Die Kulturkritik in den Satiren und Parodien war also nicht die Triebkraft dafür, das Marktwirtschaftliche in den Mittelpunkt der Opernforschung zu rücken, sie lieferte dennoch Argumente, auf die neuere Stereotype aufgebaut werden konnten. Musik(theater)geschichten auf und jenseits der Bühne hängen im Falle der venezianischen Oper also eng zusammen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Giulio Cesare Becelli: »Giulio Cesare Becelli al lettore«, in: Scipione Maffei (Hg.): *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia, la comedia e il drama*, Verona 1730, S. VII-XXX.

Michelangelo Boccardi: *Mintidaspe*, Venedig 1724.

Charles de Brosses: *Lettres familières sur l'Italie*, Bd. 1, hg. von Giuseppina Cafasso, Neapel 1991.

Antonio Conti: *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729*, hg. von Sylvie Mamy, Venedig 2003.

Carlo Goldoni: *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, hg. von Norbert Jonard, Paris 1992.

Antonio Francesco Gori [zugeschr.]: *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Musik von Salvatore Apolloni, Lucca [o.J.].

Johann Georg Keyßler: *Fortsetzung neuester Reisen, durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinn der Zustand und das merkwürdigste dieser Länder beschrieben wird*, Hannover 1741.

Scipione Maffei: »Proemio«, in: ders.: *La Merope*, Verona 1745, S. 9-24.

Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venedig [o.J.].

Andrea Memmo: *Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parocchia di S. Fantino in Venezia [...]*, Venedig [1782].

Signor N.N.: *L'opera in commedia*, Amsterdam [o.J.].

Joachim Christoph Nemeitz: *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien. Als ein Supplement von Misson, Burnet, Addisson, und andern, welche ihre in diesem Theil von Europa gethane Reisen der Nachwelt in Schrifften hinterlassen haben. Zum Nutzen derjenigen insonderheit, so in Italien zu reisen gedencken*, Leipzig 1726.

48 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (übers. von Bernd Schwibs und Achim Rousser) Frankfurt a.M. 1982, passim.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alexandre Toussaint de Saint-Didier: *La Ville et la république de Venise*, Paris 1680.
Zaccaria Vallaresso: *Rutzvanscad il Giovine*, Venedig 1724.

Literatur

Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5: *Poetik* (übers. von Arbogast Schmitt), hg. von Helmut Flashar, Berlin 2008.

Lorenzo Bianconi und Thomas Walker: »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera«, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 209-296.

Giuseppe Boerio: Art. »Fòfano«, in: *Dizionario del dialetto veneziano*, Venedig 1856, S. 276.

Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (übers. von Bernd Schwibs und Achim Rousser) Frankfurt a.M. 1982.

Alfred Einstein: »Nachwort«, in: Benedetto Marcello: *Das Theater nach der Mode* (übers. von Alfred Einstein), München und Berlin [1917].

Giulio Ferroni: »L'opera in commedia: una imagine del melodrama nella cultura veneziana del settecento«, in: Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel settecento*, Bd. 1, Florenz 1978, S. 63-78.

Ruth Florack: *Bekannte Fremde: Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen 2007.

Beth und Jonathan Glixon: *Inventing the Business of Opera. The Impressario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford 2006.

Vera Grund: »… dove ne' teatri quanti abitatori sono in una città possono andare ad udire… – Populäre Kultur und das venezianische Musiktheater«, in: Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming (Hg.): *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel*, Wiesbaden 2019, S. 177-186.

Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 2013.

Stuart Hall: »The West and the Rest«, in: ders. und Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*, Cambridge 1991, S. 275-331.

Karl Heller: »Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis«, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 4 (1983), S. 41-60.

Walter Kolneder: *Vivaldi: Dokumente seines Lebens*, Wilhelmshaven 1979.

Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004.

Enrico Mattioda: *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena 1994.

Maria Giovanna Miggiani: »La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-1726)«, in: dies. (Hg.): *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi Venezia (14-16 dicembre 1999)*, Bologna 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eleanor Selfridge-Field: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1600-1760*, Stanford 2007.

Eleanor Selfridge-Field: »The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes«, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018), S. 157-170, https://doi.org/10.5817/MB2018-S-11 (abgerufen am 26.01.2020).

Michael Talbot (Hg.): *The Business of Music*, Liverpool 2002.

Valeria Tavazzi: »Rutzvanscad il giovane di Zaccaria Valaresso: Note sulle edizioni e sulla tradizione monscritta«, in: *Lettere italiane* 65 (2013), H. 1, S. 77-94.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 berücksichtigen,

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.: *Wieviel Musik braucht der Mensch? Über Oper und Komposition*, München 2009, S. 85-94, hier S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Miniaturopern 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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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; anderseits 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 Lieder-oper 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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: Hilarian 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bühnenereignisse: Durch ihre Transformation erhalten die Kunstlieder eine spezifische Materialität und verweisen auf eine eigene Form von Präsenz, die die Bühnenereignisse 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 punktuellem 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Wernicke[43] 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, Litolff/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-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.elinaschnizler.de/schumann-schubert-und-der-schnee-ruhrtriennale-jahrhunderthalle-bochum-47.html (abgerufen am 18.02.2021).

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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] vorhersehbaren Kunstliedinterpretation.

Neuenfels äußert (auf den ersten Blick) deutliche Kritik an der Heroenbiographik, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Selbstverleugnung 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bühnenbild[61] 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 Fernsehmittschnitt 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: Enrique Sanchez-Lansch, WDR 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Detterbeck 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,

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

Elina Schnitzer: »2005. Schumann, Schubert und der Schnee. Bochum«, https://www.elinaschnizler.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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 anrüchig 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 Paletschek: »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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Meischein: *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 Pfleiderer 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 Einführungsbereich […] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(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 Vergegenwärtigung 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 Tournee: 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 theatralisches 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 Nikolaij 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=qEouAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (zuletzt abgerufen 30.11.2020). Wiederabdruck des Texts: Joachim Perinet: »Mozart und Schikaneder, Ein theatralisches 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Jahren[12] 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 Mozartbiographik 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).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Head[14] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Dean[16] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, steigernd 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 Menschen[22] (durch den Vatikan strömen jährlich 6 Mio. Besucher[23]). 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).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

publiziert;[24] zum Vergleich: Die Mozart-Bibliographie des Mozarteum Salzburg[25] 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 geratene[26] *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).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 gecovert 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).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Zwillingsbruder 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, verfüg- 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Performtes 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 hineinzuversetzen, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in verschiedenen Zwischenstufen mischen und abschattieren dürften: 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).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Pfleiderer: »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 Tomann (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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Paletschek: »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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klang-Narrative

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sonic Skills in the Staging of Music History

Karin Bijsterveld

Behind the scenes

Watch a few of the dozens of television documentaries about famous pop music bands available online, especially those featuring your favorites from the 1960s, 1970s and 1980s, and you will come across a scene in a music recording studio. There are the music stars: plucking their guitars, touching the drums, fiddling around with cables, testing their microphones, turning the knobs of their amplifiers, trying out a tune here and there, or listening back to what they have just recorded, moving the slides of the mixing console. A voice over will explain how the musicians, in their studio, found their spark of inspiration, or quarreled with each other and their managers over the best intros, echoes, background voices or the songs most likely or not to end up on the hit lists of the day.

The documentaries usually account of the music, reception and at times complicated group biographies of the bands on display, but they often also show the musicians' sonic skills: their ability to create, record, edit, reproduce, store, retrieve, and listen to sound, and to tinker with the electronic instruments and devices that produce these sounds. Whether or not these sonic skills are commented upon by the talking heads in the documentary or remain hidden and implicit in background scenes contributes to the image of music and music's history staged in such documentaries. The level of attendance for sonic skills may for instance show or ignore which band members or their helpers had golden ears, a proper understanding of the technicalities of recording, or a feel for molding sound from voice or instrument onto the newest single or LP. Even more telling is whether these skills are explicitly acknowledged or not. The same is true, so is my claim in this chapter, for the staging of sonic skills in formats such as opera, film or television comedy – it co-constitutes music history, as the patterns in the staging intervene in the cultural definition, appropriation and valuation of, for example, music technologies, musical instruments and musical knowledge.

This is relevant for both the age of non-mechanical music and that of automated recording and electronic music, but this paper focuses on the second, staying close to the time period the notion of sonic skills was originally developed for. This chap-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ter will first explain how this concept had its origin in a research project on sound and listening in the sciences in the long twentieth century, and how it is similar to, but also departs from conventional conceptions of musical skills. It then suggests how the presentation of sonic skills on stage, and notably the extent to which such sonic skills are being 'blackboxed' – a characteristic verb from Science and Technology Studies (STS) that I will unpack below – is relevant for studying music history on stage. I will do so by discussing three examples: the staging of Thomas Alva Edison's 'tone tests' in a chamber opera by Nick Brooke, the representation of Leon Theremin's electronic musical instrument in a selection of fiction film fragments used in a documentary, and the rendering of popular music knowledge in an episode of the British 1980s television comedy series *Alas Smith and Jones*.

All three examples pertain to the cultural appropriation of mechanical and/or electronic musical instruments, but are distributed across three different formats: opera, movies, and television. This implies that I slightly widen the net of Anna Langenbruch's definition of historiographic music theater as "theater events that have music history as their theme".[1] All cases involve a form of music theater, but the genre of theater is embedded in and mediated through film and television in the second two of them.

My discussion of these examples can, of course, not lead to any definite conclusions about the performative contribution of sonic skills to music history on stage. Despite the distribution, the cases are just that: illustrations of analysis. But I hope to show what opening the black box of sonic skills on stage, or keeping it deliberately closed, can do to the image of music and its history. This chapter is thus also a plea for exploring the usefulness of accounts and concepts from Science and Technology Studies (STS) for *Musikgeschichte auf der Bühne*. I will end with suggestions for a more systematic analysis of sonic skills on stage, returning to the type of band biopics I just opened this chapter with, and opening the door to new ways of doing music history.

Sonic Skills in the Sciences

A few years ago, my colleagues and I introduced the notion of 'sonic skills' in the fields of Sound Studies and STS to capture the embodied capacities scientists, engineers and physicians had developed or claimed to need when using sound as a means to acquire knowledge about the phenomena they studied.[2] Historians

1 This book's introduction, p. 21.

2 Trevor Pinch and Karin Bijsterveld: "New Keys to the World of Sound", in: Trevor Pinch and Karin Bijsterveld (Eds.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012, pp. 3-35; Alexandra Supper and Karin Bijsterveld: "Sounds Convincing. Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making", in: *Interdisciplinary Science Reviews* 40 (2015), no. 2, pp. 124-144; Karin Bij-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of science and STS scholars had long acknowledged that scientists attended and kept attending to their senses beyond vision when doing science: chemists trusted their olfactory sensations when being involved in their experiments and might taste the results, physicists listened to their machines and equipment to check whether everything was working properly, and physicians had a long diagnostic tradition of both palpating patients' bodies and listening with their stethoscopes.[3] Yet a range of shifts, most importantly the rise of the ideal of mechanical objectivity in the sciences in the nineteenth century, reaching its pulpit in the 1920s, made it less legitimate to trust on individual and embodied observations.[4] Increasingly, the registration of phenomena was delegated to mechanical instruments, many of which produced visual inscriptions as signs of the observed.

As listening in the sciences had not died out, we developed a collaborative project on Sonic Skills that sought out to understand, for the 1920s and after, for what purposes scientists, engineers and physicians had listened for knowledge, how they had listened, and under what conditions listening in the sciences had become contested again.[5] Our cases were listening in the field (notably by ornithologists), listening on the shop floor (in automotive construction and repair), listening in hospitals (in cardiology and teaching situations for instance), listening in laboratories (such as plasma and biotech labs), and listening in practices of sonification, the auditory display of data. The notion of sonic skills was meant to underline that drawing on sound in order to construct knowledge involved more than merely using one's ears, mediated or not by auditory instruments, but also making, recording, editing, storing and retrieving sound. Making sound in the process of doing science for instance occurred when ornithologists triggered birds to sing by replaying pre-recorded sounds of other birds of the same species, or when sonification specialists tweaked the sonic parameters of their auditory displays. With recording we did not only refer to phonographic recording, tape recording or subsequent forms of mechanical audio recording, but also to practices of capturing sound in non-automated ways such as through musical and graphic notations or verbal de-

---

sterveld: *Sonic Skills. Listening for Knowledge in Science, Medicine and Engineering (1920s-present)*, London 2019.

3 Lissa Roberts: "The Death of the Sensuous Chemist. The 'New' Chemistry and the Transformation of Sensuous Technology", in: *Studies in the History and Philosophy of Science* 26 (1995), no. 4, pp. 503-529; Cyrus Mody: "The Sounds of Science: Listening to Laboratory Practice", in: *Science, Technology & Human Values* 30 (2005), no. 2, pp. 175-198; Tom Rice: *Hearing and the Hospital. Sound, Listening, Knowledge and Experience*, Canon Pyon 2013.

4 Lorraine Daston and Peter Galison: "The Image of Objectivity", in: *Representations* 10 (1992), no. 40, pp. 81-128; Lorraine Daston and Peter Galison: *Objectivity*, New York 2007.

5 See the Sonic Skills Website: http://sonicskills.org, the Sonic Skills Virtual Exhibition: https://exhibition.sonicskills.org (both accessed on October 14, 2019), and Bijsterveld, *Sonic Skills*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scriptions of sound. Editing, storing and retrieving sound, finally, was about the processes of making recorded sound accessible for analysis.

In order to be able to compare practices of listening in the sciences synchronically, my colleagues and I delineated a classification of listening modes.[6] This typology distinguishes between three purposes of listening – monitory, diagnostic, and exploratory – and three ways of listening: analytic, synthetic, and interactive, but it is good to bear in mind that we were talking about listening in the sciences, not about listening in general. While monitory listening refers to listening in order to find out *whether* something is wrong, diagnostic listening concerns listening to find out *what* exactly is the problem: recall what doctors commonly do when using their stethoscopes, or mechanics when attending to car sound in order to diagnose an engine defect. Exploratory listening, in contrast, is about listening without knowing what exactly to listen for. Sonification specialists often have such an 'open-ended' aim when they listen for the first time to data provided by domain scientists, such as those about pulsating cores of stars in astrophysics. Whereas monitory, diagnostic and exploratory listening is about *why* scientists listen, synthetic, analytic and interactive listening is about *how* they do so. Synthetic listening pertains to listening to the sounds audible as a whole, while analytic listening is about focusing on a particular sound within the whole of sounds. Ornithologists might do the first when in the field, but the second when slowing down the speed of their tape recordings to get into the specifics of a bird call. An example of interactive listening, then, would be the already mentioned use of such a tape recording to seduce other birds to respond, or a mechanic running the engine under several conditions to hear which sounds remain the same and which change.

We found examples of all possible combinations of the purposes and ways of listening in our case studies, as well as of scientists shifting from one mode to another, from monitory to diagnostic, for instance, or from synthetic to analytic and back again. Such a virtuosity in mode shifting has often been enabled by particular instruments of listening – such as in the case of ornithologists working with their tape recorders, or ornithologists working with parabolic microphones, which helped to direct the sounds of birds and create more detailed recordings of the bird sound proper.

But as musicologist Brian Kane argued in his excellent discussion of Jonathan Sterne's notion of 'audile technique',[7] which inspired our more expanded notion of sonic skills, one should distinguish between perceptual techniques, such as listening, and techniques of the body, such as walking or diving. While both types of techniques need to be trained and practiced, Kane also notes a significant difference between the two. This has to do with "the evidence used to determinate that

6 Supper and Bijsterveld, "Sounds Convincing"; Bijsterveld, *Sonic Skills*.

7 Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a technique has been successfully acquired". While the level of success of incorporating techniques of the body is noticeable to others by observing bodies in action, there is no action to discern in case of listening. "Rather, evidence is available only through the transformation of perceptions into actions", into "traces subsequent to the perception in order to be evaluated".[8] This is also true for sonic skills in the sciences, in which the perceptual skills of listening by, for instance, medical students or automotive trainees have been checked in epistemic tests – albeit informal tests on the shop floor in case of the automotive trainees – that require the translation of skills into legible signs of those skills.[9] The novices' ability to recognize particular sounds, and relate them to certain problems to be solved or issues to be unraveled, is assumed to be disclosed by the results of those tests. As the examiner, however, never knows for sure whether a correct answer means that the pupil has acquired the proper perceptual techniques, these techniques – as Kane rightly notices – "solicit skepticism".[10] Indeed, much of the discussion on and contestation of sonic skills is exactly about developing, standardizing or rejecting conventions, such as graphic notation, for the transformation of the perceptual dimensions of sonic skills into something observable within a particular professional or scholarly culture.

When analyzing sonic skills in the staging of music history, the distinction between perceptual and body techniques has an additional relevance: perceptual techniques are more difficult to visualize in a theatrical setting than techniques of the body. Although Western culture has conventional body postures for attentive listening – a hand behind the ear, for instance, or the closing of the eyes when music is played – it would be hard to visually convey the difference between, say, synthetic or analytic listening on stage. In contrast, it is definitely possible to show the body skills of the protagonists, at least partially, and it is there that the notion of sonic skills in the sciences is relevant for analyzing music history on stage. Not only do some of these skills overlap with what we traditionally subsume under musical skills, such as the notation, vocalization and verbalization of sound, sonic skills also came to include a wider range of observable forms of technical literacy in the mechanical and electronic age of music. And within that age, it is telling which sonic skills are performed on stage and which are not.

In our history and sociology of science project, an important first step in researching to what extent sonic skills had been accepted as a legitimate means of

8 Brian Kane: "In Search of Audile Technique", Keynote lecture at the Sound and Music in the Prism of Sound Studies Conference, Paris, EHESS/Columbia University, January 24-26, 2019, lecture audio available on https:/soundcloud.com/user-897145586/brian-kane-yale-university (accessed on June 3, 2020). Brian Kane kindly provided me with the written version of his talk, for which I am very grateful. Perceptual and body techniques are discussed on p. 16.

9 This also holds for listening skills taught and tested in ear training exams in musicology.

10 Kane, "In Search of Audile Technique", p. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

acquiring knowledge, was unravelling which of these skills were traceable in both the practices and publications of scientists. In their publications, scientists, engineers and physicians were often open about the sonic skills used or needed in the early days of an instrument of listening – such as the phonograph or stethoscope – but transferred those skills to a tacit background with growing acceptance of the equipment. This was at times connected to a societally entrusted jurisdiction concerning professional expertise, such as in the case of doctors and German car mechanics. But skills could also be deliberately hidden from view to suggest that the instrument did the work without much intervention by individual scientists, thus abiding to the ideal of mechanical objectivity. Or, and this is relevant to music history on stage as well, opening and closing the 'black box' of sonic skills might intervene in acknowledging (or not acknowledging) the capacities of those involved in science, from instrument makers and lab technicians to PhD students and full professors.

Originally, scholars in STS started to talk about "opening the 'black box'" of science and technology to articulate that social constructivist approaches aimed at analyzing the dynamics between society and the *content* of science or technology, in contrast to earlier work in the sociology and philosophy of science that had solely focused on the social conditions and effects of science and technology, or its in- and output, without much attention for the practices within.[11] This approach resulted in new theories of science and technology development, showing how facts and artefacts *became* established, or blackboxed, over time.[12] At the same time, opening the black box acquired the connotation of making science and technology less grand and distanced from everyday understanding, thus questioning conventional hierarchies. Opening or closing the black box of sonic skills in music history on stage may have similar implications. So how have sonic skills figured in such forms of staging? Let me start with a practice in which hiding sonic skills on stage was key to the performance: the tone tests in the early days of the phonograph as a music device.

11 Trevor Pinch and Wiebe Bijker: "The Social Construction of Facts and Artifacts. Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other", in: Wiebe Bijker, Thomas Hughes and Trevor Pinch (Eds.): *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge MA 1987, pp. 17-50, and see for a critical response Langdon Winner: "Upon Opening the Black Box and Finding It Empty: Social Constructivism and the Philosophy of Technology", in: *Science, Technology, & Human Values* 18 (1993), no. 3, pp. 362-378.

12 Bruno Latour: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge MA 1987.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tone Tests in a Chamber Opera: Mimicking Phonograph Sound

Tone tests, as explained by Emily Thompson in a 1995 article in *The Musical Quarterly* and Marsha Siefert in a *Science in Context* paper published in the same year, were events in the format of music recitals initiated and sponsored by Thomas A. Edison.[13] In these recitals, musicians, most often female singers, or singers accompanied by pianists, violinists or flutists, would be staged together with a phonograph and perform musical 're-creations' of famous classical music or folk music works. The singers would either perform solo, or in synch with the recording (often but not always a recording of their own voices), or the phonograph would play alone with the singer lip-synching. As the *New York Tribune* had it after a tone test at Carnegie Hall on April 28, 1916 "the fascination for the audience lay in guessing whether Mme. Rappold [the singer] or the phonograph was at work, or whether they were singing together."[14] Over time, this format developed into a strictly scripted event in which there would be a private living room on stage with the phonograph and the musicians performing. The event would always end with turning down the lights and the singer secretly moving behind the scene, leaving the audience to think they were still listening to the singer, only realizing that they were just listening to the phonograph after the lights had been turned on again.

There were thousands of tone tests organized between 1915 and 1925. It started after Edison had introduced his Diamond Disc Phonograph that replaced the cylinder phonograph recordings. As is well known, Edison initially didn't see the phonograph as a musical instrument, but as a device for spoken letters, talking advertisements, recorded telephone conversations, musical toys perhaps, and later as business machines. In practice, the phonograph increasingly came to be used for replaying music in hotels, saloons and at home, something Edison tapped into. But, as there was public discussion about whether playing music with a phonograph was to be regarded as "a marked deterioration in American music and musical taste",[15] threatening the heritage of Victorian values and virtues associated with amateur music making, or a wonderful chance for the masses to become familiar with a range of music, Edison invested deeply in re-marketing it as a musical instrument. It had to be showcased as an instrument capable of performing "the most highly

13 Emily Thompson: "Machines, Music, and the Quest for Fidelity. Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925", in: *The Musical Quarterly* 79 (1995), no. 1, pp. 131-171; Marsha Siefert: "Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture. How the Talking Machine Became a Musical Instrument", in: *Science in Context* 8 (1995), no. 2, pp. 417-449.

14 "Edison Snares Soul of Music", in: *New York Tribune*, April 29, 1916, p. 3, cited in Thompson, "Machines, Music, and the Quest for Fidelity", p. 131.

15 John Philip Sousa: "The Menace of Mechanical Music", in: *Appleton's* 8 (September 1906), p. 278, cited in Thompson, "Machines, Music, and the Quest for Fidelity", p. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

regarded 'serious music' of the day".[16] The tone tests had to help him with just that: the idea was to underline that the Edison Diamond Disc Phonograph, its machinery concealed in a piece of wooden furniture, had no tone of its own, and that you would listen to 'the real thing': the sound of the singer or other musicians.

In practice, the singers were trained to adapt their voice to the sound of the phonograph (by singing in half-voice or without vibrato where necessary), to mimic its pitch and tempo, and do lip-synchronization to make it more difficult to sense the difference between them and the recording. But it is also good to note, as Emily Thompson does, that the Diamond Disc Phonograph *was* acoustically more advanced than earlier recorders. This did not mean, as she has shown, that members of the audience did always take the comparison at face value. Moreover, they often enjoyed the musicians more than the phonograph recordings, even though press clippings of the events nearly always stressed that the audience couldn't hear the difference between singer and phonograph recording. Everything taken together, tone tests "equated listening to records with listening to musical instruments and to live vocal performances. This equation has become commonplace".[17] And while doing so, I would like to add, the tone tests *cum* recordings also contributed to the canonization of famous classical music works.

In the early years of the twenty-first century, the composer and later Princeton PhD graduate Nick Brooke drew on Emily Thompson's article as a source of inspiration for his Tone Test chamber opera.[18] The work, for which Brooke wrote both the libretto and the music, had its premiere in 2004 as part of the Lincoln Center Festival in New York City, and drew on spoken text, song and life sound mixing along with reworked phonograph samples.[19] Brooke and director David Herskovits thus staged the history of tone tests, a significant phase in the history of recorded music, as a work of art. There is hardly a higher honor imaginable than having one's academic article reworked into an opera. It was no coincidence, however, that it was Brooke who felt inspired by Thompson's narrative. As was noticed in a *New York Times* preview, he had been intrigued by "lip-synching, karaoke and tribute bands" for years, not only considering these practices typical for but also taking

16 Siefert, "Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture", p. 433.

17 Thompson, "Machines, Music, and the Quest for Fidelity", p. 160.

18 See Emily Thompson's Princeton University's website https://history.princeton.edu/people/emily-thompson. See also personal communication with Nick Brooke, via email, March 7, 2020.

19 Bruce Hodges: "Lincoln Center Festival 2004, *Tone Test (world premiere)*, Clark Studio Theater, New York City, July 23, 2004", in: Seen and Heard International Concert Review, http://www.musicweb-international.com/SandH/2004/May-Aug04/Lincoln237.htm (accessed on October 16, 2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

them serious as modern day ways of musical expression.[20] In his view, so he clarified in an interview, buying a CD from a famous artist is often about wanting "to be that CD". And reusing that music is not just appropriating musical style, but re-appropriating the manner "a domestic listener sitting in a recliner would sing and ultimately scream that tune at home in ways that run counter to the tune". And while he had always notated the music by other composers and cultures again and again to really understand it, he hoped that his audiences would "get" music and culture, "finally hear it, all the pins and wires" (as one of his friends had said it) by the way he had "rearranged, chopped up, fragmented, and essentially put it together in a new order".[21]

In Brooke's chamber opera, Metropolitan star Anna Case (1887-1984) – one of the historical tone tests singers – does her very last tone test, and while doing this explains and expresses what she was normally supposed to do, thus unveiling the secrets behind the tone tests. On stage, she is accompanied by Bob, who is recalling how in 1981, he got his father's 1917 phonograph. He shares with the audience how he listened to it, and fell in love with the Anna Case on the recordings, which was perhaps also what happened to his father – Bob's parents got divorced. In a subsequent scene, Anna Case and Bob dance together, as in a *rendez-vous* across time frames. But Anna underlines that she is not real, and much of the opera is about either pretending or finding one's own, authentic voice. The opening scene already articulates this theme by playing Brooke's 're-creation' of a historical Edison phonograph introducing itself, combined with Brooke's composed sounds and Anna's voice.[22]

So, while the Edison company trained its singers to use secret sonic as well as conventional musical skills to have the tone tests succeed, and designed the Diamond Disc phonograph in such a way that it 'blackboxed' the machine, Thompson and Brooke both open up at least part of the 'blackboxed' sonic skills again to their readers and audiences. But in doing that effectively, Brooke had to train his singers in doing exactly what Anna Case and her colleagues had been doing: singing in synch with the phonograph, for instance, or a quarter tone out of tune because the phonograph was off-pitch.

That happened to be far from easy, and required specific types of notation in his opera score in addition to conventional notation, especially to help the singers

20 Thomas Staudter: "Old Recordings Make a New Mix", in: *The New York Times*, September 8, 2002, Section NJ, p. 14.

21 Molly Sheridan: "Nick Brooke. The Artful Appropriator", Transcribed and edited interview, October 15, 2004, New York, NY, in: *NewMusicBox*, https://nmbx.newmusicusa.org/the-artful-appropriator-meet-nick-brooke (accessed on October 16, 2019).

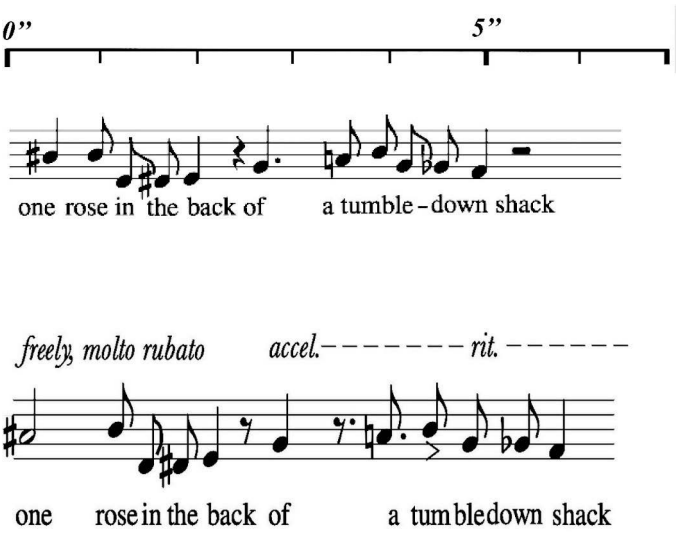
22 Nick Brooke: *Tone Test*, Chamber Opera, 2004, http://nbrooke.com/2009/07/tone-test/, audio clip available on: http://nbrooke.com/media/I_Am_The_Edison_Phonograph.mp3 (accessed on September 6, 2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

to synchronize their singing with the phonograph or to deliberately deviate from it where the narration asked for it. For instance, Brooke used unmetered notation with romantic tempo indications, exact time measurements in seconds, and notations in which the notes have less or more space in between them depending on how fast or slow the singing has to be, as the excerpts of the score show (see fig. 1).[23]

But more importantly for the argument developed in this chapter: Brooke had to 're-blackbox' the sonic skills of performing tone tests on stage in order to open them. He had carefully instructed the singers to read his new forms of notation that had to capture the synchronization of voice and phonograph sound. Ironically, he had to create new tricks of the trade to disclose the sonic skills behind Edison's tone tests in his music theater, and to have his audiences 'get' the bygone dawn of a new intimate relationship with recordings by experiencing it in a rearranged way in the present.

Fig. 1: Score fragments of chamber opera Tone Test, Nick Brooke, 2004 (Courtesy Nick Brooke)



23 Because I could not find substantial recordings or footage of the Tone Test opera, I contacted composer Nick Brooke. He was so kind to send me audio recordings, photos and, in fact, the score. This is then the first publication of samples of the *Tone Test* opera score.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theremin on Film: Easy Playing

There is way more to say about Brooke's chamber opera, but for the purpose of comparing sonic skills in the staging of music history, I would like to proceed with my second example: the Theremin, and notably a documentary about this electronic instrument: *Theremin: An Electronic Odyssey* by Steven M. Martin (1993).[24] But in order to account of the Theremin as a musical instrument properly, I first have to introduce the man behind it in some detail: Leon Theremin (born Lev Sergeevič Termen). For this, I draw on another seminal study: Albert Glinsky's *Theremin: Ether Music and Espionage* (2000).[25]

Léon Theremin (1896-1993) was a Russian physicist who hesitated for some time between pursuing a career as a cellist or a scientist. He started with following both conservatory and physics training, but acquired his first professional expertise in radio technology, and then started working for the Physico-Technical Institute in Petrograd (St. Petersburg). There, he gradually developed an electronic musical instrument that was later to receive the name of its inventor: initially 'Termenvox', then Theremin.

The instrument drew on the ability of the human body "to store up charges", or its capacitance. In this phenomenon, "a person's natural body capacitance, when standing near an electrical circuit, could interfere with the capacity of the circuit, cause a change in its parameters, and set off a signaling device".[26] Theremin transformed this device into an alarm by adding an amplifying vacuum tube to the circuit "as a radio transmitter to generate waves of a specific high frequency, directing them to an antenna".[27] Someone approaching the antenna would alter the circuit, and then trigger an alarm. Theremin did not stop here, however, but went on to rebuild his 'radio watchman' into an 'etherophone' that used an additional principle: heterodyning, in which a circuit mixes two frequencies which then result in another frequency, the beat frequency or difference tone. This enables one to turn two different super high frequencies into frequencies in the audible range. In the etherophone, these two high frequencies were the frequencies of a fixed oscillator – an oscillator being an electric circuit that produces a periodic oscillating electronic signal – and a variable oscillator. Moving one's hand to the antenna of the etherophone would affect the frequency of the variable oscillator, leading, via heterodyning, to an audible tone.

By the time the instrument was patented and presented to wider audiences in the early 1920s, the instruments had two antennas. Bringing the performer's right

24 Steven M. Martin: *Theremin. An Electronic Odyssey*, UK 1993 (Film Documentary).
25 Albert Glinksy: *Theremin: Ether Music and Espionage*, Urbana and Chicago 2000.
26 Ibid., p. 23.
27 Ibid.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hand to a vertical, upright antenna created an increasingly higher siren-like pitch, while the left hand controlled the sound's volume through another, horizontal and loop-shaped antenna. Because the performer did not physically touch the device while playing, although there *was* contact with the circuits through body capacitance, it often created the illusion of magic to the audience of its time.[28]

Theremin himself always promoted the monophonic instrument as easy to play, as an instrument that could be intuitively handled. It would not only enable the player to create novel microsounds, but also immediately express one's musicality. He felt that the cello had always limited his musical expression, he had been impatient with it: "I realized there was a gap between music itself and its mechanical production, and I wanted to unite both of them".[29] In one of Theremin's own stories, he had demonstrated the instrument to Vladimir Ilyich Lenin, who was able to play it within minutes after Theremin had taken Lenin's hands and played it together with him – perhaps as much a token of public Lenin adoration and socialist 'marketing' strategies as of the playability of the Theremin.

This message of intuitive playing was also key to the advertisements accompanying Theremin's extensive tours along European music halls in the 1920s, followed by a tour in the United States in 1927, playing both melodies from the classical music repertoire and popular tunes. "If a youth has the spirit of music in him", Theremin had it in that year, "he can play with my instrument, in a fortnight, what a violinist can play only after two years' training".[30] With RCA, the Radio Corporation of America, he developed the Theremin into an instrument that "anyone could play", be it a skilled musician, a blind person, a child or an "elderly lady".[31] It was like humming, singing or whistling, something quite natural to do, without requiring musical knowledge or extended practice. The general press largely followed this narrative, and some press reports even claimed that you just had to wave your hands, and then the instrument would play anything you liked.[32]

In practice, however, the instrument did not become as common as Theremin had hoped for. The theater version of the instrument had a loudspeaker, which could produce horribly loud shrieks if something went wrong. The home version was launched at the end of September 1929, so unluckily just prior to the start of the Depression. It was relatively expensive, often defective and hard to repair for

28 Ibid., see also Thomas Patteson: *Instruments for New Music. Sound, Technology, and Modernism*, Oakland, CA 2016, Open access: https://doi.org/10.1525/luminos.7 , p. 66.

29 Leon Theremin: "Rozhdenie, detstvo i younost 'termenvoxa'", in: *Radioteknika* 27 (1972), no. 9, p. 109, cited in Glinksy, Theremin, p. 11.

30 "Electricity Turned into Music", in: *Daily Chronicle* (London), December 10, 1927, cited in Glinksy, *Theremin*, p. 63.

31 Sales brochure RCA Theremin 1929, and advertisement brochure, [n. d.], reproduced/cited in Glinsky, *Theremin*, p. 203, and p. 105 respectively.

32 Glinsky, *Theremin*, pp. 101-102, for similar press responses see also Patteson, *Instruments*, p. 68.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

most music dealers. The instrument manual, as Glinsky shows, gave little guidance either, even though the instrument had to be calibrated to the size and stature of its player. He or she had to move the hands in free space, with nothing to take a hold on, but there were hardly any courses on offer to get used to that. RCA managers asked for improvements such as making the control more conventional – hand up, pitch up, or similar to the piano: hand to the right, pitch up – adding a scale, or allowing for finger playing instead of hand waving, but this did not materialize. And in the meantime, to make things worse, a competing electronic instrument entered the market: the Ondes Martenot, which had a dummy keyboard and articulation button.

The Russians did not send Theremin to the United States only for pitching the musical instrument, however. It is very likely that Theremin had a task to spy on technological and industrial developments in the United States.[33] In 1938, however, he decided to return – his only temporary residency permit and financial problems contributing to the reasons – and was secretly brought home again by the Soviets.[34] He worked, or had to work, on military projects until he retired. After the fall of the Berlin wall, his story was rediscovered, and for the documentary, he was reunited with a famous player of the Theremin: Clara Rockmore, a former violinist, who had also contributed to making the instrument more sophisticated, as she recounts in Steven M. Martin's documentary.

The documentary also includes quite some examples from American films in which the Theremin is either audible or visible. The sound of the Theremin was nearly always used to create an eerie, mysterious, otherworldly, or futuristic atmosphere, most often in horror or science fiction movies, such as in a film clip that features a vampire approaching a woman. In terms of sound, it thus only partially followed Theremin's own representation, seeing his instrument as an improved version of a classical musical instrument.

In other ways, however, the staging of the Theremin as musical instrument *did* follow Leon Theremin's ideas. In one embedded film fragment, taken from *The delicate delinquent* (1957, Jerry Lewis), a young man is falsely accused of a criminal offence, gets the chance to be re-educated, and eventually develops into a policeman. In one of the film scenes, the young man passes through a hallway when he notices a faint and mysterious sound. He enters a room cluttered with technical devices and a Theremin standing against one of the walls. As soon as the boy approaches the instrument, it makes the sound again, a howling sound going up and down, now much louder. Initially, the young man dashes back upon hearing it, seemingly scared, but his curiosity appears to be bigger than his fear, as he soon starts fiddling with the instrument. After just a few short notes that he comically triggers

33 Glinsky, *Theremin*, p. 48, 76.
34 Ibid., pp. 183-193.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and breaks off again by leaning into and stepping back from the instrument, he is able to fully control and play the instrument. Soon after, however, and all of a sudden, the instrument starts playing in entirely automatic fashion, producing a song the guy obviously loves. It makes him dance in front of the instrument, until his educator enters the room, annoyed by the airheaded activities of his pupil.[35]

In this example, two things are 'blackboxed': the technicalities of the instrument, and the sonic skills one needs to make the instrument working – carefully listening to its sounds, calibrating it to one's body, identifying problems and solving these by tinkering, and acquiring the tuning, physical and musical skills in order to convincingly play the instrument. In the film, the instrument appears to be self-explanatory, even capable of automatically and empathetically acting itself, just like some press contributions had it in the early days of the instrument. In contrast, as we have seen, playing the instrument in everyday life required a range of sonic skills, as the documentary shows as well. It is no coincidence that both Theremin and Rockmore were string players, already familiar with searching for the right pitch with their hands. They started from and further developed the required skills, variably drawing on technical literacy as well.

It would not suffice, however, to attribute the staging and restaging of the trope of effortless playing a musical instrument to Theremin's sales strategies only. The trope has been too persistent in the history of mechanical and electronic musical instruments – it kept popping up.[36] That was, I would like to suggest, because it rang a bell in popular imagination, and functioned and still functions to stimulate people to start and get hooked to playing before they realize the skills necessary are still substantial. And it serves an eternal dream: "Would I start playing, I could do it as well, I can be as good, musical, creative and famous as the virtuoso on stage, if only I would pick up the instrument one day." Which brings me to my last example.

Smith and Jones Discuss the Beatles: Talking about Music

Alas Smith and Jones was a popular comedy show on British television, broadcasted between 1982 and 1987, and featuring comedian Melvin Smith and comedian-actor-television presenter Griff Rhys Jones as its two stars. The show's title did not only refer to the names of the two hosts, but also to another highly popular television program: the American Western series *Alias Smith and Jones* aired in the 1970s and

35 Steven M. Martin: *Theremin. An Electronic Odyssey*, UK 1993 (Film Documentary), at 35:31-37:24 (of video-recorded version).

36 Trevor Pinch and Karin Bijsterveld: "'Should one applaud?' Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music", in: *Technology and Culture* 44 (2003), no. 3, pp. 536-559; see also: Patteson, *Instruments*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beyond. But whereas *Alias Smith and Jones* was mainstream fiction, *Alas Smith and Jones* expressed and contributed to the 1980s counterculture.

In one of the comedians' famous sketches – *Smith and Jones Discuss the Beatles* – the two men are sitting opposite to each other, in what appears to be a pub.[37] We do not see the pints of beer, but we almost smell them. Smith starts bragging about the sixties, "those were the days", when London and America had exciting youth culture scenes, music was way better than today and he was "very much into hippy culture". At one point he tries to recall the name of "that famous rock star who choked to death in his own vomit", to which Jones responds by suggesting a long list of potential pop stars. By doing so, the sketch ironically suggests that most of these musicians led wild lives ending in tragic deaths. But it also shows that Jones is able to mention more names, and thus has a wider knowledge of pop music than bragger Smith.

This is underlined in the subsequent scene. After Smith has finally remembered that the rock star's name he is after is Jimi Hendrix, Jones shifts repertoire by mimicking Hendrix' characteristic guitar sound with his voice. Jimi Hendrix, as Rebecca McSwain (2002) has narrated, famously transformed a backlash in electric guitar building into a sonic innovation: He purposely employed the distortion that officially had to be prevented, and redressed the resulting sounds into a new conception and materialization of timbre, a widely copied sound.[38] Smith, however, is convinced it sounded differently, and plays air guitar while creating a rhythmic rock sound. Jones corrects him immediately: "No, no, stupid, that's Jimmy Page!", and then vocally emulates another highly convincing version of a Jimi Hendrix guitar solo.[39] The sketch does not end at this point, but the scene has been set. By being able to quickly sum up pop stars and to musically recreate a typical Jimi Hendrix sound, Jones is 'revealed' as the genuine expert in this case, intimately familiar with the sound of the past.

In contrast to the tone test and Theremin examples, there is no 'blackboxing' of the skills involved in creating a convincing sound in *Alas Smith and Jones*. On the contrary, the sketch deliberately exposes Smith's lack of knowledge, the ironic 'punishment' for pretending to know what he is talking about when bringing back the musical sixties. It is Jones who shows what it is to have deep knowledge of music history – being able to literally voice the sounds of music history.

---

37 [Melvin Smith and Griff Rhys Jones]: "Smith and Jones Discuss the Beatles", in: *Alas Smith and Jones* (television comedy series), BBC 1984-1988, available at https://www.youtube.com/watch?v=Ok_42shL_5E (accessed on June 4, 2020).

38 Rebecca McSwain: "Reversing the Reverse Salient in Electric Guitar Technology: Noise, Humbuckers and Jimi Hendrix", in: Hans-Joachim Braun (Ed.): *'I Sing the Body Electric'. Music and Technology in the 20th Century*, Baltimore 2002, pp. 198-210.

39 "Smith and Jones Discuss the Beatles", https://www.youtube.com/watch?v=Ok_42shL_5E, at 2:23-3:17 (accessed on June 4, 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Conclusions

By expressing knowledge of the history of popular music through the embodiment of past music itself, the protagonist Smith also articulates an alternative conception of what music history could be, exactly in the way Anna Langenbruch addresses it in the opening chapter of this volume and in her earlier work. It is music history "going beyond rather than against the linguistic turn",[40] expressing its plot verbally, visually and musically, and in this particular case, in both embodied and normative ways: that knowing music history is impossible without a developed ear, without a musical memory storing a repository of sounds ready for retrieval, without a trained and abiding voice. On top of that the sketch expresses that knowledgeability can be disclosed by unpacking the sonic skills serving as indicators of a 'proper' understanding of music's history.

Sonic skills can also be hidden from view, however, and such acts of not-staging skills in music theater productions or in other media are similarly telling. In film fragments featuring the Theremin, the electronic instrument's sound underlined its weightless presence, its eeriness and airiness, while its visual staging expressed its quality as an instrument anyone could play after some initial wonder. It was paradoxically presented as an instrument without technicalities attached, without asking for skills in making it sound and keeping it going. How much skills it takes, ironically, to hide sonic skills from view became palpable in both the academic narratives and the opera staging of Edison's tone tests, as well as in the opera's score. It was there that 'blackboxing' sonic skills was at the heart of the matter. Once a mass phenomenon and then forgotten, the tone tests have returned in the history of music, in written and music-theatrical form, the second making the highly skilled dimension of doing tone tests literally 'sensible'.

Thus, if someone were to systematically unravel to what extent sonic skills in music history have been foregrounded or rendered inaudible and invisible, for example by analyzing how the sonic skills of modern studio work are depicted in the band biopics I mentioned in my introduction, it would likely show the changes in what has been considered significant to musical creation in different times, places, or media, and thus flesh out another version of music history, like what it was and is to be a musician.

But focusing on sonic skills in the staging of music history can also hint at how the way we conceptualize and present history can be enriched. In the Theremin documentary, the film fragments that celebrate the Theremin's otherworldliness

40 Anna Langenbruch: "Klang als Geschichtsmedium. Einleitung", in: Anna Langenbruch (Ed.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, Bielefeld 2019, pp. 7-18, here p. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and ease of playing can be read as a *contrapuntal* history to the documentary's message that skills were necessary after all, combining history and contrapuntal history in a mixed media format. The Smith and Jones-scene develops from a conception of music history based on *having witnessed* music and its wider scene (being "very much into hippy culture") via *namedropping* into presenting history by *being able to emulate the right sound* for the right artist. It articulates the value of knowing by impersonated sounding. In Nick Brooke's opera, the singers' mastery of and comments on the sonic skills of singing along with the phonograph help to disclose the work that was historically invested in creating successful tone tests. It is an artistic version of *reverse engineering* the history of music. It is a version though that does not so much take the legible score apart, as music theory would do, but tries to connect with the ways in which listeners fall in love with a recording or try to 'be' their CDs by *singing along* – in tune or not. It shows the history of music as the history of the embodied dreams and aspirations of its audiences as much as of its makers.

References

Karin Bijsterveld: *Sonic Skills. Listening for Knowledge in Science, Medicine and Engineering (1920s-present)*, London 2019.

Nick Brooke: *Tone Test*, Chamber Opera, 2004.

Lorraine Daston and Peter Galison: "The Image of Objectivity", in: *Representations 10* (1992), no. 40, pp. 81-128.

Lorraine Daston and Peter Galison: *Objectivity*, New York 2007.

Albert Glinksy: *Theremin: Ether Music and Espionage*, Urbana and Chicago 2000.

Bruce Hodges: "Lincoln Center Festival 2004, *Tone Test (world premiere)*, Clark Studio Theater, New York City, July 23, 2004", in: *Seen and Heard International Concert Review*, http://www.musicweb-international.com/SandH/2004/May-Aug04/Lincoln237.htm (accessed on October 16, 2019).

Brian Kane: "In Search of Audile Technique", Keynote lecture at the Sound and Music in the Prism of Sound Studies Conference, Paris, EHESS/Columbia University, January 24-26, 2019, lecture audio available on https://soundcloud.com/user-897145586/brian-kane-yale-university (accessed on June 3, 2020).

Anna Langenbruch: "Klang als Geschichtsmedium. Einleitung", in: Anna Langenbruch (Ed.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, Bielefeld 2019, pp. 7-18.

Bruno Latour: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge MA 1987.

Steven Martin: *Theremin. An Electronic Odyssey*, 1993 (Film Documentary).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rebecca McSwain: "Reversing the Reverse Salient in Electric Guitar Technology: Noise, Humbuckers and Jimi Hendrix", in: Hans-Joachim Braun (Ed.): *'I Sing the Body Electric'. Music and Technology in the 20th Century*, Baltimore 2002, pp. 198-210.

Cyrus Mody: "The Sounds of Science: Listening to Laboratory Practice", in: *Science, Technology & Human Values* 30 (2005), no 2, pp. 175-198.

Thomas Patteson: *Instruments for New Music. Sound, Technology, and Modernism*, California CA 2016, Open access: DOI: https://doi.org/10.1525/luminos.7 .

Trevor Pinch and Wiebe Bijker: "The Social Construction of Facts and Artifacts. Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other", in: Wiebe Bijker, Thomas Hugh and Trevor Pinch (Eds.): *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge MA 1987, pp. 17-50.

Trevor Pinch and Karin Bijsterveld: "'Should one applaud?' Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music", in: *Technology and Culture* 44 (2003), no. 3, pp. 536-559.

Trevor Pinch and Karin Bijsterveld: "New Keys to the World of Sound", in: Trevor Pinch and Karin Bijsterveld (Eds.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012, pp. 3-35.

Tom Rice: *Hearing and the Hospital. Sound, Listening, Knowledge and Experience*, Canon Pyon 2013.

Lissa Roberts: "The Death of the Sensuous Chemist. The 'New' Chemistry and the Transformation of Sensuous Technology", in: *Studies in the History and Philosophy of Science* 26 (1995), no. 4, pp. 503-529.

Molly Sheridan: "Nick Brooke. The Artful Appropriator." Transcribed and edited interview, October 15, 2004—3:30 p.m., New York, NY, in: *NewMusicBox*, https://nmbx.newmusicusa.org/the-artful-appropriator-meet-nick-brooke (accessed on October 16, 2019).

Marsha Siefert: "Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture. How the Talking Machine Became a Musical Instrument", in: *Science in Context* 8 (1995), no. 2, pp. 417-449.

[Melvin Smith and Griff Rhys Jones]: "Smith and Jones Discuss the Beatles", in: *Alas Smith and Jones* (television comedy series), BBC 1984-1988, available at https://www.youtube.com/watch?v=Ok_42shL_5E (accessed on June 4, 2020).

Thomas Staudter: "Old Recordings Make a New Mix", in: *The New York Times*, September 8, 2002, Section NJ, p. 14.

Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

Alexandra Supper and Karin Bijsterveld: "Sounds Convincing. Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making", in: *Interdisciplinary Science Reviews* 40 (2015), no. 2, pp. 124-144.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Emily Thompson: "Machines, Music, and the Quest for Fidelity. Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925", in: *The Musical Quarterly* 79 (1995), no. 1, pp. 131-171.

Langdon Winner: "Upon Opening the Black Box and Finding It Empty: Social Constructivism and the Philosophy of Technology", in: *Science, Technology, & Human Values* 18 (1993), no. 3, pp. 362-378.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klänge vergangener Zeiten und musikalische Vergangenheit im Broadwaymusical

Musikgeschichte als Inhalt und Form

Carolin Stahrenberg

I. Einleitung: Musikgeschichte im Musical

Im Musical wird in vielfältiger Form Musikgeschichte erzählt – nicht nur über das sprachliche Narrativ, wie beispielsweise in Musicals wie *Mozart!*[1] oder *Barnum*[2] (hier widmet sich ein Abschnitt der historischen USA-Tournee der Sängerin Jenny Lind). Auch Juke Box Musicals bringen in ihrer Zusammenstellung präexistenter Musiken Musikgeschichte auf die Bühne: Dabei stehen in den biographischen Musicals Handlung und Musikauswahl in Übereinstimmung, indem sie die Lebensgeschichte eines Musikers oder einer Musikerin erzählen und mit den bekanntesten Songs verknüpfen. Ein Beispiel hierfür ist u.a. das Musical *Buddy. The Buddy Holly Story*[3] aus dem Jahr 1989, das die Biographie Buddy Hollys zwischen 1956 und seinem Tod 1959 thematisiert. Seinen Höhepunkt findet es in einer fast 25-minütigen Konzertperformance (Clear Lake Concert) – der Theaterwissenschaftler Bud Coleman bezeichnet dieses Musical (und andere dieser Art) deshalb auch als »disguised pop/rock concert«,[4] wobei es sich bei dem verkappten Popkonzert um Inszenierungen historischer Konzerte mit den Mitteln des Musiktheaters handelt, um Musikgeschichte auf der Bühne also.

Doch auch wenn statt der Biographie der Stars die Fans im Mittelpunkt stehen und deren emotionale Beziehung zur Musik ihrer Idole den roten Faden der Handlung bildet, wird im Juke Box Musical Musikgeschichte erzählt – und zwar aus ei-

1 *Mozart!*, Buch und Lyrics: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung 02.10.1999, Vereinigte Bühnen Wien (Regie: Harry Kupfer).

2 *Barnum*, Buch: Mark Bramble, Lyrics: Michael Stewart, Musik: Cy Coleman, Uraufführung 30.04.1980, St. James Theater, New York (Regie: Joe Layton).

3 *Buddy. The Buddy Holly Story*, Buch: Alan Janes, Lyrics und Musik: Buddy Holly u.a., Uraufführung 12.10.1989, Victoria Palace Theatre, London (Regie: Rob Bettinson).

4 Bud Coleman: »New Horizons. The Musical at the Dawn of the Twenty-first Century«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2001, S. 284-301, hier S. 287.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ner oft nur wenig wahrgenommenen Perspektive, nämlich der des Publikums, das hier gleichzeitig zum Gegenstand der Erzählung wird. So werden beispielsweise im Musical *The Band*, geschrieben von Tim Firth mit der Musik von Take That, die Songs zu einer Art ›Zeitmaschine‹, die die vier Protagonistinnen in ihrer Erinnerung 25 Jahre zurückversetzt, in die Zeit, als sie beste Freundinnen und Fans der Boygroup waren. Durch Rückblenden und die Inszenierung eines Revival-Konzerts der Band überlagern sich in dem Stück die Zeitebenen – Jugendzeit und Gegenwart der Handlung verschmelzen in den Songs der Band. Musikgeschichte wird hier als Emotions- und Sozialgeschichte erzählt, wobei die Songs das Zentrum bilden. Sie bringen durch ihre anachronistische Musiksprache an sich schon Musikgeschichte auf die Bühne.

Dies ist auch der Fall, wenn sich die Handlung ganz vom historischen Zusammenhang der Songs abkoppelt – wie beispielsweise in den Musicals *Mamma Mia*[5] mit Songs von Abba oder *I Am From Austria*[6] mit der Musik von Reinhard Fendrich. In letzterem werden Songs wie beispielsweise das titelgebende »I Am From Austria« oder »Es lebe der Sport« in eine Handlung eingebettet, die eine Liebesgeschichte mit dem Narrativ von Heimatverbundenheit und Zugehörigkeit verknüpft (»Da bin i her, da g'hör' i hin«[7]). Das Leben Reinhard Fendrichs oder der Zeitkontext der Songs spielen hier im Narrativ keine Rolle – nichtsdestotrotz operiert die musikalische Dramaturgie des Stücks mit der Erinnerung der Menschen im Publikum an historische Songs. Hier wird also – rein musikalisch – auf Musikgeschichte Bezug genommen. Auch *Buddy* spielt mit dieser Evokation eines als historisch empfundenen Sounds.

Diese Technik, die man im Zusammenhang mit dem Broadway-Musical als Pastiche bezeichnet,[8] möchte ich im Folgenden anhand zweier Beispiele des Autorenteams Kander und Ebb genauer untersuchen, in denen das Pastiche v.a. als eine Art *couleur temporelle* eingesetzt wird[9] – gleichzeitig wird die Ebene der Musik in beiden Werken zielgerichtet genutzt, um Vergangenheit für die Gegenwart neu zu verhandeln. Da die Erinnerung im Konzept des Pastiche eine zentrale Rolle

5 *Mamma Mia*, Buch: Catherine Johnson, Lyrics und Musik: Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Uraufführung 06.04.1999, Prince Edward Theatre, London (Regie: Phyllida Lloyd).

6 *I Am From Austria*, Buch: Titus Hoffmann, Christian Struppeck, Lyrics und Musik: Reinhard Fendrich, Michael Reed (Arrangements), Uraufführung 16.09.2017, Raimundtheater, Wien (Regie: Andreas Gergen).

7 Reinhard Fendrich: »I am from Austria [Songtext]«, in: Reinhard Fendrich: *fendrich.at*, https://www.fendrich.at/lyric/i-am-from-austria/ (abgerufen am 08.11.2020).

8 Zum Pastiche vgl. Richard Dyer: *Pastiche*, London u.a. 2007; Helen Smith: »The Art of Glorification. A History of Pastiche, and Its Use within Sondheim's *Follies*«, in: *British Postgraduate Musicology* 2 (1998), S. 24-31.

9 Neben der Markierung der Zeit spielt darüber hinaus auch die *couleur locale*, die Markierung des Ortes, eine Rolle.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

spielt, werde ich mich zunächst mit dem Zusammenhang von Musiktheater und kulturellem Gedächtnis auseinandersetzen.

II. Wieder-Holung: Musikgeschichte auf der (Musical-)Bühne und kulturelles Gedächtnis

Werden historische Ereignisse in einer medialen Form thematisiert, so werden sie als »Fixpunkte in der Vergangenheit« ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben, wie der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann feststellt. Die Erinnerung an »schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit« wird, so Assmann, »durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten.«[10] Dies trifft auch auf Ereignisse aus dem Bereich der Musikgeschichte zu: Die im Stadtbild aufgestellten Denkmäler für Personen der Musikgeschichte oder Gedenktafeln, die an Ereignisse erinnern, die von einer Gesellschaft als wichtig für die Musikgeschichte erachtet werden, sind beispielsweise steinerne Zeugen dieser Einschreibung musikalischer Ereignisse in das kulturelle Gedächtnis und der daraus folgenden Aufwertung bestimmter Personen und Werke.

Das von Assmann beschriebene ›Wachhalten‹ von Erinnerung geschieht im Theater, einem Ort institutionalisierter Kommunikation, in ganz besonderem Maße, so es sich auf historische Stoffe bezieht, nämlich durch die ›Verkörperung‹[11] historischer Begebenheiten – eine Form, wie wir sie auch in weniger institutionalisierten, aber dennoch ritualisierten Aufführungen historischer Ereignisse finden, z.B. bei Reenactments historischer Schlachten.[12] Dadurch wird die Illusion einer sichtbaren und spürbaren Vergegenwärtigung[13] erzeugt, eines Verschmelzens

10 Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders. (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19, hier S. 12.

11 Erika Fischer-Lichte weist auf die Doppelbedeutung des Körpers der Schauspielerin bzw. des Schauspielers (Körper-Haben und Leib-Sein) hin: »Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann […]. Zugleich aber ist er dieser Leib, ist Leib-Subjekt«, Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 129. Das ›Körper-Haben‹ verweist auf den Körper als Zeichen, z.B. in der Verkörperung historischer Figuren; das ›Leib-Sein‹ fasst dagegen die Leiblichkeit des Schauspielenden als einzigartiger Körper. Präsenz und Repräsentation verschmelzen.

12 Die Literatur zum Reenactment ist vielfältig. In diesem Zusammenhang sei für einen Überblick beispielhaft verwiesen auf Ulrike Jureit: *Magie des Authentischen. Das Nachleben von Krieg und Gewalt im Reenactment*, Göttingen 2020; Sarah Willner, Georg Koch und Stefanie Samida (Hg.): *Doing History. Performative Praktiken in der Geschichtskultur*, Münster 2016 sowie Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«. Eine Typologie*, Bielefeld 2012.

13 Aufgrund des Ineinander von Unbelebtem und Belebtem im Reenactment kann laut Günther Heeg nicht von einer wirklichen Vergegenwärtigung gesprochen werden: »Vergegen-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Gegenwart (im Leib des Schauspielers/der Schauspielerin) und Vergangenheit (im zeichenhaften Körper der gespielten historischen Figur). Während allerdings das historische Reenactment eine gewisse ›Authentizität‹ als Gegenstand der Darstellung sucht,[14] ordnet das Theater historische Ereignisse zumeist in neue narrative Dramaturgien ein; dabei erscheint die Frage einer ›Authentizität‹ in der Regel als untergeordnet. Vergegenwärtigung meint hier nicht das Erzeugen der Illusion eines ›authentischen‹ Miterlebens von Vergangenheit, sondern deren Bezug auf die Gegenwart.[15]

Auch damit zeigt sich das Theater als Teil des kulturellen Gedächtnisses – Assmann beschreibt diesen Aspekt als »Rekonstruktivität«: »Das kulturelle Gedächtnis verfährt rekonstruktiv, d.h. es bezieht sein Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation.«[16] Dies ist natürlich auch beim Reenactment der Fall, wird aber, zumindest im populären historischen Reenactment, zumeist nicht problematisiert, wie die Historikerin Ulrike Jureit beschreibt: »Der Reenactor möchte sich durch authentifizierte Kontexte und detailgetreue Ausstattungen vergangenen Ereignissen körperlich-emotional annähern, was zugleich bedeutet, dass Geschichte weniger erlernt oder reflektiert, sondern in erster Linie erlebt und gefühlt werden will«.[17] Der Gegenwartsbezug bzw. der Aspekt der Rekonstruktivität wird dagegen im Theater sogar häufig herausgestellt – werden doch Stoffe durch Bühnenbild oder Kostüme oft ausdrücklich ›enthistorisiert‹, um den Bezug eines historischen Stoffes zur Gegenwart hervorzuheben (und sich nicht dem Vorwurf eines Historismus auszusetzen). Die Herausgeber*innen des Bandes *Reenacting History: Theater und Geschichte* bezeichnen dies im Anschluss an Günter Heeg als das »Theater der Wiederholung«, das »die Uneigentlichkeit und Sekundarität geschichtlicher Vorgänge« unterstreicht und ermöglicht, das Theater »als einzigartigen Ort der Aus-

---

wärtigung impliziert und suggeriert die restlose Verlebendigung des Vergangenen, während das Unbelebte, das im Reenactment zu Tage tritt, die Resistenz aller toten Geschlechter gegen ihre Indienstnahme durch die Gegenwart markiert.« Günther Heeg: »Reenacting History. Das Theater der Wiederholung«, in: Günther Heeg u.a. (Hg.): *Reenacting History. Theater und Geschichte* (Recherchen 109), Berlin 2014, S. 10-39, hier S. 14. Heeg schlägt deshalb als Konsequenz daraus den Begriff der »Wieder-Holung« vor, der den nicht zu überwindenden Abstand zum Vergangenen markiert (Ebd., S. 15).

14 Vgl. Jureit, *Magie des Authentischen*, S. 10.

15 Zu Verflechtungen von Reenactment und Theater vgl. Heeg u.a. (Hg.), *Reenacting History*. Die Herausgeber unterscheiden dabei im Vorwort die Konzepte des ›Theaters der Wiederholung‹ (s.o.) und eines ›ästhetischen Historismus‹, »in dem sich Theater und Geschichte verbinden, um die Kontinuität und Präsenz der Geschichte zu beglaubigen«. Günther Heeg u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Reenacting History*, S. 5-8, hier S. 6.

16 Assmann, *Kollektives Gedächtnis*, S. 13.

17 Jureit, *Magie des Authentischen*, S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

handlung und Aneignung der Vergangenheit in der Gegenwart zu begreifen«.[18] Heeg markiert sogar die »grundsätzliche *Theatralität* historischer Zeiterfahrung.«[19]

Wie eingangs bereits beschrieben, hält das Musical dabei als ein zutiefst selbstreferenzielles Genre nicht nur mittels der Ebene der Handlung Erinnerungen an Vergangenheit wach bzw. ›wieder-holt‹ diese. Auch im Medium der Musik wird Erinnern evoziert und modifiziert, wobei das bedeutendste Stilmittel die musikalische Technik des Pastiche ist.

Pastiche, von Richard Dyer allgemein als »a kind of imitation that you are meant to know is an imitation«[20] bezeichnet, wird u.a. von Steven Robert Swayne für das Musical präzisiert – nach seiner gut fassbaren Definition sind *pastiche songs*: »Songs written in the idioms of yesteryear or with the inflections of another composer«.[21] Dabei umfasst die Technik des Pastiche nicht das direkte Zitat, das Zusammenfügen von präexistenten Musiken beispielsweise, wie wir es in der Musikwissenschaft unter dem Begriff Pasticcio kennen: »Pastiche usually does not quote another song or composer; rather, it aims at capturing the stylistic language of some other time and place.«[22] Mit dem direkten Bezug auf die Klänge (eigentlich »Redeweisen«) vergangener Zeiten, »the idioms of yesteryear«, wird der Vergangenheitsbezug deutlich: Hier wird Musikgeschichte im Medium der Musik erzählt bzw. auf die Bühne gebracht. Die Funktion solcher *pastiche songs* sowie ihre dramaturgische Einbettung kann dabei unterschiedlich sein. Häufig werden sie vor allem als *character songs*, also zur Charakterisierung einer Figur, eingesetzt. Ich möchte mich im Folgenden nicht dieser Funktion widmen, sondern anhand der Musicals *Cabaret* und *The Scottsboro Boys* tiefergehende Verflechtungen von musikalischem Pastiche mit Handlung und Dramaturgie sowie deren Bezug zu Narration und Erinnerung thematisieren.[23]

18 Heeg u.a., »Vorwort«, S. 7.

19 Heeg, »Reenacting History«, S. 16 [Hervorhebung im Original].

20 Dyer, *Pastiche*, S. 1.

21 Steven Robert Swayne: *Hearing Sondheim's Voices*, Diss., University of California, Berkeley 1999, S. 52, zit.n. Agnieszka Zagozdzon: *Von ›re-creation‹ bis ›glorification‹. Zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts* (Populäre Kultur und Musik 23), Münster und New York 2019, S. 171.

22 Ebd.

23 Nils Grosch diskutiert übergreifend Historizität und Pastiche im Concept Musical in Zusammenhang mit Brecht'scher Verfremdungstechnik: Nils Grosch: »›That's the alienation effect‹. Verfremdung und Song im ›Concept Musical‹«, in: Jürgen Hillesheim (Hg.): *Verfremdungen: Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*, Freiburg 2013, S. 317-333.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Erzählte (Musik-)Geschichte: *Cabaret*

Im Musical *Cabaret*,[24] herausgebracht am Broadway im Jahr 1966 und heute zumeist eher bekannt durch den auf dem Musical basierenden Spielfilm von 1972, ist die Motivation für *pastiche songs* bereits auf Handlungsebene gegeben: Es spielt (auf Grundlage von Christopher Isherwoods *Berlin Stories*[25]) im Berlin der 1930er Jahre und erzählt vor dem Hintergrund des Aufstiegs des Nationalsozialismus und einer dekadenten Gesellschaft die Liebesgeschichte des amerikanischen Autors Cliff und der Nachtclubsängerin Sally Bowles. Neben der eigentlichen Handlung wird das Arbeitsfeld Sallys – ein Musikort, nämlich das Cabaret Kit Kat Club – durch mehrere Songs geschildert und auf diese Weise das Bild eines Nachtclubs im moralisch zunehmend verfallenden Berlin der frühen 1930er Jahre evoziert.[26]

Als eine Art ›Zwitter‹ zwischen Book Musical und Concept Musical vereint *Cabaret* in sich sowohl in die Handlung verwobene *book songs*,[27] als auch kommentierende *pastiche songs* – sie sind als Nachtclubnummern über das Stück verteilt und durchbrechen die Handlung.[28] Die Musik der *book songs* ist als integrierte Form aus der Handlung entwickelt, Dialog und Song gehen ineinander über – hier finden sich keine Anklänge an ›idioms of yesteryear‹. Anders die eingeschobenen Nachtclubsongs, deren Anfang und Ende deutlich markiert ist und deren nicht-integrierte Stellung durch bühnentechnische Elemente (Licht, Ausstattung) zusätzlich betont wird.

Durch den musikbezogenen Beruf der weiblichen Protagonistin liegt ein musikalischer Bezug in Form von *couleur locale/couleur temporelle* zu den Cabarets im Berlin der ausgehenden Weimarer Republik nahe – er wäre allerdings nicht zwingend notwendig, ließe sich die Geschichte doch auch ohne die eingeschobenen Nachtclubsongs erzählen. Ein Stadium, in dem sich das Stück während der Konzeptionsphase tatsächlich einmal befand, wie Harold Prince, der Produzent und Regisseur des Stücks, schildert: »For a short time we had two shows. A predictable realistic telling of the writer's encounter with Sally, and Joel Grey's fifteen minutes.«[29] Joel Grey spielte in der Erstproduktion den Conferencier (Emcee = Master of Ceremonies), führte in dieser Rolle also durch das Nummernprogramm des Cabarets. Das

24 *Cabaret*, Buch: Joe Masteroff, Lyrics: Fred Ebb, Musik: John Kander, Uraufführung 20.11.1966, Broadhurst Theatre, New York (Regie: Harold Prince).

25 Christopher Isherwood: *The Berlin stories*. New York 1963. Das Buch umfasst die beiden Erzählungen *Goodbye to Berlin* und *The Last of Mr. Norris*. Die Erstausgabe erschien 1945.

26 Zu historischen Orten der populären Musik im Berlin der 1920er und frühen 1930er-Jahre vgl. Carolin Stahrenberg: *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933* (Populäre Kultur und Musik 4), Münster 2012.

27 Zum Terminus *book song*: »A book song relates to and even furthers the plot, functioning as dialogue set to music.« Martin Gottfried: *Broadway Musicals*, New York 1980, S. 13.

28 Grosch, »Verfremdung und Song«, S. 323f.

29 Harold Prince: *Sense of Occasion*, Milwaukee 2017, [Chapt. 22], [o. S.].

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Produktionsteam entschied sich schließlich für zwei verschränkte Ebenen, wobei die Nachtclub-Szenen die heutige Rezeption beherrschen, wohl auch da Regisseur Bob Fosse im Film *Cabaret* ganz auf die *book songs* verzichtete und so die Nachtclub-Ebene noch verstärkte – damit rückt auch die Erzählung von Musikgeschichte im Film stärker in den Vordergrund. Im kollektiven Gedächtnis sind deshalb vor allem Nummern wie »Willkommen, bienvenue, welcome« oder die (ausschließlich im Film vorhandenen) Songs »Mein Herr« und »Money makes the world go round« verankert.

Sowohl die Buch- als auch die Kommentar-Ebene im Musical *Cabaret* erzählen Geschichte, wobei letztere, mit den *pastiche songs*, dramaturgisch mit der Handlung verwoben und so das Konzept des Musicals, nämlich die Darstellung einer an Dekadenz zu Grunde gehenden Gesellschaft, verdeutlicht wird: »we took Joel's numbers and scattered them through the show in an ascending curve energetically and a descending curve morally«,[30] so Prince. Der Rückgriff auf historische Formen erfolgt dabei nie offensichtlich, sondern immer mit einer gleichzeitigen Aktualisierung des Idioms. Dennoch finden sich wahrnehmbare Anklänge, wenn z.B. gleich zu Beginn im Eingangssong »Willkommen« formal das beiläufige Erzählen über einer Motivschleife und die direkte Kommunikation mit dem Publikum als typische Motive aus Kabarett-Kontexten aufgenommen werden; die Melodie bewegt sich in einem überschaubaren Ambitus und durch die Instrumentation mit dem Banjo, einem Mode-Instrument der 1930er Jahre, das z.B. auch von Kurt Weill in der *Dreigroschenoper* eingesetzt wurde, werden hier anachronistische Klänge verwendet.[31] Nils Grosch hat in diesem Zusammenhang auf die auffällige Präsenz der Sexte zu Beginn der Eröffnungsnummern »Willkommen« und der »Moritat« aus der *Dreigroschenoper* hingewiesen und Parallelen in der harmonischen Gestaltung nachgewiesen.[32]

Andere Songs zeigen ebenfalls Anklänge an das historische Berliner Kabarett der ausgehenden 1920er Jahre: Im Song »Two Ladies« liegt beispielsweise ein Bezug im Sujet vor, wenn dort eine Dreiecksbeziehung zwischen einem Mann und zwei Frauen thematisiert wird – dasselbe Thema findet sich im Schiffer/Spoliansky-Lied »Wenn die beste Freundin« aus einer Kabarettrevue des Jahres 1928 (*Es liegt in der Luft*).[33] Dort heißt es, damals u.a. von Marlene Dietrich gesungen: »(*2. Freundin*) Du hast mich mit ihr betrogen! (*Er*) Weil Du mich mit ihr betrogen hast! (*1. Freundin*) Und Du hast mich mit ihm betrogen! (*2. Freundin*) Weil Du mich mit ihm betrügst!

30 Ebd.

31 Vgl. Joe Masteroff, John Kander und Fred Ebb: *Cabaret*, Klavierauszug, New York 1968.

32 Grosch, »Verfremdung und Song«, S. 327.

33 *Es liegt in der Luft. Revue in vierundzwanzig Bildern*, Buch und Lyrics: Marcellus Schiffer, Musik: Mischa Spoliansky, Uraufführung 15.05.1928, Komödie am Kurfürstendamm, Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(*Er*) Was sind denn das für verwickelte Familienverhältnisse!«[34] Auch im Text von »Two Ladies« wird das Thema Partnertausch und die Ménage à trois aufgegriffen: »(*Emcee*) We switch partners daily, To play as he please. (*Girls*) Twosie beats onesie (*Emcee*) But nothing beats threes.«[35] Die in *Es liegt in der Luft* beteiligte Marlene Dietrich war zur Zeit der Uraufführung von *Cabaret* bereits zum Sinnbild der Kultur der deutschen späten 1920er und 1930er Jahre geworden und steht unübersehbar Pate für Liza Minellis Auftritt als Sally Bowles im Film *Cabaret*, und zwar in der Nummer »Mein Herr«: Visuell verweisen das Kostüm und der Stuhl als wichtiges Requisit auf Dietrichs ikonischen Auftritt als Lola Lola in Josef von Sternbergs *Der Blaue Engel*.

Harold Prince fasst den Charakter des Pastiche in den Nachtclubszenen in *Cabaret* in seinen Erinnerungen zusammen und verrät dabei auch etwas über die Vorbilder, die bei der Entwicklung des Musicals für diese Szenen Pate gestanden haben sollen: »six or eight songs fragmented to introduce Berlin nightlife and to be performed by my MC, making quick changes from Lenya to Richard Tauber to Dietrich, and so on.«[36]

Das »idiom of yesteryear« ist in *Cabaret* nicht plakativ, sondern erscheint fast selbst als eine Erinnerung, in einer aktualisierten Form auf die Gegenwart bezogen. Assmanns Formulierung, dass im kulturellen Gedächtnis das »Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation«[37] bezogen werde (s.o.), wird in *Cabaret* nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar: Der große Bühnenspiegel reflektiert das Auditorium, »thus allowing the audience to see itself«,[38] wie es in den Regieanweisungen heißt. Er bildet die Brücke von der erzählten Geschichte mit ihrem Handlungsort und ihrer Handlungszeit in die Gegenwart. Der Spiegel führt so die in der Erzählung erfolgte Aushandlung der Vergangenheit in der heutigen Gegenwart plakativ vor Augen.

IV. Musiktheatergeschichte als Form: *The Scottsboro Boys*

War in *Cabaret* die Musikgeschichte durch die Songs und den Handlungsort Kit Kat Club ein Teil der erzählten Geschichte, so zeigt sich in Kander und Ebb's aktuellster und durch Ebbs Tod letzter Zusammenarbeit ein anderer Zugang, wie er sich z.B. auch schon in der früheren gemeinsame Produktion *Chicago* fand: Ein histo-

34 Marcellus Schiffer: *Es liegt in der Luft (Ein Spiel im Warenhaus). Revue in 24 Bildern*, Textbuch, München [o.J.], S. 45.
35 Masteroff, Kander und Ebb, *Cabaret*, Klavierauszug, S. 73.
36 Prince, *Sense of Occasion*, [Chapt. 22], [o. S.].
37 Assmann, *Kollektives Gedächtnis*, S. 13.
38 Joe Masteroff: *Cabaret* [Textbuch], New York 1967, S. 3 [Synopsis].

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

risches Genre wird als Erzählform genutzt. In *Chicago* war es das Vaudeville, in *The Scottsboro Boys* ist es die Minstrel Show.[39]

Gleich in der ersten musikalischen Nummer werden die Anklänge an das Genre überdeutlich markiert. Hier ist das musikalische Pastiche, anders als in *Cabaret*, plakativ. Mit der Wahl der Minstrel Show wird von Kander und Ebb bewusst ein Bruch von Konventionen und somit eine Provokation des Publikums in Kauf genommen, handelt es sich doch um ein bekanntermaßen rassistisches Genre des 19. Jahrhunderts, in dem Weiße in *blackface* Schwarze mimten.[40] Das durch die Form hervorgerufene Erstaunen bis hin zu Schock und auch einer gewissen Faszination aufgrund der Provokation äußert sich beispielsweise in der Reaktion des Musical-Regisseurs und Autors Scott Miller anlässlich des Besuchs einer Aufführung: »At first, it's just a black woman sitting on a chair […]. And then before we know it, holy shit, we're watching a minstrel show!«[41] Auch die *New York Times* berichtete von Schock und Scham und der Unsicherheit bezüglich eines angemessenen Verhaltens des schwerpunktmäßig Weißen Publikums der Previews.[42]

Der Griff zum Genre der Minstrel Show ist trotz aller Plakativität kein äußerlicher; er ist motiviert durch die erzählte Geschichte, die auf einer tatsächlichen historischen Begebenheit beruht: Im Jahr 1931 wurden in den Südstaaten nach einem Konflikt in einem Zug neun afro-amerikanische Jugendliche zwischen 12 und 20 Jahren verhaftet und (zu Unrecht) unter dem Vorwurf der Vergewaltigung zweier Weißer Mädchen angeklagt. Die in der Folge stattfindenden Prozesse, die mit eintägigen Gerichtsverfahren und darin ausgesprochenen Todesurteilen begannen und nach mehreren Wiederaufnahmen schließlich zu einem Todesurteil und teils

39 Megan Stahl reflektiert die Grenzen der theatralen Einfühlung durch die Wahl dieser Erzählform: Megan Stahl: »Too Big for Broadway? The Limits of Historical and Theatrical Empathy in *Parad* and *The Scottsboro Boys*«, in: *Studies in Musical Theatre* 10 (2016), H. 1, S. 69-79.

40 Zur Geschichte der Minstrel Shows überblickshaft: Todd Decker: »Race, Ethnicity, Performance«, in: Raymond Knapp, Mitchell Morris und Stacy Wolf (Hg.): *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford 2011, S. 197-209; John Graziano: »Images of African Americans. African-American Musical Theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2011, S. 89-102; Katherine K. Preston: »American Musical Theatre before the Twentieth Century«, in: Everett und Laird (Hg.), *Cambridge Companion to the Musical*, S. 3-28; Karen Sotiropoulos: *Staging Race. Black Performers in Turn of the Century America*, Cambridge 2006.

41 Scott Miller: »The Scottsboro Boys«, in: ders.: *The Bad Boy of Musical Theatre. Random Musings from a Bad-ass Culture Warrior*, https://newlinetheatre.blogspot.com/2010/11/scottsboro-boys.html (22.11.2010, abgerufen am 04.05.2019).

42 Felicia R. Lee: »New Musicals That Strike a Somber Chord«, in: *The New York Times*, https://www.nytimes.com/2010/03/03/theater/03musicals.html (02.03.2010, abgerufen am 04.05.2019) [Druckausgabe: *The New York Times*, New York Edition, 03.03.2010, S. C1].

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

langjährigen Gefängnisstrafen führten, gelten als ein Musterbeispiel rassistischer Justiz und führten in den USA langfristig zu gemischt besetzten Jurys.[43]

Das Musical *The Scottsboro Boys* erzählt also wiederum Geschichte. Fing *Cabaret* aber die Atmosphäre und Stimmung einer Zeit und eines Ortes ein, so thematisiert *The Scottsboro Boys* eine tatsächliche historische Begebenheit. Hier geht es nicht mehr um eine *couleur locale*, das Pastiche wird also nicht zur Kennzeichnung des Handlungsortes und der -zeit eingesetzt – dies wären die Südstaaten der 1930er Jahre, die Minstrel Show aber ist ein früheres Genre. Kander und Ebb parallelisieren stattdessen inhaltlich den Rassismus der Minstrel Shows und den der Scottsboro Trials.

Pastiche-Elemente werden durch das Autorenteam nicht nur in einzelnen Nummern benutzt, beispielsweise im Minstrel March oder dem Close Harmony Gesang im Song »Southern Days«. Auch die Besetzung schließt mit den musikalisch immer wieder herausgehobenen Instrumenten Banjo, Tamburin und Violine (fiddle) an die Standardbesetzung der Minstrelsy an, die im Musical allerdings um weitere Instrumente ergänzt wird (Piano, Harmonium, Trompete/Kornett/Flügelhorn, Tenorposaune, Klarinette, Flöte, Kontrabass/Tuba).[44] Kander und Ebb übernehmen auch die Grobstruktur der Minstrel Show als Dramaturgie und deren stereotypisierte Figuren: Den als *whiteface* auftretenden Interlocutor, der als Conférencier die Künstler und Songs vorstellt und komische Dialoge mit den stereotypisierten Nebenfiguren in *blackface*, Mr. Tambo und Mr. Bones führt. Mr. Tambo ist nach dem ihn begleitenden Instrument, dem Tamburin, benannt, Mr. Bones nach den ihm zugeordneten Knochenkastagnetten.[45] Beide Figuren treten auch in *The Scottsboro Boys* auf und gehen dem Interlocutor bei der ›Organisation‹ der Nummern zur Hand – diese erweist sich im Laufe der Handlung immer stärker als Machtspiel, wenn die Scottsboro Boys vom Interlocutor in ihre Nummern gezwungen werden, die die Tradition der Minstrelsy bedienen.

Schon am Beginn der »Show« wird nach der Aufstellung im Minstrel Circle (dem typischen Halbkreis) und dem Kommando des Interlocutors, »Gentleman, be seated!«,[46] das Machtgefüge verdeutlicht: »I'm host and interlocutor / The master

43 Zum historischen Hintergrund: James R. Acker: *Scottsboro and Its Legacy. The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport 2008.

44 John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Playbill, Lyceum Theatre*, New York 2010, S. 4.

45 Preston, »American Musical Theatre«, S. 12f.

46 John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Libretto Vocal Book*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.], S. 1. Ich danke dem Verlag Musik und Bühne für die Einsicht in Libretto und Klavierauszug für wissenschaftliche Zwecke.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of these folks!«[47] Szenisch unterstrichen wird dies durch den Befehl »Shake those tambourines boys!«[48] woraufhin die »Boys« gehorsam die Tamburine schütteln.

Weiß herrscht über Schwarz: Der einzige Weiße Akteur auf der Bühne hält die Fäden der Handlung in der Hand und weist den geringschätzig als »Boys« bezeichneten Schwarzen Darstellern ihren Platz an – in *The Scottsboro Boys* sind die Akteure nämlich, anders als in der Minstrel Show, keine als *blackface* geschminkten Weißen, sondern mit Ausnahme des Interlocutor tatsächlich Afroamerikaner. So verschwimmen die Grenzen der dargestellten Figuren (der zeichenhaften Körper) und die leibliche Erscheinung der Darsteller; das asymmetrische Machtgefüge erhält durch die Doppelbedeutung des Körpers eine verstörende Realität. Das danach im Song »Hey, Hey, Hey, Hey« dem Publikum gegebene Versprechen »Relax and get comf'table, sad thoughts out of sight, / Hey, hey, say Hello to the minstrel men, / here to entertain you tonight!«[49] wird somit von Beginn an entlarvt und in seiner Doppelbödigkeit ausgestellt. Dem Publikum bleibt das Lachen über die anzüglichen Witze von Tambo und Bones buchstäblich im Halse stecken.

Am brutalsten wird der Machtmissbrauch wohl in der Albtraumszene *Electric Chair* verdeutlicht. Hier wird der jüngste der Boys, Eugene, von den nun in die Rolle von Weißen Gefängniswärtern geschlüpften Mr. Tambo und Mr. Bones zum Tanz um den elektrischen Stuhl gezwungen – es ist die traditionelle Step-Nummer des Show-Entertainments, die hier zu einem makabren Totentanz mutiert und von Mr. Tambo und Mr. Bones mit Witzen begleitet wird: »What do they call a black boy in an electric chair? – A shock absorber.« Dann zwingen sie den Jungen zum Tanz: »Dance! I said, ›Dance!‹ *Terrified, EUGENE dances.*«[50], so die Regieanweisungen. Im nun folgenden Tanz,[51] der nicht nur als Nummer der Minstrel Show, sondern auch als eine makabre Antwort auf das in vielen Musicals enthaltene Traumballett gelesen werden kann, treten zwei weitere, bereits hingerichtete Jungen zu Eugene hinzu, die von den Toten auferstanden sind. Tambo und Bones nehmen nun, in einer Art ›Theater auf dem Theater‹-Situation, als Wächter auch noch die Rolle des (Weißen) Publikums bei der Step-Darbietung ein. Im Rückgriff auf das Entertainment-Versprechen des Beginns heißt es in den Regieanweisungen: »*GUARDS TAMBO and BONES sit in their chairs and are entertained.*«[52]

Das Finale von *The Scottsboro Boys* gipfelt – nach dem alles andere als guten Ende der erzählten Geschichte – genretypisch für die Minstrel Show im *Cakewalk*. Hier wurden normalerweise am Ende der Show im Tanz nochmals kurz die einzelnen

47 Ebd.
48 Ebd.
49 Ebd., S. 2.
50 Ebd., S. 36.
51 John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Piano-Conductor Score*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.], S. 73-80.
52 Kander, Ebb und Thompson, *The Scottsboro Boys. Libretto Vocal Book*, Bühnenmanuskript, S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Spezialitäten‹ der Künstler herausgestellt. Der Interlocutor ruft auch hier seine Darsteller zum Finale zusammen: »A happy ending! Just like I promised, everyone's favorite – the Cakewalk!«[53] In Kander und Ebb's Musical ist dies nun aber der Augenblick, in dem sich die Akteure gegen die Machtausübung des Interlocutor zur Wehr setzen. Zunächst noch in der Reihe, verweigern sie die weitere Darstellung: »*they stand in front of their chairs and take off their top hats and gloves. Then they take handkerchiefs and begin to wipe their faces.*«[54] Die Scottsboro Boys schminken sich ab – die auch bei den Minstrels übliche ›Enttarnung‹ am Ende der Show durch das Abnehmen der Verkleidung. Doch die Darsteller ›enthüllen‹ dabei eben nicht ihre Weiße, sondern die tatsächliche Schwarze Hautfarbe – sie können zwar ihre Rolle ablegen, nicht aber ihre leibliche Gestalt. Als leibliche Körper verlassen sie den Saal, stolz und ohne Groll – »*no anger or animosity – just a feeling of pride and resolution*«,[55] wie es in den Regieanweisungen heißt. Die Ordnungsrufe des Interlocutors, des Weißen Mannes, »Gentlemen, be seated!«[56] verhallen ins Leere.[57]

Das Entertainment der Minstrel Show auf Kosten der Schwarzen wird in *The Scottsboro Boys* mit dem historischen Fall einer rassistischen Justiz parallelisiert und reflektiert das Geschehen durch die Form eines historischen Musiktheater-Genres. Auch hier wird Musikgeschichte erinnert, sie ist jedoch nicht Gegenstand der Erzählung, sondern tritt auf einer Metaebene als Erzählform vor uns. So wird sie – im Gegensatz zu den Scottsboro Trials – nicht als ein »Fixpunkt« in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben, sondern bereits als aktualisierte und aus Perspektive der Autoren kommentierte Form.

V. Fazit: Erinnern von Musikgeschichte als Machtaushandlung

Während der Aufführungsserie von *The Scottsboro Boys* kam es in New York zu Protesten vor dem Theater. Die federführend von der Freedom Party organisierten Demonstrationen brandmarkten die »racist minstrel show with blackface«: »We came out every weekend to let the theatergoers know that this was a racist play, with a minstrel show and blackface«,[58] so der Aktivist Charles Barron. Die Regisseurin Susan Stroman zeigte sich enttäuscht: »›The trials were treated as if the boys

53 Ebd., S. 94.
54 Ebd.
55 Ebd.
56 Ebd.
57 Die Veränderung des Machtgefüges wird zuletzt noch mit einem theatralen Verweis auf Rosa Parks verstärkt und auf die reale Emanzipationsbewegung der afro-amerikanischen Bevölkerung bezogen, ebd., S. 95.
58 Aussage zit.n. Nayaba Arinde: »Protests shut down offensive Scottsboro Boys play«, in: *New York Amsterdam News*, http://amsterdamnews.com/news/2013/apr/22/protests-shut-down-offensive-scottsboro-boys-play/ (22.04.2013, abgerufen am 04.05.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

were in a minstrel show‹ because it was such a farce, she said of the production. ›The actors actually deconstruct the device in front of the audience,‹ and in the end, rebel against it.«[59] Das Missverständnis, so Stroman, »that the creators were not celebrating the minstrel tradition but rather using it to reveal the evils of the system«,[60] schrieb sie der fehlenden Kenntnis des Stücks zu. Dass *The Scottsboro Boys* allerdings federführend von einem Weißen Produktionsteam auf die Bühne gebracht worden war, das über Inhalt und Form der Erzählung entschied, verstärkte sicherlich das Unbehagen auf Seiten der Demonstrant*innen.

Neben der schlichten Unkenntnis des Stücks könnte die Problematik noch auf einer anderen Ebene liegen – nämlich in einem Missverständnis, ausgelöst durch das Phänomen der Doppelbedeutung des Körpers im Theater sowie durch die Kenntnis des Theaterpublikums der häufigen Funktion des musikalischen Pastiches als *couleur locale* bzw. *temporelle*: Missversteht man *The Scottsboro Boys* als eine Art Reenactment einer Minstrel Show und unterstellt damit die Suche nach Authentizität in der Darstellung und einer ›erlebten Geschichte‹, noch verstärkt durch einen ›nostalgischen Sound‹ des musikalischen Pastiches wie etwa in *Cabaret*, so provoziert diese Art der Vergegenwärtigung als eine Fortschreibung rassistischer Musiktheater-Routinen. Die eigentlich vom Produktionsteam implizierte Kritik am Rassismus (sowohl der Justiz als auch des Theaters) wird als nostalgischer Wunsch des Festhaltens an Musiktheatergeschichte gedeutet. Das Wachhalten der Erinnerung durch die ›Vergegenwärtigung‹ wird so zur Provokation – umso mehr, da hier nicht nur der juristische Fall der Scottsboro Boys, sondern auch die Minstrel Show wiederholt in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben wird.

Verhandelt wird im Streit um das Musical *The Scottsboro Boys* folglich nicht nur die Darstellung von Geschichte im Theater, sondern vor allem die übergreifende Frage, ob (und wie) asymmetrische Machtstrukturen und Rassismus erinnert werden sollen und welche Akteur*innen Macht über die Einschreibung von vergangenen Ereignissen in das kulturelle Gedächtnis haben – sowie ob die Entmachtung rassistischer Strukturen nicht gegebenenfalls ausschließlich durch das Vergessen bzw. die Umgestaltung des kulturellen Gedächtnisses erreicht werden könne.

Dass es dem Produktionsteam von *The Scottsboro Boys* tatsächlich um das Wachhalten von Erinnerung als bewusste Entscheidung gegen das Vergessen ging, allerdings mit einem Bewusstsein für die Rekonstruktivität des kulturellen Gedächtnisses, also als ›Theater der Wiederholung‹ mit Bezug auf die aktuell gegenwärtige Situation, fasste John Kander in einem Interview mit der *New York Times* zusammen. Er setzte dabei das Vergessen mit dem Vergeben gleich und warnte vor den

59 Patricia Cohen: »›Scottsboro Boys‹ Is Focus of Protest«, in: *ArtsBeat. New York Times Blog*, https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/07/scottsboro-boys-is-focus-of-protest/ (07.11.2010, abgerufen am 21.12.2020).

60 Zit.n. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Folgen solchen Vergessens für eine Gesellschaft. Er plädiert somit für das ›Immer-wieder-Erinnern‹ als notwendige kulturelle Praktik. Der historische Fall der Scottsboro Boys sei »one of those awful moments that society either absorbs or forgives itself. […] Society's ability to forgive and forget is just remarkable, and I was trying to make the audience understand that society does not just cure itself, it happens with agitation and power in the right places. People forgive themselves way too easily.«[61]

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Nayaba Arinde: »Protests shut down offensive Scottsboro Boys play«, in: *New York Amsterdam News*, http://amsterdamnews.com/news/2013/apr/22/protests-shut-down-offensive-scottsboro-boys-play/ (22.04.2013, abgerufen am 04.05.2019).

Patricia Cohen: »›Scottsboro Boys‹ Is Focus of Protest«, in: *ArtsBeat. New York Times Blog*, https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/07/scottsboro-boys-is-focus-of-protest/ (07.11.2010, abgerufen am 21.12.2020).

Reinhard Fendrich: »I am from Austria [Songtext]«, in: Reinhard Fendrich: *fendrich.at*, https://www.fendrich.at/lyric/i-am-from-austria/ (abgerufen am: 08.11.2020).

Christopher Isherwood: *The Berlin stories*. New York 1963.

John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Playbill, Lyceum Theatre*, New York 2010.

John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Libretto Vocal Book*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.].

John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Piano-Conductor Score*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.].

Felicia R. Lee: »New Musicals That Strike a Somber Chord«, in: *The New York Times*, https://www.nytimes.com/2010/03/03/theater/03musicals.html (02.03.2010, abgerufen am 04.05.2019) [Druckausgabe: *The New York Times*, New York Edition, 3. März 2010, S. C1].

Joe Masteroff: *Cabaret* [Textbuch], New York 1967.

Joe Masteroff, John Kander und Fred Ebb: *Cabaret*, Klavierauszug, New York: Sunbeam 1968.

Scott Miller: »The Scottsboro Boys«, in: ders.: *The Bad Boy of Musical Theatre. Random Musings from a Bad-ass Culture Warrior*, https://newlinetheatre.blogspot.com/2010/11/scottsboro-boys.html (22.11.2010, abgerufen am 04.05.2019).

61 Lee, »New Musicals That Strike a Somber Chord«, S. C1.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Harold Prince: *Sense of Occasion*, Milwaukee 2017.
Marcellus Schiffer: *Es liegt in der Luft (Ein Spiel im Warenhaus). Revue in 24 Bildern*, Textbuch, München [o.J.].

Literatur

James R. Acker: *Scottsboro and Its Legacy. The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport 2008.
Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders. (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19.
Bud Coleman: »New Horizons. The Musical at the Dawn of the Twenty-first Century«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2001, S. 284-301.
Todd Decker: »Race, Ethnicity, Performance«, in: Raymond Knapp, Mitchell Morris und Stacy Wolf (Hg.): *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford 2011, S. 197-209.
Richard Dyer: *Pastiche*, London u.a. 2007.
Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
Martin Gottfried: *Broadway Musicals*, New York 1980.
John Graziano: »Images of African Americans. African-American Musical Theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2011, S. 89-102.
Nils Grosch: »›That's the alienation effect‹. Verfremdung und Song im ›Concept Musical‹«, in: Jürgen Hillesheim (Hg.): *Verfremdungen: Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*, Freiburg 2013, S. 317-333.
Günther Heeg u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Reenacting History. Theater und Geschichte* (Recherchen 109), Berlin 2014, S. 5-8.
Günther Heeg: »Reenacting History. Das Theater der Wiederholung«, in: Günther Heeg u.a. (Hg.): *Reenacting History. Theater und Geschichte* (Recherchen 109), Berlin 2014, S. 10-39.
Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«. Eine Typologie*, Bielefeld 2012.
Ulrike Jureit: *Magie des Authentischen. Das Nachleben von Krieg und Gewalt im Reenactment*, Göttingen 2020.
Katherine K. Preston: »American Musical Theatre before the Twentieth Century«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2011, S. 3-28.
Helen Smith: »The Art of Glorification. A History of Pastiche, and Its Use within Sondheim's Follies«, in: *British Postgraduate Musicology* 2 (1998), S. 24-31.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Karen Sotiropoulos: *Staging Race. Black Performers in Turn of the Century America*, Cambridge 2006.

Megan Stahl: »Too Big for Broadway? The Limits of Historical and Theatrical Empathy in Parade and The Scottsboro Boys«, in: *Studies in Musical Theatre* 10 (2016), H. 1, S. 69-79.

Carolin Stahrenberg: *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933* (Populäre Kultur und Musik 4), Münster 2012.

Sarah Willner, Georg Koch und Stefanie Samida (Hg.): *Doing History. Performative Praktiken in der Geschichtskultur*, Münster 2016.

Agnieszka Zagozdzon: *Von ›re-creation‹ bis ›glorification‹. Zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts* (Populäre Kultur und Musik 23), Münster und New York 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikgeschichte als Dramaturgie
Kurt Weills und Alan Jay Lerners *Love Life* als historisches Pastiche

Nils Grosch

> »What is this thing, that's better than spring? What thing is this, that's better than a kiss? What is the X, that's better than sex? / What could it be? (They go into a soft shoe tempo, performing with all the song selling belief of an old time soft shoe)«.[1]

So ist im Libretto von Alan J. Lerners und Kurt Weills Musical *Love Life* von 1948 der Gestus des Übergangs von der Strophe zum Refrain des Songs »Progress« (in der 3. Szene) beschrieben. »Soft shoe« benennt dabei eine musikalische und theatralisch-performative Spieltradition der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert: eine von einzelnen Entertainer_innen oder Ensembles sowohl singend als auch – mit weicher Sohle, ohne Taps, mit wischenden Fußbewegungen – tanzend vorgetragene Nummer im schmiegsamen und eingängigen performativen Stil des damaligen Varieté- und Vaudevilletheaters.[2] In einer Aufführung der späten 1940er Jahre ist dies ein Verweis auf ein Genre, das zur Zeit der Uraufführung dieses Musicals seinen Höhepunkt schon längst hinter sich hatte – ein anachronistischer und nostalgischer Gestus also, der hier gezielt genutzt wird. Der Verweis in die musik- und theaterhistorische Vergangenheit korrespondiert mit der zentralen Anweisung, wie sie dem Programmheft wie auch dem Aufführungsmaterial des Stücks beigelegt ist:

> »Love Life is a Vaudeville. It is presented in two parts, each consisting of a series of acts. The sketches, which start in 1791 and come up to the present day, are presented in the physical style of the various periods. The vaudeville acts which come

1 Alan Jay Lerner und Kurt Weill: *Love Life* [Book, Typoskript im Weill-Lenya Research Center, New York, Ser. 20/L8/1948c/C.5], [n. d.], S. 1-2-16. Zitiert mit freundlicher Genehmigung. Mit herzlichem Dank an Dave Stein vom Weill-Lenya Research Center für die Unterstützung.

2 Vgl. den Eintrag »Soft Shoe« in: Frank Cullen, Florence Hackman und Donald McNeilly: *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performances in America*, New York und Oxon 2007, S. 1054.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

between each sketch are presented before a vaudeville drop and are styled and costumed in a set vaudeville pattern.«[3]

Abb. 1: Szenen- und Songfolge in Love Life.[4]

Scene and Song List from the Kurt Weill Edition

PART ONE

Act I: The Magician
No. 1: Opening
Sketch i: The Cooper Family (Mayville, Spring 1791)
No. 2: Who Is Samuel Cooper?
No. 3: Here I'll Stay

Act II: Eight Men
No. 4: Progress
Sketch ii: The Farewell (Mayville, April 1821)
No. 5: I Remember It Well
No. 6: Green-Up Time—6a: Green-Up Polka—6b: Green-Up Time (ending)
No. 5a: I Remember It Well (Reprise)

Act III: Quartette
No. 7: Economics
No. 8: Susan's Dream
Sketch iii: The New Baby (bedroom of the Cooper house, September 1857)

Act IV: The Three Tots and a Woman (trapeze)
No. 9: Mother's Getting Nervous—No. 9a: Mother's Getting Nervous (Fox-trot)
Sketch iv: My Kind of Night (back porch and living room of Cooper house, early 1890s)
No. 10a: My Kind of Night—No. 10b: Women's Club Blues—No. 10c: My Kind of Night (Reprise)

Act V: Hobo
No. 11: Love Song
Sketch v: The Cruise (main dining room of an ocean liner, 1920s)
No. 12: I'm Your Man—Nos. 12b &c: Dance Music—No. 12d: I'm Your Man (Reprise)
[No. 13 (cut before tryouts): You Understand Me So]

No. 14: Entr'acte

PART TWO

Act I: Madrigal Singers
No. 15: Ho, Billy O!
Sketch i: Radio Night (living room of the Cooper's apartment, New York City, 1948)

Act II: The Locker Room Boys
No. 16: The Locker Room
Sketch ii: Farewell Again (bedroom of the Cooper's apartment)
No. 17: I Remember It Well (Reprise)
No. 18: Is It Him or Is It Me?

Act III: The All-American Puppet Ballet
No. 19: Punch and Judy Get a Divorce
Sketch iii: A Hotel
No. 20: This Is the Life

Act IV: The Minstrel Show
No. 21a: Here I'll Stay (Reprise)—Minstrel Parade—Madame Zuzu—Mr. Cynic
No. 21b: Mr. Right
No. 21c: Finale

No. 22: Exit Music

Der Wechsel von Vaudeville Acts (in Abbildung 1 hervorgehoben) und narrativ eingebauten Vignetten (Sketches) resultiert in einer zwecks zeitlicher Zuordnung verschachtelten Dramaturgie, die auf beiden Ebenen gezielt mit Vergangenheiten arbeitet. Dies hat dramaturgische wie formale Funktion: Auf der einen Seite werden Handlungszeiten markiert, auf der anderen Seite Bezüge zur anachronistischen

3 Kurt Weill und Alan Jay Lerner: *Love Life. A Vaudeville. Music by Kurt Weill. Book & lyrics by Alan Jay Lerner. Vocal Score* [Kopistenhandschrift im Weill-Lenya Research Center, New York], [n.d.], [S. 2]. Ein Reprint der Titelseite aus dem Programmheft findet sich in Stephen Hinton: *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u.a. 2012, S. 404.

4 Dave Stein (Hg.): »Scene and Song List from the Kurt Weill Edition«, in: Kurt Weill Newsletter 35 (2017), H. 1, S. 4, https://www.kwf.org/images/newsletter/kwn351p1-10.pdf#page=4 (abgerufen am 07.11.2020), [graue Hervorhebungen N. G.]. Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch die Kurt Weill Foundation for Music.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theatergattung des US-amerikanischen Vaudevilles hergestellt. Dies legt – und zwar in Bezug auf beide Ebenen – die Frage nahe, inwiefern das, was hier mit dem »physical style« auf Anhieb auf visuelle theatrale Elemente wie Bühnenbild und Kostüm vorstellbar erscheint, auch im musikalischen Gestus, etwa durch Stilallusionen, umgesetzt wurde.

Im Musical der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind zwar derartige referenzielle Texturen omnipräsent; hier spricht man in der Musical-Analyse, in Anlehnung an Gerard Genette, von Pastiches, von Formen dramaturgisch funktionalisierten Neuschreibens,[5] bei dem, wie Agnieszka Zagozdzon herausgearbeitet hat, eine »fiktive sozio-geschichtliche Vergangenheit« erschaffen wurde, die »ganz gezielt mit hypothetischen Szenarien der Wiedererkennung, Assoziation und Verbindung stilistischer, memorialer und dramaturgischer Elemente im Rezeptionsprozess rechnen konnten«.[6] Bis in die 1940er Jahre hinein gehören jedoch Bezugnahmen auf Stile und Formen früherer Epochen, die damit gezielt Historizität erzeugen bzw. inszenieren, nicht zum Repertoire von Broadway-Komponisten und Orchestratoren.

Ein auf Kanonisierungsprozessen beruhendes Repertoire von Werken vergangener Epochen ist im gewerblich produzierten Musiktheater der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts meist nicht die Ausgangsbasis des produktiven Prozesses. Vielmehr werden in der Regel für jede Produktion Texturen, auch die musikalischen, neu geschaffen. Das gilt letztlich auch für das Phänomen des Revivals, also die Neuproduktion eines bereits früher produzierten Werks. Dieses ist am Broadway, Westend wie auch in der gewerblichen Theaterkultur der Friedrichstadt der 1920er-Jahre (wie Erik Charells Produktionen von *Der Mikado* (1927) oder *Die Lustige Witwe* (1930) im Großen Schaupielhaus)[7] die Ausnahme, und setzt normalerweise eine gründliche Revision der musikalischen Textur voraus, die zumeist deutlich über eine Neuorchestration hinausgeht. Ziel dieser Revision ist dann eben auch eine Aktualisierung in stilistischer Hinsicht, die also ebenfalls in der Tendenz einer möglichen Historizität des Stils entgegenwirkt.[8]

Historisierende oder auf historischen Allusionen basierende Musikdramaturgien bilden noch in diesen Jahren ebenfalls die Ausnahme. Theatergeschichtlich

5 Vgl. Nils Grosch: »Musical Comedy, Pastiche and the Challenge of ›Rewriting‹«, in: Violetta Kostka, Paulo Ferreira de Castro und William Everett (Hg.): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, London, im Druck.

6 Agnieszka Zagozdzon: *Von ›re-creation‹ bis ›glorification‹. Zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts* (Populäre Kultur und Musik 23), Münster 2019, S. 3.

7 Vgl. Wolfgang Jansen: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987, S. 167-170, 181.

8 Es fehlt bislang eine grundlegende Forschung zum Thema des Revivals im populären Musiktheater, in der etwa Strategien des Umgangs mit historischen Texturen, der Bearbeitung und Aktualisierung umfassend und vergleichen dokumentiert und untersucht werden.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

markante Produktionen wie Richard Rodgers' und Oscar Hammersteins *Oklahoma!* (1943) oder Irving Berlins *Annie Get Your Gun* (1946, ebenfalls von Rodgers und Hammerstein produziert), folgten zwar literarischen, in der Vergangenheit handelnden Buchvorlagen und bemühten sich, durch Kostüm und Bühnenbild Handlungszeit sowie -ort mit musikalischen Mitteln zu markieren. Beide handeln in den Jahren der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert im Westen des nordamerikanischen Subkontinents, also im Wildwestmilieu. Und die Musik bestätigt dieses Milieu in der Wahl der Formen durchaus im Sinne einer *couleur locale* mit folkloristischen Referenzen. Sie bleibt jedoch in beiden Fällen bezüglich der klanglichen Zeichnung und Formgebung bei einer Ausgestaltung im Sinne der damals aktuellen Musical Comedy und nimmt somit räumliche aber keine zeitlichen Markierungen vor.

Erst 1948 kamen dann am Broadway im Abstand von knapp drei Monaten zwei Neuproduktionen heraus, die Musikgeschichte stilistisch und formal in ihre Textur einbezogen, *Love Life* von Kurt Weill und Alan J. Lerner (7. Oktober 1948) und *Kiss me, Kate* von Cole Porter (30. Dezember 1948). Die angesichts dieser Zeitnähe und der zeitlich parallelen, sicherlich unabhängigen Konzeption beider Werke verblüffende Gemeinsamkeit ist eine auf zwei Ebenen verlaufende Dramaturgie, die somit dem aristotelischen Prinzip eines einheitlichen Zeitverlaufs entgegenwirkt, und bei der die beiden Ebenen jeweils musikstilistisch mithilfe historischer Markierungen erkennbar unterschieden werden.

In *Kiss me, Kate*, das die Aufführung von William Shakespeares *The Taming of the Shrew*, eines historischen Theaterwerks also, durch eine gegenwärtige Theatertruppe als Handlung einer Backstage-Story hat, sind die beiden Zeitebenen durch Requisiten deutlich unterscheidbar. Zudem setzt Porter für die Musiknummern der inneren Handlung historisierende Marker, während er diejenigen der äußeren in der Welt von Jazzschlager und zeitgenössischem Theater-Song platziert (z.B. »Another Op'nin, another Show«, »Too darn hot«). So kennzeichnet er das »italienische« Milieu der Nummer »We open in Venice« durch ein Zitat aus Guiseppe Verdis *Il Trovatore* und verwandelt die Blues-Rhythmik in »Why can't you behave« in eine Renaissance-Pavane.[9] Kates Song »I hate Men« komponierte Porter mit stilisierten Elementen der Opera Seria, etwa melismatischer Gestaltung der Gesangslinie, rhythmischen Gesten und barockisierenden Modulationen in der vom Cembalo dominierten Begleitung mit Stilanleihen des Opernrezitativs.[10]

Während sich in Porters Musical Comedy die beiden Ebenen affirmierend zueinander verhalten und in der dramaturgisch-linearen Entwicklung unterstützen – dies betrifft insbesondere den Konflikt des Protagonisten-Paares der inneren wie äußeren Handlung (Fred-Lilli – Petrucio-Kate) – sind in Weills und Lerners *Love Life*

9 Vgl. Geoffrey Block: *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from* Show Boat *to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford und New York ²2009, S. 218f.

10 Cole Porter: *Kiss Me, Kate*, Klavierauszug, London 2009.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die beiden Ebenen kontrastierend gegeneinandergesetzt:[11] Die Handlungsebene, die eigentlich eine historische Entwicklung beschreibt, springt durch Verweis in unterschiedliche musikhistorische Zeitebenen. Diese Ebene der Handlungserzählung wird kontrastiert durch nicht-narrative, eingeschobene Nummern im Stil des Vaudeville sowie älterer Genres populärer Musik, die das Stück strukturieren und prägen.

Das American Vaudeville war eine vom späten 19. Jahrhundert bis in die frühen 1930er Jahre hinein enorm erfolgreiche unterhaltende, allerdings im Jahr 1948 als Spieltradition definitiv tote Bühnengattung.[12] Diese hatte in den Jahren bis zum ersten Weltkrieg ihren kommerziellen Höhepunkt, als sie in den USA zur primären Form städtischer Familienunterhaltung wurde, bis sie angesichts der Konkurrenz des Kinos ab den 1910er Jahren kontinuierlich abnahm (die wenigen Vaudeville-Konzernen zugehörigen urbanen Theater wurden in dieser Zeit fast vollständig in Kinos umgewandelt) und mit dem Aufkommen des Tonfilms weitgehend von den Bühnen verschwand.[13]

Klassisch gewordene und zumeist nostalgisch verklärende Vaudeville-Elemente wie das choreographische Bewegungs- und kompositorische Formenvokabular von Softshoe, Tap-Dance, Slapstick oder akrobatische Einlagen bilden aber seither ein wichtiges Ingrediens zahlreicher Musicals, das immer den nostalgischen Verweis auf diese historisch gewordene Spieltradition in sich trägt. Hierzu gehören etwa implizite Form- und Stilallusionen wie die Abtrittsnummer der beiden Ganoven in *Kiss Me, Kate*: »Brush up your Shakespeare« oder die als Einlage inszenierte »Gee, Officer Krupke«-Nummer in *West Side Story* (1957), aber auch explizit als Vaudeville-Bühnenauftritte eingebaute Nummern wie die Kinder-Specialty-Number »May we entertain you« in *Gypsy* (1959), Dons und Cosmos »Fit as a Fiddle« in Arthur Freeds und Gene Kellys Filmmusical *Singin' in the Rain* (1952) bis hin zum Double-Act »A Cover is not The Book« in dem 2018 im Kino gezeigten *Mary Poppins Returns*.

Das historische Vaudeville umfasste neben Specialty Acts (wie Zaubervorführungen und Akrobatiknummern) auch gemischte Musik- und Tanznummern sowie kleine Sketche, die dramaturgisch unverbunden, dem Prinzip von Abwechs-

11 Stephen Hinton nennt die Apposition opponierender Dramaturgie und Struktur, also eines formalen Rahmens, der der narrativen Dramaturgie eines Theaterwerkes entgegensteht, »dramaturgischen Kontrapunkt«. Er zeigt dabei, dass eine solche Technik zwar in *Love Life* besonders deutlich die Werkstruktur prägt, sie aber auch bei früheren Werken Weills zu erkennen ist. Vgl. Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 407f.

12 Vgl. Robert M. Lewis: *From Travelling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*, Baltimore MA und London 2007, S. 315-349. Zum frühen Vaudeville siehe auch David Monod: *The Soul of Pleasure. Sentiment and Sensation in Nineteenth-Century American Mass Entertainment*, Ithaca NY und London 2016, S. 194-205.

13 Anthony Slide: *The Encyclopedia of Vaudeville*, Westport CO 2012, S. xiii-xv.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lung und Steigerung folgend, in gereihter Form präsentiert wurden.[14] Innerhalb eines solchen Rahmens nutzten Weill und Lerner das Genre. Die Entscheidung, das Stück als Vaudeville einzufassen, erläuterte Alan J. Lerner folgendermaßen:

> »Finally, after discussing hundreds of notions, the idea of doing the show as a vaudeville found its way to our misty heads. We decided on it for a host of reasons. To begin with, we were telling a basically American story and we feel that vaudeville is a basically American form. Secondly, the form was loose enough to allow for any kind of invention. Taking advantage of this, we incorporated a magician, a quartet, madrigal singers, a trapeze act, a minstrel show and a tightrope walk into the proceedings.«[15]

Zugleich nutzen sie das Vaudeville auf formal verfremdende Weise, indem sie so einen historischen Gegenstand, die Sozialgeschichte der bürgerlichen Ehe, am Beispiel des nicht alternden US-amerikanischen Ehepaars Susan und Samuel Cooper vom Jahr 1791 bis in die Gegenwart (des Jahres 1948) hinein inszenierten. Die Unverbundenheit der Nummernfolge des Vaudeville wird also insofern konterkariert, als dass einerseits die als Sketches bezeichneten Einheiten durchaus einer zeitlichen Abfolge, wenngleich einem historischen Verlauf, nicht einem linearen Handlungsfaden folgen, und dass auch die Vaudeville-Nummern kommentierend und überwiegend metaphorisch auf diese Entwicklung Bezug nehmen. Dies gilt selbst für die Zaubernummer am Beginn und den Drahtseilakt am Ende – performative Formate, die auf den ersten Blick kaum in ein historisches Narrativ integrierbar scheinen.

Die Idee sei, so Weill, »a study of marriage in the last 100 years«.[16] Theater als Mittel der Untersuchung sozialer Zusammenhänge führt hier freilich direkt zu einem dramaturgischen Zugang, für den Weills Schaffen der Vorkriegsjahre ohnehin einstand, das Arbeiten mit dekontextualisierend-analytischen Strategien, die Verfremdung. Der Gegensatz von musikalisch (unterhaltendem) Stil und sozialhistorischem Inhalt, dem satirischen Abhandeln des Verhältnisses von heterosexueller Liebe und sozio-ökonomischem Fortschritt, bei dem am Ende letzterer als überlegen behauptet wird, geht in die Routinen des epischen Musiktheaters und insbesondere Weills eigene Vertonung von Songs insbesondere Bertolt Brechts zurück.

---

14 Vgl. Art. »Vaudeville«, in: *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/art/vaudeville (aktualisiert am 21.08.2017, abgerufen am 08.08.2020); Lewis, *From Travelling Show*, S. 315-319.

15 Alan Jay Lerner: »Lerner's Life and Love Life«, in: *PM*, 14.11.1948, zit.n. Kim H. Kowalke: »Today's Invention, Tomorrow's cliché: *Love Life* and the Concept Musical«, in: Susanne Schaal-Gotthardt (Hg.): »*…dass alles auch hätte anders kommen können«: Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Mainz 2009, S. 175-193, hier S. 177f.

16 Kurt Weill: Brief an Irving Sablosky vom 24.07.1948 [Weill-Lenya Research Center, New York], zit.n. Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 405.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In Brechts epischem Theater bedeutet Verfremdung, so die Definition Jan Knopfs, »zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.«[17] Somit hat der Verfremdungsbegriff eine primär dramaturgische Bestimmung, die die Reflexion – im Theaterkontext insbesondere der eigenen Tradition und/oder der eigenen Geschichte – benutzt, um damit Vorgänge zu dekonstruieren. Folglich beinhaltet Verfremden auch das Potenzial zu historisieren, kann also »Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen«.[18] Nichts anderes tut *Love Life*, indem es den sozialen Zustand des familiären Zusammenlebens in seiner gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingtheit historisiert und somit letztlich auch – am Schluss des Stücks – das individuelle Eingreifen und Ändern als Option aufzeigt. *Love Life* wird so, mit Stephen Hintons Worten, zu einem Stück über »sowohl historische als auch persönliche Agency«.[19]

Dabei geht es nicht um die Zeichnung starker Individuen, sondern bewusst um die Darstellung eines ›everyman‹ bzw. einer ›everywoman‹.[20] So wird die Szenerie eingeleitet durch die Vorstellung eines Zauberkünstlers, der Sam und Susan wie als Freiwillige für einen gewöhnlichen Zersäge- und einen Levitationstrick beliebig aus dem Publikum auszuwählen scheint, um dann den Trick surrealistisch abzubrechen und die scheinbar beliebig ausgewählten Komparsen in der Mitte zersägt respektive in der Luft hängend auf der Bühne zurückzulassen. Susan und Sam sehen in diesem Zustand metaphorisch den Stand ihrer Ehe, wie sie sich seit über anderthalb Jahrhunderten entwickelt habe – eine Überlegung, die zum Anlass der nachfolgenden Szenen wird. Diese erzählen die Geschichte ihrer, das heißt also der durchschnittlichen amerikanisch-bürgerlichen Ehe seit dem späten 18. Jahrhundert, unter dem Einfluss zunehmender industrieller Ökonomisierung von Alltag und Arbeitswelt anhand paradigmatischer Szenen, die in Form von Vignetten (Sketches) durch die historischen Perioden nacherzählt wird.

Dem ersten Sketch, der die Ansiedlung der Cooper-Familie in Mayville und ihre soziale Integration thematisiert, folgt der Auftritt eines Männeroktetts mit der Softshoe-Performance des Songs »Progress«. Hier lohnt ein Blick auf Übergang und Aufbau. Sketch 1 lässt sich als handlungsgetriebene Szene verstehen, die mit einem emphatischen Duett in Songform endet. Der Song »Here I'll Stay« bildet den Abschluss des Handlungsmotivs der Szene, des Niederlassens der Coopers in Mayville. Stilistisch hat Kim H. Kowalke die Szene in der Nähe der American Operetta verortet.[21] Im Verlauf des Stücks entwickelt sich der Refrain des Songs zum

17 Jan Knopf: »Verfremdung«, in: Werner Hecht (Hg.): *Brecht. Theorie des Theaters*, Frankfurt a.M. 1986, S. 93-141, hier S. 102.
18 Ebd.
19 Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 414.
20 Kowalke, »*Love Life* and the Concept Musical«, S. 180.
21 Ebd., S. 181.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erinnerungsmotiv für die Ehe der Coopers. Da aber die Handlung der Szene nicht in der folgenden und auch in keiner weiteren Szene weitergeführt wird, ließe sich die Szene somit auch als in sich geschlossene Kurz-Operette lesen.

Der schnelle Wechsel zu »Progress«, einer formal und inhaltlich scharf kontrastierenden Nummer, wird durch den Fall eines für diese Nummer erstellten Zwischenvorhangs »progress drop« unterstützt.[22] Die Lyrics des Songs thematisieren ironisch den technischen, ökonomischen und sozialen Fortschritt in seinen Auswirkungen auf Familie, Ehe und Sexualleben. Hatte Weill noch anderthalb Dekaden zuvor gemeinsam mit Caspar Neher in der epischen Oper *Die Bürgschaft* den Lehrsatz in ernstem, in choralhaftem Gestus strengem und mehrfach wiederholten homophonen Satz formuliert »Es ändert sich nicht der Mensch, es sind die Verhältnisse, die seine Haltung verändern«, so formuliert er nun die gleiche Botschaft, das Scheitern des familiären Zusammenlebens im industriellen Zeitalter, mit einer leichtfüßig daher kommenden Idiomatik.

Beispielhaft zeigt sich an diesem kurzen Einblick, wie die Gegensätzlichkeit beider Ebenen (einer an die American Operetta angelegten Form auf der nondiegetischen Ebene der Sketches und die Softshoe Nummer in der diegetischen Ebene der Vaudeville-Einlage) in der abrupten Abfolge Book-Song – Vaudeville-Nummer, eine musikalische Entsprechung findet.

Dabei kommt es – wie schon in den genannten historischen Verweisen in *Kiss Me, Kate* (s.o.) – in keinem der Fälle zu einem authentischen Zitat oder einer konkreten Markierungen durch in einer Epoche dingfeste Stilallusion, sondern vielmehr zu einem Verweis in eine abstrakte, in ironischer Nostalgie inszenierte Geschichtlichkeit. Die Historizität eines Pastiches, so formuliert es Richard Dyer in seinem Referenzwerk zum Pastiche, umfasst ja nicht nur die historisch spezifische ästhetische Form, sondern auch die (aktuell) vorherrschende Wahrnehmung dessen, auf was darin Bezug genommen wird, auf Seiten des Publikums.[23] Der Orchestrator Jonathan Tunick benannte das Phänomen treffend in einer Aussage bezüglich der Konstruktion eines historischen Sounds in Stephen Sondheims *Follies*: »[…] it's not what the pit band actually sounded like, it's what you *thought* the pit band sounded like, so it's a completely different approach.«[24]

In den historisierenden Pastiches von *Love Life* ist entsprechend nicht auf historische Akkuratesse sondern vielmehr auf Vermittelbarkeit und Verständlichkeit des jeweiligen Verweises geachtet worden. So handelt es sich etwa bei dem Madrigal »Ho, Billy oh!« um eine Form der Inszenierung eines alten Volksliedstils in teils

22 Lerner und Weill, *Love Life*, [Book], S. 1-2-14f.

23 »[…] the historicity of a pastiche involves both the historically specific aesthetic forms within which it works and the prevalent perception of what it is pastiching.« Richard Dyer: *Pastiche*, London 2007, S. 131.

24 Zit.n. Craig Zadan: *Sondheim & Co*, New York ²1994, S. 155.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

polyphoner, teils homophon gesetzter A-cappella-Komposition über einstimmige, frühneuzeitliche Liedvorlagen, wie sie im Kontext der Volksliedbewegung von zeitgenössischen Komponisten der 1910er-1930er Jahre vorgenommen wurden.[25] Da es sich bei diesem Madrigal »Ho Billy, oh!« um eine stilistisch immer wieder aufgebrochene Komposition über einen zeitgenössisch-schlüpfrigen Text handelt, entsteht, gerade in dieser musikalischen Referenz, ein deutlich ironischer Gestus. Bei der Verwendung der auch im Libretto so benannten Gattungszuschreibung »Madrigal« ist somit eine historische Ungenauigkeit des Stilverweises in Bezug auf die Handlungszeit in Kauf genommen. Das gilt natürlich ebenso für die bereits erwähnte musikalische Stilallusion zur American Operetta der Jahrhundertwendezeit in der non-diegetischen zweiten Szene, die ja im späten 18. Jahrhundert handelt.

Auffällig ist zudem der Einbau einer Minstrel-Show, einer im frühen und mittleren 19. Jahrhundert zu verortenden Theatergattung, in die auch eine, ebenfalls historisch gewordene Form der amerikanischen Popularmusik, eine Hillbilly-Nummer mit Solo-Banjo (Mr. Cynic-Number) eingebaut wird. Diese umso deutlichere historische Markierung dient hier als dramaturgische Stärkung dieser Minstrel-Show als Show-Element. Immerhin geht es ja in diesem Finale um eine Täuschung der beiden Protagonisten Sam und Susan, die erst hier in die diegetische Show-Ebene eintreten, durch Illusionen. Die hierzu in Szene gesetzten theatralischen Mittel werden zugleich im Sinne der Verfremdung als theatrale Täuschung markiert und ausgestellt.

Mit dem Durchschreiten verschiedener Zeitebenen hatte Weill bereits vier Jahre zuvor, gemeinsam mit Ira Gershwin, in dem Musicalfilm *Where do we go from here?* (Twentieth Century-Fox, 1945) experimentiert. Der Held Bill Morgan wird darin von einem Flaschengeist durch verschiedene Epochen der US-amerikanischen Geschichte geschickt. In manchen Szenen werden in dem Film spezifische Stile mehr zur (spatialen) Herkunftsmarkierung bestimmter Protagonisten eingesetzt: Christoph Columbus und seine Besatzung sind in einer etwa zehnminütigen Opernparodie in Stile Verdis inszeniert; die hessischen Besatzer in Trenton, New Jersey 1776 werden mit einem verfremdeten Ländler »The Song of the Rhineland« vorgestellt. Ein spezifisch musikhistorisches Pastiche ist die in derselben Epoche spielende Szene mit dem Song »If Love Remains«. Im Dialog der beiden, aus verschiedenen Jahrhunderten stammenden Protagonisten Sally und Bill geht es explizit um die Geschichte und historisches Wissen. Der in den Song integrierte Tanz ist als historisierendes Menuett komponiert, in das – deutlich als Anachronismus inszeniert – eine Boogie Woogie-Passage eingeflochten wird, zu der Bill in einen Jitterbug übergeht. Für Hinton repräsentiert Weills und Lerners *Love Life*, gerade aufgrund der Realisierungsoptionen dieses zeitlich durchbrochenen Konzeptes in dem Film

25 Vgl. Nils Grosch: »Das ›Volksliederbuch für die Jugend‹: Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 48 (2004), S. 207–239.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Where do we go from here? die »Geburt des Concept Musicals aus dem Geist der Kinematographie«.[26]

*

In den 1940er Jahren waren solche historisierenden Einfassungen im Musiktheater noch ungewöhnlich und wurden schon von den Zeitgenossen – zustimmend wie ablehnend – als experimentell gewertet.[27] Ihre Wirkung war wesentlich abhängig davon, wie das Publikums derartige Referenzen erfassen und entschlüsseln konnte. Gebrochene, non-lineare Dramaturgien auf die Bühne zu bringen, ja, dafür explizit auf anachronistische Theatergattungen zurückzugreifen und diese formal zu verfremden, wurde zum entscheidenden Kunstgriff vieler Concept Musicals der 1960er bis 1990er Jahre. Ausdrücklich als Vaudevilles wurden 1975 *Chicago* (Musik von John Kander, Texte von Fred Ebb, Buch von Ebb und Bob Fosse) und 1990 *Assassins* (Musik und Texte von Stephen Sondheim, Buch von John Weidman) betitelt. Weitere Concept Musicals arbeiten explizit mit historischen Pastiches, mit deren Hilfe historische, soziale und politische Verhältnisse und Prozesse analytisch verfremdet und dekonstruiert werden. Noch vor *Assassins* und *Chicago* schlug insbesondere *Follies* (1971, Musik und Text von Sondheim, Buch von James Goldman) diese Strategie ein.

Kowalke diskutiert *Love Life* als Concept Musical und arbeitet die zahlreichen Verbindungen zu *Cabaret* (1966, Musik von John Kander, Texte von Fred Ebb, Buch von John Masteroff) sowie zu Sondheims Arbeiten heraus.[28] Neben den nonlinearen Dramaturgien und auf Verfremdung beruhenden Darstellungstechniken ist auch die Fundierung von Musiktheaterwerken auf historischen und historisierenden Pastiches ein entscheidendes Ingrediens des Concept Musicals, das bereits in *Love Life* angelegt war.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Alan Jay Lerner und Kurt Weill: *Love Life* [Book, Typoskript im Weill-Lenya Research Center, New York, Ser. 20/L8/1948c/C.5], [n.d.].

26 Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 421.

27 Die Weill-Forschung sieht in *Love Life* eines von Weills experimentellsten Stücken (Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 408), ja seine »ambitionierteste Partitur für das amerikanische Theater« (Kowalke, »*Love Life* and the Concept Musical«, S. 178). Beide Autoren dokumentieren auch die Wahrnehmung des Stücks in der Theaterkritik.

28 Kowalke, »*Love Life* and the Concept Musical«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cole Porter: *Kiss Me, Kate*, Klavierauszug, London 2009.

Kurt Weill und Alan Jay Lerner: *Love Life. A Vaudeville. Music by Kurt Weill. Book & lyrics by Alan Jay Lerner. Vocal Score* [Kopistenhandschrift im Weill-Lenya Research Center, New York, [n.d.].

Literatur

Art. »Vaudeville«, in: *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/art/vaudeville (aktualisiert am 21.08.2017, abgerufen am 08.08.2020).

Geoffrey Block: *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford und New York ^{2}2009.

Frank Cullen, Florence Hackman und Donald McNeilly: *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performances in America*, New York und Oxon 2007.

Richard Dyer: *Pastiche*, London 2007.

Nils Grosch: »Musical Comedy, Pastiche and the Challenge of ›Rewriting‹«, in: Violetta Kostka, Paulo Ferreira de Castro und William Everett (Hg.): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, London, im Druck.

Nils Grosch: »Das ›Volksliederbuch für die Jugend‹: Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 48 (2004), S. 207-239.

Stephen Hinton: *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u.a. 2012.

Wolfgang Jansen: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987.

Jan Knopf: »Verfremdung«, in: Werner Hecht (Hg.): *Brecht. Theorie des Theaters*, Frankfurt a.M. 1986, S. 93-141.

Kim H. Kowalke: »Today's Invention, Tomorrow's Cliché: Love Life and the Concept Musical«, in: Susanne Schaal-Gotthardt (Hg.): *»...dass alles auch hätte anders kommen können«: Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Mainz 2009, S. 175-193.

Robert M. Lewis: *From Travelling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*, Baltimore MA und London 2007.

David Monod: *The Soul of Pleasure. Sentiment and Sensation in Nineteenth-Century American Mass Entertainment*, Ithaca NY und London 2016.

Anthony Slide: *The Encyclopedia of Vaudeville*, Westport CO 2012.

Dave Stein (Hg.): »Scene and Song List from the Kurt Weill Edition«, in: *Kurt Weill Newsletter* 35 (2017), H. 1, S 4, https://www.kwf.org/images/newsletter/kwn351p1-10.pdf#page=4 (abgerufen am 07.11.2020).

Craig Zadan: *Sondheim & Co*, New York ^{2}1994.

Agnieszka Zagozdzon: *Von ›re-creation‹ bis ›glorification‹. Zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts* (Populäre Kultur und Musik 23), Münster 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwischen zeitlosem Kirchenstil und historischer Authentizität

Mönchs- und Nonnenchöre als Sonderfall der »alten Musik« auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts

Barbara Eichner

Im Jahr 2018 gelangte die Äbtissin, Visionärin und Komponistin Hildegard von Bingen in zwei musikdramatischen Versionen auf die Bühne: in dem Schauspiel *Hildegard von Bingen – die Visionärin* von Susanne Felicitas Wolf mit Musik von Manuela Rzytki, und in der Kammeroper *Hildegard* (Libretto Kirsten Roosendaal) des niederländischen Jazz-Klarinettisten und Komponisten Steven Kamperman.[1] Beide Musiktheaterstücke vergegenwärtigen nicht nur Hildegards Lebenslauf, sondern auch ihr musikalisches Erbe, indem sie ihre Kompositionen in einem Akt »reflektierter Aneignung« zitieren und collagieren, der für den »produktive[n] Historismus« der Postmoderne typisch ist.[2] Die historischen Opern des 19. Jahrhunderts beschritten einen anderen Weg: Sie stellten Mönche und Nonnen weniger als Zentralgestalten denn als Kollektiv auf die Bühne (Puccinis *Suor Angelica* ist eine späte Ausnahme) und sie erfanden für sie eine Musiksprache, die »prinzipiell ahistorisch,[…] aber dennoch historisierend« ist.[3] Daher entsprach den ins kunstgeschichtliche Detail verliebten Bühnenbildern und den akribisch recherchierten Handlungsabläufen keine authentisch rekonstruierte Klangwelt. Der didaktische Anspruch des historischen Sprechdramas, das gebildete Publikum über (seine) Geschichte zu belehren und zu erziehen, der auch die (National-)Oper erfasste, erstreckte sich – zumindest bei Opern und Dramen, die im Mittelalter spielen –

1 [theaterlust]: »Hildegard von Bingen – die Visionärin«, in: *theaterlust*, https://theaterlust.de/hildegard-von-bingen (abgerufen am 06.12.2019); Steven Kamperman: »Hildegard opera«, in: *Steven Kamperman*, www.stevenkamperman.nl/hildegard-opera (abgerufen am 06.12.2019).

2 Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher: Art. »Historismus«, in: *MGG*^{2}, Sachteil 4, Kassel 1996, Sp. 335-352, hier Sp. 348.

3 Anno Mungen: *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis* Agnes von Hohenstaufen *als Beitrag zur deutschen Oper* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 38), Tutzing 1997, S. 166.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht gleichermaßen auf »Bühnenereignisse[, die] musikhistorische Themen verhandeln«,[4] oder zumindest nicht auf das von den Bühnenfiguren diegetisch musizierte Material. Dieses Paradox ist in der Opernhistoriographie oft bemerkt und als Mangel oder Missverhältnis beurteilt worden, zum Beispiel in Robert Schusters umfangreicher Studie zur kirchlichen Szene: »Zwar gab es im 19. Jahrhundert ein ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein, [doch] ein Ideal der historischen Treue dem Mittelalter gegenüber war in musikalischer Hinsicht kaum vorhanden oder ging von falschen Voraussetzungen aus, von dem Mangel an einschlägigen Kenntnissen ganz zu schweigen.«[5] Dieser Beitrag verfolgt einen differenzierteren Ansatz, der sich nicht damit zufriedengibt, die Abwesenheit historischer Musiksubstanz festzustellen, sondern versucht, anhand ausgewählter Opernszenen die Spielräume für den kreativen Umgang mit klingender Vergangenheit auszuloten, Veränderungen im Verlauf des ›langen‹ 19. Jahrhunderts aufzuzeigen und ihre möglichen Ursachen zu rekonstruieren. Der Fokus liegt dabei auf Mönchs- und Nonnenchören als einem Sonderfall der kirchlichen Szene, mit dem sich besonders gut die Frage nach dem musikalischen Mittelalterkolorit und der damit verknüpften Haltung zur Musikgeschichte stellen lässt. Die Welt der Klöster war, aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts, ein Inbegriff für die Alterität des Mittelalters und der frühen Neuzeit; stärker noch als andere Aspekte der christlichen (katholischen) Religion, an denen die Kontinuität stärker als der Wandel wahrgenommen wurde.

Während Carl Dahlhaus den Traditionsbruch zwischen »alter Musik« und der »klassisch-romantischen Epoche«, der einen historistischen Neuansatz in Konzert- und Kompositionspraxis nötig und möglich machte, um 1740 ansetzt,[6] geschah der schärfste Einschnitt in die traditionellen religiösen Lebensentwürfe in der »Sattelzeit« um 1800. Dem Verbot der Jesuiten im Jahr 1773 und der teilweisen Aufhebung der österreichischen Klöster unter Joseph II. zehn Jahre später folgte der radikale Kahlschlag im Gefolge der Französischen Revolution. Im Oktober 1789 suspendierte die Nationalversammlung religiöse Gelübde und löste im Februar des folgenden Jahres sämtliche Orden auf.[7] Die Revolutionskriege trugen die Aufhebungswelle durch Europa, etwa in die besetzten Gebiete Italiens und die napoleonischen Satellitenstaaten. Durch die Friedensschlüsse von Campo-Formio und

4 Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums. Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176, hier S. 170.

5 Robert Schuster: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 11), Sinzig 2004, S. 9.

6 Dahlhaus und Krummacher, Art. »Historismus«, Sp. 337.

7 Timothy Tackett: »The French Revolution and Religion to 1794«, in: Stewart J. Brown und Timothy Tackett (Hg.): *The Cambridge History of Christianity. Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660-1815*, Cambridge 2006, S. 536-555, hier S. 543.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Luneville wurden die Reichsstände des Heiligen Römischen Reichs mit den säkularisierten Gebieten von Klöstern und Hochstiften entschädigt, und am 25. Februar 1803 beendete der Reichsdeputationshauptschluss die jahrhundertealte Tradition der Reichskirche.[8] Damit wurden Mönche und Nonnen zum ersten Mal als Figuren für Opernbühne und Sprechdrama verfügbar, während die dramatische Darstellung christlicher religiöser Handlungen vor 1789 tabu gewesen war.[9] Die neugewonnene Freiheit wurde zunächst für Kirchenkritik oder antiklösterliche Satire genutzt, bis die Wiederannäherung Napoleons an die katholische Kirche derartige Bühnenwerke inopportun machte.[10] Als einige Jahre später die Neugründung bzw. Wiederbelebung religiöser Orden möglich wurde, z.B. durch das Konkordat Napoleons mit dem Papst (1802), die Wiedererrichtung des Kirchenstaats nach dem Wiener Kongress (1815), oder die Restitution bayerischer Klöster durch König Ludwig I. (ab 1826), konnten die Klöster nicht einfach an die Traditionen des Ancien Régime anknüpfen. Die absoluten Zahlen von Ordensmännern und -frauen stiegen zwar während des 19. Jahrhunderts an und übertrafen in Frankreich das vorrevolutionäre Niveau bei weitem,[11] doch die neuen Lehr-, Missions- und Pflegeorden wie auch die Aktivitäten der wiederbelebten ›alten‹ Ordensgemeinschaften hatten mit der kontemplativen monastischen Lebensform wenig gemein. Dies betraf nicht zuletzt die knappere Zeit für die Feier der Liturgie und den stark reduzierten Aufwand für die Pflege der Kirchenmusik. Die Lebenswirklichkeit moderner Mönche und Nonnen, Schwestern und Brüder, die als Lehrer, Kindergärtnerinnen, Brauereiunternehmer oder Pflegekräfte in und für die Welt tätig waren, war nicht nur von der ihrer Vorgängerinnen und Vorgänger weit entfernt, sondern zeigte wenig Ähnlichkeit mit den Zerr- und Idealbildern des Klosterlebens, die die Hoch- und Populärkultur des 19. Jahrhunderts so liebte. Interessanterweise waren diese Klischees oft ›gegendert‹: dem Klosterfräulein wider Willen, das – wie zum Beispiel in Ludwig Uhlands Gedicht *Die Nonne* (1815) – an gebrochenem Herzen stirbt, stehen die fröhlichen Mönche der Genre-Malerei gegenüber. Eduard Grützners Gemälde *Siesta im Kloster* (1880) zeigt Zisterziensermönche, die während der Rekreationszeit trinken, schlemmen und Streichquartett spielen; Grützner wurde von seinen Zeitgenossen der »Mönchsmaler« genannt.

8 Vgl. Rainer Braun (Hg.): *Bayern ohne Klöster. Die Säkularisation von 1802/03 und die Folgen*, München 2003 und Hans Ulrich Rudolf (Hg.): *Alte Klöster, neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, Bd. 2, Ostfildern 2003.

9 Vincent Giroud: »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, in: Jean-Christophe Branger und Alban Ramaut (Hg.): *Opéra et religion sous la III^e République*, Saint-Étienne 2006, S. 37-64, hier S. 38-40.

10 Vgl. Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 51-76.

11 Ralph Gibson: *A Social History of French Catholicism, 1789-1914*, London und New York 1989, S. 105-111.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das »nach 1800 erwachende Interesse an der Historie und Legende des christlichen Mittelalters« brachte fast automatisch kirchliche Szenen, und damit Mönche und Nonnen, auf die Opernbühne.[12] Kirchen und Klöster von innen oder außen gehörten zu den »theatralischen Genrebildern, die wegen ihres kräftigen Lokalkolorits eine besonders ausgeprägte Charakteristik besitzen« und, weil sie in so vielen Opern vorkamen, auch in kleineren Theatern als Standarddekoration zur Verfügung standen.[13] Dem »charakteristischen Ambiente« mit seinem historischen Lokalkolorit entsprach »eine ebenso unverwechselbare Darstellung in der Musik«, mit der sich die besonders in der französischen Grand Opéra beliebten szenischen und musikalischen Kontrastwirkungen zwischen Kloster und Taverne, zwischen Soldaten und Nonnen hervorbringen ließen. Während manchmal das religiöse Personal lediglich als tönendes Requisit fungierte, bot andererseits das Klostergelübde der Oper eine neuartige Motivation für Pflicht- und Neigungskonflikte. In der Oper *Die Folkunger* (1874) des Dramatikers Salomon Hermann von Mosenthal und des Dresdner Hoforganisten Edmund Kretschmer wird der schwedische Prinz Magnus von seinen Widersachern dazu gezwungen, ins Kloster Nydal einzutreten und seinem Thronanspruch zu entsagen; erst im letzten Akt erlöst ihn der Abt als Deus ex machina von seinem Gelübde. Allerdings monierte bereits die zeitgenössische Kritik diese Zwangslage wie ihre Auflösung als »recht nichtssagend für unsere Anschauung« von einem glaubwürdigen dramatischen Konflikt.[14] Den dramaturgischen Gegensatz zum Kloster als Kerker und Gefängnis bildet das Kloster als Refugium für Heldinnen und Helden, die von der Liebe enttäuscht oder politisch verfolgt sind, wie etwa Fernando in Gaetano Donizettis *La favorite* (1840) oder Leonora in Giuseppe Verdis *Il trovatore* (1853). Da allerdings ernste Opern des 19. Jahrhunderts meist tragisch enden, erweist sich das Asyl in der religiösen Gemeinschaft als trügerisch – am sinnfälligsten vielleicht in Verdis Oper *La forza del destino* (1862), in der die »Macht des Schicksals« die Heldin Leonora als Klausnerin im Franziskanerkloster der Madonna degli Angeli ereilt.

In Anbetracht dieser szenischen, musikalischen und dramaturgischen Vorzüge ist es nicht klar, warum Mönchs- und Nonnenchöre erst dreißig bis vierzig Jahre nach der Säkularisation auf der Opernbühne Einzug hielten, während sie schon länger im Sprechtheater heimisch gewesen waren. Der zeitliche Abstand,

12 Klaus Wolfgang Niemöller: »Die kirchliche Szene«, in: Heinz Becker (Hg.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, S. 341-367, hier S. 341.

13 Ebd., S. 345.

14 Hermann Zopff in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, zit.n. Michael Heinemann: »Alternative zu Wagner? Edmund Kretschmers *Die Folkunger* in der zeitgenössischen Kritik«, in: Michael Heinemann und Hans John (Hg.): *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* (Musik in Dresden 1), Laaber 1995, S. 295-301, hier S. 298.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der August von Kotzebues Drama *Die Kreuzfahrer* (1803) von den musiktheatralischen Bearbeitungen durch Friedrich Genée und August Schäffer (*Emma von Falkenstein*, 1839) bzw. Marianne und Louis Spohr (1845) trennt, ist typisch. Robert Schuster macht für das Erscheinen der kirchlichen Szene Aufklärung, Französische Revolution, »allgemeine freiheitliche Bewegungen« und die literarische Romantik verantwortlich,[15] kann aber die chronologische Lücke bis zum Durchbruch der kirchlichen Szene in Daniel-François-Esprit Aubers *La muette de Portici* (1828) nicht weltanschaulich-politisch, sondern nur aus der neuartigen Dramaturgie der Grand Opéra erklären. Eugene Scribe und Giacomo Meyerbeer brachten drei Jahre später in *Robert le diable* nicht nur ein (verfallenes) Kloster als Schauplatz des skandalträchtigen Nonnenballetts auf die Bühne, sondern setzten im letzten Akt auch Maßstäbe für die Integration eines kirchlichen Gesangs in das Terzett der drei Hauptgestalten, so dass sich der Showdown zwischen Gut und Böse auf mehreren musikalischen Ebenen abspielt.

In eine noch komplexere Schichtung eingebunden ist der Nonnenchor im Finale des zweiten Akts von Gaspare Spontinis *Agnes von Hohenstaufen* (1829/1837), wobei auch hier, wie in *Robert le diable*, die erzeugte Klangwelt zwar kirchlich, aber nur bedingt historisierend ist. Spontinis »große historisch-romantische Oper« verarbeitet einen Stoff aus dem 11. Jahrhundert, den der Historiker Friedrich von Raumer in seiner sechsbändigen *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (1823) popularisiert und mit nationaler Bedeutung aufgeladen hatte.[16] In den Konflikt zwischen Kaiser Heinrich IV. und seinem Widersacher Heinrich dem Löwen ist die Liebesgeschichte zwischen Agnes von Hohenstaufen (der Cousine des Kaisers) und Heinrich von Braunschweig (dem Sohn Heinrichs des Löwen) eingewoben. Am Ende des zweiten Akts begegnen sie sich unvermutet in der Kirche eines Nonnenklosters und werden dort, auf Anraten von Agnes' Mutter, heimlich vom Erzbischof von Mainz getraut. Als Heinrichs Feinde in die Kirche eindringen und ein Gewitter ausbricht, drängt das verängstigte Volk in die Klosterkirche und betet verzweifelt, während hinter der Bühne die Nonnen in einer musikalisch separaten Schicht den Chor »Rex misericordiae« anstimmen. An Stelle einer den Nonnenchor begleitenden Orgel verwendet Spontini ein ausgefallen besetztes Bläserensemble auf der Nonnenempore der Bühne, das bereits in der instrumentalen Einleitung der Szene die Sphäre des Sakralen evoziert, aber andererseits im Schlusstableau mit dem Hauptorchester besser verschmilzt als eine echte Orgel.[17] Deutlicher als der Bittgesang »Rex misericordiae« bezieht sich der Morgenhymnus der Nonnen, »En! claresсit oriens«, der diese Szene eröffnet, auf Vorbilder aus der »alten Musik« (als einziges Beispiel

15 Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 731-733.
16 Mungen, *Musiktheater als Historienbild*, S. 68ff.
17 Ebd., S. 180-182.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines »musikalischen Historismus« in der Partitur[18]), allerdings nicht auf das Mittelalter, sondern auf die von Komponisten wie Leonardo Leo gepflegte Tradition des *Stile antico*. Anno Mungen hat ein in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrtes »Pie Jesu« als ein Werk aus Spontinis Studienzeit identifiziert, das bis auf Tonart, Text und Besetzung mit dem Morgenhymnus identisch ist. Die Opernfassung unterstreicht durch die etwas eigenständigere Führung einzelner Stimmen noch den »Eindruck vokaler Polyphonie« und ruft durch plagale Wendungen einen »sakralen und antikisierenden Ton« hervor.[19] Spontini baut also keine authentische »alte Musik«, aber eine eigene Übung im *Stile antico* in *Agnes von Hohenstaufen* ein.

Eine echte Orgel verwendet Louis Spohr in seiner letzten Oper *Die Kreuzfahrer* (1845), in der Emma von Falkenstein vorschnell ins Kloster der Hospitalerinnen in Nicäa eintritt, als sie ihren Verlobten Balduin von Eichenhorst nicht im Kreuzfahrerheer findet und tot glaubt. Obwohl sich dies als Irrtum herausstellt, zwingt die Äbtissin die junge Frau aus Rache (Emma ist die Tochter des Mannes, der Coelestina treulos verlassen hat) zur Einhaltung ihres Gelübdes und verurteilt sie dazu, in der Klosterkirche eingemauert zu werden. Emmas Hinrichtung wird durch den Nonnenchor »Weine büßende Thränen« eingeleitet; er erklingt hinter der Bühne, während Balduin vor dem Kloster verzweifelt. Der Chor wird nur von der Orgel begleitet und ist in homophoner Vierstimmigkeit gehalten, lässt aber durch ›romantische‹ Zwischendominanten und chromatische Nebennoten kein ›mittelalterliches‹ Kolorit aufkommen. Seine sanft schwingende Melodik kontrastiert scharf mit dem unmittelbar darauffolgenden »Marsch mit Chor« der Türken, die Balduin zur Hilfe eilen und mit der Erstürmung des Klosters beginnen. Daraufhin wechselt die Szene zum Inneren der Klosterkirche, wo Emma zur Hinrichtung geführt wird. Als die Laienbrüder mit dem Einmauern beginnen, fallen die Nonnen auf die Knie und intonieren im Unisono dreimal »Requiesce in pace«, was den solistischen Einwürfen der Äbtissin einen liturgisch anmutenden Kontrast entgegensetzt, aber gleichzeitig durch die halbtonweise Rückung nach oben Spohr die Möglichkeit gibt, seine Modulationskünste zu zeigen: Das »Requiesce« erklingt auf h-Moll, c-Moll und cis-Moll, bevor beim vierstimmigen Gebet der Nonnen »Nimm, heilige Jungfrau sie gnädig auf« A-Dur erreicht ist.

Die dreimalig gesungene Wiederholung des »Requiesce« wurde von Louis Spohr und seiner Frau Marianne Pfeiffer ihrer Bearbeitung von August von Kotzebues Schauspiel *Die Kreuzfahrer* hinzugefügt, wo es die Nonnen nur einmal murmeln. Allerdings rechnete Kotzebue fest mit der Mitwirkung von Schauspielmusik und empfahl in der Sammelausgabe seiner Dramen: »Das [sic!] Chor der Nonnen [»Weine, büßende Thränen«] muß höchst einfach, im alten Kirchenstyl

18 Ebd., S. 170.

19 Ebd., S. 185-186.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

componirt seyn, und keine Wiederholungen haben, auch ohne Ritornell anfangen« und bemerkte im Vorwort: »Wer zu dem Chor der Nonnen die schöne einfache Music des Herrn Kapellmeister Reichardt erhalten kann, dem wünsche ich Glück dazu.«[20] Doch wie üblich bei Schauspielmusiken wurden Lieder und Chöre für Aufführungen vor Ort geschaffen; in der Bayerischen Staatsbibliothek München findet sich zum Beispiel eine Handschrift des Nonnenchors, die Johann Georg Schinn, Flötist in der Hofkapelle des Fürstbischofs von Eichstätt, laut einer Nachschrift »Für die Schauspieler= Gesellschaft in Eichstaedt [sic!] am 16. August 1803« schrieb und am 27. Juni 1817 in ein »Ego sum peccator reus« umwandelte.[21] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass für die Gestaltung von Mönchs- und Nonnenchören auf der Opernbühne diegetische Schauspielmusik als Vorbild diente und beeinflusste, was als »alter Kirchenstyl« gelten konnte, ein Zusammenhang, der noch genauer erforscht werden müsste.

Der Blick auf die italienische Oper zeigt, dass es noch andere Gründe als den Mangel an historischem Bewusstsein geben konnte, einen kirchlichen Stil ohne Anspruch auf liturgische oder historische Authentizität zu wählen. Mönchs- und Nonnenchöre spielen eine wichtige Rolle in Giuseppe Verdis Opern, der sie mehrmals an dramatischen Schlüsselpositionen einsetzte. Die Dramaturgie des Finales des zweiten Akts von *Il trovatore* (1853) ähnelt der entsprechenden Szene aus Spohrs *Kreuzfahrern*: Die Nonnen singen hinter der Bühne den Chor »Ah! se l'error t'ingombra«, während sich auf der Bühne der Graf von Luna und seine Gefolgsleute bereit machen, Leonora zu entführen. Verdi integriert die beiden Schichten stärker als Spohr; dafür ist sein Chor unbegleitet und in eng geführter Vierstimmigkeit höchst einfach mit wechselnden Tonika- und Dominantseptakkorden gesetzt. Alle Stimmen deklamieren den Text gleichzeitig, ein Verfahren, das – historisch nicht ganz korrekt, aber in Anlehnung an Psalmodiemodelle des 16. Jahrhunderts – in der musikwissenschaftlichen Literatur als »Falsobordone« bezeichnet wird.[22] Ähnlich ist der ebenfalls hinter der Bühne deklamierte Mönchschor »Miserere« im letzten Akt gehalten. Diese Satztechnik evoziert zwar keine historische Tiefe, aber zumindest eine ›kirchliche‹ Atmosphäre, mit der sich der Nonnenchor deutlich vom Stil der Oper absetzt. Möglicherweise berücksichtigte Verdi hier auch die Leistungsfähigkeit des durchschnittlichen italienischen Opernchors seiner Zeit, den – zumindest an kleineren Theatern – komplexe Chorszenen auf der Bühne mit individualisierter Stimmführung überfordert hätten.

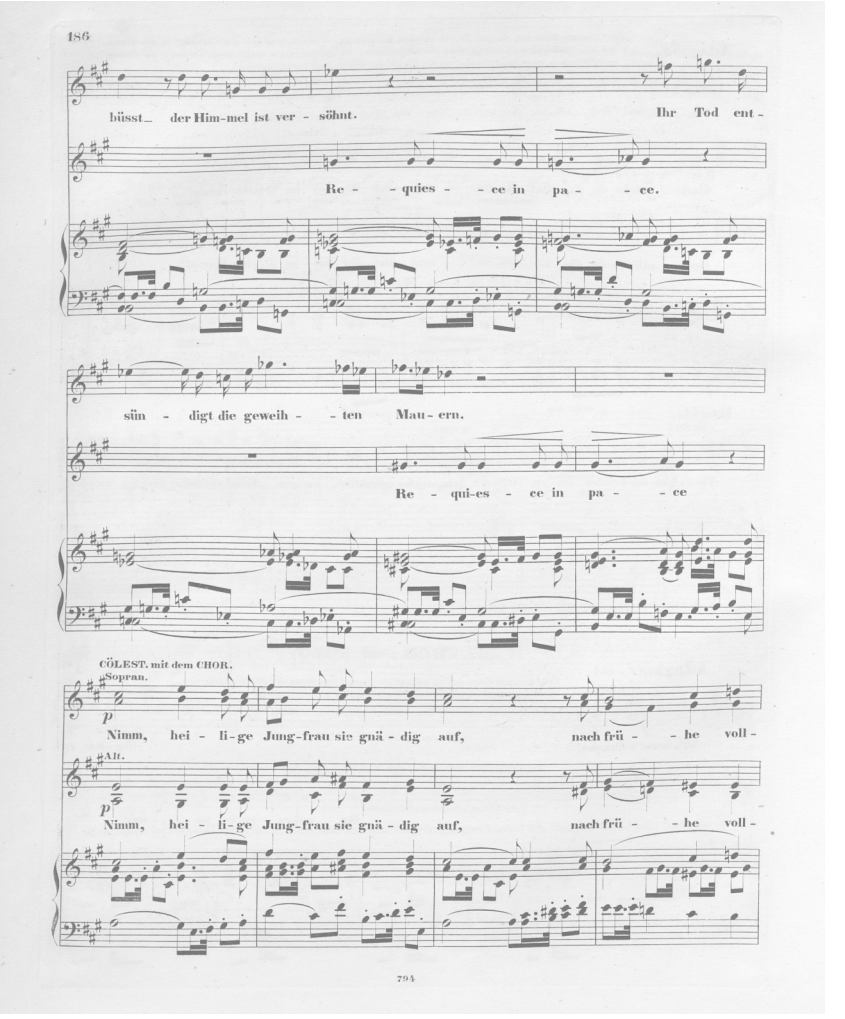
20 August von Kotzebue: *Neue Schauspiele*, Bd. 9, Leipzig 1803, S. 155 bzw. unpaginiertes Vorwort.

21 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.Ms. 7093.

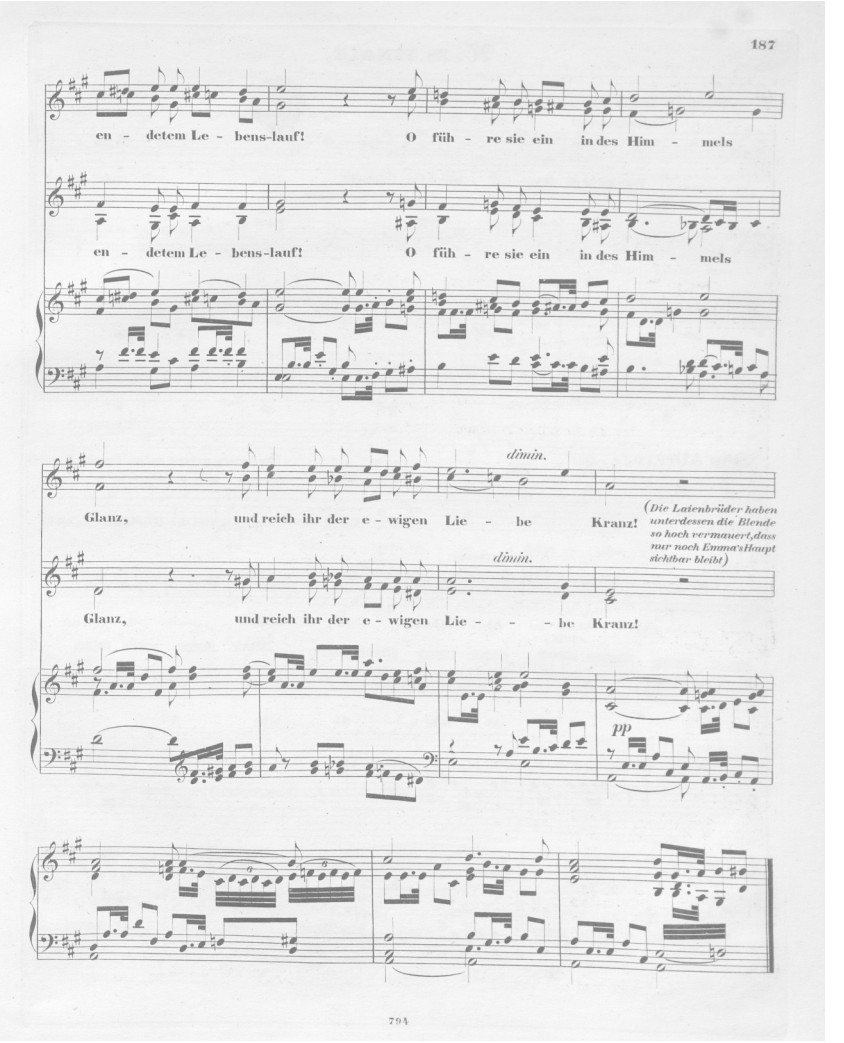
22 Der Begriff wird in diesem Sinn in William Albert Herrmanns Dissertation *Religion in the Operas of Giuseppe Verdi* (1963) verwendet und daraufhin zum Standard in der Opernforschung. Vgl. Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 751.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Louis Spohr, Die Kreuzfahrer, 3. Akt, Nr. 37, Chor und Rezitativ (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 20219, S. 186-187, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091993-4



https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Allerdings wählte Verdi für den Mönchschor »Charles Quint, l'auguste Empereur«, der den zweiten Akt von *Don Carlos* (1867) eröffnet, ebenfalls eine schlichte homophon-vierstimmige Faktur, obwohl er an der Pariser Opéra hochprofessionelle Sänger zur Verfügung hatte. Die italienische Partitur der Neubearbeitung von 1886 spezifiziert sogar: »Il Coro salmeggia nella capella«.[23] Der Chor trägt entscheidend zur charakteristischen Färbung (»tinta«) der Szene im Kloster St. Just bei,[24] denn zunächst »psalmodieren« vier Hörner im Unisono, dann kommen Posaunen und eine Ophikleide hinzu, und in diese düstere Grundierung tritt der Männerchor als weiterer Farbwert ein, der beim Einsatz des einzelnen Mönchs – Karls V. – mit den tiefen Streichern abschattiert wird. Dieser hochmoderne Orchestersatz steht im Dienst einer archaisch anmutenden Strenge, hervorgerufen von der unvermittelten Folge von fis-Moll, Fis-Dur und D-Dur, bevor die Harmonik mittels einer enharmonischen Verwechslung über dis-Moll (notiert als es-Moll) als neues Ziel B-Dur ansteuert. Nicht-funktionale oder modale Harmonik fungierte oft als historischer Marker; Palestrinas *Stabat mater* mit der eröffnenden Akkordfolge A-G-F war Mitte des 19. Jahrhunderts gut bekannt.[25] Möglicherweise hatte sich auch zu diesem Zeitpunkt die ›Gattung‹ des Opern-Mönchschors so weit stabilisiert, dass Komponisten auf gattungsinterne Konventionen zurückgriffen, um dem Publikum allgemein verständlich das klösterliche Milieu zu signalisieren, so wie sich auch Klischees des ›Zigeuner-‹ oder ›Türkenchors‹ ohne Rücksicht auf ethnographische Korrektheit verselbständigt hatten.[26]

Es fällt jedoch auf, dass selbst dann, wenn der Mönchs- oder Nonnenchor nicht nur hinter der Szene die kirchliche *couleur locale* markiert, sondern auf der Bühne ein religiöses Ritual vollzieht, wie zum Beispiel in Verdis *La forza del destino* (1862/1869), die Musik nicht an liturgische Formen anknüpft. Auch im einstimmigen Mönchschor, wie in der Eröffnungsszene »Pieux monastère« von Gaetano Donizettis *La favorite* (1840), die im Kloster zu Santiago di Compostela spielt, sind die Melodielinien nicht vom gregorianischen Choral geprägt. Stattdessen singen die Mönche eine auf- und absteigende C-Dur-Tonleiter, und erst in der abschließenden Wiederholung des Texts fächert sich die Einstimmigkeit zu dreistimmigem

23 Giuseppe Verdi: *Don Carlos*, Mailand [o.J.], S. 89.

24 Für eine genaue Beschreibung vgl. Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Bd. 3: *From* Don Carlos *to* Falstaff, Oxford 1992, S. 55-57.

25 E.T.A. Hoffmann charakterisierte den Palestrina-Stil wie folgt: »Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen in seinen Werken meistens vollkommen konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird.« E.T.A. Hoffmann: »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Berlin 1963, S. 509-522, hier S. 516f.

26 Ich danke Sid Wolters-Tiedge für diese Anregung.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Falsobordone« auf.[27] Diese Skala ›malt‹ das Aufsteigen der Gebete zum Himmel einerseits und die Ruhe, die die Pilger im Kloster finden werden, andererseits, und die Szene bildet in ihrer friedvollen Nüchternheit einen wirkungsvollen Kontrast zum Hof König Alphonses;[28] einen liturgisch-historischen Anspruch hat sie jedoch nicht. Dies wirft die Frage auf, warum die Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auf den Choral zurückgriffen, um das mittelalterlich-klösterliche Milieu zu evozieren, wie es in der Populärkultur des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts gang und gäbe ist. Die Antwort liegt zum Teil darin begründet, dass die Pflege des Chorals mit der Unterdrückung der kontemplativen Orden und der Auflösung der Klöster um 1800 endgültig abgebrochen war. Aus den Pfarr- und Domkirchen war er bereits vor 1800 von muttersprachlichen Liedern einerseits und orchestraler Kirchenmusik andererseits verdrängt worden, die sich in Süddeutschland, im Habsburgerreich und in Italien bis zum Aufkommen des Cäcilianismus am Vorbild der zeitgenössischen Oper orientierte.[29] Man kann also keineswegs davon ausgehen, dass bei »liturgienahen Texten und der zugehörigen Musik […] wenigstens prinzipiell in den Kirchen oder Klöstern eine lebendige Praxis zu verzeichnen [war], die es dem Hörer ermöglichte, eine immerhin grundsätzliche Identifizierung vorzunehmen«.[30] Beispiele für den gregorianischen Choral über Texte und Melodien hinaus, die wie das *Dies irae* frühzeitig den Sprung in die Konzertmusik geschafft hatten (Charles Gounod spielt in der Domszene des vierten Akts seiner Oper *Faust* deutlich auf die Choralmelodie an, allerdings mit einer französischen Paraphrase des liturgischen Texts[31]), waren nur schwer greifbar bis zur Neuausgabe des Mediceischen Graduale und der wissenschaftlichen Rekonstruktion und praktischen Wiederbelebung des Chorals durch die Benediktiner von Solesmes und Beuron gegen Ende des 19. Jahrhunderts.[32] Bis dahin stand

27 William Ashbrook: *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982, S. 446f. Zur Genese, zum Verhältnis von *La favorite* zu *L'ange de Nisida* und zur Musik der Oper vgl. S. 153-156 und S. 440-447.

28 Gaetano Donizetti: *La favorite. Opéra en 4 actes*, Paris 1841. Die deutsche Übersetzung von Richard Otto Spazier gibt dies noch genauer wieder als das französische Original: »Von heiliger Stelle, aus friedlicher Zelle, schwingt fromm sich die Seele im Gebet empor. / Oh nahet, ihr Müden, nur hier ist hinieden Ruhe euch beschieden in der Brüder Chor.« Gaetano Donizetti: *Die Favoritin. Oper in 4 Acten. Clavierauszug von Franz Abt*, Braunschweig [o.J.], S. 9.

29 Die katholische Kirchenmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist noch wenig untersucht. Für den süddeutsch-mitteleuropäischen Raum bieten diese Fallstudien einen guten Überblick: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, Sinzig 2006.

30 Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 753.

31 Ebd., S. 369f.

32 Zur Restauration der Choraltradition in Frankreich vgl. Katherine Bergeron: *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (California Studies in 19th Century Music 10), Berkeley, Los Angeles und London 1998. Zur Wiederbelebung des Chorals in Deutschland vgl. Jennifer Bain: *Hildegard of Bingen and Musical Reception. The Modern Revival of a Medieval Composer*, Cambridge 2015, besonders Kapitel 3.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Komponisten keineswegs eine lebendige liturgische Praxis mit tiefen historischen Wurzeln zur Verfügung.

Der zweite Grund für die Zurückhaltung beim Einsatz ›authentischer‹ liturgischer Musik waren strenge Zensurauflagen, die vor allem in den katholischen Staaten Deutschlands und Italiens bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fortbestanden, aber auch – zum Teil aus anderen Beweggründen – in Frankreich und Großbritannien zur Anwendung kamen. Dabei handelte es sich nicht nur um obrigkeitliche Eingriffe in Libretti und Partituren, sondern Komponisten und Librettisten versuchten in vielen Fällen, Konflikte mit staatlichen oder kirchlichen Autoritäten vorauseilend zu vermeiden.[33] Eine Weisung für die Mailänder Opernhäuser von 1841 fasst die Hauptbedenken der österreichischen Regierung zusammen: Verboten waren nicht nur moralisch anstößige Handlungen, unnötig gewalttätige Szenen, Verhöhnung lebender Personen oder potenziell regierungskritische Aussagen, sondern auch »Angriffe gegen die Religion oder den geistlichen Stand, auch nicht unter dem Vorwand, Aberglauben oder Fanatismus bekämpfen zu wollen. Besondere Umsicht sollte man bei der Darstellung religiöser Handlungen auf der Bühne walten lassen.«[34] Weiterhin wurde ausdrücklich gefordert, die Kostüme dürften »weder österreichischen Uniformen ähnlich sein noch Priestergewänder realistisch nachahmen.« Ähnliche Regelungen galten überall, wo die katholische Kirche Einfluss auf das öffentliche Leben nehmen konnte, nicht zuletzt im Kirchenstaat. Die Eingriffe, die Verdi und seine Librettisten für Aufführungen von *La battaglia di Legnano* (1848), *Il trovatore* und *La forza del destino* in Rom vornehmen mussten, waren weitreichend, aber nicht immer in dem Sinne, wie sie das 21. Jahrhundert erwarten würde, und betrafen auch die Darstellung kirchlicher Personen und religiöser Handlungen.[35] Während Azucenas Erzählung vom Tod ihres Kindes und ihr Flammentod den Zensoren nicht als anstößig erschienen, mussten das Nonnenkloster und Leonoras Entschluss, den Schleier zu nehmen, eliminiert werden, und die lateinischen Einsprengsel des »Miserere«-Chors der Mönche wurden

33 Vgl. Francesco Izzo: »Censorship«, in: Helen M. Greenwald (Hg.): *The Oxford Handbook of Opera*, New York 2014, S. 817-839, vor allem S. 818-824.

34 Angela Pachovsky: »Das Teatro alla Scala und die österreichische Zensur zwischen Wiener Kongreß und Garibaldi: Fallbeispiele aus Mailänder Archiven«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002), S. 363-401, hier S. 368f.

35 Ein weiteres Beispiel ist die Überarbeitung von *Stiffelio* (1850) als *Aroldo* (1857), in der der protestantische Priester in einen Kreuzritter verwandelt wird. Zusätzlich verlegten Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave die Handlung aus der Gegenwart ins Mittelalter (und im letzten Akt ins schottische Hochland), das einen harmlos-neutralen Hintergrund für die Ehebruchsgeschichte abgab. Vgl. Liana Püschel: »Soldiers and Censors. Verdi's Medieval Imagination«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 81-108, hier vor allem S 87-97.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch einen italienischen Text ersetzt.[36] *La forza del destino*, in Rom als *Don Alvaro* aufgeführt, erforderte weiter reichende Einschnitte, vor allem in der Lagerszene des dritten Akts und dem Selbstmord im Finale. Überdies verwandelte der Schriftsteller Giuseppe Cencetti die Mönche Padre Guardiano und Fra Melitone vom Kloster Santa Madonna degli Angeli in den Direktor und Angestellten des Pilgerhospizes »Caritá«, um etwaigen Einwänden der Zensurbehörde wegen der Darstellung religiösen Personals auf der Bühne zuvorzukommen.[37]

Derartige Eingriffe waren auch an den von katholischen Dynastien kontrollierten deutschen Hoftheatern üblich, wie Richard Wagner erfuhr, als er 1842 die Uraufführung von *Rienzi* am Königlichen Hoftheater in Dresden vorbereitete. Ausdrücke wie »Kirche«, »Papst«, »frei« und »heilige Jungfrau« wurden eliminiert; aus dem Abgesandten des Papstes – dem Gegenspieler des Titelhelden – wurde ein kaiserlicher Botschafter bzw. ein »Abgesandter des Hofes von Avignon«, und die »Priester und Mönche aller Orden« wurden »barmherzige Brüder« und »ältere, kampfunfähige Bürger«.[38] Umsonst wies Wagner den Intendanten August von Lüttichau darauf hin, »daß es sich hier mehr um das katholische Kostüm, als um die katholische Idee handele«.[39] Noch schlechter erging es Spohrs Oper *Die Kreuzfahrer*, die nach ihrer erfolgreichen Premiere vom Dresdner Hoftheater angefordert worden war, aber nach 14 Monaten zurückgeschickt wurde mit der Bemerkung, dass »hauptsächlich Text und Stoff der Oper während der kirchlichen Aufregungen die Ursache« für die Ablehnung gewesen sei.[40] Die obrigkeitlichen Bedenken zeigen, dass religiöse Handlungen auch im mittelalterlichen ›Kostüm‹ keineswegs als historisierend aufgefasst wurden, sondern als überzeitlich gültig und gegenwärtig, selbst wenn sich die zeitgenössische liturgische und kirchenmusikalische Praxis weit vom Bühnengeschehen entfernt hatte.

Selbst eine humoristische Darstellung des Klosterlebens konnte auf der Bühne als anstößig empfunden werden, obwohl Genrebilder mit schlemmenden, trinkenden oder musizierenden Mönchen sich großer Beliebtheit erfreuten. Die Hoftheater in Dresden, München und Wien verstanden in dieser Hinsicht keinen Spaß, wie die Bearbeitung für die Münchner Hofoper von Johann Joseph Aberts *Ekkehard* (1878) zeigt. Die Oper basiert auf Viktor von Scheffels gleichnamigem historischen Roman von 1855, der in einem breit ausgeführten Historiengemälde des 10. Jahrhunderts die Liebe zwischen dem Mönch Ekkehard von St. Gallen und der Herzo-

36 Andreas Giger: »Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), H. 3, S. 233-265, hier S. 253.

37 Andreas Giger: »Behind the Police Chief's Closed Doors: The Unofficial Censors of Verdi in Rome«, in: *Nineteenth-Century Music Review* 7 (2010), H. 2, S. 63-99, hier S. 81.

38 Vgl. Eugen Mehler: »Rienzi und die Dresdener Theaterzensur«, in: *Die Musik* 12 (1913), H. 10, S. 195-201.

39 Ebd., S. 195.

40 Louis Spohr: *Selbstbiographie*, Bd. 2., Kassel und Göttingen 1861, S. 305.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gin Hadwig von Schwaben schildert. Für die Aufführung an der Münchner Hofoper 1882 wurde Ekkehard zum Klosterschüler degradiert und damit jede Anspielung auf einen Gewissenskonflikt wegen seines monastischen Gelübdes aus dem Libretto getilgt.[41] Die eröffnende Szene mit der Weinlese auf der Reichenau wurde gekürzt; aus dem Mönchschor wurde ein »Chor des Volkes und der Fratres«, und die lateinische Wendung »Gloria tibi Domine« ersetzte das Münchner Libretto mit der Wendung »Ewiger Gott, wir danken dir!«, ohne allerdings die litaneiartige Melodie zu unterdrücken.[42] Die mit biblischen Anspielungen durchflochtene, scherzhafte Ansprache des Abts von Reichenau wurde gestrichen, und selbst sein übermütiges Liedchen »Klosterwein von Reichenau« fiel der Schere zum Opfer. Der Grund war möglicherweise auch hier die Verwendung der Liturgiesprache Latein im Refrain, der vom Mönchschor wiederholt wird:

»Klosterwein von Reichenau,
klärt die Kehlen,
Badest wie mit Himmelsthau
Fromme Seelen.
Nunc in caritate
Fratres jubilate,
Mustum salutate!«[43]

Eine Ausnahme in der scherzhaften bzw. kritischen Darstellung von Mönchen und Nonnen auf der Opernbühne bildete das republikanische Frankreich, in dem antiklerikale Satire eine lange Tradition hatte. Sie beschränkte sich nicht auf obskure Opern aus den Revolutionsjahren, sondern umfasste auch international populäre Werke wie Aubers *Le Domino noir* (1837).[44] Auch die erfolgreichsten Grands Opéras der Julimonarchie, Fromental Halévys *La Juive* (1835) und Meyerbeers *Les Huguenots* (1836), kritisieren Intoleranz, Fanatismus und die Verflechtung von Staat und Kirche im mittelalterlichen Gewand. Zum mittelalterlichen Kolorit von *La Juive* tragen die großen religiösen Prozessionen im ersten und dritten Akt bei, in denen neben anderen kirchlichen Würdenträgern auch Mönche vertreten sind, wenn auch ohne

41 Hermann Abert: *Johann Joseph Abert (1832-1915). Sein Leben und seine Werke. Mit einer Reihe bisher unveröffentlichter Briefe von Dichtern und Musikern und einem Exkurs über die große französische Oper*, Leipzig 1916, S. 96.

42 Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert. (Für die Königliche Hofbühne in München neu bearbeitet vom Komponisten)*, Leipzig [o.J.], S. 4f.

43 Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert*, Leipzig 1878, S. 6f.

44 Vgl. Giroud, »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, S. 39-41. Ich stimme nicht mit Girouds Einschätzung überein, dass auch die Mönchschöre in *La favorite* parodistisch gedacht waren.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einen charakteristischen Gesang.[45] Zwischen 1879 und 1883 kamen gleich drei Operetten heraus (darunter Jacques Offenbachs *La Fille du tambour-major*), die in klösterlichen Mädchenpensionaten spielen und die frommen – allerdings nicht historisierenden – Gesänge der Schulschwestern parodieren. Der Antiklerikalismus dieser Operetten hatte allerdings einen ernsten Hintergrund, nämlich die Schulreform der Dritten Republik, mit der endgültig die religiösen Orden aus dem höheren Bildungswesen verdrängt werden sollten.[46] Um die Jahrhundertwende wandelte sich jedoch das gesellschaftliche Klima in Frankreich. Wie Benedict Leßmann gezeigt hat, wurde das Erbe des gregorianischen Chorals – auch dank der Aktivitäten der Pariser Schola Cantorum – zunehmend als Fundament einer genuin französischen Musiktradition geschätzt und in die stilistischen Experimente der Fin de siècle-Oper integriert.[47] Reynaldo Hahns Opéra comique *La Carmélite* (1902) stellt die historische Beziehung zwischen dem französischen König Louis XIV. und seiner Mätresse Louise de La Valliere dar. Im letzten Akt tritt Louise in den Konvent der Karmelitinnen ein, wobei die Einkleidungszeremonie ungewöhnlich ausführlich darstellt wird. Nach der Ansprache des Erzbischofs singt der Nonnenchor hinter der Bühne das »De profundis«, während Louise stumm betet; als sie schließlich den Schleier nimmt, stimmen die Nonnen ein zweistimmiges »Alleluia« an. Der Realismus der Bühnenhandlung löste nach der Uraufführung eine gewisse Irritation aus, gerade weil die Darstellung nicht satirisch war und respektvoll mit dem religiösen Material umging. Überdies waren sowohl der Komponist wie der Librettist Catulle Mendès jüdischer Abstammung und hatten in der Dreyfus-Affäre auf der Seite des Angeklagten und gegen das französische Establishment Stellung bezogen.

La Carmélite unterscheidet sich aber auch in anderer Hinsicht von ›Nonnenopern‹ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Reynaldo Hahns Musik ist durchzogen von stilistischen Anspielungen auf die Zeit der Handlung und die Musik am Hof zu Versailles, bis hin zu glaubwürdigen Stilkopien von Balletten Jean-Baptiste Lullys im ersten Akt.[48] Diese Integration historischer Satztechniken, die überdies relativ genau die gemeinte Epoche bezeichnen, zeigt einen tiefgreifenden Bewusstseinswandel an: Den historisch informierten Bühnenbildern wurde nun – mit eini-

45 Vgl. Diana R. Hallman: »The Distant Past as Mirror and Metaphor. Portraying the Medieval in Historical French Grand Operas«, in: Meyer und Yri (Hg.), *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, S. 109-134, vor allem S. 112-119.

46 Ebd., S. 42-51.

47 Benedikt Leßmann: »Appropriations of Gregorian Chant in *Fin-de-siècle* French Opera: *Couleur locale* – Message Opera – Allusion?«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 145/1 (2020), S. 37-74, hier S. 38 und 45.

48 Philippe Blay: »Grand Siècle et Belle Époque: *La Carmélite* de Reynaldo Hahn«, in: Jean-Christophe Branger und Vincent Giroud (Hg.): *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, Lyon 2009, S. 154-170, hier S. 164-166.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen Jahrzehnten Verspätung – die historisch inspirierte Bühnenmusik an die Seite gestellt, und die dadurch entstehende Spannung zwischen gegenwärtiger und vergangener Kompositionspraxis wurde als belebendes Element empfunden, das eine Alternative zur wagnerianischen Musiksprache bot. Im Gegensatz zu reinen Zitaten vergangener Musik, die punktuell auch schon in früheren Opern auftreten, durchdringt nun die historische Satztechnik die kompositorische Faktur. Erst hier ist es eigentlich sinnvoll, von einem historischen Zeit- und nicht nur Lokalkolorit in der Musik zu sprechen.

Andererseits schwanden die Vorbehalte gegen die wörtliche Verwendung gregorianischer Choralmelodien um die Jahrhundertwende. Alfred Bruneaus Oper *Le Rêve* (1891) nach einem Roman von Émile Zola spielt zwar in der Gegenwart und kommt ohne Mönchs- oder Nonnenchöre aus, doch werden das *Ave verum corpus*, das *Pange lingua*, das Weihnachtslied *Les anges dans nos campagnes* und ein »Thème de la liturgie catholique« zitiert, teils als diegetische liturgische Musik hinter der Bühne, teils als klingende Manifestation der religiösen Visionen der Hauptfigur Angélique.[49] Paradoxerweise befördert die Modalität der »alten Musik« die Progressivität von Bruneaus Musiksprache in der Überwindung Wagnerianischer Vorbilder. Sein Zeitgenosse Vincent d'Indy, einer der Begründer der Pariser Schola Cantorum, verwendet Choräle in mehreren seiner Opern, sowohl als wörtliches Zitat wie auch als Material für die Bildung von Leitmotiven.[50] Auch die italienische Oper der Jahrhundertwende scheute nicht mehr vor der Integration liturgischer Melodien zurück. Im zweiten Akt von Alberto Franchettis Oper *Cristoforo Colombo*, die 1892 zur Feier der Entdeckung Amerikas von der Stadt Genua in Auftrag gegeben worden war, steht die Schiffsbesatzung des Titelhelden kurz vor der Meuterei. Da stimmen die an Bord befindlichen Dominikaner (hier korrekt mit einem Orden identifiziert, nicht generische »Fratres«) das »Salve Regina« an, in das Adlige, Soldaten und Seeleute einstimmen. Franchetti verwendet hier die originale Choralmelodie, die auch das einleitende »Andante religioso« durchzieht.[51]

Während Franchetti bei einer bekannten Choralmelodie wie dem *Salve Regina* damit rechnen konnte, dass sie von praktizierenden Katholiken im Publikum erkannt werden würde, baute Jules Massenet in seine Oper *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) zahlreiche historische Verweise ein, die auf der Höhe der damaligen (musik-)geschichtlichen Forschung standen und nur Eingeweihten erkennbar sein konnten, sich aber andererseits der präzisen historischen Verortung entziehen. Die Handlung spielt vor und im Kloster Cluny im 14. Jahrhundert und geht auf einen mittelalterlichen Wunderbericht zurück, den Anatole France als Kurzgeschichte

49 Leßmann, »Appropriations of Gregorian Chant«, S. 49-54.

50 Ebd., S. 55-58.

51 Andrew Holden: *Opera Avanti a Dio! Religion and Opera in Liberal Italy from Unification to the First World War*, PhD Thesis Oxford Brookes University 2019, S. 117-120.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bearbeitete. Das Libretto stammt von Maurice Léna, Professor der Philologie an der Universität Lyon und ein alter Bekannter Massenets. Leider verfolgt auch der Autor einer mehrbändigen Studie zu dieser Oper, Jan M. Zielkowski, nicht, woher Massenet sein Wissen bezog, sondern schiebt die Verantwortung für die mittelalterlichen Details dem Librettisten zu und hebt Massenets skeptisches Verhältnis zur Mediävistik hervor.[52] Allerdings erzeugt der Komponist nicht nur durch historische Instrumente, wie Vielle, Viola d'amore, Chalumeau und Orgelportativ, mittelalterliche Farbtupfer in seiner Partitur, sondern er schreibt (bis auf die abschließende Wunderszene) eine transparente Faktur, in die sich die ›mittelalterliche‹ diegetische Musik mühelos einfügt. Massenet verwendet gleichermaßen volkstümliche, weltliche und kirchlich anmutende Gattungen, die von den Bühnenfiguren oft explizit erwähnt werden, und der Klavierauszug bietet zusätzliche Informationen. In der Eröffnungsszene tanzen Bürger und Bauern auf dem Marktplatz vor dem Kloster Cluny eine Bergerette (»Dansez la Bergerette«).[53] Der Gaukler Jean schlägt ihnen mehrere Romanzen vor, von *Roland*, *Berthe aux grands pieds*, *Renaud de Montauban* bis *Charlemagne* und *Pepin*, aber das Volk verlangt statt der heroischen Stoffe ein Trinklied, worauf Jean ein »Alleluia du vin« anstimmt, das – in der Art der Vagantenlieder der *Carmina Burana* – lateinisch-liturgische Einsprengsel in parodistischer Weise mit dem Hoch auf Venus mischt. Im letzten Akt singt Jean, der mittlerweile in das Kloster eingetreten ist, vor einer Statue der Jungfrau Maria die Pastorelle von Robin und Marion. Ob Massenet hier tatsächlich auf das *Jeu* von Adam de la Halle zurückgreift oder nicht, ist unerheblich, denn seine Nachschöpfung erzeugt mit zielloser, rhythmisch unregelmäßiger Melodik, der Vermeidung eindeutiger Kadenzen und dem Refrain »Chante, rossignolet, Saderaladon« den Eindruck einer authentischen Trouvère-Melodie.

Für die liturgischen Gesänge konsultierte Massenet, laut den Erinnerungen Lénas, einen jungen Benediktiner,[54] doch ging es ihm auch hier nicht um eine pedantische Stilkopie. Leßmann charakterisiert das rezitierte »Benedicite« vor dem Essen, das »Ave coeleste lilium« im zweiten Akt und die Schichtung verschiedener Gebete und Choräle im Finale als »quotation-like invention« bzw. als »allusions«: Anspielungen, die nur den Schein der Vertrautheit erzeugen sollen.[55] Dies trifft auch auf ein diegetisches Stück ›klassischer‹ Vokalpolyphonie zu. Im zweiten Akt üben die Mönche, dirigiert vom »Moine Musicien«, die Motette *Ave rosa speciosa* ein. Ihre modale Melodik und imitatorischen Einsätze (die den Mönchen zunächst Probleme bereiten) verweisen eher ins 16. als ins 14. Jahrhundert. Beispiele aus

52 Jan M. Zielkowski: *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*, Bd. 4: *Picture That: Making a Show of the Jongleur*, https://www.jstor.org/stable/j.ctv8d5t5s (2018, abgerufen am 19.11.2019), S. 42-45.

53 Jules Massenet: *Le Jongleur de Notre-Drame. Miracle en 3 actes. Poème de Maurice Léna*, Paris 1902.

54 Zielkowski, *The Juggler of Notre Dame*, Bd. 4, S. 42.

55 Leßmann, »Appropriations of Gregorian Chant«, S. 68-70.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Mittelalter, etwa die Motetten Guillaume de Machauts (die erst ab den 1920er-Jahren herausgegeben wurden), standen Massenet noch nicht zur Verfügung, doch der formalisierte Kontrapunkt des ›Palestrinastils‹ und die schulmeisterliche Probensituation bilden eine effektive Kontrastfolie zu den spontanen, volkstümlichen Gesängen, die der Gaukler der Jungfrau Maria vorführt und die schließlich zur Apotheose des »reinen Toren« führen.[56] (Musik-)Geschichte wird hier also nicht um ihrer selbst willen vermittelt, sondern die verschiedenen historischen Stilebenen stehen im Dienst der symbolischen Botschaft der Oper.

Abb. 2: Szene aus Le Jongleur de Notre-Dame von Jules Massenet, nach einem Foto von Henri Manuel (1904?), Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est. Massenet 055, https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39620150w.public



Während Massenet verschiedene – historische und gegenwärtige – Stile sukzessive aufführt, unternimmt Max von Schillings letzte Oper *Mona Lisa* (1915) eine späte Wiederbelebung der Kontrastdramaturgie der Grand Opéra.[57] Im Florenz des ausgehenden 15. Jahrhunderts stoßen drei auch musikalisch differenzierte Gruppen aufeinander: Ein ausgelassener Karnevalszug feiert Venus; die Nonnen von Santa Trinitá führen ihr wundertätiges Marienbild durch die Straßen, und die Dominikaner von San Marco unter der Führung des Bußpredigers Savonaro-

56 Vincent Giroud sieht hier sogar eine symbolische Konfrontation von »Christ contre l'Église«: Giroud, »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, S. 55.

57 Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 794.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

la rufen die Florentiner zur Umkehr auf und drohen Höllenstrafen an.[58] Die einstimmige Deklamation des Mönchschors, der mit einem lateinischen Vers aus dem Buch Sacharija eröffnet (2:7), schneidet durch das Stimmengewirr von Venuszug und Nonnenchor, der melodisch das Weihnachtslied »Joseph lieber Joseph mein« paraphrasiert und der sinnlichen Venusliebe die – nicht weniger sinnliche – Marienminne entgegensetzt. Der Klavierauszug charakterisiert ihren Chor explizit als »Laude«[59] und weist damit auf das historische Bewusstsein von Komponist und Librettistin hin; die Schriftstellerin Beatrice Dovsky hatte Schillings auch einige »toskanische Ritornelle« geschickt, um ihm bei der Erzeugung des Lokal- und Zeitkolorits zu helfen.[60] Vielleicht flossen diese »toskanischen Ritornelle« in das Lied »Jugend ist so hold und süß« ein, dessen Text, wie der Klavierauszug in einer Fußnote festhält, »nach dem Liede Lorenzo de' Medicis« gestaltet ist.[61] Dieser Hinweis richtete sich an die bildungsbürgerliche Leserin bzw. den Opernbesucher, denen der Refrain des Karnevalsliedes aus Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance in Italien* vertraut war, wo er, als »wehmütige Ahnung der kurzen Herrlichkeit der Renaissance selbst«, am Schluss des Kapitels »Die Geselligkeit und die Feste« zitiert wird.[62] Derartige Fußnoten sind, wie die Benennung historischer Gattungsvorbilder in Massenets *Jongleur*, eindeutige Anzeichen für ein gewandeltes Geschichtsbewusstsein, das die Bühne in den Dienst der Musikgeschichtsschreibung stellt.[63]

Die historische Distanz zu dem veristischen Eifersuchtsdrama um das Vorbild von Leonardo da Vincis berühmtem Gemälde,[64] Mona Lisas gewalttätigen Ehemann und ihren Liebhaber wird durch einen weiteren dramaturgischen Kunstgriff hergestellt: Der eigentlichen Handlung geht ein Prolog voraus, in dem ein Laienbruder ein Ehepaar auf der Hochzeitsreise durch das nun – in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts – zum Museum umgewandelte Haus führt, das früher Mona Lisas Mann Francesco del Giocondo gehörte. Von der Schönheit der jungen Frau angerührt, die mit dem älteren und distanzierten Mann unglücklich wirkt, erzählt der Laienbruder das »Drama einer Faschingsnacht«. Am Ende der Oper kehrt

58 Eine vergleichbare Konfrontation des Prozessionschorals *Pange lingua* mit dem Weihnachtslied »Les anges dans nos campagnes« findet sich auch in Bruneaus *Le Rêve*. Vgl. Leßmann, »Appropriations of Gregorian Chant«, S. 51.

59 Max von Schillings: *Mona Lisa. Oper in zwei Akten. Dichtung von Beatrice Dovsky*, Berlin 1914, S. 28.

60 Christian Detig: *Deutsche Kunst, deutsche Nation: Der Komponist Max von Schillings* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 201), Kassel 1998, S. 239.

61 Schillings, *Mona Lisa*, S. 19.

62 Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Leipzig 1869, S. 340.

63 Besonders reichlich annotiert ist Giacomo Orefices Oper *Chopin* (1901), für die er auf zahlreiche Werke des polnischen Komponisten zurückgriff. Vgl. Langenbruch, »Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, S. 173.

64 Der Diebstahl der Mona Lisa aus dem Louvre 1911 inspirierte Dovsky zur Wahl des Stoffes. Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation*, S. 199.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Rahmenhandlung in die Gegenwart zurück, und der Laienbruder identifiziert in einem leidenschaftlichen Ausbruch die junge Frau als »Versucherin! Mona Lisa!«[65] Selbst in den letzten Jahren des ›langen‹ 19. Jahrhunderts war allerdings die Darstellung kirchlicher Vertreter auf der Bühne ein sensibles Thema. In Berlin wurde der Laienbruder zum Senator entklerikalisiert, in Köln zum Portier; in Stuttgart forderte das »zügellose« Drama im »welschen Geist« die Kritik der evangelischen Kirche heraus, während die Oper in München nach Einspruch der katholischen Kirche und der konservativen Presse nach nur zwei Vorstellungen abgesetzt wurde.[66] Selbst das so offensichtlich zur Schau gestellte historische Gewand von Schillings' letzter Oper und die distanzierende Rahmenhandlung ließen die Gegenwart – den Geschlechterkampf des Fin de siècle und die Erneuerungsversuche der christlichen Konfessionen – zu deutlich durchschimmern.

Die historische Musikwissenschaft und die Mittelalter-Philologie, die zunehmend Material für historistische Bühnenmusiken zur Verfügung stellten, feierten auf den ersten Blick ihren größten Triumph in Adolf Sandbergers Oper *Ludwig der Springer* (1895). Der nachmalige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität München bereitete die Legende um den Wartburggründer als nachwagnerianische Dreiecksgeschichte auf, in der Ludwig der Springer die Gunst der verheirateten Pfalzgräfin Adelheid mit einem Lied erringt. Der Klavierauszug vermerkt stolz: »Die Dichtung des Minnelieds im II. Aufzug ist von Wilhelm von Poitiers (11./12. Jahrh.), dem Gesang der Mönche im III. Aufzug ist ein geistlicher Gesang Orlando di Lasso's frei zu Grunde gelegt.«[67] Diese Vereinigung von Kunstwissenschaft und Kunst begeisterte einen anonymen Rezensenten nach der Stuttgarter Aufführung von 1898:

> »Einen unfehlbaren Erfolg involvieren auch die kraft- und lebensvollen Chöre, von denen namentlich der Gesang der Mönche ›Sancta Maria‹, dem der Komponist eine Motette Orlando di Lassos zugrunde gelegt hat, ob seines eigenartigen Ausdrucks hervorgehoben zu werden verdient. Sandberger wendet hier […] zum ersten Male und mit vielem Glücke historische Forschungsresultate an.«[68]

Sandberger hatte tatsächlich 1894 seine Habilitationsschrift zur Geschichte der Münchner Hofkapelle abgeschlossen und mit der Gesamtausgabe der Werke Orlando di Lassos begonnen, wobei er sich allerdings auf die weltlichen Werke konzen-

65 Schillings, *Mona Lisa*, S. 224.

66 Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation*, S. 206.

67 Adolf Sandberger: *Ludwig der Springer. Oper in drei Aufzügen*, München 1894, unpaginierte Seite.

68 Zitiert nach Christian Thomas Leitmeir: »Eine ›glückliche Anwendung historischer Resultate auf die Oper‹? Zur Verwendung alter Musik in Adolf Sandbergers Oper *Ludwig der Springer* (1895)«, in: Ann-Katrin Zimmermann (Hg.): *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, Tutzing 2010, S. 381-407, hier S. 394.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trierte. Wie aber Christian Leitmeir nachweisen konnte, ist das »Sancta Maria« mit keiner bekannten Motette Lassos identisch oder auch nur verwandt. Selbst wenn es seinen Zeitgenossen als authentisch erschien, ist die »Fälschung« aus der historischen Distanz vom frühen 21. zum späten 19. Jahrhundert durchaus erkennbar.[69] Doch erst das gesteigerte historische Bewusstsein der Jahrhundertwende macht es überhaupt möglich, von einer »Fälschung« zu sprechen, im Gegensatz zu den unbekümmert ahistorischen Mönchs- und Nonnenchören in den Opern Spohrs, Donizettis oder Verdis, die noch nicht mit dem Anspruch angetreten waren, Musikgeschichtstheater zu schreiben.

Im Verlauf des ›langen‹ 19. Jahrhunderts entfaltete sich also die Entwicklung von der archaisch klingenden, aber im Grunde ahistorischen Kirchenszene mit Mönchs- und Nonnenchören hin zum bewussten Spiel mit stilistischen Versatzstücken und historischen Zeitebenen. Der um die Jahrhundertwende in vielen Bühnenwerken deutlich hörbare, historisch informierte Eklektizismus führt schließlich zu postmodernen Zitat-, Collage- und Montagetechniken. Der historische Ort von Nicola Lefanus Oper *Light Passing* (2004), der päpstliche Hof in Avignon im 14. Jahrhundert, wird durch die Interpolation von Werken Philippe de Vitrys und Guillaume Machauts musikhistorisch eindeutig bestimmt. Andererseits bietet sich die Musik von George Benjamins *Written on Skin* (2012) als musikalisches Palimpsest dar, das offen lässt, ob hier mittelalterliche Musik durch die moderne Imagination gebrochen wird oder sich die zeitgenössische Musik ans Mittelalter erinnert.[70] *Written on Skin* bringt zwar Engel (des 21. Jahrhunderts) auf die Bühne, verzichtet aber (wie auch Kaija Saariahos »Troubadouroper« *L'amour de loin* (2000)) auf religiöse oder kirchliche Szenen. Im Musiktheater des späten 20. und 21. Jahrhunderts treten Mönche und Nonnen nicht mehr wie im 19. Jahrhundert als Kollektiv auf, das mit diegetischen Chören für historisierendes Kolorit sorgt, sondern, wie in den eingangs erwähnten Hildegard-Stücke, als identifikationstaugliche Einzelgestalten, die bewusst auf ihre (Musik-)Geschichtlichkeit verweisen.[71]

69 Ähnlich in der Kunstgeschichte, wo Fälschungen nach einigen Jahrzehnten sichtbar werden, z.B. im Falle eines Gruppenporträts, das 1923 von der National Gallery London als italienisches Gemälde des späten 15. Jahrhunderts angekauft wurde, das aber – aus heutiger Sicht – deutlich dem Renaissanceverständnis und der Mode um 1913 verpflichtet ist, d.h. der Zeit von Schillings *Mona Lisa*. Vgl. Marjorie E. Wieseman: *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London 2010, S. 36-38.

70 Anne Stone: »The Postmodern Troubador«, in: Meyer und Yri (Hg.), *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, S. 397-419, hier S. 411.

71 Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde unterstützt durch ein Mid-Career Fellowship der British Academy.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert*, Leipzig 1878.

Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert. (Für die Königliche Hofbühne in München neu bearbeitet vom Komponisten)*, Leipzig [o.J.].

Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Leipzig 1869.

Gaetano Donizetti: *Die Favoritin. Oper in 4 Acten. Clavierauszug von Franz Abt*, Braunschweig [o.J.].

Gaetano Donizetti: *La favorite. Opéra en 4 actes*, Paris 1841.

E.T.A. Hoffmann: »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Berlin 1963, S. 509-522.

Steven Kamperman: »Hildegard opera«, in: *Steven Kamperman*, www.stevenkamperman.nl/hildegard-opera (abgerufen am 06.12.2019).

August von Kotzebue: *Neue Schauspiele*, Bd. 9, Leipzig 1803.

Jules Massenet: *Le Jongleur de Notre-Drame. Miracle en 3 actes. Poéme de Maurice Lena*, Paris 1902.

Adolf Sandberger: *Ludwig der Springer. Oper in drei Aufzügen*, München 1894.

Max von Schillings: *Mona Lisa. Oper in zwei Akten. Dichtung von Beatrice Dovsky*, Berlin 1914.

Louis Spohr: *Die Kreuzfahrer. Grosse Oper in drei Akten*, Hamburg und Leipzig 1845.

Louis Spohr: *Selbstbiographie*, Bd. 2., Kassel und Göttingen 1861.

Gaspare Spontini: *Agnes von Hohenstaufen. Große historisch-romantische Oper* (Die Oper 6), hg. von Jens Wildgruber, München 2001.

[theaterlust]: »Hildegard von Bingen – die Visionärin«, in: *theaterlust*, https://theaterlust.de/hildegard-von-bingen (abgerufen am 06.12.2019).

Giuseppe Verdi: *Don Carlos*, Mailand [o.J.].

Giuseppe Verdi: *Don Carlos. Grand Opéra en Cinq Actes*, Paris 1867.

Giuseppe Verdi: *Il trovatore* (The Troubadour), New York 1898.

Literatur

Hermann Abert: *Johann Joseph Abert (1832-1915). Sein Leben und seine Werke. Mit einer Reihe bisher unveröffentlichter Briefe von Dichtern und Musikern und einem Exkurs über die große französische Oper*, Leipzig 1916.

William Ashbrook: *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jennifer Bain: *Hildegard of Bingen and Musical Reception. The Modern Revival of a Medieval Composer*, Cambridge 2015.

Katherine Bergeron: *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (California Studies in 19th Century Music 10), Berkeley, Los Angeles und London 1998.

Philippe Blay: »Grand Siècle et Belle Époque: *La Carmélite* de Reynaldo Hahn«, in: Jean-Christophe Branger und Vincent Giroud (Hg.): *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, Lyon 2009, S. 154-170.

Rainer Braun (Hg.): *Bayern ohne Klöster. Die Säkularisation von 1802/03 und die Folgen*, München 2003.

Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Bd. 3: *From* Don Carlos *to* Falstaff, Oxford 1992.

Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher: Art. »Historismus«, in: *MGG*^{2}, Sachteil 4, Kassel 1996, Sp. 335-352.

Christian Detig: *Deutsche Kunst, deutsche Nation: Der Komponist Max von Schillings* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 201), Kassel 1998.

Ralph Gibson: *A Social History of French Catholicism, 1789-1914*, London und New York 1989.

Andreas Giger: »Behind the Police Chief's Closed Doors: The Unofficial Censors of Verdi in Rome«, in: *Nineteenth-Century Music Review* 7 (2010), H. 2, S. 63-99.

Andreas Giger: »Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), H. 3, S. 233-265.

Vincent Giroud: »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, in: Jean-Christophe Branger und Alban Ramaut (Hg.): *Opéra et religion sous la IIIe République*, Saint-Étienne 2006, S. 37-64.

Diana R. Hallman: »The Distant Past as Mirror and Metaphor. Portraying the Medieval in Historical French Grand Operas«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 109-134

Michael Heinemann: »Alternative zu Wagner? Edmund Kretschmers *Die Folkunger* in der zeitgenössischen Kritik«, in: Michael Heinemann und Hans John (Hg.): *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* (Musik in Dresden 1), Laaber 1995, S. 295-301.

Andrew Holden: *Opera Avanti a Dio! Religion and Opera in Liberal Italy from Unification to the First World War*, PhD Thesis Oxford Brookes University 2019.

Francesco Izzo: »Censorship«, in: Helen M. Greenwald (Hg.): *The Oxford Handbook of Opera*, New York 2014, S. 817-839.

Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums. Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176.

Christian Thomas Leitmeir: »Eine ›glückliche Anwendung historischer Resultate auf die Oper‹? Zur Verwendung alter Musik in Adolf Sandbergers Oper *Ludwig der Springer* (1895)«, in: Ann-Katrin Zimmermann (Hg.): *Mozart im Zentrum*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag, Tutzing 2010, S. 381-407.

Benedikt Leßmann: »Appropriations of Gregorian Chant in Fin-de-siècle French Opera: *Couleur locale* – Message Opera – Allusion ?«, in : *Journal of the Royal Musical Association* 145/1 (2020), S. 37-74.

Eugen Mehler: »Rienzi und die Dresdener Theaterzensur«, in: *Die Musik* 12 (1913), H. 10, S. 195-201.

Anno Mungen: *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis* Agnes von Hohenstaufen *als Beitrag zur deutschen Oper* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 38), Tutzing 1997.

Klaus Wolfgang Niemöller: »Die kirchliche Szene«, in: Heinz Becker (Hg.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, S. 341-367.

Angela Pachovsky: »Das Teatro alla Scala und die österreichische Zensur zwischen Wiener Kongreß und Garibaldi: Fallbeispiele aus Mailänder Archiven«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002), S. 363-401.

Liana Püschel: »Soldiers and Censors. Verdi's Medieval Imagination«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 81-108.

Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, Sinzig 2006.

Hans Ulrich Rudolf (Hg.): *Alte Klöster, neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, Bd. 2, Ostfildern 2003.

Robert Schuster: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 11), Sinzig 2004.

Anne Stone: »The Postmodern Troubador«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 397-419.

Timothy Tackett: »The French Revolution and Religion to 1794«, in: Stewart J. Brown und Timothy Tackett (Hg.): *The Cambridge History of Christianity. Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660-1815*, Cambridge 2006.

Marjorie E. Wieseman: *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London 2010.

Jan M. Zielkowski: *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*, Bd. 4: *Picture That: Making a Show of the Jongleur*, https://www.jstor.org/stable/j.ctv8d5t5s (2018, abgerufen am 19.11.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstler*innenbilder

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Blondel – Vom Minnesänger zum Musical-Popstar

Patrick Mertens

I. Blondel de Nesle und die Blondelsage

»Poor old Blondel hardly gets a mention in the history books, and if he does, his search for the imprisoned king throughout Europe is dismissed as unreliable legend.«[1] – So führt Textdichter Tim Rice (*1944) das Publikum 1984 in einem kurzen Programmheftbeitrag in sein neuestes Musical *Blondel* ein, das er zusammen mit Komponist Stephen Oliver (1950-1992) im Jahr zuvor verfasst hatte. Rice gibt an, dass er bei der Recherche für die Show kaum historisch gesicherte Informationen über den mittelalterlichen Trouvère gefunden habe, mit dessen Leben sich das Musical befasst.[2] Entsprechend frei mussten die Autoren in ihrem Bühnenwerk mit der Figur Blondels umgehen.

Tatsächlich ist das historisch gesicherte Wissen über den französischen Trouvère Blondel de Nesle, der Ende des 12. Jahrhunderts lebte, äußerst gering. Sowohl über dessen Herkunft – einige Forscher sehen in ihm den französischen Adligen Johan II. de Nesle, andere ein Mitglied des Niederen Adels oder einen Bürgerlichen – als auch über dessen Lebensumstände ist nichts bekannt.[3] Dem Trouvère werden zwischen 23[4] und 34[5] Kompositionen zugeschrieben, die bereits zu seinen Lebzeiten eine außerordentlich weite Verbreitung fanden. Dabei wurden Blondels Melodien nicht nur in erstaunlich vielen Handschriften überliefert, sondern auch von seinen Zeitgenossen in hohem Maße rezipiert.[6]

1 Tim Rice: »Tim Rice on Blondel«, in: *Blondel*. Programmheft, Aldwych Theatre 1984, S. 7.
2 Ebd. Ein ähnliches Bild zeichnet auch David Boyle in: David Boyle: *Blondel's Song. The Capture, Imprisonment and Ransom of Richard the Lionheart*, London 2005.
3 Vgl. zu den unterschiedlichen Forschungsmeinungen Hans-Herbert Räkel: Art. »Blondel de Nesle«, in: *MGG*^{2}, Personenteil 3, Weimar und Basel 2000, Sp. 117-122 sowie Theodore Karp: Art. »Blondel de Nesle«, in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03303 (abgerufen am 14.10.2019).
4 Räkel, Art. »Blondel de Nesle«, Sp. 117.
5 Boyle, *Blondel's Song*, S. xxix.
6 Vgl. Räkel, Art. »Blondel de Nesle«, Sp. 118 sowie Karp, Art. »Blondel de Nesle«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch das Leben des Trouvères wurde – trotz der spärlichen Überlieferungssituation – vielfach verarbeitet.[7] Zentral bei der Rezeption Blondels ist dabei jedoch nicht dessen musikhistorische Bedeutung, sondern seine in der Blondelsage beschriebene Rolle bei der Befreiung des englischen Königs Richard Löwenherz, der bei seiner Rückkehr vom Dritten Kreuzzug Ende 1192 von Kaiser Heinrich VI. gefangengenommen wurde. Der Legende nach soll Blondel – angeblich ein enger Freund Richards – von Burg zu Burg gezogen sein, um den König mithilfe eines Liedes, das nur die beiden kannten, zu finden. Schließlich habe der König durch das Fenster seines Gefängnisses Blondels Lied gehört und es vervollständigt. Je nach Fassung war es dann entweder Blondel selbst, der bei der Befreiung des Königs half, oder aber er überbrachte Richards Verbündeten die Information über seinen Aufenthaltsort, die anschließend für dessen Rettung sorgten.

Eine ausführliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Blondelsage liefert David Boyle in seiner Studie *Blondel's Song*, in der er sowohl die historischen Hintergründe als auch den zweifelhaften Wahrheitsgehalt des Stoffes untersucht.[8] Unabhängig von ihrer historischen Genauigkeit hatte die Sage großen Einfluss auf die Rezeption Blondels – insbesondere in der Kunst. Eine Besonderheit des Blondel-Stoffes ist, dass hier ein mittelalterlicher Trouvère als zentrale Gestalt einer Heldensage fungiert. Die Darstellung einer Figur der Musikgeschichte, die sowohl Musiker als auch Abenteurer und Held war, bot dabei Künstlern verschiedenster Zeiten die unterschiedlichsten Anknüpfungspunkte. Dabei stellt möglicherweise gerade die lückenhafte Überlieferung von Blondels Leben einen Grund für dessen mannigfaltige Rezeption dar.

Von den zahlreichen künstlerischen Bearbeitungen des Blondel-Stoffes sei an dieser Stelle lediglich auf die Opéra comique *Richard Cœur-de-lion* von André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) verwiesen. Die 1784 in Paris uraufgeführte Oper thematisiert die in der Blondelsage beschriebene Befreiung des gefangenen Richard Löwenherz durch den Trouvère. Das oben erwähnte ikonische Duett der beiden findet sich in der Oper an prominenter Stelle in der vierten Szene des zweiten Aktes (»Une fièvre brûlante«). Bezeichnend dabei ist, dass Blondel bei Grétry als ein getreuer Gefolgsmann Richards dargestellt wird, der aus Ergebenheit zu seinem König handelt und keine eigennützigen Ziele verfolgt.

Eine diametral entgegengesetzte Charakterzeichnung des Trouvères findet sich in dem eingangs angeführten Musical *Blondel* von Tim Rice und Stephen Oliver, das den Kern der nachfolgenden Ausführungen bildet. Dabei soll die Frage im Zentrum stehen, warum Rice und Oliver in ihrem Bühnenwerk dem Trouvère einen sich so deutlich von anderen Blondel-Verarbeitungen unterscheidenden Charakter

7 Die frühesten solcher Darstellungen von Blondels Leben finden sich bereits in Handschriften des 13. Jahrhunderts, vgl. Karp, Art. »Blondel de Nesle«.

8 Boyle, *Blondel's Song*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geben. Denn wie durch die detailliertere Betrachtung einzelner Stellen des Musicals gezeigt wird, benutzen die beiden Autoren die Figur Blondels nicht – wie beispielsweise Grétry – um Werte wie Treue, Ergebenheit und Freundschaft zu thematisieren. Vielmehr gebrauchen Rice und Oliver die Darstellung einer historischen Figur der Musikgeschichte auf der Theaterbühne, um einen Kommentar zur Musik ihrer Gegenwart zu geben und somit insbesondere die Mechanismen der Popmusikindustrie der 1980er-Jahre kritisch zu hinterfragen.

II. Come Back Richard Your Country Needs You

Das Musical *Blondel* ist nicht das erste Stück, in dem Liedtexter und Librettist Tim Rice auf die Figur Blondels zurückgriff. Der Stoff um den mittelalterlichen Trouvère faszinierte Rice schon von Beginn seiner Karriere an. Gerade in England ist die Legende von Blondel äußerst weit verbreitet[9] und so lernte der Texter, wie er selbst berichtet, die Blondelsage bereits als Fünf- oder Sechsjähriger in der Schule kennen.[10] In seiner Autobiographie spricht Rice von einer »daft obsession with this particular medieval tale.«[11]

1969 hatte Rice die Idee, zusammen mit seinem damaligen Kompositionspartner Andrew Lloyd Webber, mit dem er unter anderem die Rock-Opern *Jesus Christ Superstar* (1970) und *Evita* (1976) verfasste, ein Musical über die Herrschaft von Richard Löwenherz zu schreiben.[12] Das als Nachfolgestück zu Lloyd Webbers und Rices »pop cantata«[13] *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968) konzipierte Stück trug den Titel *Come Back Richard Your Country Needs You* und wurde 1969 in der City of London School uraufgeführt.[14]

Obwohl das 40-minütige Stück,[15] das im Gegensatz zu den anderen Lloyd Webber/Rice-Werken nicht durchkomponiert ist, sondern im Stil eines Book Musicals einzelne, in sich geschlossene Musiknummern und Sprechtext abwechselt,[16] vom Publikum wohlwollend aufgenommen wurde,[17] fanden keine weiteren Aufführungen statt. Lloyd Webber selbst bezeichnet *Come Back Richard* in seiner Autobiogra-

9 Vgl. Boyle, *Blondel's Song*, S. xxviif.
10 Rice, »Tim Rice on Blondel«, S. 7.
11 Tim Rice: *Oh, What A Circus. The Autobiography 1944-1978*, London 2000, S. 168.
12 Andrew Lloyd Webber: *Unmasked. A Memoir*, New York u.a. 2019, S. 110 sowie Rice, *Oh, What A Circus*, S. 167.
13 So bezeichnet Lloyd Webber das Werk selbst, vgl. Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 81.
14 Michael Walsh: *Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit*, Mainz und München 1994, S. 92.
15 Stephen Citron: *Sondheim & Lloyd Webber. The New Musical*, New York 2014, S. 146; Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 91f.
16 John Snelson: *Andrew Lloyd Webber*, New Haven und London 2004, S. 7.
17 Rice, *Oh, What A Circus*, S. 167; vgl. auch die Rezensionen bei Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 92.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

phie als »terrible« sowie als »slapdash sorry stuff« und »opus horribilis«.[18] Auch Rice äußert sich wenig positiv über das Musical.[19]

Entsprechend sind weder Notenmaterial noch ein Libretto des Werkes greifbar. Lediglich der Titelsong wurde, mit Tim Rice als Sänger, für RCA als Single aufgenommen.[20] Die restlichen Nummern aus *Come Back Richard* wurden verworfen, wobei deren Melodien von Lloyd Webber zum Teil in seinen späteren Musicals mit neuen Liedtexten wiederverwendet wurden.[21] Was sich aus dem wenigen Material über *Come Back Richard* jedoch erkennen lässt, ist, dass sich die Handlung des Stücks – insbesondere im Vergleich zum späteren *Blondel*-Musical von Tim Rice – noch klar auf Richard Löwenherz fokussiert und dem Trouvère Blondel nur eine Nebenrolle beigemessen wird. Dies wird bereits durch die Wahl des Titels deutlich.

Wie Stephen Citron in seiner Studie über Andrew Lloyd Webber darlegt, suchte Rice zu jener Zeit nach »people who had short lifes but whose existence changed history«,[22] deren Lebensgeschichte er zu einem Musicallibretto umarbeiten konnte.[23] Als mögliche Protagonisten waren laut Citron unter anderem John F. Kennedy, Hitler, Robin Hood, Jeanne d'Arc, Jesus und Richard Löwenherz im Gespräch.[24] Dass die Wahl von Rice und Lloyd Webber gerade auf Richard Löwenherz fiel, begründet Citron sowohl mit der Musikaffinität des Königs, die sich besonders für eine Musiktheateradaption anbiete, sowie durch die zunehmend angespanntere gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage in England zur Entstehungszeit des Stücks.[25]

Der Bezug auf einen Helden der englischen Geschichte und die Sehnsucht nach der Rückkehr eines wahren englischen Helden, der die Nation aus ihrer gegenwärtigen Krise führen könne, werden besonders in der Refrain-Zeile »Come back, Richard, your country needs you / It's time that you go home« deutlich. Der patriotische Charakter des Songs wird durch einen Blick auf die zweite Strophe noch zusätzlich unterstrichen, in der es heißt:

»Did you forget all the good things about her?
And can you exist any longer without her?
O Richard, I tell you, Richard.

18 Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 110f.
19 Rice, *Oh, What A Circus*, S. 167f.
20 Tim Rice and the Webber Group: *Come Back Richard Your Country Needs You*, RCA, 1969.
21 Melodien, die aus *Come Back Richard* entlehnt sind, sind unter anderem »Skimbleshanks« aus *Cats* (1981) oder »King Herod's Song« aus *Jesus Christ Superstar*, vgl. Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 111.
22 Citron, *Sondheim und Lloyd Webber*, S. 146.
23 Mit Jesus und Eva Perón wählte Rice für seine beiden nachfolgenden Musicals tatsächlich Personen, die dieser Kategorie zuzuordnen sind.
24 Citron, *Sondheim und Lloyd Webber*, S. 146 sowie S. 193.
25 Vgl. ebd., S. 146.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I couldn't imagine, what's made you forget her.
For what you have here is a hundred times better.
O Richard, please listen, Richard.«[26]

Mit »her« ist Richards britisches Herrschaftsgebiet gemeint, in dem sich der König während seiner zehnjährigen Regentschaft nur insgesamt sechs Monate aufgehalten hat.[27] Der Text möchte jedoch nicht primär die historischen Fakten der Herrschaft von Richard I. reflektieren, sondern fasst vielmehr die Stimmung in England Ende der 1960er-Jahre zusammen.

Das Pochen auf nationale Werte und Nationalstolz – insbesondere in Abgrenzung zum restlichen Europa, das Richard während seiner Amtszeit bevorzugte – rekurriert dabei möglicherweise auf die anti-europäische Haltung der britischen Bevölkerung zur Entstehungszeit des Songs, die sich damals unter anderem in der breiten Opposition gegen den 1967 beantragten EWG-Beitritt Großbritanniens manifestierte. Andererseits zeigen sich in der musikalischen Gestaltung der Nummer als heiterem Popsong klare parodistische Elemente, sodass der patriotische Impetus des Textes auf musikalischer Ebene ironisch gebrochen wird und der beschriebene Nationalismus damit wohl auch kritisch hinterfragt werden soll.

Der unverkennbare Gegenwartsbezug des Stücks wird auf sprachlicher Ebene durch ein Charakteristikum Rice'scher Liedtexte, seine humorvollen Anachronismen,[28] noch zusätzlich verstärkt. So schreibt Rice für die zentrale Begegnung von Richard Löwenherz und Blondel:

»›Sir 'tis I,‹ cried Blondel.
›For you I've travelled far.‹
›Rescue me if you can,‹ said the King,
›But lay off that guitar.‹«[29]

Die Funktion dieses klar anachronistischen Liedtextes ist es, die Distanz zwischen der historischen Figur und dem Publikum der Gegenwart zu überbrücken. Die Idee, über eine in der Vergangenheit verortete Geschichte Reflexionen und Kommentare zur Gegenwart vorzunehmen, ist auch ein entscheidendes Gestaltungsmittel des 15 Jahre später entstandenen *Blondel*-Musicals, das nachfolgend näher beleuchtet wird.

---

26 Transkription durch den Verfasser anhand von: Rice, *Come Back Richard*. Der vollständige Liedtext wurde bislang nicht publiziert.

27 John Gillingham: *Richard Löwenherz. Eine Biographie*, Düsseldorf 1981, S. 13.

28 Diese finden sich besonders prominent in *Jesus Christ Superstar*, vgl. hierzu auch Olaf Jubin: »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, in: Robert Gordon und Olaf Jubin (Hg.): *The Oxford Handbook of the British Musical*, New York 2016, S. 510.

29 Zitiert nach Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 111.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Entstehungskontext des *Blondel*-Musicals

Nach der Fertigstellung von *Evita* zerbrach die künstlerische Partnerschaft von Lloyd Webber und Rice und jeder der beiden versuchte mit Solo-Projekten an die früheren gemeinsamen Musicalerfolge anzuknüpfen. Während Lloyd Webber nach der Premiere von *Cats* (1981) gerade an der Fertigstellung von *Starlight Express* (1984) arbeitete, fand Rice im Briten Stephen Oliver einen Kompositionspartner, mit dem er den nach *Come Back Richard* verworfenen Blondelstoff wieder aufgreifen und zu einem abendfüllenden Musical verarbeiten konnte. *Blondel* ist dabei das einzige Musical Olivers, der sich sonst vornehmlich auf die Komposition von Opern konzentrierte.[30]

Das Musical wurde am 12. September 1983 im Theatre Royal in Bath uraufgeführt,[31] wo es bis zum 24. September lief. Die Produktion wurde anschließend nach Manchester transferiert (ab 27. September),[32] bevor sie am 9. November 1983 im Old Vic ihre Londoner Premiere feierte.[33] Die großangelegte Show war gleichzeitig die Wiedereröffnung des traditionsreichen Old Vic-Theaters unter seinem neuen Manager Ed Mirvish. Nach elf Wochen (87 Vorstellungen[34]) wurde das Musical schließlich ins Londoner West End, ins Aldwych Theatre, verlegt,[35] wo es vom 21. Januar 1984[36] bis 22. September 1984 lief (278 Vorstellungen).[37]

Trotz seiner acht-monatigen Laufzeit war *Blondel* auf Grund der mehrfachen Theaterwechsel und der damit verbundenen hohen Umzugskosten ein finanzieller Misserfolg.[38] In einem Artikel in *The Stage* vom 16. August 1984 heißt es, dass die Investoren 300.000 Pfund, Produzent Cameron Mackintosh und Tim Rice zusammen 100.000 Pfund Verlust mit der Show gemacht hätten.[39] *Blondel* wurde in der Folge nie am Broadway produziert.

---

30 Vgl. hierzu auch das Werkverzeichnis bei Matthew Rye: Art. »Stephen Oliver«, in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46021 (abgerufen am 15.10.2019).

31 Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], Stage Door Records 9050, 2017, S. 3 sowie [o. A.]: »Production News«, in: *The Stage and Television Today*, 18.08.1983. John Stewart gibt den 08. September 1983 als Premierendatum an. Möglicherweise sind damit Preview-Vorstellungen gemeint. Vgl. John Stewart: *Broadway Musicals, 1943-2004*, Jefferson und London 2006, S. 985.

32 [o. A.], »Production News«.

33 Vgl. Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 373; Preview-Aufführungen im Old Vic seit dem 2. November 1983.

34 Letzte Vorstellung am 14. Januar 1984.

35 Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 373.

36 [o. A.]: *Blondel*. Programmheft, Aldwych Theatre 1984, S. 5.

37 [o. A.]: »Blondel loses £400.000«, in: *The Stage and Television Today*, 16.08.1984.

38 Wie Michael Walsh ausführt, wurde der Gewinn von 70.000-80.000 Pfund, den *Blondel* im Old Vic einspielte, nahezu vollständig durch die hohen Kosten des Produktionstransfers aufgebraucht, vgl. Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 374.

39 [o. A.], »Blondel loses £400.000«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Gegensatz zur Bühnenfassung fand das 1983 bei MCA Records erschienene Original Cast Album von *Blondel* eine deutlich weitere Verbreitung.[40] Der Song »The Least Of My Troubles« wurde dabei sogar als Single samt zugehörigem Musikvideo ausgekoppelt (MCA 851, B-Seite »Running Back For More«, ebenfalls ein Song aus *Blondel*). Auf der Theaterbühne konnte *Blondel* jedoch weniger stark Fuß fassen, wobei das Stück gerade im Amateur-Bereich durchaus gelegentlich zur Aufführung gebracht wird.[41] Rice hat die Show zwar mehrfach für Revival-Produktionen umgearbeitet – unter anderem zu einer Neufassung mit dem Titel *Lute!*[42] – doch auch diese konnten sich nicht durchsetzen.

Dabei unterscheiden sich die überarbeiteten Fassungen zum Teil deutlich von der Originalproduktion. So enthielt beispielsweise das Londoner Revival der Show im Jahr 2017 mit »Laundry Lament«, »Call It A Draw«, »Nil Desperandum«, »Aim For The Heart«, »(I Am) Duke Of Austria« sowie »Fiona & The Duke« gleich sechs neue Nummern,[43] die Tim Rice zusammen mit Komponist Mathew Pritchard für das 2006-Revival des Musicals verfasst hatte.[44] Solche überarbeiteten Neufassungen sind im Musicalbereich keine Seltenheit und ermöglichen es den Autoren, ihre Werke an den jeweiligen Zeitgeschmack und das Publikum der Gegenwart anzupassen. Dass dies gerade bei einem Musical wie *Blondel* besonders notwendig ist, liegt sicherlich auch in der starken Zeitgebundenheit der Originalproduktion begründet.

Denn auch wenn Tim Rice in seiner Programmheft-Einführung behauptet, »Blondel's era rather than the character of Blondel himself is what initially attracted me to his legend«,[45] so ist Rice doch keinesfalls an einer historisch getreuen Wiedergabe der Handlungszeit (dem späten 12. Jahrhundert) interessiert. Er und Oliver versuchen vielmehr die Parallelen zwischen der mittelalterlichen Geschichte und der eigenen Gegenwart aufzuzeigen, was bereits der Untertitel der Show »A Musical for the 80's – the 1180's«[46] unterstreicht. Dabei werden die 1180er-Jahre

40 Die ungebrochene Beliebtheit des Albums zeigt sich nicht zuletzt daran, dass 2017 eine Neuauflage auf den Markt gebracht wurde, vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album*.

41 Vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], S. 3.

42 Premiere am 27. Februar 2012 an der University of Texas in El Paso; vgl. Adam Hetrick: »Tim Rice-Stephen Olivier Musical *Blondel* Re-Tuned As *Lute!* for TX World Premiere«, in: *Playbill*, 20.12.2011, https://www.playbill.com/article/tim-rice-stephen-olivier-musical-blondel-re-tuned-as-lute-for-tx-world-premiere-com-185778 (abgerufen am 25.08.2019).

43 [o. A.]: *Blondel*. Programmheft des London-Revivals 2017 (Union Theatre, 21.06.-15.07.).

44 Hetrick, »Tim Rice-Stephen Olivier Musical *Blondel* Re-Tuned As *Lute!*«.

45 Rice, »Tim Rice on Blondel«, S. 7.

46 Dieser findet sich sowohl im Klavierauszug (Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. A Musical for the 80's – the 1180's. Vocal Score* (arr. von Peter Washtell), London 1985), als auch im Programmheft.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bis auf ein paar eingestreute historische Fakten kaum thematisiert.[47] Das mittelalterliche Setting dient den Autoren stattdessen als Folie, um die eigene Gegenwart zu reflektieren. Rice und Oliver greifen damit auf einen typischen (und gerade im Musiktheater weitverbreiteten) Modus der Mittelalterrezeption zurück, den Annette Kreutziger-Herr als »produktive, d.h. schöpferische Mittelalterrezeption« bezeichnet.[48]

Auch die Musik des Musicals ist keineswegs ›mittelalterlich‹, sondern bis auf wenige Allusionen älterer Musik (wie ein psalmodisch deklamierendes Mönchsensemble, das als Erzähler fungiert)[49] an der Popmusik der 1980er-Jahre orientiert. Gleiches gilt für die optische Gestaltung der Erstproduktion, in der Versatzstücke eines pseudo-mittelalterlichen Designs deutlich von zeitgenössischen Elementen überlagert wurden. Dies zeigt sich besonders an den Kostümen, die vielfach an Popstars der 1970er- und 1980er-Jahre erinnern und keinerlei Wert auf historische Korrektheit legen.[50]

Ein herausstechendes Beispiel für den Gegenwartsbezug des Stoffes ist die Charakterzeichnung von Richard Löwenherz, der in seinen Nummern immer wieder auf Rhetorik und Vokabular zurückgreift, das in der damaligen Zeit mit der britischen Premierministerin Margaret Thatcher assoziiert wurde.[51] Der Vergleich von Thatcher und dem in den Kreuzzug ziehenden Richard Löwenherz wird besonders durch den Liedtext von »The Ministry of Feudal Affairs« (Nr. 5) deutlich,[52] bei dem die Anfangsbuchstaben der einzelnen Textverse ein Akrostichon mit dem Namen »Margaret Thatcher« bilden.[53]

Vergleicht man die Rollenanlage von Richard Löwenherz in *Blondel* mit der in *Come Back Richard*, so stellt man fest, dass aus Englands Retter in *Come Back Richard*, der die Nation zu neuer Größe führen soll, in *Blondel* ein mit strenger Hand

47 Ein Beispiel hierfür ist der Anfang der Nummer »Lionheart« (Nr. 7), in der es heißt: »On the 11th of December 1189 – who said this piece wasn't educational – the King was at last ready to go« (Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 81).

48 Annette Kreutziger-Herr: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003, S. 208.

49 So z.B. in der »Introduction« (Nr. 1; vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 1-9). Vgl. zum mal mehr, mal weniger historisierenden Klangkolorit von Mönchs- und Nonnenchören auf den Opernbühnen des 19. Jahrhunderts auch den Beitrag von Barbara Eichner in diesem Band.

50 Vgl. hierzu bspw. die Fotos der Erstinszenierung bei Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], S. 6f.

51 Insbesondere ist hier Richards Aussage »Think of the nation as a grocery store« zu nennen, vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 62, Ziffer 53.

52 Alle Nummern sowie Taktangaben folgen der in der Bibliographie angeführten Edition des Klavierauszugs.

53 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 61-64, ab Ziffer 52. Vgl. hierzu auch Jubin, »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, S. 516.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

regierender Herrscher wurde, dessen Interesse mehr internationalen als nationalen Angelegenheiten gilt – die Parallelen zum Falklandkrieg von 1982 sind unübersehbar und werden durch eine im Verlauf des Stücks an Richard gerichtete Kritik zusätzlich unterstrichen:

> »Are you all mad?
> Don't you know, what you're doing?
> Wasting millions of crowns
> Fighting a war in some far-off place no-one's ever heard of.
> What about us in England?
> Don't your people here matter any more?«[54]

Der Blondel-Stoff wurde von Rice also an die politischen Gegebenheiten der 1980er-Jahre angepasst und die Figur Richards entsprechend umgedeutet.

Blondel selbst hingegen wird innerhalb des Musicals, wie die nachfolgenden Detailbetrachtungen einiger Nummern der Show zeigen, als prototypischer Popstar der 1980er-Jahre gezeichnet. Dies wird bereits im Eröffnungschor des Werks (»Introduction«, Nr. 1) deutlich. Rice und Oliver benutzen hier, wie auch im weiteren Verlauf der Show, einen vierstimmigen a-capella-Mönchschor, der die Handlung – ganz im Sinne eines epischen Erzählers – kommentiert und dabei regelmäßig die ›vierte Wand‹ durchbricht. Über Blondel erklären die Mönche in der Introduktion: »No one in King Richard's court appreciated Blondel / He however knew he'd write […] a million selling rondel.«[55] Der Anachronismus an dieser Stelle sowie die sprachliche Nähe zum »million selling record« der Popmusikindustrie sind offensichtlich. Blondel fungiert für Tim Rice als Musik-Superstar des Mittelalters. Entsprechend ermöglicht es Rice die Figur des Trouvères im Verlauf des Musicals, den Superstarkult in der (Pop)Musikindustrie der 1980er-Jahre zu persiflieren und kritisch zu kommentieren.

Die Beschäftigung mit dem Phänomen des Superstars ist dabei ein zentraler Aspekt von Rices gesamtem Schaffen – Olaf Jubin benennt dies in seiner Studie über Tim Rice treffend als »Pop Star Scenario«.[56] Rice selbst erklärt in seiner Autobiographie, er habe bis heute eine »irresistable fascination with pop stars.«[57] Bei *Jesus Christ Superstar*, in dem Rice den in den 1960er-Jahren aufkommenden Superstarkult auf Jesus als religiösen Superstar überträgt, findet sich der Begriff des Superstars sogar im Titel. Aber auch in Rices Folgewerken, wie *Evita* oder *Chess*

54 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 68f., ab Ziffer 59.

55 Ebd., S. 6f., vor Ziffer 2 (T. 48-59). Eine ähnliche Stelle findet sich in »Lionheart« (Nr. 6), wenn die Mönche den vorangegangenen Song mit den Worten kommentieren »They thought it was great – us, we feel it's not much better than the average B-side«, vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 81, vor Ziffer 70.

56 Jubin, »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, S. 517.

57 Rice, *Oh, What A Circus*, S. 298.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(1984), werden internationale Superstars aus dem Bereich der Politik respektive des Sports dargestellt.[58]

Da mit Blondel jedoch erstmals eine Künstlerfigur im Mittelpunkt eines seiner Musicals stand, konnte Rice in der Show nun auch seine eigenen Erfahrungen als Superstar der Musikwelt, der er nach seinen Erfolgen mit Andrew Lloyd Webber war, in einem seiner Werke reflektieren. Bezeichnenderweise wählte auch Andrew Lloyd Webber wenige Jahre später mit dem *Phantom der Oper* (1986) einen Stoff, bei dem eine Künstlerfigur im Zentrum steht. Während Rice jedoch den Aufstieg eines Superstars zeigt, beschreibt Lloyd Webber einen Komponisten, der von der Welt isoliert ist und dessen Musik zu eigenwillig ist, um von den Kritikern akzeptiert zu werden. Ein Blick in die Autobiographien der beiden Autoren zeigt, dass sich diese verschiedenen Künstlervorstellungen durchaus mit dem Selbstbild von Lloyd Webber und Rice in Verbindung bringen lassen. Gerade Rice hatte zu Beginn seiner Karriere in der Musikindustrie nicht den Wunsch Musical-Texter zu werden, sondern wollte ein Popstar sein.[59]

Der Superstar-Gedanke und Rices eigene Erfahrungen als Musiker finden sich an vielen Stellen innerhalb des *Blondel*-Musicals wieder, was Michael Walsh dazu veranlasst hat, das Stück als »autobiographische Show« von Rice zu werten.[60] Dabei reiht sich Rice durch die Wahl eines Musikers als Hauptfigur zugleich in die lange Tradition von Künstlerdramen bzw. Künstleropern ein. Wie in den nachfolgenden Detailbetrachtungen der Nummern 2 bis 4 gezeigt wird, geht es Rice in *Blondel* jedoch weniger darum persönliche Erlebnisse einzufangen. Vielmehr nutzen Rice und Oliver die Figur Blondels als Projektionsfläche, um die Funktionsweisen der Popmusikindustrie der 1980er und des Popmusikmarktes im Allgemeinen zu beleuchten.

IV. Detailbetrachtungen der Nummern 2 bis 4

Bereits in der ersten Szene nach der »Introduction« werden verschiedenste Topoi von Künstlerdarstellungen auf der Bühne aufgegriffen und persifliert. So wird in der Nummer »The Creative Process«,[61] die im Klavierauszug »All I Need are Words« (Nr. 2) betitelt ist, der hinreichend bekannte Topos des Künstlers bei der Arbeit dargestellt: Die Regieanweisung für Blondel lautet an dieser Stelle: »working out a tune

58 Vgl. Jubin, »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, S. 518.
59 Ebd., S. 517f.
60 Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 373.
61 Die Benennung der einzelnen Nummern in *Blondel* differiert je nach Quelle. Während sich der Titel »The Creative Process« nicht im Klavierauszug findet, wird die Nummer auf dem Original Cast Album so bezeichnet (vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], S. 10).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

on his lute.«[62] Aus einem einfachen Gitarrenmotiv (T. 1ff.) entwickelt Blondel nach und nach seine Komposition, während er gleichzeitig im Text seinen Schaffensprozess mit Phrasen wie »All I need are words« (T. 5f.) reflektiert.

Dabei beabsichtigt Rice mit seinen Liedtexten, wie bereits betont, keineswegs eine historisch korrekte und realistische Darstellung des Trouvère-Lebens und deren künstlerischen Schaffensprozesses. Verse wie »Here and there a rhyme, 4/4 time« (T. 8f.) oder »As I hum and strum, notes should come« (T. 15f.) verweisen vielmehr auf die künstlerischen Vorgänge innerhalb der Popmusik der 1980er-Jahre. Blondel wird als aufstrebender Popstar des 12. Jahrhunderts gezeichnet, dessen Arbeitsprozess sich nicht von dem der Popkünstler der Gegenwart unterscheidet.

Dieser Gegenwartsbezug wird im weiteren Verlauf der Nummer »All I Need are Words« noch stärker herausgearbeitet. Wie der Zuschauer hier erfährt, besteht Blondels zentrales Problem gegenwärtig darin, dass er mit seinen bisherigen Werken in finanzieller Hinsicht wenig erfolgreich war. Seine Freundin Fiona drängt den Musiker daraufhin, kommerzieller zu arbeiten, um ihren Lebensunterhalt zu sichern.[63]

Die Komposition, mit der Blondel den künstlerischen wie finanziellen Durchbruch schaffen möchte, ist »I'm a Monarchist«, die er aus den in »The Creative Process« exponierten Motivbausteinen heraus entwickelt. Wie der Mönchschor in der »Introduction« dem Zuschauer bereits erklärt hatte, beabsichtigt Blondel, dieses Lied, in dem die Herrschaft von Richard I. verherrlicht wird, dem König zu widmen:

> »He [=Blondel] would write a song about the king to wish him luck,
> Telling him what a wonderful ruler he was, buttering him up generally,
> Which the king was bound to like.«[64]

Und fände das Lied dann Gefallen beim König, so würde der Song, wie die Mönche es ausdrücken, »certainly get played«.[65] Das Vokabular, das hier gebraucht wird, weckt deutliche Assoziationen zum Schallplatten- bzw. Radio-Markt der 1980er-Jahre, wodurch Rice erneut einen Kommentar zur Musikindustrie der Gegenwart liefert.

Zugleich zeigt diese Stelle, dass Blondel in der Musicalfassung deutlich andere Charakterzüge als in der Blondelsage oder der Grétry-Oper besitzt. Statt einen ergebenen Diener des Königs darzustellen, zeichnet Rice Blondel als einen freien

62 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 10 (Nr. 2, T. 1f.).

63 Vgl. hierzu den Liedtext von Nr. 2 (ab Ziffer 5) sowie Nr. 4 (ab Ziffer 18). Vor einer ähnlichen Situation stand auch Tim Rice zu Beginn seiner Karriere, als er sich zwischen seinem festen Job bei EMI und einer Laufbahn als freier Künstler, der zusammen mit Andrew Lloyd Webber Musicals schreibt, entscheiden musste.

64 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 7, nach Ziffer 2 (T. 62).

65 Ebd., T. 63.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstler, der durch Widmungs- und Sujet-Politik gezielt einen Absatzmarkt für seine Werke schaffen möchte. Dies kann durchaus als ironischer Kommentar auf diese aus der Musikgeschichte zu genüge bekannte Praxis gelesen werden, die hier klar als Werbestrategie benannt wird.

Blondels Komposition »I'm a Monarchist« (Nr. 3) schließt sich unmittelbar an den künstlerischen Schaffensprozess von »All I Need are Words« an. Die Musik des Trouvères enthält dabei keinerlei historische Anleihen, sondern spiegelt vielmehr die aktuelle Popmusik der 1980er-Jahre wider. Wie in dem der Nummer vorangehenden Sprechtext erklärt wird, setzt Blondel in »I'm a Monarchist« zum ersten Mal in einer seiner Kompositionen Background-Sängerinnen, die sog. Blondettes, ein, um sich hierdurch an den Zeitgeschmack der 1180er anzupassen. Die anachronistische Ironie ist offenkundig. Auch dass innerhalb des Songs an zentraler Stelle (am Ende der Bridge, T. 48f.) auf »Corgis« Bezug genommen wird, lässt sich nur über die Verknüpfung dieser Hunderasse mit der britischen Monarchin Elizabeth II. erklären und stellt somit einen weiteren Gegenwartsbezug dar.

Die kompositorische Anlage der Nummer ist, Blondels Intention entsprechend (»It's commercial«[66]), ein für den Massenmarkt konzipierter Pop-Hit, der mit seiner AABA'-Struktur einem typischen Popmusik-Formschema folgt. Auf einen ersten, elftaktigen Abschnitt A (T. 2-13) folgt – nach einem kurzen musikalischen Echo durch die Blondettes (T. 13-14) – eine Wiederholung des A-Teils mit veränderter Begleitung (T. 15-26). Beide A-Teile zerfallen dabei in zwei Unterabschnitte (T. 2-6 bzw. T. 15-19 sowie T. 7-13 bzw. 20-26), die unterschiedlich lang sind. Während der erste Unterabschnitt, der auf der Dominante D-Dur endet, aus fünf Takten besteht, ist der zweite, auf der Tonika G-Dur schließende Unterabschnitt auf sechs Takte gedehnt. Diese ungleich langen Phrasenhälften verdeutlichen, dass es sich bei »I'm a Monarchist« – trotz der vorgegebenen Intention und der standardisierten AABA'-Form – keinesfalls um eine schematisch oder simpel strukturierte Nummer handelt.

Auch auf metrischer Ebene spielt Oliver mit den Hörerwartungen und changiert in den A-Abschnitten zwischen Dreier- und Zweier-Takt (3/2- gegen 4/4-Takt), wodurch das Metrum der Nummer bewusst verschleiert wird. Nach einem kontrastierenden Mittelteil (T. 32-49, Bridge), der sich aus zwei achttaktigen Phrasen ohne Taktartwechsel (durchweg 4/4-Takt) zusammensetzt und damit deutlich regelmäßiger als der Anfang gebaut ist, folgt eine veränderte Wiederholung des A-Abschnitts (T. 50-61). In diesem A'-Teil rückt Oliver die zweite Phrasenhälfte um einen Ganzton nach oben und lässt den Song mit einer kurzen Coda (T. 61-69) in A-Dur ausklingen.

Rice und Oliver greifen in »I'm a Monarchist« auf ein Prinzip zurück, das sich auch in vielen der von Rice und Lloyd Webber verfassten Kompositionen findet:

66 Ebd., S. 16, nach Ziffer 10 (T. 93f.)

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikalisch komplexe Stücke, oft mit irregulären Metren, werden in einem scheinbar einfachen Gewand präsentiert, um damit den Gegensatz von Kunstwerk und verkaufbarem Marktprodukt zu überbrücken. Es ist dabei äußerst bezeichnend, dass es gerade die Nummer »I'm a Monarchist« ist, die Blondel im zweiten Akt des Musicals zu einem europäischen Superstar machen wird. Der Konflikt, Musik zu schreiben, die einerseits die eigenen künstlerischen Vorstellungen transportiert und sich gleichzeitig gut verkauft, wird innerhalb des *Blondel*-Musicals auch auf textlicher Ebene explizit thematisiert. Insbesondere die sich an die Songdarbietung von »I'm a Monarchist« anschließende Reflexion über Blondels Kunst, die den Titel »Artists are Tragic and Sensitive Souls« trägt (Nr. 4), bedient dabei zahlreiche Klischees von Künstlerdarstellungen.

Rice rekurriert innerhalb der Nummer zum einen auf die romantische Idee des Geniekünstlers, der losgelöst von allen ökonomischen Zwängen ›autonome‹ Kunst produzieren kann. Auch Blondel wünscht sich bei Rice, ein solcher Künstler zu sein. Doch er erkennt gleichzeitig, dass die wirtschaftliche Rückkopplung von Musikproduktion nicht zu negieren ist und er, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, darauf angewiesen ist, Musik zu machen, die auch konsumiert wird. Verse wie »Artists are tragic and sensitive souls / The joy of creation is only a rumor« (T. 67-70), »I wouldn't change what I'm destined to be« (T. 75f.), »My songs are my children, an extension of me« (T. 79f.) oder auch »I've poured my heart into suite after suite« (T. 91f.) persiflieren die Idee eines romantischen Geniekünstlers, der dem Grundsatz ›l'art pour l'art‹ entsprechend, Kunst um der Kunst willen macht. Das damit eng verknüpfte Bild des brotlosen Künstlers kommt darüber hinaus in Aussagen wie »Artists have always had a bad deal / The greatest among them have all been rejected« (T. 99-102) oder »I'm paying my dues, and expecting to suffer« (T. 109f.) deutlich zum Ausdruck.

Mit der »Suite« (T. 92) integriert Rice zudem eine weitere Ebene anachronistischer Verweise in seinen Text, die sich weder auf die Handlungs- noch die Entstehungszeit des Musicals beziehen, sondern auf die Zeit dazwischen. Neben der »Suite« erwähnt Rice innerhalb der Nummer auch »ballads, calypsos, fugues and cantatas« (T. 93f.). Durch die bewusste Mischung verschiedener musikalischer Formen aus unterschiedlichen Zeiten – sowohl (bei aller Problematik einer solchen Kategorisierung) aus dem ›klassischen‹ als auch aus dem ›populären‹ Bereich – will Rice möglicherweise zeigen, dass sich die im Liedtext getroffenen Aussagen über Kunst keineswegs auf eine bestimmte Epoche beziehen, sondern zeitlos sind.

In einer zweiten Schicht des Liedtextes beleuchtet Rice eine dem ›l'art pour l'art‹-Prinzip entgegengesetzte Kunstsphäre: In Versen wie »Striving to reach near impossible goals, / Largely ignored by the average consumer« (T. 71-74), »But will any [=Song] sell? Well, we don't think one'll« (T. 81f.) sowie »Maybe the title dis-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

couraged investors«[67] wird Blondel eindeutig als kommerzieller Marktakteur präsentiert. An diesen Stellen ist der Gebrauch von Vokabular aus dem ökonomischen Bereich besonders auffällig, der klare Assoziationen mit der Popmusikindustrie der Gegenwart weckt.

Schließlich hat Rice innerhalb des Liedtextes auch mehrere explizite Verweise auf die Musikszene der 1960er- und 1970er-Jahre eingearbeitet. Bereits der Titel der vorangegangenen Nummer »All I Need are Words« erinnert an die Beatles-Single *All You Need Is Love* (1967). Blondels Song »I'm A Monarchist« weist wiederrum textliche Parallelen zu *Anarchy in the U.K.* (1976) der Sex Pistols auf, der mit den Worten »I am an Antichrist / I am an anarchist« beginnt. Musikalisch lassen sich allerdings (bis auf den durchgehenden Achtel-Beat beider Nummern) kaum Parallelen feststellen. Auch in »Artists are Tragic and Sensitive Souls« selbst finden sich zahlreiche Anspielungen auf die Musik der Zeit kurz vor der Entstehung des Musicals. So verweist die Phrase »I nearly hit big with ›Send in the Jesters‹«[68] auf Stephen Sondheims Hit »Send in the Clowns« aus dem Musical *A Little Night Music* (1973), während Blondels »Hadrian Opera ›The Wall‹«[69] auf das Konzeptalbum *The Wall* (1979) von Pink Floyd anspielt. Solche versteckten Referenzen (insbesondere auf Popsongs) sind ein Charakteristikum Rice'scher Liedtexte.[70]

Bezeichnend ist, dass es sich bei den genannten Stücken um Werke handelt, die sich trotz ihres internationalen Erfolgs in ihrer künstlerischen Qualität von der breiten Musikmasse absetzen. Rice wählte bei seinen Anspielungen also Werke, bei denen die Synthese aus Kunstwerk und Marktprodukt funktioniert hat. Gleichzeitig wird durch das Rekurrieren auf gerade solche Stücke unterstrichen, dass auch künstlerisch avancierte Werke auf dem Musikmarkt gehandelt werden und sich dessen Funktionsweisen unterwerfen müssen, wenn sie finanziellen Gewinn generieren wollen.

Innerhalb der Nummer »Artists are Tragic and Sensitive Souls« dekonstruiert Tim Rice letztendlich das Bild eines brotlosen romantischen Geniekünstlers und setzt an seine Stelle einen kommerziellen Popstar, der mit Hilfe der Popmusikindustrie Konsumgüter für einen Massenmarkt produziert. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass sich die reale Kunstproduktion zwischen diesen beiden Extremen abspielt. Das Paradoxe der, trotz des oberflächlichen Humors, tiefgründigen Kunstreflexion in »Artists are Tragic and Sensitive Souls« liegt in der Tatsache,

67 Der Liedtext unterscheidet sich an dieser Stelle im Original Cast Album und im Klavierauszug. Im Klavierauszug erscheint dieser Vers bereits in Nr. 2, T. 40f.

68 Während im Original Cast Album dieser (und der folgende) Verweis in »Artists are Tragic and Sensitive Souls« erscheinen, findet sich die Stelle im Klavierauszug bereits in Nr. 2, T. 36f.

69 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, Nr. 2, T. 38f.

70 So Tim Rice in einem Interview mit Bezug auf *Aladdin* (1992), vgl. Tim Rice: »Sir Tim Rice/Full Q&A/Oxford Union«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=U6AzUByyIgM (abgerufen am 19.08.2019), 44:09-44:54.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass das Gesamte vor der Folie der mittelalterlichen Trouvères stattfindet, auf die sich die Prinzipien der modernen Musikindustrie und des Musikmarktes eigentlich nicht anwenden lassen.

V. Schlussbemerkungen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die historische Figur des Trouvères Blondel de Nesle im Musical *Blondel* als Schablone herangezogen wird, um auf der Musiktheaterbühne Aussagen über die Popkünstler und den Popmusikmarkt der Gegenwart zu treffen. In vielen Inszenierungen wird der Gegenwartsbezug des Stoffes nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass Blondel statt einer Laute direkt eine Gitarre in die Hand gegeben wird.[71] In *Blondel* setzt Tim Rice – statt einen Pseudo-Historismus oder eine *couleur historique* zu verwenden, wie man sie bei Werken mit solch einem Sujet durchaus erwarten könnte – auf eine radikale Aktualisierung des Stoffes, die auch Stephen Oliver in seinem popmusikalisch beeinflussten Kompositionsstil übernimmt.

Der Vergleich mit *Come Back Richard* hat verdeutlicht, wie Rice die Blondel-Sage in unterschiedlichen Zeiten auf verschiedene, teils entgegensetzte Arten ausdeutet und sie damit an die jeweiligen gesellschaftlichen Gegebenheiten anpasst. Durch diese Aktualisierung ermöglicht Rice zwar dem Publikum der 1980er-Jahre einen besseren Zugang zu dem Stoff, die hierdurch entstandene Zeitgebundenheit der Show kann aber bei Neuproduktionen und Revivals zu Verständnisproblemen führen – man denke nur an die Anspielungen auf Margaret Thatcher oder den Falklandkrieg. Um solchen Problemen entgegenzuwirken, werden permanent weitere Aktualisierungen notwendig, wie sie Rice beispielsweise für die Londoner Produktion 2006 vorgenommen hat.

Neben dem offensichtlichen Gegenwartsbezug thematisieren Rice und Oliver in ihrem Musical jedoch auch die deutlich weniger zeitgebundene Frage nach ›autonomer‹ und ›kommerzieller‹ Kunst. Blondel wird als Künstler gezeichnet, der mit seinem Werk einerseits seinen eigenen künstlerischen Idealen treu bleiben möchte und gleichzeitig seine Kompositionen gewinnbringend auf dem Musikmarkt platzieren will. Dieser Gegensatz lässt sich dabei auch auf Tim Rice als Autor und das Genre des Musicals im Allgemeinen übertragen. Im Musical *Blondel* wird also eine Figur der Musikgeschichte auf der Theaterbühne sowohl als Folie zur Reflexion über die eigene Zeit und die gegenwärtige Kunst als auch über die eigene Kunstproduktion der Autoren genutzt. Die Blondel-Sage wird hierfür ganz im Sinne einer »schöpferischen Mittelalterrezeption« aus ihrer zeitlichen Verortung Ende des 12.

71 So auch in der Revival-Produktion in London 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jahrhunderts herausgelöst und thematisiert – wie der Untertitel des Musicals so treffend zusammenfasst – stärker die 1980er-Jahre als die 1180er-Jahre.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

[o. A.]: *Blondel*. Programmheft des London-Revivals 2017 (Union Theatre, 21.06.-15.07.).

[o. A.]: »Blondel loses £400.000«, in: *The Stage and Television Today*, 16.08.1984.

[o. A.]: »Production News«, in: *The Stage and Television Today*, 18.08.1983.

Adam Hetrick: »Tim Rice-Stephen Olivier Musical *Blondel* Re-Tuned As *Lute!* for TX World Premiere«, in: *Playbill*, 20.12.2011, https://www.playbill.com/article/tim-rice-stephen-olivier-musical-blondel-re-tuned-as-lute-for-tx-world-premiere-com-185778 (abgerufen am 25.08.2019).

Andrew Lloyd Webber: *Unmasked. A Memoir*, New York u.a. 2019.

Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. A Musical for the 80's – the 1180's. Vocal Score* (arr. von Peter Washtell), London 1985.

Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], Stage Door Records 9050, 2017.

Tim Rice: »Sir Tim Rice/Full Q&A/Oxford Union«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=U6AzUByyIgM (abgerufen am 19.08.2019).

Tim Rice: *Oh, What A Circus. The Autobiography 1944-1978*, London 2000.

Tim Rice: »Tim Rice on Blondel«, in: *Blondel*. Programmheft, Aldwych Theatre 1984, S. 7.

Tim Rice and the Webber Group: *Come Back Richard Your Country Needs You*, RCA, 1969.

Literatur

David Boyle: *Blondel's Song. The Capture, Imprisonment and Ransom of Richard the Lionheart*, London 2005.

Stephen Citron: *Sondheim & Lloyd Webber. The New Musical*, New York 2014.

John Gillingham: *Richard Löwenherz. Eine Biographie*, Düsseldorf 1981.

Olaf Jubin: »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, in: Robert Gordon und Olaf Jubin (Hg.): *The Oxford Handbook of the British Musical*, New York 2016, S. 507-536.

Theodore Karp: Art. »Blondel de Nesle«, in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03303 (abgerufen am 14.10.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Annette Kreutziger-Herr: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003.

Hans-Herbert Räkel: Art. »Blondel de Nesle«, in: *MGG*^{2}, Personenteil 3, Weimar u.a. 2000, Sp. 117-122.

Matthew Rye: Art. »Stephen Oliver«, in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46021 (abgerufen am 15.10.2019).

John Snelson: *Andrew Lloyd Webber*, New Haven und London 2004.

John Stewart: *Broadway Musicals, 1943-2004*, Jefferson und London 2006.

Michael Walsh: *Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit*, Mainz und München 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Genie, Revolutionär, Opernfigur
Facetten der Rezeption von Domenico Cimarosa in Paris um 1800

Florian Amort

Für Andrea Gattini und Hubert Mulzer

In seiner 1870 posthum erschienenen Autobiographie schrieb Hector Berlioz, er würde Domenico Cimarosas ewige und einzige Oper *Il matrimonio segreto* zur Hölle schicken, die fast so langweilig sei wie Wolfgang Amadé Mozarts *Le nozze di Figaro*, aber bei weitem weniger musikalisch.[1] Zur gleichen Zeit setzte der Baumeister und Architekt Charles Garnier dem italienischen Komponisten auf der Hauptfassade der nach seinen Plänen erbauten Opéra in Paris ein Denkmal in Form eines medaillonförmigen Porträtreliefs. Es schmückt den ganz rechten Arkadenzwickel und bildet gemeinsam mit den Porträtreliefs von Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi und Joseph Haydn (Bildhauer: Charles Gumery) als »Alter Meister« die Stütze für die über der Loggia liegenden Nischen, in denen sich vergoldete Bronzebüsten von Gioachino Rossini, Daniel-François-Esprit Auber, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadé Mozart, Gaspare Spontini, Giacomo Meyerbeer und Fromental Halévy befinden. So unterschiedlich Berlioz' Aussage und das Fassadenprogramm an der Opéra Garnier auch sein mögen, so haben diese erinnerungskulturellen Zeugnisse doch eine Gemeinsamkeit: Sie belegen die außergewöhnliche Popularität Cimarosas im Paris des 19. Jahrhunderts.[2]

1 Original: »Quant à Cimarosa, j'enverrais au diable son éternel et unique *Mariage secret*, presque aussi ennuyeux que le *Mariage de Figaro*, sans être à beaucoup près aussi musical.« Hector Berlioz: *Mémoires de Hector Berlioz. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1803-1865*, Paris 1870, S. 289 (Übersetzungen vom Autor, soweit nicht anders angegeben).

2 Der vorliegende Beitrag greift auf zentrale Ergebnisse meiner Dissertation zurück, die aktuell als Teil des Projekts »Cimarosas *Il matrimonio segreto* zwischen Italien und dem Reich (1792-1815)« (Projektleitung: Michele Calella) entsteht. Das Projekt ist angesiedelt am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und wird durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds gefördert. Zusätzlich danke ich der Universität Wien, die durch ein Kurzfris-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Ursprünge für diese intensive Rezeption sind in den Jahren um 1800 zu suchen, einer Zeit, die in den verschiedenen Geschichtswissenschaften gemeinhin als Epochenzäsur verstanden wird, lassen sich doch auf dem ganzen europäischen Kontinent tiefgreifende politische, gesellschaftliche und kulturelle Umwälzungen beobachten. Auch die Musikbiographik als ein Medium der musikkulturellen Erinnerung befand sich um 1800 in einem Umbruch, wie Melanie Unseld in ihrem Buch *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*[3] insbesondere für den deutschsprachigen Raum beispielreich zeigen konnte. Nicht nur die idealisierende und romantische Neukonstituierung des bürgerlichen Subjekts, sondern auch die lebhaften Diskussionen über den Geniebegriff sowie eine Verbürgerlichung der Musikkultur und der Beginn der Musikgeschichtsschreibung markieren laut ihr jenen entscheidenden Moment, »in dem der Komponist in seiner Rolle, seinem Beruf und seinem Selbstverständnis aus der Gruppe der Musiker heraustritt und zum Subjekt im emphatischen Sinne wird, sein Name auf den Titelblättern der Musikdrucke in großen Lettern veröffentlicht wird, Denkmale ihm zu Ehren errichtet werden und in Musikgeschichte(n) über ihn geschrieben wird.«[4] Hervorzuheben ist hier die Breite von erinnerungskulturellen Medien, die je nach Funktionalität und medialem Profil unterschiedliche narrative Strategien im Umgang mit Komponistenbiographien entfalten konnten, sei es lexikalisch, monographisch, bildnerisch oder performativ.

Der folgende Aufsatz möchte die bislang gänzlich unerforschte biographische Rezeption von Cimarosa in Paris um 1800 anhand von drei unterschiedlichen Medien nachzeichnen: dem Nekrolog auf Cimarosa von Claudine Sambat de la Matelle (1801), dem Cimarosa-Artikel in Alexandre-Étienne Chorons und François Joseph-Marie Fayolles *Dictionnaire historique des musiciens* (1810) und Jean-Nicolas Bouillys und Nicolò Isouards Opéra comique *Cimarosa* (1808), einer der ersten Opern, welche einen realen Komponisten als Titelfigur hat und sich künstlerisch mit dessen Leben und Charakter auseinandersetzt.[5] Der Fokus soll dabei weniger auf der Historizität der biographischen Bilder liegen, sondern vielmehr der Frage nachgehen, wie in unterschiedlichen musikkulturellen Medien an Cimarosa erinnert

tiges wissenschaftliches Auslandsstipendium (KWA) meinen mehrwöchigen Forschungsaufenthalt an der Bibliothèque nationale de France in Paris finanziell unterstützte.

3 Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln u.a. 2014.

4 Ebd., S. 164f.

5 Einzig Arnold Jacobshagen gibt eine im *Almanach des muses pour MDCCCIX* veröffentlichte Zusammenfassung der Opernhandlung wieder. Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 159-182, hier S. 163f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird, welche biographischen Bilder dabei konstruiert werden und welche musikbiographischen Konzepte sich finden lassen. Zugleich soll nicht nur ein Beitrag zur Erforschung der französischen Cimarosa-Rezeption geleistet werden, sondern auch beispielhaft ein Einblick in musikbiographisches Schreiben bzw. Erinnern in Frankreich um 1800 gegeben werden. Zuvor sei jedoch eine kursorische Darstellung der letzten Lebensjahre des 1749 in Aversa bei Neapel geborenen Cimarosa und deren Widerhall in französischen Zeitungen als geschichtlicher und biographischer Kontext vorangestellt.[6]

Historische Voraussetzungen

Während des zweiten Koalitionskriegs (1799-1802) besetzten französische Truppen Neapel und riefen ausgehend von den Idealen der Aufklärung und der Französischen Revolution am 5. Pluviôse im Jahre VII des Republikanischen Kalenders (24. Januar 1799) die *Repubblica Napoletana* aus.[7] Unterstützt wurde die neue Staatsform von einer kleinen Schicht bürgerlicher Intellektueller, zu welcher auch der spätestens 1793 aus Wien zurückgekehrte Cimarosa zählte. Er war nicht nur Mitglied der neu gegründeten *Commissione repubblicana dei teatri*, sondern komponierte auch einen *Inno Patriottico*[8] (Text: Luigi Rossi), erstmals aufgeführt anlässlich einer

6 Bis heute fehlt eine fundierte und quellenbasierte Biographie über Cimarosa. Sowohl die Biographie von Roberto Iovino als auch die des Autorenduos Nick Rossi und Talmage Fauntleroy gehen – passagenweise sogar in identischen Formulierungen – auf Maria Tibaldi-Chiesas Buch von 1939 und Jennifer E. Johnsons Dissertation von 1976 zurück; sie bringen wenig neue Erkenntnisse und können weder hinsichtlich der darzustellenden Fakten noch der Einbettung in den historischen Kontext, geschweige denn hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Cimarosas Musik, den heutigen Ansprüchen an eine Biographie genügen. Maria Tibaldi-Chiesa: *Cimarosa e il suo tempo*, Mailand 1939; Jennifer E. Johnson: *Domenico Cimarosa (1749-1801)*, Diss. Cardiff University 1976; Roberto Iovino: *Domenico Cimarosa. Operista napoletano*, Mailand 1992; Nick Rossi und Talmage Fauntleroy: *Domenico Cimarosa. His Life and His Operas*, Westport (Connecticut) und London 1999.

7 Zur *Repubblica Napoletana* siehe weiterführend u.a. Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999; John A. Davis: *Naples and Napoleon, Southern Italy and the European Revolutions 1780-1860*, Oxford u.a. 2006; Angela Häring: »*La Repubblica Napoletana« vom »Ancien Régime« zur »Ersten Restauration« – dargestellt aus rechtshistorischer Sicht* (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 194), Bonn 2014.

8 *Inno patriottico del cittadino Luigi Rossi per lo bruciamento delle immagini de' tiranni. Posto in musica dal cittadino Cimmarosa, da cantarsi nella festa de' 30 fiorile sotto l'albero della libertà avanti il Palazzo nazionale*. Bis heute sind viele Fragen zu der Hymne offen, denn es kursieren mindestens zwei komplett unterschiedliche textliche und musikalische Versionen, siehe weiterführend die Klarstellung von Roberto De Simone: »L'Inno della Republica Napoletana di Domenico Cimarosa«, in: Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999, S. 414-419.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeremoniellen Verbrennung von Bildnissen des unter dem Schutz der britischen Flotte und ihres Admirals Horatio Nelson ins sizilianische Palermo geflüchteten Herrschers Ferdinand IV. und seiner Gattin Maria Carolina von Österreich. Seine Aktivitäten sollten Cimarosa jedoch mit der Rückkehr der Bourbonen nach Neapel im Juni desselben Jahres zum Verhängnis werden. Auch eine auf Anregung des Priesters Gennaro Tanfano eilig komponierte Huldigungskantate[9] für die laut Untertitel ersehnte Rückkehr von Ferdinand IV. konnte seine Gefangennahme am 10. Oktober 1799 nicht verhindern.

Das offenbar über ihn verhängte Todesurteil rief in Verbindung mit anderen gnadenlosen und blutigen Vergeltungs- und Strafaktionen im Königreich Neapel internationales Entsetzen hervor.[10] Französische Zeitungen berichteten sogar von der Enthauptung des Patrioten Cimarosa auf dem Schafott,[11] eine Falschmeldung, die erst einen Monat später korrigiert werden konnte.[12] Welch hohe Wellen die vermeintliche Ermordung Cimarosas in Paris jedoch schlug, zeigt die Rede des damaligen Innenministers Lucien Bonaparte, dem Bruder von Napoleon, anlässlich der Preisverleihung eines Musikwettbewerbs des Pariser Konservatoriums. Bezugnehmend auf die kolportierte Enthauptung des Komponisten sagte er, »Egal wie stark ihre Macht auch sein mag, sie können ihm die Unsterblichkeit nicht rauben«,[13] und schwor die Gewinner anschließend darauf ein, ihr künstlerisches Wirken in den Dienst der freien Gesellschaft zu stellen, damit »Genie, Schönheit, Tugenden und Talente schließlich die Republik umgeben.«[14]

Ende März bangte man in Frankreich erneut um das Leben Cimarosas, der laut französischen Zeitungsmeldungen nach dem Abzug russischer Truppen, die

9 *Cantata a tre voci, con cori, espressamente composta dal Sig. Domenico Cimarosa in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV, nostro amabilissimo Sovrano*. Siehe weiterführend Lucio Tufano: »La cantata di Cimarosa ›in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV‹ (Napoli 1799)«, in: Paologiovanni Maione und Marta Columbro (Hg.): *Domenico Cimarosa: un ›napoletano‹ in Europa*, Lucca 2004, Bd. 1: *Gli studi*, S. 469-499.

10 Über Cimarosas Verhaftung und sein Todesurteil berichten in Frankreich u.a. die Zeitungen *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 22. Frimaire VIII (= 13.12.1799), S. 323 und *L'Ami des lois*, 25. Frimaire VIII (= 16.12.1799), S. 4.

11 Als besonders eindrückliches Beispiel vgl. die Notiz im *Journal des hommes libres de tous les pays*, 27. Frimaire VIII (= 18.12.1799), S. 83.

12 U.a. in den Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 2. Pluviôse VIII (= 22.01.1800), S. 9166; *Le Publiciste*, 3. Pluviôse VIII (= 23.01.1800), S. 4; *Journal des hommes libres de tous les pays*, 4. Pluviôse VIII (= 24.01.1800), S. 231.

13 Original: »Quelle que soit leur farouche puissance, ils ne peuvent point lui ravir l'immortalité.« Die Rede wurde veröffentlicht in der Zeitung *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 24. Nivôse VIII (= 14.01.1800), S. 452f., hier S. 452. Ein Auszug erschien auch in *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30. Nivôse VIII (= 20.01.1800), S. 173f.

14 Original: »Que le génie, la beauté, les vertus, les talen[t]s, environ[n]ent enfin la république.« *Gazette nationale ou le moniteur universel*, 24. Nivôse VIII (= 14.01.1800), S. 453; *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30. Nivôse VIII (= 20.01.1800), S. 174.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihn zuvor gewaltsam aus dem Gefängnis befreit hatten, erneut verhaftet und vor ein Tribunal gestellt wurde.[15] Es lässt sich aktuell weder diese Nachricht verifizieren noch lassen sich die Umstände seiner Flucht nach Venedig kurz darauf rekonstruieren. Eine gewichtige Rolle spielte jedenfalls sein einflussreicher Freund und Bewunderer Ercole Kardinal Consalvi, Staatssekretär des neu gewählten Papst Pius VII.[16] Nur ein halbes Jahr später, am 11. Januar 1801, verstarb Cimarosa in Venedig im Alter von 51 Jahren während der Arbeit an seiner letzten Oper *Artemisia*.

Der frühe und unerwartete Tod von Cimarosa schockierte europaweit die Menschen. Auch in Paris meldeten mehrere Zeitungen auf ihren Titelseiten und in fassungslosem Ton den Tod des Komponisten und teilten ihren Leser*innen erhitzt mit, dass der geschwächte Komponist an den Folgen seines unmenschlichen Gefängnisaufenthalts in Neapel verstorben sei.[17] Die von allen Biographen – ohne Belege – wiedergegebenen Gerüchte, Cimarosa sei im Auftrag der Königin Maria Carolina stranguliert oder vergiftet worden, lassen sich allerdings in der französischen Presse nicht finden.[18] Glaubt man jedoch der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in ihrer Ausgabe vom 9. Juni 1802, so war tatsächlich die öffentliche Erregung in Italien, aber auch in Deutschland so enorm, dass der *medico onorario di Sua Santità Pio VII* Giovanni Piccioli, der Cimarosa zusammen mit zwei anderen Ärzten medizinisch versorgte, im Auftrag der venezianischen und/oder neapolitanischen Regierung ein Gutachten verfasste, das nun einen Krebs im Unterbauch als Todesursache anführt.[19] Ob diese Bestätigung die Lage beruhigen konnte und ob die darin enthaltenen Informationen eine Legendenbildung in Italien, aber auch anderorts unterbinden konnte, ist angesichts der intensiven Rezeption des Dokuments stark zu bezweifeln.

»Il aimoit les Français«: Der Nekrolog von Claudine Sambat de la Matelle

Außer Frage steht freilich die Tatsache, dass Maria Carolina nach der Hinrichtung von Ludwig XVI. und ihrer Schwester Marie-Antoinette durch die Revolutionäre

15 Vgl. die entsprechenden Berichte in den Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 7. Germinal VIII (= 28.03.1800), S. 9693; *Journal des hommes libres de tous les pays*, 11. Germinal VIII (= 01.04.1800), S. 504.

16 Vgl. dazu den Brief von Ercole Consalvi an Giuseppe Andrea Albani vom 1. Januar 1800, Vatikanstadt, Archivio Apostolico Vaticano, Segr. Stato, Germania, 696. Zur Rekonstruktion der Ereignisse, einschließlich einer Transkription des zitierten Briefes, siehe das entsprechende Kapitel in meiner Dissertation (in Vorb.).

17 U.a. die Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 20. Pluviôse IX (= 09.02.1801), S. 2; *Journal des débats*, 21. Pluviôse IX (= 10.02.1801), S. 1; *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 21. Pluviôse IX (= 10.02.1801), S. 587.

18 Vgl. Tibaldi-Chiesa, *Cimarosa*, S. 304; Iovino, *Domenico Cimarosa*, S. 201; Rossi und Fauntleroy, *Domenico Cimarosa*, S. 141.

19 Vgl. »Aus einem Briefe aus Wien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1802), Nr. 37, Sp. 606f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Paris an der Seite ihres Gatten einen dezidiert antifranzösischen Kurs einschlug und mit größter Entschiedenheit gegen alles Aufklärerische vorzugehen versuchte, ein Bestreben, das nach dem Ende der kurzlebigen *Repubblica Napoletana* geradezu fanatische Züge annahm und entsprechende Reaktionen in Frankreich hervorrief. In dieser aufgeheizten Situation erschien am 25. Pluviôse im Jahre IX des Republikanischen Kalenders (14. Februar 1801), nur drei Tage nachdem die Nachricht vom Tod Cimarosas in Frankreich eintraf,[20] erstmals im *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de litterature*[21] sowie in weiteren Pariser Zeitungen und Journalen[22] – einen Nekrolog auf den Komponisten, verfasst von seiner ehemaligen Schülerin Claudine Sambat de la Matelle.[23] In stark gekürzter Form erschien dieser Nekrolog auch auf Deutsch in der Zeitschrift *Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts*.[24] Die folgende Tabelle gibt in der linken Spalte den Nekrolog im Original wieder, wie er im *Courrier des spectacles* erschien. Gleichzeitig wird er thematisch gegliedert, wobei für einen leichteren Überblick und zur anschließenden Analyse des Textes

20 Vgl. die entsprechenden Berichte in den Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 20. Pluviôse IX (= 9. Februar 1801), S. 2; *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 21. Pluviôse IX (= 10. Februar 1801), S. 587; *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de litterature*, 22. Pluviôse IX (= 11. Februar 1801), S. 1 (Beilage).

21 Claudine Sambat de la Matelle: »Notice sur le divin Cimarosa«, in: *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de litterature*, 25. Pluviôse IX (= 14.02.1801), S. 2f.

22 U.a. Claudine Sambat de la Matelle: »Nécrologie. Notice sur Cimarosa«, *Journal de Paris*, 27. Pluviôse IX (= 16.02.1801), S. 888; dies., »Nécrologie. Notice sur Cimarosa«, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 2. Ventôse IX (= 21.02.1801), S. 634; dies., »Nécrologie. Notice sur Cimarosa«, in: *L'Esprit des journaux françois et étrangers par une société de Gens de Lettres* 30 (1801), Germinal/April, S. 191-193 und in einer gekürzten Version, ohne Autorenvermerk, als »Nécrologie. Cimarosa«, in: *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts* 6 (1801), S. 405f.

23 Claudine Sambat de la Matelles Leben ist gänzlich unerforscht. Offenbar ging sie 1790 nach Neapel, um bei Cimarosa Musikunterricht zu nehmen. Zurück in Paris gründete sie 1801 eine Musikschule für beide Geschlechter und erteilte Unterricht in Gesang, Klavierbegleitung und Komposition. Vgl. dazu *Der französische Merkur* 2 (1801), S. 246. Die einzig recherchierbare Komposition von ihr ist ein Werk mit dem Titel *Bataille de Marengo*, vgl. dazu *La Clef du cabinet des souverains*, 20. Prairial IX (= 09.06.1801), S. 6f. Gut durch den Anwalt Pierre-Nicolas Berryer dokumentiert ist hingegen eine gerichtliche Auseinandersetzung mit ihrem ehemaligen Bevollmächtigten Monsieur Monnier, da sie während ihres Aufenthalts in Neapel zur Auswanderin erklärt und ihr Anwesen als nationales Eigentum verkauft wurde. Vgl dazu u.a. Claudine Sambat de la Matelle: »Au Roi en son conseil. Mémoire pour la Demoiselle Claudine Sambat de la Matelle, Artiste musicienne […]«, in: *Correspondance générale de la division civile (1790-1932)* Paris, Archives nationales, Répertoire numérique BB/16/797, Dossier 551; Pierre-Nicolas Berryer: *Analyse rapide sur les notes des deux plaidoiries de M. Berryer* […] *pour la Demoiselle Sambat de la Matelle, artiste, demanderesse, contre M. Monnier, commissaire-priseur et l'un des administrateurs du Vaudeville, défendeur*, Paris [o.J.]; ders.: *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris de 1774 à 1838*, Paris 1839, Bd. 2, S. 171f. und 271-273.

24 »Cimarosa«, in: *Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts* 1 (1801), April, S. 373f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in der rechten Spalte die zentralen Motive und Inhalte stichwortartig auf Deutsch benannt werden.[25]

Notice sur le divin CIMAROSA.	
J'apprends, citoyen, avec une douleur profonde, et par les journaux, la mort du célèbre Cimarosa mon maître, à peine âgé de 50 ans; c'est à son écolière chérie à semer sur sa tombe des fleurs, dont l'Europe entière formera sa dernière couronne.	Todesnachricht, Verhältnis der Autorin zum Verstorbenen sowie ihre Motivation
Né à Naples, à Capodimonte, il fit ses études au conservatoire de Loretto, et il fut de l'école de l'incomparable Durante. Il reçut une éducation soignée,	Herkunft, Ausbildung
et il étoit d'une sobriété sans exemple, ne buvant ni vin, ni liqueurs.	Nüchternheit
Au sortir du Conservatoire, il fut accueilli de madame Ballante, qui, riche alors, employa ses moyens pour faire briller le jeune Cimarosa; elle fit plus, elle lui donna en mariage sa fille, qui mourut laissant un fils. Il se remaria, par les soins de la respectable madame Ballante, à une personne qui, élevée sous ses yeux et chez elle, mourut aussi, laissant un fils et une fille.	Förderin und Freundin, Ehefrauen und Kinder
C'est à cette époque, et pendant mon séjour à Naples, qu'il eut pour moi les bontés et les soins qui sont gravés dans mon cœur;	Freundlichkeit, Fürsorge
son cabinet d'étude formoit une bibliothèque de ses sublimes ouvrages, de ses partitions, toutes précieuses.	Arbeitszimmer
Il avoit un génie extraordinaire, une imagination de feu, toujours nouvelle, toujours brillante; il accompagnoit avec la dernière perfection, et chantoit comme le plus habile professeur de chant; mais on ne peut comparer ces talen[t]s précieux avec le don enchanteur de composer, qu'il avoit reçu de la nature,	Würdigung, musikbezogene Tätigkeiten
et qu'il faisoit valoir à table, en société, sans être plus sérieux et moins aimable.	Bescheidenheit, Liebenswürdigkeit
Tout le monde peut le copier, mais il n'avoit jamais copié personne;	Vorbildfunktion, Nachahmer
en un mot, sa perte est irréparable par le peu de grands maîtres originaux en musique, que la révolution nous laisse en Italie;	Historischer Hintergrund

25 Diese Methode folgt dem von Unseld zur Analyse der Gerüststruktur für die Einträge in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-biographischem Lexikon der Tonkünstler* entwickelten biographischen Analysemodell, siehe Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 93f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

il fut bon mari, bon père, ami zélé et reconnoissant.	Guter Ehemann, Vater, Freund
Madame Ballante perdit sa fortune, mais Cimarosa eut le bonheur de recevoir sa bienfaitrice dans sa maison, où elle disposoit à son gré comme dans la sienne.	Dankbarkeit, Großzügigkeit
C'est dans ce tems où tous les Français étoient suspects et odieux au gouvernement de Naples, que mon maître, loin de m'abandonner lors de mes persécutions, me couvrit de son égide, en me prodiguant, pour le périlleux voyage que j'ai fait depuis, des lettres de recommandation tellement fortes et énergiques, dont quelques-unes me restent encore, que je crains avec raison d'avoir donné lieu à ses premières disgraces. Je lui dois le grand maître qui m'accompagne, Piétro Belloni, célèbre alors à Naples, où d'étoit le premier maître du conservatoire de Saint-Onofrio, et aussi de l'école de Durante; sans la sollicitation du divin Cimarosa, il n'auroit jamais abandonné sa gloire pour me suivre dans un voyage aussi pénible que celui que j'ai été forcée de faire en Turquie pour revenir en France, ma patrie. Cimarosa connoissoit l'envie que j'avois d'emmener avec moi un des grands compositeurs de Naples, aussi me secondat-il, malgré tous les ennemis que cela pouvoit lui susciter. Ce trait prouve assez qu'il aimoit les Français.	Historischer Hintergrund, Hilfsbereit, selbstlos, freiheitsdenkend, frankophil
Son nom sera immortel comme ses ouvrages, et je regarde sa mort comme un deuil pour les arts.	Unsterblichkeit
SAMBAT DE LA MATELLE.	

Der Nekrolog beginnt unverhohlen persönlich, habe Sambat de la Matelle mit tiefem Schmerz und durch die Presse vom Tod ihres Lehrers, des gefeierten Cimarosa, erfahren, der noch keine 50 Jahre alt gewesen sei.[26] Es sei nun die Verantwortung der geliebten Schülerin, Blumen auf sein Grab zu streuen, sprich: diesen Nekrolog zu verfassen, damit ganz Europa für ihn seine letzte Krone formen könne, ihn also in bester Erinnerung behalten werde. Sambat de la Matelle legt folglich nicht nur einleitend ihre Motivation, warum sie diesen Nekrolog schreibt, und ihr Verhältnis zu Cimarosa offen, sondern beansprucht für ihren Nekrolog zugleich aufgrund der persönlichen Bekanntschaft sowie ihrer damit verbundenen Zeitzeugenschaft hohe Authentizität. Sie folgt damit einer narrativen Strategie, die auch Unseld in vielen ihrer Beispiele aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert er-

26 Auch in Venedig gab es offenbar Probleme, Cimarosas exaktes Sterbealter zu ermitteln. Im offiziellen Sterbebucheintrag vom 11. Januar 1801 ist zu lesen: »d'anni 45 circa«. Venedig, Archivio di Stato, Provveditori e Sopraprovveditori alla sanità, Necrologi, reg. 989.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kennen konnte,[27] beispielsweise in der *Ehren-Pforte*[28] von Johann Mattheson, die auf autobiographischen Einsendungen lebender Komponisten basiert, aber auch in der sechsteiligen Anekdotensammlung[29] von Friedrich Rochlitz über Mozarts Leben, in der Rochlitz selbst deren Wahrheitsgehalt qua Zeitzeugenschaft bestätigen möchte.

Neben einigen grundsätzlichen Informationen zu Herkunft und Ausbildung würdigt Sambat de la Matelle in der Mitte ihres Nekrologs Cimarosas außerordentliches Genie und seine feurige, stets innovative und immer glänzende Kreativität. Er sei ein vollendeter Begleiter gewesen, der auch noch singen konnte wie einer der fähigsten Berufssänger, doch all diese wertvollen Talente ließen sich nicht mit seiner Gabe des zauberhaften Komponierens vergleichen, die er von der Natur empfangen habe. Mit seinen Werken, die er in seiner Privatbibliothek aufbewahrte, habe er Maßstäbe gesetzt; die ganze Welt habe ihn kopiert, er selbst habe aber nie jemanden kopiert. Mit einem Wort: Er sei unersetzlich für die wenigen fähigen großen Meister der Musik, welche die Revolution Italien gelassen habe. Sambat de la Matelle spielt hier deutlich auf das einleitend skizzierte und international rezipierte Entsetzen an, das die gnadenlose Verfolgung von Revolutionären im Königreich Neapel hervorgerufen hat.

Lassen sich diese in einem Absatz konzentrierten und auf Cimarosas Kreativität und Musikalität abzielenden Attribute alle der Kategorie Genie und Originalität zuordnen, besteht jedoch der weitaus größte Teil des Nekrologs aus einem Katalog bürgerlicher Tugenden, der ihn als vorbildhafte und aufgeklärte Person erscheinen lässt, welche verantwortungsvoll und moralisch integer ihrem Beruf nachgeht, und ihn als das darstellt, was Andreas Reckwitz als *bürgerliches Arbeitssubjekt* bezeichnet.[30] Sambat de la Matelle verfolgt dabei eine Strategie, die als ein Charakteristikum der frühen Musikbiographik (im deutschsprachigen Raum) und generell als eine enorm wichtige Kategorie für die Erinnerungswürdigkeit von Mu-

27 Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 87-89, 135 und 189-191.

28 Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.

29 Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798), Nr. 2, Sp. 17-24; Nr. 4, Sp. 49-55; Nr. 6, Sp. 81-86; Nr. 8, Sp. 113-117; Nr. 10, Sp. 145-152; Nr. 12, Sp. 177-183.

30 Vgl. dazu insbesondere das Unterkapitel »Bürgerliche Praktiken der Arbeit: Die Souveränität, Disziplin und Riskanz des Berufssubjekts«, in: Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020, S. 123-144.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

siker*innen gelten kann.[31] Verstärkt wird dies abermals durch eine Argumentation qua Zeitzeugenschaft, habe doch Sambat de la Matelle selbst seine Freundlichkeit und Fürsorge kennen und schätzen gelernt. Er sei nicht nur ein guter Ehemann, ein guter Vater und ein eifriger und dankbarer Freund gewesen, ihn habe auch Bescheidenheit ausgezeichnet, denn er habe sein kompositorisches Talent bei Tisch und in der Gesellschaft immer mit großer Liebenswürdigkeit gezeigt.

Die merkwürdig anmutende, prominent an erster Stelle genannte Tugend der Nüchternheit – Cimarosa habe weder Wein noch Likör getrunken – lässt sich in zwei Richtungen denken. Zum einen könnte die Idee der Mäßigung, eine der vier platonischen Kardinaltugenden, Pate gestanden haben. Zum anderen lassen insbesondere die zwei explizit genannten Alkoholsorten eine ergänzende Interpretation zu. Wein, »gesünder«, da sauberer als Wasser, war eine weitverbreitete Form von Alkohol, der ständeübergreifend konsumiert wurde. Likör hingegen könnte auf eine aristokratische Trinkkultur verweisen. Beides würde für Reckwitz' Idee des tugendhaften Bürgers als Arbeitssubjekt stehen, der nicht nur auf Wein verzichtet, sondern sich auch den aristokratischen Lastern nicht hingibt.[32]

Als ein weiteres narratives Element interpoliert Sambat de la Matelle zwei Geschichten in ihren Nekrolog. Die erste handelt von der sehr reichen Signora Ballante, die Cimarosa nach Beendigung seines Studiums finanziell unterstützt und ihm auch ihre einzige Tochter zur Frau gegeben haben soll, die allerdings früh verstarb und einen Sohn hinterließ. Cimarosas zweite Frau war ein Pflegekind der Ballante, doch auch sie, mit der er eine Tochter und einen Sohn hatte, starb. Als Signora Ballante später ihr Vermögen verlor, soll sich Cimarosa an seine Gönnerin erinnert und sie in sein Haus geholt haben. Er habe sie versorgt und sie habe sich bei ihm wie in ihrem eigenen Zuhause gefühlt. Auch wenn die Verifizierbarkeit dieser auf die Tugenden Dankbarkeit und Großzügigkeit abzielenden Geschichte nicht im Mittelpunkt des Aufsatzes steht, entspricht zumindest die Grundkonstellation tatsächlich den historischen Tatsachen. Hinter besagter Signora Ballante verbirgt sich die Sängerin Cecilia Checcucci, zuerst verheiratet mit dem Römer Paolo Suffi und nach dessen plötzlichem Tod in zweiter Ehe mit dem Neapolitaner Mattia Pallante. Es lässt sich weiterhin belegen, dass Cimarosa Checcuccis Tochter aus erster Ehe, Costanza Suffi, am 27. April 1777 in der Kirche Santa Maria Maggiore della Pietrasanta in Neapel heiratete, sie allerdings im Jahr darauf verstarb und er anschließend Checcuccis Tochter aus zweiter Ehe, Gaetana Pallante, heiratete.[33]

---

31 Vgl. das Kapitel »Von impertinenten Musikanten und ›edlen Tonkünstlern‹. Tugendvorstellungen als Kategorie für Biographiewürdigkeit«, in: Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 74-84.

32 Ich möchte an dieser Stelle herzlich Melanie Unseld für den Gedankenaustausch über diese Thematik danken.

33 Vgl. Iovino, *Domenico Cimarosa*, S. 25-29; Rossi und Fauntleroy, *Domenico Cimarosa*, S. 55, 65 und 67f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die zweite, dieses Mal autobiographische Geschichte ist im letzten Drittel des Nekrologs zu finden und muss durch die Brille des zuvor skizzierten historischen Kontexts gelesen werden. Sambat de la Matelle berichtet, dass Cimarosa sie während ihres Aufenthalts in Neapel geschützt habe, weil sie als Französin zu dieser Zeit verfolgt wurde, womit sie sich mutmaßlich auf die Rückkehr der Bourbonen im Juni 1799 bezieht. Cimarosa habe ihr, obwohl er Anfeindungen befürchten musste und offenbar auch erste Probleme wegen seiner Aktivitäten in der *Repubblica Napoletana* bekam, mehrere Empfehlungsschreiben ausgestellt, die sie einsetzen sollte, wenn sie in Schwierigkeiten geriete. Eines gab sie dem offenbar bekannten, heute jedoch nicht mehr identifizierbaren Komponisten Pietro Belloni, der sich durch das Empfehlungsschreiben des »göttlichen Cimarosa« in die Pflicht genommen sah, sie auf der gefährlichen Flucht über die Türkei zurück nach Frankreich zu begleiteten. Diese Geschichte, so die Autorin, beweise letztendlich, dass Cimarosa die Franzosen geliebt habe.

Der Nekrolog von Sambat de la Matelle führt also nicht nur musikalische Qualitäten und tugendhafte Charaktereigenschaften als Gründe für ein erinnerungswürdiges Leben an, sondern inszeniert Cimarosa geradezu vor dem Hintergrund der damaligen politischen Lage und der zahlreichen Berichte über sein Schicksal in französischen Zeitungen als hilfsbereiten, selbstlosen und frankophilen Revolutionär. Das ist insofern bemerkenswert, als der Tod des Komponisten und der Nekrolog nicht nur in die Zeit der Auseinandersetzung Frankreichs mit dem Königreich Neapel fallen, sondern auch in eine, in der es politisch bedingt keine italienischen Opernaufführungen in Paris gab, da das Théâtre Feydeau bei seiner Wiedereröffnung 1792 die italienische Oper zugunsten des französischen Genres aufgegeben hatte.[34] Erst mit der Gründung des Théâtre-Italien Ende Mai 1801 durch die Schauspielerin Marguerite Brunet alias Mademoiselle Montansier sollte es wieder italienische Oper in Paris geben – und eine der ersten Produktionen war Cimarosas *Il matrimonio segreto*.

34 Zwischen 1789 und 1792 war Cimarosa mit vier Opern auf dem Spielplan des Théâtre de Monsieur, dem späteren Théâtre Feydeau, präsent, siehe weiterführend Alessandro Di Profio: *La révolution des Buffons: l'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Paris 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kanonisierung und Künstlerkonkurrenzen: Der Cimarosa-Artikel im *Dictionnaire historique des musiciens*

Nur neun Jahre liegen zwischen Sambat de la Matelles Nekrolog und dem von Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle 1810 herausgegebenen ersten Band ihres *Dictionnaire historique des musiciens*,[35] des ersten umfassenden musikbiographischen Nachschlagewerks in französischer Sprache. Doch diese knappe Dekade sollte für die Cimarosa-Rezeption in Paris von entscheidender Bedeutung sein. Die dortige Erstaufführung von *Il matrimonio segreto* am 10. Juni 1801 im kurz zuvor eröffneten Théâtre-Italien kam neun Jahre nach der Wiener Uraufführung und der intensiven europäischen Rezeption recht spät. Jedoch sollte der Triumph in der französischen Metropole dafür umso größer sein, löste sie doch ein regelrechtes Cimarosa-Fieber aus. Von 1801 bis 1831 wurden insgesamt 15 Opern des Komponisten in insgesamt 602 Vorstellungen gegeben, also im Schnitt 20 Vorstellungen pro Jahr. Dabei führte *Il matrimonio segreto* mit 264 Vorstellungen die Liste der am häufigsten gespielten Opern im Théâtre-Italien an, vor Wolfgang Amadé Mozarts *Le nozze di Figaro* (202) und Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (186).[36]

In diesem Kontext ist auch der Cimarosa-Artikel im *Dictionnaire historique des musiciens* zu betrachten, fasst er nicht nur das damalige französische Cimarosa-Bild knapp zusammen, sondern gestaltet dadurch gleichsam die Kanonisierung des Komponisten aktiv mit. Vorbild und zugleich Hauptquelle für das *Dictionnaire* war, wie Choron und Fayolle selbst im Vorwort bekennen,[37] Ernst Ludwig Gerbers 1790 bis 1792 erschienenes *Lexicon der Tonkünstler*.[38] Ihm folgen die beiden nicht nur in punkto Vielfalt der biographierten Personen,[39] sondern auch in Bezug auf die Methode, denn Choron und Fayolle generieren ihre Informationen durch Text-Kompilation und stellen eine Liste der benutzten Publikationen dem Vorwort hintenan. Diese von Gerber übernommene Methode, die einerseits das »alte Gelehrtenideal der Filiation«[40] des 18. Jahrhunderts widerspiegelt, jedoch andererseits auch noch weite Teile der deutschsprachigen Musikerbiographik des frühen

35 Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, 2 Bde., Paris 1810-1811.

36 Vgl. die Statistiken in Jean Mongrédien: *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, Bd. 1: *Introduction, tables et index*, Lyon 2008.

37 Vgl. Choron und Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1, S. v.

38 Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790-1792.

39 Auf der Titelseite sind aufgeführt: »Compositeurs, Ecrivains didactiques, Théoriciens, Poëtes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique.« Vgl. Choron und Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1.

40 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 89.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

19. Jahrhunderts bestimmt,[41] kommt allerdings nur in Bezug auf schon verstorbene Personen zum Einsatz. Die Lebenden hingegen waren aufgefordert, autobiographische Notizen einzusenden, eine Bitte, welcher die angeschriebenen Personen mal gern, mal wiederstrebend, mal überhaupt nicht nachkamen.[42] Diese Art der Wissensgenerierung verweist deutlich auf Matthesons bereits zitierte und auch bei Choron und Fayolle angeführte *Ehren-Pforte*, die nicht auf kanonisiertem Wissen, sondern ebenfalls auf autobiographischen Einsendungen basiert und »Anspruch auf moderne (d.h. antiklerikale und antiaristokratische) Kanonisierung«[43] erhebt.

Eine weitere Informationsquelle hingegen verschweigen Choron und Fayolle in ihrem Vorwort, ob bewusst oder unbewusst, sei dahingestellt: ihre eigenen Erlebnisse in Paris. Dies wird insbesondere bei der Analyse ihres Cimarosa-Artikels[44] deutlich.

CIMAROSA (DOMENICO), né à Naples en 1754, est mort à Venise le 11 janvier 1801, à peine âgé de quarante-six ans.	Name, Herkunft, Lebensdaten
Il reçut les premières leçons de musique d'Aprile, et entra au Conservatoire de Loretto, où il puisa les principes de l'école de Durante.	Ausbildung
En 1787, il fut appelé à Pétersbourg par l'Impératrice Catherine II,	Berufliche Lebensstation
pour y composer des opéras.	Tätigkeit, bevorzugte Gattung
Voici ceux qu'il a donnés en Italie, et qui ont été applaudis avec enthousiasme sur tous les théâtres de l'Europe. *L'Italiana in Londra, 1779; Il Convito, I due Baroni, Gli inimici generosi, Il pittore parigino, 1782; Artaserse di Metastasio, 1785; Il Falegname, 1785; I due supposti conti, 1786; Volodimiro, La Ballerina amante, Le trame deluse, 1787; L'impresario in angustie, Il credulo, Il marito disperato, Il fanatico burlato, 1788; Il convitato di Pietra, 1789; Giannina e Bernardone, La villanella riconosciuta, Le astuzzie femilini, 1790; Il matrimonio segreto, 1793; I traci amanti, Il matrimonio per sussuro, La Penelope, L'Olimpiade, Il sacrifizio d'Abramo, 1794; Gli amanti comici, 1797; Gli Orazi.* Le dernier opéra bouffon de Cimarosa est *L'imprudente fortunato*, représenté à Venise en 1800.	Einzelkompositionen

41 Unseld bezieht sich in ihren Ausführungen explizit auf Albrecht Koschorkes Studie *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, in deren vorletztem Kapitel er einen Wandel in der Schriftkultur und der Wissensorganisation konstatiert, der unter anderem aus einer Abkehr des von Klerus und Adel kanonisierten und ausgelegten Wissens resultiert. Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 16f. und 86.

42 Vgl. Choron und Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1, S. v.

43 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 87.

44 Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle: Art. »Cimarosa«, in: dies., *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1, S. 142.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

L'Artemisia n'a point été achevée. Il n'y a que le premier acte fait par Cimarosa; d'autres compositeurs ont essayé d'y ajouter les deux derniers, et ils n'ont pu réussir. Le public a fait baisser la toile au milieu du second acte.	Unvollendete Oper
Tous les opéras de Cimarosa brillent par l'invention, l'originalité des idées, la richesse des accompagnemen[t]s et l'entente des effets de la scène, surtout dans le genre bouffe. La plupart de ses motifs sont *di prima intenzione*. On sent, en écoutant chaque morceau, que la partition a été faite de verve, et comme d'un seul jet.	Kompositions-ästhetik
L'enthousiasme qu'excita *Il matrimonio segreto* ne se peut concevoir. En un mot, cet ouvrage fixa la mobilité des Italiens. Cimarosa tint le piano, au théâtre de Naples, pendant les sept premières représentations, ce qu'on n'avait jamais vu. A Vienne, l'Empereur ayant entendu la première représentation de cet opéra, invita les chanteurs et les musiciens à un banquet, et les renvoya le soir même au théâtre, où ils jouèrent la pièce une seconde fois.	Erfolg des Hauptwerks
On cite plusieurs traits de modestie qui ajoutent à la gloire de ce grand musicien. Un peintre voulant le flatter, lui dit qu'il le regardait comme supérieur à Mozart. *Moi, monsieur*, répliqua-t-il assez brusquement, *que diriez-vous à un homme qui viendrait vous assurer que vous êtes supérieur à Raphaël?*	Charakter, Vergleich/Rivalität
Les amateurs sont partagés entre Mozart et Cimarosa, considérés comme compositeurs dramatiques. S. M. l'Empereur Napoléon demandait un jour à Grétry quelle différence il y avait entre l'un et l'autre. *Sire*, répondit Grétry, *Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre, au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre*.	aktuelle Diskussion, Schlichtungs-versuch

Choron und Fayolle folgen hinsichtlich des systematischen Aufbaus – Name, Herkunft, Lebensdaten, Ausbildung, Tätigkeit, Kompositionen – und der stilistischen Knappheit im Wesentlichen dem *Lexikon* Gerbers.[45] Inhaltlich war das jedoch nur bedingt möglich, war doch dessen erster Band, darin der Cimarosa-Artikel,[46] bereits 1790 erschienen und somit zwei Jahre vor dem überwältigenden Erfolg von *Il matrimonio segreto*, aber auch anderer Werke in ganz Europa. Für den zweiten Teil, der sich der Rezeption Cimarosas in Paris widmet, griffen Choron und Fayolle auf eine Strategie zurück, die verwandt mit Matthesons Anekdoten-Gerüst zu sein scheint, die er in Anlehnung an die Künstler-Biographik der Renaissancezeit

45 Siehe weiterführend zu Gerber Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 92-94.
46 Ernst Ludwig Gerber: Art. »Cimarosa«, in: ders., *Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 282.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in seiner Lully-Biographie[47] als Modell etablierte und in seiner *Ehren-Pforte* konsequent anwandte.[48]

Zwar lässt sich sowohl der Abbruch der Uraufführung von Cimarosas letzter Oper *Artemisia* – das Publikum wollte die Fertigstellung des zweiten und dritten Akts der Oper durch andere Komponisten nicht dulden – als auch die von Kaiser Leopold II. gewünschte komplette Wiederholung von *Il matrimonio segreto* in Wien historisch durch andere Quellen belegen, in diesem Kontext dienen sie jedoch Choron und Fayolle insbesondere als Mittel für die Konstruktion von genialer Künstlerschaft und sie verstärken dies mit ihrer Würdigung von Cimarosas Kompositionsästhetik. Sie betonen darin die glänzende Erfindungskraft und die originalen(!) Ideen, die sämtliche Opern von Cimarosa auszeichnen, sowie den Reichtum in der Orchesterbegleitung und den Einsatz von Theatereffekten, besonders im komischen Genre. Die meisten seiner Motive kämen aus der *prima intenzione*, aus dem ersten Gedanken, und beim Anhören eines Stücks habe man den Eindruck, dass die Partitur mit viel Esprit und in einem Schwung gemacht wurde.

Besonders interessant ist der letzte Teil des Artikels, in dem Choron und Fayolle qua Zeitzeugenschaft und/oder an die im französischen Musikdiskurs des 18. Jahrhunderts typische Fraktionenbildung anknüpfend berichten, dass die Opernliebhaber in Paris aktuell in eine Cimarosa- und in eine Mozart-Anhängerschaft gespalten seien. Als Schlichtungsversuch fügen sie eine nicht belegbare Anekdote über André-Ernest-Modeste Grétry an, der – als musikalische Autorität aufgerufen – die Frage Napoleons nach dem Unterschied der beiden Komponisten mit einem kompositionsästhetischen Vergleich beantwortet haben soll: Cimarosa stelle die Statue auf die Bühne und den Sockel ins Orchester, sprich: er fokussiere sich auf die Sänger*innen und das Bühnengeschehen, Mozart die Statue ins Orchester und den Sockel auf die Bühne, sprich: er lege den Fokus auf den Instrumentalapparat. Chorons und Fayolles Schlichtungsversuch zündet jedoch nur halb, denn sie versuchen ausgerechnet Cimarosas Bescheidenheit im vorletzten Absatz ebenfalls durch einen Vergleich mit Mozart zu verdeutlichen: Ein Maler wollte Cimarosa schmeicheln und sagte, er halte ihn für besser als Mozart, woraufhin der Komponist unerwartet entgegnete, was er denn davon halten würde, wenn jemand ihm versichere, er sei besser als Raphael? Die Anekdote soll folglich Cimarosas Bescheidenheit dadurch ausdrücken, dass sich der Komponist selbst für schlechter hält als Mozart, was vice versa wiederum doch seine Überlegenheit betonen würde. Der Vergleich bzw. die Rivalität zu Mozart, die Choron und Fayolle an prominenter Stelle eta-

47 Johann Mattheson: »Leben und Tod des weltberühmten Jean Baptiste de Lully«, in: ders. (Hg.): *Critica Musica*, Hamburg 1722, S. 178-184.

48 Vgl. das Kapitel »Johann Matthesons Lully-Biographie als ›deutliches Modell‹« in: Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 119-130.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

blieren, sollte sich in Zukunft als ein historiographisches Motiv erweisen, das die Cimarosa-Rezeption das ganze 19. Jahrhundert hindurch geprägt hat.

Von der *prima intenzione* und genialer Künstlerschaft: Die Opéra comique *Cimarosa* von Bouilly und Isouard

Ein herausragendes Zeugnis für Cimarosas Popularität und Wertschätzung in Paris ist sicherlich die am 28. Juni 1808 im Théâtre Feydeau in Paris uraufgeführte Opéra comique *Cimarosa* von Jean-Nicolas Bouilly (Libretto) und Nicolò Isouard (Musik), ist sie doch eine der ersten Opern, die einen realen Komponisten als Titelfigur hat und auf einer, wenngleich fiktiven, Episode aus seinem Leben basiert.[49] 1812 wurde das Werk auch in Berlin in einer Übersetzung[50] von Johann Carl Christoph May gezeigt und, wenn man dem Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* glauben darf, »einigemal nicht ohne Beyfall wiederholt,«[51] auch wenn sich nur zwei Aufführungen nachweisen lassen.[52] Sogar eine italienische Adaption der Oper als Schauspiel durch Giacomo Bonfio ist bekannt.[53]

Einen der ersten Beiträge zum Genre Komponistenoper lieferte bekanntlich Grétry. In seinem 1778 an der Académie Royale de Musique in Paris uraufgeführten allegorischen Prolog *Les trois âges de l'opéra* realisierte er zusammen mit dem Librettisten Alphonse-Marie-Denis Devismes de Saint-Alphonse ein teleologisch und heroengeschichtlich angelegtes Periodisierungskonzept der französischen Operngeschichte, repräsentiert durch die Komponisten Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau und Christoph Willibald Gluck. Für seine Vertonung greift Grétry ausgiebig auf originale Werke der drei Komponisten zurück, welche in dieser Zeit fester Bestandteil des Repertoires der Pariser Oper waren. Als konkrete Figuren auf der Bühne erscheinen allerdings nur Lully und Rameau.[54]

---

49 Jean-Nicolas Bouilly: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Libretto, Paris 1808; Jean-Nicolas Bouilly und Nicolò Isouard: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Orchesterpartitur, Paris [1808]. Der Hinweis »Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique« auf der Titelseite von Partitur- und Librettodruck bezieht sich auf den damaligen Namen der Theatertruppe.

50 Jean-Nicolas Bouilly: *Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiel in zwei Akten Cimarosa* (übers. von [Johann Carl Christoph May]), Berlin 1812.

51 »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1813), Nr. 3, Sp. 45.

52 Vgl. Carl Schäffer und Carl Hartmann: *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. Dezember 1885*, Berlin 1886, S. 14.

53 Giacomo Bonfio: *La Gioventù di Cimarosa*, Venedig 1823.

54 Siehe weiterführend Mary Elizabeth Caroline Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ob Bouilly bzw. Isouard diesen ausschließlich handschriftlich überlieferten Prolog kannten, lässt sich nicht sagen; das Werk wurde insgesamt zwölf Mal aufgeführt, jedoch ausschließlich im Uraufführungsjahr 1778. Es ist daher nahezu ausgeschlossen, dass der 1763 in Joué-lès-Tours geborene Bouilly und der 1775 in Mosta (Malta) geborene Isouard einer der Aufführungen beiwohnten. Allerdings waren zumindest Bouilly und Grétry miteinander bekannt: Der Komponist vertonte nicht nur Bouillys Debüt-Libretto *Pierre le Grand* (1790), ebenfalls eine Oper mit historischem Sujet, sondern war auch der Vater von Bouillys Verlobter Antoinette, die allerdings vor der geplanten Hochzeit an Tuberkulose verstarb.[55] Ähnliche Verbindungen lassen sich hingegen bei Isouard nicht herstellen, der erst im Jahr 1800 nach Paris übersiedelte.[56] Er dürfte allerdings mit den zwischen 1760 und 1800 in Italien äußerst beliebten sogenannten Metamelodrammi während seines Studiums in Palermo und Neapel in Berührung gekommen sein. In diesem Genre, das insbesondere die Produktionsbedingungen von Opern parodiert, hat allerdings der Komponist als Opernfigur, wie Thomas Betzwieser in seinem gleichlautenden Aufsatz schreibt, einen schweren Stand, da nicht er im Zentrum des dramatischen Aufbaus steht, sondern die praktische Gestaltwerdung.[57]

Als weitere mögliche Inspirationsquelle lässt sich eine Pariser Mode um 1800 anführen: das Leben von Intellektuellen und Kunstschaffenden auf die Bühne zu bringen. Isouard selbst hat neben Cimarosa auch den Maler und Bildhauer Michelangelo (1802) sowie Jean-Baptiste Lully und den Dichter Philippe Quinault (1812) als Titelfiguren für Opéras comiques gewählt. In Bouillys Œuvre lässt sich sogar eine Fülle unterschiedlicher Vaudevilles und Schauspiele über berühmte Persönlichkeiten finden, unter anderem die Philosophen Jean-Jacques Rousseau (1791) und René Descartes (1796), den Maler David Teniers den Jüngeren (1800), den Dichter Jean-Pierre Claris de Florian (1801) und die Schriftstellerin Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné (1804), den Kinder- und Jugendbuchautor Arnaud Berquin (1801) und Abbé Charles-Michel de l'Epée (1799), der die erste französische Gebärdensprache entwickelte.

---

55 Bouillys Leben ist nach wie vor wenig erforscht, jedoch fand der Schriftsteller in der Musikwissenschaft insofern Beachtung, als er mit seinem Libretto *Léonore ou L'amour conjugal* (1798) die Vorlage für Ludwig van Beethovens *Fidelio* schrieb. Außerhalb dieses Zusammenhangs seien erwähnt David Galliver: »Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842). Successor of Sedaine«, in: *Studies in Music* 13 (1979), S. 16-33; ders.: »Jean-Nicolas Bouilly and Grétry. An Opportune Encounter«, in: *Miscellanea Musicologia* 17 (1990), S. 114-122.

56 Auch zu Isouards Leben lassen sich nur einige wenige Beiträge finden. Eine Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes gibt das Kapitel »The superlative ›French‹ Composer Nicolò Isouard (1773-1818)«, in: Joseph Vella Bondin: *The Great Maltese Composer. Historical Context, Lives and Works*, Malta 2016, S. 203-238.

57 Vgl. Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Opernbühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 511-522, hier S. 511.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Opernhandlung von *Cimarosa* spielt in Neapel, der Heimatstadt des Komponisten, im Hause des reichen Grundbesitzers und Kunstliebhabers Fiorelli, der den jungen Mann in seinem Haus beherbergt. Cimarosa wird allerdings nicht als tugendhaftes Vorbild gezeigt, sondern zum einen als verschuldeter Komponist, den ein Gläubiger seiner Gläubiger mittels Strafbefehl verhaften lassen will, zum anderen als leidender Tenor, der wegen seines unordentlichen, unsteten Draufgängertums vergeblich um die Hand von Fiorellis Tochter Florina bittet, die wiederum dem Genie Cimarosa ganz verfallen ist. Dramaturgisch gesprochen liegt folglich eine traditionelle Vater-Tochter-Liebhaber-Konstellation vor. Ein weiteres narratives Moment knüpft hingegen an die italienischen Metamelodrammi an, wenn die Sängerinnen und Sänger von Cimarosas neuer Oper noch allerlei Änderungswünsche beim Komponisten anmelden. Es ist sein alter und schlauer Diener Ambrogio, die Buffo-Figur in der Oper, der einem Offizier Cimarosas komplettes Mobiliar mitgibt, um dessen Verhaftung zu verhindern, und in der Nacht einige in Brand gesteckte alte Partiturseiten aus dem Fenster wirft und hilfeschreiend ganz Neapel in Aufruhr versetzt. »Lasst uns Cimarosa retten! / Er ist durch sein Genie / die Ehre Italiens: / Lasst uns Cimarosa retten!«[58] rufen die Bewohner Neapels in einem äußerst wirkungsvollen Entracte. Am nächsten Tag kommen einige Leute zu Cimarosa, der vermeintlich alles verloren hat, und unterstützen ihn großzügig mit Geld. Doch als er von seinem Diener erfährt, was eigentlich passiert ist, gibt er das Geld wieder zurück, denn er möchte nur durch die Früchte seines Könnens von seinen Schulden befreit werden. Cimarosa nimmt lediglich das Angebot der Sänger an, seine Oper ohne Änderungen aufzuführen. Durch diese Aussagen steigt die Wertschätzung des Komponisten bei Fiorelli, der nun in dessen Heirat mit seiner Tochter einwilligt.

Bereits 1934 erschien die bis heute grundlegende Arbeit von Ernst Kris und Otto Kurz *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*,[59] in der sich die Autoren unter anderem mit der Funktion und Bedeutung von scheinbar individuellen Anekdoten im Kontext von Künstlerbiographien auseinandersetzen, die sie jedoch letzten Endes als Träger stereotyper Konzepte von Künstlerschaft entlarven und mehreren biographischen Topoi zuordnen konnten. 15 dieser Topoi macht Unseld in ihrer Studie für eine Auseinandersetzung mit Musikerbiographien fruchtbar,[60] von denen wiederum einige auch in Bouillys Libretto zu finden sind und an dieser Stelle nur schlaglichtartig aufgerufen sein sollen: Der unerwartete soziale Aufstieg des Künstlers durch ein schicksalhaftes Ereignis, das Kämpfen gegen Widerstände,

58 Original: »Sauvons Cimarosa! / Il est par son génie / L'honneur de l'Italie: / Sauvons, sauvons Cimarosa! «, Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 12.

59 Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (suhrkamp taschenbuch wissen 1202), Frankfurt a.M. 2010.

60 Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 122-126.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Überlegenheit des Künstlers gegenüber seiner Umwelt, der Künstler als alleiniger Schöpfer und Herrscher über sein Kunstwerk, die Verehrung des Künstlers als göttlich, der pekuniäre Charakter von Kunst und damit verbunden auch die Entsagung und die Armut als Schicksal des Genies, die Liebe als Inspirationsquelle und das Widerspiegeln des Charakters in den Werken des Künstlers. Die Gefahr, diese Opernhandlung als historische Wahrheit misszuverstehen, sah offenbar ein Jugendfreund Cimarosas mit den Initialen L. B. d'E., der nach der Uraufführung der Oper einen Leserbrief an das *Journal de Paris* schickte.[61] Um die historische »Wahrheit« wiederherzustellen, gibt er darin nicht nur die Entdeckung des Bäckerlehrlings Cimarosa durch den italienischen Kastraten Giuseppe Aprile zu Protokoll, sondern auch die familiären Verflechtungen mit der Familie Pallante, wohl um der Geschichte von Fiorelli und dessen Tochter Florina etwas entgegenzusetzen. Darüber hinaus berichtet er allerdings auch von einem Feuer in Rom, nicht in Neapel, wie in der Opernhandlung, das in einer Gerberei unterhalb von Cimarosas Wohnung ausbrach, bei dem der Komponist sein ganzes Hab und Gut verlor.

Cimarosas großer Soloauftritt in der neunten Szene des ersten Akts hebt sich bezeichnenderweise von der dramaturgischen Gesamtkonzeption der Oper ab, da er als Komponierszene angelegt ausschließlich der Charakterisierung der Titelfigur dient.[62] Cimarosa möchte nicht an seine finanziellen Verluste durch das Glücksspiel denken, sondern lieber an seine im Entstehen begriffene neue Oper. Er setzt sich ans Klavier und spielt bzw. singt den bereits komponierten Part (Cantabile) einer zweiteilig konzipierten mythologischen Anrufung in Rondo-Form: »O meine Gottheit, himmlische Melodie: / Komme, um meine Gesänge zu verschönern! / Du weißt der Harmonie / sowohl Anmut als auch Leben zu verleihen. / Nichts widersteht deiner Stimme.«[63] Er bricht ab, legt ein leeres Notenblatt auf das Pult, ermahnt sich in einem Rezitativ-Teil zur Arbeit und schlägt zwei Akkorde an, die allerdings im Orchester erklingen, während er die nächsten zu vertonenden Textzeilen rezitiert ohne zu singen. Unmittelbar darauf hat er ein neues Motiv gefunden, das er gemeinsam mit der Soloflöte anstimmt und das mit den Worten »Ich habe es… das ist sehr gut… dieses Motiv ist neu« und dem Ausruf »Probieren wir es

61 L. B. d'E., 12. Juli 1808, veröffentlicht in »Variétés«, in: *Journal de Paris*, 25.07.1808. S. 1471f. Auch veröffentlicht in »Variétés«, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 28.07.1808, S. 831f. In einer Übersetzung erschien dieser Artikel leicht gekürzt auch auf Deutsch. »Dominico Cimarosa«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 8 (1808), Nr. 136, Sp. 1085-1087.

62 Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 12f.; Bouilly und Isouard, *Cimarosa*, Orchesterpartitur, S. 40-56.

63 Original: »O ma divinité, céleste mélodie: / Viens embellir mes chants! / Tu sais donner à l'harmonie / Et le charme et la vie, / Rien ne résiste à tes accens.« Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aus«[64] in den Rondo-Teil der Arie »Ihr, deren harmonisches Lautenspiel den Gott des Krieges feiert«[65] überleitet.

Schon im Libretto lassen sich mehrere miteinander verwobene Ebenen erkennen. Auf der ersten Ebene ist es eine Arie für die neue Oper mit mythologischem Sujet, in der eine Gottheit angerufen und gepriesen wird, einzig kurz unterbrochen durch das Rezitativ. Auf der zweiten Ebene wird durch das eingeschobene Rezitativ der Kompositionsprozess der Arie vorgeführt, wobei hier natürlich die Vorstellung eines keiner Skizzen bedürfenden Genies vermittelt wird. Auf der dritten Ebene schließlich ist es Cimarosa, der hier singt und komponiert. Auch er möchte sich – fast schon in einem romantischen Sinne – der himmlischen Melodie und der der Harmonie Anmut und Leben verleihenden Gottheit versichert wissen und spornt sich im Rezitativ selbst an, ohne weitere Verzögerung die Arie zu beenden. In der Vertonung, in der Isouard meinen Recherchen nach nicht, wie zu vermuten wäre, auf präexistente Musik Cimarosas zurückgreift, fließen schließlich diese Ebenen ineinander, wenn Isouard die letzten Zeilen »Ich hoffe dieses Stück / wird Freude machen. / Ich höre das Parkett, / das mich ermuntert und mir applaudiert«[66] zusammen mit dem wiederkehrenden Hauptthema »Ihr, deren harmonisches Lautenspiel den Gott des Krieges feiert« in einem schnellen Schlusssatz kombiniert und die Arie zu Ende führt.

Drei zusätzliche Beobachtungen lassen sich an dieser Komponierszene anstellen. Erstens hat die Arie in der Opernhandlung unverkennbar selbstbezogene Züge, wenn Cimarosa in seinem anschließenden Monolog mitteilt: »Ja, ich verlange, dass die Liebe und der Wahnsinn alle meine Augenblicke bezaubern und dass sie die Grundlage meiner Arbeiten sind. Man macht es nie besser, als wenn man sich selbst beschreibt«[67] und damit auf die Textzeilen der Arie »Durch Wahnsinn geführt, / sehe ich, wie sie meine Tage verschönert / Und auf der Harfe der Liebe / Besinge ich meine treue Freundin«[68] anspielt. Nebenbei bemerkt sind hier gleich zwei biographische Topoi von Kris und Kurz auf engstem Raum wiederzufinden: die treue Geliebte Florina als inspirierende Muse und die Idee, der Charakter des Künstlers spiegle sich in seinen Werken wider, erweitert durch die populäre Verknüpfung von Genie und Wahnsinn.

Zweitens wird im zweiten Teil der Arie das gesungene melodische Material der Titelfigur durch instrumentale Imitationen, beispielsweise der Flöte und der Harfe,

64 Original: »M'y voilà… c'est fort bien… ce motif est nouveau. Essayons.« Ebd.

65 Original : »Vous dont le luth harmonieux / Célèbre le dieu de la guerre.« Ebd.

66 Original: »Ce morceau, je l'espère / Fera quelque plaisir ; / Et j'entends le parterre / M'encourager et m'applaudir.« Ebd., S. 13.

67 Original: »Oui, je prétends que l'amour et la folie charment tous mes instans, et qu'ils soient la base de mes travaux. On ne fait jamais mieux que lorsqu'on se peint soi-même.« Ebd.

68 Original: »Pour moi, guidé par la folie, / Je la vois embellir mes jours : / Et sur la lyre des amours / Je chante ma fidèle amie.« Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

angereichert. Die Präsenz eines solchen musikalischen Verfahrens in dieser Oper ist kein Zufall, denn ausgerechnet Cimarosas Metamelodramma *Il maestro di Cappella*, ein 20-minütiges Intermezzo, dessen Hauptcharakteristikum Instrumentenimitationen des Kapellmeisters in einer Probensituation sind, wurde 1801 als einziges Werk des Komponisten an der Opéra comique gegeben[69] – die anderen Opern kamen wie bereits erwähnt im Théâtre-Italien zur Aufführung. Isouard, so lässt sich vermuten, stellt also zum einzigen Werk Cimarosas, das auch in der Opéra comique als Uraufführungsbühne von *Cimarosa* gespielt wurde, einen intertextuellen und erinnernden Bezug her.

Drittens sitzt Cimarosa laut Regieanweisung zwar an einem Klavier, allerdings wird er in seiner Arie begleitet von einem Orchester, bestehend aus Streichern, Holzbläsern und als Sonderinstrument die Harfe. Das Publikum hört also nicht, wie die Arie am Klavier entsteht, sondern hört die Idee, die *prima intenzione*, in Cimarosas Kopf, die durch den performativen Akt in einem Guss quasi komponiert wird. Die ungewöhnlichen, klanglich dominierenden Harfenarpeggien innerhalb dieser dezidiert mythologisch aufgeladenen Arie lassen sich aber nicht nur mit dem Arientext »Ihr, deren harmonisches Lautenspiel den Gott des Krieges feiert«[70] in Verbindung bringen. Es ist eine Pariser Besonderheit, dass sich schon im 18. Jahrhundert an der Académie Royale de Musique ein Repertoirebetrieb etablierte, welcher einerseits eine Kanonisierung älterer Werke zwangsläufig nach sich zog, andererseits aber auch ermöglichte, Vertonungstraditionen zu etablieren und intertextuelle Bezüge herzustellen, oder anders formuliert: sich kompositorisch der älteren Werke des Kanons zu vergewissern und daran zu erinnern.[71] Hinsichtlich der Harfe lassen sich insbesondere zwei rezeptionshistorisch bedeutende Werke aufrufen: Christoph Willibald Glucks für Paris überarbeitete und 1774 uraufgeführte Tragédie-opéra *Orphée et Euridice*, die bis 1800 ununterbrochen auf dem Spielplan der Académie Royale de Musique stand, sowie Jean-François Le Sueurs am 10. Juli 1804 anlässlich der Eröffnung der Académie Impériale de Musique, wie die Opéra nach der Kaiserkrönung Napoleons hieß, uraufgeführte Oper *Ossian, ou Les Bardes*, in der insgesamt zwölf Harfen Verwendung fanden und die rund 50-mal vor der Uraufführung von *Cimarosa* aufgeführt wurde. Isouard kann durch die ausgiebige Verwendung der Harfe an Vertonungstraditionen des alten, aber immer noch präsenten Orpheus- und des damals brandaktuellen Ossian-Mythos anknüpfen und

69 Vgl. Nicole Wild und David Charlton: *Théâtre de l'opéra-comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont 2005, S. 312f.

70 Original: »Vous dont le luth harmonieux / Célèbre le dieu de la guerre.« Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 13.

71 Vgl. dazu Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra – Repertoirestruktur und ›alte Musik‹ an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus. Budapest & Visegrád, 2000*, Bd. 1, Budapest 2003, , S. 227-243.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zugleich die darin enthaltenen Bedeutungszuschreibungen von der ungeheuren Macht der Musik von den beiden Sängerfiguren auf den Komponisten als neuen »Schöpfer« übertragen.

*

Claudine Sambat de la Matelles Nekrolog, Alexandre-Étienne Chorons und François Joseph-Marie Fayolles Lexikoneintrag und Jean-Nicolas Bouillys und Nicolò Isouards Opéra comique konstruieren mittels unterschiedlicher narrativer Strategien heterogene Cimarosa-Bilder und dokumentieren zugleich die Vielfalt musikbiographischen Schreibens in Frankreich um 1800. Sambat de la Matelles Nekrolog steht ganz im Zeichen der *Repubblica Napoletana* und der Auseinandersetzung Frankreichs mit dem Königreich Neapel. Qua Zeitzeugenschaft und im Wissen um die zahlreichen Berichte über Cimarosas letzte Lebensjahre in französischen Zeitungen inszeniert sie den Komponisten mittels eines Katalogs bürgerlicher Tugenden als vorbildhaften, aufgeklärten und frankophilen Revolutionär. Dem gegenüber steht der protowissenschaftliche Cimarosa-Artikel von Choron und Fayolle, der mit seinem systematischen Aufbau, aber auch mit Rückgriff auf Anekdoten eine Entpolitisierung des Komponisten und eine musikhistorische Einordnung mittels Vergleich anstrebt. Bouilly und Isouard hingegen vollziehen unter Einbezug verschiedener biographischer Topoi und der Verwendung der mythologisch aufgeladenen Harfe den Wechsel vom aufklärerischen Komponisten zum romantischen Tonschöpfer.

Diese intensive Rezeption von Cimarosa in den Jahren um 1800 bildet die Grundlage für eine langanhaltende Popularität des Komponisten in Paris, die sich nicht nur in dem Porträtrelief an der Opéra Garnier manifestiert, sondern auch in der französischen Belletristik des 19. Jahrhunderts, die sich mit Rückgriff auf die hier vorgestellten biographischen Motive literarisch mit Cimarosas Leben auseinandersetzt.[72]

72 Als Beispiele seien genannt: Pier Angelo Fiorentino: »Cimarosa«, in: *Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire*, 04.12.1845, S. 1f.; 05.12.1845, S. 1f.; 06.12.1845, S. 1f.; 07.12.1845, S. 1f. sowie das Kapitel »Eleonora Fonseca Pimentel« in Alexandre Dumas: *La San-Felice*, Bd. 6, Paris 1864, S. 152-174. Zum Thema Cimarosa in der Belletristik siehe das entsprechende Kapitel in meiner Dissertation (in Vorb.).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Archivalien

Paris, Archives nationales, Répertoire numérique BB/16/797, Dossier 551.
Vatikanstadt, Archivio Apostolico Vaticano, Segr. Stato, Germania, 696.
Venedig, Archivio di Stato, Provveditori e Sopraprovveditori alla sanità, Necrologi, reg. 989.

Eingesehene Zeitungen und Journale

Allgemeine musikalische Zeitung
L'Ami des lois
La Clef du cabinet des souverains
Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de litterature
La Décade philosophique, littéraire et politique
L'Esprit des journaux françois et étrangers par une société de Gens de Lettres
Der französische Merkur
Gazette nationale ou le Moniteur universel
Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts
Journal des débats
Journal des hommes libres de tous les pays
Journal de Paris
Le Publiciste
Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts
Zeitung für die elegante Welt

Weitere Primärquellen

Hector Berlioz: *Mémoires de Hector Berlioz. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1803-1865*, Paris 1870.
Pierre-Nicolas Berryer: *Analyse rapide sur les notes des deux plaidoiries de M. Berryer […] pour la Demoiselle Sambat de la Matelle, artiste, demanderesse, contre M. Monnier, commissaire-priseur et l'un des administrateurs du Vaudeville, défendeur*, Paris [o.J.].
Pierre-Nicolas Berryer: *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris de 1774 a 1838*, Paris 1839.
Giacomo Bonfio: *La Gioventù di Cimarosa*, Venedig 1823.
Jean-Nicolas Bouilly: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Libretto, Paris 1808.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jean-Nicolas Bouilly und Nicolò Isouard: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Orchesterpartitur, Paris [1808].

Jean-Nicolas Bouilly: *Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiel in zwei Akten Cimarosa* (übers. von [Johann Carl Christoph May]), Berlin 1812.

Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, 2 Bde., Paris 1810-1811.

Alexandre Dumas: *La San-Felice,* Bd. 6, Paris 1864.

Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790-1792.

Pier Angelo Fiorentino: »Cimarosa«, in: *Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire*, 04.12.1845, S. 1f.; 05.12.1845, S. 1f.; 06.12.1845, S. 1f.; 07.12.1845, S. 1f.

Johann Mattheson: »Leben und Tod des weltberühmten Jean Baptiste de Lully«, in: ders. (Hg.): *Critica Musica*, Hamburg 1722, S. 178-184.

Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.

Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798), Nr. 2, Sp. 17-24; Nr. 4, Sp. 49-55; Nr. 6, Sp. 81-86; Nr. 8, Sp. 113-117; Nr. 10, Sp. 145-152; Nr. 12, Sp. 177-183.

Claudine Sambat de la Matelle: »Notice sur le divin Cimarosa«, in: *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de litterature*, 25. Pluviôse IX (= 14.02.1801), S. 2f.

Literatur

Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999.

Mary Elizabeth Caroline Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318.

Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Opernbühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 511-522.

John A. Davis: *Naples and Napoleon, Southern Italy and the European Revolutions 1780-1860*, Oxford u.a. 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

David Galliver: »Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842). Successor of Sedaine«, in: *Studies in Music* 13 (1979), S. 16-33.

David Galliver: »Jean-Nicolas Bouilly and Grétry. An Opportune Encounter«, in: *Miscellanea Musicologia* 17 (1990), S. 114-122.

Angela Häring: »*La Repubblica Napoletana« vom »Ancien Régime« zur »Ersten Restauration« – dargestellt aus rechtshistorischer Sicht* (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 194), Bonn 2014.

Roberto Iovino: *Domenico Cimarosa. Operista napoletano*, Mailand 1992.

Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra – Repertoirestruktur und ›alte Musik‹ an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus. Budapest & Visegrád, 2000*, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.

Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 159-182.

Jennifer E. Johnson: *Domenico Cimarosa (1749-1801)*, Diss. Cardiff University 1976.

Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (suhrkamp taschenbuch wissen 1202), Frankfurt a.M. 2010.

Jean Mongrédien: *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, Bd. 1: *Introduction, tables et index*, Lyon 2008.

Alessandro Di Profio: *La révolution des Buffons: l'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Paris 2003.

Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020.

Nick Rossi und Talmage Fauntleroy: *Domenico Cimarosa. His Life and His Operas*, Westport (Connecticut) und London 1999.

Carl Schäffer und Carl Hartmann: *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. Dezember 1885*, Berlin 1886.

Roberto De Simone: »L'Inno della Republica Napoletana di Domenico Cimarosa«, in: Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999, S. 414-419.

Maria Tibaldi-Chiesa: *Cimarosa e il suo tempo*, Mailand 1939.

Lucio Tufano: »La cantata di Cimarosa ›in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV‹ (Napoli 1799)«, in: Paologiovanni Maione und Marta Columbro (Hg.): *Domenico Cimarosa: un ›napoletano‹ in Europa*, Lucca 2004, Bd. 1: *Gli studi*, S. 469-499.

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln u.a. 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Joseph Vella Bondin: *The Great Maltese Composer. Historical Context, Lives and Works*, Malta 2016.

Nicole Wild und David Charlton: *Théâtre de l'opéra-comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mozart als ›männlich verkleidete Schönheit‹ auf der japanischen Theaterbühne

Akiko Yamada

Die Musik Wolfgang Amadeus Mozarts fasziniert die Menschen, auch mehr als 200 Jahre nach seinem Tod. Neben einer anhaltenden Beliebtheit veränderte sich der Blick der Menschen auf den Komponisten im Lauf der Zeit: Ab dem 19. Jahrhundert wurde Mozart idealisiert bzw. heroisiert und heute vor allem auch kommerzialisiert.[1] Dies spiegelt sich auch, wie Daniel Samaga untersucht,[2] in dem Umstand wider, dass seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zahlreiche Bühnenproduktionen über Mozarts Leben, seine Person oder seine Musik entstanden: Seine Kindheit, in welcher er als ›Wunderkind‹ viele Konzertreisen absolvierte, oder seine rätselhaften letzten Jahre inspirierten Dramatikerinnen und Dramatiker sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart zu Theaterstücken. *Mozart und Salieri* (1830), das Versdrama von Alexander Puschkin, ist dafür ein Beispiel. Der russische Dichter stellte die Genialität Mozarts aus der Perspektive des italienischen Komponisten Antonio Salieri dar und fügte dem Lebenslauf Mozarts Wesentliches hinzu: Salieri vergiftet Mozart aus Neid. Dieses Sujet, welches in der Zeit der Etablierung der nationalen (russischen) Musikkultur entstand, wandelte sich zu einem quasi-biographischen Topos und wurde in den facettenreichen Darstellungen der Figur Mozart immer wieder aktualisiert.

Transferprozess der Mozart-Darstellungen aus Europa nach Japan

Mozart zählt zu den außerordentlich beliebten Komponisten der europäischen Kunstmusik in Japan. Die große Bekanntheit Mozarts in Japan und die ausgeprägte Vorliebe des japanischen Publikums für die Musik Mozarts besteht bereits

1 Vgl. Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, Wien 1985.

2 Vgl. Daniel Samagas Promotionsprojekt »Mozart-Darstellungen auf der Bühne. Authentisierungsstrategien in historiographischen Musiktheaterwerken zum Leben W. A. Mozarts« an der Universität Oldenburg, https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte/2-mozart-auf-der-buehne (abgerufen am 27.03.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seit langer Zeit, wofür zum Beispiel das Buch *Haikei Mozart sama* [*Sehr geehrter Herr Mozart!*] Zeugnis ablegt.[3] Dabei handelt es sich um eine Sammlung von rund 200 Briefen ›an Mozart‹, geschrieben von Japanerinnen und Japanern im Alter zwischen 9 und 76 Jahren.[4] Diese Briefe sind quasi ein ›Ständchen‹ an Mozart. Trotz der großen geographischen und zeitlichen Entfernung lieben Japanerinnen und Japaner enthusiastisch seine Musik. Außerdem zeugt ein Großteil der Briefe davon, dass sie über das Leben des Komponisten ziemlich gut Bescheid wissen. In Japan wurden viele der in Europa bekannten Mozart-Biographien,[5] sowie Briefe des und über den Komponisten schon längst ins Japanische übersetzt, und im Laufe des 20. Jahrhunderts entstanden auch mehrere Mozart-Biographien japanischer Autorinnen und Autoren.[6] Zu den Medien der Vermittlung der Lebensgeschichte des Komponisten zählen aber nicht nur Biographien in Buchform, sondern es kommen auch Medien der Popkultur wie Film, Manga und Bühnenproduktionen hinzu.

Auf den japanischen Theaterbühnen halten sich seit den 1980er Jahren mehrere Theaterstücke über Mozart, welche in Japan als long-run-productions angesehen werden können. Eine davon ist *Amadeus* (1979) von Peter Shaffer. Das im Londoner National Theatre uraufgeführte Drama wurde im Jahr 1982 nach Japan gebracht: Das Libretto wurde ins Japanische übersetzt,[7] aber die Inszenierung, das Bühnenbild sowie die Musik wurden von der Produktion der Londoner Uraufführung übernommen. Auf diese Weise kam die japanische Erstaufführung im To-

3 Vgl. Tōkyū Bunkamura (Hg.):*Haikei, Mozart sama [Sehr geehrter Herr Mozart!]*, Tokyo 1995.

4 Die Briefe wurden im Zuge eines Aufrufs des Tokioter Kulturunternehmens Tōkyū Bunkamura gesammelt. Diese amüsante Initiative ist im Rahmen des *Mostly Mozart Festivals* entstanden, welches von 1991 bis 1999 jeden Sommer in Kooperation mit dem New Yorker Lincoln Center veranstaltet wurde. Die Briefe sind sehr unterschiedlich geartet, weil jede Verfasserin und jeder Verfasser auf eigene Weise an Mozart geschrieben hat.

5 Zum Beispiel wurden Werke folgender AutorInnen ins Japanische übersetzt (Erscheinungsjahr der Übersetzung in Klammern): Eduard Mörike (1926), Arthur Schurig (1933), Teodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix (1942), Alfred Einstein (1961), Carola Groag Belmonte (1974), Wolfgang Hildesheimer (1976 bzw.1979), Alois Greither (1982), Otto Erich Deutsch (1989), Norbert Elias (1991), Brigitte Hamann (1991), Friedrich Schlichtegroll und Franz Xaver Niemetschek (1992), H. C. Robbins Landon (1992), Maynard Solomon (1999), Volkmar Braunbehrens (2013).

6 Folgende japanische AutorInnen haben Biographien über Mozart verfasst: Hideo Kobayashi, Keisei Sakka, Bin Ebisawa, Hidekazu Yoshida, Hideo Takahashi, Hiroshi Ishii, Hideki Tanabe, Hisao Nishikawa, Yukiko Hagitani u.a.

7 Im Programmheft dieser Produktion wurde der Name von Ken Kurahashi als Übersetzer angegeben, aber das Libretto wurde mit dem Namen von Tōru Emori, dem Schauspieler, der die Rolle von Mozart bei den Aufführungen 1982, 1983, 1985 und 1986 spielte, herausgegeben. Vgl. Peter Shaffer: *Amadeus* (übers. von Tōru Emori), Tokyo 1995.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kioter Sunshine Theater[8] zustande. Die Erzählung des Bühnenautors geht von der obengenannten Idee und den romantischen Künstlerbildern Puschkins aus. Dieses Drama wurde in der japanischen Gesellschaft zusammen mit Miloš Formans Film *Amadeus* (1984)[9] – einer der Adaptionen dieses Theaterstückes – sehr erfolgreich aufgenommen. Auf der Theaterbühne war das Werk bis 2017 zu sehen und es wurde mehr als 450-mal in Tokio, Osaka und anderen Städten aufgeführt. Allerdings gibt es ein anderes Bühnenwerk über Mozart, welches trotz kürzerer Laufzeit häufiger gespielt wurde als *Amadeus*: *Mozart!* (1999), das in Wien uraufgeführte Musical von Michael Kunze (Text) und Sylvester Levay (Musik).[10] Die japanische Erstaufführung fand im Jahr 2002 im Tokioter Nissei Theater[11] statt, bis 2018 wurde es in Tokio, Osaka, Nagoya, Hakata und Kanazawa mehr als 500-mal aufgeführt. Bei *Mozart!* wurde der Komponist als »Rock-Star zu Zeiten des Rokoko«[12] dargestellt, außerdem erscheint er auf zwei Ebenen: als »Mensch Wolfgang« und als das Porzellankind »Genie Amadé«.[13]

Die Mozart-Darstellungen in *Amadeus*, *Mozart!* oder auch dem Pariser Musical *Mozart, l'opéra rock* (2009) vermitteln unterschiedliche Künstlerbilder des Komponisten. Jedes Werk lädt das Publikum in seine Mozartwelt ein, dabei haben diese Stücke ein ähnliches Ziel: das Publikum einen Schritt näher an Wolfgang Amadeus Mozart heranzuführen. Durch die Aufführung wird jedem Zuschauer ein Zugang zu Mozarts Biographie angeboten. Diese biographischen Erzählungen haben sich zwar von europäischen Standpunkten aus entwickelt, wo man Mozart als Komponist des eigenen Kulturraums wahrnimmt und betrachtet. Obwohl die Erzählstrategien dieser Werke auf einem europäischen Blickwinkel beruhen, scheint eine reibungslose Übersetzung ins Japanische möglich zu sein, vor allem, wenn der Komponist als ›Genie‹, das besondere Fähigkeiten besitzt, beschrieben wird. Denn mit dem Genie- sowie Wunderkind-Begriff werden mit ›Tensai‹ bzw. ›Shindō‹ vergleichbare Konzepte in der japanischen Sprache verknüpft. Die bereits vorhandenen Vorstellungen, die mit den beiden japanischen Begriffen assoziiert werden, er-

8 Das Sunshine Theater liegt im Tokioter Stadtviertel Ikebukuro und ist eine beliebte Theaterbühne Japans. Es hat 808 Sitzplätze.

9 Der Film wurde in Japan erst im Jahr 1985 veröffentlicht. Mehr über die historische Prägung von Film und literarischer Vorlage, vgl. Cornelia Szabó-Knotik: *Amadeus, Milos Formans Film als musikhistorisches Phänomen*, Graz 1999, S. 45-51.

10 Vgl. dazu auch den Beitrag von Gregor Herzfeld in diesem Band. Kunze und Levay sind bekannte und erfolgreiche deutschsprachige Theaterautoren in Japan. Ihre Werke wurden ab 1996 regelmäßig von Europa nach Japan exportiert und ein Musical (*Lady Bess*) wurde sogar extra für das japanische Publikum produziert.

11 Das Nissei Theater liegt im Tokioter Stadtviertel Hibiya und hat derzeit 1350 Sitzplätze.

12 Beschreibung des Inhalts: Vereinigte Bühnen Wien: *Mozart! Das Musical. Inhalt*, https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/7/MOZART/ec121/Inhalt (abgerufen am 15.10.2019).

13 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leichtern die Interpretation der Erzählung. Demzufolge wurden die europäischen Theaterstücke vom japanischen Publikum positiv aufgenommen.

Neben dem großen Erfolg der aus westlichen Ländern transferierten Musicals schufen japanische Theaterproduzenten gleichzeitig bereits genuin japanische Mozart-Darstellungen. So entstanden zwei japanische Theaterstücke: *Mademoiselle Mozart* (1991) und *21C: Mademoiselle Mozart* (2004). In diesem Aufsatz möchte ich mich mit beiden japanischen Mozart-Darstellungen auseinandersetzen und über das dadurch entstandene Künstlerbild nachdenken.

Entstehungsprozess der zwei japanischen Musicals nach dem Manga *Mademoiselle Mozart*

Das Musical *Mademoiselle Mozart* wurde im Mozartjahr 1991 von der japanischen Theatergruppe Ongakuza-Musical[14] produziert und am 11. Oktober 1991 im Honda Theater[15] uraufgeführt.[16] Der Ausgangspunkt dieses Musicals ist ein gleichnamiges Manga, welches zwischen 1989 und 1990 vom japanischen Manga-Autor Yōji Fukuyama geschrieben wurde.[17] Zum Mozartjahr 1991 entdeckte der japanische Fernsehsender Fuji-Television dieses Manga über Mozart und hatte die Idee, daraus ein Musical zu machen.[18] Fuji-Television erteilte als *executive producer* also den Auftrag zur Produktion eines Musicals: Die Theatergruppe Ongakuza-Musical übernahm die dramaturgische Seite der Produktion und für die Musik wurde der japanische Songwriter und Musikproduzent Tetsuya Komuro beauftragt. So erschien 1991 die erste Fassung von *Mademoiselle Mozart*. Diese Produktion war überaus erfolgreich und absolvierte Gastspiele in 13 verschiedenen Städten Japans. Da die Mitglieder der Theatergruppe allerdings »selbst nicht zufrieden mit der Gesamtproduktion«[19] waren, wurde eine umfassende Revision vorgenommen. Eine entsprechende zweite Fassung erschien im Jahr 1992. Außerdem wurde das Stück auf eine größere

14 Ongakuza-Musical ist eine japanische Theatergruppe, welche im Jahr 1987 von Reiko Aikawa (1934-2016) gegründet wurde.

15 Das Honda Theater liegt im Tokioter Theaterviertel Shimokitazawa und hat derzeit 386 Sitzplätze. Vgl. Honda Theater/SHIMOKITAZAWA: *Shimokitazawa honda gekijō* [*Infoblatt über das Theaterhaus*], https://www.honda-theater.com/guide (abgerufen am 15.10.2019).

16 Vgl. [o. A.]: »Growing up M.M. '92«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1992, S. 33-36, hier S. 35.

17 Vgl. Yōji Fukuyama: *Mademoiselle Mozart*, 3 Bde., Tokyo 1991-1992.

18 Keiichi Tsukada: »Goaisatsu« [Begrüßung], in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1991, S. 58.

19 Kommentar von Seiko Ishikawa im Interview der Autorin mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical: Akiko Yamada: Interview mit Seiko Ishikawa (Chefproduzentin), Tarō Aikawa (Präsident) und Kōichi Asanuma (Produzent), Tokyo 11.04.2017.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bühne ins Aoyama Theater[20] verlegt. Ein Jahr später wurde diese zweite Fassung erneut überarbeitet. Die nun dritte Fassung des Stückes wurde auf der Bühne des Tokyo Metropolitan Theater aufgeführt.[21] Das Musical wurde dann als fester Bestandteil ihres Repertoires bis zur Einstellung der Aktivitäten der Theatergruppe im Jahr 1996[22] wiederholt aufgeführt und wurde außerdem in den Jahren 1994 und 1997 mehrfach ausgezeichnet.[23] Im Jahr 2002, während der Produktionspause, ergab sich ein Rechtsstreit zwischen der Theatergruppe und dem Librettisten Yoshikazu Yokoyama,[24] welcher im Jahr 2005 vor Gericht endete. Gerade zu diesem Zeitpunkt hatte die Theatergruppe geplant, wieder aktiv zu werden. *Mademoiselle Mozart* war für die Ensemblemitglieder ein wichtiges Werk, daher wollten sie zu ihrem Comeback gerne ihr Lieblingsstück *Mademoiselle Mozart* erneut aufführen, was wegen des Prozesses damals jedoch nicht möglich war. Deshalb entschloss sich die Theatergruppe, wiederum ausgehend vom Manga *Mademoiselle Mozart*, ein neues Musical zu schaffen, d.h. auf Grundlage des gleichen Sujets ein weiteres Musical zu produzieren.[25] So kam das Musical *21C: Mademoiselle Mozart* zustande, welches am 29. Juli 2005 im Tokioter Parco Theater[26] uraufgeführt wurde. Die Materialien sind dieselben wie zuvor bei *Mademoiselle Mozart*, aber das Libretto wurde durch

20 Das Aoyama Theater war eine Tokioter Theaterbühne, die im ehemaligen nationalen Kinderzentrum »Kodomo no shiro« lag. Das Theater eröffnete im November 1985 und hatte eine Kapazität von 1.200 Sitzplätzen. Mit der Schließung des Kinderzentrums Ende Januar 2015 wurde auch der Spielbetrieb des Theaters eingestellt. Die Verwaltung der Präfektur Tokio plant jedoch, das Theater wiederzueröffnen. Vgl. Aoyama, Aoyama enkei Theatre: *Aoyama, Aoyama enkei gekijō* [*Infoblatt über das Aoyama Theater*], www.aoyama.org/aoyama/ (abgerufen am 18.02.2021).

21 Das Tokyo Metropolitan Theater liegt im Tokioter Stadtviertel Ikebukuro. Theateraufführungen finden im mittleren Saal statt, welcher über 834 Sitzplätze verfügt.

22 Zwischen März 1996 und Juli 2005 stellte die Gruppe Ongakuza-Musical ihre Tätigkeit ein.

23 Preis für ausgezeichnete Theatergruppe beim 28. Kinokuniya Theaterpreis 1994, Preis für ausgezeichnetes Werk beim vierten Yomiuri Theaterpreis 1997, dazu auch: Auszeichnung für die beste Schauspielerin an die Hauptdarstellerin der Produktion Yūko Doi, Auszeichnung für den besten Mitwirkenden an Tetsuya Komuro. Vgl. [o. A.]: »Ongakuza Musical Repertory – Mademoiselle Mozart«, in: *21C: Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2005, S. 40-41, hier S. 41.

24 Yoshikazu Yokoyama ist ein japanischer Musicalproduzent und war bis 1988 Ensemblemitglied der Theatergruppe Ongakuza. Vgl. die Profilseite auf der Homepage seines Managements: ACT JP Entertainment: *Artists. Yoshikazu Yokoyama*, https://www.act-jp.co.jp/artists-yoshikazu-yokoyama (abgerufen am 15.10.2019).

25 Yamada, Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

26 Hier ist das alte Parco Theater gemeint. Die Bühne existierte bis zum Jahr 2016 im Tokioter Stadtviertel Shibuya und hatte 458 Sitzplätze. Das Gebäude wurde wegen eines Umbaus abgerissen und durch ein neues Theaterhaus ersetzt. Am 24.01.2020 eröffnete das neue Parco Theater.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das »Wormhole-Project«[27] der Theatergruppe kreiert und die Musik wurde von Hiroshi Takada, Shigeru Yawata und Yoshimasa Inoue komplett neugeschrieben. Aus diesem Grund existieren nun zwei verschiedene Musicals der Theatergruppe Ongakuza-Musical, welche sich aber beide aus dem Manga Yōji Fukuyamas *Mademoiselle Mozart* entwickelt haben.

Das Konzept ›männlich verkleidete Schönheit‹

Die Grundlage des Mangas *Mademoiselle Mozart* ist Mozarts Lebensgeschichte, aber das Manga ist insofern besonders, als dass Mozart nicht als Mann, sondern als Frau dargestellt wird: Die als Tochter von Leopold Mozart geborene Elisabeth Maria Mozart führt aufgrund des Zwangs ihres Vaters ein Leben als Mann. Nach dem Tod des Vaters versucht sie, zu ihrem Leben als Frau zurückzukehren. Dies gelingt jedoch nicht so, wie sie es sich vorstellt. Gleichzeitig wird ihr bewusst, dass sie lieber ihr musikalisches Talent entfalten will. Schließlich entschließt sie sich, ihr Leben als transvestitischer Komponist weiterzuführen.[28]

Dies war ein skurriler Einfall des Manga-Autors. Was ihn zu dieser Idee inspirierte, erzählt er in einem ausführlichen Interview, das ich im Jahr 2017 mit ihm geführt habe.[29] Auslöser war ein Portrait Mozarts, das er in seiner Schulzeit im Musikzimmer der Schule gesehen hatte. Um welches Portrait es sich dabei handelte, lässt sich anhand der Beschreibung des Autors nicht genau feststellen. Seine Beschreibung von Mozart »im roten Gehrock und Perücke mit Locken«[30] lässt jedoch erahnen, dass das Portrait keineswegs ungewöhnlich war. In den Augen Fukuyamas machte die rote Farbe einen weiblichen Eindruck, und die Perücke mit Locken wirkte vom Standpunkt eines Japaners »[m]ädchenhaft«.[31] Diesen Aspekt verknüpfte Fukuyama mit dem japanischen Konzept ›Dansō no reijin‹ [männlich verkleidete Schönheit]. Weil die vielen Figuren, die auf diesem Konzept beruhen, in der japanischen Manga-Welt äußerst beliebt und erfolgreich sind, ist es kaum verwunderlich, dass er sich damals für den Einsatz dieses Konzepts in seinem Werk entschied.

27 Die Theatergruppe ist dafür bekannt, dass sie ihre Produktionen durch eine Zusammenarbeit innerhalb der Gruppe selbst kreiert. Diese Arbeit wurde inzwischen systematisiert und nennt sich heute »Wormhole-Project«. Vgl. die Homepage der Theatergruppe Ongakuza-Musical: Ongakuza-Musical: *The Company*, www.ongakuza-musical.com/about (abgerufen am 15.10.2019).

28 Vgl. Fukuyama, *Mademoiselle Mozart*.

29 Akiko Yamada: Interview mit Yōji Fukuyama, Tokyo 05.04.2017.

30 Ebd.

31 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Dansō no reijin‹ ist ein biographisches Konzept, welches im westlichen Diskurs durchaus als *Transvestismus* oder *Cross-Dressing* betrachtet werden kann, es bezeichnet eine reale oder fiktionale Person, welche weiblich geboren ist, aber aus irgendeinem Grund als Mann verkleidet lebt und so auch ihr soziales Leben als Mann führt.[32] Der Begriff ist in den 1930er Jahren durch Zeitungsberichte bzw. einen biographischen Roman über Yoshiko Kawashima[33] in der japanischen Gesellschaft bekannt geworden. Daraufhin wurde es im Bereich der ›Shōjo-shōsetsu‹ [Literatur für Mädchen] sowie im Bereich des ›Shōjo-Manga‹[34] [Manga für Mädchen] weiterentwickelt und etablierte sich schließlich als repräsentatives Konzept der ›Shōjo bunka‹ [Mädchenkultur] in der japanischen Gesellschaft. Es wird hauptsächlich zur Heroisierung einer Frau oder weiblichen Figur verwendet. In diesem Zusammenhang könnte aus westlicher Perspektive zum Beispiel auch Jeanne d'Arc als vergleichbare Figur betrachtet werden. Diese Narrative wurden später unentbehrliche

32 Außerdem findet man folgende Erklärung über ›Dansō no reijin‹ im Artikel des Jitsuyō-Nihongo Jiten [Praxisnahes Japanisch-Wörterbuch]: Ein Begriff, der auf eine hübsche Frau mit dem Aussehen eines Mannes verweist.

33 Yoshiko Kawashima wurde 1917 als Prinzessin Dongzehn der Qing-Dynastie geboren und wuchs nach ihrer Adoption in Japan auf. Im Alter von 17 Jahren beschloss sie nach einem fehlgeschlagenen Selbstmordversuch, ihr weiteres Leben als Mann zu führen. Sie schnitt sich ihre Haare kurz, kleidete sich männlich und verwendete eine entsprechende, männlich konnotierte Sprache. Ihren Entschluss gab sie auch schriftlich in der Zeitung bekannt, wodurch sie die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf sich zog. In den 1930er Jahren trat sie als prominente Person im asiatischen Raum auf: Von September 1932 bis Juni 1933 publizierte der japanische Schriftsteller Shōhū Muramatsu den Roman *Dansō no reijin* [*Männlich verkleidete Schönheit*] im Frauenmagazin *Fujinkōron*, in dem Yoshiko als Spionin für die japanische Seite beschrieben wird. Der Roman hatte großen Erfolg und wurde umgehend zu einer Theaterproduktion und einem Kinofilm weiterentwickelt. Außerdem veröffentlichte sie als Künstlerin Schallplatten mit ihren Songs. Da sie auch eine gute Tänzerin war, wurde sie in den Medien nicht nur »männlich verkleidete Schönheit«, sondern auch »Mata Hari in Fernosten« genannt. Als sie 1933 zum Oberkommandanten der Reitergruppe der Provinz Reha der Kwangtung-Armee ernannt wurde, wurde sie auch als »Jeanne d'Arc der Mandschurei« bezeichnet. Dabei wurde auch ein Foto von ihr in Militäruniform veröffentlicht. Heute ist Yoshiko Kawashima als geheimnisvolle und tragische Heldin bekannt: Im Jahr 1945 wurde sie vom Geheimdienst der chinesischen Volkspartei verhaftet und wegen Verrats am chinesischen Volk hingerichtet. Es ist durchaus denkbar, dass der Begriff ›Dansō no reijin‹ in Anlehnung an Yoshiko Kawashima entstanden ist. Weiterführende Literatur über Yoshiko Kawashima: Chizuru Saeki: »Yoshiko Kawashima: Politics and Gender in Sino-Japanese Relations«, in: *Asian Journal of Women's Studies* 12 (2006), H. 3, S. 75-98.

34 Das Shōjo-Manga ist grundsätzlich an Leser*innen* adressiert, vor allem an Shōjo, also Jungfrauen, welche nicht mehr zu den Kindern, aber auch noch nicht zu den erwachsenen Frauen gehören. In den 1950er-Jahren hat sich das Shōjo-Manga anstelle von ›Shōjo-shōsetsu‹ [der Mädchenliteratur], als neuer Träger der Mädchenkultur in der japanischen Gesellschaft etabliert.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Faktoren für die Konstruktion einer männlich verkleideten Schönheit und sind bei jeder dieser Figuren wiederzufinden.

In den letzten 20 Jahren hat sich das Manga als Forschungsobjekt bzw. die Manga-Forschung als neues Forschungsfeld der Kulturwissenschaften bzw. Gender Studies etabliert und einige Forscherinnen und Forscher beschäftigen sich mit dem Konzept ›männlich verkleidete Schönheit‹. Allerdings betrachten japanische WissenschaftlerInnen Figuren von ›Dansō no reijin‹ nicht bloß als *Transvestismus* oder *Cross-Dressing*, wobei zwischen zwei Geschlechtsidentitäten gewechselt wird, sondern auch als ›Ryōseiguyū‹ [Androgynie], worin die Grenzen zwischen Mann und Frau überschritten werden.

Um diese Perspektive japanischer WissenschaftlerInnen zu begreifen, ist es unerlässlich, sich zuallererst mit ›Seibetsu kakuri bunka‹, d.h. der ›nach dem Geschlecht getrennten‹ bzw. ›vom anderen Geschlecht geschützten‹ Kultur in Japan auseinanderzusetzen. Dieses Phänomen beschreibt Yukari Fujimoto wie folgt: »Diese Kultur ist ein bespielloser Fall auf der Welt. Nur in Japan, wo die heteronormative Kultur bzw. Paarkultur sich nicht so stark wie im Westen angesiedelt hat, ist es möglich, Frauen und Männern separat eine eigene Welt zu bilden.«[35] Zur ›Seibetsu kakuri bunka‹ zählen zum Beispiel die Bühnenkünste, nämlich das Kabuki- und Takarazuka-Revue-Theater. Kabuki ist ein traditionell japanisches Theater, wo ausschließlich Männer auf der Bühne stehen, d.h. Schauspieler sondern sich von den Frauen ab. Das Takarazuka-Revue-Theater hat zwar einen Gründungsvater, aber auf der Bühne stehen ausschließlich Schauspielerinnen. In beiden Fällen werden Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne vor dem jeweils anderen Geschlecht ›geschützt‹.

Angesichts dieser japanischen Umstände beleuchtet Yukari Fujimoto das Verhältnis zwischen Shōjo-Manga und Androgynie:

> »Es ist besonders erwähnenswert, dass die Geschichte der Shōjo-Manga mit Ryōseiguyū angefangen hat. Damit gemeint ist der ›Ritter der Schleife‹, das Manga von Osamu Tezuka. […] Shōjo-Manga entwickeln sich dann dadurch, dass sie in der inneren Welt des Mädchens, d.h. prinzipiell in einer gender-less-world, wiederholt mit Seibetsuekkyō [der Überschreitung der Grenze zwischen Mann und Frau] experimentieren.«[36]

Wenn man sich von einem westlichen Standpunkt aus mit diesem Argument auseinandersetzt, ist schwer zu verstehen, weshalb der Raum des Mädchens, also der

35 Yukari Fujimoto: *Watashi no ibasho wa doko ni aruno? Shōjo-Manga ga utsusu kokoro no katachi* [*Wo finde ich meinen Platz? Die Gefühlslage, welche das Shōjo-Manga widerspiegelt*], Tokyo 1998, S. 132. Übersetzung: Akiko Yamada.

36 Ebd., S. 130, 133.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von den Männern abgesonderte Raum, als genderlose Welt bezeichnet wird, obwohl Shōjo,[37] also das Mädchen, durch die Absonderung ja bereits ›gegendert‹ wurde. Jedoch sollte man dabei berücksichtigen, dass diese Perspektive von einer geschlechtergetrennten Kultur ausgeht. Über die Verhaltensweise in dieser »gender-less-world« schreibt Chizuko Ueno:

> »Dort [in der gender-less-world] leben die Menschen und existieren die Beziehungen. Die Sexualität erscheint dort als idealisiertes Phänomen, welches durch die Geschlechtertrennung **nicht** verschmutzt wird. Diese reine Sexualität spielt eine die Menschen verknüpfende Rolle.«[38]

Das heißt also: Mädchen haben einen fiktiven Raum, der für Mädchen konstruiert und gestaltet wurde – und in diesem Raum können sie sich gänzlich frei fühlen.

Diese Betrachtungsweise japanischer WissenschaftlerInnen fasst Michiko Mae zusammen und erläutert, wie dieses Phänomen zu verstehen ist. Außerdem stellt sie fest, dass ein gewisses Potenzial in diesem Raum vorhanden ist:

> »Mit der hohen Qualität der shōjo-Manga in ihren Narrativen und visuellen Darstellungen und durch die Idee der shōjo, die durch ihr ›unmarked gender‹ und ihren unbestimmten sozialen Status ein Widerstandspotential gegen die heteronormative Gesellschaftsordnung entwickeln kann, wurde eine ›Mädchen-Revolution‹ hervorgebracht. Mit Transgender-Figuren und als männlich repräsentierten Figuren wurden (im Sinne von Butlers Performanztheorie) seit den 1970er Jahren im shōjo-Manga subversive Gender-Bilder und -Strategien entwickelt, um die Einschränkungen und Zwänge der patriarchalen Gesellschaft für Frauen umgehen und freie Lebensformen entwerfen zu können.«[39]

---

37 Der Begriff ›Shōjo‹ [Mädchen] ist seit den 1890er Jahren gebräuchlich (Yoriko Kume 1997) und beschreibt weibliche Personen, die sich im Alter zwischen Ende der Kindheit bzw. Beginn der Pubertät und Heirat befinden (Masuko Honda 1990). Da Mädchen zunächst nicht dem männlichen Blick ausgesetzt, sondern davor geschützt werden sollten, wurden sie in einem gedanklichen Raum eingesperrt und mit Jungfräulichkeit assoziiert. Seit den späten 1980er Jahren ist allerdings bekannt, dass viele Mädchen sogar Kontakt mit dem Sexgewerbe hatten und sich ohne Schuldgefühle prostituierten. Demnach können Mädchen in der japanischen Gesellschaft durchaus als sexuelle Akteurinnen betrachtet werden. Vgl. Hiromi Nakagawa: *Shōjo Zasshi ni miru ›Shōjozō‹ no hensen: Manga wa ›Shōjo‹ o dono yōni egaitanoka [Der Wandel von Mädchenbildern in Mädchenzeitschriften: Wie werden Mädchen im Manga dargestellt?]*, Chiba 2013.

38 Chizuko Ueno: »Gender-less-world no <ai> no jikken – Shōnenai-Manga o megutte« [Experimente der Liebe in der gender-less-world. Manga über Knabenliebe als zentrales Thema], in: Chizuko Ueno (Hg): *Hatsujōsōchi, Eros no shinario [Mechanismen zur sexuellen Erregung. Das Szenario des Eros]*, Tokyo 1998, S. 125-154, hier S. 133. Übersetzung: Akiko Yamada.

39 Michiko Mae: »Die Mädchen-Revolution durch shōjo(Mädchen)-Manga. Dekonstruktion von Gender und Liebe«, in: Michiko Mae, Elisabeth Scherer und Katharina Hülsmann (Hg): *Japanische Populärkultur und Gender*, Wiesbaden 2016, S. 21-50, hier S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die hier erwähnten »als männlich repräsentierten Figuren« beziehen sich auf ›Dansō no reijin‹. Zudem ist erkennbar, dass »als männlich repräsentierte Figuren« und »Transgender-Figuren« hier getrennt behandelt werden. In der japanischen Literatur werden sie aber nicht klar unterschieden. Der Grund, warum japanische WissenschaftlerInnen das Konzept nicht genau definieren, ist, dass Figuren von ›Dansō no reijin‹ je nach Werk anders beschrieben werden können. Darüber berichtet etwa Michiko Oshiyama in ihrem Buch.[40] Darin hat sie Figuren in Mangas, die mit dem Konzept von ›Dansō no reijin‹ beschrieben wurden, chronologisch geordnet und analysiert, und weist darauf hin, dass dabei eine Tendenz festzustellen ist, nämlich, dass das Geschlecht der Manga-ZeichnerInnen großen Einfluss auf die Gestalt der Figur im Manga hat. Oshiyama ist der Meinung, dass die Perspektiven von Manga-Zeichnerinnen und die von Manga-Zeichnern prinzipiell verschieden sind. Sie vergleicht hierzu zwei Figuren von ›Dansō no reijin‹, und zwar Saphire aus dem Manga *Ritter der Schleife* des Manga-Autors Osamu Tezuka und Lady Oscar aus dem Manga *Rosen von Versailles* von der Manga-Autorin Riyoko Ikeda und weist darauf hin, dass die beiden Figuren von unterschiedlichen Standpunkten aus konstruiert wurden. Auf der Ebene der bildlichen Darstellung beschreibt Tezuka seine Figur Saphire als Mädchen im Transvestismus. Vergleicht man Saphire mit anderen weiblichen Figuren, ist laut Analyse von Oshiyama kein grundsätzlicher Unterschied zu merken. Im Vergleich zu männlichen Figuren ist Saphire aber deutlich anders gezeichnet und ihre Weiblichkeit besonders betont, so zum Beispiel durch die Wimpern an ihren Augen, den Hut mit breiter Krempe, oder ihre in warmen Farben gehaltene männliche Kleidung. Daraus schließt Oshiyama, dass Tezuka Saphire von seiner männlichen Perspektive aus betrachtet und Saphire als Frau, also als ein anderes Geschlecht für sich definiert.[41] In den Werken der Manga-Autorin Ikeda ist dagegen eine andere Vorgehensweise erkennbar. Ikeda beschreibt ihre Figur Lady Oscar als androgyn. Oshiyama analysiert wiederum: Wenn man Lady Oscar mit weiteren weiblichen Figuren vergleiche, wirke Lady Oscar deutlich männlicher. Sie hat zum Beispiel ein längeres und eckigeres Gesicht mit einem scharfen Blick, und ihr Körper ist etwas größer. Diese Unterschiede zu den anderen weiblichen Figuren sind bei Tezuka nicht erkennbar. Wenn Lady Oscar farbig dargestellt wird, wird sie außerdem immer mit männlich assoziierten kühlen Farben gezeichnet. Nur wenn sie zusammen mit männlichen Figuren auftritt, wirkt sie im Vergleich etwas weiblicher, so ist ihr Körper z.B. deutlich zarter und schmaler. Es ist also zu erkennen, dass Lady Oscar eine Frau ist, jedoch verliert sie da-

40 Vgl. Michiko Oshiyama: *Shōjo-Manga Gender Hyōshron; <Dansō no shōjo> no zōkei to Identity [Gender-Repräsentationstheorie im Shōjo-Manga: die Gestaltung des männlich verkleideten Mädchens und seine Identitäten]*, Tokyo 2013, S. 2.

41 Oshiyama, *Shōjo-Manga Gender Hyōshron*, S. 13-66.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch keines ihrer männlichen Merkmale.[42] Von Oshiyamas Analyse ausgehend, lässt sich schließen, dass Lady Oskar als Charakter zwischen beiden Geschlechtern steht und somit als androgyn angesehen werden kann. Oshiyama fokussiert sich in ihrer Analyse hauptsächlich auf die Perspektive der Manga-Zeichnerinnen oder -Zeichner, während Yukari Fujimoto eher an die Zielgruppe des Mangas denkt und auf die generelle Tendenz hinweist, die Weiblich- und Männlichkeit der männlich verkleideten Figur im Männer-Manga als polarisiert zu beschreiben.[43] Die unterschiedlichen Sichtweisen auf das Konzept ›Dansō no reijin‹ könnten auch damit zusammenhängen, ob der weibliche Körper beim Zeichnen der Mangabilder bzw. beim Lesen des Mangas als sexuell begehrenswertes Objekt betrachtet wird oder nicht.

Mademoiselle Mozart als männlich verkleidete Schönheit auf der Bühne

Nun kommen wir zu *Mademoiselle Mozart* zurück, und schauen uns an, wie Mozart als ›Dansō no reijin‹ im Manga bzw. auf der Bühne dargestellt wurde. Um zu erfassen, wie der Komponist im Manga bildlich dargestellt wurde, werde ich die Hauptfigur von *Mademoiselle Mozart* – Elisabeth Maria Mozart – analysieren und dabei die Vorgehensweise, die Michiko Oshiyama für ihre Analyse der Figuren der männlich verkleideten Schönheit angewendet hat, übernehmen. *Mademoiselle Mozart* wurde, wie bereits erwähnt, von dem japanischen Manga-Autor Fukuyama gezeichnet. Er hat die Hauptfigur seines Mangas – also die als Mann verkleidete Komponistin – aus seiner männlichen Perspektive betrachtet. Auch die Zielgruppe seines Mangas sind erwachsene Männer und es finden sich im Manga mehrere Szenen, in denen die Hauptfigur nackt dargestellt wird. Dies legt nahe, dass diese Figur als begehrenswertes Objekt für männliche Leser gedacht ist. Darüber hinaus wirkt die Mozart-Figur auf der bildlichen Ebene nicht androgyn, sondern erweckt eher den Eindruck von Transvestismus. Im Vergleich zu anderen weiblichen Figuren weist die Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart keine großen Unterschiede auf. Ihr Gesicht wird zwar mädchenhaft bzw. kindlich gezeichnet, aber nicht wie das eines Mannes. Jedoch wirkt ihr Verhalten im Manga nicht weiblich, sondern es scheint, als sei es absichtlich abweichend vom weiblichen Code dargestellt worden. Dieser Eindruck bleibt auch bestehen, wenn Elisabeth Maria Mozart ein weibliches Kostüm trägt. So streckt sie zum Beispiel ihre Beine hoch auf dem Tisch aus. Solche Darstellungsweisen sind selten in Mangas von weiblichen Autorinnen zu finden.[44] Wenn Lady Oscar beispielsweise ein weibliches Kostüm trägt, bewegt sie sich auch

42 Ebd., S. 139-235.
43 Fujimoto, *Watashi no ibasho wa doko ni aruno?*, S. 159.
44 Ebd., S. 153-159.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wie eine Frau,[45] wohingegen dies bei den Werken männlicher Autoren oft nicht der Fall ist. Obwohl Elisabeth Mozart auf der bildlichen Ebene männliches Verhalten zeigt, reagiert sie auf der Ebene der Erzählung interessanterweise anders. Wenn sie weibliche Kleidung trägt, verliert sie z.B. die Motivation zum Komponieren und spielt lieber Klavier.[46] Oder Salieri überreicht ihr ein Stück, sie spielt es gleich vor und verbessert dabei das Stück.[47] Diese beiden Reaktionen sind nicht männlich, sondern eher weiblich konnotiert, da sie lieber interpretiert oder bearbeitet als selbst etwas zu schaffen. Zusammengefasst: Der Manga-Autor Fukuyama hat seine Figur Elisabeth Maria Mozart als ein Wesen beschrieben, welches immer zwischen den Polen der beiden Geschlechterrollen pendelt. Konturen sowohl der Weiblichkeit als auch der Männlichkeit werden während der Erzählung relativ klar gezeichnet. Es entsteht daher nicht der Eindruck einer androgynen Figur, sondern vielmehr kann diese männlich verkleidete Schönheit durchaus als eine Frau in Travestie betrachtet werden.[48]

Wie wurde nun die Hauptfigur des Mangas auf die Bühne gebracht? Im Interview erzählt der Manga-Autor Fukuyama, dass er beim Gestalten seiner Hauptfigur die Hosenrollen in Mozarts Opern, zum Beispiel den Cherubino, im Hinterkopf gehabt habe. Außerdem sei er sehr froh gewesen, dass Yūko Doi die Rolle von Elisabeth Maria Mozart gespielt habe, weil Doi genau seiner Vorstellung entsprochen habe.[49] Mit dieser Besetzung war laut Ishikawa auch die Theatergruppe glücklich[50] und Doi spielte die Hauptrolle des ersten Musicals *Mademoiselle Mozart* schließlich bis 1996 (Ende der ersten Phase). Schaut man sich kurze Ausschnitte des ersten Musicals *Mademoiselle Mozart*[51]an, ist die Erzählung des Manga-Autors nachvollziehbar: Doi hatte kurze schwarze Haare, war nicht übermäßig groß, möglicherweise etwas kleiner als der Durchschnitt der Mitwirkenden, aber nicht die Kleinste. Sie war schlank, wirkte zart. Es war deutlich erkennbar, dass sie eine Frau ist. Ihre Bewegungen waren jedoch recht groß, hatten Schwung und Energie. Dies machte den lebhaften Eindruck eines kleinen Kindes. An ihrer Stimme kann man erkennen, dass sie eine gutausgebildete Sängerin mit klassischer Opernausbildung ist. Ihre musikalische Darbietung war immer die beste unter den Mitwirkenden, und es war daher überzeugend, dass sie als Mozart auf der Bühne stand. Doi hat viele

45 Vgl. Riyoko Ikeda: *Berusaiyu no bara [Die Rosen von Versailles]*, Bd. 4 [Digitale Ausgabe], Tokyo 2013, S. 139-140.

46 Fukuyama, *Mademoiselle Mozart*, Bd. 2, S. 161-180.

47 Ebd., Bd. 3, S. 15f. sowie S. 21-32.

48 Dies macht auch nicht den Eindruck, als würde die Hauptfigur ein Doppelleben führen. Es wird so zum Ausdruck gebracht, dass sie entweder als Mann oder Frau lebt.

49 Yamada, Interview mit Yōji Fukuyama.

50 Yamada, Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

51 Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart (Version 1990er)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ZgQ8UfqO3kw&list=RDZgQ8UfqO3kw&start_radio=1 (abgerufen am 25.01.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Details des männlich verkleideten Komponisten, den Fukuyama in seinem Manga beschreibt, auf der Bühne zum Ausdruck gebracht. Seiko Niizuma, die Schauspielerin, die die Hauptrolle des zweiten Musicals *21C: Mademoiselle Mozart* spielte, hatte eine ähnliche Ausstrahlung. Im Vergleich zu Doi wirkte Niizuma vielleicht etwas weiblicher, was aber nicht die bestehende Vorstellung des männlich verkleideten Komponisten, die bei der ersten Produktion aus dem Manga übernommen wurde, zu stören vermochte. Eine weitere *Mademoiselle Mozart*-Darstellerin war Nana Kōno. Als Nachfolgerin von Doi und Niizuma spielte sie in beiden Musicals als Zweite die Hauptrolle.[52] Bei ihr ist folgendes interessant zu beobachten: Zwischen der ersten und zweiten Produktion gab es in Bezug auf die Charaktere kaum Unterschiede. Dies verdeutlicht, dass die Vorstellung der als männlich verkleideten Komponistin von der ersten zur zweiten Musical-Produktion nicht geändert wurde. Die von Kōno dargestellte Elisabeth Maria Mozart macht dagegen einen frischeren, etwas knabenhafteren Eindruck im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen. Dies hängt wahrscheinlich mit ihrem Alter zusammen, da sie deutlich jünger war. Jede Darstellerin hat ihre individuellen Eigenschaften, jedoch bleiben Künstlerbild bzw. Charaktere der männlich verkleideten Komponistin im Einklang mit Elisabeth Maria Mozart im Manga.

Erzählelemente: Transformation vom Manga zum Musical

Im letzten Kapitel des Mangas veröffentlicht die Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart als Komponist eine neue Oper, die mit *Mademoiselle Mozart* betitelt ist.[53] So wie der Komponist in der Erzählung des Mangas selbst erklärt, ist diese fiktionale Oper eine Autobiographie. Darin enthüllt sie ihr große Geheimnis, d.h. sie outet sich in der Öffentlichkeit als Frau und schildert, wie sie bis dahin ihr Leben geführt hat. In der letzten Szene des Mangas sieht man, dass diese Oper auf die Bühne gebracht wird. Mozart steht zusammen mit weiteren Mitwirkenden auf der Bühne vor dem Vorhang und dankt dem jubelnden Publikum mit einer winkenden Handbewegung. In gewisser Weise ist also der Weg auf die Bühne im Manga bereits vorgezeichnet. Wie wird dieses fiktionale Werk nun im Musical behandelt? In der ersten Fassung von *Mademoiselle Mozart* wurde es aufgegriffen, und zwar durch zwei weitere ProtagonistInnen – einen Journalisten und eine Musiklehrerin –, die in einer Rahmenhandlung auftreten. Die beiden Figuren gehören einer anderen

52 Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *21C: Mademoiselle Mozart (Version 2013)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=M3vO0NfkWZQ (abgerufen am 25.01.2021); Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart (Version 2009)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=qkaPra2zkM8 (abgerufen am 25.01.2021).

53 Fukuyama, *Mademoiselle Mozart*, Bd. 3, S. 175-180.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitebene an – der Gegenwart. Sie haben die Noten der Oper *Mademoiselle Mozart* vor sich, auf denen der Name Elisabeth Maria Mozart steht. Sie stellen Vermutungen an, wann, wo und warum diese Oper entstanden sein könnte. Auf der Bühne laufen so abwechselnd zwei verschiedene Zeitebenen ab: Gegenwart und Vergangenheit. Die Theatergruppe und auch der Manga-Autor Fukuyama waren damit nicht ganz zufrieden. Im Interview erzählt Fukuyama, dass die Szenen der Gegenwart den Spannungsbogen des Stücks gestört hätten. Diesen Eindruck bestätigte auch die Theatergruppe.[54] Aber was war die ursprüngliche Intention des Manga-Autors, weshalb hat er über die fiktionale Oper im Manga geschrieben? Möglicherweise war sein Ziel, den Lesern den Eindruck zu vermitteln, seine fiktionale Erzählung entspräche der Wahrheit. Durch die beiden neu eingebauten Protagonisten der Gegenwart bzw. ihre Perspektive wurde die Fiktionalität der Geschichte Mozarts im Musical jedoch eher noch hervorgehoben. Dies wäre für den Manga-Autor sicherlich nicht wünschenswert gewesen. Ab der zweiten Fassung des Musicals verschwinden beide Protagonisten der Gegenwart und das Stück spielt lediglich zu Lebzeiten des Komponisten. Stattdessen wurden die sogenannten ›Feen-Figuren‹[55] aus diversen Opern Mozarts adaptiert. Sie existieren hauptsächlich in der musikalischen Welt Mozarts, manchmal haben sie die Aufgabe, den Komponisten zu unterstützen. Der im Musical dargestellte Kompositionsprozess wird mithilfe der ›Feen-Figuren‹ auch für ein Publikum, das kaum eine Vorstellung vom Komponieren hat, leicht erfassbar präsentiert. Gleichzeitig ist es eine Inszenierung, die versucht, eine Verbindung zu den originalen Werken Mozarts herzustellen. Dadurch soll dem Publikum auch die künstlerische Größe und Musikalität Mozarts signalisiert und sichtbar gemacht werden.

Bei der zweiten Produktion *21C: Mademoiselle Mozart* wurde die Perspektive der Gegenwart nicht in die Erzählung integriert, sondern isoliert behandelt. Die Theatergruppe fügte dem Plot dabei das Thema »Krieg in der Gegenwart« hinzu. Am Anfang und am Ende des Musicals wurden Kriegsszenen eingebaut. Im Interview berichtete die Theatergruppe, wie sie auf diese Idee gekommen war:[56] Nach dem

54 Yamada, Interview mit Yōji Fukuyama sowie dies., Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

55 Die folgenden Figuren aus den verschiedenen Opern Mozarts wurden als ›Feen‹ auf der Bühne dargestellt: Figaro, Susanna und Cherubino aus *Le nozze di Figaro*, Don Giovanni, Leporello, Zerlina und der Commendatore aus *Don Giovanni*, Ferrando, Fiordiligi, Guglielmo und Dorabella aus *Così fan tutte*, die Königin der Nacht, Papagena, eine Dame und Tamino aus der *Zauberflöte.* Auf der Titelseite des Programmhefts aus dem Jahr 2008 wurden 14 ›Feen-Figuren‹ als Verkörperung der Genialität des Komponisten genannt. Dabei wurde die Figur des Commendatore nicht zu den Feen gezählt. Vgl. [o. A.]: »Cast, Staff, Musician, Profile & Graffiti«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2008, S. 5-16.

56 Yamada, Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

11. September 2001 war die Gründerin der Theatergruppe Reiko Aikawa zutiefst erschüttert, dass die gewaltsamen Konflikte der Menschen auch im 21. Jahrhundert andauerten. Sowohl im 18. Jahrhundert als auch heute habe es immer Kriege gegeben. Die Theatergruppe fügte dem Stück einen Prolog und einen Epilog hinzu, um einen Bogen zwischen der Gegenwart und dem 18. Jahrhundert zu spannen, auch um zu vermitteln, wie kostbar das Leben jedes Einzelnen ist. Diese beiden Szenen, in denen man ein kleines Mädchen auf dem Schlachtfeld herumwandern sieht, haben jedoch mit der eigentlichen Handlung wenig zu tun. Laut ihrer Erklärung im Programheft dachte die Theatergruppe dabei an das ›Kollektive Unbewusste‹ von Jung, und versuchte, die Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart und unsere Gegenwart miteinander zu verknüpfen.[57] Im Stück wird Elisabeth Maria Mozart so dargestellt, dass sie eine Ahnung von der hoffnungslosen Zukunft (d.h. unserer Gegenwart) hat und daher eine Musik voller Hoffnungen schreibt. Salieri, der sich in Elisabeth Mozart verliebt hat, will Mozart und seine/ihre Musik schützen. Das Singspiel *Die Zauberflöte*, das sie als Wolfgang Amadeus Mozart veröffentlicht hat, hat es Salieri besonders angetan, denn durch diese Musik hat er Mozarts Ahnungen erkannt und verstanden, wozu er/sie komponiert und welche Bedeutung seine/ihre Musik in der Zukunft haben soll. Salieri bemüht sich – auch nach dem Tod des Komponisten – dessen großes Geheimnis zu wahren. Die Theatergruppe gestaltete die Erzählung von *Mademoiselle Mozart* bzw. ihr Musical als Fortsetzung der *Zauberflöte*. Die Welt von Sarastro interpretierte sie als Abbildung unserer Welt in einem vergangenen Jahrhundert, »die von Ideologien beherrscht wird, in deren Mittelpunkt das Patriarchat stand«.[58] Die Erzählung von *21C: Mademoiselle Mozart* ist ihrer Meinung nach zukunftsweisend. Die Inszenierung ist deutlich ambitionierter als die erste Produktion und wurde stark weiterentwickelt. Im Manga outet sich Elisabeth Maria Mozart, aber in dieser zweiten Produktion bleibt die Geschlechtsidentität offen. Darüber hinaus ist auch der Charakter von Salieri anders dargestellt. In diesem Musical wird er als Mozarts Verehrer viel vernünftiger beschrieben.

Eine große Änderung bei der Transformation vom Manga zum Musical ist die erklingende Musik. Im Manga wird die Musik lediglich in Bild und Text zum Ausdruck gebracht. Fukuyama hat dabei nicht nur Instrumente oder Theatergebäude, sondern auch Manuskripte oder Theaterzettel detailgenau gezeichnet, wodurch Opernarien und weitere Werke des Komponisten im Manga wiedergegeben werden. Im Manga hat die Musik nur die Funktion, die fiktionale Figur mit den realen

57 [o. A.]: »›Mateki‹ dai 3 maku, ›Fuhenteki muishiki‹ de tsunagatta sekai« [Die Zauberflöte, dritter Aufzug. Eine Gesellschaft, die durch ›kollektive Unbewusste‹ verbunden ist], in: *R's Ongakuza Musical Magazine, 21C: Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Bd. 15, Ongakuza 2013, S. 11. Übersetzung: Akiko Yamada.

58 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Werken des Komponisten zu verknüpfen, um die Erzählung des Mangas realistischer wirken zu lassen. Im Musical hingegen hat die Musik auch die Aufgabe, Darstellungen auf der Bühne musikalisch zu unterstützen, und dabei Emotionen der ProtagonistInnen zu vermitteln oder bestimmte Stimmungen musikalisch darzustellen. Wie begleitet die Musik also die beiden Musicals? Die Musik des ersten Musicals wurde, wie bereits erwähnt, von Tetsuya Komuro[59] geschrieben. Die Stilrichtung seines Sounds kann als japanischer Technopop beschrieben werden. Dieser unterscheidet sich von europäischem Technopop und klingt ähnlich wie Synthpop und House. Für das Musical *Mademoiselle Mozart* bereitete Komuro neun verschiedene Stücke vor.[60] Sein eigener Stil ist im Sound bzw. der Melodieführung bei jedem Stück erkennbar. Jedoch gibt es auch Stücke, in denen er versucht hat, Musik im Stil der Wiener Klassik zu schreiben (z.B. »Feel the Musical Box«) oder Stücke, in denen er mit den Klangfarben des Orchesters gearbeitet hat (sechs von neun Stücken wurden orchestriert, die Orchestrierung wurde jedoch in Auftrag gegeben). Bemerkenswert ist vor allem ein Stück mit dem Titel »Mozart In The House«, in dem er die bekanntesten Motive aus den originalen Werken Mozarts (aus der Kleinen Nachtmusik sowie dem Türkischen Marsch) mittels Sampling zu einem Stück im House-Stil verarbeitet hat. Um sich Mozart anzunähern, ist Komuro so vorgegangen, dass er seinen eigenen Stil mit dem musikalischen Idiom Mozarts vermischt und daraus dann in einer Synthese hybride Stücke geschaffen hat. Die drei Musikproduzenten, die die Musik für das Musical *21C: Mademoiselle Mozart* geschrieben haben, hatten im Vergleich zu Komuro eine andere Vorgehensweise. Hiroshi Takada, Shigeru Yawata und Yoshimasa Inoue haben viel mehr Originalmusik von Mozart verwendet, ohne diese zu arrangieren. Die Handlung der zweiten Produktion war komplexer als die des ersten Musicals und etwas weiter entfernt vom realen Komponisten, weshalb diese Entscheidung möglicherweise die günstigste Methode war, um den Bezug zum historischen Mozart herzustellen. Das Publikum hatte also während der Aufführung die Möglichkeit, mit den Werken Mozarts in Kontakt zu kommen. Dies trug auch dazu bei, Interesse an Mozart und seiner Musik beim Publikum zu wecken.

Die beiden Musicals haben sich aus dem gleichen Manga heraus entwickelt, aber sie haben jeweils eine ihnen eigene Welt auf der Bühne geschaffen. Abschließend werde ich noch einen kurzen Blick auf Rezensionen werfen, um herauszufinden, wie die beiden Musicals rezipiert wurden. In einer Rezension, die die letzte Fassung von *Mademoiselle Mozart* aus dem Jahr 1996 behandelt, wird festgehalten,

59 Komuro ist ein sehr erfolgreicher Musikproduzent in Japan. Nach der Veröffentlichung des Musicals *Mademoiselle Mozart* erreichte seine Karriere ihren Höhepunkt. Mitte der 1990er Jahre führten die von Tetsuya Komuro produzierten Songs die Spitze der Oricon-Charts Japans an. Dieses Phänomen wurde »Komuro-Boom« genannt und SängerInnen, die von ihm produziert wurden, wurden folglich als »Komuro-Family« bezeichnet.

60 Tetsuya Komuro: *Mademoiselle Mozart*, Epic, 1991.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass die Idee vom Tausch des Geschlechts sehr positiv aufgenommen wurde. Der Autor der Rezension weist aber darauf hin, dass es für die ZuschauerInnen nicht ganz klar war, was die Theatergruppe mit dieser Produktion erzählen wollte.[61] Ob eine Auseinandersetzung mit dem Feminismus oder eher mit dem Begriff des ›Genies‹ im Zentrum steht oder einfach die Liebe dargestellt werden sollte, kam in den Augen des Kritikers nicht klar genug heraus. Obwohl es vom Konzept her eindeutig ist, dass das Musical feministische Ansichten beinhaltet, wurde das Musical nicht unbedingt als feministisch wahrgenommen. Vielleicht war es das Libretto, das nicht überzeugte. Ein anderer denkbarer Grund hierfür wäre, dass das Konzept der ›männlich verkleideten Schönheit‹ in einem Bühnenwerk beim japanischen Publikum wenig Aufmerksamkeit erregte, da bereits zahlreiche Produktionen über männlich verkleidete Schönheiten erschienen waren und das Thema entsprechend selbstverständlich geworden war.

Trotz der oben beschriebenen erheblichen Änderungen im Libretto wurde auch die neue Produktion *21C: Mademoiselle Mozart* großenteils sehr positiv aufgenommen. Ein Kritiker meinte zwar, dass durch die Neuerungen der Bogen überspannt werde,[62] aber es gab auch eine andere Stimme, die argumentierte, dass die Überzeugungskraft der Aufführung dadurch verstärkt worden sei.[63] Auf jeden Fall ist es erstaunlich, dass die Lebenserzählung des Komponisten trotz des Geschlechterwechsels als Libretto eines Theaterstücks ohne Widerstand in der japanischen Gesellschaft aufgenommen wurde.[64] Dies verwundert allerdings möglicherweise vor allem aus europäischer Sicht, weil in einem europäisch geprägten Denken Genie und Weiblichkeit traditionell nur wenig miteinander in Verbindung gebracht werden.

Fazit

Die beiden japanischen Musicals – sowohl *Mademoiselle Mozart* als auch *21C: Mademoiselle Mozart* – haben sich von dem Manga *Mademoiselle Mozart* – ihrem Ausgangspunkt – sehr weit entfernt. Im Vergleich zum Manga haben sie eine ähnlich charakterisierte Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart, die nach dem japanischen

61 Kenji Ōba und Kyō Ozawa: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 49 (1996), H. 6, S. 79-80.

62 Hiroshi Sugiyama u.a.: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 66 (2013), H. 9, S. 144-145.

63 Kiyoshi Seki und Yūich Akiba: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 58 (2005), H. 11, S. 86-88.

64 Vgl. Hideki Tanabe: »Opern von Mozart und Stücke über Mozart auf japanischen Bühnen«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 42 (1994), H. 3-4, S. 44-48.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Konzept ›männlich verkleidete Schönheit‹ konzipiert wurde. Jedoch hat die Theatergruppe Ongakuza jeweils weitere Ideen zur ursprünglichen Erzählung des Mangas hinzugefügt und ihre Handlung schließlich in einem anderen Ende münden lassen. Trotzdem scheint das Ziel von beiden Musicals und des Mangas analog zu sein, nämlich: sich dem real existierenden Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart aus Sicht der jeweiligen Gegenwart anzunähern. Jedes Stück versucht, Interesse an dem Komponisten zu wecken und seine Persönlichkeit und seine Werke zu verstehen. Damit RezipientInnen (Publikum oder LeserInnen des Mangas) ihre zeitliche und geographische Distanz zu dem Komponisten verkleinern, wird das Künstlerbild des Komponisten dabei japanisiert. Damit ist nicht nur das Konzept der ›männlich verkleideten Schönheit‹ gemeint. Am Ende des Musicals *21C: Mademoiselle Mozart* kommt z.B. auch die Idee der Reinkarnation vor. Dieses Konzept mag in den christlich geprägten westlichen Ländern eher fremd sein, aber JapanerInnen ist es vertraut, weil der Shintoismus bzw. die Lebensart der Japaner vom Buddhismus stark beeinflusst wurden. Sei es in Japan oder in Europa: Jedes Bühnenwerk, in dem das Leben Mozarts thematisiert wird, zeigt ein Künstlerbild des Komponisten und dieses Bild spiegelt das Umfeld seiner ProduzentInnen bzw. RezipientInnen wider. Daher gibt es keinen Grund zur Aufregung, wenn Mozart als Frau auf der Bühne dargestellt wird. Das Künstlerbild im Manga *Mademoiselle Mozart* sowie den beiden Musicals ist lediglich ein auf japanische Weise popularisiertes Bild.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

[o. A.]: »Cast, Staff, Musician, Profile & Graffiti«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2008, S. 5-16.

[o. A.]: »Growing up M.M. '92«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1992, S. 33-36.

[o. A.]: »›Mateki‹ dai 3 maku, ›Fuhenteki muishiki« de tsunagatta sekai« [Die Zauberflöte, dritter Aufzug. Eine Gesellschaft, die durch ›kollektive Unbewusste‹ verbunden ist], in: *R's Ongakuza Musical Magazine, 21C: Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Bd. 15, Ongakuza 2013, S. 11.

[o. A.]: »Ongakuza Musical Repertory – Mademoiselle Mozart«, in: *21C: Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2005, S. 40-41.

ACT JP Entertainment: *Artists. Yoshikazu Yokoyama*, https://www.act-jp.co.jp/artists-yoshikazu-yokoyama (abgerufen am 15.10.2019).

Aoyama, Aoyama enkei Theatre: *Aoyama, Aoyama enkei gekijō* [*Infoblatt über das Aoyama Theater*], www.aoyama.org/aoyama/ (abgerufen am 18.02.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tōkyū Bunkamura (Hg.): *Haikei, Mozart sama [Sehr geehrter Herr Mozart!]*, Tokyo 1995.
Yōji Fukuyama: *Mademoiselle Mozart*, 3 Bde., Tokyo 1991-1992.
Honda-Theater/SHIMOKITAZAWA: *Shimokitazawa honda gekijō* [*Infoblatt über das Theaterhaus*], https://www.honda-theater.com/guide (abgerufen am 15.10.2019).
Riyoko Ikeda: *Berusaiyu no bara [Die Rosen von Versailles]*, Bd. 4 [Digitale Ausgabe], Tokyo 2013.
Tetsuya Komuro: *Mademoiselle Mozart*, Epic, 1991.
Shōhū Muramatsu: *Dansō no reijin [Männlich verkleidete Schönheit]*, Tokyo 1933.
Kenji Ōba und Kyō Ozawa: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 49 (1996), H. 6, S. 79-80.
Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart (Version 1990er)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ZgQ8UfqO3kw&list=RDZgQ8UfqO3kw&start_radio=1 (abgerufen am 25.1.2021).
Ongakuza-Musical: *The Company*, www.ongakuza-musical.com/about (abgerufen am 15.10.2019).
Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *21C: Mademoiselle Mozart (Version 2013)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=M3vO0NfkWZQ (abgerufen am 25.1.2021).
Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart (Version 2009)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=qkaPra2zkM8 (abgerufen am 25.1.2021).
Alexander Pushkin: *Mozart und Salieri* (übers. von Kay Borowsky), Stuttgart 1998.
Kiyoshi Seki und Yūichi Akiba: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik] in: *Higeki kigeki* 58 (2005), H. 11, S. 86-88.
Peter Shaffer: *Amadeus* (übers. von Tōru Emori), Tokyo 1995.
Hiroshi Sugiyama u.a.: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik] in: *Higeki kigeki* 66 (2013), H. 9, S. 144-145.
Keiichi Tsukada: »Goaisatsu« [Begrüßung], in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1991, S. 58.
Vereinigte Bühnen Wien: *Mozart! Das Musical. Inhalt*, https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/7/MOZART/ec121/Inhalt (abgerufen am 15.10.2019).
Akiko Yamada: Interview mit Seiko Ishikawa, Tarō Aikawa und Kōichi Asanuma, Tokyo 11.04.2017.
Akiko Yamada: Interview mit Yōji Fukuyama, Tokyo 05.04.2017.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Yukari Fujimoto: *Watashi no ibasho wa doko ni aruno? Shōjo-Manga ga utsusu kokoro no katachi [Wo finde ich meinen Platz? Die Gefühlslage, welche das Shōjo-Manga widerspiegelt]* Tokyo 1998.

Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, Wien 1985.

Kordula Knaus und Susanne Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln u.a. 2013.

Michiko Mae: »Die Mädchen-Revolution durch shōjo(Mädchen)-Manga. Dekonstruktion von Gender und Liebe«, in: Michiko Mae, Elisabeth Scherer und Katharina Hülsmann (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*, Wiesbaden 2016, S. 21-50.

Christoph Müller-Oberhäuser: Art. »Männlichkeitsbilder«, in: Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 352-353.

Hiromi Nakagawa: *Shōjo Zasshi ni miru ›Shōjozō‹ no hensen: Manga wa ›Shōjo‹ o dono yō-ni egaitanoka [Der Wandel von Mädchenbildern in Mädchenzeitschriften: Wie werrden Mädchen im Manga dargestellt?]*, Chiba 2013.

Michiko Oshiyama: *Shōjo-Manga Gender hyōshō ron; Dansō no Shōjo no zōkei to identity [Gender-Repräsentationstheorie im Shōjo-Manga: die Gestaltung des männlich verkleideten Mädchens und seine Identitäten]*, Tokyo 2013.

Chizuru Saeki: »Yoshiko Kawashima: Politics and Gender in Sino-Japanese Relations«, in: *Asian Journal of Women's Studies* 12 (2006), H. 3, S. 75-98.

Cornelia Szabó-Knotik: *Amadeus, Milos Formans Film als musikhistorisches Phänomen*, Graz 1999.

Hideki Tanabe: »Opern von Mozart und Stücke über Mozart auf japanischen Bühnen«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 42 (1994), H. 3-4, S. 44-48.

Chizuko Ueno: »Gender-less-world no <ai> no jikken – Shōnenai-Manga o megutte« [Experimente der Liebe in der gender-less-world. Manga über Knabenliebe als zentrales Thema], in Chizuko Ueno (Hg): *Hatsujōsōchi, Eros no shinario [Mechanismen zur sexuellen Erregung. Das Szenario des Eros]*, Tokyo 1998, S. 125-154.

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Wien 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Ich hab' noch einen Trolley in Shanghai«
Irmgard Knef, ein Spiel mit Chansongeschichte und Genderperformances

Clémence Schupp-Maurer

> »Als neunzehnhundert – noch vor der Währungsreform – achtundvierzig zwei völlig alberne und auch nur leidlich begabte Backfische, Alice und Ellen Kessler – die Kessler-Zwillinge – ihre allerersten größeren Achtungserfolge hatten, hat Hildegard zu mir gesagt: ›Irmgard, vergiss es! Der Markt ist voll! Der Bedarf ist gedeckt! Diese Nachfrage ist gesättigt! Ich mach 'ne Solokarriere! Wenn auch du unbedingt etwas im Film, im Showbiz, im Theater machen möchtest: Es gibt ja auch schöne Berufe hinter der Bühne!‹«[1]

Seit 20 Jahren erzählt Irmgard Knef – die vermeintliche Zwillingsschwester der Schauspielerin, Schriftstellerin und Chansonsängerin Hildegard Knef – die parallelen Biographien der ›beiden‹ Knefs auf der Kabarett-Bühne – und dies mit einem solchen Erfolg, dass im Publikum eine gewisse Verwirrung entstanden ist: Ist Irmgard Knef nun eine Kunstfigur oder ist sie doch eine reale Person? Irmgard Knef ist eine Bühnenfigur, die der Autor und Darsteller Ulrich Michael Heissig Ende der 1990er Jahre erschaffen hat. Heissig entwickelte seitdem mehrere Chansonkabarett-Programme mit der Figur Irmgard Knef, in denen diese als vorgebliche Schwester von Hildegard Knef auf der Bühne ihre eigene Biographie nacherzählt und ihre eigenen Lieder singt. Dabei sind Aussehen, Körperlichkeit und Stimme der Kunstfigur Irmgard Knef an die historische Sängerin Hildegard Knef angelehnt – so dass im Publikum die historische Person Hildegard Knef, die Kunstfigur Irmgard Knef und der Kabarettist Ulrich Michael Heissig gerne verwechselt werden.

Mit seinem Konzept der ›Zwillingsschwester‹ distanziert sich Heissig von einer verbreiteten Form des Musikgeschichtstheaters:[2] Hier wird keine historische

1 Auf der CD von Ulrich Michael Heissig: *Ich, Irmgard Knef*, Con Anima, 2000, Tr. 2. Leicht geändert auch in Ulrich Michael Heissig: *Irmgard, Knef und ich. Mein Leben, meine Lieder*, Berlin, 2016, S. 11.

2 Zum Begriff ›Musikgeschichtstheater‹ vgl. Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikerin auf der Bühne inszeniert, sondern eine fiktive Figur, die behauptet, eine Verwandte einer Musikerin zu sein, und Aussehen und Körperlichkeit ihres historischen Alter Ego annimmt. Jedoch, so meine These, wird in diesen Chansonkabarett-Programmen Chansongeschichte verhandelt, und die (fiktive) biographische Erzählung und die körperliche Performance verleiten dazu, sich letztlich mit Hildegard Knef auseinanderzusetzen. Wird bzw. wie wird Chansongeschichte auf der Bühne und im Publikum dabei konstruiert? Und wie gehen Kabarettist und Publikum mit der Genderperformance um? Deutet die Annahme, Irmgard Knef sei eine reale Person, nicht darauf hin, dass Heissig nicht mehr als Darsteller wahrgenommen wird – was hieße, dass er Gender als ein Konstrukt entblößt?

Diese Fragen lassen sich nicht allein mit einer Analyse von Ulrich Michael Heissigs künstlerischem Konzept beantworten, denn sie zielen vornehmlich auf die subjektiven Wahrnehmungen und Erfahrungen verschiedener Akteur*innen im Zusammenhang mit Chansongeschichte im Musikkabarett. Die folgende Analyse basiert also unter anderem auf einem Aufführungsbesuch von Ulrich Michael Heissigs Kabarettprogramm *Irmgard Knef. Ein Lied kann eine Krücke sein*.[3] Dabei bildeten meine eigenen Erfahrungen als Forscherin und Zuschauerin einen Ausgangspunkt meiner Analyse – ganz im Sinne eines phänomenologischen Ansatzes einer theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse –,[4] aber auch die Erfahrung verschiedener Zuschauenden, wie ich sie während der Aufführung beobachten konnte, nahm ich in meinen Betrachtungen auf. Dem ethnologischen Ansatz gemäß gaben mir meine Erwartungen an das Stück zu denken,[5] die z.B. von meiner Beschäftigung mit Darstellungen historischer Sängerinnen durch

---

Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73-98. Im Verlauf der Recherchen zu meinem Dissertationsprojekt *Chanson- und Jazzsängerinnen im populären Musiktheater seit 1970: (Re-)Produktion von Musikgeschichten und Genderkonzepten* an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg konnte ich feststellen, dass die meisten Stücke, die sich mit Chansongeschichte beschäftigen, eine historische Person darstellen. Vgl. dazu »Teilprojekt 3: Musikgeschichte im populären Musiktheater ab 1970«, in: Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: *Musikgeschichte auf der Bühne: Konstruktionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater*, https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte/3-musikgeschichte-im-populaeren-musiktheater-ab-1970 (abgerufen am 29.01.2021) sowie die Repertoire-Datenbank zum Musikgeschichtstheater der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe an der Universität Oldenburg. Vgl. zu letzterer auch den Beitrag von Anna Langenbruch in diesem Band.

3 Aufführungsbesuch am 12.09.2018 im Theater Bar jeder Vernunft, Berlin.

4 Jens Roselt: »Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater«, in: *Der Deutschunterricht* (2004), H. 2, S. 46-56.

5 Zu Methoden der Feldforschung vgl. z.B. Gregory F. Barz und Timothy J. Cooley (Hg.): *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford 2008; Georg Breidenstein u.a.: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Männer in den Wochen vor meinem Aufführungsbesuch geprägt waren. Auch die Besonderheit des Aufführungsorts, der Berliner Bar jeder Vernunft, in der wir eng beieinandersaßen, und die Zusammensetzung des Publikums beeinflussten meine Wahrnehmung des Stückes – darauf komme ich später noch einmal zurück. In einem Interview, das ich mit Heissig führen konnte,[6] stand weiterhin die persönliche Sicht des Kabarettisten im Vordergrund: seine Erfahrungen auf der Bühne und seine eigene Beschäftigung mit Chansongeschichte. Schließlich beziehe ich mich noch auf Heissigs Buch *Irmgard, Knef und ich*,[7] in dem Liedtexte, Teile des Textbuches von Heissigs erstem Kabarettprogramm und Erzählungen des Autors rund um die Aufführungen zu finden sind, die eine Ergänzung zu der Analyse von Rezensionen als Publikumsstimme anbieten. Anhand dieser Quellen möchte ich zeigen, wie verschiedene Akteur*innen der Musikkabarettproduktion sich mit Chansongeschichte beschäftigen, diese wahrnehmen und selbst mitkonstruieren.

I. Das Alter Ego: Eine kontrapunktische (Musik-)Geschichte

Verkannt, verleugnet, vergessen: Aufgestanden aus Ruin: So hieß das erste, im Jahr 2000 in Mainz uraufgeführte Kabarettprogramm von ›Irmgard Knef‹, in dem diese zum ersten Mal öffentlich machte, dass Knef nicht nur eine Schwester gehabt habe, sondern dass diese Schwester auch genauso wie Hildegard Knef eine künstlerische Karriere angestrebt habe. Auch sie sei Filmschauspielerin gewesen, sei am Broadway aufgetreten, habe Liedtexte verfasst, Bücher geschrieben und Lieder gesungen. Sie sei Sängerin, Schauspielerin und Schriftstellerin gewesen, wie ihre bekannt gewordene Schwester – nur mit viel weniger Erfolg. Irmgard habe Liedtext und Bücher verfasst, wie z.B. ihre Autobiographie *Der gebuchte Hengst* (Hildegard Knef schrieb *Der geschenkte Gaul*), und sie sei von ihrer Schwester ausgenutzt worden.

Heissig konstruiert seine Kunstfigur Irmgard Knef aus Hildegard Knefs Biographie heraus: Was Hildegard professionell und privat erlebte, habe Irmgard auch erlebt – wenn auch anders. Heissig folgt dem Lebensweg der ersten, um die Biographie der zweiten zu erfinden, erzählt die Biographie der historischen Person durch die fiktive Biographie der ›Zwillingsschwester‹. Das heißt, Hildegard Knef wird durch die Figur Irmgard Knef erzählt und Irmgard wird in die Biographie von Hildegard eingefügt. Der Kabarettist nutzt ein musikalisches Bild, um sein Vorgehen zu beschreiben: »[Ich mache] sozusagen einen Kontrapunkt zur Melodie der Hildegard Knef.«[8] Zu einer schon vorhandenen ›Melodie‹ wird eine zweite

6 Clémence Schupp-Maurer: Interview mit Ulrich Michael Heissig, Berlin 13.09.2018.
7 Heissig, *Irmgard, Knef und ich*.
8 Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stimme ›komponiert‹ und auf der Bühne sind beide Stimmen zu hören. Dadurch wird nicht nur eine fiktive Biographie konstruiert, sondern auch mit der Biographie einer historischen Person gehandelt: Das Publikum wird aus der Perspektive der Zwillingsschwester durch Stationen des Lebens von Knef geführt.

Zwischen den beiden Karrieren werden beständig Parallelen gezogen, der einzige Unterschied ist der (Mangel an) Erfolg. Die Kunstfigur wird also als Gegenpol zu der historischen Künstlerin geschaffen: Hildegard Knef sei die erste, erfolgreiche, berühmte Künstlerin, Irmgard Knef nur die zweite, erfolglose, vergessene. Heissig nutzt nach eigener Aussage das »Spiel mit Kontrasten, mit Gegenteilen« zwischen fiktiver Figur und historischer Person, um die Biographie von Knef umso klarer herauszuarbeiten.[9] Durch die Wechselbezüge zwischen den Biographien soll Hildegard Knefs Geschichte in den Vordergrund treten, obwohl das Kabarettstück eigentlich das Leben ihrer Schwester erzählt. Im Vergleich zu Irmgards tragischem Leben erscheint die historische Musikerin und Schauspielerin umso mehr als erfolgreiche verehrte Künstlerin.

Die Lieder, die Heissig zwischen seinen Erzählungen singt, konstruieren diese Parallele auf einer musikalischen Ebene weiter. Es handelt sich größtenteils um Lieder aus Hildegard Knefs Repertoire, deren musikalische Arrangements sich auf originale CD-Aufnahmen der historischen Musikerin stützen.[10] Heissig arbeitete dafür z.T. mit Musikern und Tontechnikern zusammen, die Knef in ihrer musikalischen Karriere begleitet hatten. Die Liedtexte schrieb der Kabarettist jedoch um. Die neuen Liedtexte zitieren die Originale von Knef, allerdings in verzerrter Form: Der Inhalt bleibt zwar ähnlich, er wird jedoch so geändert, dass auch hier ein Kontrast zu den Originalen entsteht. Aus dem »Lied vom einsamen Mädchen« wird das »Lied vom zweisamen Mädchen« und der »Koffer in Berlin« verwandelt sich in einen »Trolley in Shanghai«. Wie in Knefs Liedrepertoire haben die Liedtexte von Heissig meistens eine (hier fiktive) biographische Ebene und erzählen die gemeinsame Biographie der beiden Schwestern. Die Lieder gehen auf die Beziehung der Geschwister und ihre Karriere ein:

9 Ebd.

10 In den letzteren Kabarettstücken von Heissig werden auch eigene Kompositionen im Stil von Knef oder Chansons und Schlager von anderen Musiker*innen benutzt. Als Heissig Irmgard Knef zum ersten Mal darstellte, nutzte er auf der Bühne originale Aufnahmen von Knef, aus denen er die Stimme von Knef rausgeschnitten hatte, als Playback für seinen Gesang. Der Kabarettist wird inzwischen auch von Live-Musiker*innen begleitet, z.T. von solchen, die selbst bereits Hildegard Knef begleitet hatten (z.B. der Pianist Kai Rautenberg). Siehe Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Runter ging's den Bach« Text: U. M. Heissig*	»Von nun an ging's bergab« Text: H. Knef**
Mit vierzehn hatte ich eine Idee, ich wollte zur UFA, Mutter sprach Nee, Die andre will auch schon – eine reicht voll, Und ich wusste nicht, was ich sonst machen soll. Und runter ging's den Bach.	Mit fünfzehn hatte ich eine Idee, ich wollt' zum Theater, Mama sagte Nee, man hätt' mich enterbt, doch wir hatten kein Geld, und ich folgte dem Ruf auf die Bretter der Welt: von nun an ging's bergab.

* Heissig, *Ich, Irmgard Knef*, Tr. 9.
** Musik von Hans Hammerschmidt, Erstveröffentlichung 1967. Hildegard Knef: *Halt mich fest*, Telefunken, 2000, Tr. 2.

Ein Vergleich zwischen der dritten Strophe des Liedes »Von nun an ging's bergab« und der des Liedes »Und runter ging's den Bach« zeigt, dass Heissig ähnliche Aussagen wie Hildegard Knef vermittelt und ähnliche Wörter nutzt. Aus »Mama sagte« wird »Mutter sprach«, während die schauspielerische Lust der Figur in beiden Fällen von der Mutter nicht unterstützt wird. Der Text ist jedoch so verändert, dass eine sprachliche und inhaltliche Diskrepanz zwischen diesem und dem originalen Lied entsteht. In Heissigs Version scheint die Figur etwas hilflos (»ich wusste nicht, was ich sonst machen soll«), Knefs Formulierung schildert dafür eine hoffnungsvolle Hingabe (»ich folgte dem Ruf auf die Bretter der Welt«). Die bearbeiteten Versionen von Knefs Chansons sind also nicht nur in dem Sinne Teil der biographischen Konstruktion, dass in den Liedtexten Knefs Biographie verhandelt wird. Das originale Lied wird auch thematisch und sprachlich zitiert und das Ersetzen originaler durch neu geschriebene Texte erzeugt intertextuelle Bezüge. Zudem beschäftigt sich Ulrich Michael Heissig intensiv mit Hildegard Knefs Musik: Er zitiert sie, ordnet sie neu ein, stellt sie in neue Kontexte und schafft damit eine alternative Geschichte.

II. Ein Spiel mit dem musikhistorischen Wissen des Publikums

Ulrich Michael Heissig bedient sich in seinen Kabarettprogrammen mit Irmgard Knef eines parodistischen Verfahrens. Sowohl aus biographischer als auch aus musikalischer Sicht wird dort eine Vorlage zu komischen Zwecken imitiert und umgearbeitet.[11] Mit dem Ersetzen alter Liedtexte durch neue, bei gleich bleibender Melodie, knüpft er an eine gängige musikalische Praxis an, die z.B. bereits in Opern-

11 Zum Phänomen der Parodie siehe z.B.: Andreas Böhn (Hg.): *Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 19), Röhrig 1999; Beate Müller: *Komische Intertextuali-*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

parodien des achtzehnten Jahrhunderts verbreitet war.[12] Die Parodie verlangt vom Rezipienten eine Kenntnis des Parodierten, wie Andreas Böhn schreibt, denn »um eine Parodie als Parodie verstehen zu können, muß man den Unterschied zwischen Analogem und Differentem bemerken.«[13] Das Kennen und Erkennen der Vorlage ermöglicht die Parodie, die ein Spiel mit dem Wissen des Publikums ist, überhaupt erst. Ob Irmgard Knef als eine lustige Figur und ihre Lieder als amüsante Unterhaltung wahrgenommen werden oder ob sie im Vergleich mit der historischen Vorlage zusätzlich als Parodie wirken, hängt von der Bekanntheit von Hildegard Knef im Publikum ab. Heissigs Konzept setzt insofern musikhistorisches Wissen voraus. Das Kennen und Erkennen von Anspielungen auf Knefs Biographie, ihre Liedtexte und ihre Musik fügen der Figur Irmgard Knef und ›ihrer‹ Musik eine weitere Interpretationsmöglichkeit hinzu.

Während auf einer textlichen Ebene viele Andeutungen von Heissig direkt entschlüsselt werden, fordert die musikalische Ebene maßgeblich das Wissen des Publikums. Die Liedtexte beziehen sich nämlich auf verschiedenen Ebenen auf Knefs Musik und Leben. Ich habe schon die Ähnlichkeit von Aussagen und Wörtern erwähnt, die an die originalen Texte angelehnt sind. Dazu kommen musikhistoriographische Andeutungen: In »Ja so schön war das nicht« – Parodie von »Aber schön war es doch« – erzählt Irmgard Knef, wie sie an einem Chanson-Wettbewerb teilnimmt und dort aufgefordert wird, nie wieder zu singen. Wer sich mit der Rezeption von Knefs musikalischer Arbeit auskennt, wird vielleicht damit einen Vergleich ziehen können – Hildegard Knef wird im populären Diskurs gerne als eine Sängerin ohne Stimme betrachtet, was wiederum einen Topos der Diseusen-Geschichtsschreibung aufgreift.[14] An diesem Beispiel wird deutlich, dass das Wissen über Hildegard Knef nicht nur für die Wirkung der Parodie entscheidend ist, sondern es beeinflusst auch die Wahrnehmung von Chansongeschichte. Ohne jegliche Kenntnis von Hildegard Knef und ihren Chansons werden ausschließlich dann Bezüge zu historischen Ereignissen hergestellt, wenn Ulrich Michael Heissig

---

tät: Die literarische Parodie (Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 19), Trier 1994.

12 Siehe insbesondere die Praxis des Vaudevilles in Pariser Opernparodien. Dazu z.B. Pauline Beaucé: *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique* (Le spectaculaire. Série Théâtre), Rennes 2013.

13 Andreas Böhn: »Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich«, in: ders. (Hg.), *Formzitate*, S. 7-57, hier S. 30.

14 Die Musikerin und Schriftstellerin Yvette Guilbert betrachtete schon im Jahr 1928 in ihrer Einleitung von *L'art de chanter une chanson* die Kunst der »chanteuses sans voix«, die eher im Spielen als im Singen liege. Vgl.: Yvette Guilbert: *L'art de chanter une chanson*, Paris 1928, hier insbesondere S. 12. Siehe dazu auch Sandra Danielczyk: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Osnabrück 2017. Zur Rezeption von Knefs Stimme vgl. Christian Schröder: *Hildegard Knef*, Berlin 2004, hier S. 209f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diese explizit anspricht, das heißt z.B., wenn er direkte Vergleiche zwischen den ›Schwestern‹ zieht. Die Nähe zur ›Vorlage‹ Hildegard Knef lässt aber für ein informiertes Publikum zugleich die Entwicklung von Assoziationen und die Aktivierung von musikhistorischem Wissen zu – und damit eine Auseinandersetzung mit Musikgeschichte.

Dieses Wissen muss allerdings nicht bewusst eingesetzt werden. Die biographischen und musikhistorischen Hinweise, die in den Liedern verstreut sind, können ein mehr oder weniger implizites Wissen des Publikums ansprechen. Implizites Wissen definiert Michael Polanyi als ein Wissen, »das sich nicht in Worte fassen lässt.«[15] Das heißt, dass »*wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen*«:[16] Wir können z.B. ein Gesicht oder auch ein Musikstück unter vielen anderen erkennen, wir können jedoch oft nicht sagen, *wie* wir es erkennen können. Diese Art von Wissen basiert auf Erinnerungen und Erfahrungen und ist ein wesentlicher Bestandteil unseres Wissens. In einer Aufführungssituation rekurrieren die von Heissig gesungenen Lieder z.T. auf implizites Wissen. So würde wahrscheinlich ein Großteil des Publikums nicht unbedingt den genauen Liedtext des originalen Liedes von Hildegard Knef zitieren und sagen können, wo die Unterschiede und Ähnlichkeiten liegen. Dennoch erkennen die Zuschauer*innen möglicherweise das Original hinter der neuen Version, und dies nicht zuletzt dadurch, dass die Komposition der gesungenen Chansons und Heissigs Gesangsperformance sich beide auf Hildegard Knefs Tonaufnahmen stützen und diese zitieren. Hier ist die Hörerfahrung während der Aufführung von besonderer Bedeutung und war bei meinem Aufführungsbesuch von *Irmgard Knef. Ein Lied kann eine Krücke sein* erkenntnisbringend.[17] Als der Darsteller eine bearbeitete Version von »Ich hab' noch einen Koffer in Berlin« auf der Bühne sang, erkannte ich z.B. sofort durch die Melodie und Heissigs Gesangsstil die originale Version.[18] Ich erkannte aber auch eine inhaltliche Diskrepanz zwischen den beiden Versionen, ohne die genauen Unterschiede zum originalen Text im Detail beschreiben zu können. Wegen dieser Diskrepanz, die ich nicht hätte formulieren können, nahm ich aber das Lied als komische Umarbeitung einer Vorlage wahr. Das verarbeitete Chanson rief ein implizites musikhistorisches Wissen

15 Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985, S. 17.

16 Ebd., S. 14. Hervorhebung im Original.

17 In diesem Sinne betrachtet Lydia Maria Arantes die sinnliche Erfahrung (und darunter die Hörerfahrung) als eine »erkenntnisgewinnende Instanz im ethnographischen Forschungsprozess«. Vgl. Lydia Maria Arantes: »Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung«, in: dies. und Elisa Rieger (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen* (Edition Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2014, S. 23-38, hier S. 23.

18 Erinnerungsprotokoll vom Aufführungsbesuch am 12.09.2018 im Theater Bar jeder Vernunft, Berlin, S. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf. Hier wird also deutlich, dass die Beschäftigung mit Chansons und Chansongeschichte nicht nur auf der Bühne erfolgt, sondern auch im Publikum, durch die individuelle (Hör-)Erfahrung der Zuschauenden in der Aufführung, die von einem Vorwissen beeinflusst wird.

III. Die Chansonsängerinnen Knef und Knef und die Konstruktion ›zweier‹ Künstlerinnen-Bilder

Irmgard Knef löst Verwirrung aus. Wie der Kritiker Peter Zander in der *Berliner Morgenpost* berichtet, ist es nicht für jeden Menschen im Zuschauerraum selbstverständlich, wer eigentlich auf der Bühne sitzt und singt: Ist es Hildegard Knef?[19] Ist es ihre Schwester? Oder nur ein Schauspieler, der die Schwester – die wirklich existiert – nachahmt?[20] Diese Verwirrung entsteht überwiegend durch Heissigs Aussehen und Körperperformance auf der Bühne. Eine hellblonde Perücke, lange Wimpern, die hinter einer großen Brille mit leicht getönten Gläsern noch zu sehen sind, und Lippenstift, der einen breiten Mund betont, schaffen eine grobe Ähnlichkeit mit dem Aussehen von Hildegard Knef in den 1990er Jahren. Zitternd und die Arme locker auf die Sessellehne gelegt übernimmt der Darsteller auch die Mimik und Gestik einer alternden Knef, die er mit Hilfe von Fernseh-Talkshow-Aufnahmen studierte.[21] Die stimmliche Performance des Kabarettisten ist ebenfalls wichtig: Sowohl beim Sprechen als auch beim Singen stützt sich Heissig auf Knefs Sprachduktus, ahmt die Betonung von Konsonanten nach, die gutturalen Brüche, bis hin zum Nuscheln und zum Berliner Dialekt. Knefs tiefe Stimme ermöglicht zudem, dass Heissig die Lieder von Knef oft in der originalen Stimmlage singen kann. Wolfgang Schweiger berichtet im *Traunsteiner Tagblatt*, dass »die Zuhörer ihren Ohren kaum trauen« könnten, wenn Heissig singt, und beschreibt weiter: »Sie haben fast den Eindruck, die echte Knef stünde auf der Bühne.«[22] Damit entsteht eine Ähnlichkeit auf mehreren Ebenen: Während die Liedtexte und die Biographie von Irmgard Knef absichtlich einen Gegenpol zu der historischen

19 So Peter Zander über Heissigs Bühnenprogramm in einer Rezension zum Schauspiel für Musik *Hildegard Knef. Der Teufel und die Diva* von Fred Breinersdorfer und Katja Rüder, vgl. Peter Zander: »Diese Berliner Revue hat Hilde Knef nicht verdient«, in: *Berliner Morgenpost*, 03.06.2013, www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article116783435/Diese-Berliner-Revue-hat-Hilde-Knef-nicht-verdient.html (abgerufen am 15.10.2019).

20 So Heissig über sein Publikum in: Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 25f.

21 Ebd., S. 6 und S. 8.

22 Wolfgang Schweiger: »Hildegard Knefs Zwillingsschwester Irmgard zu Gast im Traunreuter k1«, in: *Traunsteiner-tagblatt*, 10.03.2017, https://www.traunsteiner-tagblatt.de/startseite_artikel,-hildegard-knefs-zwillingsschwester-irmgard-zu-gast-im-traunreuter-k1-_arid,322693.html (abgerufen am 15.10.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Person bilden, sind Aussehen, Stimme und Körperlichkeit eine deutlich erkennbare Nachahmung von Knef. Aus der Entfernung sei die Ähnlichkeit zunächst so groß gewesen, dass ein Teil des Publikums den Darsteller gelegentlich mit Knef verwechselt habe, als die Musikerin noch lebte, wie Heissig im Interview sagte.[23]

Diese Verwirrung erlebte ich selbst während meines Aufführungsbesuches von *Ein Lied kann eine Krücke sein* auf einer musikalischen bzw. stimmlichen Ebene. In Heissigs stimmlicher Performance erkannte ich Merkmale von Knefs Gesang, so dass ich Heissigs Gesang mit dem der historischen Musikerin assoziierte. Die visuellen Ähnlichkeiten und die allgemeine körperliche Performance von Heissig mögen diese Wahrnehmung der Stimme unterstützt haben. Die stimmliche Ähnlichkeit wirkte während des Hörens einer CD-Aufnahme von Heissig z.B. weniger überzeugend. Während der Aufführung verwechselte ich also für einen Moment die Stimme des Darstellers mit derjenigen der historischen Musikerin. Die gesungenen Texte bildeten zwar einen starken Kontrast zu den originalen Liedern, diese waren jedoch in meiner Wahrnehmung durch die musikalische Faktur, die Ähnlichkeit der Stimme und die Textbezüge ›mitzuhören‹. Das heißt: Ich bezog mich auf die Lieder von Knef und rekonstruierte sie während des Hörens der Parodie. Hildegard Knef wird in Heissigs Stück also nicht dargestellt, sie wird aber immer wieder erinnert, erwähnt, imitiert. Sie ist – wie 2010 Aneka Schult in der *Celleschen Zeitung* berichtet – »die ganze Zeit präsent: im Knef'schen Gebaren, in ihren Allüren, ihrem Alterszittern und rauchzarten Timbre, in Wahrheit und Fiktion.«[24] Dadurch fordert Heissig sein Publikum auf, einen ständigen Vergleich zwischen historischer Person bzw. originaler Musik und fiktiver Figur bzw. Bearbeitung zu ziehen und sich auf die Suche nach dem ›Original‹ zu begeben.[25]

Die Beschäftigung mit und die Konstruktion von Chansongeschichte entstehen im Zuschauerraum – und enden nicht mit der Bühnenvorstellung. Im Falle von Irmgard Knef spielen Rezensionen mit der Idee einer »Halbwahrheit« und konstruieren diese mit. Dafür ist die gesangliche Performance von Heissig besonders relevant: »[W]ir glauben unseren Ohren nicht zu trauen«, ist zum Beispiel in der *Zeit* zu lesen: »Da ist alles, was wir kennen und lieben, nur anders: das rauchig-

23 Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 9.

24 Aneka Schult: »Hommage an die Knef«, in: *Cellesche Zeitung*, 24.10.2010, https://www.cellesche-zeitung.de/Celle/Aus-der-Stadt/Celle-Stadt/Hommage-an-die-Knef (abgerufen am 15.10.2019).

25 Diese Art der aktiven Teilnahme während der Aufführung mag an Heissigs Konzept liegen. Das Publikum scheint aber einen ähnlichen Prozess zu erleben, wenn die historische Person selbst (und nicht ihr fiktives Alter Ego) auf der Bühne dargestellt wird. Während eines Aufführungsbesuches des musikalischen Schauspiels *Edith Piaf* von Ingo Putz, hörte ich z.B., wie eine Zuschauerin den Uraufführungsort des Chansons »Non, je ne regrette rien« von Piaf erwähnte (die Pariser Music Hall Olympia), während dieses Lied auf der Bühne gesungen wurde, und damit die Bühnen-Darstellung historiographisch ergänzte.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

raue Timbre, die verschluckten Endsilben, das beseelte Bibbern – die größte Sängerin ohne Stimme, hat Ella Fitzgerald gesagt, nur: Welche von beiden hat sie gemeint?«[26] Ella Fitzgerald wird häufig zitiert, um Knefs Stimme zu beschreiben,[27] die Kritikerin reproduziert hier also eine übliche Präsentation von Knefs Stimme, wendet sie aber auf die fiktive Figur an. Die Frage, ob Ella Fitzgerald eher Irmgard oder Hildegard Knef gemeint habe, spielt mit dem Gedanken weiter, die Zwillingsschwester würde existieren. Andere Zeitungen bezeichnen Irmgard Knef als »Chanson-Legende«[28] oder als »Grande Dame des Chansons«.[29] Wie ihre ›Schwester‹ Hildegard Knef? Denn die Rezeption von Irmgard Knef wirkt sich auch auf die Konstruktion des Künstlerbildes von Hildegard Knef aus. Die historische Musikerin wird in Rezensionen zu Heissigs Auftritten als »Diseuse«,[30] »Heroine des Nachkriegschansons«[31] und als »Chansonette«[32] beschrieben, im Vergleich oder in Anlehnung an die Kunstfigur Irmgard Knef. Und wenn Irmgard die »Loser-Diva«[33] ist, erscheint ihr Gegenpol Hildegard Knef als erfolgreiche »Diva«. Aus dem Vergleich konstruiert sich ein Diskurs, der sich mit der Karriere und der Rezeption von Hildegard Knef beschäftigt und ihre Darstellung prägt. So stellt Heissigs Chansonkabarett z.B. die musikalische Karriere von Hildegard Knef besonders in den Vordergrund, indem Knefs Liedrepertoire einen herausragenden Platz auf der Bühne einnimmt. Dadurch verfestigt sich – in Abgrenzung zur Kunstfigur – die Bedeutung von Knef für die Chansongeschichte.

26 Renate Klett: »Irmgard Knef. Ulrich Michael Heissig erfindet das Bühnen-Leben der vergessenen Schwester«, in: *Zeit Online*, 08.06.2000, https://www.zeit.de/2000/24/Irmgard_Knef (abgerufen am 15.10.2019).

27 Schröder, *Hildegard Knef*, S. 209.

28 [o. A.]: »Knef-Hommage oder ein lettischer Akkordeon-Star? Chanson-Legende Irmgard Knef gastiert in der Bar jeder Vernunft, in der Philharmonie spielt die lettische Akkordeon-Künstlerin Ksenija Sidorova«, in: *B. Z. Berlin*, 22.03.2017, https://www.bz-berlin.de/berlin/knef-hommage-oder-ein-lettischer-akkordeon-star (abgerufen am 15.10.2019).

29 Daniela Barth: »Die Kopie ist das Original. So war's: Schwesterseelenallein im Schnürschuh Theater«, in: *Die Tageszeitung*, 10.02.2003, https://taz.de/!816089/ (abgerufen am 15.10.2019).

30 Joachim Kronsbein: »Milde von Hilde. Ein Berliner Kabarettist hat eine komische Kunstfigur geschaffen: Irmgard Knef, die verkannte Zwillingsschwester der großen Hildegard«, in: *Der Spiegel*, 10.01.2000, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15376051.html (abgerufen am 15.10.2019).

31 Ebd.

32 Friedhelm Teicke: »Ein Lied kann eine Krücke sein. 90 Jahre Hilde und Irmgard Knef«, in: *Zitty*, 19.01.2016, https://www.zitty.de/90jahreknef/ (abgerufen am 15.10.2019).

33 [o. A.]: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.01.2003, zitiert auf der Internetseite von Heissigs Agentur: https://marionwaechter.de/irmgard-knef-pressestimmen/ (abgerufen am 15.10.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. Gender als Konstrukt: Eine weitere Interpretationsmöglichkeit von Irmgard Knef

Dass das Publikum Ulrich Michael Heissig bzw. Irmgard Knef mit Hildegard Knef verwechselt, hat nicht nur Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Konstruktion von Musikgeschichte. Dieses Verwechseln bedeutet nämlich, dass das Publikum Heissig nicht mehr als ›Mann‹ wahrnimmt, was ein Ausgangspunkt für eine Reflexion über Genderkonstruktionen sein kann. Wie einige wenige Rezensionen zu Heissigs Auftritten erwähnen – die meisten Kritiken thematisieren die Genderperformance einfach gar nicht – bietet Hildegard Knef eine ideale Vorlage für Travestien: Die langen Wimpern, die Sonnenbrille, der Hosenanzug und nicht zuletzt die tiefe Stimme erleichtern Männern die Darstellung, und so wie Marlene Dietrich und Zarah Leander wird auch Knef gerne von Männern gesungen und imitiert.[34] Die Darstellung von Heissig übernimmt zwar diese Tradition, ist jedoch nicht als eine Drag-Queen oder Camp-Performance zu verstehen. Der Kabarettist spielt in keiner Weise mit dem Unterschied zwischen Anatomie und ausgeführtem Gender – das wäre nach Judith Butler ein typisches Merkmal einer drag-Performance.[35] Die Diskrepanz zwischen Heissigs und Knefs Geschlecht wird auf der Bühne nicht offen thematisiert, sie wird mit keinem Hinweis im Gestus oder in der Stimme aufgedeckt. Der Kabarettist bleibt in der Rolle seiner erschaffenen Figur Irmgard Knef, auch während des Applauses, sogar z.T. wenn er nach der Vorstellung Autogramme gibt. Er begibt sich ganz in seine Theaterrolle und lässt dabei den Darsteller hinter der Figur nicht vermuten, so dass die Illusion eines anderen Geschlechtes vollkommen gelingen kann. Dass er ein Mann sei, sei vielen Zuschauer*innen nicht bewusst:

> »Also viele glauben das auch gar nicht, ne? Weil, wenn ich die Perücke runternähme oder wenn ich irgendwas machen würde, was sozusagen auch mit dem Geschlechterunterschied kokettiert, aber das spielt ja gar keine Rolle mehr und das spielt auch in dem Alter nicht mehr so 'ne Rolle. […] Alte Menschen sind einfach alte Menschen, […] die sind nicht mehr extrem männlich oder extrem weiblich, sondern sie sind in irgendeiner Form dann androgyn, ja? Und Knef war ja von Anfang an androgyn und ich hab' ja überhaupt keine Accessoires zum Beispiel, die in diese Richtung gehen. Auch Travestie also, keine Federboa, kein Kleid, oder kein

34 Dietrich Dee Novak, Gérôme Castell, Georgette Dee, Quince, Chris Kolonko sind einige Interpreten und Darsteller von Marlene Dietrich und/oder Hildegard Knef. Für Zarah Leander siehe: Andres Mario Zervignon: »A magnificent distraction? The drag cult for Nazi-era film Diva Zarah Leander«, in: *Australian and New Zealand journal of art* 6 (2005), H. 1, S. 89-113.

35 Judith Butler: »From Interiority to Gender Performatives«, in: Fabio Cleto (Hg.): *Camp: queer aesthetics and the performing subject. A reader* (Triangulations: Lesbian/Gay/Queer Theater/Drama/Performance), Ann Arbor 1999, S. 361-368, hier S. 364.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Rock. Es ist immer ja Hose […] Weil's auch so selbstverständlich ist, glauben das die Leute auch.«[36]

Heissig distanziert sich von einer Travestie-Praxis bzw. einer *drag*-Performance, die auf den Geschlechtsunterschied eingehen würde, indem er weder aus der Rolle aussteigt – durch Absetzen der Perücke – noch auf entsprechend konnotierte Accessoires zurückgreift, wie Federboa oder Kleid. Dieses Verharren in der Rolle führe dazu, dass sein Publikum ihn als ›Frau‹ selbstverständlich annehme. Heissig erklärt die erfolgreiche Darstellung zudem durch das Alter seiner Figur: Die Darstellung einer älteren, und daher ohnehin androgynen Person erleichtere diese Rezeption. Über die Androgynie von älteren Menschen lässt sich diskutieren, genauso wie über die Androgynie von Knef. Diese Androgynie wird in keiner der analysierten Rezensionen erwähnt, Figur und Schauspieler werden ohnehin in ihrer Selbstverständlichkeit angenommen.[37] Ulrich Michael Heissig überzeugt einfach genauso als ›Mann‹ wie als ›Frau‹. Die Genderperformance ist vielleicht weniger sichtbar dadurch, dass sie eventuell von einem Teil des Publikums nicht als solche wahrgenommen wird – einige Zuschauer*innen glauben fest an die getrennte Existenz des Kabarettisten und seiner erfundenen weiblichen Figur. Dennoch ist diese Performance auch in ihrer Unsichtbarkeit wirksam: Heissig zeigt, dass das soziale Geschlecht ein Konstrukt ist, indem er es imitiert. Damit entfällt die Idee einer Einheit zwischen Gender und biologischem Geschlecht. Hier lässt sich Butlers Lesart von *drag*-Performance auch auf Heissigs Performance beziehen: »In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.«[38] Gender hat also keine stabile Struktur, es ist nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen. Mithilfe von ein paar Accessoires und wenig Make-up überzeugt der Kabarettist als ›Frau‹ auf der Bühne, genauso wie er als ›Mann‹ im Alltag überzeugt.

Nicht alle Zuschauer*innen halten Irmgard Knef für eine reale Person. Publikum und Rezensent*innen sind sich oftmals bewusst, dass ein Schauspieler auf der Bühne steht – auf Plakaten, auf seiner eigenen Internetseite oder denen der Aufführungsorte, auf CDs und in Büchern wird Ulrich Michael Heissig als Autor und Darsteller deutlich vermerkt. Die Assoziation von Heissig mit der Figur ist in der Rezeption jedoch z.T. so stark, dass beide austauschbar scheinen. Während meines Aufführungsbesuches von *Ein Lied kann eine Krücke sein* habe ich mich mit einer Zuschauerin unterhalten, die jedes Mal die doppelten Pronomen »er/sie« nutzte, um

36 Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 25.

37 Einzig Joachim Kronsbein drückt deutlich aus, dass Heissigs Performance sich von »jeglichem Transvestiten-Juchhu« distanziert. Hier wird die Genderperformance von Heissig deshalb positiv bewertet – dafür die üblichen Transvestiten-Performances geringgeschätzt. Siehe Kronsbein, »Milde von Hilde«.

38 Butler, »From Interiority to Gender Performatives«, S. 364.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Kabarettisten und die Figur zu bezeichnen, ohne jemals die Figur und den Kabarettisten klar zu benennen und zu unterscheiden. Sie berichtete z.B. wie witzig es sei, dass er/sie die alten Lieder von Knef mit neuen Texten sänge. Damit erkannte sie implizit beide Erscheinungen von Heissig in ihrer Selbstverständlichkeit an.

Informierten Zuschauer*innen ist letztlich eine weitere Lesart eröffnet: Wer hinter der Figur den Schauspieler wahrnimmt, könnte die zahlreichen Liebeserzählungen und anzüglichen Bemerkungen von Irmgard Knef im Verlaufe des Abends aus einem heterosexuellen Kontext herausholen und sie dafür unter einem homoerotischen Aspekt betrachten. So beeinflusste die wechselnde bzw. gleichzeitige Wahrnehmung von Figur und Kabarettist zum Beispiel meine Wahrnehmung während der Aufführung von *Ein Lied kann eine Krücke sein*. Die Wahrnehmung der Anzüglichkeiten als homoerotische Andeutungen assoziierte ich wiederum mit der Begeisterung eines schwulen Publikums für Hildegard Knef,[39] die ich in der Aufführungssituation zu erleben glaubte. In dieser Aufführungssituation verlagerte ich z.B. die Verehrung einiger Zuschauer für Irmgard Knef in diesem historischen Kontext. Diese Verehrung zeigte sich unterschiedlich: Durch das Mitsingen von Irmgard Knefs Liedern, durch das Vervollständigen ihrer Sätze, oder auch durch das Werfen von Rosen, als Heissig die umgeschriebene Version des Liedes »Für mich soll's rote Rosen regnen« sang. Am Ende des Liedes kam ein Zuschauer auf die Bühne und reichte dem Darsteller einen Rosenstrauß. Die Zusammensetzung von Publikum und Mitarbeitern des Theaters – offensichtlich eine Mischung von Menschen unterschiedlicher Geschlechter, sexueller Orientierungen und Genderperformances – beeinflusste sicher meine Wahrnehmung, sowie es auch meine Beschäftigung mit Zarah Leander und Hildegard Knef als ›Schwulenikonen‹ vor der Aufführung tat.[40] Mit diesem Beispiel aus meiner eigenen Erfahrung möchte ich verdeutlichen, dass die Rezeption von Chansongeschichte – hier die Assoziation von Hildegard Knef mit ihrem schwulen Publikum – von der subjektiven Wahrnehmung der/des einzelnen Zuschauer*in abhängt. Diese ist nicht nur von einem spezifisch musikhistorischen Vorwissen abhängig – wie im zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes ausgeführt –, sondern auch von persönlichen Erfahrungen oder Erwartungen und von der Aufführungssituation selbst: »Eine Aufführung übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern

39 Hildegard Knef war und ist immer noch eine Schwulenikone. Ein Hinweis dazu geben die Ausstellungen des Berliner Schwulen Museums*, z.B. »Nobody is perfect – Filmidole von Lesben und Schwulen« (1999) und »Hilde Knef – Halt mich fest (Erinnerungen-Erkenntnisse-Impulse)« (2005).

40 Bezüglich Zarah Leander siehe Brian Currid: »›Es war so wunderbar!‹ Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung«, in: *Montage/av* 7 (1998), H. 1, S. 57-94, https://www.montage-av.de/a_1998_1_7.html (abgerufen am 26.06.2018).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konstituieren lassen, allererst hervor.«[41] Entsprechend hoffe ich gezeigt zu haben, dass musikhistorische Bedeutungen von Musikgeschichtstheater während der Aufführung in Interaktion mit den verschiedenen Akteur*innen dieser Aufführung entstehen und durch subjektive Erfahrungen und Wahrnehmungen dieser Teilnehmer*innen konstruiert werden.

Im Laufe der 22 Jahre, in denen Ulrich Michael Heissig mit Irmgard Knef auf Kleinkunst- und Theaterbühnen stand, hat der Kabarettist sich von Hildegard Knefs Biographie immer weiter distanziert. Das Leben im Alter, in Religion und Politik nehmen mehr Raum in seinen Programmen ein als die Erzählung der kontrapunktischen Biographien: Irmgard Knef erhält als Figur ein Eigenleben, sie hat selbst ihre eigene Biographie und ihre eigenen Fans. Mit diesem selbstständigen ›Leben‹ von Irmgard Knef wird allerdings immer wieder Hildegard Knefs Biographie verflochten, ihre Musik in einen intertextuellen Kontext gesetzt und somit an die Künstlerin erinnert: »Irmgard Knef ist längst eine Figur eigenen Rechts«, konnte man 2016 im *Tagesspiegel* lesen, »[u]nd hält die Erinnerung an Hildegard, die mit den Jahren im Nebel verschwindet, am Leben«.[42] Musikgeschichtstheater erzählt, konstruiert, erinnert – auf und außerhalb der Bühne. Wahrnehmungen sind subjektiv, Erfahrungen individuell, und Irmgard Knef wird je nach Wissen, Vorurteilen und Aufführungssituation unterschiedlich interpretiert. Dadurch eröffnet die Kunstfigur eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten, nicht zuletzt für die Chansongeschichte.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

[o. A.]: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.01.2003, zitiert auf der Internetseite von Heissigs Agentur: https://marionwaechter.de/irmgard-knef-pressestimmen/ (abgerufen am 15.10.2019).

[o. A.]: »Knef-Hommage oder ein lettischer Akkordeon-Star? Chanson-Legende Irmgard Knef gastiert in der Bar jeder Vernunft, in der Philharmonie spielt die lettische Akkordeon-Künstlerin Ksenija Sidorova«, in: *B. Z. Berlin*, 22.03.2017, https://www.bz-berlin.de/berlin/knef-hommage-oder-ein-lettischer-akkordeon-star (abgerufen am 15.10.2019).

41 Erika Fischer-Lichte: Art. »Aufführung«, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 15-26, hier S. 15.

42 Udo Badelt: »Ich hab mir den Arm ausgegoogelt. Prima: Irmgard Knef feiert in der Bar jeder Vernunft mit dem Programm ›Ein Lied kann eine Krücke sein‹ ihren Eintritt ins biblische Alter«, in: *Tagesspiegel*, 23.01.2016, https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/irmgard-knef-live-ich-hab-mir-den-arm-ausgegoogelt/12868852.html (abgerufen am 15.10.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Udo Badelt: »Ich hab mir den Arm ausgegoogelt. Prima: Irmgard Knef feiert in der Bar jeder Vernunft mit dem Programm ›Ein Lied kann eine Krücke sein‹ ihren Eintritt ins biblische Alter«, in: *Tagesspiegel*, 23.01.2016, https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/irmgard-knef-live-ich-hab-mir-den-arm-ausgegoogelt/12868852.html (abgerufen am 15.10.2019).

Daniela Barth: »Die Kopie ist das Original. So war's: Schwesterseelenallein im Schnürschuh Theater«, in: *Die Tageszeitung*, 10.02.2003, https://taz.de/!816089/ (abgerufen am 15.10.2019).

Ulrich Michael Heissig: *Ich, Irmgard Knef*, Con Anima, 2000.

Ulrich Michael Heissig: *Irmgard Knef. Die letzte Mohikanerin*, Con Anima, 2005.

Ulrich Michael Heissig: *Irmgard Knef: Mein Wien*, ORF, 2007.

Ulrich Michael Heissig: *Irmgard, Knef und ich. Mein Leben, meine Lieder*, Berlin 2016.

Renate Klett: »Irmgard Knef. Ulrich Michael Heissig erfindet das Bühnen-Leben der vergessenen Schwester«, in: *Zeit Online*, 08.06.2000, https://www.zeit.de/2000/24/Irmgard_Knef (abgerufen am 15.10.2019).

Hildegard Knef: *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*, Hamburg 1982.

Hildegard Knef: *Halt mich fest*, Telefunken, 2000.

Joachim Kronsbein: »Milde von Hilde. Ein Berliner Kabarettist hat eine komische Kunstfigur geschaffen: Irmgard Knef, die verkannte Zwillingsschwester der großen Hildegard«, in: *Der Spiegel*, 10.01.2000, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15376051.html (abgerufen am 15.10.2019).

Aneka Schult: »Hommage an die Knef«, in: *Cellesche Zeitung*, 24.10.2010, https://www.cellesche-zeitung.de/Celle/Aus-der-Stadt/Celle-Stadt/Hommage-an-die-Knef (abgerufen am 15.10.2019).

Clémence Schupp-Maurer: Interview mit Ulrich Michael Heissig, Berlin 13.09.2018.

Wolfgang Schweiger: »Hildegard Knefs Zwillingsschwester Irmgard zu Gast im Traunreuter k1«, in: *Traunsteiner-tagblatt*, 10.03.2017, https://www.traunsteiner-tagblatt.de/startseite_artikel,-hildegard-knefs-zwillingsschwester-irmgard-zu-gast-im-traunreuter-k1-_arid,322693.html (abgerufen am 15.10.2019).

Friedhelm Teicke: »Ein Lied kann eine Krücke sein. 90 Jahre Hilde und Irmgard Knef«, in: *Zitty*, 19.01.2016, https://www.zitty.de/90jahreknef/ (abgerufen am 15.10.2019).

Peter Zander: »Diese Berliner Revue hat Hilde Knef nicht verdient«, in: *Berliner Morgenpost*, 03.06.2013, https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article116783435/Diese-Berliner-Revue-hat-Hilde-Knef-nicht-verdient.html (abgerufen am 15.10.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Lydia Maria Arantes: »Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung«, in: dies. und Elisa Rieger (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen* (Edition Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2014, S. 23-38.

Gregory F. Barz und Timothy J. Cooley (Hg.): *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford 2008.

Pauline Beaucé: *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique* (Le spectaculaire. Série Théâtre), Rennes 2013.

Andreas Böhn (Hg.): *Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 19), Röhrig 1999.

Georg Breidenstein u.a.: *Ethnographie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz 2013.

Judith Butler: »From Interiority to Gender Performatives«, in: Fabio Cleto (Hg.): *Camp: queer aesthetics and the performing subject. A reader* (Triangulations: Lesbian/Gay/Queer Theater/Drama/Performance), Ann Arbor 1999, S. 361-368.

Brian Currid: »›Es war so wunderbar!‹ Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung«, in: *Montage/av* 7 (1998), H. 1, S. 57-94, https://online: www.montage-av.de/a_1998_1_7.html (abgerufen am 26.06.2018).

Sandra Danielczyk: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Osnabrück 2017.

Erika Fischer-Lichte: Art. »Aufführung«, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 15-26.

Yvette Guilbert: *L'art de chanter une chanson*, Paris 1928.

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.

Beate Müller: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie* (Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 19), Trier 1994.

Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985.

Jens Roselt: »Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater«, in: *Der Deutschunterricht* (2004), H. 2, S. 46-56.

Christian Schröder: *Hildegard Knef*, Berlin 2004.

Andres Mario Zervignon: »A magnificent distraction? The drag cult for Nazi-era film Diva Zarah Leander«, in: *Australian and New Zealand journal of art* 6 (2005), H. 1, S. 89-113.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikgeschichten komponieren

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»...eine wirkliche Begebenheit aus dem Leben des jungen Mozart«

Zur Authentizität des Anekdotischen in Stücken über W. A. Mozarts Kindheit

Daniel Samaga

Wolfgang und der Selchermeister – der Titel des einaktigen Theaterstücks des Salzburger Volksschullehrers Hans Demel, welches dieser 1925 unter seinem Schriftsteller-Pseudonym Hans Seebach veröffentlichte,[1] verrät zunächst wenig über dessen Handlung, insbesondere nicht, welcher Wolfgang hier wohl eine Begegnung mit einem Fleischer hat. Erst der Untertitel »Ein Spiel aus Mozarts Jugendzeit« konkretisiert, dass es sich um den jungen Wolfgang Mozart handeln muss.[2] Der Beschreibung des Spielorts und der Spielzeit – Salzburg im Dezember 1761 – fügte Demel noch den Hinweis hinzu, dass sein Stück »eine wirkliche Begebenheit aus dem Leben des jungen Mozart«[3] behandele.

Der Handlungsverlauf ist schnell umrissen: Der Hoftrompeter und Freund der Familie Mozart Johann Andreas Schachtner fragt im Auftrag des Selchermeisters Pogensperger Leopold Mozart, ob Pogensperger seinen Sohn auf dem Spinett spielen hören dürfe. Leopold Mozart erwidert, dass Wolfgang nur vor musikalischen Kennern, nicht aber vor Laien spielen würde. Schachtner entwickelt daher den Plan, den Fleischer als Konzertimpresario des bayrischen Kurfürsten auszugeben und Wolfgang das Privatkonzert als eine Art Generalprobe für die anstehende Konzertreise nach München zu verkaufen. Doch trotz höfischer Kleidung und gepuderter Perücke kann Pogensperger die Maskerade nicht aufrechterhalten, gibt er sich doch durch die falsche Aussprache und Verwendung musikalischer Termini recht schnell als musikalischer Laie zu erkennen und entblößt sich zudem, indem er das

1 Art. »Hans Demel«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1850-1915. Online Edition*, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_D/Demel_Hans_1872_1932.xml (abgerufen am 28.08.2019).

2 Hans Seebach [i.e. Hans Demel]: *Wolfgang und der Selchermeister. Ein Spiel aus Mozarts Jugendzeit* (Der Brunnen 38), Wien 1925.

3 Ebd., S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Wolfgang eigens zur Entlarvung des Unmusikalischen im Marschrhythmus gespielte Menuett begeistert beklatscht. Erzürnt über die Unwissenheit des vermeintlichen Impresarios bricht Wolfgang das Konzert schließlich ab. Der Selchermeister ist trotz allem entzück von dem Jungen und schenkt ihm einen goldenen Dukaten sowie Bratwürste für das Nachtmahl.

Mozart-Anekdotik und Mozart-Biographik

Anders als es uns Hans Demel weismachen möchte, ist das Zusammentreffen mit dem kostümierten Salzburger Fleischer keine Episode aus dem Leben Wolfgang Amadeus Mozarts, sondern eine Erfindung Demels, der im Kern aber ein Abschnitt aus Friedrich Schlichtegrolls 1793 erschienenem Mozart-Nekrolog zu Grunde liegt:

> »Das Lob der Großen machte schon als Kind keinen solchen Eindruck auf ihn, um darauf stolz zu werden. Schon in seinen damahligen Jahren spielte er nichts als Tändeleyen, wenn er sich vor Personen musste hören lassen, die nichts von Musik verstanden. Hingegen war er allezeit ganz Feuer und Aufmerksamkeit, wenn Kenner zugegen waren, und deswegen musste man ihn oft hintergehen, und seine vornehmen Zuhörer für Kunstverständige ausgeben.«[4]

Schlichtegroll beschreibt darauf eine Szene am Hofe Franz I. Stephan, bei der der sechsjährige Mozart den Kaiser bittet, den Hofkomponisten Wagenseil an seiner Stelle ans Klavier treten zu lassen, weil dieser es besser verstünde.[5]

Demels »wirkliche Begebenheit« entstammt also einer literarischen Kleingattung, deren Wahrheitsgehalt per definitionem zweifelhaft ist: einer Anekdote. Die Anekdote wird gemeinhin verstanden als »kurze, zunächst mündliche Erzählung von einem merkwürdigen Vorfall, der – glaubwürdig, aber nicht bezeugt – einer bekannten Person widerfahren und wegen seines geistreichen Ausgangs in Erinnerung geblieben ist«.[6] Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sahen viele Gelehrte die Anekdote, die in dieser Zeit in biographischen Schriften häufig die Funktion eines (idealisierten) Charakterbildes übernahm, wegen der fehlenden

4 Friedrich Schlichtegroll: »Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart«, in: ders.: *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbener Personen*, Bd. 2, Gotha 1793, S. 82-113, hier S. 91.

5 Ebd.

6 Heinz Schlaffer: Art. »Anekdote«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin 1997, S. 87-88, hier S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Möglichkeit, das Behauptete zu überprüfen, kritisch.[7] Aber gerade die Möglichkeit, mit einer kurze Erzählung pointiert ein Charakterbild zu vermitteln, führte dazu, dass die Anekdote der »Nucleus« der aufkommenden Musikerbiographik im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde – wie Melanie Unseld es beschreibt.[8] In Anlehnung an die Künstlerbiographik dienten Anekdoten in den meisten Fällen der Heroisierung und damit auch der Kanonisierung der porträtierten Musikerin oder des porträtierten Musikers. Gleichsam sollten Musikerinnen und Musiker dadurch in den Kreis der biographiewürdigen Personen erhoben werden.[9]

Nicht wenige Musikzeitschriften besaßen einen Teil für Anekdoten, der »sich als durchaus ernstzunehmende, die Historizität von Musikkultur bekräftigende Rubrik darstellt[e].«[10] Das bekannteste Beispiel sind wohl die 27 »Verbürgten Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, welche ab der zweiten Ausgabe in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* unter der Rubrik »Biographieen« [sic!] erschienen.[11] Der Herausgeber Friedrich Rochlitz trat dabei selbst als Bürge für den Wahrheitsgehalt der publizierten Anekdoten auf und benennt weitere Zeuginnen und Zeugen. In seinen Vorbemerkungen, in denen er auch Friedrich Schlichtegrolls Nekrolog kritisiert, weil dieser »zur Verbreitung solcher kleinlicher Anekdoten [über Mozarts Privatleben] beygetragen und diesen sogar eine dauerhafte Haltung und ziemliche Autorität verschafft«[12] und dabei Mozarts künstlerisches Schaffen fast gänzlich außen vorgelassen habe, berichtet Rochlitz, dass er Mozart mehrmals persönlich getroffen habe. Vor Niederschrift der Anekdoten habe er zudem Freunde und die Gattin Mozarts getroffen und sich die Anekdoten bestätigen, berichtigen, aber auch widerlegen lassen.[13]

Allerdings ist Friedrich Rochlitz kein zuverlässiger Gewährsmann, gibt es doch keinen Beleg für den Kontakt zwischen Friedrich Rochlitz und Constanze

7 Sonja Hilzinger: *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, S. 60, 102.

8 Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln 2014, S. 117f.

9 Vgl. hierzu grundlegend Melanie Unseld: »Eine Frage des Charakters? Biographiewürdigkeit von Musikern im Spiegel von Anekdotik und Musikgeschichtsschreibung«, in: Melanie Unseld und Christian von Zimmermann (Hg.): *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 1), Köln 2013, S. 3-18.

10 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 118.

11 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10.10.1798, Sp. 17.

12 Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10.10.1798, Sp. 17-24, hier Sp. 18.

13 Ebd., Sp. 20; Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 135.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mozart. Stattdessen schreibt der Wiener Korrespondent Georg August Griesinger am 18. Mai 1799 an Gottfried Christoph Härtel, dass sich Constanze Mozart nicht für die Echtheit der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckten Anekdoten verbürgen wolle. Und auch Otto Jahn hielt in seiner monumentalen Mozart-Biographie aus dem Jahre 1856 vieles für Rochlitz' Erfindung.[14] Manches lässt sich auch als Bearbeitung von Schlichtegrolls Nekrolog lesen. Die fünfte Anekdote Rochlitz', die am 24. Oktober 1798 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien, weist einige Parallelen auf zu der oben zitierten Passage aus Schlichtegrolls Nekrolog sowie zu einem Abschnitt aus der im gleichen Jahr erschienen Mozart-Biographie Franz Xaver Niemetscheks, der sich allerding bei der Schilderung der Kindheitsjahre Wolfgang Amadeus Mozarts auf Schlichtegroll bezieht.[15] Bei Niemetschek heißt es:

> »Schon damals äusserte er einen Charakterzug, der ihm stets eigen geblieben ist; nemlich die Verachtung alles Lobes der Großen, und eine gewisse Abneigung vor Ihnen, wenn sie nicht Kenner zugleich waren, zu spielen. Mußte er es dennoch, so spielte er nichts als Tändeleyen, Tanzstücke u. d. g. unbedeutende Sachen. Aber, wenn Kenner zugegen waren, so war er ganz Feuer und Aufmerksamkeit. Diese Eigenschaft behielt er bis zu seinem Tode, wie wir es bey seinem dreymaligen Aufenthalt in Prag sehr oft erfahren haben.«[16]

Dieses Charaktermerkmal attestiert Niemetschek dem erwachsenen Mozart ein weiteres Mal, wobei die nahezu identische Wortwahl auffällig ist: »Er war daher bisweilen auch in der Gegenwart großer Herren vom höchsten Range zum Spielen nicht zu bewegen; oder er spielte nichts als Tändeleyen, wenn er merkte, daß sie keine Kenner oder wahre Liebhaber sind.«[17]

Bei Friedrich Rochlitz wird dieser Charakterzug zu einer kleinen Erzählung – eben einer Anekdote – ausgebaut: Mozart spielt ein Privatkonzert für einen nicht näher benannten Kunstliebhaber in einer ebenfalls nicht näher benannten Stadt. Mozarts Spiel scheint die anwesenden Konzertgäste zu langweilen, worauf er diese auf Italienisch beschimpft, was zu seinem Glück keiner versteht. Erst als Mozart, nachdem er sich beruhigt hat, einen Gassenhauer anstimmt, sind die Gäste voller Entzücken. Mozart hingegen empfindet erst abends im Wirtshaus im Beisein einiger alter Musiker der Stadt wieder Vergnügen am Spiel.[18]

---

14 Maynard Solomon: »The Rochlitz Anecdotes. Issues of Authenticity in Early Mozart Biography«, in: Cliff Eisen (Hg.): *Mozart Studies*, Oxford 1991, S. 1-59, hier S. 4-6.

15 Ebd., S. 13.

16 Franz Xaver Niemetschek: *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 6.

17 Ebd., S. 61.

18 Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Mozarts Leben (Fortsetzung)«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 24.10.1798, Sp. 49-55, hier Sp. 49-51.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwar schildert Rochlitz hier ein konkretes Ereignis, doch durch die Anonymisierung des Personenkreises und des Orts des Geschehens wird es wiederum unkonkret, d.h. nicht überprüfbar. Obwohl Rochlitz den Quellenwert seiner Anekdoten in seiner Vorrede betont, zeigt sich hier beispielhaft, dass sein vorrangiges Anliegen die Idealisierung Mozarts zum Genie ist.[19] Trotz alledem – oder vielmehr gerade deswegen – bildeten die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckten Anekdoten den Grundstock vieler Mozart-Biographien. Sie wurden unter anderem auch von Georg Nikolaus von Nissen, dem zweiten Ehemann Constanzes, und, wie bereits erwähnt, von Otto Jahn in deren Mozart-Biographien verarbeitet.[20]

Hans Demel spielt mit seiner behaupteten »wirklichen Begebenheit« also auf eine Anekdote an, die schon kurz nach Mozarts Tod in verschiedenen Variationen in der frühen Mozartbiographik kursierte und entsprechend bekannt war. Während Anekdoten in populären Geschichtsdarstellungen »Funktionen wie beispielsweise Personalisierung, Emotionalisierung, Dramatisierung und Subjektivierung erfüllen«,[21] vermag die Anekdote vom stolzen Mozart, der seine Kunst nur mit Kennern teilen möchte, aufgrund ihrer Bekanntheit zusätzlich noch etwas anderes zu evozieren: Authentizität.

Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtsdarstellungen

Anders als wissenschaftliche Geschichtsdarstellungen greifen populäre Geschichtsdarstellungen – und als solche betrachte ich auch Stücke, die Personen und Ereignisse der Musikgeschichte auf der Bühne darstellen, – in der Regel nicht auf einen Fußnotenapparat zurück, um ihre Darstellung mit Quellen zu belegen. Und so stellt sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Dargestellten bei Stücken wie *Wolfgang und der Selchermeister* vielleicht umso mehr, wie es auch Eva Ulrike Pirker und Mark Rüdiger in ihrem Aufsatz »Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen« beschreiben:

> »Ein wiederkehrender und zentraler Aspekt in den Debatten um die Repräsentation von geschichtlichen Stoffen ist die Frage nach dem Grad des ›Authentischen‹ in der Darstellung, d.h. die Frage nach der Art und Weise, wie – und vor allem wie erfolgreich – historische ›Echtheit‹ suggeriert werden kann. Der Begriff des

19 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 136.

20 Solomon, »The Rochlitz Anecdotes«, S. 1; Unseld, »Biographiewürdigkeit«, S. 13.

21 Hendrikje Mautner-Obst: »Außerwissenschaftliche Vermittlungsprozesse ›klassischer‹ Musik. Zur Funktion von Anekdoten in populären Musikerdarstellungen für Kinder und Jugendliche«, in: Melanie Unseld und Christian von Zimmermann (Hg.): *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 1), Köln 2013, S. 347-363, hier S. 348.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> ›Authentischen‹ ist im Allgemeinen mehrdeutig und entzieht sich einer exakten Definition. Er wird gesellschaftlich verhandelt und oft synonym oder in Überlappung mit anderen Begriffen, wie beispielsweise ›Wahrheit‹, ›Echtheit‹, ›Original‹, ›Faktizität‹, ›Tradition‹ und ›Ritual‹, verwendet.«[22]

Historische Authentizität ist also keine Eigenschaft, welche (populäre) Geschichtsdarstellungen a priori besitzen. Vielmehr geschieht die Zuschreibung erst durch die Rezipientinnen und Rezipienten. Authentisch ist also, was als authentisch wahrgenommen wird.[23] Autorinnen und Autoren von populären Geschichtsdarstellungen können aber durch verschiedene Strategien die Wahrnehmung ihrer Repräsentationen steuern und so authentisieren.[24] Sind diese Strategien erfolgreich, erzeugen sie eine »Authentizitätsfiktion«.[25] Erfolgreich seien diese insbesondere dann, wenn sie sich auf das Vorwissen der Rezipientinnen und Rezipienten beziehen:

> »Um Authentizitätsfiktionen zu erzeugen, bedarf es einer Annäherung der Authentizitätsvorstellungen von Produzenten und Rezipienten. Je größer die Schnittmenge und die Einbettung in gesellschaftliche Kontexte ist, desto ›authentischer‹ erscheint eine Darstellung.«[26]

Knüpfen Autorinnen und Autoren an vorhandenes, also in der Regel bereits popularisiertes Wissen an, sind die Chancen auf eine gelingende Authentizitätsfiktion besonders hoch. In diesem Kontext kann auch die Verwendung von Anekdoten in *Wolfgang und der Selchermeister* betrachtet werden. Denn schon in den Paratexten des Stücks bereitet Hans Demel eine bestimmte Erwartung und damit Rezeptionshaltung vor.[27] Der Titel selbst ist relativ unspezifisch: es ist nicht erkennbar, welcher Wolfgang hier auf einen Fleischer trifft. Erst der Untertitel präzisiert dann:

---

22 Eva Ulrike Pirker und Mark Rüdiger: »Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Annäherungen«, in: Eva Ulrike Pirker u.a. (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen* (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 3), Bielefeld 2010, S. 11-30, hier S. 12f.

23 Heidrun Kämper: »Authentisch – Gebrauchsaspekte eines Leitworts«, in: Heidrun Kämper und Christopher Voigt (Hg.): *Konzepte des Authentischen*, Göttingen 2018, S. 13-28, hier S. 13f. ›Authentizität‹ bezeichne in diesem Zusammenhang so etwas wie die »Nachempfindung von Historizität« oder »Imitierung von Geschichtstreue« (Ebd., S. 14).

24 Martin Sabrow und Achim Saupe: »Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes«, in: Martin Sabrow und Achim Saupe (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, S. 7-28, hier S. 10.

25 Pirker und Rüdiger, »Authentizitätsfiktionen«, S. 21.

26 Ebd.

27 Zur die Rezeption steuernden Funktion von Paratexten vgl. grundlegend Gérard Genette: *Paratexte*, Frankfurt a.M. 1989, S. 9f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Ein Spiel aus Mozarts Jugendzeit«.[28] Die Leserinnen und Leser könnten also eine Episode aus der Biographie des jungen Wolfgang Amadeus Mozart erwarten.[29]

Diese Erwartungshaltung wird verstärkt durch die Szenen- und Ortsbeschreibung, welche auf das Rollenverzeichnis folgt: »Die Szene spielt im Dezember 1761 im Hagenauerhause zu Salzburg und behandelt eine wirkliche Begebenheit aus dem Leben des jungen Mozart.«[30] Demel macht eine ziemliche genaue Zeitangabe, die auch die folgende Handlung plausibel erscheinen lässt. Denn tatsächlich brachen die Mozarts Anfang 1762 zu einer Konzertreise auf, die sie an den bayrischen Hof in München führte. Demel lässt sein Stück entsprechend damit beginnen, dass Leopold Mozart seiner Frau Anna Maria verkündet, dass sein Dienstherr, der Fürsterzbischof Sigismund von Schrattenbach, den Urlaub für die geplante Reise bewilligt habe.[31] Auch die genaue Verortung der Handlung im »Hagenauerhause«, also dem Geburtshaus Wolfgang Amadeus Mozarts in der Salzburger Getreidegasse, mag als Authentizitätssignal dienen. Demels bereits eingangs erwähnte Beteuerung, dass es sich um eine »wirkliche Begebenheit« handele, unterstreicht noch einmal den Authentizitätsanspruch des Stücks.

Schachtners Anekdoten in Stücken über Mozarts Kindheit

Als Gewährsmann für die vermeintliche Authentizität der Handlung des Stückes dient Hans Demel der Hoftrompeter Schachtner, der daher auch als Figur im Stück selbst eine zentrale Rolle spielt. Die historische Persönlichkeit Johann Andreas Schachtner war seit 1754 Mitglied der Salzburger Hofkapelle und ein Freund der Familie Mozart. Durch ihn wurde die Anekdote überliefert, die den Kern der Handlung ausmacht. Friedrich Schlichtegroll schickte 1792 einen Brief mit Fragen an den Salzburger Konsistorialrat Albert von Mölk, der diesen an Wolfgang Mozarts Schwester Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, die Mölk – was Schlichtegroll nicht bewusst war – noch aus Kindertagen kannte, weiterleitete. Da Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg selbst noch ein Kind war, konnte sie wenig Auskunft über die Kindheit ihres Bruders geben, weshalb sie wiederum Schlichtegrolls Fragen an den alten Familienfreund Schachtner weiterleitete.[32]

28 Demel, *Wolfgang und der Selchermeister*, S. 1.

29 Ähnlich wählt 1926 Wilhelm Meister den Titel seines Singspiels *Ein Tag aus dem Leben des jungen Mozarts.* Singspiel in zwei Aufzügen, Regensburg [1927].

30 Demel, *Wolfgang und der Selchermeister*, S. 3.

31 Ebd., S. 5.

32 Vgl. hierzu grundlegend Bruce Cooper Clarke: »Albert von Mölk: Mozart Myth-Maker? Study of an 18th Century Correspondence«, in: *Mozart-Jahrbuch des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum* (1995), S. 155-191.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schachtners Antwortbrief, in dem er u.a. von jener Eigenart Mozarts berichtet, nur vor einem musikalisch gebildeten Publikum aufzutreten, wurde erstmals in Otto Jahns Mozart-Biographie vollständig abgedruckt. Otto Jahn begründet seine Entscheidung, die frühe Kindheit Wolfgang Mozarts fast ausschließlich durch diesen einen zitierten Brief darzustellen, mit der Zeitzeugenschaft Schachtners:

> »Die meisten Anecdoten aus den Kinderjahren Mozarts, welche sein wunderbares Genie bezeugen, sind einem Briefe Schachtners entnommen, welchen ich vollständig mittheile, weil man lieber den unmittelbaren Bericht eines Mitlebenden als daraus abgeleitete Erzählungen lesen wird, und die Person des Berichterstatters die beste Gewähr für die Glaubwürdigkeit giebt.«[33]

Bereits Schlichtegroll hatte Schachtner als »glaubwürdige[n] Augenzeuge[n]«[34] bezeichnet und dessen Anekdoten in seinen Nekrolog übernommen. Bis heute dienen diese vor allem in populären Geschichtsdarstellungen für Kinder und Jugendliche dazu, das sich früh zeigende Talent Wolfgang Amadeus Mozarts zu illustrieren.[35] Für Hans Demel scheint Johann Andreas Schachtner ein ebenso verlässlicher Zeuge zu sein, weshalb er weitere Anekdoten ebenso wie die Figur des Hoftrompeters in sein Stück einbindet.

In seinem Brief berichtet Schachtner davon, dass der sechsjährige Wolfgang Mozart sich an die Stimmung der Geige Schachtners erinnern kann und bemerkt, dass diese nun einen »halben Viertelton« tiefer klinge. Weiterhin habe er, ohne auf der Violine unterwiesen worden zu sein, die zweite Geige in einem Trio mitspielen können und sich schließlich noch an der ersten Stimme versucht.[36] In der dritten Szene von *Wolfgang und der Selchermeister* führt Leopold Mozart gegenüber seiner Frau beide Anekdoten als Beleg für das außerordentliche Talent ihres Sohnes an und rechtfertigt damit zugleich seine Planungen für eine zweite Konzertreise, welche nach Passau und Wien führen soll, womit Demel auf die erste längere Tour der Jahre 1762 und 1763 anspielt.[37]

Am Ende seines Briefes beschreibt Andreas Schachtner anhand einer weiteren Anekdote das empfindliche Gehör des jungen Wolfgang Amadeus Mozart. Dieser

33 Otto Jahn: *W. A. Mozart. Erster Theil*, Leipzig 1856, S. 28.

34 Schlichtegroll, *Nekrolog*, S. 92.

35 Mautner-Obst, »Außerwissenschaftliche Vermittlungsprozesse«, S. 351. Auch in manchen wissenschaftlichen Biographien werden zum Teil die Anekdoten zitiert, ohne deren erzählerische Funktion kritisch zu erörtern, vgl. dazu Jonas Traudes: *Musizierende »Wunderkinder«. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800*, Wien 2018, S. 31f.

36 Johann Andreas Schachtner an Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, 24.04.1792, in: Otto Erich Deutsch (Hg.): *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/34), S. 395-398, hier S. 397.

37 Demel, *Wolfgang und der Selchermeister*, S. 14-16.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

habe bis zu seinem 10. Lebensjahr eine große Furcht vor Trompeten gehabt. Ähnlich einer Konfrontationstherapie sollte Schachtner auf Anweisung Leopold Mozarts, der seinem Sohn die Furcht nehmen wollte, laut in seine Trompete blasen. Doch die erwünschte Wirkung sei ausgeblieben und Wolfgang stattdessen nur in Schrecken erstarrt.[38] Hans Demel bezieht sich in der siebten Szene seines Stücks auf diese Anekdote. Wolfgang hat sich, erbost über die Unwissenheit seines Konzertgastes, in seinem Zimmer eingeschlossen und ist mit Worten nicht mehr herauszubewegen. Schachtner holt deshalb seine Trompete hervor und droht, darauf zu spielen. Augenblicklich kommt Wolfgang aus seinem Zimmer, meint er doch, in der »Trompete stecken alle Teufel und bösen Geister der Hölle«.[39]

Die Schachtner-Anekdoten finden sich in gleicher Weise auch in anderen Stücken über Wolfgang Amadeus Mozarts Kindheit und Jugend. Das 1921 in Leoben in der Steiermark uraufgeführte Singspiel *Wolferl* von Ludwig Isling spielt ebenfalls kurz vor der ersten Konzertreise nach München.[40] In einer Szene kommt Schachtner in die Wohnung der Mozarts und erzählt Anna Maria Mozart, wie gut ihr kleiner Sohn schon im Trio spielen könne, wobei Isling hier zum Teil wörtlich aus Schachtners oben erwähnten Brief zitiert. Kurz darauf fragt Schachtner Wolfgang, ob er beim kommenden Quartettabend dabei sein möchte, worauf dieser keck antwortet, nur wenn die übrigen Musiker diesmal ihre Instrumente richtig stimmten, seien diese doch das letzte Mal einen halben Viertelton zu tief gewesen.[41] Eine andere Szene greift eine weitere durch Schachtner überlieferte Anekdote auf: der – wohlgemerkt – vierjährige Wolfgang soll ein Klavierkonzert komponiert haben. Beim Betrachten des Notenblattes soll sich Leopold Mozart erst über die kaum leserliche Notenschrift geärgert haben, als er aber erkannt habe, dass die Komposition selbst makellos gewesen sei, sei er vor Rührung in Tränen ausgebrochen.[42] In *Wolferl* wird die Anekdote so gedreht, dass der eher unbegabte Kompositionsschüler Leopold Mozarts Josef Mölk Wolfgangs Komposition als seine eigene ausgibt. Während Josef Mölk, Leopold und Anna Maria Mozart und Andreas Schachtner die Komposition spielen, tritt Wolfgang hinzu. Als die Musiker Josef Mölk Applaus für sein Werk spenden, verbeugt sich Wolfgang. Es klärt sich auf, dass er das Menuett komponiert hat, was sein Vater kaum glauben kann.[43]

38 Johann Andreas Schachtner an Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, S. 397.
39 Demel, *Wolfgang und der Selchermeister*, S. 29f.
40 Ludwig Isling: *Wolferl. Singspiel in einem Aufzug. Musik nach W.A. Mozart von Alois Pachernegg*, Radioskript 1948, Dokumentationsarchiv Funk, Wien, Inventarnr. 1658; Eintrag »Wolferl«, in: *Opening Night! Opera & Oratorio Premieres*, https://exhibits.stanford.edu/operadata/catalog/183-48556 (abgerufen am 05.12.2019).
41 Isling, *Wolferl*, S. 27-29.
42 Johann Andreas Schachtner an Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, S. 396.
43 Isling, *Wolferl*, S. 42f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im 1927 gedruckten Singspiel *Ein Tag aus dem Leben des jungen Mozarts* von Wilhelm Meister dient ebenfalls jene Anekdote dazu, Wolfgang Amadeus Mozart zum Genie zu stilisieren, aber auch als rebellischen Jugendlichen darzustellen. Grundlage des Singspiels ist ein Libretto mit dem Titel *Mozart – Ein Lebensbild in zwei Aufzügen* von Franz Bonn, das der damalige Regensburger Domkapellmeister Michael Haller 1882 erstmals vertont hat.[44] Der in diesem Stück schon 13-jährige Mozart – die Handlung spielt 1769 – wünscht sich nichts sehnlicher, als eine Tour durch Italien zu machen, was ihm aber vom Vater verwehrt wird. Die schlechte Notenschrift spiegelt in diesem Zusammenhang das pubertäre und für den Vater etwas zu stürmische Gemüt seines Sohnes wider, die Komposition selbst aber wiederum das herausragende Talent des jungen Wolfgang Amadeus Mozart.[45]

Wie Hendrijke Mautner-Obst schreibt, finden Anekdoten besonders bei außerwissenschaftlichen Vermittlungsprozessen von Musik Verwendung, und zwar gleichermaßen wegen ihrer vermeintlichen Authentizität sowie ihrer Anschaulichkeit. Zudem bieten die Anekdoten über die Kindheit Mozarts einen Anschluss an die Lebenswelt des intendierten Publikums.[46] Dies zeigt sich auch an den gewählten Beispielen, die alle drei in einem pädagogischen Kontext entstanden sind. So erschien *Wolfgang und der Selchermeister* in der Reihe *Der Brunnen – Allerhand zum Lesen und Schauen*, die vom Salzburger Leseausschuss herausgegeben wurde, im Österreichischen Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst,[47] Alois Pachernegg war, als er *Wolferl* vertonte, Violoncello- und Klavierlehrer an der Musikvereinsschule in Leoben[48] und Wilhelm Meister rechtfertigt in seinem Vorwort zu *Ein Tag aus Mozarts Leben*, einzelne Musikstücke Mozarts aus ihrem ursprünglichen Werkkontext gelöst und in sein Singspiel integriert zu haben, mit der »wahre[n] und helle[n] Freude, welche die Jugend an dem durch dieses Spiel vermittelten

44 Franz Bonn: *Mozart. Ein Lebensbild in zwei Aufzügen*, Textbuch, Regensburg [1904]; Michael Haller: *Mozart. Ein Lebensbild*, Partitur, Regensburg [1882]. Die instrumentale Besetzung umfasst lediglich eine Geige und ein Spinett resp. Klavier.

45 Bonn, *Mozart*, S. 19, 22. Wilhelm Meister bindet an dieser Stelle eine gekürzte Fassung des Adagios aus der Sonate B-Dur KV 570 ein, welche von Leopold Mozart am Spinett gespielt wird, vgl. Meister, *Ein Tag aus dem Leben*, S. 16. Diese Einbindung von Originalkompositionen kann als eine Authentisierungsstrategie angesehen werden, die auf einer musikalischen Ebene funktioniert. Vgl. zu Letztgenanntem, allerdings mit dem Fokus Komponistenfilme, Melanie Unseld: »Köchelverzeichnis trifft Kamel. Musik und Paratexte in biographischen Filmen über Musiker«, in: Christian Klein und Falko Schnicke (Hg.): *Legitimationsmechanismen des Biographischen. Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen* (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A 117), Bern 2016, S. 283-297.

46 Vgl. Mautner-Obst: »Außerwissenschaftliche Vermittlungsprozesse«, S. 351f., 362.

47 Vgl. Demel, *Wolfgang und der Selchermeister*, S. 1.

48 Vgl. Barbara Boisits: Art. »Pachernegg, Alois«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pachernegg_Alois.xml (06.05.2001, abgerufen am 06.12.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Besitz Mozart'scher Musik bekundet«.[49] Für die Verwendung im pädagogischen Kontext spricht auch die Besetzung aller Rollen, auch der erwachsenen Männer, mit Sopran- oder Altstimmen sowie der Hinweis, dass die Rolle des Wolfgang Mozart in der Regel mit einer weiblichen Stimme zu besetzen sei, da ein Knabe im Alter Mozarts (13 Jahre) die Sopranpartie nicht mehr singen könne.[50] Inwiefern in den 1920er Jahren solche Stücke im Unterricht Verwendung fanden und ob diese als adäquate Lehrmittel angesehen wurden, müsste noch untersucht werden.[51]

Fazit: Authentizität auf der Bühne

Wenn die Autoren der drei erwähnten Stücke über die Kindheit Wolfgang Amadeus Mozarts die durch Johann Andreas Schachtner überlieferten Anekdoten verarbeiten, nutzen sie zum einen die Funktion der Anekdoten, um Mozart als frühes Talent, als ›Wunderkind‹ zu porträtieren. Zum anderen aber vermögen sie auch die Darstellung zu authentisieren, knüpfen Demel, Isling und Bonn doch an bereits popularisiertes (anekdotisches) Wissen an und erhöhen somit die Chancen auf eine erfolgreiche Authentizitätsfiktion.

Durch Titel wie »Ein Tag aus dem Leben des jungen Mozart« oder den Untertitel »Ein Spiel aus Mozarts Jugendzeit« erzeugen die Autoren eine gewisse Erwartungshaltung, die durch Paratexte wie »eine wirkliche Begebenheit« noch verstärkt wird. Anzeichen für eine vermeintlich authentische Darstellung sind auch die Rollenverzeichnisse, die fast ausschließlich Figuren aufweisen, die auf historischen Persönlichkeiten basieren.[52] Dabei dient Johann Andreas Schachtner auf zwei Ebenen

49 Meister, *Ein Tag aus dem Leben*, [o. S.]

50 Vgl. auch Erdmann Werner Böhme: »Mozart in der schönen Literatur (Drama, Roman, Novelle und Lyrik)«, in: Erich Schenk (Hg.): *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931*, Leipzig 1932, S. 179-297, hier S. 213, 278.

51 Franziska Janecka-Jary kann immerhin auch zwei Stücke über Franz Schubert nachweisen, die für den Unterricht gedacht waren und 1928 ebenfalls im Österreichischen Bundesverlag erschienen sind. Vgl. Friederike Janecka-Jary: »Franz Schubert als Bühnenfigur«, in: Michael Kube u.a. (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. 1. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption Wien 2003. Kongreßbericht* (Musikwissenschaftliche Schriften 44), München 2007, S. 281-290, hier S. 284.

52 Bei *Wolfgang und der Selchermeister* treten Leopold, Anna Maria und Wolfgang Mozart sowie der Hoftrompeter Schachtner auf. Lediglich der Selchermeister Pogensberger ist eine rein fiktive Figur, vgl. Demel, *Wolfgang und der Selchermeister*, S. 3; In *Wolferl* treten neben den bereits genannten noch Maria Anna Mozart, Lorenz Hagenauer, der Vermieter und Freund der Mozarts, und Josef Mölk, Sohn einer mit den Mozarts befreundeten Familie, als Figuren auf, vgl. Isling, *Wolferl*, S. 2; Bei *Ein Tag aus dem Leben des jungen Mozarts* treten neben der Familie Mozart, den Freunden Schachtner und Hagenauer noch eine Magd namens Ursel sowie drei Singknaben auf, vgl. Meister, *Ein Tag aus dem Leben*, [o. S.]

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als Gewährsmann für Authentizität: Er ist zugleich Figur und Zeitzeuge. Entsprechend integrieren Demel, Isling und Bonn die Anekdoten aus dem Schachtner-Brief in die Bühnenhandlung – im Falle von *Wolfgang und der Selchermeister* wird Wolfgang Amadeus Mozarts spezielle Form der künstlerischen Eitelkeit gar zur Grundlage der Handlung. Durch die weite Verbreitung der Schachtner-Anekdoten in der Mozart-Biographik können diese als in weiten Teilen bekannt vorausgesetzt werden. Wenn diese nun in den Stücken auftauchen, kongruiert deren Handlung mit dem Vorwissen des Publikums bzw. der Leserinnen und Leser, die dadurch eher geneigt sein dürften, dem Dargestellten den Status des Authentischen zuzuschreiben – und vielleicht mag es sogar Leserinnen und Leser gegeben haben, die auch den Salzburger Fleischermeister Pogensperger in diesem Zusammenhang für eine historische Persönlichkeit hielten.[53]

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Erdmann Werner Böhme: »Mozart in der schönen Literatur (Drama, Roman, Novelle und Lyrik)«, in: Erich Schenk (Hg.): *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931*, Leipzig 1932, S. 179-297.

Franz Bonn: *Mozart. Ein Lebensbild in zwei Aufzügen*, Textbuch, Regensburg [1904].

Michael Haller: *Mozart. Ein Lebensbild*, Partitur, Regensburg [1882].

Ludwig Isling: *Wolferl. Singspiel in einem Aufzug. Musik nach W.A. Mozart von Alois Pachernegg*, Radioskript 1948, Dokumentationsarchiv Funk, Wien, Inventarnr. 1658.

Otto Jahn: *W. A. Mozart. Erster Theil*, Leipzig 1856.

Wilhelm Meister: *Ein Tag aus dem Leben des jungen Mozarts. Singspiel in zwei Aufzügen*, Regensburg [1927].

Franz Xaver Niemetschek: *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798.

Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10.10.1798, Sp. 17-24.

53 Der Musikwissenschaftler Erdmann Werner Böhme etwa schreibt in seiner Auflistung von Stücken über Mozart unkritisch, dass *Wolfgang und der Selchermeister* »keine historischen Unwahrheiten bringt, sondern eine wirkliche Begebenheit aus dem Leben des jungen Mozart schildert[.]« Böhme, *Mozart in der Literatur*, S. 278.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Mozarts Leben (Fortsetzung)«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 24.10.1798, Sp. 49-55.

Johann Andreas Schachtner an Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, 24.04.1792, in: Otto Erich Deutsch (Hg.): *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/34), S. 395-398.

Hans Seebach [i.e. Hans Demel]: *Wolfgang und der Selchermeister. Ein Spiel aus Mozarts Jugendzeit* (Der Brunnen 38), Wien 1925.

Friedrich Schlichtegroll: »Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart«, in: ders.: *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbener Personen*, Bd. 2, Gotha 1793, S. 82-113.

Literatur

Art. »Hans Demel« in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1850-1915. Online Edition*, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_D/Demel_Hans_1872_1932.xml (abgerufen am 28.08.2019).

Eintrag »Wolferl«, in: *Opening Night! Opera & Oratorio Premieres*, https://exhibits.stanford.edu/operadata/catalog/183-48556 (abgerufen am 05.12.2019).

Barbara Boisits: Art. »Pachernegg, Alois«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pachernegg_Alois.xml (06.05.2001, abgerufen am 06.12.2019).

Bruce Cooper Clarke: »Albert von Mölk: Mozart Myth-Maker? Study of an 18th Century Correspondence«, in: *Mozart-Jahrbuch des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum* (1995), S. 155-191.

Gérard Genette: *Paratexte*, Frankfurt a.M. 1989.

Sonja Hilzinger: *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997.

Friederike Janecka-Jary: »Franz Schubert als Bühnenfigur«, in: Michael Kube u.a. (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. 1. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption Wien 2003* (Musikwissenschaftliche Schriften 44), München 2007, S. 281-290.

Heidrun Kämper: »Authentisch – Gebrauchsaspekte eines Leitworts«, in: Heidrun Kämper und Christopher Voigt (Hg.): *Konzepte des Authentischen*, Göttingen 2018, S. 13-28.

Hendrikje Mautner-Obst: »Außerwissenschaftliche Vermittlungsprozesse ›klassischer‹ Musik. Zur Funktion von Anekdoten in populären Musikerdarstellungen für Kinder und Jugendliche«, in: Melanie Unseld und Christian von Zimmermann (Hg.): *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 1), Köln 2013, S. 347-363.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eva Ulrike Pirker und Mark Rüdiger: »Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Annäherungen«, in: Eva Ulrike Pirker u.a. (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen* (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 3), Bielefeld 2010, S. 11-30.

Martin Sabrow und Achim Saupe: »Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes«, in: Martin Sabrow und Achim Saupe (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, S. 7-28.

Heinz Schlaffer: Art. »Anekdote«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin 1997, S. 87-88.

Maynard Solomon: »The Rochlitz Anecdotes. Issues of Authenticity in Early Mozart Biography«, in: Cliff Eisen (Hg.): *Mozart Studies*, Oxford 1991, S. 1-59.

Jonas Traudes: *Musizierende »Wunderkinder«. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800*, Wien 2018.

Melanie Unseld: »Eine Frage des Charakters? Biographiewürdigkeit von Musikern im Spiegel von Anekdotik und Musikgeschichtsschreibung«, in: Melanie Unseld und Christian von Zimmermann (Hg.): *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 1), Köln 2013, S. 3-18.

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln 2014.

Melanie Unseld: »Köchelverzeichnis trifft Kamel. Musik und Paratexte in biographischen Filmen über Musiker«, in: Christian Klein und Falko Schnicke (Hg.): *Legitimationsmechanismen des Biographischen. Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen* (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A 117), Bern 2016, S. 283-297.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Christina Richter-Ibáñez

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

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

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

1 Heinrich Heine: »Lyrisches Intermezzo XXXVI«, vertont in der 16. Szene in Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur, Litolffs/Peters 31212, Frankfurt a.M. 1981, S. 322f.

2 Reinbert de Leeuw: »Spiegel und Paradox oder ›Aus Deutschland‹ als Verfahren«, in: Werner Klüppelholz (Hg.): *Kagel…./1991*, Köln 1991, S. 179-185, hier S. 179.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Werkgenese: Wie Schubert in die Lieder-Oper kam

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

3 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

4 Vgl. etwa die Filmfassung von *Phonophonie* für das Schweizer Fernsehen 1979, dazu Christina Richter-Ibáñez: »Mediensprünge und Übergänge: Melodramatisches in neueren musikalischen und szenischen Kompositionen«, in: Andreas Meyer und Christina Richter-Ibáñez (Hg.): *Übergänge. Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 4), Mainz 2016, S. 133-155, besonders S. 146f.

5 Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Mauricio Kagel (PSS SMK), Mappe *Aus Deutschland. Bühnenbildentwürfe*, Materialsammlung zum Bühnenbild.

6 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Szenario* [1. Fassung].

7 Darauf hat Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, S. 129, bereits hingewiesen.

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

9 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Verbale Skizzen*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Sobald Kagel Schubert als Figur in den Skizzen nannte, geschah dies in Verbindung mit Stichworten wie »KonzertSzene«, »Am Klavier: Schubert / ∼30 Jahre« oder »Schubertiade«[15] und es sollten verschiedene Liednummern, Sängerinnen und Sänger vorkommen. Dies charakterisiert die 15. und 16. Szene des späteren Werks. Kagel notierte sich zudem »Schubert Ikonographie«, »Schubert im Himmel / RoRoRo Monografie S. 140 / Tuschzeichnung von Otto Böhler / Als Schattenrisse – Riesenprospekt / mit beweglichen Put[t]en« und die Idee, Titel Schubert'scher Lieder in alphabetischer Reihenfolge über Lautsprecher in den Saal sprechen zu lassen, während auf der Bühne »Fermaten« regieren. Diese Gedanken bildeten die Grundlage für das Schlussbild von *Aus Deutschland*.

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

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

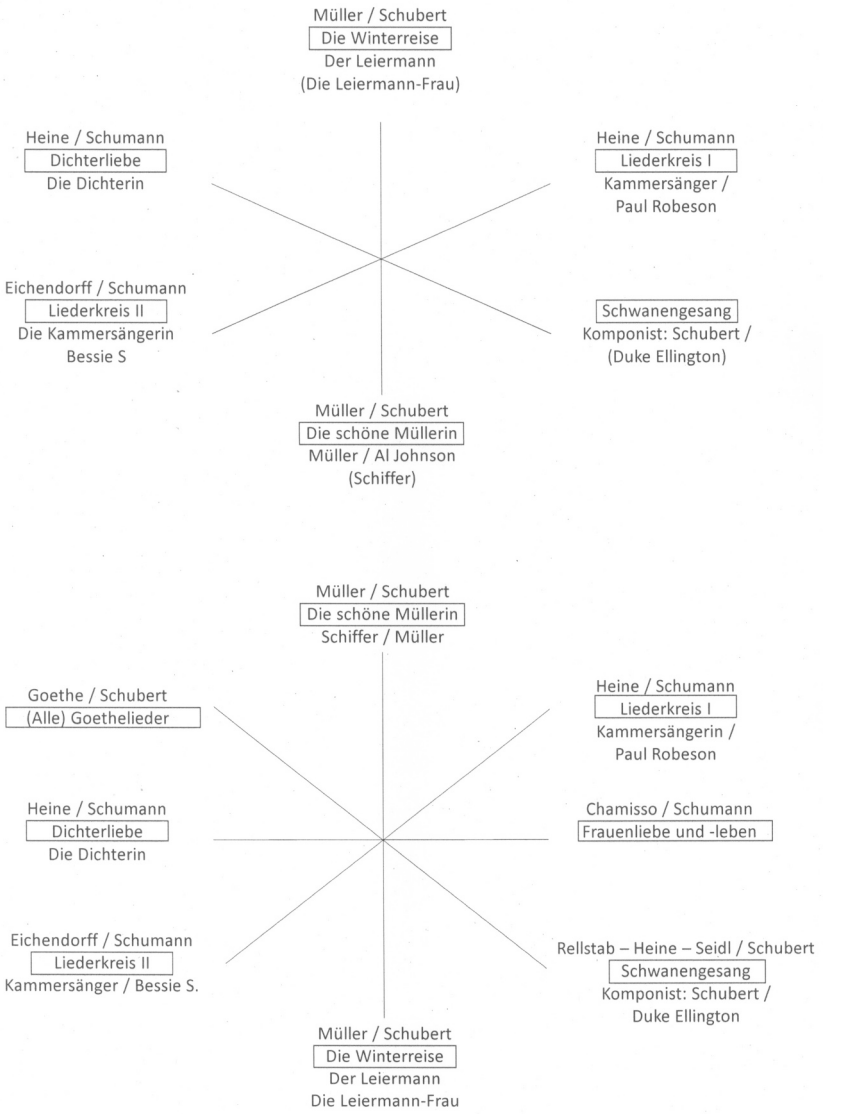
14 Die Skizze mit sechs Polen fand ausgearbeitet Eingang in das Programmbuch der Uraufführung (S. 79) und wurde auch in Kagels *Worte über Musik* (S. 46) abgedruckt. Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, S. 130, beschrieb sie ausführlich.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

23 Ebd., S. 328.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

25 Sack, »Seelenbilder«.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Zu Beginn der 15. Szene sitzt zunächst ein durch Brille, Frisur, Physiognomie und Statur deutlich erkennbarer Schubert am Flügel, den er mit großen Arpeggien traktiert und so den anwesenden Kammersänger begleitet. Der Schubert auf der Bühne soll diese Arpeggien selbst auf einem Flügel ausführen, der »wie ein Hammerklavier intoniert – jedoch nicht falsch gestimmt« (S. 272[28]) sein sollte. Kagel wünscht einen metallisch harten und aggressiven Klang, »mit einigen hervorstechend hellen Tönen« (ebd.) – gewissermaßen eine imaginierte historische Realität. Nach zehn Takten soll Schuberts Spiel »verbissener« werden, ab Takt 17 (S. 277) spielt der Akteur jedoch nur noch lautlos und doubelt die musikalische Bewegung, die nun von dem Pianisten im Orchestergraben ausgeführt wird. In Takt 20 (S. 278) setzt der Schubert auf der Bühne wieder mit Trillern ein und spielt sodann mit dem Pianisten im Orchestergraben an zwei Klavieren. Danach begleitet Schubert den Kammersänger, der Teile aus Goethes Gedicht »Der Sänger« vorträgt und dabei dem in Fischer-Dieskaus Handbuch angegebenen (von Schubert, Schumann und Hugo Wolf vertonten) Text folgt, aus dem Kagel allerdings alle Verweise auf den ritterlichen Kontext getilgt hat. Einige Passagen werden zudem von der Sprecherin rezitiert. Nachdem der Sänger einen Becher Wein leert (hier verändert Kagel einen Gedichtvers aus dem Präteritum ins Präsenz[29]) und das Gedicht zu Ende bringt, dankt er mehrmals und bricht in ein diabolisches Lachen aus (T. 95-99, S. 304f.). Nun erst setzt Schubert singend ein (die Tenöre im Chor können die Partie summend verstärken), die Textgrundlage stammt aus Heinrich Heines Lyrischem Intermezzo »Vergiftet sind meine Lieder«. Kagel folgte den Versen aus Liszt's Ver-

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tonung[30] und legte sie hauptsächlich seinem Schubert in den Mund, wenngleich auch der Kammersänger und der Chor einzelne Worte wiederholen.

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

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

Nachdem der Kammersänger laut Regieanweisung »stirbt«, singt Schubert die letzten beiden Gedichtzeilen, wobei dem Interpreten freigestellt bleibt, ob er zum Schluss »Geliebter« oder »Geliebte« singt. Diese Wahlmöglichkeit fehlte zwar in Kagels Reinschrift, ist jedoch im Libretto des Uraufführungsprogrammbuchs enthalten[33] und wurde von Kagel auch in seinem eigenen Programmbuchtext 1981 the-

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

36 Fröhlich, *Schubert*, S. 300f.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

39 Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder*, S. 260.
40 Christina Richter-Ibáñez: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*, Bielefeld 2014, S. 173-178.
41 Zenck, »Die andere Romantik«, S. 72 und 85, betonte bereits die konzeptionelle Nähe von *Ludwig van* und *Aus Deutschland*.
42 Kagel, *Aus Deutschland*, Partitur, S. 341.
43 PSS SMK, Mappe *Aus Deutschland. Libretto (Entwurf)*.
44 Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder*, S. 292f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

46 Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 511-522, hier S. 522.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Während dieser letzten Strophe soll sich Schubert auf den Sarg legen. Es folgt ein Trauermarsch mit anschließendem Verwandlungstanz in Szene 26 – wiederkehrende Abschnitte in Kagels Werken der 1970er Jahre[48] –, Schubert wird so durch die wechselnden Kulissen der vorausgegangenen Bilder zu Grabe getragen und in Bild 27 mit dem Titel »Ende und Fortsetzung« im Himmel empfangen, was der Bühnendekoration gewordene Scherenschnitt von Böhler, der auch in der Partitur abgedruckt wurde, symbolisiert. Die Schattenfiguren sollen sich zwar leicht bewegen können, aber sie sind stumm, nur die Titel von Schuberts Liedern werden von einer (unsichtbaren) Stimme angesagt. Damit entspricht die finale Ausarbeitung der früheren Idee: Die szenische Fermate wird begleitet von gesprochenen Liedtiteln.

Warum Schubert? Zeitgeist und persönliche Gründe

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben: Chopin, Webern, Grieg, Mendelssohn, Varese, Brahms«,[49] verbunden war. Dennoch nehmen in den Notizen zur Lieder-Oper die Begriffe »Schubertiade« und »Schubert-Ikonographie« zunehmend Raum ein, nachdem Schuberts Liederzyklen und speziell *Die Winterreise* ohnehin den wichtigsten Ausgangspunkt bildeten. Zudem war Schubert in den 1970er Jahren hochmodern geworden: Komponistenkollegen wie Dieter Schnebel oder Wolfgang Rihm schufen Werke mit Schubert-Bezug. Schnebel hatte darüber hinaus seit 1969 immer wieder Texte zu Schubert verfasst. Auch Morton Feldmans Schubert-Affinität mag Kagel bekannt gewesen sein. In diesen Bezugnahmen spielten jedoch weniger die Lieder oder Biographisches als vielmehr die Instrumentalwerke eine Rolle.[50] *Aus Deutschland* ist im Kontext dieser zunehmenden kompositorischen Romantik-Reflexionen und dem Schubert-Boom in den 1970er Jahren zu verstehen.[51] Hinzu kommt eine persönliche Komponente: Nicht nur mit Klavierhauptproben, die Kagel als Assistenz-Dirigent am Teatro Colón 1957 miterlebte[52] und die für *Aus Deutschland* eine wichtige Inspiration für die Wahl des kargen Instrumentariums bildeten, sondern auch mit Liederabenden und Komponistenjubiläen hatte Kagel in seiner Jugend vielfältige Erfahrungen gesammelt. Als er in Buenos Aires in der jüdischen Gemeinschaft erste Dirigiererfahrungen sammelte, wurde dort 1953 des 125. Todestags von Schubert sowie des 50. Todestags von Wolf groß gedacht.[53] Zudem fanden regelmäßig Konzerte statt, die sich dem Lied im 19. Jahrhundert widmeten.[54] Kagels Bezugnahme auf seinen ar-

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

56 Schneider, *Schubert*, S. 15.

57 Fröhlich, *Schubert*, S. 299-301.

58 PSS SMK, Taschenbuchausgabe von 1980.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus Deutschland: Wessen Musikgeschichte?

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Mauricio Kagel, diverse Mappen zu *Aus Deutschland*.

Mauricio Kagel: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Partitur, Litolffs/Peters 31212, Frankfurt a.M. 1981.

Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981.

Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Liederoper in 25 (27) Bildern. Dem Andenken Heinrich Heines gewidmet, Programmbuch, Gemeinschaftsproduktion Theater Basel, Musica Strasbourg, Holland Festival, NPS, Radio en Televisie, Wiener Festwochen, Basel 1997.

Mauricio Kagel: *Aus Deutschland*, Schönberg Ensemble, DVD, Et'cetera 2006.

Mauricio Kagel: *Mare nostrum* [1975], Partitur, Edition Peters 8953, Frankfurt a.M. 2001.

Fremd bin ich eingezogen, Regie: Titus Leber, D 1979, TV-Ausstrahlung: ZDF, 21.08.1979.

Franz Liszt: »Vergiftet sind meine Lieder«, in: *Einstimmige Lieder und Gesänge* (Musikalische Werke 7/2), hg. von Peter Raabe, Leipzig 1921, S. 135-136.

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

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

Literatur

Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 511-522.

Ursula Brandstätter: »Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit«, in: Cordula Heymann-Wenzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 82-105.

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

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

Dietrich Fischer-Dieskau: *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*, München 1977 [Orig. 1968].

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dietrich Fischer-Dieskau: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung*, Kassel und München 1979 [Orig. Wiesbaden 1971].

Hans J. Fröhlich: *Schubert*, Frankfurt a.M. 1980 [Orig. München 1978].

Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006.

Jörn-Peter Hiekel: »Franz, Morton und andere. Kompositorische Reflexe auf Schuberts Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 158 (1997), H. 1, S. 36-41.

Jörn-Peter Hiekel: »Schubert als ›Klassiker‹ der produktiven Rezeption – Akzente und Eigentümlichkeiten der Musik nach 1950«, in: Michael Kube, Walburga Litschauer und Gernot Gruber (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption in Wien 2003*, München 2007, S. 187-207.

Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹«, in: *Mauricio Kagel. Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper*, Programmbuch, Deutsche Oper Berlin 1981, S. 5-10.

Mauricio Kagel: »Über ›Aus Deutschland‹. Gespräch mit Werner Klüppelholz«, in: ders.: *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, München und Mainz 1991, S. 26-47.

Werner Klüppelholz: *Mauricio Kagel. 1970-1980*, Köln 1981.

Reinbert de Leeuw: »Spiegel und Paradox oder ›Aus Deutschland‹ als Verfahren«, in: Werner Klüppelholz (Hg.): *Kagel…./1991*, Köln 1991, S. 179-185.

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

Claudia Maurer-Zenck: »Nachruf auf die Romantik. Mauricio Kagels ›Aus Deutschland‹, eine Lieder-Oper in 24 Bildern«, in: *Österreichische Musikzeitung* 52 (1997), H. 5, S. 32-39.

Rainer Nonnenmann: *Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Wilhelmshaven 2006.

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

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

Christina Richter-Ibáñez: »Mediensprünge und Übergänge: Melodramatisches in neueren musikalischen und szenischen Kompositionen«, in: Andreas Meyer und Christina Richter-Ibáñez (Hg.): *Übergänge. Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 4), Mainz 2016, S. 133-155.

Christina Richter-Ibáñez: »Performing and Teaching in the New World: The Repertoire of German-speaking Musicians in Argentina and Brazil after 1945«, in: Daniela Fugellie u.a. (Hg.): *Trayectorias. Music between Latin America and Eu-*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spiegel im Spiegel
Metastasio in Lucia Ronchettis Metaoper *Mise en abyme* (2015)

Sid Wolters-Tiedge

Ein Sujet, das sich die ganze Operngeschichte hindurch immer wieder nachweisen lässt, ist – die Oper selbst. Bereits mit der Musica aus dem Prolog zu Claudio Monteverdis *L'Orfeo* tritt auf der Opernbühne eine Figur auf, die die Darstellungsmechanismen der Oper kommentiert. Als Sonderfall der titelgebenden »Musikgeschichte auf der Bühne« finden sich von Gassmanns *L'Opera seria* über Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* bis zu Luciano Berios *Un re in ascolto* immer wieder Werke, die sich die Gattung Oper und ihre Produktion selbst zum Thema nehmen – »opera's history as told by opera itself«[1] – und die daher als Metaopern bezeichnet werden können.

Da andere Autor*innen bereits einen Überblick über dieses Genre gegeben haben,[2] werde ich mich im Folgenden auf ein Beispiel beschränken, das aktuell ist und sich zugleich mit einer der zentralen Figuren der Operngeschichte beschäftigt: Pietro Metastasio, dem Dichter und Librettisten, der wie kaum ein anderer eine ganze Epoche mit seinen Werken geprägt hat. Seiner hat sich Lucia Ronchetti mit ihrer von 2012 bis 2014 entstandenen und 2015 uraufgeführten Oper *Mise en abyme* angenommen und dazu das ihm zugeschriebene Intermezzo *L'impresario delle Canarie* als Ausgangspunkt genommen. Um die Darstellung von Metastasio als Künstler sowie des Opernbetriebs seiner Zeit mit den Mitteln des Musiktheaters soll es daher im Folgenden gehen.

1 Frieder von Ammon: »Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre«, in: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Other Media* (Word and Music Studies 11), Amsterdam und New York 2010, S. 65-85, hier S. 79.

2 Vgl. neben Ammon, »Opera on Opera« v.a.: Harald Fricke: »Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme«, in: François Seydoux, Giuliano Castellani und Axel Leuthold (Hg.): *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella recorrenza del suo LXX compleanno*, Bologna 2001, S. 221-245; Hermann Danuser: »The Textualization of the Context. Comic Strategies in Meta-Operas of the Eighteenth and Twentieth Centuries«, in: Karol Berger und Anthony Newcomb (Hg.): *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays* (Isham Library Papers 6 / Harvard Publications in Music 21), Cambridge u.a. 2005, S. 65-97.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nach einer kurzen Charakterisierung der Komponistin und ihres Umgangs mit historischem Material werden einige Informationen zu Werk und Autor der Vorlage gegeben, die sich direkt in der musikdramatischen Bearbeitung wiederfinden lassen. Es folgt die Herausarbeitung der unterschiedlichen Facetten von Ronchettis Umgang mit der Historie, die sich in den (zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen) Szenen von *Mise en abyme* zeigen, sich jedoch alle auf Pietro Metastasio als zentrale Figur beziehen lassen. Zentral ist hierbei das Verhältnis vom Künstler zum Werk; dies im übertragenen, ästhetischen Sinne der Reflexion, wie auch ganz pragmatisch, da Ronchetti die Bühnenfigur Metastasio und die Figuren, die wiederum dieser selbst erdacht hat, auf derselben Bühne auftreten lässt. Dies alles soll dazu dienen, die Eigenart des Blickes von Lucia Ronchetti[3] auf die musikhistorische Vergangenheit darzustellen und zu zeigen, dass *Mise en abyme* nicht nur in die Gattung der Metaoper eingeordnet werden, sondern sogar als Meta-Metaoper bezeichnet werden kann.

Als Komponistin fokussiert sich Ronchetti seit gut 15 Jahren stark auf Kompositionen, in denen theatrale Elemente eine große Rolle spielen. Diese Entwicklung hängt wesentlich mit dem Zusammentreffen Ronchettis mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart zusammen, für die sie mittlerweile 15 sogenannte »Drammaturgie« geschrieben hat, also konzertante Stücke, in denen den Ausführenden feste Rollen zugewiesen werden. Ebenso sind mehrere Choropern und rund 10 Bühnenwerke entstanden, darunter als größtes das 2015 in der Regie von Achim Freyer uraufgeführte *Esame di mezzanotte* am Nationaltheater Mannheim.

Die Oper *Mise en abyme*, um die es im Folgenden gehen soll, zeigt – neben dem offensichtlichen Bezug zum Theater – exemplarisch auch den zweiten Interessenschwerpunkt Ronchettis: die intensive kompositorische Auseinandersetzung mit bereits vorhandenem Material und damit der bewusste Umgang mit Musikhistorie. Ronchetti vertritt, wenn man so will, einen postmodernen Ansatz. Komponist*innen sind in ihren Augen immer beeinflusst von bereits gemachten Erfahrungen: »Alles, was heute geschrieben wird, war – unter den Kompositionsgegebenheiten einer anderen Zeit – schon einmal da und wir können schlecht von komplett neuer Musik sprechen«.[4]

---

3 Lucia Ronchetti wurde 1963 in Rom geboren. Sie studierte dort Komposition und Computermusik und nahm während des Studiums zusätzlichen Unterricht bei Sylvano Bussotti und Salvatore Sciarrino. Zu Beginn der 1990er Jahre ging Ronchetti nach Paris, um an der Sorbonne ihre Dissertation über den Einfluss Richard Wagners auf die Orchesterbehandlung des französischen Wagnerisme zu schreiben, zusätzlich belegte sie Kompositionskurse bei Gérard Grisey und am IRCAM. Auf Grund der besseren Möglichkeiten an Kompositionsaufträge und Stipendien zu gelangen, entschied Ronchetti nach Deutschland zu gehen, wo sie nach wie vor hauptsächlich arbeitet.

4 Vgl. Anne Gerber: »Auf einen Sprung zwischen Barock und 21. Jahrhundert. Lucia Ronchetti über ›Mise en abyme/Widerspiegelung‹«, in: Sächsische Staatskapelle Dresden: *Das Magazin*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diesen Umstand macht Ronchetti für sich fruchtbar, indem sie in ihren Werken bewusst Beziehungen zu bereits existenter Kunst herstellt. Dies kann eine Komposition sein, wie die *Musicalischen Exequien* von Heinrich Schütz für das 2010 uraufgeführte Werk *Prosopopeia*, ein Bild wie *Las meninas* von Diego Velazquez für *Hombre de mucha gravedad* von 2002 oder eben ein Text und sein Autor Pietro Metastasio, wie im Fall von *Mise en abyme*.

Mise en abyme beschäftigt sich zum einen mit der Gattung des Intermezzos, zugleich aber auch mit der Person des Librettisten (Pietro Metastasio) und dem Theaterbetrieb als solchem. Zu Grunde legt Ronchetti ihrem Musiktheater Metastasios Libretto zu *L'impresario delle Canarie* von 1724, den einzigen komischen Text des Autors. Das Intermezzo in due parti nimmt insofern eine wichtige Stellung in Metastasios Schaffen ein, als dass es als Pausenfüller in der Uraufführung des ersten eigenständig geschaffenen Opernlibrettos des Dichters aufgeführt wurde: *Didone abbandonata*, das den Ruhm des späteren kaiserlichen Hofpoeten begründen sollte.[5] Die Musik zu beiden Libretti stammte 1724 von Domenico Sarro.

Die Gattung der Intermezzi entstand in der italienischen Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts, um die tragische Haupthandlung nicht mehr durch die bisher üblichen eingeschobenen komischen Szenen zu unterbrechen, welche sich dramaturgisch schon in den Jahren zuvor weitgehend unabhängig vom Hauptplot gemacht hatten. Metastasio wird allgemein als Vollender dieses Reformprozesses der Opera seria angesehen, durch welchen das Opernlibretto als literarische Gattung durch die Wiedereinführung der aristotelischen Einheiten auch als Sprechdrama annehmbar gemacht werden sollte. Die Auslagerung komischer Szenen in *L'impresario delle Canarie* ist daher vor allem bemerkenswert, da es gerade in Neapel, wo es mit *Didone abbandonata* gemeinsam zur Uraufführung kam und ebendiese angestrebte Trennung sinnfällig machte, bis in die 1720er Jahre hinein üblich war, die komischen Szenen eben nicht vom Hauptwerk zu trennen und bei Opernimporten aus anderen italienischen Opernzentren ebensolche Szenen in die Handlung einzufügen.[6] Dass im Falle von *Didone abbandonata* diese Trennung gerade in Neapel vollzogen wurde, zeigt den literarischen Anspruch Metastasios umso deutlicher. Damit ist zum einen das Selbstverständnis dieses Dichters angedeutet, der sich als Figur in *Mise en abyme* wiederfindet. Zum zweiten wird auch die Frage der

---

der Sächsischen Staatskapelle Dresden (2015), http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_169_1.pdf (Februar 2015, abgerufen am 15.10.2019).

5 In der Neuausgabe der Werke Metastasios von Anna Laura Bellina wurde *L'impresario delle Canarie* nicht aufgenommen, da kein definitiver Beleg gefunden werden könne, der eine Zuordnung des Librettos zu Metastasio rechtfertigen würde, vgl. Anna Laura Bellina: »Prefazione«, in: Pietro Metastasio: *Drammi per musica* 3, hg. von ders., Venedig 2002, S. 3-36, hier S. 30. Dieser Umstand ist für eine Betrachtung von *Mise en abyme* jedoch nicht von Belang.

6 Charles Troy und Piero Weiss: Art. »Intermezzo (ii)«, in: Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12, Oxford 2001, Sp. 488-490, hier Sp. 488.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mischung oder Nicht-Mischung von Ebenen und Stilen für die Betrachtung von Ronchettis Oper wesentlich sein.

Neben diesen allgemeinen, gattungshistorischen Fragen ist auch der konkrete Inhalt von *L'impresario delle Canarie* von Bedeutung, um Lucia Ronchettis Zugriff auf das Thema zu verstehen. Gezeigt werden im Stück der windige Impresario Nibbio und die aufstrebende Opernsängerin Dorina, die über ein vermeintlich lukratives Engagement der Sängerin auf den Kanaren verhandeln, sich gegenseitig in leeren Versprechungen, Übertreibungen und fachlichem Dilettantismus überbieten und dabei die Theaterpraxis der damaligen Zeit satirisch widerspiegeln. In Anlehnung an andere Intermezzi und vor allem an Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* von 1720, in dem jener die Auswüchse des Opernsystems stark überspitzt darstellt und das Metastasio sicher bekannt war, thematisiert *L'impresario delle Canarie* genau die Punkte, die Metastasio als Dichter und Theaterpraktiker durch seine Reformbestrebungen unterbinden wollte. Damit lässt sich dieses Intermezzo der Gattung der Metaoper zurechnen, die Frieder von Ammon als jene Opern definiert, in denen entweder Aspekte von Oper kommentiert oder (Teile von) Opern geprobt oder aufgeführt werden.[7] Gerade für Metastasio jedoch waren Fragen der Opernpraxis Zeit seines Lebens von großer Bedeutung. In hunderten von Briefen zeigt sich der Dichter als ebenso bewanderter wie umsichtiger Theaterpraktiker, der Bühnenvorgänge bereits beim Schreiben bedachte.[8] Fragen der Theaterpraxis spielen also sowohl im Inhalt der Vorlage als auch in der Biographie Metastasios eine wesentliche Rolle und sind daher in *Mise en abyme* allgegenwärtig.

Mise en abyme ist eine Metaoper, da Ronchetti die zuvor dargelegten Hintergrundinformationen nutzt und in ihr Werk einfließen lässt. Die Komponistin vertonte oder bearbeitete aber nicht einfach das Intermezzo von Metastasio und Sarro, sondern entwickelte mit ihrer Dramaturgin Anne Gerber weitere Szenen, die thematisch an den mit *L'impresario delle Canarie* aufgeworfenen Themenkomplex anschließen. *Mise en abyme* entstand über einen Zeitraum von zwei Jahren als Auftragswerk für die Semperoper Dresden. Dabei kamen zunächst in den Jahren 2012 und 2014 als Vorstudien die Metastasio-Intermezzi in der Vertonung von Domenico Sarro von 1724 respektive Padre Martini von 1744 zur Aufführung. Für beide Aufführungen komponierte Lucia Ronchetti jeweils ein 10- bis 15-minütiges Intermezzo, das wiederum zwischen die beiden Teile des italienischen Originals gesetzt

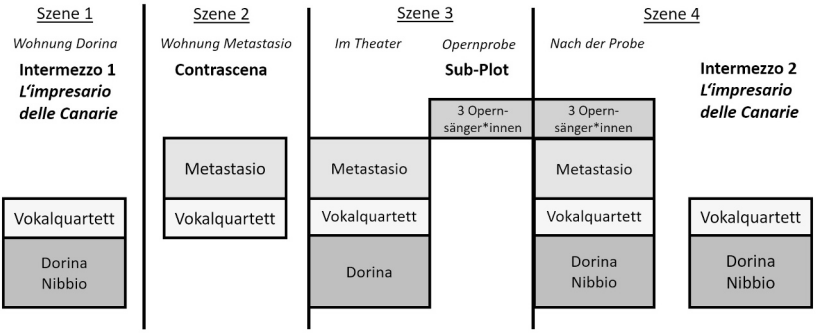
7 Ammon, »Opera on Opera«, S. 68. Zu *L'impresario delle Canarie* als Metaoper vgl. Alice Bellini: »Music and ›Music‹ in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores«, in: *Eighteenth-Century Muic* 6 (2009), H. 2, S. 183-207; Donald Bewley: »Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude«, in: Gerhard Fischer und Bernhard Greiner (Hg.): *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 112), Amsterdam 2007, S. 335-346; Roger Savage: »Staging an opera: letters from the Cesarian poet«, in: *Early Music* 26 (1998), H. 4, S. 583-595.

8 Vgl. Savage, »Staging an opera«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wurde. Diese beiden Einfügungen wurden *Contrascena* und *Sub-Plot* betitelt. Für die Uraufführung von *Mise en abyme* wurden die beiden Szenen Ronchettis um eine von der Komponistin stark bearbeiteten Fassung von *L'impresario delle Canarie* von Sarro ergänzt und musikalische Übergänge zwischen den Teilen geschaffen. Damit kommt *Mise en abyme* am Ende auf eine Spiellänge von einer knappen Stunde. Bevor auf die einzelnen Teile genauer eingegangen wird, verdeutlicht die folgende Grafik den dramaturgischen Gesamtaufbau (s. Abb. 1):

Abb. 1: Aufbau von Mise en abyme



Die erste Szene von *Mise en abyme* spielt im Zimmer der Sängerin Dorina, der Text entspricht dem ersten Teil von *L'impresario delle Canarie* von Metastasio. Neben Dorina tritt daher auch der Impresario Nibbio auf. Die zweite Szene spielt im Zimmer Metastasios, sie ist identisch mit dem ein Jahr zuvor uraufgeführten *Contra-Scena*. Die dritte Szene spielt in einem Opernhaus und zeigt eine Theaterprobe, während der sowohl Metastasio als Textdichter des aufgeführten Werks, als auch Dorina und Nibbio anwesend sind. Nach einer kurzen Einleitung von elf Takten entspricht diese Szene dem 2014 entstandenen *Sub-Plot*.

Die vierte und letzte Szene spielt nach der Probe im Theater. Nachdem zu Beginn alle Figuren der dritten Szene, und hier vor allem Metastasio, die soeben gesehene Szenenprobe bewerten, bleiben nach wenigen Minuten nur Dorina und Nibbio zurück, ab hier entspricht der Text dem zweiten Teil von *L'impresario delle Canarie*. In allen Szenen präsent ist ein Vokalquartett bestehend aus Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton, das die Gedanken der Protagonist*innen ausspricht und kommentiert. Am deutlichsten zeigen lässt sich dies in *Contrascena*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autor und Werk – *Contrascena*

In *Contrascena* steht Pietro Metastasio als Figur im Mittelpunkt. Seine Ideen und seine kritische Haltung zum Theater seiner Zeit werden in all ihrer Widersprüchlichkeit gezeigt. Das Vokalquartett reflektiert dabei das Innenleben Metastasios und tritt so in einen Dialog mit dem Dichter. Zugleich werden die damaligen Bedingungen, unter denen zu Metastasios Zeiten Opern produziert wurden, kritisch in den Blick genommen. Unter einem musikhistorischen Gesichtspunkt interessant ist, dass Ronchetti und ihre Librettistin Anne Gerber als Textquelle für diese Szene ausschließlich Texte aus Metastasios Feder verwenden: Jedes gesungene Wort kann auf die Gesamtausgabe von Metastasios Schriften zurückgeführt werden. Verwendet wurden hierzu nicht ausschließlich Briefe aus der Entstehungszeit des *L'impresario delle Canarie*, die Auswahl der Ausschnitte erfolgte vielmehr unter thematischen Gesichtspunkten. Dies wird bereits bei einer Analyse der ersten Verse der Szene deutlich.

> **METASTASIO**: Ah! Non sai qual guerra di pensieri agita l'anima mia! (a) Io sono in un abisso di dubbi! (b)
> **VOCAL QUARTET**: Suggerisco, ma non consiglio. (c)
> **METASTASIO**: Oh, non ridete con dire che la malattia è nelle ossa, perché la scelta d'un soggetto merita bene questa agitazione e questa incertezza. (d)
> **VOCAL QUARTET**: - È ben vero che questa specie è molto meno difficile che l'altra specie di poesia, cioè quella con la quale si dicono le lodi di alcuno. (e)[9]

Ausschnitt (a) ist eine der wenigen Textstellen der Szene, die nicht aus einem der zahlreichen Briefe Metastasios stammt, sondern aus einem Libretto. In diesem Falle wird ein Ausspruch des Titelhelden aus *Adriano in Siria* zitiert, einem Textbuch, das mit der Musik von Antonio Caldara erst 1732 in Wien und damit einige Jahre nach *L'impresario delle Canarie* uraufgeführt wurde. In dem Rezitativ, aus dem der Satz stammt, beschreibt der Titelheld den für den Protagonisten der Opera seria typischen inneren Konflikt zwischen Pflicht und Neigung.[10] Der Hinweis auf die durch widersprüchliche Gedanken hervorgerufene Unruhe der eigenen Seele

9 Lucia Ronchetti: *Mise en abyme, Chamber opera in four scenes for soloists, vocal ensemble and chamber orchestra* (2014), Partitur, Kassel 2015, S. 3: »METASTASIO: Ah! Du weißt nicht, welch Kampf meiner Gedanken meine Seele bewegt! (a) Ich stecke in einem Abgrund von Zweifeln! (b) / VOCAL QUARTET: Ich schlage vor, aber ich empfehle nicht. (c) / METASTASIO: Oh, macht euch nicht lustig, indem ihr sagt, eine Krankheit stecke mir in den Knochen, weil die Wahl eines Sujets diese Erregung und diese Unsicherheit wohl wert ist. (d) / VOCAL QUARTET: Es ist wohl wahr, dass dieses Genre viel weniger schwierig ist als jene andere Art von Dichtung, mit der man jemandem Lobeshymnen singt. (e)« Alle Übersetzungen: Sid Wolters-Tiedge.

10 Pietro Metastasio: Tutte le opere di Pietro Metastasio, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 1: Opere, Mailand 1943, S. 564. Dort heißt es allerdings »alma mia« statt »anima mia«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lässt sich jedoch gut auf die Situation der Dichterfigur übertragen, die ja ebenfalls schwankt, zwischen künstlerischem Ideal und praktischer Umsetzung ihrer Texte. Dass zu Beginn von *Contrascena*, in der ja die historische Person Metastasio im Mittelpunkt steht, der Bühnenfigur Metastasio Worte einer fiktiven Figur in den Mund gelegt werden und eben nicht ein Ausschnitt aus einem Brief des (realen) Metastasio selbst; dass also bewusst die Textebenen der Fiktion und der Realität vermischt werden, um Metastasio als Bühnenfigur zu zeichnen, kann als Zeichen für den hohen Grad der Identifikation gelesen werden, den der Dichter in Gerbers und Ronchettis Lesart für sein Werk empfindet – dahinter stände die Idee, dass der Autor durch den Mund einer von ihm geschaffenen Figur eigene Gedanken ausdrückt. Ronchetti und Gerber verwenden hier im Kleinen den narratologischen Kunstgriff der Metalepse, auf den später genauer eingegangen werden soll. Mit Satz (b) vollzieht das Libretto geschickt den Übergang vom poetischen Text zur Eigenaussage Metastasios, die hier aus einem Brief von 1733 stammt, inhaltlich jedoch durch die Aufnahme des Zweifelns nahtlos an den Satz aus *Adriano in Siria* anschließt.[11]

Satz (c) ist im szenischen Zusammenhang als Selbstbeschreibung des Vokalquartetts zu sehen, das die Überlegungen Metastasios kommentiert, jedoch nie in direkten Austausch mit ihm gerät.[12] Vergleicht man diesen mit dem ursprünglichen Brief, lässt sich zeigen, wie geschickt im Libretto Aussagen aus anderen Quellen in den dramaturgischen Zusammenhang der gezeigten Szene integriert werden, ohne die Formulierung selbst zu ändern: Der Satz stammt (viel profaner als im Libretto) aus einer geschäftlichen Beratung Metastasios mit Giuseppe Bettinelli, seinem Verleger in Venedig, und fällt im Rahmen der Verhandlungen zur Drucklegung eines weiteren Schriftenbandes. Metastasio bleibt hier so höflich, dem Verleger ein bestimmtes Druckformat nicht anzuraten, sondern lediglich nahezulegen. Aus den Mündern des Vokalquartetts bekommt dieser Satz obige, ganz andere Bedeutung.

In (d) greift Metastasio inhaltlich die Schwierigkeiten wieder auf, die er bereits zuvor in (a) und (b) ausgedrückt hatte. Dementsprechend stammt dieser Ausschnitt aus einer späteren Stelle desselben Briefes, der bereits für (b) verwendet wurde.[13] Die Ansprache an seine Brieffreundin Marianna Bulgarelli-Benti wird hier umgedeutet zur Ansprache an die inneren Stimmen.

---

11 Pietro Metastasio an Marianna Bulgarelli Benti, 04.06.1733, in: Pietro Metastasio: Tutte le opere di Pietro Metastasio, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 3: Lettere, Mailand 1951, Nr. 55, S. 85-86, hier S. 85. Marianna Bulgarelli Benti war unter ihrem Künstlernamen La Romanina eine gefragte Sängerin ihrer Zeit und sang auch die Didone in der Uraufführung von 1724. Zugleich war sie für Metastasio eine der wichtigsten Förderinnen seiner beginnenden Karriere.

12 Pietro Metastasio an Giuseppe Bettinelli, 23.10.1743, in: Metastasio, *Lettere*, Nr. 208, S. 238.

13 Vgl. Metastasio, *Lettere*, Nr. 55, S. 85-86, hier S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Währenddessen zitiert das Vokalquartett mit (e) eine allgemeiner gehaltene Aussage zur Dichtung von Theaterstücken und ihrer Wertschätzung aus einem Brief, den Metastasio ein halbes Jahr vor (d) ebenfalls an Bulgarelli-Benti geschrieben hatte und die sich ebenfalls in den Themenkomplex des von Gerber und Ronchetti geschaffenen Dialogs einfügt.[14] Bereits an diesen wenigen Versen lässt sich zeigen, dass bereits bei der Erstellung des Librettos zu *Mise en abyme* musikhistorische Quellen genutzt und so auf die Bühne gebracht werden. Allerdings steht für die Komponistin bei aller historischen Informiertheit immer der künstlerische Gesamtausdruck im Mittelpunkt und nicht philologische Korrektheit, was sich an Details wie der Rekontextualisierung von Satz (b) zeigen lässt, aber auch daran, dass die Quellen der Textzitate in Libretto und Partitur nicht angegeben werden – im Gegensatz zu vielen der musikalischen Zitate. Durch die Beschränkung auf Texte aus Metastasios Feder wird der Dialog der Metastasio-Figur mit dem Vokalquartett effektiv zu einem Dialog mit sich selbst.

Contrascena ist für die Stimmen der fünf Protagonist*innen a capella komponiert. Dies könnte so gedeutet werden, dass die Komponistin die inhaltliche Konzentration auf den inneren Dialog Metastasios musikalisch durch den Verzicht auf Klangquellen ausdrückt, die außerhalb des dramaturgisch im Kopf des Dichters sich abspielenden Wortwechsels liegen.

Musikalisch hat der in *Contrascena* vertonte Text keine durchgehende Vorlage wie die beiden Rahmenszenen, die im Wesentlichen auf den Vertonungen des *L'impresario delle Canarie* beruhen. Wenngleich daher der Kompositionsstil Ronchettis stärker hervortritt, werden musikalische Anspielungen oder Zitate eingeflochten. Diese stammen nicht zwingend aus dem Umfeld der Opera seria, lassen sich aber inhaltlich aus den szenischen Vorgängen begründen. Als Beispiel hierfür soll die Stelle dienen, an der Metastasio sich in einer Tirade über die Auswüchse des zeitgenössischen Sängertums ergeht und sie mit Vögeln und anderen Tieren vergleicht: »Ah! I cantori d'oggidi: i loro archetipi sono i rosignuoli, i flautini, i grilli e le cicale, non le persone e gli affetti loro.«[15] Zu diesem Text wiederholt das Vokalquartett die von Metastasio genannten Tiernamen und zitiert dazu, gleichsam assoziativ, einen Ausschnitt aus dem Chanson »Le chant des oiseaux« des Renaissance-Komponisten Clément Janequin, der dort die Rufe ebendieser Vögel lautmalerisch auskomponiert hat.

Auch in dieser textlich und musikalisch umgesetzten Kritik an den Eitelkeiten der Opersänger*innen zeigt sich die Komplexität von Metastasios Dichterleben

14 Pietro Metastasio an Marianna Bulgarelli-Benti, 06.12.1732, in: Metastasio, *Lettere*, Nr. 50, S. 78-79, hier S. 79.

15 »Ah! Die Sänger von heute: Ihre Vorbilder sind die Nachtigallen, die Flötlein, die Grillen, die Zikaden, nicht die Menschen und ihre Affekte.« Pietro Metastasio an Francesco d'Argenvillières, 09.-28.08.1755, in: Metastasio, *Lettere*, Nr. 878, S. 1054-1055, hier S. 1055.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zwischen Ideal und Realität. Zugleich spiegelt sich in dem durchaus humorvollen Blick in die Privatwelt des berühmten Poeten der Titel der Szene wider: *Contrascena*. Contrascene bezeichneten in der Oper ursprünglich die eingestreuten lustigen Szenen im Verlauf einer Oper, die von Nebenrollen bestritten wurden. David Kimbell folgend trat dieser Szenentyp zuerst in Venedig auf, wurde dort aber bereits um 1700 aus der Haupthandlung in die zwischen den Akten aufgeführten Intermezzi verbannt, während er in Neapel noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Standard gewesen sei.[16] In Metastasios Opernlibretti für Neapel[17] kommen contrascene nicht vor. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, dass Ronchetti gerade Metastasio nun in solch einer Szene zur Hauptfigur macht.

Im Gesamtkontext von *Mise en abyme* betrachtet trägt *Contrascena* seinen Namen zurecht. Zwar ist das Verhältnis von Haupthandlung und Contrascena in Bezug auf die Komik umgekehrt: *Contrascena* mit einem Librettisten und Theatermacher Metastasio als Hauptfigur, der an den Umständen der Opernproduktion verzweifelt, trägt eher tragische Züge als die Rahmenhandlung mit Dorina und Nibbio. Unter dem Aspekt der dramaturgischen Verbindung beider Handlungsstränge betrachtet ist Szene 2 von *Mise en abyme* aber eher als Contrascena denn als Intermezzo einzuordnen. Dorina und Nibbio treten in Szene 3 und 4 beide zugleich mit Metastasio auf der Bühne auf. Auch spielen beide Handlungsebenen zur selben Zeit im selben Milieu, dem Theater. Dies war bei historischen Intermezzi (im Gegensatz zu Contrascene) häufig nicht der Fall: Dort kontrastierte das Spiel im zeitgenössischen bürgerlichen Milieu mit der antiken oder antikisierenden tragischen Haupthandlung der Opera seria. *Contrascena* bewegt sich also dramaturgisch auf der gleichen Ebene wie der Rest von *Mise en abyme*.

Reduktion – *Sub-Plot*

Einen anderen Aspekt des Opernbetriebs reflektiert Ronchetti in ihrer zweiten Vorarbeit zu *Mise en abyme*, in *Sub-Plot*. Die Szene diente bei ihrer Uraufführung 2014 als Intermezzo zwischen den beiden Teilen von Padre Martinis Version von *L'impresario delle Canarie*. Damit kehrt Ronchetti die Hierarchie zwischen Opera seria und Intermezzi um: *Sub-Plot* ist nämlich die Reduktion von Metastasios erstem großen Opernerfolg *Didone abbandonata* auf eine Länge von knapp 15 Minuten. Während also *Contrascena* die Auffächerung des Innenlebens des Dichters vollzieht, nimmt sich *Sub-Plot* mit *Didone* des Rahmens an, in dem *L'impresario delle Canarie* zum ersten Mal auf die Bühne kam.

16 David Kimbell: *Italian Opera* (National Traditions of Opera 2), Cambridge u.a. 1991, S. 302-303.

17 Neben *Didone abbandonata* nur noch *Siface re di Numidia*, eine Bearbeitung eines bereits existierenden Librettos von Domenico David.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die zeitliche Reduktion der Vorlage spiegelt sich auch in der von Ronchetti gewählten Besetzung: Lediglich die drei Hauptrollen (Didone, Enea, Iarba) treten auf, alle Nebenfiguren wurden radikal gestrichen. Musikalisch begleitet werden die drei Stimmen nur durch ein Kontrafagott und einen Kontrabass, die in dieser Szene auf der Bühne präsent sind. Beide Instrumente sind in der Barockoper der Continuo-Gruppe zuzuordnen, die solistisch eigentlich nur die Rezitative begleiten. Auch das Orchester, das in den anderen äußeren Szenen von *Mise en abyme* ja durchaus begleitet, fehlt. Dass lediglich eine stark verringerte Orchesterbesetzung die Szene begleitet, kann auf die Handlung bezogen als Zeichen für die darzustellende Probensituation gesehen werden. *Didone abbandonata* wird in *Mise en abyme* ja nicht offiziell aufgeführt, sondern im Beisein des Librettisten lediglich geprobt.

Zugleich entsteht durch das Fehlen höher spielender Instrumente ein uneinheitliches, gleichsam reduziertes Klangbild. Die so entstehenden, akustisch wahrnehmbaren Lücken im Klang spiegeln, auf die von Ronchetti gewählte Opernvorlage bezogen, visuell und auditiv Didones Einsamkeit und das Versiegen ihrer Hoffnung auf ein glückliches Schicksal. Auch die Vokalstimmen bleiben geisterhaft, ihre Linien stehen im Tonraum einsam über denen der beiden tiefen Instrumente. Musikalisch bedient sich Ronchetti streckenweise bei den Didone-Vertonungen von Hasse und Iommelli und ergänzt diese durch Abschnitte in ihrem eigenen, zeitgenössischen Idiom, wodurch ein stilistisches Tremolo entsteht. Durch die Uneinheitlichkeit der Vertonung wird deutlich, dass es Ronchetti nicht darum geht, eine Opernprobe aus dem 18. Jahrhundert möglichst realistisch nachzustellen. Vielmehr wird dieser szenische Topos als Ausgangspunkt genommen, um über die damaligen Bedingungen und Eigenarten des Produktionssystems Oper zu reflektieren und dabei die historische Figur Metastasio als Ausgangspunkt zu nehmen.

In einem Interview stellt Ronchetti einen ästhetischen Bezug zum Werk Samuel Becketts her: »Die ›Didone abbandonata‹ ist in meiner Oper eine Art von Beckett-Skelett.«[18] Die in *Sub-Plot* beobachtbare Reduktion von Handlung und Aktion ist ein wesentliches ästhetisches Merkmal auch des Beckettschen Theaters. Durch den Wegfall der für die Opera seria typischen Nebenhandlungen konzentriert sich die Darstellung in *Sub-Plot* ganz auf die Figur der Didone sowie ihre Hin- und Hergerissenheit zwischen Iarba und Enea. Zugleich fallen alle aktiven Anteile fort, die Metastasios Didone eigentlich an der Handlung besitzt. Diese Unbeweglichkeit und Ausweglosigkeit führt bei Ronchetti nicht mehr zu der nuancierten Art der

18 [Tiroler Festspiele Erl]: »›Implosion der Operngalaxie‹ – 5 Fragen an Lucia Ronchetti«, Interview mit Alexander Maria Dhom, 08.10.2017, in: Lucia Ronchetti: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_300_1.pdf (15.12.2017, abgerufen am 15.10.2019). Auch bei Beckett findet sich die literarische Figur der mise en abyme häufiger, so beispielsweise in dem berühmten Gedicht »Ein Hund kam in die Küche« aus *Warten auf Godot*.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Darstellung von Bühnenfiguren in verschiedenen Situationen, wie sie Metastasio als Ideal vorschwebte. Wohl aber wird Didone in *Sub-Plot* – ganz im Sinne Becketts – eine passive Figur, die auf die Kunde von bereits geschehenen Dingen wartet, die sie ungeschehen machen möchte, aber nicht kann. Damit wird Didone dramaturgisch zu einem Spiegel der Vergangenheit, deren Unverfügbarkeit sie zugleich als hoffnungslos zurücklässt. Diese Idee spiegelt sich durch die reduzierte Besetzung sowie den Umgang mit den älteren Vertonungen des metastasianischen Librettos auch in der Komposition wider und stellt außerdem einen Bezug zu Metastasio selbst her, der sich ja mit seinem Beharren auf einer barocken Opernästhetik im Laufe seines Lebens zunehmend isolierte.

(Meta-)Meta-Musiktheater – *Mise en abyme*

Beide Vorarbeiten, *Contrascena* und *Sub-Plot*, reflektieren also Aspekte des zeitgenössischen Opernbetriebs, die im Regelfall sowohl im historischen Bewusstsein als auch in der wissenschaftlichen Betrachtung des Themas im Zentrum stehen: in *Contrascena* Entstehungsbedingungen, in *Sub-Plot* die Aufführung einer Opera seria. Beide Aspekte werden in *Mise en abyme* zu Intermezzi, zu Einfügungen in die neue Haupthandlung, die im Original die Pausenunterhaltung darstellte: das Intermezzo *L'impresario delle Canarie* selbst (vgl. zum dramaturgischen Aufbau Abb. 1).

Aus dieser Verkehrung der Verhältnisse heraus entstand auch der Gesamttitel des Bühnenwerks, »Mise en abyme«. Der Begriff kommt ursprünglich aus der Wappenkunde und wurde später in die Kunstwissenschaften übernommen. Er bezeichnet die Idee, dass ein Bild, ein Text etc. sich selbst enthält und in ihm »mindestens ein in der Regel signifikantes Element (inhaltlicher oder formaler Natur) einer übergeordneten Ebene ›gespiegelt‹ erscheint«.[19] Dies trifft auf *Mise en abyme* und seine Teile in mehrfacher Hinsicht zu. *Contrascena* stellt eine thematische mise en abyme dar: Auch hier geht es wie im *Impresario delle Canarie* um das Thema der Opernproduktion. Die Figur Metastasio tritt im Umfeld eines seiner eigenen Werke auf und spricht auf der Bühne Dinge, die der historische Metastasio eigentlich über die Bühne geäußert hatte. Wenn die Figur Metastasio über Satire sagt: »Odio questo genere di scrivere«,[20] entsteht so ein Paradox, da *L'impresario delle Canarie* eine ebensolche Satire auf die Produktionsbedingungen von Theater darstellt.

Sub-Plot wiederum ist eine (reduzierte) Oper in einer Oper, die (nimmt man *L'impresario delle Canarie* als Ganzes) ursprünglich wiederum in einer Oper aufgeführt wurde – nämlich ebenjener, aus der *Sub-Plot* besteht. Damit vollzieht das

19 Werner Wolf: Art. »Mise en abyme«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013, S. 528-529.

20 »Ich hasse diese Art zu schreiben.« Ronchetti, *Mise en abyme*, S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stück eine formale mise en abyme, die das bekannte ›Spiel im Spiel‹ thematisiert. Dies gilt im Übrigen bereits für die Vorlage des *L'impresario delle Canarie*, da auch dieser durch seine Konzentration auf das Verhältnis Sängerin/Impresario als Metatheater charakterisiert werden kann. Dies bedeutet aber auch, dass Ronchettis Oper *Mise en abyme* diesem Vorgang noch eine weitere Ebene hinzufügt, da durch die Einführung von Metastasio als Bühnenfigur in sein eigenes Stück die Entstehung von *Didone abbandonata* / *L'impresario delle Canarie* und die Handlung des Intermezzos auf der gleichen Realitätsebene erzählt wird: Der Autor trifft auf sein Werk und reflektiert darüber – für den Zuschauer ein wahrer Blick in den Abgrund.

Eng verwandt mit dem Begriff der mise en abyme ist jener der Metalepse, der »Wechsel zwischen narrativen Ebenen«,[21] wie er beispielsweise auch in Luigi Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* vorkommt. Bei Ronchetti tritt der Autor Metastasio selbst im Umfeld seines eigenen Stückes auf und gibt dabei Einblick in sein spannungsvolles Verhältnis zur Theaterpraxis. Eine real existierende historische Figur, markiert durch die Originalzitate des Dichters in *Contrascena*, wird so in *Mise en abyme* auf der Bühne dramaturgisch in ihr eigenes Werk integriert. Ebenso versucht Dorina, die Sängerin und literarische Figur des Intermezzos ihren szenischen Rahmen zu verlassen indem sie im direkten Anschluss an *Sub-Plot* die dort gesungene letzte Arie der Didone aufgreift und sich vor Metastasio als Sängerin zu profilieren sucht – literarische Figur und ihr Autor (in einer von Gerber und Ronchetti imaginierten Version) stehen zusammen auf der Bühne. Dabei bleibt in der Partitur zu *Mise en abyme* jedoch letztlich unklar, ob Metastasio und Dorina auf der gleichen Erzählebene agieren oder nicht, die Figur Metastasio nimmt Dorina nicht wahr. Dadurch, dass beide Figuren in Gerbers Libretto nicht in direkte Interaktion miteinander treten, bleibt sowohl denkbar, dass eine der beiden Figuren die andere nur imaginiert, als auch, dass beide tatsächlich der Theaterprobe beiwohnen und Metastasio Dorina schlicht ignoriert oder nicht sieht.[22] Man sieht: Das Verhältnis der Erzählebenen zueinander ist in diesem Stück komplex und uneindeutig, in jedem Fall wird die Metapher der Welt als Theater umgedreht: Die Welt tritt ins Theater ein, das Theater ist Welt – für alle Protagonisten.

Auf die Gesamtheit des Werkes bezogen wird durch die vorangegangenen Beobachtungen klar, weshalb gerade *L'impresario delle Canarie* und sein Schöpfer Pietro Metastasio so interessant für eine Komponistin sind, die ein bewusstes Verhältnis

21 Beate Müller: Art. »Metalepse«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013, S. 516.

22 Im Regiekonzept der Uraufführung in Dresden wurde so verfahren, dass Metastasio sich zu Beginn des Stückes Dorina und den Impresario Nibbio vorstellt und so zum Leben erweckt – eine Möglichkeit, die das Libretto hergibt, jedoch nicht vorschreibt. (Team der Uraufführungsproduktion: Inszenierung: Axel Köhler; Bühne: Arne Walther; Kostüm: Frauke Schernau; Musikalische Leitung: Felice Venanzoni).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu bereits existierender Kunst im Allgemeinen und zu Musiktheater im Besonderen als unabdingbar für den eigenen Schaffensprozess formuliert: Sowohl das Intermezzo als Metaoper im Sinne Frieder von Ammons als auch die Persönlichkeit Metastasio selbst bieten sich als Opernstoff an, um Ronchettis reflektierten Umgang mit der Vergangenheit auf musikalischer Ebene auch für die theatrale Ebene der Handlung fruchtbar zu machen und so Musikgeschichte auf die Bühne zu bringen.

Die Komponistin selbst bezeichnet *Mise en abyme* daher folgerichtig als »kompositorische Analyse, als Reflexion der Uraufführung von Metastasios und Sarros Didone abbandonata«.[23] Ein konkretes historisches Ereignis also dient als Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung.[24] Interessant ist, dass Ronchetti in ihrer Aussage die Uraufführung der Opera seria in den Vordergrund rückt und nicht das Intermezzo, obwohl letzteres für *Mise en abyme* den weitaus größeren Anteil an musikalischem Material liefert als *Didone abbandonata*. Damit übernimmt die Komponistin die Sichtweise Metastasios, für den das Intermezzo wohl nur lästiges, auf Grund der herrschenden Konvention aber notwendiges Beiwerk zu seiner eigentlichen künstlerischen Errungenschaft war – seinem ersten eigenständig verfassten Opernlibretto.

Allerdings nimmt Ronchetti ein differenzierteres Verhältnis zu Metastasios Erstlingswerk ein als dieser selbst, was sich vor allem durch die Behandlung der Musik der Vorlage vermittelt. Musikalisch beruhen Szene 1 und 4 von *Mise en abyme*, für die die beiden Teile des Intermezzos die Grundlage bieten, zu zwei Dritteln auf einer Bearbeitung der Partitur von Sarro. Allerdings übernimmt Ronchetti die Instrumentation fast nie vollständig. Ähnlich wie in *Sub-Plot* werden die Vokallinien der zitierten Arien und Rezitative oft wenig oder gar nicht durch das Orchester begleitet. Wenn die Begleitung übernommen wird, findet sich selten ein Tutti, Töne werden durch Tremoli, durch Flageoletttöne in den Streichern und Zungenschläge bei den Bläsern verfremdet. Zwischen diesen Teilen, die auf einer Bearbeitung des Sarro-Materials beruhen, finden sich immer wieder Abschnitte, in denen Ronchettis eigener, dem Sprechduktus näherer Stil ungefiltert aufscheint, sowie Zitate aus anderen Kompositionen, die sich stilistisch vom bereits erwähnten Janequin über Monteverdi und Mozart bis hin zu Bartók erstrecken. So deutet Ronchetti die Klangwelt Sarros oft an, ohne sie jedoch zu imitieren, wodurch der spätbarocke Klang der Vorlage unvollständig, wie bereits im Verfall begriffen wirkt. Dies ist eine bewusste künstlerische Entscheidung, Ronchetti fasst ihren Umgang mit der ausgewählten Vorlage in folgendes Bild: Die Musik in *Mise en*

23 [Tiroler Festspiele Erl], »Implosion der Operngalaxie«.

24 Gleichwohl streben Ronchetti und Gerber keine realistische Wiedergabe von Ereignissen an, was sich bereits daran zeigt, dass der Metastasio in *Contrascena* kein junger, aufstrebender Dichter ist, sondern der arrivierte, selbstsichere kaiserliche Hofpoet.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

abyme sei, »als ob das barocke Auto schon verrostet wäre und alle Schrauben und Federn sichtbar seien.«[25]

Diese Unvollkommenheit, dieser Verfall zeigt sich auch in der Ausgestaltung der Gesangspartie der Dorina. Sie träumt davon, wie Didone zu singen, ist dazu aber, so ist es auskomponiert, stimmlich nicht in der Lage. Daher flicht Ronchetti musikalische Zitate von Jacques Offenbach und Kurt Weill in Dorinas Gesangsproben ein, die eine andere, vielleicht natürlichere Art des Gesangs symbolisieren, der eher einer Sprachnähe verpflichtet ist als dem artifiziellen Stil der Opera seria.

Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, wie stark intertextuell Ronchetti kompositorisch denkt und handelt. Zugleich fasst der Begriff der Intertextualität (im Sinne der Feststellung, dass sich ein Text auf andere Texte bezieht) nicht die Art, wie bewusst und reflektiert die Komponistin mit dem vorgefundenen Material umgeht. Um dies genauer zu beschreiben ist der Begriff der Rückspiegelung hilfreich, den Johannes Schöllhorn in einem Aufsatz zur Praxis der Bearbeitung geprägt hat.[26] Schöllhorn geht davon aus, dass auf Grund des Abstands zur Vergangenheit in Zeit und Denken eine direkte Beziehung zum ›Original‹ nicht möglich ist, sondern dass dieses immer nur vermittelt wird. Eine Bearbeitung ist daher immer das »Sichtbarmachen der Brille, die wir beim Erfinden tragen«[27] – will sagen: durch das Abarbeiten an fremdem Material treten die Eigenheiten des Bearbeiters umso stärker hervor. Das Konzept des Rückspiegels meint also, dass man die Vergangenheit durch ein Medium betrachtet; eine Bearbeitung ist daher immer die Herstellung von Distanz und nicht das Heranholen und die Aneignung für die Gegenwart.

Dies trifft auch auf Ronchettis Umgang mit den Vorlagen zu. Durch die Verfremdung und das Brüchigmachen des Klangbildes, (das sich am Deutlichsten in der Beschränkung auf die beiden tiefen Instrumente in *Sub-Plot* zeigt,) reflektiert die Musik das Moment des Unperfekten und des Verfalls. Hierdurch setzt sich die Komponistin in Beziehung zu den sozialen Umständen der Theaterpraxis zu Metastasios Zeit und der Situation der Künstler*innen in diesem System.

Insgesamt versteht Ronchetti *Mise en abyme* als Porträt von Metastasio, eine »sehr traurige Spirale, die Mise en abyme ist ein bisschen eine Tragödie der ganzen Welt von Metastasio, seiner Idee der Opera seria. Es ist eine Implosion der Operngalaxie, die er sich gedacht und erträumt hat.«[28] Der Umgang Lucia Ronchettis

25 Lucia Ronchetti: »Wie die Welt ins Theater eintritt«, in: dies.: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_183_1.pdf (02.02.2015, abgerufen am 15.10.2019).

26 Johannes Schöllhorn: »diese Furcht zu versteinern oder der notwendige Anachronismus der Bearbeitung«, in: Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer (Hg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (Frankfurter Studien XIII), Mainz u.a. 2010, S. 67-77.

27 Ebd., S. 75.

28 Ronchetti, »Wie die Welt ins Theater eintritt«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit der Musik der Vorlage ist daher als Kommentar, genauer als Meta-Kommentar zu verstehen, mit dem sie den von Metastasio angestrebten Opernstil durch die musikalische Behandlung seines ersten großen Erfolgs als vergänglich, als dem Untergang geweiht markiert.

Lucia Ronchetti gelingt es in *Mise en abyme*, eine Bearbeitung einer historisch belegten Vorlage, die sich selbst bereits inhaltlich mit Oper auseinandersetzt, mit weiteren Szenen zu verbinden, in denen die im Intermezzo angesprochenen Themen aus der Perspektive seines Schöpfers weiter ausgeführt und kontextualisiert werden. Die Musik, die Ronchetti dazu schafft, ist keine Stilkopie, sondern bildet eine eigene Ebene, auf der wiederum die Komponistin die auf der Bühne dargestellten Vorgänge kommentieren kann. Dabei strebt Ronchetti keine historisch genaue Wiedergabe vergangener Ereignisse an. Vielmehr stellt das Werk einen historiographisch informierten Blick auf die Vergangenheit dar, von einem bestimmten, individuellen Standpunkt aus, der im Sinne des Schöllhornschen »Rückspiegels« zugleich die Haltung und Eigenarten der betrachtenden Künstlerin erkennen lässt. Mit dieser Spiegelung gattungshistorischer Fragen nimmt Ronchetti von Ammons Idee der Metaoper als denjenigem Genre auf, das die Kulturgeschichte der Oper enthüllt – »opera's history as told by opera itself«[29] – und führt es auf eine neue Ebene: die Meta-Metaoper.[30] *Mise en abyme* ist Theater im Theater im Theater, das als Thema sich selbst hat – das Theater, und das Briefe über das Theater sowie einen Theatertext als Grundlage nimmt. Ein Spiegel im Spiegel.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Anne Gerber: »Auf einen Sprung zwischen Barock und 21. Jahrhundert. Lucia Ronchetti über ›Mise en abyme/Widerspiegelung‹«, in: Sächsische Staatskapelle Dresden: *Das Magazin der Sächsischen Staatskapelle Dresden* (2015), http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_169_1.pdf (Februar 2015, abgerufen am 15.10.2019).

29 Ammon, »Opera on Opera«, S. 79.

30 Diese Verschiebung des Fokus' vom Betrachteten zum Betrachter scheint mir – gerade für die traditionsbewusste Musikwissenschaft – generell ein lohnender zu sein, weil er weg von rezeptionsgeschichtlichen Aspekten hin zu den jeweiligen Eigenheiten der rezipierenden Künstler*innen führt; dies auch im Hinblick auf die Frage, ob solche Strategien eine Eigenart der sogenannten Postmoderne im 20./21. Jahrhundert sind (unabhängig davon, ob man diesen Begriff für adäquat hält oder nicht), oder auch für Musik aus früheren Epochen lohnend in Anschlag gebracht werden könnten.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 1: *Opere*, Mailand 1943.

Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 3: *Lettere*, Mailand 1951.

Lucia Ronchetti: *Mise en abyme, Chamber opera in four scenes for soloists, vocal ensemble and chamber orchestra* (2014), Partitur, Kassel 2015.

Lucia Ronchetti: »Wie die Welt ins Theater eintritt«, in: dies.: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_183_1.pdf (02.02.2015, abgerufen am 15.10.2019).

[Tiroler Festspiele Erl]: »›Implosion der Operngalaxie‹ – 5 Fragen an Lucia Ronchetti«, Interview mit Alexander Maria Dhom, 08.10.2017, in: Lucia Ronchetti: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_300_1.pdf (15.12.2017, abgerufen am 15.10.2019).

Literatur

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

Anna Laura Bellina: »Prefazione«, in: Pietro Metastasio: *Drammi per musica* 3, hg. von ders., Venedig 2002, S. 3-36.

Alice Bellini: »Music and ›Music‹ in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores«, in: *Eighteenth-Century Music* 6 (2009), H. 2, S. 183-207.

Donald Bewley: »Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude«, in: Gerhard Fischer und Bernhard Greiner (Hg.): *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 112), Amsterdam 2007, S. 335-346.

Hermann Danuser: »The Textualization of the Context. Comic Strategies in Meta-Operas of the Eighteenth and Twentieth Centuries«, in: Karol Berger und Anthony Newcomb (Hg.): *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays* (Isham Library Papers 6 / Harvard Publications in Music 21), Cambridge u.a. 2005, S. 65-97.

Harald Fricke: *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München 2000.

Harald Fricke: »Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme«, in: François Seydoux, Giuliano Castellani und Axel Leuthold (Hg.): *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella recorrenza del suo LXX compleanno,* Bologna 2001, S. 221-245.

David Kimbell: *Italian Opera* (National Traditions of Opera 2), Cambridge u.a. 1991.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beate Müller: Art. »Metalepse«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013.

Roger Savage: »Staging an opera: letters from the Cesarian poet«, in: *Early Music* 26 (1998), H. 4, S. 583-595.

Johannes Schöllhorn: »diese Furcht zu versteinern oder der notwendige Anachronismus der Bearbeitung«, in: Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer (Hg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (Frankfurter Studien XIII), Mainz u.a. 2010, S. 67-77.

Charles Troy und Piero Weiss: Art. »Intermezzo (ii)«, in: Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12, Oxford 2001, Sp. 488-490.

Werner Wolf: Art. »Mise en abyme«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013, S. 528-529.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inszenierung und/als Geschichte

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Komponist als Bühnenfigur in Stefan Herheims Inszenierung von *Tschaikowsky: Pique Dame*

Oder: Ceci n'est pas Tchaïkovski

Kadja Grönke

Ein Opernabend beginnt nicht erst mit dem Einsetzen der Musik. Diese Einsicht gilt insbesondere für die Inszenierung von Peter Tschaikowskys Oper *Pique Dame* (Libretto von Modest und Peter Tschaikowsky, UA St. Petersburg 1890), die der norwegische Regisseur Stefan Herheim (*1970, Oslo) als Koproduktion der Nationale Opera Amsterdam und des Royal Opera House London 2016 in Amsterdam und 2019 in überarbeiteter und zugespitzter Fassung in London auf die Bühne gebracht hat.[1] Von dem Augenblick an, in dem im Saal die Lichter erlöschen, thematisiert Herheim konsequent, wie das theatrale Handwerk des Regisseurs die widerstreitenden Interessen von künstlerischer Illusion und vermeintlicher Lebenswirklichkeit unter einer übergreifenden Idee zusammenbringt: Zusätzlich zu der musikalischen und szenischen Umsetzung von Tschaikowskys Opernpartitur erzählt er mit den Mitteln dieser Partitur und des Theaters eine weitere, andere Geschichte, die bereits begonnen hat, sobald sich der Vorhang hebt.

Das über den Abend hinweg konstante Einheitsbühnenbild zeigt ein reiches, großbürgerliches Interieur des späten 19. Jahrhunderts mit großer hinterer Fensterwand, davor einen Flügel, Sitzgruppe und rechts einen Kamin, über dem im Halbdunkel ein weibliches Ganzporträt zu erahnen ist. – Es spricht vieles dafür, Tschaikowskys vorletzte Oper, die 1890 in St. Petersburg uraufgeführt wurde, bühnenbildlich, so wie Herheim das tut, in der Zeit ihrer Entstehung zu verorten. Denn von der spielerisch leichten, humorvoll-ironischen literarischen Vorlage, die Alex-

1 Von der Amsterdamer Version ist eine DVD erhältlich (C Major Entertainment GmbH, 2018); die überarbeitete Londoner Fassung wurde am 22.01.2019 als Live-Mitschnitt in ausgewählten Kinos gezeigt. Im Folgenden bezieht sich die Beschreibung der Szenenbilder auf den im Kino gesendeten Londoner Mitschnitt. Auf Screenshots muss leider verzichtet werden, da der Leiter der »Business Affairs« des Opernhauses trotz der Zustimmung des kompletten Regieteams die Abdruckerlaubnis verweigert hat.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ander Puschkin 1834 veröffentlichte,[2] hat Tschaikowsky nicht mehr als die drei zentralen Personen übernommen. Die Geschichte um den armen Offizier Hermann,[3] die alte Gräfin, die angeblich das Geheimnis dreier beim Glücksspiel stets gewinnender Spielkarten kennt, und Lisa, die bei der Gräfin lebt und über die Hermann an das Kartengeheimnis zu gelangen hofft, holt er ganz in seine Gegenwart und macht daraus ein existenzielles Drama über Leidenschaft und fehlgeleitetes, todbringendes Begehren. Zu diesem Zweck verschärft er den personalen Konflikt. Bei ihm ist Lisa die reiche Enkelin der alten Gräfin und zudem mit dem sie aufrichtig liebenden Fürsten Jelezki verlobt (den Tschaikowsky zur Handlung dazuerfindet).[4] Aber sie sehnt sich nach dem ihr anfangs noch unbekannten, dämonisch-leidenschaftlichen Hermann. Dieser verzweifelt an ihrer Verlobung und dem Standesunterschied; nur durch Reichtum glaubt er sie für sich gewinnen zu können. Als er der Gräfin dafür das Kartengeheimnis abpressen will, stirbt die alte Frau vor Schreck. Zwar kehrt sie als Geist zurück und nennt ihm unter der Bedingung, Lisa zu heiraten, drei gewinnbringende Karten. Aber Hermann ist mittlerweile so stark auf Geld und Glücksspiel fixiert, dass er den eigentlichen Auslöser seines Begehrens, die Liebe, vergisst und Lisa dadurch in den Selbstmord treibt. Im Spielsaal gewinnt Hermann tatsächlich zweimal gegen die Bank, beim dritten Mal tritt er gegen seinen Rivalen Jelezki an, zieht die falsche Karte, verliert alles und nimmt sich ebenfalls das Leben.

Die Opernpartitur und ihre von Tschaikowsky bis in wesentliche Teile des Librettos hinein selbstentworfene Gesamtdramaturgie zeigen, welch ein Gespür für wirkungsvolle Bühneneffekte, dramatische Personenkonstellationen und psychologisch komplexe Charaktere der Komponist besaß. Diese zentralen Qualitäten sind eingebunden in die musikalischen Fixpunkte einer Großen Oper mit Chor, Kinderchor und Tanzpantomime, Geistererscheinung, mehrteiligen Arien, musikalisch komplex strukturierten Szenen, leitmotivartigen Verknüpfungen und einer Musik von hochromantischer Leidenschaft.

Herheims Inszenierung tastet all diese Qualitäten des Werks nicht an, unterlegt dem Ganzen aber eine zusätzliche, sehr eigene Lesart, die das Publikum dazu auffordert, sich auf die mannigfachen Zeichen und Binnenverweise von Herheims Erzählwelt und Bildersprache einzulassen. Zudem setzt sie ein gewisses Maß an

2 Erstausgabe: P. [Aleksandr Sergeevič Puškin]: »Pikovaja dama«, in: *Biblioteka dlja čtenija* [Lesebibliothek], 2 (1834), S. 109-140.

3 Da das Russische kein ›H‹ kennt, heißt diese Figur bei Puschkin in russifizierter, aber den deutschen Ursprung beibehaltender Form »Germann«, in Tschaikowskys Opernlibretto, gänzlich russifiziert, »German«; die deutschen und englischen Libretti wählen meist die Form »Hermann«.

4 Zu Tschaikowskys Puschkin-Rezeption in dieser Oper siehe z.B. Kadja Grönke: *Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit* (Čajkovskij-Studien 5), Mainz u.a. 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorkenntnissen über den Komponisten der Oper voraus. Im Internet-Blog des Londoner Royal Opera House wurde daraufhin vorgeschlagen: »to be fair the name should be different: something like ›Tchaikovksy and the Queen of spades‹.«[5]

Die hier betonte feste Verbindung zwischen dem Komponisten, seinem Werk und dessen Entstehung, wie Herheim sie imaginiert, manifestiert sich bereits in dem vom Regisseur hinzuerfundenen musikfreien Vorspiel, das dem Opernabend voransteht. Im Halbdunkel des Bühnenbildes ist mit dem Rücken zum Publikum in einem Lehnstuhl vorn rechts auf der Bühne ein nachlässig angezogener, entspannt hingeflegelter Mann zunächst mehr erahnbar als erkennbar. Er zieht die Aufmerksamkeit erst in dem Augenblick auf sich, als er mit einem geradezu animalischen Wutschrei einen anderen, großbürgerlich und korrekt gekleideten Mann von sich stößt, der zuvor für das Publikum unsichtbar vor oder zwischen seinen Beinen gekniet hat. Als dieser seine Hand küssen will, wird er erneut brüsk zurückgewiesen: ›Mann eins‹ will keine Zuneigungsbekundungen, sondern Geld. Kaum hat er es erhalten, schlüpft er in eine Uniformjacke und geht. Der Zurückbleibende flüchtet sich an den Flügel. In demselben Augenblick, in dem er ein Notenblatt in die Hand nimmt, setzt aus dem Orchestergraben die Musik zu *Pique Dame* ein: Der verschmähte Liebende wird zu dem Komponisten Peter Tschaikowsky.

Doch auch ohne Flügel und Notenblatt wäre die Verbindung offenkundig: Der Vergleich mit einer Fotografie Tschaikowskys[6] aus dem Jahr 1890 (dem Entstehungsjahr der Oper) zeigt deutlich, dass Maske und Kostüm sich eng an historisches Bildmaterial anlehnen – von Frisur und Bart bis hin zur Krawattennadel und Details der Bekleidung.[7] Die erste Beobachtung zu Stefan Herheims Regiekonzept lautet also: Ganz offensichtlich stellt Herheim in seiner Inszenierung der Oper *Pique Dame* den Menschen Tschaikowsky zur Entstehungszeit seiner Oper auf die Bühne.

---

5 »Absolutely amazing and fresh interpretation of the ›Queen of spades‹, with unpredictable twists of narrative, smart jokes and modern tragedy of the genius on stage. Sorry that people didn't enjoy it, though to be fair the name should be different: something like ›Tchaikovksy and the Queen of spades‹. Hope at least that everyone will now decide to go and see the production themselves, instead of reading reviews.« Eintrag mit Autorenkürzel »D. I.« am 22.01.2019, in: *Your Reaction: What Did You Think of Tchaikovsky's ›The Queen of Spades‹? Audience Responses and Press Reviews of Stefan Herheim's Staging of Tchaikovsky's Ambitious Opera*, hg. von Mel Spencer, in: Royal Opera House London: Premierenseite zu »The Queen of Spades«, Abschnitt »Blog«, https://www.roh.org.uk/news/your-reaction-what-did-you-think-of-tchaikovskys-the-queen-of-spades (abgerufen am 06.09.2019).

6 Vgl. Fotografie 79a in »Photographs«, in: *Tchaikovsky Research*, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Photographs (abgerufen am 06.09.2019).

7 Die Rolle des Hermann wurde 2016 in Amsterdam von Misha Didyk, 2019 in London von Vladimir Stoyanov gesungen.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Angesichts von Tschaikowskys Homosexualität, die durch Publikationen wie Alexander Poznanskys *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*[8] oder Valerij Sokolovs *Briefe Čajkovskijs ohne Kürzungen*[9] mittlerweile zum gängigen biographischen Wissen dazugehört, drängt sich nahezu zwangsläufig die Frage auf, ob die von Herheim erfundene Eingangsszene den Abschluss einer körperlichen Dienstleistung Tschaikowskys an einem Fremden darstellt, für die Tschaikowsky nicht nur bezahlen, sondern sich auch noch verspotten lassen muss. Herheims Amsterdamer Inszenierung von 2016 erlaubt kaum eine andere Deutung. Die Londoner Version von 2019 lässt dagegen auch andere Interpretationen zu. Vor allem aber bringt sie deutlich mehr Aggression ins Spiel: Tschaikowskys Wunsch nach emotionaler Hingabe, die sich im Handkuss ausdrückt, wird von dem anderen Mann mit brutaler Vehemenz abgewehrt; der Bezahlende muss sich nicht nur auslachen, sondern hier auch als »Verrückten«[10] beschimpfen lassen. – Die Ausgangsbeobachtung verlangt also nach einer Korrektur: Ganz offensichtlich stellt Stefan Herheim nicht den Menschen Tschaikowsky, sondern den Homosexuellen Tschaikowsky auf die Bühne.

Durch sein zugefügtes Vorspiel signalisiert der Regisseur, dass die Oper *Pique Dame*, deren Aufführung folgt, das Werk eines Homosexuellen in einer homosexualitätsfeindlichen Zeit ist. Dabei handelt es sich nicht um eine Art vorangestelltes Motto, denn die Figur Tschaikowsky bleibt bis zum Ende des Abends auf der Bühne, wird Teil der Szene, ja sogar Teil der Opernhandlung und spielt dadurch auf facettenreiche Weise mit jener Identifikation, die der historische Tschaikowsky mit seinen Bühnenfiguren für sich postuliert hat: »In Wahrheit«, bekannte der Komponist in einem Brief, »war Hermann für mich nicht nur ein Vorwand, diese oder jene Musik zu schreiben, sondern eine wirkliche, lebendige Person, und eine, die mir sehr sympathisch ist.«[11] »Schrecklich geweint, als Hermann seinen

8 Alexander Poznansky: *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York u.a. 1991.

9 Valerij Sokolov: »Briefe P. I. Čajkovskijs ohne Kürzungen: Unbekannte Seiten seiner Korrespondenz«, in: Thomas Kohlhase (Hg.): *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod: Legenden und Wirklichkeit, sowie weitere Beiträge anderer Autoren* (Čajkovskij-Studien 3), Mainz u.a. 1998, S. 137-162.

10 So wie die vorangestellte Szene zwischen den beiden Männern insgesamt von Herheim der Oper hinzugefügt wurde, so entstammt auch dieser beleidigende Ausruf an ihrem Ende nicht dem Opernlibretto.

11 Brief von Tschaikowsky an seinen Bruder Modest vom 03./15.03.1890 in: Petr Il'ič Čajkovskij: *Polnoe sobranie sočninij* [Gesamtausgabe], Bd. 15b: *Briefe 1890*, hg. von Ksenija Davydova und Galina Labutina, Moskau 1977, S. 85-88, hier übersetzt von Kadja Grönke nach dem Wiederabdruck auf *Tchaikowsky Research*: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4058 (abgerufen am 06.09.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geist aufgab«,[12] notierte er in seinem Tagebuch. – So gesehen, verlangt die Ausgangsbeobachtung nach einer weiteren Präzisierung. Offenkundig muss sie lauten: In seiner Deutung von *Pique Dame* stellt Stefan Herheim den Homosexuellen Tschaikowsky als Schöpfer einer Oper auf die Bühne, mit deren Figuren sich der Komponist sympathetisch verbunden fühlt.

Dieser Ansatz ist kennzeichnend für Stefan Herheims Konzept einer Musiktheaterregie, die den künstlerischen Schaffensprozess mit lebendig machen will. Am deutlichsten wurde das bislang in Richard Wagners *Meistersingern* (Salzburger Festspiele, Premiere am 2. August 2013), deren gesamte Handlung Herheim als Visualisierung dessen inszenierte, was der Schuster und Dichter Hans Sachs im Laufe des Abends erfindet, aufschreibt und mit den übrigen Opernfiguren sofort zur Aufführung bringt – bis hin zu dem nachdrücklichen Regieeinfall, dass der Biedermeierschreibtisch von Sachs zum überdimensionalen Bühnenbild wird, die Figuren also tatsächlich gewissermaßen direkt auf dem Papier ihre Bühnenwirklichkeit erleben.

Für Tschaikowskys Oper geht Herheim noch einen Schritt weiter: Hier ist der Schöpfer nicht nur ein Dichter, sondern ein Komponist, den wir beim Entwerfen und Niederschreiben von Handlung, Text und Partitur seines Musiktheaterwerks *Pique Dame* erleben. Immer wieder im Verlauf des Abends tritt der Bühnen-Tschaikowsky an den Flügel, wo er sowohl die gerade erklingenden Passagen dirigiert oder mit dem Gänsekiel aufschreibt als auch am Klavier spielend und komponierend die Handlung vorantreibt. Wir erleben also auf der Bühne den Schaffensvorgang und das Erschaffene zugleich, und in Herheims Regie tritt nun beides in eine facettenreiche Wechselwirkung. – Folglich ist eine letzte Schärfung der Ausgangsbeobachtung angebracht, die in voller Länge lauten muss: Stefan Herheim stellt den homosexuellen Künstler Tschaikowsky auf die Bühne und zeigt ihn beim Komponieren einer Oper, in deren Figuren und Handlungen er eigene Erlebnisse, Wahrnehmungen und Emotionen hineinprojiziert und als Bühnenhandlung sichtbar macht. Tschaikowskys inneres Leben und Erleben und die Entstehung seiner Oper werden zum Gegenstand einer mit den Mitteln der Musiktheaterregie erzählten ›Musikgeschichte auf der Bühne‹.

Wie das bei einem Werk funktionieren kann, in dem es – anders als bei Wagners *Meistersingern* – eigentlich gar keinen Künstler als Bühnenfigur gibt, darüber lässt Herheim sein Publikum relativ lange im Unklaren. Anfangs wirkt sein Bühnen-Tschaikowsky lediglich wie eine raffiniert erfundene Regiezutat. Sie erwächst aus einer akribischen Re-Lektüre der Oper vor dem Hintergrund von

12 Tagebucheintragung Tschaikowskys vom 02./14.03.1890; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Hans-Joachim Grimm in: Peter Tschaikowski: *Die Tagebücher*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992, S. 326.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausgewählten biographischen Informationen über den historischen Komponisten. Wenn Herheim beispielsweise eine Blickachse zwischen seinem Bühnen-Tschaikowsky und dem Frauenporträt über dem Kamin herstellt, steht außer Zweifel, dass dieses Gemälde im Kontext der Oper *Pique Dame* das für die Handlung unverzichtbare Jugendbildnis der alten Gräfin sein muss. Als Vorlage für dieses Gemälde hat Herheims Ausstatter allerdings eine Fotografie von Tschaikowskys Mäzenin Nadeshda von Meck herangezogen,[13] sodass es auch für diese Bühnenfigur einen ›Sitz im Leben‹ des historischen Komponisten gibt.

Solche Bezüge wirken auf den ersten Blick wie bewusst lancierte Authentizitätssignale, die der Inszenierung den Anschein einer historischen Erzählung über den realen Komponisten Tschaikowsky verleihen. Bei Herheim sind sie allerdings stets in sich mehrdeutig und Teil eines facettenreichen Spiels, bei dem der Regisseur auf der Theaterbühne und mit den Mitteln des Theaters Grundsätzliches über das Theater als solches und über unsere Vorstellungen von Kunst und Künstlertum aussagt. Deutlich wird dies beispielsweise, wenn der Bühnen-Tschaikowsky die ersten Operntakte unmittelbar bei ihrem Erklingen mitdirigiert, aufschreibt und nachliest. Dadurch wirkt der Schaffensprozess wie eine spontane Inspiration, bei der intensive Emotionen unmittelbar auf das Papier fließen – ganz so, wie das Opernpublikum es sich bei dem Schöpfer einer derart emotionalen Musik vielleicht auch vorstellt, wie es aber vor allem für das idealisierte romantische Künstlerbild seit dem 19. Jahrhundert zum Stereotyp geworden ist. Wird Tschaikowsky hier zum Idealtypus des romantischen Künstler-Genies stilisiert – oder steht er nur pars pro toto für das Prinzip des schaffenden Künstlers im Allgemeinen?

Dass weder das Tschaikowsky-Klischee noch das romantische Künstlerstereotyp eine Wahrheit für sich beanspruchen, sondern theatrale Mittel sind, die auf ihre Wertigkeit und Relevanz für das Verständnis der Oper befragt werden müssen, zeigt der Gänsekiel, mit dem der Bühnen-Tschaikowsky seine Noten aufschreibt: Als feine ahistorische Brechung verweist er auf das Fiktive, auf das Gemachte und In-Szene-Gesetzte all dessen, was auf der Bühne zu sehen ist. Gleichzeitig wird er zum optischen Leitmotiv, das in der vielleicht extremsten Passage der Inszenierung kulminiert – jener Szene zu Beginn des dritten Akts (5. Bild der Oper), die auch innerhalb der Opernhandlung die extremste, nämlich die fantastischste und irrealste, ja geradezu surreale Episode ist: Als die Stimme der toten Gräfin Hermann die drei magischen Karten verrät, durch die er beim Glücksspiel zu Reichtum gelangen wird, kann der Bühnen-Tschaikowsky die entsprechende Inspiration für diese Musik nur erlangen, indem er sich mit dem Gänsekiel das Blut aus den

13 Fotografie von Nadeshda von Meck aus den 1880er Jahren, in: »Nadezhda von Meck«, in: *Tchaikovsky Research*, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Nadezhda_von_Meck (abgerufen am 06.09.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Adern sticht und damit schreibt. Dazu umtanzen ihn manierierte, grotesk verrenkte halbnackte Männergestalten, die mit Schreibfedern gespickt sind wie mit Pfeilen – wobei statt Blut Tinte aus allen Wunden quillt. Eine Seite dieses Assoziationsangebots ist die hochromantische Vorstellung vom leidenden Künstler, der sein Werk unter Schmerzen mit seinem eigenen Blut niederschreibt. Die andere Seite liegt in dem überdeutlichen Verweis auf das Martyrium des Heiligen Sebastian, des Lieblingsheiligen der Homosexuellen:[14] Sein extremer Schmerz präsentiert sich der ästhetischen Betrachtung; die Verschmelzung von Leid und Schönheit, Leiden und Genießen wird zum Sinnbild homosexuellen Begehrens – ganz ähnlich wie das Leid des Bühnen-Tschaikowsky, der seinem geliebten Hermann den Weg zu Lisa komponiert, in musikalisch-ästhetischen Genuss transformiert wird. – Dass Herheim damit zugleich dem historischen Tschaikowsky ein Leiden an seiner Homosexualität zuschreibt, welches dieser im Kunstwerk sublimiert,[15] erweist sich als grundlegend für Herheims Tschaikowsky-Deutung.[16]

Auf die Verbindung von Homosexualität, Leid und Todesnähe verweist auch das optische Leitmotiv eines Wasserglases: Von innen heraus beleuchtet und mit einer milchig trüben Flüssigkeit gefüllt, ist es in Herheims Inszenierung geradezu demonstrativ präsent, steht als Requisit bereit oder wird vom Herrenchor genutzt, um dem Bühnen-Tschaikowsky zuzutrinken. Es verweist auf Hypothesen zum Tod des historischen Tschaikowsky, denen zufolge er entweder ein Glas mit Cholera-Bakterien kontaminierten Wassers getrunken oder mit Hilfe von Gift Selbstmord verübt haben soll, um seine Homosexualität geheim zu halten.[17] Damit ist das Glas einerseits ein theatrales Authentizitätssignal, das auf die historische Künstlerbiographie verweist, andererseits aber auch zirkelschlüssig ein fiktionaler Beweis für diese Todesmythen: Das Glas wird von Herheim genutzt, weil es möglicherweise mit dem Tod des historischen Tschaikowsky zu tun hat – und weil es als Verweis auf die Biographie verstanden wird, legt es dem Publikum nahe, dass Tschaikowskys realer Tod etwas mit tödlichem Wasser und folglich auch etwas mit dem Leiden an Homosexualität zu tun haben muss. Herheim spielt also nicht nur mit dem

14 Vgl. z.B.: Irene Ulrich: »Der heilige Sebastian: vom christlichen Märtyrer zur homosexuellen Utopie«, in: Elke Pahud de Mortanges und Franziska Metzger (Hg.): *Orte und Räume des Religiösen im 19.-21. Jahrhundert*, Paderborn 2016, S. 207-222.

15 Auf die Eindimensionalität dieser Deutung kann hier nicht weiter eingegangen werden.

16 Dass Herheim die Feder zugleich als Verweis auf die optische Metapher des Vogels im Käfig nutzt und dieses wichtige Requisit wiederum die Verbindung zu den klingenden Mozart-Anspielungen in Tschaikowskys Partitur herstellt, ist ein plastisches Beispiel für die Mehrwertigkeit von Herheims Bildersprache.

17 Vgl. Alexander Poznansky: »Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod. Legenden und Wirklichkeit«, in: Kohlhase (Hg.), *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod*, S. 9-135, und Kadja Grönke: »Čajkovskijs Tod – ein kritischer Literaturbericht«, in: ebd., S. 379-403.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

großen romantischen Künstlermythos des 19. Jahrhunderts, sondern auch mit den wesentlichen Stereotypen des Tschaikowsky-Mythos.

Der Männerchor, der dem Bühnen-Tschaikowsky wiederholt mit dem Wasserglas zutrinkt, und die tanzenden St.-Sebastian-Gestalten treten bei Herheim allesamt als Tschaikowsky-Doppelgänger auf. Dieser überdeutliche Verweis auf die Identifikation des Komponisten mit seinen Figuren suggeriert nicht nur, dass alle Gestalten letztlich einem einzigen Kopf entspringen, sondern mag auch eine feine intertextuelle Anspielung sein: Bereits in dem Film *An American in Paris*[18] (USA 1951) gibt es eine Szene, in der der fiktive Komponist Adam Cook, gespielt von Oscar Levant, die Aufführung seines eigenen Klavierkonzertes erträumt, bei der er Solist, Dirigent, das komplette Orchester und sogar sein eigenes Publikum ist. Auch Herheims Bühnen-Tschaikowsky ist nicht nur der Komponist der erklingenden Musik, sondern er studiert sie auch ein, inszeniert sie, und wenn er den Mitwirkenden Notenblätter austeilt und sie auf der Bühne zu wirkungsvollen Tableaus arrangiert, bleibt er letztlich auch selbst nicht außen vor. Während der Bühnen-Tschaikowsky in dem von Herheim hinzugefügten Vorspiel als Opfer seiner unerwiderten Emotionen gezeigt wird, entwickelt er sich im Raum seiner Musik also zum Herrscher über die Gestalten, die er nach seinem Willen erfindet und zu denen er eine starke, auch emotionale Bindung aufbaut. Das geht so weit, dass er dem Offizier, der ihn zu Beginn so demütigt, die männliche Hauptrolle seiner allmählich entstehenden Oper zuweist. Den kaltherzig-brutalen käuflichen Geliebten seiner hässlichen Wirklichkeit verwandelt er in den glücklosen, von leidenschaftlicher Liebe und von der Spielsucht besessenen Helden seiner Bühnenwahrheit und führt ihn am Ende in den Tod – vielleicht eine subtile Form der Rache?

Aber ebenso wie die Ausgangsbehauptung zur Gleichsetzung von Bühnenfigur und historischem Tschaikowsky einer mehrfachen Präzisierung bedurfte, so muss auch diese Beobachtung genauer gefasst werden. Denn als Hermann im ersten Bild des ersten Akts (Nr. 2) zum ersten Mal die Opernbühne betritt, wirkt es keineswegs so, als habe der Bühnen-Tschaikowsky ihn bewusst herbeikomponiert, sondern als sei der Komponist vielmehr erschrocken, ihn wiederzusehen. So ganz scheint es also nicht zu stimmen, dass er hier unumschränkt über seine Bühnengestalten herrscht. Das Aufeinandertreffen der beiden Antagonisten erweist sich als deutlich komplexer.

Unmittelbar vor Hermanns Erscheinen unterhalten seine Freunde sich über ihren Kameraden: »Was für ein seltsamer Mensch er doch ist! Als hätte er mindestens

18 *An American in Paris*, Regie: Vincente Minelli, USA 1951, Film mit Gene Kelly und Leslie Caron in den Hauptrollen.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

drei Verbrechen auf dem Kerbholz.«[19] Doch er beachtet sie nicht, sondern geht wie in Trance auf den Flügel zu, wo er sich über die Noten beugt. Erst auf die Frage nach seinem Befinden antwortet er verstört: »Ich weiß selbst nicht, was mit mir los ist. […] Ich liebe! Liebe!«[20] Geschickt nutzt Herheim die bereits bekannten optischen Versatzstücke, um seine Figuren zwischen dem aktuell komponierten Bühnenspiel und der Erinnerung an das hinzugefügte Vorspiel hin- und herflackern zu lassen: Der Sessel, hinter dem der Bühnen-Tschaikowsky sich bei Hermanns Auftreten erschrocken versteckt, ist derselbe, in dem am Anfang sein käuflicher Geliebter saß. Doch Hermann ist nicht identisch mit dem herzlosen Offizier des Vorspiels: Indem er sich in die Noten vertieft und die vom Bühnen-Tschaikowsky daraufhin rasch entworfene Klage über qualvoll unerfüllbare Liebe singt (sein Arioso »Ich kenne ihren Namen nicht«, 1. Bild, Ende von Nr. 2), wird er Teil der Oper und Produkt der schöpferischen Fantasie des Bühnen-Komponisten.

Allerdings ist Hermanns Kostüm im Unterschied zu dem seiner Kameraden nicht historisierend (also zum Inhalt der in Tschaikowskys Kopf entstehenden Oper passend) im Rokokostil gehalten, sondern korrespondiert mit Tschaikowskys Bekleidung im Schnitt des 19. Jahrhunderts, und er trägt auch keine Perücke. Anders als der Komponist, der zwischenzeitlich analog zu dem Chor zumindest ein falsches Haarteil angelegt hat, begibt Hermann sich also nicht in die Aufführung hinein, sondern bleibt ein Fremdkörper (so wie er auch in Tschaikowsky Originallibretto, analog zu Puschkins Erzählung, immer wieder als fremd und befremdlich charakterisiert wird). Auf diese Weise bleibt die Vorgeschichte zwischen den beiden Männern optisch präsent und überformt schließlich die Bühnenhandlung. Zwar belässt Herheim das Libretto unangetastet, doch er verleiht ihm mit Hilfe von Gesten und Körpersprache eine zweite Bedeutungsebene: Als Hermann auf die Frage seiner Freunde »Glaubst du denn nicht, dass deine Angebetete deine Liebe erwidert?« die dramatische Schlussfolgerung zieht, »Wenn ich darauf nicht hoffen könnte, bliebe mir nur zu sterben«,[21] richtet er sich mit Blicken, Gesten und Bewegungen direkt an den Bühnen-Tschaikowsky und zeigt bei dem Wort »sterben« mit dem Finger auf ihn. Diese simple Geste bewirkt eine Gleichsetzung von Hermanns gesellschaftlich unmöglicher Liebe zu Lisa mit Tschaikowskys unmöglicher – weil zu seiner Zeit und in seinem Land ungesetzlichen – Liebe zu Männern. Wie das fatale Glas Wasser ist auch diese Geste ein deutlicher ›Fingerzeig‹ auf die Verknüpfung von Homosexualität und Tod.[22]

19 Vgl. Petr Il'ič Čajkovskij: *Polnoe sobranie sočninij* [Gesamtausgabe], Bd. 9: *Pikovaja Dama*, Partitur, hg. von Anatolij Dmitriev, Moskau 1950, S. 59. Die zitierten Auszüge aus dem Libretto von Peter und Modest Tschaikowsky sind aus dem Russischen übersetzt von Kadja Grönke.

20 Ebd., S. 64.

21 Ebd., S. 99f. und S. 101-104.

22 Ähnliche optische Umdeutungen des Librettotexts beobachtet auch Philip Ross Bullock in seiner Rezension der Londoner Aufführung (»The Authority of the Author and the Despo-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Hin- und Herflackern zwischen unterschiedlichen Facetten von Rollen und Personen, das Herheim immer intensiver in Szene setzt, lässt den Bühnen-Tschaikowsky nach und nach die Kontrolle über seine Geschöpfe verlieren. Er wird von seinen Operngestalten mehr und mehr als Mitspieler wahrgenommen und in das Bühnengeschehen hineingezogen. Kaum hat Hermann ihn gewissermaßen vor aller Augen und Ohren als Homosexuellen geoutet, zwingen ihn die anderen Bühnenfiguren (fast ironisch) in die Rolle des glücklich heterosexuell verlobten Fürsten Jelezki. Auf die Frage »Gratuliere Fürst, man sagt, du seist verlobt?« antwortet er: »Ja, ein lichter Engel hat sich mit mir verbunden.«[23]

Damit wird deutlich, dass die Frage nach der Gestaltungsmacht des Komponisten weitaus mehr Facetten besitzt, als es zunächst den Anschein hat: Der Bühnen-Tschaikowsky entwickelt sich in der von ihm komponierten Musik zwar zum aktiv Handelnden. Aber sein Versuch, die Figuren seiner Oper nach seinem Willen zu gestalten, scheitert an den unterschiedlichen, einander überlagernden und durchdringenden Wahrnehmungs- und Bedeutungsebenen. Bei Hermanns erstem Auftritt im Kreis seiner Kameraden trifft der homosexuelle (gewissermaßen ›reale‹) Bühnen-Tschaikowsky auf seine (imaginäre) Bühnenfigur Hermann. Diese nimmt jedoch nach und nach Züge des (›realen‹) Offiziers aus dem Vorspiel an und bedroht damit die Autorität des Komponisten und auch die Fiktionalität der Bühnenfiguren.

Der Bühnen-Tschaikowsky entkommt dieser Bedrohung, indem er nicht etwa seinen Hermann umschreibt, sondern letztlich sich selbst ganz in sein Werk hineinschreibt: Er erfindet für sich die Opernrolle des Fürsten Jelezki (der in der Tat nur in der Oper und nicht in Puschkins literarischer Vorlage vorkommt) und erschafft damit einen gesellschaftlich arrivierten und in jeder Hinsicht unantastbaren Antagonisten, der am Ende als einzige zentrale Figur überleben wird. Damit verhandelt der Bühnen-Tschaikowsky in seiner Oper auch das Problem des Todes: Dadurch, dass der Bühnen-Tschaikowsky Teil seines Kunstwerks wird, wird er mit diesem gewissermaßen unsterblich.

Daran knüpfen sich freilich neue Probleme. Durch die Gleichsetzung des schwulen Bühnen-Tschaikowsky mit Lisas offiziellem, gesellschaftskonformem Bräutigam hat der Regisseur zwar seine Komponisten-Figur endlich fest im Werk verankert. Aber er zwingt seinem Bühnen-Tschaikowsky-Jelezki fortan auch eine geradezu schizophrene Rolle auf. Die beiden Personenanteile überlagern einander;

---

tism of the Director: Stefan Herheim's Production of Tchaikovsky's ›Queen of Spades‹«, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 26 [2019], S. 31-43, S. 32): »The libretto, too, has been thoroughly rethought; German's words ›You are old and have not long to live‹, originally directed towards the countess, are here addressed to the figure of Tchaikovsky himself, making the opera a meditation on the composer's well attested sense of mortality.«

23 Čajkovskij, *Pikovaja Dama*, Partitur, S. 98f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Bild gerät ins Flackern, und mal überwiegt die eine, mal die andere Rolle. Konkret bedeutet das: Der Bühnen-Komponist, der seinen Hauptfiguren Musik auf den Leib schreibt und ihre verbotene Liebe anstachelt, tut dies, obwohl er zugleich der betrogene Liebende Jelezki ist, dessen große Gefühle für Lisa unerwidert bleiben. Die in dieser Bühnenrolle liegende, vollkommen plausible Abneigung Jelezkis gegenüber Hermann hindert den Bühnen-Komponisten freilich nicht daran, sich erneut in eine emotionale Beziehung zu seinem Helden zu begeben: Unmittelbar bevor Hermann der alten Gräfin das Geheimnis der drei gewinnbringenden Spielkarten abringen will und der Bühnen-Tschaikowsky ihn dabei in ein fatales Konglomerat aus Ängsten, Realitätsverlust, Zwangshandlungen und Wahnvorstellungen hineinkomponiert (2. Akt, 4. Bild der Oper), kommt es vor dem Jugendbild der alten Gräfin (bzw. vor dem Porträt der historischen Nadeshda von Meck) zu einem Déjà-vu. Der Bühnenraum zeigt erneut die Ausgangssituation des Opernabends: das Bild, den Stuhl, in dem Hermann nun kraft- und willenlos zusammenbricht, und Tschaikowsky, der ihm die Hand küsst – diesmal ohne brüske Zurückweisung. Neu ist in dieser Szene das Glas Wasser, das auf dem Tisch steht und unübersehbar den Tod in diese Denkfigur einführt – und zwar nicht als Hinweis auf den bevorstehenden Tod der alten Gräfin, sondern auf die Todesgefahr, in die sich der Bühnen-Komponist durch seine Gefühle für Hermann[24] bzw. für seinen bezahlten Liebhaber begibt. In demselben Sinne verweist auch die Uhr auf dem Kaminsims, die auf Zwölf steht, auf den Tod.

Die Rettung erfolgt, indem Herheims Bühnen-Tschaikowsky abermals in die Rolle des Fürsten Jelezki schlüpft und Hermann im finalen Kartenduell gegenübertritt. Doch sogar in dieser Konstellation flackern die Rollenbilder, ist doch auch diese Szene zugleich eine kreative Erfindung des Bühnen-Komponisten: Unmittelbar bevor der Bühnen-Tschaikowsky zu Jelezki wird, schiebt er Hermann nachdrücklich zum Flügel; das Kompositionsinstrument wird zum Tisch für das Glücksspiel, die Notenblätter repräsentieren die Spielkarten. Als Duell zwischen Notenblatt (Jelezki) und Pistole (Hermann) inszeniert, verliert Hermann gegen Jelezki. Als er sterbend in den Armen der Tschaikowskyschen Dreieinigkeit von Jelezki, Bühnen-Komponist und Ex-Liebhaber zusammenbricht, hat der Bühnen-Komponist die brutale Zurückweisung, die ihm im Vorspiel angetan wurde, komponierend ausgelöscht – freilich um den Preis, dass erwiderte Zuwendung nur im Augenblick des Todes möglich ist. Aber es ist der Tod Hermanns, nicht sein eigener.

In diesem Sinne muss also auch die Überlegung zu Tod und Unsterblichkeit präzisiert werden: Indem der Bühnen-Tschaikowsky in die Opernrolle des einzi-

24 Man beachte, dass Herheim in seinen beiden Inszenierungsvarianten die deutsche Namensform »Hermann« wählt (vgl. Anm. 3). Im Kontext seiner Inszenierung erhält die zweite Silbe «-mann« eine für die Beziehung zwischen Hermann und Tschaikowsky-Jeletzki sehr spezifische Nebenbedeutung.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen Überlebenden schlüpft und den Tod Hermanns aktiv herbeikomponiert, löst er für sich selbst die drohende Verknüpfung von Homosexualität und Tod auf und überlebt – zumindest als Opernfigur Jelezki. Sein Überleben ist dabei an den Tod des Geliebten und an das Ende jeder Liebesmöglichkeit gebunden.

Freilich wäre Herheim nicht Herheim, wenn er diese Beobachtung schlussendlich nicht ebenfalls wieder ins Flackern bringen und sie damit als primär theatrales Element einer Theaterwirklichkeit decouvrieren würde. Denn als die Gruppe der um Hermanns Leiche gedrängten Choristen von der Bühne abgeht, bleibt nur ein einziger Körper zurück: Es ist nicht Hermann, sondern der Bühnen-Tschaikowsky, der reglos auf der Erde liegt – wie schon einmal, am Ende der Ouvertüre, nachdem er demonstrativ das Glas Wasser ausgetrunken hatte und Lisa ihm in der Gestalt eines schwarzen Todesengels erschienen war. Damals kam er wieder zu sich, um seine Oper zu komponieren. Doch jetzt? Ist er jetzt tot? Ist sein Versuch, sein Schicksal komponierend umzuschreiben, gescheitert? Oder hat er seine gesamte Oper vielleicht nur geträumt? Wieder schiebt Herheim mehrere Bedeutungsebenen übereinander, und das Publikum muss selbst entscheiden, welchem der Bilder es den Vorzug gibt und wie sehr es in dem Vexierspiel der Deutungsangebote das magische Universum des Theaters als Theater erkennen möchte.

Ein solches Erzählen auf mehreren Ebenen setzt gegen die anfänglich so platt wirkende Eindeutigkeit des Bühnen-Tschaikowsky eine Kunst der Ambivalenzen und eine Vieldeutigkeit, die weit mehr ist als nur der Versuch, ausgewählte Eckpunkte einer bekannten Komponisten-Vita auf die Bühne zu bringen. Statt Tschaikowskys vielleicht emotionalstem und dramatischstem Bühnenwerk eine autobiographische Deutung aufzuzwingen, wird der Bühnen-Tschaikowsky bei Herheim zum Sinnbild des großen romantischen Künstler-Genies, dem beim Komponieren Kunst und Leben unauflöslich ineinanderfließen. Zu diesem Topos gehört auch, dass seine menschliche Unvollkommenheit und seine scheiternde Liebe ihm genau jenes Leid verschaffen, das es ihm ermöglicht, gewissermaßen kathartisch sein ›Meisterwerk‹ zu schreiben und damit nicht als Opernfigur, sondern als Komponist tatsächlich unsterblich zu werden. Darüber hinaus erzählt Herheim eine Geschichte über das Ringen mit Homosexualität als Antrieb für Kunst und er zeigt außerdem, dass all das ein mit den Mitteln des Theaters hergestelltes Stereotyp ist, das (vielleicht nur zufällig) an Tschaikowsky festgemacht wird. Und so schwebt über allem die unsichtbare Mahnung, die durch René Magrittes Bildtitel ikonisch geworden ist: »Ceci n'est pas une pipe« – oder besser: Ceci n'est pas Tchaïkovski. Was wir hier sehen, zu erkennen meinen und zu verstehen glauben, sieht zwar auf den ersten Blick aus wie Tschaikowsky, aber: Das ist nicht Tschaikowsky!

… Schön wäre es, wenn die Untersuchung von Herheims Regiekonzept hier enden könnte. Aber das theatrale Verwirrspiel erstreckt sich nicht allein auf das bislang untersuchte Bühnenspiel. Schon vorher, in demselben Augenblick, in dem alle Lichter im Saal erlöschen und damit der Beginn der Londoner Aufführung signali-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

siert wird, lässt der Regisseur auf dem Bühnenvorhang ein Statement einblenden, das alle Ambivalenzen noch vor Vorstellungsbeginn anscheinend radikal zurücknimmt:

> »Pyotr Il'yich [sic!] Tchaikovsky died as Russia's most celebrated composer in 1893 – officially of cholera.
> Supposedly, he drank a glass of contaminated water.
> Years before, he had married in a vain attempt to ›redeem his tormented soul‹ from his homosexuality.«[25]

Es folgt ein Zitat des Komponisten:

> »Only music can save me.
> Its beauty reconciles us with life.«

Zerstört diese scheinbar wissenschaftlich abgesichert daherkommende Biographiebindung nicht jede Idee der Übertragbarkeit? Unter einer solchen Prämisse kann das Londoner Publikum Herheims Bühnen-Tschaikowsky kaum noch anders deuten als exakt so, wie Herheim es in der im Internet abrufbaren Einführungsveranstaltung vor der Premiere selbst formuliert: »He was a miserable human being who […] probably killed himself.«[26] Die komplexere Idee von »Musikgeschichtstheater«[27] wird zur optisch visualisierten Komponistenbiographie simplifiziert, reduziert zugunsten einer kurzschlüssigen Gleichsetzung von Homosexualität, Tod und hochemotionaler Musik. Gegen die aktuelle musikwissenschaftliche Tschaikowsky-Forschung und ihr Bemühen um ein möglichst weites Spektrum an Quellen[28] und deren facettenreiche Deutungsmöglichkeiten setzt diese extrem verkürzende Wahrnehmung des historischen Komponisten das banale Klischee eines allein aus seiner Sexualität heraus erklärbaren Künstlers und eines allein aus der Sexualität des Künstlers heraus erklärbaren Opernwerks.

---

25 Die drei Textabschnitte werden nacheinander eingeblendet, lassen also Raum für Assoziationen und für Verknüpfungen mit eigenem Hintergrundwissen, sodass sie mottoartig die Wahrnehmung des Bühnen-Tschaikowskys mitprägen und sie sogar in eine klare Richtung drängen. In der Amsterdamer Inszenierung fehlt dieser Hinweis.

26 Royal Opera House: »Insights into The Royal Opera's Queen of Spades«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=AW6aFBzkkYo (aufgezeichnet am 18.12.2018, abgerufen am 06.09.2019) bei 1:04:13.

27 Vgl. 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.

28 Dokumentiert und auch bibliographisch erfasst auf *Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.*, https://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/ (abgerufen am 06.09.2019) und *Tchaikovsky Research*, https://www.tchaikovsky-research.net/ (abgerufen am 06.09.2019).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aber »Der Mensch ist immer mehr als er von sich weiß«,[29] sagt der Philosoph Karl Jaspers. In diesem Sinne scheint es, dass auch die Kunst Herheims mehr ist, als der Regisseur von ihr weiß (oder von ihr preisgibt). Wenn sich Herheims minutiös durchgefeilte Bildersprache als ein Geflecht simultan überlagernder und wechselweise in den Vordergrund tretender Bedeutungszuweisungen darstellt, die sich an den drei rezeptionsgeschichtlichen Eckpunkten ›Homosexualität‹, ›Tod‹ und ›künstlerisches Schaffen‹ festmachen – dann ist vielleicht auch Herheims verbales Deutungsangebot in der Einführungsveranstaltung nur ein weiterer Bestandteil seines grundsätzlichen Konzepts changierender Interpretationen: Die Wortkommentare des Regisseurs überlappen sich mit der Einsicht, dass das geschichtliche Individuum Tschaikowsky zwar tot ist, dass seine Musik aber unsterblich weiterlebt.

In diesem Zusammenhang erfährt die für das Konzept von ›Musikgeschichtstheater‹ nicht unerhebliche Frage, ob zur historischen Anbindung eines »Musikgeschichtstheaterwerks« auch originale Musik zitiert wird, eine sehr eigentümliche Antwort: Dadurch, dass in der Londoner Inszenierung von Tschaikowskys Oper *Pique Dame* nicht Tschaikowskys gedruckte Partitur das ›Musikgeschichtstheater‹ ist, sondern das, was der Regisseur dramaturgisch, visuell und erzählend daraus macht, erhält die gesamte erklingende Musik die Anmutung eines unterlegten Authentizitätssignals und wird damit gewissermaßen zu einem klingenden Kommentar, den zu dechiffrieren, zu deuten und zu verstehen dem Publikum ans Herz gelegt wird. Auf diesem Weg kann die vermeintlich allbekannte originale Partitur in ihrer Emotionalität und ihrer Authentizität – und auch in ihrem Bezug auf den historischen Komponisten Tschaikowsky – neu wahrgenommen und gewichtet werden: Erst durch Herheims Inszenierung entsteht hier ein ›Musikgeschichtstheaterstück‹, in dem das Publikum die Musik nun gewissermaßen ganz neu erleben kann. – Ganz in diesem Sinne postuliert Herheim am Ende der Londoner *Pique-Dame*-Matinee: »That's, I guess, my highest ideal about doing this: to become one, actually with your own time and … and people around you, through music and through listening – learning to listen, actually deeper than we are used to and forced to in our reality.«[30] Die grundlegende Konstante der Inszenierung – und aller Tschaikowsky-Inszenierungen – ist also die Musik, die hinter allen neu gefundenen Bildwelten und Bedeutungszuweisungen immer wieder in ihrer Innovationskraft, ihrer Einzigartigkeit und ihrer Frische neu erlebbar wird. Fern von Pseudobiographik und Künstlermythen legt Herheims *Pique-Dame*-Aufführung dem Tschaikowsky-Publikum genau dies ans Herz: »Learning to listen, actually deeper than we are used to and forced to in our reality«!

29 So die oft referierte Version; bei Karl Jaspers (*Kleine Schule des Philosophischen Denkens*, München 1965, S. 66) heißt es: »der Mensch [ist] grundsätzlich mehr als er von sich wissen kann«.

30 Royal Opera House, »Insights into The Royal Opera's Queen of Spades«, bei 1'16'40.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Quellen und Literaturverzeichnis

Quellen

Petr Il'ič Čajkovskij: *Polnoe sobranie sočninij* [Gesamtausgabe], Bd. 9: *Pikovaja Dama*, Partitur, hg. von Anatolij Dmitriev, Moskau 1950.

Petr Il'ič Čajkovskij: *Polnoe sobranie sočninij* [Gesamtausgabe], Bd. 15b: *Briefe 1890*, hg. von Ksenija Davydova und Galina Labutina, Moskau 1977.

D. I.: [Kommentar zur Aufführung von Herheims Inszenierung am Royal Opera House London] am 22.01.2019, in: *Your Reaction: What Did You Think of Tchaikovsky's ›The Queen of Spades‹? Audience Responses and Press Reviews of Stefan Herheim's Staging of Tchaikovsky's Ambitious Opera*, hg. von Mel Spencer, in: Royal Opera House London: Premierenseite zu »The Queen of Spades«, Abschnitt »Blog«, https://www.roh.org.uk/news/your-reaction-what-did-you-think-of-tchaikovskys-the-queen-of-spades (abgerufen am 06.09.2019).

An American in Paris, Regie: Vincente Minelli, USA 1951.

P. [Aleksandr Sergeevič Puškin]: »Pikovaja dama«, in: *Biblioteka dlja čtenija* [Lesebibliothek], 2 (1834), S. 109-140.

Royal Opera House: »Insights into The Royal Opera's Queen of Spades«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=AW6aFBzkkYo (aufgezeichnet am 18.12.2018, abgerufen am 06.09.2019).

Pyotr Il'yich Tchaikovsky: *The Queen of Spades*. In ausgewählten Kinos ausgestrahlter Premierenmitschnitt des Royal Opera House London, Aufführung am 22.01.2019. Stefan Herheim (Regie), Philipp Fürhofer (Bühnenbild, Kostüme), Bernd Purkrabek (Licht), Alexander Meier-Dörzenbach (Dramaturgie); Sergey Poliakov (Hermann), Vladimir Stoyanov (Jelezki/Tschaikowsky).

Pyotr Ilyich Tchaikovsky: *Pique Dame*, Regie: Stefan Herheim, De Nationale Opera, Amsterdam 09.06.-03.07.2016, DVD, Berlin: C Major Entertainment GmbH, 2018.

Peter Tschaikowski: *Die Tagebücher*, hg. von Ernst Kuhn, übers. von Hans-Joachim Grimm, Berlin 1992.

Literatur

Philip Ross Bullock: »The Authority of the Author and the Despotism of the Director: Stefan Herheim's Production of Tchaikovsky's ›Queen of Spades‹«, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 26 (2019), S. 31-43.

Kadja Grönke: *Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit* (Čajkovskij-Studien 5), Mainz u.a. 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kadja Grönke: »Čajkovskijs Tod – ein kritischer Literaturbericht«, in: Thomas Kohlhase (Hg.): *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod: Legenden und Wirklichkeit, sowie weitere Beiträge anderer Autoren* (Čajkovskij-Studien 3), Mainz u.a. 1998, S. 379-403.

Karl Jaspers: *Kleine Schule des Philosophischen Denkens*, München 1965.

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.

Alexander Poznansky: *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York u.a. 1991.

Alexander Poznansky: »Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod. Legenden und Wirklichkeit«, in: Thomas Kohlhase (Hg.): *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod: Legenden und Wirklichkeit, sowie weitere Beiträge anderer Autoren* (Čajkovskij-Studien 3), Mainz u.a. 1998, S. 9-135.

Valerij Sokolov: »Briefe P. I. Čajkovskijs ohne Kürzungen: Unbekannte Seiten seiner Korrespondenz«, in: Thomas Kohlhase (Hg.): *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod: Legenden und Wirklichkeit, sowie weitere Beiträge anderer Autoren* (Čajkovskij-Studien 3), Mainz u.a. 1998, S. 137-162.

Tchaikovsky Research, https://www.tchaikovsky-research.net/ (abgerufen am 06.09.2019).

Tschaikowsky-Gesellschaft e. V., https://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/ (abgerufen am 06.09.2019).

Irene Ulrich: »Der heilige Sebastian: vom christlichen Märtyrer zur homosexuellen Utopie«, in: Elke Pahud de Mortanges und Franziska Metzger (Hg.): *Orte und Räume des Religiösen im 19.-21. Jahrhundert*, Paderborn 2016, S. 207-222.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Meck! Meck! Meck!«
Historische und historisierende Kostüme auf der Opernbühne am Beispiel von Barrie Koskys Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung

Jens Roselt

Richard Wagner war einkaufen. Er hat ein Paar neue Schuhe erworben. Zumindest kann man diesen Eindruck zu Beginn von Barrie Koskys Bayreuther Inszenierung von *Die Meistersinger von Nürnberg* (2017) haben.[1] Denn zum Vorspiel erscheint der Meister höchstpersönlich auf der Bühne, welche die zentrale Wohnhalle der Villa Wahnfried in Bayreuth darstellt. Nicht nur die beiden Neufundländer an der Leine, sondern vor allem das Kostüm und die Maske machen Michael Volle, den der Programmzettel als Hans Sachs annonciert, als Figur Richard Wagner kenntlich. Er trägt eine weiße Hose und eine Weste, dazu einen dunklen Frack, das Barett und den typischen Unterkinnbart, der aus den Koteletten zu wuchern scheint. Zur Musik des Vorspiels füllt sich der Raum nach und nach mit der bekannten Wagner-Entourage. Frau Cosima (Anne Schwanewilms) erscheint, Franz Liszt (Günther Groissböck) gibt sich die Ehre und der Kapellmeister Hermann Levi (Johannes Martin Kränzle) kommt zu Besuch. Dabei trudelt auch eine Reihe von Lieferungen ein, die Wagner offenbar bestellt hat und die er sogleich in Augenschein nimmt, während Cosima genervt die beiliegenden Rechnungen überfliegt. Darunter ist auch das besagte Paar Schuhe, das Wagner begeistert anprobiert und stolzierend probeläuft. Ein kostbar wirkendes Tuch gehört ebenfalls zu den Lieferungen. Wagner zeigt es herum, drapiert es erst um sich und dann um einen Sessel.

Das szenische Vorspiel lässt sich wie ein Satyrspiel begreifen, in dem Richard Wagner als infantiler Luxuskonsument auftritt, der vor allem Kleidung wirkungsbewusst und oberflächlich als Mittel des Selbstausdrucks einzusetzen weiß. Die

1 Die folgenden Überlegungen gehen von einem Aufführungsbesuch am 31. Juli 2017 aus. Außerdem wurde für die Inszenierungsanalyse auf die Videofassung der Bayreuther Festspiele desselben Jahres zurückgegriffen: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

satirische Zuspitzung macht auch vor den anderen Figuren nicht halt. Franz Liszt etwa wird als gewiefter Selbstdarsteller vorgeführt, der auch in der häuslichen Situation stets bemüht zu sein scheint, jenes Antlitz von sich herzustellen, das Portraits von ihm zeigen. Erkennbar wird er an der weißen Mähne. Auch er trägt eine dunkle Hose, eine zugeknöpfte Weste und den Frack. Im Gegensatz zur agilen Wagnerfigur, die stets in Bewegung ist, Aktionen ausführt und andere Figuren adressiert oder berührt, ist das Körperschema der Figur Liszt auf die Posen des Virtuosen konzentriert. Nimmt er beispielsweise am Klavier Platz, werden die Schöße des Fracks mit großer Geste schwungvoll über den Hocker geworfen.

Im Gegensatz dazu zeigt Hermann Levi als dritter Mann im Künstlerbunde ein anderes Verständnis von Männlichkeit. Auch er trägt dunkle Hose, zugeknöpfte Weste und den Frack. Doch die Aufmerksamkeit der Figur richtet sich nicht auf sich selbst und schon gar nicht auf ihre äußere Erscheinung, sondern auf die Noten, die Wagner ihm zeigt, oder auf das Spektakel, das die anderen in Wahnfried aufführen. Während die Selbstbezüglichkeit der Figuren Wagner und Liszt darstellerisch durch Eigenberührungen hergestellt wird, die häufig durch das Kostüm motiviert werden, berührt sich Levi so gut wie nie. Diese Praxis der Verkörperung gibt der Figur eine dezent wirkende Selbstverständlichkeit, der gegenüber Wagner und Liszt als aufdringliche Rampensäue erscheinen. Man könnte sagen Levi ist am ehesten mit sich identisch, deshalb muss er körperlich und gestisch keinen Bezug zu sich herstellen; er wirkt in diesem Sinne authentischer als Wagner und Liszt.

Die Rahmenhandlung um die Villa Wahnfried setzt sich im 1. Aufzug fort. Wagner inszeniert und improvisiert mit seinen Gästen eine Privataufführung der *Meistersinger*. Die Möbel der Wohnhalle werden als die Sitzbänke der Katharinenkirche geordnet. Wagner selbst erscheint als Regisseur, der den anderen ihre Rollen zuweist und Handlungsanweisungen gibt. Liszt kommt als Veit Pogner, Cosima spielt Eva, das Dienstmädchen tritt als Magdalene auf, Levi hat die Rolle Beckmessers zu geben und Wagner übernimmt selbstredend die Hauptrolle des Hans Sachs. Die Verwandlungen der Figuren werden wesentlich durch Veränderungen der Kostüme gezeigt. Die Lehrbuben, die Meistersinger und Veit Pogner etwa erscheinen in Wahnfried in historischen Kostümen, die auf die Sachszeit verweisen. Die am Ende des Vorspiels etablierte Doppelkonstruktion der Figuren (Wagner/Sachs, Liszt/Pogner, Levi/Beckmesser, Cosima/Eva, Dienstmädchen/Magdalene) macht sich im Laufe der gesamten Inszenierung immer wieder geltend. In der Perspektive des Publikums kann jede Figur zwischen der frühneuzeitlichen Handlung und der Entstehungszeit des Werkes changieren. Hierdurch wird der Effekt erzielt, dass die unterschiedlichen Zeitebenen stets aufeinander verweisen und dabei – nicht zuletzt – die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* zu schillern beginnen kann. Dabei treibt die Inszenierung durchweg ein ironisches Spiel mit der Verhüllung und Verkleidung. Die Frage nach der Musikgeschichtsschreibung auf der Bühne soll deshalb mit Blick auf die Kostüme untersucht werden und das

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kostümbild des Kostümbildners Klaus Bruns als ein wesentliches Mittel der Repräsentation von Geschichtsbildern in der Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung verstanden werden. Die Ausgangsüberlegung ist, dass die unterschiedlichen Zeitebenen, mit denen Koskys Inszenierung auf die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* verweist, wesentlich durch die Kostüme anschaulich werden. Diese historische Dimension führt auch das Vorspiel schlagartig vor Augen. Die Handlung bekommt ein eindeutiges Datum, das vor das Bühnengeschehen projiziert wird: 13. August 1875. An diesem Tag soll die Begegnung zwischen Liszt und Levi in Wagners Villa stattgefunden haben. Die Kostüme und die Ausstattung der Gesellschaft in der Villa Wahnfried entsprechen dieser Zeitangabe: dunkle Fräcke für die Herren und üppige Kleider mit Krinoline und Turnüre für die Damen. In diesem Sinne könnte man sagen, die Inszenierung verfahre historisch korrekt. Das meint, die einzelnen Kostüme und der Raum sind plausibel, kohärent und widerspruchsfrei. Die Zeichen bedeuten, dass die Handlung 1875 stattfindet. Doch schon der Auftritt der Lehrbuben und der Meistersinger ruft eine zusätzliche Zeitebene auf, die durch opulente historische Kostüme die Pracht der Zünfte auf die Bühne bringt. Damit kommt eine zweite Zeitebene ins Spiel, die freilich während des Vorspiels und zu Beginn des ersten Aufzugs noch in die Rahmung ›Hausaufführung bei Wagners‹ passt. Doch diese Rahmung wird im Laufe der Inszenierung komplett aufgegeben. Das Besondere der Kosky-Inszenierung ist also weniger die Auswechslung oder Verlegung der Zeit der Handlung als mehr die Verschachtelung von zwei Zeitebenen, zu denen sich im Laufe der Aufführung noch weitere gesellen werden.

Im Folgenden wird der Gedanke verfolgt, dass man bei der Darstellung von Geschichte auf der Bühne zwischen einer historischen und einer historisierenden Funktion der Kostüme unterscheiden kann. Während historisch korrekte Kostüme angemessen, plausibel, einheitlich und widerspruchsfrei sein sollen, setzt die historisierende Funktion auf Kontrast, Gegensatz, Brüche, Zitate und Mehrdeutigkeit. Historisierende Kostüme wären in diesem Sinne als ästhetische Mittel der Musikgeschichtsschreibung auf der Bühne zu verstehen. Die These in Hinblick auf die Kosky-Inszenierung soll deshalb lauten, dass hier historische Kostüme so miteinander kombiniert werden, dass sie sich gegenseitig historisieren und damit als Kommentar auf die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* lesbar werden.[2]

Die Untersuchung geht in zwei Schritten vor: Zunächst soll die theatergeschichtliche Bedeutung und Entstehung des Konzepts der historisch korrekten Kostüme dargelegt werden, um sodann aufführungsanalytisch die unterschiedlichen Zeitebenen der vorliegenden Inszenierung zu untersuchen.

2 Zu musikalischen Aspekten von Barrie Koskys *Meistersinger*-Inszenierung vgl. auch den Beitrag von Gesa zur Nieden in diesem Band.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Historisch korrekte Kostüme

Die Forderung, dass die Ausstattung einer Inszenierung sich an den historischen Anforderungen des Dramas bzw. Librettos zu orientieren habe, war eine theaterpraktische Innovation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als Norm durchsetzte. Bis dato wurden auf der Bühne zeitgenössische Gewänder getragen, die allenfalls durch mehr oder weniger phantastische Zusätze und Kombinationen zu sogenannten fremden Kostümen umgemodelt wurden, die lapidar auf vergangene Zeiten verwiesen.[3] Da die Schauspieler diese Veränderungen nach ihrem eigenen Gutdünken vornehmen konnten, gab es in einzelnen Inszenierungen kein kohärentes Kostümbild. Es musste die Zuschauer also nicht verwundern, wenn eine griechische Tragödin im Reifrock auftrat oder ein Othello in Husarenuniform über die Bühne ging.[4] Johann Christoph Gottsched geißelte diese Praxis bereits 1730 als »lächerlich«,[5] da sie gegen die Wahrscheinlichkeit der Darstellung verstoßen würde, die im Zuge der Aufklärung das Richtmaß theatraler Repräsentation werden sollte.

Den Kostümen kam in der Folge die ästhetische Funktion zu, die individuelle zeitliche und soziale Verfasstheit einer Rolle zeichenhaft zum Ausdruck zu bringen, um dergestalt als historisch korrekt zu gelten. Die Durchsetzung dieses Anspruchs im Theaterbetrieb verlief nicht zufällig parallel zur Professionalisierung der Tätigkeit des Regisseurs, die im deutschsprachigen Raum in den 1770er Jahren einsetzte.[6] Beide Entwicklungen sind wesentlich den Einflüssen der Pariser Bühnen geschuldet. 1756 wagte es dort eine Schauspielerin, eine Bäuerin zu spielen ohne das bis dato übliche zeitgenössische »Atlaskleid, weiße Handschuhe, Frisur und rothe Absätze unter den zierlichen Schuhen«.[7] Im selben Jahr löste Hippolyte Clairon eine heftige Debatte aus, als sie auf der Bühne in türkischer Kleidung und sogar »im Kostüm einer Sklavin, mit zerzausten Haar und Händen in Ketten« erschien.[8] 1774 konnte man dann auch auf der Berliner Hofbühne bei einer Aufführung der Kochschen Truppe einen Götz von Berlichingen in einem historischen Kostüm be-

3 Winfried Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, Berlin 1931, S. 41f.

4 Emil Pirchan: *Bühnenbrevier*, Wien 1939, S. 195f.

5 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1998, S. 12-196, hier S. 174.

6 1771 wird in Wien erstmals der Begriff Regisseur als Berufsbezeichnung für eine Tätigkeit im Theater des deutschsprachigen Raums verwendet. Vgl. hierzu: Jens Roselt: »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle«, in: ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 9-73, hier S. 15.

7 L.S. [Ludwig Storch?]: »Costüm«, in: Robert Blum u.a. (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. 2, Altenburg und Leipzig 1839, S. 234.

8 Joachim Fiebach: *Welt Theater Geschichte*, Berlin 2015, S. 143.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wundern, das der Kostümzeichner Johann Wilhelm Meil entworfen hatte.[9] Dass die individuellen Kostümattraktionen zum Exempel einer Kunst der Inszenierung werden konnten, wurde vor allem durch umfängliche Publikationen gewährleistet, die vorbildliche Kostüme in colorierten Abbildungen zeigten und in Texten beschrieben. Der Intendant der Berliner Hofbühne August Wilhelm Iffland ließ die *Kostüme auf dem königlichen Nationaltheater* zwischen 1802 und 1812 in handkolorierten Radierungen publizieren.[10] Seine Kleiderordnung von 1802 verbot jedwede ahistorische Kombination von fremder und zeitgenössischer Kleidung auf der Bühne.[11] Auch Ifflands Nachfolger Graf Brühl setzte sich für die »vollkommenste Uebereinstimmung aller Kostüme in einem und demselben Stücke«[12] ein. Es durfte nicht mehr passieren, dass in einer Inszenierung »altdeutsche, altspanische, altenglische Kostüme, von verschiedenen Jahrhunderten zusammengestellt«[13] wurden. Dass ein weiterer Nachfolger Ifflands als Intendant in Berlin, nämlich Graf Redern, 1858 »die historisch treuen Costüme«[14] einer Londoner *Macbeth*-Inszenierung lobte, mag als Beleg dafür gelten, wie sehr historische Korrektheit das ästhetische Gebot der Stunde im europäischen Theater geworden war.

Das *Allgemeine Theater-Lexikon* von 1839 stellte klar, dass die wesentliche Funktion des Kostüms im Theater darin zu bestehen habe, »Zeitalter, Nationalität und Charakteristik«[15] einer Figur zu bedeuten. Damit ging der Anspruch einher, »genaue[…] Forschung« zu betreiben, um im Kostümbild »wahr und richtig zu sein.« Das »historisch richtige Costüm«[16] war erst vom »wissenschaftlichen Standpunkt« aus zu erkennen. Das bedeutete auch, dass ein historisch korrektes Kostüm nicht die individuelle künstlerische Leistung eines Kostümbildners war, sondern die akademisch plausible und objektive Darstellung eines historischen Vorbilds.[17]

Ansichtig konnten den Theatermachern solche Vorbilder in monumentalen Publikationen werden, die im Laufe des 19. Jahrhunderts erschienen.[18] Sie stehen für

9 Julia Burde: »Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung«, in: Florence von Gerkan und Nicole Gronemeyer (Hg.): *Kostümbild* (Lektionen 6), Berlin 2016, S. 106-189, hier S. 145.

10 Klaus Gerlach: »Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen«, in: ders. (Hg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland*, Berlin 2009, S. 11-30, hier S. 25.

11 Burde, »Das Bühnenkostüm«, S. 147.

12 Ekhart Berckenhagen und Gretel Wagner: *Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin 1978, S. 150.

13 Ebd.

14 Friedrich Wilhelm von Redern: *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkämmerers und Generalintendanten*, Köln u.a. 2003, S. 321.

15 L.S. [Ludwig Storch?], »Costüm«, S. 234.

16 Ebd., S. 235.

17 Burde, »Das Bühnenkostüm«, S. 145.

18 1801 etwa publizierte Friedrich Schichtegroll seine *Gallerie altdeutscher Trachten, Gebräuche und Geräthschaft* (Leipzig 1801). 1830 legte Heinrich Wagner das erste Heft des *Trachtenbuch des Mittel-Alters, eine Sammlung von Trachten, Waffen, Geraethen u.f.m. nach Denkmaelern*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das generelle Interesse an der kulturellen Funktion von Kleidung und ihrer historischen Entwicklung als Teil nationaler Identität und der entsprechenden Geschichtsschreibung, die durch die Inszenierungen der Hof- und Nationaltheater fortgeschrieben wurde. Die Konstruiertheit dieser Geschichtsbilder, die wir heute als kulturelle und ihrerseits historisch bedingte Imaginationen zu verstehen gewohnt sind, wurde in der geschichtsversessenen Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts freilich negiert. Dass die ideale Forderung nach historischer Korrektheit immer auch eine Fiktion war, in die sich die jeweils zeitgemäßen Darstellungskonventionen des Theaters eingeschrieben hatten, wurde durch den Anspruch auf Objektivität verdeckt.

Zu einem europaweit beachteten Vorbild für historisch korrekte Inszenierungen, deren Kostüme wissenschaftlich exakt rekonstruiert gewesen sein sollen, wurde das Meininger Hoftheater, das seit 1866 unter der Leitung von Herzog Georg II. stand, der dort selbst inszenierte und seine Inszenierungen wie historische Gemälde entwarf und ausführte.[19] Für seine Inszenierung von Shakespeares *Julius Cäsar* beispielsweise nahm er mit dem Direktor des Archäologischen Instituts in Rom Kontakt auf und studierte antike Münzen sowie Statuen, um den Faltenwurf der Togen zu rekonstruieren. Damit war der Anspruch verbunden, dem Publikum archäologisch verbürgtes Wissen zur Anschauung zu bringen. Wenn ein zeitgenössischer Rezensent davon schwärmte, dass die Meininger Kostüme »von peinlicher Genauigkeit«[20] waren, zeigt dies, wie sehr auch das Publikum historische Korrektheit zu würdigen begann. Peinlich genau nahm es beispielsweise der Kritiker Paul Lindau, als er 1878 ein Gastspiel der Meininger Inszenierung von Schillers *Die Räuber* in Berlin besprach. Die Zeit der Handlung des Dramas wird von ihm penibel auf die Jahre zwischen 1756 und 1758 festgelegt. Ein guter Teil seiner Kritik geht der Frage nach, ob und inwiefern die Kostüme der Tracht jener Jahre entsprachen. Dabei verfolgt er die These, dass die Meininger ein Kostümbild zeigen, »das etwa 50 Jahre älter ist.«[21] Doch dies will er nicht als Versäumnis verstanden wissen. Vielmehr solle dadurch – so Lindau – gezeigt werden, dass es einige Dekaden brauchen würde, bis sich die jeweils aktuelle Mode aus Paris auch auf dem Schloss des

---

vor. 1854 erschien das Kostümwerk *Trachten des christlichen Mittelalters* von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck und 1858 folgte *Die deutsche Trachten- und Modenwelt* von Jacob Falke. Zur Entwicklung der deutschsprachigen Kostümgeschichte im 19. Jahrhundert siehe: Andrea Mayerhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München 2006.

19 Jens Roselt: »Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen«, in: ders. (Hg), *Regie im Theater*, S. 124-132, hier S. 130.

20 Karl Frenzel: »Zwei Shakspeare-Vorstellungen in Meiningen. 1. und 2. Januar 1870«, in: John Osborne (Hg.): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1980, S. 50-56, hier S. 55.

21 Paul Lindau: »Schillers ›Räuber‹ in den Aufführungen durch die Meininger und das Königl. Schauspielhaus«, in: Osborne (Hg.), *Die Meininger*, S. 91-100, hier. S. 93.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

alten Moor in der Provinz durchsetzen könne. Der Theaterkritiker Theodor Fontane, der die nämliche Gastspielaufführung sah, erinnerte sich ebenfalls an einen alten Moor, der »in modrig gewordenen und an ihren Rändern halb weggefaulten Staatskleidern«[22] überzeugte. Auch das eigentlich nicht zeitgemäße Kostüm ließ sich so doch noch als historisch korrekt verstehen. Dass Kostüme auf der Bühne durch den Eindruck von Gebrauch und Abnutzung eine eigene Geschichtlichkeit bedeuten konnten, war ebenfalls ein Novum. Bisher war es üblich, dass Kostüme möglichst neu und unverbraucht wirken sollten.

Dieses Verständnis von historischer Korrektheit im Theater gerät mit der Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert ins Wanken. Und wiederum geht dies mit einer Aufwertung der Funktion der Regie einher. Im Diskurs um die Veränderung spielt ein Kleidungsstück eine Rolle, das auch in der Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung relevant ist: nämlich der Frack als Universalkleidungsstück für den zeitgemäßen Mann im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Mitte der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts machte in Theaterkritiken eine Formulierung die Runde, die in den folgenden Jahren immer auftauchte, wenn Kostüme aus dem vermeintlich historischen Rahmen fielen. Sie lautete: »Hamlet im Frack«.[23] Hinter diesem Ausruf des Schreckens verbarg sich die Beobachtung, dass in jenen Jahren Inszenierungen klassischer Dramen auf den historischen Kostümplunder und Kulissenzauber verzichteten, der bis dahin für ein Qualitätsmerkmal der Theaterkunst gehalten wurde. Hamlets Frack kann wohl als einer der ersten großen skandalträchtigen Regieeinfälle gelten.[24] Eine eigentümliche Anhäufung von dänischen Prinzen in Fräcken kann für das Jahr 1926 nachgewiesen werden, in dem in London, Wien, Prag, Hamburg und Berlin Hamletfiguren in Fräcken oder anderen zeitgenössischen Kostümen gesichtet wurden. Die dabei entbrannte Auseinandersetzung wirft ein bezeichnendes Licht darauf, wie sich die Wahrnehmung von Theater durch das Publikum über die Kostüme komplett verschob, wobei neben den Autoren oder den Komponisten die Arbeit von Regisseuren als eigentliche künstlerische Leistung des Theaters eine – wenngleich umstrittene – Aufmerksamkeit erhielt.

Die Berliner Hamletinszenierung von Leopold Jeßner von 1926 beispielsweise forderte – so der Kritiker Felix Hollaender – »in jeder Einzelheit zu leidenschaft-

22 Theodor Fontane: »Friedrich Schiller: Die Räuber. Aufführung vom 3.5.1878«, Kritik vom 5.5.1878, in: Debora Helmer und Gabriele Radecke (Hg.):*Theaterkritik 1878-1882*, Bd. 2, Berlin 2018, S. 90.

23 Julius Bab: »Das Problem der Klassikerinszenierungen« [Orig. 1927], in: ders.: *Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen*, hg. von Harry Bergholz, Heidelberg und Darmstadt 1960, S. 163-170, hier S. 165.

24 Vgl. hierzu: Jens Roselt: »1926. Der Einfall der Regie im Theater«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich und Berlin 2014, S. 317-332, hier S. 328ff.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichem Widerspruch heraus«.[25] Nichts schien bei diesem *Hamlet* zu stimmen: Die Kulissen passten nicht zur Zeit der elisabethanischen Renaissance, die Darstellung nicht zur Handlung, die Sprechweise nicht zum Text, der Hauptdarsteller nicht zur Titelfigur und vor allem die Kostüme weder zueinander noch zu Shakespeares Drama. Ein anderer Kritiker zählte penibel die logischen Widersprüche der Inszenierung auf, die Anleihen beim Barock, dem 19. Jahrhundert und der jüngsten Vergangenheit machte. Allen voran wurden die unpassenden Kostüme gegeißelt, mit denen Herr Jeßner »den Kostümstil aus dem Historischen ins beinahe Heutige«[26] übertrug. »Jeder empfindet das Unhistorische als Sensation«,[27] meinte der Kritiker Julius Bab über »die merkwürdige äußerliche Praxis, das rein physische Bühnenkostüm zu aktualisieren«.

Dass auch das experimentierfreudige Musiktheater jener Jahre über das Kostüm eine zeitgenössische Perspektive auf historische Werke werfen konnte, wird durch Jürgen Fehlings Inszenierung des *Fliegenden Holländer* an der Berliner Krolloper von 1929 deutlich, für die Ewald Dülberg Bühne und Kostüme entworfen hatte. Der Holländer erschien »im Kostüm eines verhungerten bolschewistischen Wanderredners«.[28] Daland sah man »piekfein im modernen hellbraunen Sportmantel« und Senta trat in einem praktischen Sweater auf.

Die Aktualisierung von Inszenierungen durch die Verlegung der Handlungszeit war damit das Gebot der (Geburts-)Stunde des modernen Regietheaters, das sich vom Ideal einer objektiv gültigen und in diesem Sinne zeitlosen Darstellung von Geschichtsbildern verabschiedete und die eigene historische Verfangenheit in der Rezeptionsgeschichte eines Werkes zu thematisieren begann.

Geschichte als szenische Konstruktion

Ordnet man die Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung von 2017 in diesen Kontext ein, ist zunächst festzustellen, dass jedes Kostüm auf den Kleidungsstil einer bestimmten Zeit eindeutig verweist. Doch die gleichzeitige Kombination verschiedener historischer Kostüme lässt ein zeitlich diverses Geschichtsbild anschaulich werden, das nicht als historisches Gemälde gerahmt ist, sondern als historisierende Konstruktion durchschaut werden kann.

25 Felix Hollaender im *8-Uhr-Abendblatt*, 04.12.1926, zit.n.: Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1988, S. 766.

26 Ebd. S. 767f.

27 Bab, »Das Problem der Klassikerinszenierungen«, S. 165.

28 W.K: »Romantik der Unromantischen«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, ohne Datum, zit.n.: Friedemann Kreuder: »Tönende Skulpturen. Ewald Dülberg als verspäteter Bühnenbildner Richard Wagners«, in: Peter W. Marx (Hg.): *Dülberg meets Wagner*, Köln 2013, S. 6-21, hier S. 17.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus aufführungsanalytischer Sicht hat man es bei jedem Theaterereignis grundsätzlich mit mehreren Zeitebenen gleichzeitig zu tun. Prinzipiell lassen sich zum Zwecke der Untersuchung vier Zeitebenen unterscheiden, die im Rahmen einer Aufführung zueinander ins Verhältnis gesetzt werden und vom Publikum unterschiedlich dominant wahrgenommen werden können:

- Zeit der Handlung
- Zeit der Entstehung eines Werks
- Zeit der Inszenierung
- Gegenwart der Aufführung

Zeit der Handlung

Die Zeit der Handlung, die durch ein Drama bzw. ein Libretto vorgegeben wird, kann eben dann explizit werden, wenn historische Stoffe und Personen bearbeitet werden. Die Meistersingergeschichte kann historisch relativ präzise eingegrenzt werden. Der historische Hans Sachs lebte von 1494 bis 1576. Die Handlung dürfte damit um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu situieren sein.

Diese Zeit wird in der Inszenierung semiotisch ausschließlich durch die Kostüme der Meistersinger, des Chores der Nürnberger Bürger und der Figuren Eva, Stolzing und Magdalene bedeutet. Kein anderes Ausstattungsmerkmal spielt auf das Nürnberg der Frühen Neuzeit an.

Zur Sachszeit galten nicht nur in Nürnberg verbindliche Kleiderordnungen, deren Regeln die ständische Gesellschaftsstruktur auf die Gewandung übertrugen.[29] Im Rahmen dieser Restriktionen konnten auch Kaufleute oder Handwerker Kleidung kreativ als Mittel des standesgemäßen Ausdrucks einsetzen.[30]

Die Kostüme der Bayreuther Inszenierung orientieren sich entsprechend an der deutschen Tracht des 16. Jahrhunderts, die an der charakteristischen Schlitz- und Puffenmode erkennbar wird. Das weite Obergewand der Männer, die Schaube, wird offen getragen, der breite Kragen liegt auf der Schulter und ist materiell abgehoben, beispielsweise durch Pelzbesatz.[31] Die Beinkleider der Männer sind knielang, die Unterschenkel werden durch Strumpfhosen sichtbar. Die unterschiedlichen Kostüme kombinieren jeweils unterschiedliche Materialien, wie gemusterte Stoffe, Samt oder Pelz. Das markanteste Merkmal dieser Kleidung ist wohl die Vielfarbigkeit; jedes Kostüm weist in sich mehrere Farben und Muster auf. Die Zeit

29 Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990, S. 291.

30 Ulinka Rublack: »Die Kleidung des Matthäus Schwarz«, in: Martina Minning, Nadine Rottau und Thomas Richter (Hg.): *Dressed for Success*, Dresden 2019, S. 39-52, hier S. 40.

31 Hans Mützel: *Vom Lendenschurz zur Modetracht*, Berlin 1925, S. 304.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Handlung der historischen Meistersinger erscheint auf der Bayreuther Bühne bunt.

Zeit der Entstehung

Die Zeit der Entstehung eines Werks schreibt sich implizit und explizit durch die ästhetischen Mittel und Verfahren, Techniken und Konventionen in das Libretto und die Partitur ein. Diesbezüglich sind die *Meistersinger* ein Produkt der Kulissenbühne und des Ausstattungstheaters des 19. Jahrhunderts. Seit 1845 beschäftigte sich Wagner mit der Meistersingeridee. 1867 war die Partitur fertig. Die Uraufführung fand 1868 in München statt. Wagners Quellen sind weitgehend bekannt, wobei er mit ihnen frei und eigensinnig umging, um sein eigenes, passendes Geschichtsbild zu kreieren.[32] Szenisch machte er keine Anleihen beim Theater der Frühen Neuzeit oder der historischen Meistersingerbühne.[33]

Diese Ebene wird in der Inszenierung durch den Wahnfriedkontext des Vorspiels gesetzt und mit den Kostümen durch die gesamte Aufführung getragen. Für die Männer heißt das zunächst Frack, Weste, lange Hosen und weißes Hemd mit Schleife oder am Hals offen. Die Farbigkeit ist auf schwarz und weiß beschränkt. Die Schnitte sind ähnlich und ihre uniforme Wirkung wird auch dadurch betont, dass zunächst auch David (Daniel Behle), Stolzing (Klaus Florian Vogt) und eine Gruppe Jungs in Wagnerkostümen als Klone des Meisters auftreten.

Die beiden Frauenfiguren tragen zu Beginn den weiten bodenlangen Rock mit der ab 1830 üblichen weiten Unterfütterung aus Krinoline. Auch hier ist die Farbigkeit gedeckt und dunkel. Über die Farben der Kostüme wird auch der Kontrast zwischen den beiden auf der Bühne kopräsenten Zeitebenen der Handlung und der Entstehung erkennbar. Dies weist nicht zuletzt darauf hin, dass auch auf der Ebene der Handlung im Libretto nicht schlicht die Zeit der Meistersinger kenntlich wird, sondern ihre romantische Idealisierung und die damit im 19. Jahrhundert einhergehende Verklärung als spezifisch deutsche Kulturtradition. Bereits auf der Ebene der Zeit der Handlung des Librettos kann also von einem ungetrübten oder eigentlich unverfälschten Geschichtsbild nicht die Rede sein. Die Inszenierung veranschaulicht dies, indem sie die Sachszeit bereits im Vorspiel als phantastischen Entwurf des Meisters kenntlich macht, wenn die Figuren dem Flügel und damit gleichsam Wagners opulenter Imagination entsteigen. Das Konzept des Kostümbildners sah deshalb gar nicht vor, die Kleidung der historischen Meistersinger

32 Kurt Pahlen: »Wer waren die Meistersinger?«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 379-393, hier S. 379.

33 Der historische Hans Sachs beispielsweise brachte zahlreiche seiner Dramen in der Nürnberger Marthakirche zur Aufführung. Hierzu: Max Herrmann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

korrekt zu rekonstruieren. Die Farbenpracht und Materialfülle verweist eher auf bildliche Darstellungen der italienischen Renaissance.[34]

Ein wichtiges Stilmittel der Kosky-Inszenierung ist es also, Kontraste oder Brüche zwischen diversen Zeitebenen zu schaffen, die nicht vermittelt werden, sondern sich gegenseitig reflektieren. Die Bühne zeigt die Sachszeit im Spiegel des 19. Jahrhunderts und Kostüme, die 1875 als historisch korrekt gegolten haben mögen. Doch dieser Spiegel bekommt Sprünge, wenn im Verlauf der Handlung weitere Zeitebenen aufgerufen werden.[35]

Zeit der Inszenierung

Mit der Zeit der Inszenierung ist jene Zeit genannt, in die eine spezifische Inszenierung die Handlung verlegen mag, wobei sie sich produktiv von den Anweisungen des Librettos entfernen kann. Hier wird es im Guckkasten der Bayreuther Inszenierung etwas verschachtelter. Zum Ende des 1. Aufzugs kommt es zu einem spektakulären Umbau (Bühne: Rebecca Ringst). Die Wahnfriedebene wird wie eine Schachtel nach hinten herausgefahren und der Bühnenraum durch die Kulisse eines kastenartigen Saales erfüllt, dessen hölzerne Vertäfelung unschwer den Schwurgerichtssaal im Nürnberger Justizpalast erkennbar macht, in dem von 1945 bis 1946 die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse stattfanden. Der Auftritt eines Statisten in der Uniform eines amerikanischen Militärpolizisten betont das Hinzukommen einer weiteren, dritten Zeitebene. Der Gerichtssaal bleibt der Rahmen für den Rest der Aufführung. Die Nürnberger Gassen, die Werkstatt von Hans Sachs und die Festwiese finden in diesem Raum statt. Der Wahnfriedraum wird damit verlassen und auch nicht wieder betreten. Er bleibt durch die Kostüme gegenwärtig, denn Beckmesser, Stolzing und Eva werden erst im Laufe der Handlung die Kostüme wechseln und damit vom 19. Jahrhundert in die Sachszeit wechseln.

---

34 Diesen Hinweis verdanke ich einem Interview mit Klaus Bruns am 10. Dezember 2020.

35 Es bleibt darauf hinzuweisen, dass der Begriff Frühe Neuzeit keine Zeitkategorie des 19. Jahrhunderts war. Die nachreformatorische Handlung der *Meistersinger* verweist im Geschichtsdenken des 19. Jahrhunderts eher auf die Renaissance, wobei Wagner mit den Meistersingern eine Tradition aufgreift, die bis ins Mittelalter reicht. Die genaue historische Einordnung war Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus noch unklar. Heinrich Wagner lässt das Mittelalter in seiner Kostümgeschichte von 1830 Anfang des 16. Jahrhunderts enden, während Hefner-Alteneck es in seinem Werk von 1854 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zieht (vgl. FN 18). Im Lichte der *Meistersinger* kann die Sachszeit so als ein Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts gelesen werden, in dem mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorstellungen amalgamiert werden. Dass Kurt Pahlen die *Meistersinger* noch 1982 als »wahrhaft getreues Abbild« des Mittelalters verstehen konnte, zeugt von der Wirkmächtigkeit des imaginierten Geschichtsbilds. Vgl. Kurt Pahlen: »Anmerkungen und Gedanken zu Wagners Meistersingern«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 399-434, hier S. 410.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es gibt eine Gruppe von Figuren, die ausschließlich auf eine historische Zeit bezogen bleibt: Die Meistersinger, die Lehrbuben und die Nürnberger Bürger treten durchweg im historischen Gewand der Frühen Neuzeit auf. Fast alle übrigen Figuren durchlaufen jeweils eine Transformation von der Wahnfriedebene in die Sachszeit, die durch die Veränderung des Kostüms vollzogen wird. Im 2. Aufzug beispielsweise sieht man das Liebespaar Eva und Stolzing in zwei Zeiten agieren. Während Stolzing bereits die historische Kluft der Meistersinger angelegt hat, erscheint Eva noch im Cosima-Outfit des 19. Jahrhunderts. Allein die Figur Wagner/Sachs bleibt dem Kostüm des 19. Jahrhunderts durchgehend treu. Auch wenn zwischen einzelnen Auftritten Veränderungen des Kostüms erfolgen, beschränken sich diese auf minimale Variationen oder einzelne Accessoires wie eine Meisterkette oder eine Lederschürze.

Keines der Kostüme der Protagonisten oder des Chores verweist auf die Zeit nach Kriegsende, die durch den Raum bedeutet wird.[36] Die Inszenierung findet sich also in drei Zeiten wieder: der romantisch verklärten Sachszeit, dem späten 19. Jahrhundert und der unmittelbaren Nachkriegszeit 1945.

Mit dem tumultartigen Volksauflauf in den Nürnberger Gassen am Ende des 2. Aufzugs wird noch eine vierte Ebene ins Spiel gebracht. Der in die Tracht eines Knappen gekleidete David knöpft sich Levi/Beckmesser vor, dessen Kostüm weiterhin mit Weste, Hemd und Hose auf das 19. Jahrhundert verweist. David wirft Levi/Beckmesser zu Boden, drückt seinen Leib mit einem Wagnergemälde nieder und prügelt derweil auf ihn ein. Sodann kommt ein Meistersinger und stülpt Beckmesser eine übergroße Maske auf den Kopf. Durch Beikeles und eine Kippa wird das Gesicht der Maske als jüdisch lesbar. Mit dem Überstülpen der Maske zeigt die Figur ein verändertes Bewegungsvokabular. In einen Lichtkegel gestellt, beginnt sie zu taumeln und zu tänzeln. Die verhärmten Gesichtszüge, die überdeutliche Hakennase und der finstere Blick verweisen auf die Karikaturen von Juden, die das antisemitische Hetzblatt *Der Stürmer* zwischen 1923 und 1945 verbreitete. Am Ende der Szene verschwindet die individuelle Figur gänzlich unter einer weiteren Version der karikierenden Fratze, die sich ballonartig aus dem Zeugenstand erhebt und die Szene im Gerichtssaal visuell zu beherrschen beginnt. Zum Aktschluss sinkt das Ballongesicht auf die Szene nieder und zeigt den Davidstern auf seiner Kippa ins Publikum.

Mit dem Verweis auf die nationalsozialistische Verfolgung von Juden wird eine vierte Zeitebene eröffnet, die durch die Maske unmittelbar auf die Figur Levi/Beckmesser bezogen ist. Zugleich wird die volkstümlich-burleske Steigerung des Aktschlusses durch eine Brutalität konterkariert, die im lustigen Treiben der

36 Eine Ausnahme bilden der Statist in der Rolle des Militärpolizisten und eine Harfenistin auf der Festwiese, die wie eine Gerichtsstenotypistin der Nachkriegszeit gekleidet ist.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nürnberger eine progromartige Stimmung erkennbar macht. Da die auf die Gasse stürmenden Stadtbewohner durchweg frühneuzeitliche Kostüme tragen, lässt sich ein weiterer historischer Bezug herstellen, wonach die Verfolgung und Entrechtung der Juden von der Zeit des Nationalsozialismus bis in die Frühe Neuzeit zurückverfolgt werden kann. Dieser Rückbezug wird auch durch die beleuchtete Uhr in der Rückwand des Gerichtssaales signalisiert, die während des Geschehens im Zeitraffer rückwärts läuft.

Die Auseinandersetzung mit Antisemitismus wird damit am Ende des 2. Aufzugs als zentrales Motiv der Inszenierung erkennbar. Unter diesem Vorzeichen könnte auch die eingangs gegebene Beschreibung des Vorspiels und des 1. Aufzugs einer Revision unterzogen werden. War Levi/Beckmesser von Beginn der Inszenierung an als jüdische Figur ausgewiesen? Selbst wenn man keine Kenntnis davon hat, dass die historische Person Hermann Levi[37] ein Jude war, könnte man mutmaßen, dass der Name Levi jüdisch klingt. Die Körperlichkeit der Figur unterschied sich von derjenigen anderer Figuren. Levi war als Außenseiter markiert, der die freundliche Einladung, bei den anderen auf dem Kanapee Platz zu nehmen, eher reserviert annahm. Schon den Übergang in Wagners Inszenierung macht er nur widerwillig mit. Die ihm vom Gesamtkünstler zugedachte Rolle des Beckmessers mag er nicht spielen. Diese Rollenzuweisung erfolgt über eine Veränderung des Kostüms. Levi muss seinen Frack ablegen. Wagner nötigt ihn, die Kette des Merkers anzulegen, und drückt ihm eine Samtkappe aufs Haupt. Levi lässt diese Veränderung seiner Erscheinung und damit die Übernahme der Rolle des Beckmessers nur widerwillig über sich ergehen. Zu Beginn der Szene in der Katharinenkirche lehnt es Levi/Beckmesser ab, mit den anderen Figuren zum Gebet niederzuknien. Erst Wagners wiederholte barsche Blicke zwingen ihn auf die Knie, doch Liszts Aufforderung, sich gefälligst zu bekreuzigen, widersteht er.

Die hier skizzierte Argumentation, wonach die Inszenierung Levi/Beckmesser als eine jüdische Figur versteht, bleibt freilich höchst problematisch, da sie letztlich auch nur ein antisemitisches Vorurteil auf die Darstellung projiziert. Allerdings hat die neuere musikwissenschaftliche Forschung in kritischer Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus der historischen Person Richard Wagner auch in einzelnen Figuren seiner Werke jüdische Ressentiments in nicht jüdischen Rollen nachweisen können. Ulrich Drüner, der den antisemitischen Spuren in der Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* nachgegangen ist, stellt in Bezug auf Beckmesser fest: »Von der Sprache der Körperlichkeit her gesehen, auch aus der Sicht

37 Der deutsche Dirigent Hermann Levi (1839-1900) leitete 1882 die Bayreuther Uraufführung des *Parsifal*. Nachdem er sich Wagners Forderung, sich christlich taufen zu lassen, verweigert hatte, sah er sich antisemitischen Angriffen des Komponisten ausgesetzt. Vgl. Frederic Spotts: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner Festspiele*, München 1994, S. 95.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Kultur-Codes des frühen 19. Jahrhunderts, ist Wagners Absicht Beckmesser als Judenkarikatur zu konzipieren, nur allzu offensichtlich erkennbar«.[38]

Doch der Annahme, dass Koskys Inszenierung diesen Aspekt ins Zentrum rückt, soll hier widersprochen werden. Die Inszenierung zeigt vielmehr, dass antisemitische Vorurteile Bestätigung finden, wenn sie der Wahrnehmung zugrunde liegen. Wer in Levi/Beckmesser einen Juden sehen will, kann ihn finden, unabhängig davon, wie sich die Figur auf der Bühne verhält. Auch in diesem Aufsatz waren nur wenige argumentative Winkelzüge notwendig, um einer eben noch authentisch wirkenden Künstlerfigur die unsympathische Arroganz des ewigen Außenseiters unterstellen zu können. Rassismus, so wäre dies als eine Aussage der Inszenierung zu interpretieren, ist (auch) ein Wahrnehmungsphänomen. Und die Darstellung von Rassismus auf der Bühne verhandelt in diesem Sinne auch immer die entsprechenden Zuschreibungen eines Publikums.

Mit diesen Vorurteilen sieht sich die Figur Levi/Beckmesser im Fortgang der Handlung selbst konfrontiert. Sein nächster Auftritt in der 3. Szene des 3. Aufzugs zeigt ihn lädiert. Der nächtliche Übergriff hat seine Spuren hinterlassen. Der verletzte rechte Arm hängt in einer Schlinge. Ein Finger der linken Hand ist verbunden. Das weiße Hemd ist zerschlissen. Ansonsten trägt er weiterhin die schwarze Anzughose und den grauen Binder. Levi/Beckmesser hat den Schritt in die Frühe Neuzeit noch nicht gemacht. In einer Art Angstphantasie suchen ihn im leeren Gerichtssaal fünf kindergroße Figuren heim, die in dunkle Fräcke oder Mäntel gehüllt sind. Ihre Gesichtsmasken zeigen die ausdruckslosen Gesichter alter Männer. Beikeles und Kippot weisen sie als jüdisch aus. Levi/Beckmesser wird durch diese Gestalten verunsichert. Er zittert, wankt, ringt nach Luft und sucht Halt. Er tastet eine Greisenmaske ab und führt seine Hand dann zitternd über das eigene Gesicht, wie um zu prüfen, ob er den Gestalten ähnlich sieht, die ihn umringen, ihn kitzeln und in ihre Mitte hinabzuziehen drohen. Doch Levi/Beckmesser macht sich abrupt frei und die Zwergenfiguren verschwinden. Kopfschüttelnd stellt er fest, dass der Spuk zu Ende ist und gewinnt allmählich die Fassung wieder. Das Drama der Stigmatisierung bleibt für ihn noch ein böser Traum, der allerdings auf der Festwiese zur Realität wird.

Wagner/Sachs nimmt im Übrigen an dem Gewaltexzess keinen aktiven Anteil. Beim nächtlichen Übergriff auf Levi/Beckmesser verschwindet er im Halbdunkel des Gewimmels. Erst die Aufzeichnung zeigt in einer Einstellung, dass sich der alte Meister in die hinterste Ecke des Saales verkrochen hat, um dem brutalen Geschehen verstört zuzugucken. Der sich im folgenden Aufzug anschießende Wahn-Monolog, in dem er über die sinnlose Wut und Gewalt zwischen den Menschen

38 Ulrich Drüner: »Judenfiguren bei Richard Wagner«, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 143-164, hier S. 162.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nachsinnt, lässt sich damit auch in den antisemitischen Kontext stellen: »'s ist halt der alte Wahn«.[39]

Erst zum Wettgesang erscheint Beckmesser dann ohne Levis Frack und Hose in kompletter Meistersingertracht. Nur der verletzte Arm in der Schlinge und die verbundene Hand erinnern als Kostümelemente noch an den gewaltsamen Übergriff. Vergleicht man seinen zwar wirkungsbewussten, aber gleichwohl scheiternden Auftritt auf der Festwiese mit seiner dezenten Erscheinung im Vorspiel, wird deutlich, dass die Figur im Laufe der Inszenierung eine deutliche Entwicklung genommen hat, in dem andere Zuschreibungen an seiner Person und Zurichtungen an seinem Körper vorgenommen haben. Sein Bewegungsvokabular ist auf der Festwiese komplett verändert. Er macht große Gesten und richtet seinen Körper frontal zum Volk und der Rampe aus. Auch die Offenbarung gegenüber Eva am Ende seines Liedes zeigt ihn mit ostentativem Körpereinsatz verwandelt. Er kniet und kriecht sich erniedrigend vor der angesungenen Eva. Fahrig berührt er sich selbst oder sucht tastend die Nähe zu Wagner/Sachs. Die Figur, die im Vorspiel als seriöser Musiker eingeführt wird, will nun dazugehören und als populäre Figur in der Liga der Meistersinger mitspielen. Dieser Assimilierungsversuch misslingt komplett. Er erntet keinen Applaus, sondern Spott und Häme. Im Moment, da der Jude Hermann Levi in der Rolle des Christen Sixtus Beckmesser brillieren will, trifft ihn das antisemitische Vorurteil seiner Umgebung mit voller Wucht. Er erscheint als der typische Jude, den andere in ihm sehen wollen. Beckmesser wandelt sich vom ernsten Musiker über den komischen Sündenbock zur tragischen Figur, die bekanntlich in Lustspielen fehl am Platze ist, weshalb der geschundene und blamierte Sänger sowohl bei Wagner als auch bei Kosky schnell von der Bühne geschafft wird.[40]

Die Inszenierung zeigt Wagner nicht als Antisemiten, noch wird Beckmesser als Jude gezeigt.

Antisemitismus wird vielmehr nicht als individuelles Problem, sondern als soziales Phänomen kenntlich, das durch die Zeiten und damit auch durch die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* gereicht wird. Es geht um das soziale Drama der Anerkennung, um Prozesse der In- und Exklusion, den Versuch der Assimilierung und dessen Scheitern sowie um die Sündenbockfunktion. Hierin darf nicht zuletzt die Aktualität der Inszenierung erkannt werden, weshalb abschließend erörtert werden soll, wie der Bezug zur Gegenwart szenisch vermittelt wird.

39 Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 179.

40 Die Regieanweisung lautet: »Er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke.« In: ebd., S. 243. In der Bayreuther Inszenierung geht Beckmesser allerdings nicht freiwillig, sondern wird rasch zur Seite abgeführt.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gegenwart der Aufführung

Verweise auf die Gegenwart setzt die Kosky-Inszenierung bis kurz vor Schluss sehr dezent ein. Wenn die Meistersinger etwa ihre Langhaarperücken im Takt der Musik schütteln wie Heavy Metal-Fans bei einem Konzert, macht sich die Gegenwart der Aufführung geltend. Die Inszenierung holt die Handlung aber nicht aktualisierend in die Gegenwart des Publikums, sondern wirft von dieser aus diverse Perspektiven in die Vergangenheit. Erst die Gegenwart der Aufführung markiert die Position, von der aus das historisch verschachtelte Geschehen beobachtet und die unterschiedlichen Zeitebenen zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden können. Erst ganz am Ende der Inszenierung wirft sich auch die Gegenwart in Schale.

Nachdem Stolzing die Meistersingerwürde zurückgewiesen hat, geht alles ganz schnell. Auch im Libretto wird bekanntlich holterdipolter durch den alles vereinnahmenden Schlussgesang von Hans Sachs jeder Widerspruch unter Pauken und Trompeten zum Schweigen gebracht. In der Bayreuther Inszenierung geht das so vonstatten: Stolzing verlässt mit Eva die Bühne zur Seite. Die diskutierenden Meistersinger folgen ihm. In Windeseile lehrt sich die komplette Bühne. Zurück bleibt allein Wagner/Sachs. Den Schlussmonolog trägt er im Zeugenstand gegenüber dem Publikum vor, das frontal als Richter angesprochen wird. Nimmt man die Dramaturgie der Gerichtsverhandlung ernst, ist Sachs Mahnung »Verachtet mir die Meister nicht«[41] ein Plädoyer.

In der Aufführung ist das ein konzentrierter Moment. Wenige Takte bevor die Trommelwirbel und Fanfaren in den Schlussgesang einstimmen, fährt die hintere Wand des Gesichtssaals hoch und ein komplettes Konzertpodium mit Symphonieorchester und Chor in zeitgenössischer schwarzer Kleidung fährt herein. Erst am Ende der Inszenierung wird die Gegenwart als Zeitebene der Inszenierung eingeführt. Sie liegt in Wagners Rücken und kommt auf das Publikum zu. Dann dreht sich Wagner um und dirigiert im Zeugenstand den Schluss der Oper. Mit deren letzten Takten fährt das gesamte Podium wieder heraus und lässt das Publikum mit Wagner allein. Der bombastische Schluss der *Meistersinger* kommt szenisch als unverbindliche konzertante Opernaufführung daher. Das Ende der Festwiese formiert die Apotheose einer widerspruchslosen Gemeinschaft, deren affirmative Funktion Kurt Pahlen noch 1982 so beschrieb:

> »Und was Wagner an musikalischen Steigerungen zu leisten vermochte, bleibt – rein musikalisch – für alle Zeiten bewundernswert und auch dramatisch: wehende Fahnen, ein aus ganzem Herzen jubelndes Volk, ein strahlender Festtag vor der Kulisse einer liebenswerten alten Stadt, glückliche Menschen rund um das über-

41 Ebd., S. 255.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> glückliche Paar Eva-Stolzing, den zutiefst befriedigten Sachs, der Volksliebe und triumphale Bestätigung seiner künstlerischen Thesen erfahren hat«.[42]

Hier nun platziert Kosky die letzte markante Kontrastwirkung, mit der er seine Inszenierung in die Rezeptionsgeschichte stellt und diese zugleich nüchtern kommentiert und entzaubert. Angesichts der vorhergehenden Ausstattungsopulenz ließe sich dies als Verweigerungshaltung lesen, wobei der Regisseur als eine Art ästhetischer Tatortreiniger all jene historischen Spuren zu beseitigen scheint, die er vorher gelegt hat. Indem die einmütig jubelnde Festwiese durch ausdruckslos agierende Musiker ersetzt wird, kann deutlich werden, dass ein heutiges professionelles Symphonieorchester, in dem jeder seinen Platz, seine Noten, seine Aufgabe und im Dirigenten einen unumschränkten Führer hat, als Bild für eine faschistische Volksgemeinschaft dienen kann.

Der vermeintlich neutrale Schluss lässt sich aber auch als Kommentar auf die biedere Erwartungshaltung jenes Publikums lesen, das ein zeitlos gültiges Meisterwerk zu hören und zu sehen beansprucht, so wie sich manche Opernzuschauer nicht nur in Bayreuth beim Eintritt in den Saal sagen: Zur Not kann man ja die Augen schließen. Der Schluss wird historisch keimfrei gegeben. Und es bleibt den Zuschauerinnen und Zuschauern überlassen einen Standpunkt zu beziehen oder ein Urteil zu fällen.

Zusammenfassung

Die Inszenierung von Geschichte ist ein zentrales Anliegen des europäischen Theaters, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als Norm durchsetzt und vor allem den Kostümen eine wesentliche Funktion zuschreibt. Die Durchsetzung dieses Anspruchs ist mit der Aufwertung der Funktion der Regie verbunden. Die ersten Regisseure profilieren sich mit der Herstellung historischer Korrektheit auf der Bühne, während sich das moderne Regietheater ab den 1920er Jahren gerade durch die produktive Infragestellung von historischer Korrektheit etablieren kann. Die Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung von Barry Kosky mit den Kostümen von Klaus Bruns greift historische Kostüme auf, um damit auf verschiedene Zeitebenen anzuspielen, die für die Rezeptionsgeschichte der Oper bedeutsam sind. Die Inszenierung verfährt in diesem Sinn nicht historisch, sondern historisierend, indem sie auf die Konstruiertheit von Geschichtsbildern verweist und dabei Antisemitismus als ein Merkmal begreifbar macht, das Wagners Oper und ihre Rezeptionsgeschichte nachhaltig prägt.

42 Ebd., S. 258.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Julius Bab: »Das Problem der Klassikerinszenierungen« [Orig. 1927], in: ders.: *Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen*, hg. von Harry Bergholz, Heidelberg und Darmstadt 1960, S. 163-170.

Theodor Fontane: »Friedrich Schiller: Die Räuber. Aufführung vom 3.5.1878«, Kritik vom 5.5.1878, in: Debora Helmer und Gabriele Radecke (Hg.): *Theaterkritik 1878-1882*, Bd. 2, Berlin 2018, S. 90.

Karl Frenzel: »Zwei Shakspeare-Vorstellungen in Meiningen. 1. und 2. Januar 1870«, in: John Osborne (Hg.): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1980, S. 50-56.

Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1998, S. 12-196.

Winfried Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, Berlin 1931.

Paul Lindau: »Schillers ›Räuber‹ in den Aufführungen durch die Meininger und das Königl. Schauspielhaus« [Orig. 1878], in: John Osborne (Hg.): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1980, S. 91-100.

Emil Pirchan: *Bühnenbrevier*, Wien 1939.

Friedrich Wilhelm von Redern: *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkämmerers und Generalintendanten*, Köln u.a. 2003.

L.S. [Ludwig Storch?]: »Costüm«, in: Robert Blum u.a. (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. 2, Altenburg und Leipzig 1839.

Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982.

Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018.

Literatur

Ekhart Berckenhagen und Gretel Wagner: *Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin 1978.

Julia Burde: »Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung«, in: Florence von Gerkan und Nicole Gronemeyer (Hg.): *Kostümbild* (Lektionen 6), Berlin 2016, S. 106-189.

Ulrich Drüner: »Judenfiguren bei Richard Wagner«, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 143-164.

Joachim Fiebach: *Welt Theater Geschichte*, Berlin 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klaus Gerlach: »Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen«, in: ders. (Hg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland*, Berlin 2009, S. 11-30.

Max Herrmann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914.

Friedemann Kreuder: »Tönende Skulpturen. Ewald Dülberg als verspäteter Bühnenbildner Richard Wagners«, in: Peter W. Marx (Hg.): *Dülberg meets Wagner*, Köln 2013, S. 6-21.

Andrea Mayerhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München 2006.

Hans Mützel: *Vom Lendenschurz zur Modetracht*, Berlin 1925.

Kurt Pahlen: »Wer waren die Meistersinger?«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 379-393.

Kurt Pahlen: »Anmerkungen und Gedanken zu Wagners Meistersingern«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 399-434.

Jens Roselt: »1926. Der Einfall der Regie im Theater«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich und Berlin 2014, S. 317-332.

Jens Roselt: »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle«, in: ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 9-73.

Jens Roselt: »Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen«, in: ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 124-132.

Ulinka Rublack: »Die Kleidung des Matthäus Schwarz«, in: Martina Minning, Nadine Rottau und Thomas Richter (Hg.): *Dressed for Success*, Dresden 2019, S. 39-52.

Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1988.

Frederic Spotts: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner Festspiele*, München 1994.

Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nicht hinter der Note, sondern die Note selbst

Richard Wagner als Hans Sachs in Barrie Koskys Inszenierung der *Meistersinger* in Bayreuth (2017)

Gesa zur Nieden

In der 3. Szene des I. Aufzugs von Barrie Koskys Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung gibt es eine bemerkenswerte interpretatorische Wendung: Die Figur des Hans Sachs schließt ihr Plädoyer für die Einbindung des Volkes als Richter des jährlichen Sängerwettbewerbs auf der Zeile »mein ich, Hans Sachs!« nicht mit der redepraktischen Determination, die sich hinter dem abfallenden Quintsprung auf »Hans Sachs« vermuten lässt. Stattdessen wird die Quinte d^1-g vom Sänger Michael Volle agogisch etwas zeitverzögert ausgeführt, sodass sich der Eindruck ergibt, er schließe damit einen Brief und spräche die aufgeschriebenen Worte mit.[1]

Diese interpretatorische Wendung ist kein ephemeres Detail der Rede des Sachs, sondern zielt ins Zentrum von Barrie Koskys Inszenierungskonzept, das auf Cosima Wagners Tagebuchnotizen beruht und sich ebenfalls aus einem Briefwechsel zwischen Richard Wagner und König Ludwig II. herleiten lässt.[2] In

1 Vgl. den Videomitschnitt der Inszenierung: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018, Min. 55:30-56:20. Vgl. auch Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,I), Mainz 1979, S. 192.

2 In den Interviews und Programmheftbeiträgen des Produktionsteams stützen sich Barrie Kosky und sein Dramaturg Ulrich Lenz vornehmlich auf Cosima Wagners Tagebucheinträge, schließen dabei aber andere Verwendungen des Namens Hans Sachs durch Richard Wagner nicht aus: »Und dann bin ich bei meiner Beschäftigung mit Die Meistersinger auf etwas sehr Spannendes in den Briefen von Wagner gestoßen, das für mich zum Auslöser für alles Weitere wurde: Wagner hat sich mit Hans Sachs identifiziert. Er hatte großes Mitgefühl für die Figur und nennt sich in ein paar Briefen an Cosima sogar selbst Hans. Damit hatte ich einen Ausgangspunkt für meine weiteren Überlegungen gefunden.« Felix von Boehm und Rainer Simon (Hg.): *Nächster Halt: Bayreuth. Eine Zugfahrt mit Barrie Kosky*, Berlin 2017, S. 69. Zur Anlehnung der Inszenierung an Cosima Wagners Tagebücher und Wagners Schriften vgl. auch die »Jahr für Jahr erweitert[en]« Ausführungen des Dramaturgen Ulrich Lenz auf der Seite der

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beiden ist Wagners eigene Gleichsetzung mit Hans Sachs in verschiedener Weise ausbuchstabiert: Cosima Wagner erweitert Wagners Identifikation mit Sachs in ihrem Tagebuch auf Walther von Stolzing, aber auch auf Tristan, Marke, Lohengrin und Parsifal, indem sie die in den *Meistersingern* angestellte Reflexion auf die »deutsche Kunst« mit der ehelichen Liebe verbindet.[3] Im Briefwechsel zwischen Wagner als Hans Sachs und König Ludwig II. als Walther von Stolzing von 1866 wird Hans Sachs' Geburts- und Lebensort Nürnberg mit einem »deutschen Geist« verknüpft: »Seiner Majestät König Ludwig II von Bayern, bei Ankunft in Nürnberg. Wie friedsam treuer Sitten, getrost in That und Werk, liegt nicht in Deutschlands Mitten mein liebs Nürenberg. Hans Sachs.«[4]

> »An Hans Sachs!
> Vor zwei Stunden hier eingetroffen, beispielloser Jubel!
> Von hier aus wollen Deutschland wir erlösen,
> Wo Sachs gelebt und Walther siegreich sang.
> In Trümmer sinkt das nicht'ge Werk der Bösen,
> Das tück'sche Spiel den Finstern nicht gelang.
> Durch dich erhebt er sich, der ach so tief gesunken,
> Der einst so allgewaltig deutsche Geist,
> Dein Odem fachet Flammen aus den Funken,
> Dein Zauberwort ihn neu erstehen heißt.
> Dir, der in Segenswerk den ›Wahn‹ gewendet,
> Sei trauter Gruß von Walther heut entsendet.
> Walther von Stolzing«[5]

In seiner Inszenierung für die Bayreuther Festspiele von 2017 nimmt Kosky beide textlich dokumentierten Verbindungen Richard Wagners mit Hans Sachs zum Anlass, den Zusammenhang von »deutscher Kunst« und Liebe sowie denjenigen von

---

Bayreuther Festspiele, insbes. Ulrich Lenz: »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹ – R., der Liebende«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

3 Lenz, »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹ – R., der Liebende«.

4 Telegramm von Richard Wagner an König Ludwig II., 27.11.1866, in: Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, hg. von Andreas Mielke, Bd. 18, Wiesbaden 2008, S. 271.

5 Ludwig II. an Richard Wagner, 30.11.1866, in: König Ludwig II. und Richard Wagner: *Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden*, hg. von Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel, Bd. 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864-1882*, Karlsruhe 1939, S. 106. Vgl. auch Jürgen Schläder: »Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die Meistersinger als Instrument kultureller Identifikation«, in: Sebastian Bolz und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Wagner in München. Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten, München, 26.-27. April 2013* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 76), München 2015, S. 63-78, hier S. 67f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deutschem Nationenverständnis und Nürnberg ausgehend von Wagners Biographie zu thematisieren. Dies geschieht anhand einer Gleichsetzung der Szenerie der *Meistersinger* mit der Villa Wahnfried und dem familiären Umfeld Wagners durch Bühnenbild und Kostüme.[6] Während Hans Sachs, Walther von Stolzing und David zum alten und jungen Richard Wagner werden, werden Eva zu Cosima, Pogner zu Franz Liszt und Beckmesser zu Hermann Levi. In Barrie Koskys Verständnis sind die Mitglieder der Wagnerfamilie aber nicht bloße biographische Folien, auf deren Grundlage sich die Handlung und Textinhalte der *Meistersinger* neu interpretieren ließen. Stattdessen beschäftigt sich der Regisseur in seiner Inszenierung der *Meistersinger* mit der engen Verbindung zwischen Sachs, Wagner und Wagners Musik: »Er steckt eben nicht *hinter* der Note, sondern *ist* die Note selbst«.[7]

Auch wenn zu Wagners *Meistersingern* bereits eine Fülle von musikästhetischen Deutungen im Kontext von Wagners Kunstbegriff und auch zur Identifikation der Figur des Beckmesser mit Eduard Hanslick vorliegt,[8] fügte Kosky dem etablierten Spannungsfeld der Oper zwischen den Themen der Romantik, des Nationalismus und dem historischen Nürnberg gerade durch die Sichtbarkeit der Wagnerschen (Familien-)Biographie auf der Bühne eine neue Dimension hinzu, die sich in nur wenigen vorangegangenen Inszenierungen angedeutet hatte.[9] Die Neuigkeit dieses Vorgehens macht sich unter anderem in der Fülle von Beiträgen zur politischen und kulturellen Person Richard Wagners bemerkbar, die seit Koskys Bayreuther

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Jens Roselt in diesem Band.

7 Boehm und Simon (Hg.), *Nächster Halt: Bayreuth*, S. 34. Ulrich Lenz beschreibt diesen Umstand mit den Worten: »All sein tun und Schaffen ist autobiographisch durchdrungen, hinter jeder Note seiner Partituren, jedem Wort seiner Schriften steht das Ego eines Mannes, der sich autoritativ geäußert hat zu allem, was ihn umgeben hat. […] Um seine Werke in ihrer ganzen politischen und philosophischen Tragweite zu erfassen, scheint es daher angemessen, sie immer wieder von Neuem aus der Perspektive Wagners, einer Person des öffentlichen Lebens seiner Zeit, zu betrachten.« Lenz, »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹«.

8 Zur Verbindung der Meistersinger mit einem von Wagner reflektierten deutschen Kunstbegriff vgl. die Sektion »Wagner und das ›Deutsche‹«, in: Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard (Hg.): *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017, S. 75-245. Ein neuerer Überblick über die Forschungen zu Beckmesser als Eduard Hanslick findet sich bei Wolfgang Fuhrmann: »Der Kritiker und seine Schrift: ›Vom Musikalisch-Schönen‹ als Vorlage für die Figur des Beckmesser?«, in: Hannes Heer, Christian Glanz und Oliver Rathkolb (Hg.): *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, Wien 2017, S. 111-128, hier S. 112.

9 Immer wieder als Vorläufer genannt wird Stefan Herheims Inszenierung des *Parsifal* (Bayreuther Festspiele 2008), in der das Bühnenweihfestspiel u.a. in Verbindung mit der Geschichte des Festspielhauses interpretiert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Produktion zum Verhältnis von Werk und Leben, zu seinem Antisemitismus und seiner Lebensleistung entstanden sind.[10]

Im folgenden Beitrag möchte ich mich dem bei Kosky und seinen Rezipient*innen unterschiedlich ausgeprägten Spannungsfeld zwischen der Auseinandersetzung mit übergreifenden politischen und kulturellen Themen des 19. Jahrhunderts auf der einen Seite und Wagners politischen Ansichten auf der anderen Seite weiter nähern. Dazu werde ich in einer Inszenierungsanalyse zunächst die Intentionen und Umsetzungen der Verbindung von Wagner und Sachs in Koskys Inszenierung im Hinblick auf ihren genauen historischen Ort untersuchen, um mich danach der Frage zu widmen, zu welchen Rezeptionsmustern die Verbindung der kulturhistorischen Figur Richard Wagner mit ihrem eigenen Werk der *Meistersinger* auf der Bühne anregt.

Barrie Kosky inszeniert Richard Wagner

Barrie Koskys Inszenierung beruht nicht allein auf Wagners Biographie und der Geschichte seiner Familie, sondern verbindet drei ganz unterschiedliche historische Ebenen – diejenige des Hauses Wahnfried zu Wagners Zeiten (I. Aufzug), diejenige der Nürnberger Prozesse (II. Aufzug) und diejenige des frühneuzeitlichen Nürnbergs (III. Aufzug). Über die Aufteilung auf die verschiedenen Aufzüge hinweg werden die historischen Dimensionen jedoch eng miteinander verzahnt. Dies geschieht über die Kostüme, wie z.B. diejenigen der Meistersinger, die bereits im ersten Aufzug in der Villa Wahnfried in frühneuzeitlichem Gewand erscheinen, aber auch über eine ausgefeilte Gestik, deren einzelne Ausprägungen die gesamte Oper strukturieren.

In seinen begleitenden Texten erklärt der Dramaturg Ulrich Lenz die Kombination unterschiedlicher historischer Ebenen und ihre Verzahnung durch den Umstand, dass Wagner seine Werke nicht auf eine historische Authentizität ausrichtete, sondern in ihnen Stellung zu aktuellen Problemen seiner eigenen Gegenwart nahm.[11] Die Produktion zielt aber nicht allein auf das Politik- und Kunstverständ-

10 Vgl. z.B. Dieter Borchmeyer: »Darf man antisemitische Meister ehren?«, in: *Musikforum* (2017), H. 4, S. 16-19; Barry Millington: »Trials and Tribulations«, in: *The Wagner Journal* 11 (2017), H. 3, S. 51-67; *wagnerspectrum* (2019), H. 2: »Schwerpunkt: Die Meistersinger von Nürnberg«. Vgl. hieraus insbesondere den Beitrag von Friedrich Geiger: »›Das Judentum‹ in der Musik. Der antisemitische Subtext der Meistersinger und seine Inszenierung durch Barrie Kosky«, S. 99-129.

11 »Schließlich erzählt Wagner gerade in den Meistersingern das Heute im Gestern: Trotz aller Beschäftigung mit der Tradition der Meistersinger geht es ihm nicht um historische Authentizität, sondern um die Präsentation höchst gegenwärtiger politischer und künstlerischer Belange.« Ulrich Lenz: »(6) ›Wer kreischt mit Macht?‹ – B., ein Jude?«, in: Bayreuther Festspiele:

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nis des historischen Wagner, sondern zudem auf die gegenwartsbezogene Behandlung historischer Ereignisse und Zusammenhänge in der heutigen Zeit, womit in Bezug auf Richard Wagner und seine *Meistersinger* vor allem die Nürnberger Prozesse und das Entnazifizierungsverfahren Winifred Wagners zu berücksichtigen sind. Vor diesem Hintergrund lassen sich dann auch nicht nur konkrete Fragen in Bezug auf das Werk-, Leben- oder Politik-Verständnis Richard Wagners entwickeln, sondern auch übergreifende Problemstellungen zum Komplex von Musik und Politik.[12] Wo aber genau ist nun der historische Ort von Koskys *Meistersinger*-Inszenierung, wenn er zwischen Wagners Lebenszeit und der zeitgenössischen Reflexion des eigenen Standortes beim Umgang mit Geschichte liegen soll?

Im Hinblick auf die konkrete Inszenierung wird klar, dass die beiden genannten Fragen der biographischen und geschichtsphilosophischen Herangehensweisen eng miteinander verquickt werden, denn Barrie Kosky thematisiert die Problemstellungen zum deutschen Nationalismus und zur Romantik anhand der Gestik des Dirigierens. Während er hiermit den ›performativen‹ Wagner als Leiter häuslicher Privataufführungen und Orchesterleiter in Szene setzen kann, bezieht sich die über die gesamte Inszenierung hinweg angewandte Geste ausgebreiteter Arme vor allem auf die Fragen, wer dirigiert, wie dirigiert wird und welche Musik dirigiert werden sollte.

Der Einsatz bestimmter Gesten in Verbindung mit musikalischen Fragen und Musik hängt stark mit Koskys eigener Situierung als Opernregisseur zusammen, der seit der Spielzeit 2012/2013 Intendant und Chefregisseur der Komischen Oper Berlin ist. In Koskys Schriften, aber auch in seiner *Meistersinger*-Inszenierung wird seine Orientierung an der Musiktheaterregie in der Tradition Walter Felsensteins deutlich.[13] Felsensteins Konzeption eines ›musizierenden Theaters‹ zielte auf den Ausdruck von Emotionalität durch die Singstimmen, aber auch auf eine enge

Programm. Die Meistersinger von Nürnberg, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

12 »Die eingangs gestellte Frage, inwieweit bei der Interpretation künstlerischer Werke die Heranziehung biographischer Fakten aus dem Leben des Komponisten sinnvoll und zulässig ist, inwieweit politische Äußerungen des Komponisten zum Verständnis und zur Deutung eines Werkes nicht nur herangezogen werden können, sondern geradezu müssen, erhält in diesem Zusammenhang eine noch weiter reichende Dimension: Die Frage der Beurteilung von Kunst wird zur Frage nach dem Urteil über Kunst: Wer kann und wer darf wann und wie über Kunst und Musik urteilen? Wann ist ein Künstler für das verantwortlich zu machen, was mit seiner Kunst passiert? Und: Kann Musik per se unmoralisch sein? Und wenn ja – ist sie dann zu verurteilen?« Ulrich Lenz: »(8) ›Ich bin verklagt und muss bestehen!‹ – Angeklagter R. Wagner«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

13 »Ich bin an der Komischen Oper Berlin, weil die Philosophie des Hauses so besonders ist und ich sie voll und ganz teile.« Boehm und Simon (Hg.), *Nächster Halt: Bayreuth*, S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Orientierung an der instrumentalen Begleitung durch das Orchester.[14] Während die Instrumentalstimmen Bewegungen auf der Bühne motivieren können, geht es beim Gesang darum, die Emotionalität der Figuren aus der konkreten Handlungssituation heraus zu entwickeln. Aus diesem Grund kommt dem ›Anlass des Singens‹ eine herausgehobene Bedeutung zu.[15]

In Barrie Koskys Schriften und Inszenierungen werden zahlreiche Überschneidungen zum Konzept der Musiktheaterregie deutlich, das aber anhand seines Begriffs der Musik als (räumliche) Transformationskraft auch weiterentwickelt bzw. verändert wird. Parallelen bestehen erstens in der Wichtigkeit nicht allein des dramatischen Textes, sondern vor allem des musikalischen Textes für die Interpretation.[16] Zweitens spricht Kosky dem gemeinsamen ›Musizieren‹ mit den Darsteller*innen während der Proben eine genauso große Rolle zu, wie es auch Felsenstein tat.[17] Drittens entstehen seine Inszenierungen gerade durch dieses Ausprobieren des Verhältnisses von Musik, Text und den Körpern der Darsteller*innen.[18]

Eine starke Orientierung an der Musik birgt für Kosky jedoch auch Gefahren. »Musik ist sicherlich die verführerischste Kunstform«,[19] schließt er seine Ausführungen über die zum Teil ekstatische Wirkung von Musik. In ähnlicher Weise kann Musik auch negative Bedeutungen annehmen, wie es Kosky im Zusammenhang von Richard Wagners Musik mit der nationalsozialistischen Verfolgung von Juden in den 1930er und 1940er Jahren formuliert:

> »Für Menschen, die damals in Nazideutschland gelebt haben und deren Erfahrungen in enger Beziehung zu Wagners Musik standen, war das sicherlich anders. Wagner ist der Soundtrack des Dritten Reiches! Und daher bin ich der Meinung, dass man das Wagner-Verbot in Israel respektieren muss. […] Andererseits ist er

14 Walter Felsenstein: *Schriften zum Musiktheater*, hg. von Stephan Stompor (Schriften der Sektion Darstellende Kunst / Akademie der Künste der DDR), Berlin 1976, S. 22, S. 45 und S. 189.

15 »Felsenstein forderte vom Darsteller eine totale Identifikation mit der Rolle und zielte auf ein überbordendes Gefühlstheater, dem er als Gegengewicht die Einsicht in den rational beglaubigten Anlaß des Singens entgegensetzte.« Robert Braunmüller: *Oper als Drama. Das ›realistische Musiktheater‹ Walter Felsensteins* (Theatron 37), Tübingen 2002, S. 35.

16 »Je besser man die Musik kennt und versteht, desto besser wird man ein Stück inszenieren. Das heißt nicht, dass man den Notentext Note für Note analysieren muss. Einige Regisseur*innen können keine Noten lesen – z.B. habe ich das über Patrice Chéreau gehört. Und doch war er einer der größten Opernregisseure – weil er die Musik verstanden hat!« Boehm und Simon (Hg.), *Nächster Halt: Bayreuth*, S. 45.

17 »Dieser permanente Entstehungsprozess, das Hervorbringen einer Bühnenwelt durch die Musik, die Bewegung und die Psychologie der Sänger*innen an Ort und Stelle, gibt mir das Adrenalin, das ich brauche und liebe. Der Probenraum ist meine Heimat.« Ebd., S. 47.

18 »Bis ich mit den Darsteller*innen auf der Bühne zu proben beginne, habe ich davon nur eine vage Vorstellung. Das wird schließlich aus der Musik, dem Text und den Körpern der Darsteller*innen heraus entstehen.« Ebd., S. 75.

19 Ebd., S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> nicht für das Dritte Reich verantwortlich. Verantwortlich ist er allerdings für all die schrecklichen Dinge, die er über Menschen gesagt und geschrieben hat. Wagner war eine öffentliche Figur, deren Meinung zählte und die viele Aufsätze und Texte veröffentlichte. Und darüber hinaus hat er seine antisemitischen Überzeugungen in seine Stücke einfließen lassen – was die Sache sehr kompliziert werden lässt.«[20]

Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass in Barrie Koskys Erarbeitung der *Meistersinger* von Richard Wagner das Verhältnis zwischen positiven und negativen Wirkungen von Musik im Mittelpunkt steht. Die Konzentration auf die Wirkung von Musik erklärt sich jedoch nicht nur durch Koskys politisches Wagner-Verständnis, sondern auch durch seinen individuellen Musikbegriff, der eng mit seiner eigenen Initiierung mit der Oper zusammenhängt. Als Kind beeindruckten ihn insbesondere die Stimmen der Sängerinnen und die räumliche Transformationskraft der Musik.[21] Während Kosky diese Transformationen auch in seine frühen Regiearbeiten zu Ligetis *Le Grand Macabre* und einer Nachdichtung von Euripides' *Medea* einbrachte,[22] stellt Richard Wagner für ihn bis heute den Komponisten dar, der die Transformationen in seinen Werken thematisiert und damit auch das Publikum in seinen Bann schlägt. Hierzu zitiert Kosky Bruno Walters *Tristan*-Erlebnis:

> »From the very first entry of the cellos I felt my heart contract… I was no longer of this world. At the very end I wandered aimlessly through the streets and when I got home I said nothing and asked to be alone. The song of ecstasy continued to vibrate within me the whole night long, and when I woke up in the morning, I knew that the world was a changed place.«[23]

Für Kosky sind es dabei vor allem die Auflösungserscheinungen, die sinnliche Eindruckskraft und die Ungreifbarkeit der Wagnerschen Musik, durch welche die Rezipierenden in andere Räume oder sogar Dimensionen katapultiert werden, wie es Kosky anhand von Wagners »Handlung in drei Aufzügen« *Tristan und Isolde* beschreibt.

> »In the end, this music can only be experienced. Interpretation fails. Words are useless. Recordings do it no justice. You have to see the melody emerge from deep within the singer's body. To hear the melody being born out of the singer's mouth. To touch the melody as it travels through space. To smell the melody as it floats around you. To taste the melody as it submerges into your own body. Echoing. Vibrating. Ecstatic.«[24]

---

20 Ebd., S. 66.
21 Barrie Kosky: *On Ecstasy*, Melbourne 2008, S. 8f., S. 15 und S. 19.
22 Ebd., S. 25-27.
23 Ebd., S. 38.
24 Ebd., S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wirkungen von Musik in *Die Meistersinger*

Angesichts der überschwänglichen Wirkung der Wagner'schen Musik, die Kosky darstellt, und der angestrebten Reflexion über positive und negative Wirkungen von Musik, erscheint die Inszenierung der *Meistersinger* mittels des realistischen Musiktheaters in der Tradition Walter Felsensteins besonders reizvoll, da dieses sich, wie oben beschrieben, zwischen der Emotionalität der Figuren und der Rationalität der Anlässe des Singens bewegt. Welche ›Anlässe des Singens‹ fügt Kosky den *Meistersingern* aufgrund der Gleichsetzung von Richard Wagner mit Hans Sachs und weiterer Familienmitglieder mit den übrigen Figuren der Oper also hinzu und welche Einsichten ergeben sich daraus für die Verbindung von Musik und Politik?

Ein erster Anlass des Singens, der sich aus Wagners Biographie und seinen Schriften herleiten lässt, besteht, wie eingangs beschrieben, im ›redenden Schreiben‹ des Hans Sachs nach seinem Plädoyer für die Einbindung des Volkes in den Sängerwettbewerb. Koskys biographische Herleitung der szenischen und sängerischen Interpretation aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Ludwig II. verdeutlicht, dass der ›Anlass‹ für das mitsprechende Singen mit Wagners Überlegungen zu einem deutschen Nationalismus in Verbindung steht, und auch die Kostümierung und das Bühnenbild geben Anlass, die Szene als perfekte Überlagerung seiner Biographie mit der dramatischen Handlung der *Meistersinger* zu sehen. Was Kosky hier erreicht, ist aber nicht die gesteigerte Emotionalität im Singen, sondern eine Transformation des Singens in Sprechen, d.h. eigentlich eine Entmusikalisierung. In ähnlicher Weise spricht Wagner-Sachs im I. Aufzug den von David gesungenen Text leise mit (27:12).[25]

Anhand eines zweiten biographisch hergeleiteten Anlasses des Singens, einer Privataufführung im Hause Wahnfried unter der Leitung von Wagner-Sachs (I. Aufzug), werden von Kosky dann verschiedene natürliche und gezwungene Hervorbringungen von Musik herausgearbeitet. Dies geschieht ebenfalls durch eine konkrete Musiktheaterregie, d.h. durch eine enge Orientierung an der orchestralen Struktur für die Darstellung auf der Bühne: Während der Privataufführung setzen sich Wagner (Sachs) und Liszt (Pogner) ans Klavier und imitieren dort eine Holzbläserpassage des Orchesters. Die Holzbläser werden im Folgenden als eine von Wagner stammende Musik gekennzeichnet, denn als Wagner/Sachs später Hermann Levi/Beckmesser bei der Andacht gegenüber seiner Musik zum Niederknien anhält, geschieht dies ebenfalls zu einem Oboensolo. Auch im späteren Verlauf der

25 Diese und die folgenden Angaben in Klammern beziehen sich auf die Laufzeit des Videomitschnitts der Inszenierung: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018. Die Angaben für den I. und II. Aufzug beziehen sich auf die DVD 1, diejenigen für den III. Aufzug auf die DVD 2.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inszenierung wird bei Oboenstellen vermehrt eine stark mit der Musik abgestimmte Musiktheaterregie eingesetzt, so wie im III. Aufzug bei Sachs' Lehrbuben David (6:27). Während der Streicher- und Blechbläserstellen in Wagners Klavierspiel auf der Bühne steigen hingegen zahlreiche Lehrbuben, darunter auch Walther von Stolzing und David aus dem Flügel, die als ›junge‹ Wagnerfiguren kostümiert sind. Über die Streicher und Blechbläser besteht dabei eine direkte Analogie dieser Szene zur Erklärung des Meistergesangs mit dem Bild eines Paares und seiner Kinder durch Sachs am Beginn des III. Aufzugs.[26] Insgesamt verdeutlicht diese eng an den Orchesterstimmen orientierte Szene, dass Kosky sowohl die gezwungenen als auch die natürlichen Hervorbringungen von Musik in der Figur Wagners vereint, die als Sachs, Stolzing und David auf der Bühne ausgehend von den Oboen- und Streicherpassagen potenziert werden.

In Anbetracht der ›entmusikalisierenden‹ Überführung des Singens in das Sprechen beim Schreiben und der starken Orientierung am Orchestersatz bei der Konzeption der körperlichen Bewegungen der Darsteller*innen auf der Bühne ist es nicht verwunderlich, dass Kosky in seiner Inszenierung den Blick nicht wie viele traditionelle Inszenierungen auf das Singen und den Meistergesang legt, sondern stattdessen auf eine ebenfalls dezidiert körperliche musikalische Handlung: das Dirigieren. Über die gesamte Inszenierung hinweg stellt Kosky die Geste ausgebreiteter Arme in den Vordergrund. Auf diese Weise sowie im Anschluss an die Herausarbeitung gezwungener und natürlicher Hervorbringungen von Musik geht er an die Frage heran, wer dirigiert und welche Musik dirigiert werden sollte.

Im Verlauf der Inszenierung wird die Darstellung des Dirigierens und seiner sozialen, politischen wie kulturellen Auswirkungen in jedem Aufzug mit einem anderen Schwerpunkt versehen: Im ersten Aufzug geht es um das Dirigieren im Gegensatz zum Rhythmus schlagen, das im Verlauf des Aufzugs immer mehr überhandnimmt: Zu Beginn imitiert David die Dirigiergesten von Wagner-Sachs bei der Einführung Walther von Stolzings in den Meistergesang (24:18) und dirigiert auch vor Wagner auf dem Klavier stehend (32:33). Dann dirigiert Levi-Beckmesser enthusiastisch die Lehrbuben als ›Kinder‹ von Wagners Musik (35:00), bekommt aber kurz darauf den Hammer des Merkers in die Hand gelegt, den er nur widerwillig annimmt (36:00). Auch als Kothner später den Rhythmus mit dem Hammer schlägt, nimmt Levi-Beckmesser ihm den Hammer nur mit einem Stöhnen aus der Hand (1:07:00). Bei der eigenen Nutzung schlägt Levi-Beckmesser dann den Rhythmus mit dem Hammer auf ein Wagner-Portrait (1:12:47), bevor er anfängt,

26 »Ob Euch gelang, / ein rechtes Paar zu finden, / das zeigt sich an den Kinden; / den Stollen ähnlich, doch nicht gleich, / an eignen Reim und Tönen reich; / daß man's recht schlank und selbstig find, / das freut die Eltern an dem Kind; / und Euren Stollen gibt's den Schluß, / daß nichts davon abfallen muß.-« Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,III), Mainz 1987, S. 65f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rhythmisch auf den Boden zu stampfen (1:17:30). Die offensichtliche Zeichnung des Hammers als Durchsetzung des Meistergesangs jenseits jeder Kunst nimmt am Schluss also auch Levi-Beckmesser gefangen, der sich zuvor mit dem Klopfen auf das Wagner-Portrait gegen die Verbindung von Komponistenpersönlichkeit und Musik bzw. musikalischer Interpretation gewandt hatte. Daran anschließend steht der erste Aufzug für die Probleme, die sich beim bloßen Imitieren eines Dirigats ergeben, für das Wagner-Sachs in diesem Teil der Oper oft verantwortlich zeichnet.

Im zweiten Aufzug geht es um das Dirigieren aus Liebe im Gegensatz zum Dirigieren aus Neid, wobei das Dirigieren aus Liebe durch die ausgebreiteten Arme des am Merkerpult stehenden Pogner und Walther von Stolzing als zukünftigen Ehemann von Pogners Tochter Eva symbolisiert wird (1:34:40; 1:55:56). Wagner-Sachs tritt hingegen mit dem Hammer auf, den er zur Reparatur eines Schuhs nutzt, mit dem er aber auch seiner Frustration über Evas neue Liebe zu Walther Luft verschafft, indem er Beckmessers Ständchen stört (»Dieses verfluchte Klopfen wollt Ihr doch lassen«, 1:02:48).

Im dritten Aufzug schließlich steht das Dirigieren zur Erlangung von Freiheit im Gegensatz zum Dirigieren zur Festigung einer Bindung im Vordergrund. In diesem Aufzug bedienen sich fast alle Figuren der Geste ausgebreiteter Arme, um Freiheit oder Bindungen zu demonstrieren – bis auf Stolzing, der auf dem Merkerstuhl davor zurückschreckt (36:41). Insgesamt lassen sich drei Aspekte der Geste festhalten: Bei Wagner-David bedeutet sie die Bindung an Freude (Lied vom Johannisfest, 10:34) und körperliche Liebe (er streicht mit den Händen das Portrait Cosima-Evas nach, 1:21:14). Auch Wagner-Sachs breitet in ähnlicher Intention seine Arme auf der Zeile »Der Flieder wars« aus (13:51) und Cosima-Eva vollzieht diese Geste, als Wagner-Sachs ihr den engen Schuh auszieht (58:45). Gänzlich unfrei, seine Arme auszubreiten ist Levi-Beckmesser, der nach der Prügelszene einen Arm in Gips trägt (40:40). Am Ende des III. Aufzugs ist schließlich das Volk zu sehen, das Cosima-Eva und Wagner-Stolzing mit einem nach oben ausgestreckten Arm huldigt (1:54:20), und Wagner-Sachs, der den Schlusschor mit erhobenen Armen dirigiert (2:00:00-2:02:10). Während die einzelnen Figuren also eine ganze Palette an Dirigieranlässen vorführen, sieht sich einzig und allein Wagner einer rein musikalischen, aber auch vielfach gebrochenen Tätigkeit gegenüber, denn sein Dirigat des Chors profitiert zwar von der enthusiastischen Gestik des Chors gegenüber Stolzing und Eva, beruht aber auf der Indoktrination und der Verletzung der Figuren in *Die Meistersinger*.

Letzteres lässt sich anhand der Frage zeigen, welche Musik Wagner-Sachs eigentlich dirigiert. Hier rückt das Gegensatzpaar von Liebe und Neid in den Vordergrund, das Thema des II. Aufzugs ist. Während der I. Aufzug die Ichbezogenheit der Figur Wagners noch einmal unterstreicht, indem Wagner hier durch sein eigenes Klavierspiel überwältigt wird (9:00), geht es im II. Aufzug um Wagner-Sachs‹

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ablehnung der italienischen Musik bzw. Beckmessers Gesangspraxis.[27] Auch hier ist zu bemerken, dass sich Kosky nicht allein auf den Gesang konzentriert, sondern Beckmesser das Instrument der Mandoline beigibt, mit dem er sein nächtliches Ständchen begleitet (ab 2:01:20). Die Kakophonie, die sich aus den Mandolinenklängen, Hammerschlägen und leiernden Koloraturen in der Szene zwischen Sachs und Beckmesser ergeben, stehen damit im Gegensatz zu Walther von Stolzings Liedvortrag am Klavier aus dem I. Aufzug, bei dem alle in Ekstase geraten bzw. in sich versinken. Wenn Walther von Stolzing am Ende des II. Aufzugs die Mandoline schließlich zerschlägt (2:20:30), ist das auch in Bezug auf das im I. Aufzug genutzte Klavier zu deuten, das der volkstümlichen Mandoline als bürgerliches Instrument siegreich gegenübersteht.

Die Wichtigkeit der instrumentalen Komponente bleibt auch im III. Aufzug bestehen. Hier reißt Wagner-Sachs das Tischtuch eines gedeckten Tisches herunter (wobei sich auf diesem mit Wein, Obst und Kartoffeln gedeckten Tisch sowohl die in der Inszenierung bereits Beckmesser zugeordneten französischen Symbole wie ein Baguette als auch die Kaffeetassen der Meistersinger aus dem I. Aufzug imaginieren ließen) und entscheidet sich für die weitere musikalische Verballhornung Levi-Beckmessers (4:22). Die Instrumentalbegleitung von Beckmessers Liedvortrag während des Sängerwettbewerbs ist jedoch stärker als eine einseitige Karikierung Beckmessers durch Sachs bzw. Levis durch Wagner: Zu Beginn des Sängerwettbewerbs wird eine Harfe als Symbol des Meistergesangs auf die Bühne getragen (1:13:18). Diese Harfe begleitet Levi-Beckmesser später bei seinem Liedvortrag ähnlich klingend wie die Mandoline seiner Serenade (1:37:30) und ihre der Lächerlichkeit geweihten Imitationen durch Sachs aus dem II. Aufzug (1:41:00). Auf diese Weise werden der gestohlene Einfall und die überzogene Imitation gleichgesetzt, und wenn Wagner-Sachs am Ende die Arme hebt, um zum Dirigat des Schlusschors anzusetzen, steht der vom Kollektiv des Volks getragene Enthusiasmus dieser Geste im Kontrast zu Wagner-Sachs individuell-neidvoll-ängstlicher, aber auch politischer Zerstörung der Musik Beckmessers, damit entgegen aller Plädoyers aus dem I. Aufzug das bürgerliche Klavier und nicht die volkstümliche Mandoline gewinne.

Aus der Analyse wird klar, dass Barrie Kosky Wagner nicht als eindeutig zu verortende Person zeichnet, sondern zwischen dem musikalischen Enthusiasmus des Kollektivs und seinen eigenen politischen Ansichten wie auch emotionalen Reaktionen ansiedelt und dabei positive und negative Wirkungen nicht klar aufteilt, sondern in einem eng zusammenhängenden Bedingungsgefüge vereint. Doch ist nicht alles Musik, was auf der Bühne erklingt: Es bestehen Bezüge zu Wagners Schriften, es entstehen Entmusikalisierungen im Singen und überhaupt spielt sich

27 Zu Wagners Anspielungen auf die italienische Musik vgl. Geiger, »›Das Judentum‹ in der Musik.«, S. 116f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das politische Urteilen über die Musik bei Wagner-Sachs vornehmlich im instrumentalen Bereich und erst am Schluss als orchesterbegleiteter Chorgesang ab. Auf diese Weise akzentuiert Kosky zunächst das Tun im Gegensatz zum Sagen, macht aber auch deutlich, dass das Kollektiv in seinem Enthusiasmus für die Verbindung von Kunst, Liebe und Politik keine Blaupause sein kann für die in der Liebe wie in der Politik uneinheitlichen Handlungen eines Einzelnen.

Wagner, Kosky und ihr Publikum

Nun ist herauszuheben, dass diese Interpretation nicht allein für Richard Wagner als Hans Sachs gilt, sondern auch für alle Rezipierenden. *Die Meistersinger* seien »ein Werk voll von atemberaubender, wunderbarer Musik«, schreibt Barrie Kosky im Programmheft zur Bayreuther Produktion, »[v]oll von herzzerreißenden Momenten der Schönheit und Melancholie. Voll von echten und authentischen Äußerungen des Lebens und der Freude und der Glückseligkeit.« Dann aber fährt er fort: »Jedoch auch ein unruhiges, beunruhigendes Werk. Es hängt schlicht davon ab, wer man im Stück und wer man im Publikum ist.«[28]

Wer aber genau wird als Rezipierende*r von Wagners Musik und politischen Ansichten in Koskys *Meistersinger*-Inszenierung avisiert? ›Der Jude‹ Beckmesser ist es nicht, da er mit Mandoline und Baguette in der Hand als übergreifende Negativfigur Wagners gezeichnet wird, und deshalb macht es auch nichts mehr aus, dass Wagner ihn ausgerechnet dazu anhält, sich zu bekreuzigen.[29] Mir scheint vielmehr, dass Kosky die sogenannten Wagnerianer*innen, d.h. die regelmäßigen Bayreuth- und Wahnfried-Besucher*innen, die Leser*innen der Publikationen der mit der Förderung Bayreuths verbundenen Gesellschaften und die Käufer*innen der Wachsreproduktionen Wagners und seines Hundes Russ des Nürnberger Künstlers Ottmar Hörl anspricht, also alle diejenigen, für die der Enthusiasmus für die Musik Wagners mit einer Annäherung auch an seine Person, Lebenswelt und Kunststätte verbunden ist.[30] Viele von Ihnen haben Ottmar Hörls Kunststoff-

28 Barrie Kosky: »If I had a hammer«, in: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018 [Booklet], S. 17.

29 »Beckmesser ist kein Jude. Er ist eine Frankenstein-Kreatur, zusammengeflickt aus allem, was Wagner hasste: Franzosen, Italiener, Kritiker, Juden.« Ebd., S. 16. Den Akt des Bekreuzigens in Koskys Inszenierung hat vor allem Dieter Borchmeyer kritisiert: »Ein Missgriff ist auch der Einfall, beim Choral die Gäste und Bewohner im Hause Wahnfried als gläubige Gemeinde das Kreuz schlagen zu lassen (und das unter Protestanten!) und Levi ins Abseits zu drängen, weil er es als Jude nicht fertigbringt, sich zu bekreuzigen!« Borchmeyer, »Darf man antisemitische Meister ehren?«, S. 17.

30 Zu den verschiedenen Aspekten vgl. Kerstin Decker: »Leo, die Bulldogge. Freundschaft fürs Leben – Richard Wagner und seine Hunde«, in: *Almanach 2014. Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e.V. zu den Bayreuther Festspielen* (2014), S. 174-181; Ursula Kramer und

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

figur des dirigierenden Wagners mit den ausgebreiteten Armen zu Hause, genauso wie die Reproduktion des Neufundländers Russ, der in Barrie Koskys Inszenierung ebenfalls gleich zu Beginn als lebendes Objekt seinen Auftritt hat. Auch die Geschenke, die Wagner-Sachs am Beginn der Oper erhält, tragen alle den musealen Charakter ihrer Ausstellung im Richard Wagner-Museum in der Villa Wahnfried in sich.[31] Darüber hinaus bestehen Parallelen zwischen der Darstellung der häuslichen Privataufführung, die Wagner regelmäßig abhielt,[32] mit den zahlreichen privaten Aufführungsgelegenheiten, die es gegenwärtig unter Wagnerianer*innen zwischen der Förderung junger Künstler*innen und der eigenen künstlerischen Aufführung von Wagners Werken oder zwischen dem kollektiven Hören alter Aufnahmen und dem auswendigen Rezitieren der Textbücher gibt. Und hier ist letztlich auch der historische Ort von Barrie Koskys Inszenierung zu suchen: und zwar in den Aktualisierungen der historischen Situation Richard Wagners unter den Liebhaber*innen, Kenner*innen und Verfechter*innen seiner Musik.

Ein näherer Blick auf die erwähnten Praktiken zeigt, dass es bei diesen Aktualisierungen nicht um Reenactments oder Public History geht, dafür ist der Gegenwartsbezug des ausübenden Kollektivs, aber auch die Orientierung an Wagners Biographie statt einem Augenmerk auf einer umfassenden kulturhistorischen Kontextualisierung der eigenen Handlungen zu stark.[33] Vielmehr geht es

---

Axel Beer: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 7-12; Ann-Christine Karcher: »Die Marke ›Richard Wagner‹ im Jubiläumsjahr 2013«, in: Stiftung Staatstheater Nürnberg (Hg.): *WagnerWorldWide 2013: Reflections* (Musiktheater im Dialog 1), Nürnberg 2014, S. 31-42. Zum Wagnerianertum liegen zwei maßgebliche Studien vor, die beide einen Schwerpunkt auf den Bayreuther Festspielen bzw. auf der Wagner-Familie haben: Winfried Gebhardt und Arnold Zingerle: *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie* (Passagen und Transzendenzen 5), Konstanz 1998 und Elfi Vomberg: *Wagner-Vereine und Wagnerianer heute* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 34), Würzburg 2018.

31 Wagner bekommt in der Inszenierung u.a. neue Schuhe, ein Tuch, ein Cosima-Portrait und Parfums in unterschiedlichen Farben geschenkt. Vgl. auch Geiger, »›Das Judentum‹ in der Musik«, S. 103.

32 Ulrich Lenz: »(3) ›Vorhang auf für mich!‹ – R., der Theaterbesessene«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

33 Zu einem Beispiel einer Privataufführung vgl. Gesa zur Nieden: »Biographik und zeitgenössische Musikrezeption. Das Beispiel Richard Wagner«, in: Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik*, Mainz 2019, S. 139-161. Zu weiteren Aktualisierungen vgl. Gesa zur Nieden: »›An Wagner kommt man nicht vorbei.‹ Eine Ethnographie zur erinnerungskulturellen Rolle des schulischen Musikunterrichts der Nachkriegszeit für Mitglieder zeitgenössischer Richard Wagner-Verbände«, in: Axel Beer und Ursula Kramer (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 331-358.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um die lebhafte Erinnerung an einen Kunstschaffenden und sein Werk und erst durch die Verbindung dieser beiden kunstorientierten Komponenten ergeben sich zahlreiche Anschlüsse zum Kulturleben (Bayreuther Festspiele, Richard Wagner-Stipendienstiftung) sowie auch zu erinnerungskulturellen Orten und Dingen (Villa Wahnfried, Wagner-Denkmäler, Wagner-Museum, Wagner-Büsten etc.).

Vor diesem Hintergrund fügen Barrie Koskys *Meistersinger*-Interpretation und ihre Inszenierung der von Wagnerianer*innen praktizierten Aktualisierungen drei maßgebliche Dinge hinzu: Erstens die überzeitliche Maßgabe, dass Menschen uneinheitliche Lebens- und auch Denkwege vollziehen. Ihre Handlungen sind immer selbstverantwortet und dabei zugleich uneinheitlich, so sehr sie auch als einheitlich, neu oder kohärent beschrieben werden, oder es besteht auch die Möglichkeit, sich je nach Alter oder Situation ganz verschiedenen Persönlichkeiten gegenüber zu sehen. Dies bedeutet auch, dass ein einseitiger oder ausschließlicher Bezug auf den Künstler Wagner und das paradigmatisch-frühneuzeitliche Nürnberg einiges an Mehrdimensionalität verliert. Zweitens spiegelt Kosky in seiner Inszenierung die unter Wagnerianer*innen verbreitete Verbindung von Wagners Werk und Leben, die jedoch auf Wagners kulturelle Situierung zu seiner Zeit und die politischen Folgen seiner Werk-Wirkungen erweitert wird. Bei diesem Punkt kommt der Geschichte in Form des Wahnfried-Ambientes oder des Nürnberger Gerichtssaals die Rolle zu, auf zu personenzentrierte Rezeptionen hinzuweisen, die Kosky im ersten Aufzug in der Figur des Wagner-Sachs explizit inszeniert, um sie dann zu detaillieren und in Frage zu stellen. Drittens konturiert Kosky anhand des Konzepts der Musiktheaterregie und der Nutzung der musikalischen Interpretation die Musik, die bei Verballhornungen oder bei der zu verbissenen Nachverfolgung politisch-philosophischer Konzepte entstehen kann: Sie ist nur noch ein Sprechen oder eine Kakophonie, die von Wagner-Sachs mit dem Hammer gespielt wird. In Anbetracht der vielen Hörsituationen im Privaten ist dies eine Anregung, auch solchen Stellen nachzuhören und sich nicht nur auf sehr einseitige Weise der Ekstase der Wagner'schen Musik hinzugeben. Und dies umso mehr, da Kosky in seiner Inszenierung nicht den beim Richard Wagner-Publikum im Mittelpunkt stehenden Gesang und seine Interpret*innen, sondern die instrumentale Dimension akzentuiert.

Insgesamt ist festzuhalten, dass es Koskys Inszenierung ihren historischen Ort in der zeitgenössischen Erinnerung an Richard Wagner hat, die ganz unterschiedliche Epochen oder Zeiten umfasst. Daraus entstehen kontrastierende Zeichnungen der Person Richard Wagners, die über die historische Abbildung Wahnfrieds und der Wagner-Familie zu einer eingehenderen Beschäftigung mit den kulturhistorischen Kontexten zu Wagners Zeiten bis heute anregen. Bei Kosky handelt es sich dementsprechend nicht vorrangig um eine Darstellung von Geschichte oder Musikgeschichte auf der Bühne, sondern um ein geschichtstheoretisches Konzept, das zwischen der Wirkungsgeschichte Hans-Georg Gadamers und den heute immer stärker werdenden bürgerwissenschaftlichen Beschäftigungen mit Geschichte

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liegt. Ein solches Konzept kann dabei nicht einseitig-ideologisch ausgerichtet sein, wie es Kosky anhand des zum Teil ausschließlich neidvoll agierenden Sachs im Kontrast zur vereinigenden Orchesterszene am Ende seiner Inszenierung zeigt, vor der Wagner-Sachs sein Dirigat anhebt. Die Wagnerianer*innen an die zwischen Orchester und Wagner-Sachs existierende Komplexität und Multiperspektivität anzuschließen, die im Verlauf der Inszenierung gewissermaßen historisch gewachsen ist, hat Kosky über Wagners Dirigat auf der Bühne versucht.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Felix von Boehm und Rainer Simon (Hg.): *Nächster Halt: Bayreuth. Eine Zugfahrt mit Barrie Kosky*, Berlin 2017.

Walter Felsenstein: *Schriften zum Musiktheater*, hg. von Stephan Stompor (Schriften der Sektion Darstellende Kunst / Akademie der Künste der DDR), Berlin 1976.

Barrie Kosky: *On Ecstasy*, Melbourne 2008.

Barrie Kosky: »If I had a hammer«, in: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018 [Booklet].

Ulrich Lenz: »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹ – R., der Liebende«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

Ulrich Lenz, »(3) ›Vorhang auf für mich!‹ – R., der Theaterbesessene«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

Ulrich Lenz: »(6) ›Wer kreischt mit Macht?‹ – B., ein Jude?«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

Ulrich Lenz: »(8) ›Ich bin verklagt und muss bestehen!‹ – Angeklagter R. Wagner«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/ (abgerufen am 05.04.2020).

König Ludwig II. und Richard Wagner: *Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden*, hg. von Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel, Bd. 1-4, Karlsruhe 1936 und Bd. 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864-1882*, Karlsruhe 1939.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,I), Mainz 1979.
Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,III), Mainz 1987.
Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, hg. von Andreas Mielke, Bd. 18, Wiesbaden 2008.
Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018.

Literatur

Dieter Borchmeyer: »Darf man antisemitische Meister ehren?«, in: *Musikforum* (2017), H. 4, S. 16-19.
Robert Braunmüller: *Oper als Drama. Das ›realistische Musiktheater‹ Walter Felsensteins* (Theatron 37), Tübingen 2002.
Kerstin Decker: »Leo, die Bulldogge. Freundschaft fürs Leben – Richard Wagner und seine Hunde«, in: *Almanach 2014. Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e.V. zu den Bayreuther Festspielen* (2014), S. 174-181.
Wolfgang Fuhrmann: »Der Kritiker und seine Schrift: ›Vom Musikalisch-Schönen‹ als Vorlage für die Figur des Beckmesser?«, in: Hannes Heer, Christian Glanz und Oliver Rathkolb (Hg.): *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, Wien 2017, S. 111-128.
Winfried Gebhardt und Arnold Zingerle: *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie* (Passagen und Transzendenzen 5), Konstanz 1998.
Friedrich Geiger: »›Das Judentum‹ in der Musik. Der antisemitische Subtext der Meistersinger und seine Inszenierung durch Barrie Kosky«, in: *wagnerspectrum* (2019), H. 2, S. 99-129.
Ann-Christine Karcher: »Die Marke ›Richard Wagner‹ im Jubiläumsjahr 2013«, in: Stiftung Staatstheater Nürnberg (Hg.): *WagnerWorldWide 2013: Reflections* (Musiktheater im Dialog 1), Nürnberg 2014, S. 31-42.
Ursula Kramer und Axel Beer: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 7-12.
Barry Millington: »Trials and Tribulations«, in: *The Wagner Journal* 11 (2017), H. 3, S. 51-67.
Jürgen Schläder: »Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die Meistersinger als Instrument kultureller Identifikation«, in: Sebastian Bolz und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Wagner in München: Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten, München, 26.-27. April 2013* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 76), München 2015, S. 63-78.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard (Hg.): *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017.

Elfi Vomberg: *Wagner-Vereine und Wagnerianer heute* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 34), Würzburg 2018.

Gesa zur Nieden: »›An Wagner kommt man nicht vorbei.‹ Eine Ethnographie zur erinnerungskulturellen Rolle des schulischen Musikunterrichts der Nachkriegszeit für Mitglieder zeitgenössischer Richard Wagner-Verbände«, in: Axel Beer und Ursula Kramer (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 331-358.

Gesa zur Nieden: »Biographik und zeitgenössische Musikrezeption. Das Beispiel Richard Wagner«, in: Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik*, Mainz 2019, S. 139-161.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstlerisch-wissenschaftliche Projekte

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bühnenkunst über eine Bühnenkünstlerin: »Clara Schumann« als Gesprächskonzert

Melanie Unseld

Langer Schlussapplaus, fasziniert bleibt das zahlreich erschienene Publikum zurück. In den Gesprächen danach tut sich Verwunderung kund: Was hatte sich gerade ereignet? Ein Konzert, ein »Gesprächskonzert« (wie der Untertitel der Veranstaltung lautete) oder doch etwas anderes, irgendwie Saloneskes? Einhellig war die warme Sympathie für einen Abend, der ›irgendwie anders‹ verlief als ein Konzert, vielleicht auch anders als erwartet. Es war das Ungewohnte, das die Menschen zum Reden und Diskutieren brachte, gesprächsweise teilten sie untereinander die Verwunderung über das Nicht-Konzertförmige und über das Neuartige, das sie über Clara Schumann erfahren, gehört und erlebt hatten. Das Ereignis fand unter dem Titel »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« am Abend des 12. November 2019 im Clara-Schumann-Saal der Universität für Musik und darstellende Kunst statt und bildete den Auftakt für das *Fest für Clara Wieck_Clara Schumann*, ausgewiesenermaßen eine Veranstaltung anlässlich des 200. Geburtstags Clara Wiecks, ein Auftakt, dem am folgenden Tag andere Formate folgten: Vorträge, Präsentationen von *artistic research*-Projekten und ein Konzert mit der Uraufführung der Komposition *pur.troppo* von Hannah Eisendle sowie Improvisationen.[1] Die gesamte Veranstaltung mit ihren verschiedenen Formaten zielte darauf ab, die verschiedenen Arbeits- und Karrierefelder der Bühnenkünstlerin präsentieren und diskutieren zu können, nicht ohne einen Seitenblick von der Situation im 19. Jahrhundert auf die Gegenwart. Im Zentrum standen daher

1 Idee, Konzeption und Koordination: Stabstelle Gleichstellung, Gender Studies & Diversität (Andrea Ellmeier und Birgit Huebener) in Kooperation mit Sibylla Joedicke, Johannes Marian und Manon-Liu Winter (Ludwig van Beethoven Institut für Klavier und Cembalo in der Musikpädagogik), Annegret Huber (Institut für Komposition, Elektroakustik und Tonmeister_innen-Ausbildung), Melanie Unseld (Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung). Ausführliche Informationen zur gesamten Veranstaltung unter: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: *Ein Fest für. Clara. Wieck. Schumann*, https://www.mdw.ac.at/gender/wieckschumann/ (abgerufen am 04.01.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Fragen […], wie sich eine junge Pianistin karrierestrategisch wohl am besten aufstellt: Welches Repertoire soll sie erarbeiten? Welches Image passt zu Person und musikalischem Ausdruckswillen? Vor allem auch: Welche Fähigkeiten sind für eine (dauerhafte) Karriere notwendig? Für die 1819 geborene Clara Wieck waren die notwendigen drei Säulen einer Karriere als Pianistin selbstverständlich: virtuoses Spiel, Improvisation und Komposition. Alle drei pflegte sie intensiv und erfolgreich. Später, als Clara Schumann, reduzierte sie das Komponieren, um stärker die Kompositionen ihres Mannes ins Zentrum zu rücken. Das Repertoire der Clara Wieck unterscheidet sich entsprechend von dem der Clara Schumann – ein auffälliger Imagewechsel in einer langen Pianistinnen-Karriere.«[2]

Wenn ich im Folgenden die Konzeption des Abends »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« vorstelle und als Bühnenkunst über eine Bühnenkünstlerin diskutiere, ist vorauszuschicken, dass mein Wissen über das Konzept zum Teil von meiner Rolle als Mitorganisatorin der gesamten Veranstaltung herrührt.[3] In der Beschreibung des Abends, die ich für die Konzept-Diskussion verwende, spielt dieses Wissen ebenso eine Rolle wie die Erfahrung, die ich am Abend selbst als Zuhörerin und -schauerin gemacht habe. Dieser Teil ist nicht als Aufführungsanalyse gedacht, er dokumentiert vielmehr das Konzept und berichtet von der Aufführung – ohne den Anspruch, eine teilnehmende Beobachtung durchgeführt zu haben, wohl aber mit der Intention, das Ereignis für jene nachvollziehbar zu machen, die nicht im Publikum saßen. Für den zweiten Teil meiner Überlegungen möchte ich einen Schritt dahinter zurückgehen, gewissermaßen von dem einmaligen Ereignis abstrahieren und verstärkt die Rolle der Musikwissenschaft für das Konzeptionelle des Gesprächskonzerts diskutieren. Es sind Überlegungen, die nicht primär auf Vermittlungskonzepte abzielen, also etwa auf Fragen, wie ein Gesprächskonzert dieser Art für welche Kontexte und welche Publika gelingen kann, sondern auf die Voraussetzungen, unter denen wissenschaftliches Denken in künstlerisch-performative Ereignisse überführt wird bzw. werden kann.

2 Melanie Unseld: »Ein Fest für Clara Wieck_Clara Schumann (1819-1896)«, in: *mdw-webmagazin*, https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/09/27/ein-fest-fuer-clara-wieck_clara-schumann-1819-1896/ (27.09.2019, abgerufen am 04.01.2020).

3 Ich danke Beatrix Borchard herzlich für die Überlassung des Manuskripts.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I. »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin«: Konzept und Beobachtungen

Die Auftaktveranstaltung für die Veranstaltung rund um Clara Wieck_Clara Schumann[4] im Gedenkjahr 2019 sollte bereits in nuce jene Elemente in sich tragen, die dann auch für den darauffolgenden Tag thematisch relevant wurden: Das Klavierspiel von Clara Wieck_Clara Schumann (ihr Repertoire, ihre Kompositionen) und ihre Reflexionen darüber, aber auch die Umstände, unter denen ihr eine Karriere als Pianistin und Virtuosin im 19. Jahrhundert gelang, nicht zuletzt auch Einblicke in ausgewählte biographische Konstellationen. Kriterien der Musikauswahl bezogen sich auf diese Grundüberlegungen: zu ihrem Repertoire gehörten neben Ludwig van Beethoven und Frédéric Chopin auch eigene Werke und Kompositionen ihres Mannes.[5] Auch zu Fragen biographischer Konstellationen gab bereits die Musikauswahl Hinweise: Eine der Miniaturen aus Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 wurde dem Abend gewissermaßen als Motto vorangestellt, jener Satz, der *passionato* überschrieben ist und den Titel »Chiarina« trägt, vom Komponisten adressiert an die junge Clara Wieck, die Robert Schumann auf diese Weise als Mitglied der Davidsbündler auswies (zum Programmablauf vgl. Abb. 1).

4 Die Schreibweise des Namens wurde eigens für diese Veranstaltung entwickelt: Sie spiegelt wider, dass sowohl die junge, unverheiratete Clara Wieck als auch die verheiratete Clara Schumann Gegenstand der Veranstaltung sein sollte und dass für die Pianistin, die sie unter beiden Namen war, mit dem Namens- auch ein Imagewechsel notwendig war. Die sichtbare Künstlichkeit des Namens in dieser Schreibweise – so hat sich weder Clara Schumann selbst bezeichnet, noch wurde sie bislang in der Wissenschaft so geschrieben – verweist zugleich auch auf die Möglichkeit des Spielerischen im Umgang mit Name, Image und Projektionen.

5 Allgemein zum Repertoire von Clara Schumann vgl. auch Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann und Janina Klassen: »Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span Development, Mobility, and Repertoire Canonization«, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50-73.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: »Musik als Lebenselixier – Ein Fest für eine Konzertkünstlerin. Clara Wieck_Clara Schumann. Gesprächskonzert mit Beatrix Borchard«, 12. November 2019, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Auszug aus dem Programmheft



Musik als Lebenselixier – Ein Fest für eine Konzertkünstlerin

Clara Wieck_Clara Schumann

Gesprächskonzert mit Beatrix Borchard

Von Kindesbeinen an auf die Karriere einer Konzertkünstlerin vorbereitet, gelang es Clara Wieck_Clara Schumann über 60 Jahre im Konzertleben vor allem Deutschlands, Österreichs und Englands präsent zu bleiben. Aber die Musik war mehr als ein Beruf, sie war Lebenselixier. Deswegen verteidigte sie ihr Klavierspiel gegen alle Zumutungen und Einschränkungen, die ihr wechselvolles Leben mit sich brachten. Im Zentrum des Abends steht die Bedeutung des Musizierens als Muttersprache.

Begrüßung
Vizerektorin **Gerda Müller**
Vizerektorat für Organisationsentwicklung, Gender & Diversity

Sprecher_innen | **Lili Winderlich** & **Etienne Halsdorf**

Robert Schumann (1810–1856)
Carnaval op. 9
Chiarina — **Filip Anic** | Klavier

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Sonate op. 57 f-moll
III. Allegro ma non troppo — **Kyung Lee** | Klavier

Frédéric Chopin (1810–1849)
Nocturne op. 62/1 H-Dur
Andante — **Yu-Ning Chuang** | Klavier

Clara Wieck (1819–1896)
Klavierkonzert op. 7
II. Romanze Andante non troppo con grazia — **Filip Anic** | Klavier, **Rahel Rupprechter**| Cello

Clara Wieck (1819–1896)
Variations de Concert sur la cavatine du Pirate de Bellini op. 8
Introduzione, Cavatina, Variation 1 und 4 — **Sylvia Kimiko Krutz** | Klavier

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Clara Schumann (1819–1896)

Scherzo c-moll op. 14
Con fuoco

Erika Spring | Klavier

Robert Schumann (1810–1856)

Symphonische Etüden op. 13
Thema mit 3 Variationen 1,
1, 2 und 6

Soleil Fröhlich | Klavier

Clara Schumann (1819–1896)

Er ist gekommen in Sturm und Regen op. 12/2 (Rückert)
Warum willst Du and're fragen op. 12/11 (Rückert)
Sie liebten sich beide op. 13/2 (Heine)
Lorelei (Heine)

Xinzi Hou | Sopran
Fangqixiong Yuan | Klavier

Clara Schumann (1819–1896)

Romanze op. 21/1 a-moll
Andante

Alexander Koschka | Klavier

danach laden wir zu einem Buffet

künstlerische Leitung und Koordination | **Sibylla Joedicke**

Einstudierung der Beiträge | **Rannveig Braga-Postl, Sibylla Joedicke, Christiane Karajev, Johannes Marian, Annett Matzke, Stefan Stroissnig** und **Roman Zaslavsky**

Das Konzert wird für die **mdwMediathek** (mediathek.mdw.ac.at) aufgenommen.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwischen den Musikstücken kamen Wortbeiträge in zwei unterschiedlichen Formaten auf die Bühne: Zum einen kommentierte und erläuterte die Musikwissenschaftlerin und Clara Schumann-Forscherin Beatrix Borchard[6] einzelne Aspekte zum künstlerischen Handeln Clara Wiecks_Clara Schumanns, zu ausgewählten biographischen Stationen und zum Forschen, Nachdenken und Schreiben über Clara Wieck_Clara Schumann. Zum anderen traten zwei Schauspiel-Studierende auf, Lili Winderlich und Etienne Halsdorf. Sie lasen und rezitierten Ausschnitte aus Briefen (zwischen Robert und Clara Schumann, an die Mutter Mariane Bargiel) und Konzertkritiken (u.a. aus der *Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst*, 1833, oder dem *Wiener Morgenblatt*), aus zeitgenössischen Lexika (*Universallexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1838) und anderem Material. Damit waren die verschiedenen Textebenen und -formate mehrfach unterscheidbar: Rezitation (gelesen) von historischen Quellen-Texten einerseits, vorgetragen von zwei Studierenden, und frei kommentierendes Sprechen aus einer aktuellen Wissenschaftlerinnen-Perspektive andererseits. Keine der Texte vortragenden Personen schlüpfte dabei in die Rolle einer historischen Person. Auf Kostüme wurde ebenso verzichtet wie auf eine performative Ausgestaltung einer ›Clara Schumann‹-Figur. Zu keinem Zeitpunkt mithin ›sah‹ das Publikum eine ›Clara Schumann‹ auf der Bühne. Dennoch wurden durch kleinste inszenatorische Elemente Hinweise darauf gegeben, dass es sich – insbesondere bei den Briefen – um eine unmittelbare Dialog-Situation zwischen Clara Wieck bzw. Schumann und Robert Schumann handelt. So stand zwischen dem c-Moll-Scherzo op. 14 von Clara Schumann und einem Auszug aus den *Symphonischen Etüden* op. 13 von Robert Schumann eine Dialog-›Szene‹, in der die Schauspielerin und der Schauspieler in unmittelbarem Wechsel Anrede- und Abschiedsgrußzeilen aus den Briefen vortrugen. Schauspielerin und Schauspieler standen sich dabei, im Bühnenraum mehrere Meter voneinander getrennt, gegenüber:

[Sprecher & Sprecherin abwechselnd]
»*Liebe Clara*
Lieber Robert
Meine liebe Clara
Mein lieber, lieber Robert
Guten Morgen, mein Klärchen
Guten Morgen, mein lieber HerzensRobert
Mein holdes, geliebtes Mädchen

6 Vgl. die »Bibliographie (Stand: Mai 2017)«, in: MUGI-Team (Hg.): *Beatrix Borchard. Festschrift*, in: Beatrix Bochard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI – Musik und Gender im Internet*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, https://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix_Borchard/index.html (abgerufen am 25.11.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mein herzinnigst geliebter Robert
Du allein bist mein Trost
Du bist mein einziger Schutz

Zu Dir sehe ich auf wie zu einer Maria,
bei Dir will ich wieder Mut und Stärke holen
Mein Engel Du vom Himmel
Du bist es, die mir Frieden und Heilung bringen wird.
In Dir verehre ich das Höchste, was die Welt hat

Nur Dich hab ich noch auf dieser Welt
Alles tue ich, was Du willst
Du bist edel und gut und wirst mich also beglücken
Dein Herz, Dein edler Stolz hat auch mir ein Selbstgefühl
gegeben.

Du bist es, die mich dem Leben wiedergegeben hat, an deren Herzen ich
mich zu immer größerer Reinheit aufziehen lassen will

Du bist wirklich ein Mann im schönsten Sinne des Wortes

Es ist mein höchster Zweck auf dieser Welt, der, Dich glücklich zu
wissen, in meinem Besitz

Leb wohl, Du teures Mädchen, mein herziges Mädchen

Adieu denn mein lieber, lieber guter Robert

Adieu Kind gutes Mädchen
Ich küsse Dich in inniger Liebe

Laß Dich nur gleich küssen, mein trauter Robert

Adieu mein Engel, Adieu meine hohe, herrliche Clara

Nun sagt Dir aber schnell eine gute Nacht Dein Clärchen

Zur guten Nacht diesen Kuß noch, und fiel auch eine Träne dazwischen,
sie stört nicht,
Gute Nacht liebes Herz
Auf immer und ewig Dein Schumann

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dein Leben ist das Meine

Mein ganzes Sein senk ich in Dich. Leb wohl, Dein Robert
Adieu Leben, erhalte Dich Deinem Robert

Adieu mein Fidelio, und bleib mir so treu wie Leonore ihrem Florestan

Mein Geist ist immer bei Dir
Ich hab Dich sehr lieb und küsse Dich in Treue und Liebe
Ich küsse Dich in treuster zärtlicher Liebe, mein guter teurer
Robert mein

So lebe denn wohl, meine liebe holde süße Braut
ich bin ganz außer mir vor Liebe für Dich und träume Tag und Nacht von
Dir und unserem Glück.
Bis in das Grab und darüber hinaus bleib mir recht treu und hold und
glaub immer an mich, Deinen allertreuesten Lebensgefährten.

Adieu und tausend Küsse von Deiner treuen Braut Clara, treu
und unwandelbar wie ihr Robert, treu bis in den Tod«[7]

Diese ›Komposition‹ der Anrede- und Grußzeilen ließ sich, im Dialog-Setting vorgetragen, einerseits als Ausdruckselement des Künstler-Paares verstehen, andererseits als biographischer Bogen, der sich über das Kennenlernen, Liebe, Hochzeit und Ehe bis hin zu Tod und Nachleben spannte. Damit appellierte diese Szene an das Vorwissen des Publikums zu den biographischen Stationen im Leben Clara Wieck_Clara Schumanns, andererseits verknappte die Szene das Leben der Clara Wieck_Clara Schumann auf ein Zentrum, die Liebe und das Ideal der Künstlerpartnerschaft mit Robert Schumann, ein Zentrum, das zu den Haupt-Narrativen der Clara Schumann-Biographik zählt.

Die Auf- und Abtritte der ausführenden Musikerinnen und Musiker waren im Gesamtablauf des Gesprächskonzerts so inszeniert, dass jede/r zu ihrem/seinem eigenen Vortrag zwar von der Hinterbühne aus kommend auftrat, nach dem Vortrag aber nicht abging, sondern sich (auf bereitgestellte Stühle) an den Bühnenrand setzte, so dass sich im Laufe des Abends der Bühnenraum zusehends mit Musiker_innen füllte. Unversehens wurden aus aktiv Musizierenden Zuhörer_innen und der Stuhlkreis um den Konzertflügel füllte sich mit Menschen, die – ähnlich einem Salon – eben noch spielten, jetzt anderen zuhörten. Auf Applaus sollte

7 Auszug aus dem Manuskript von Beatrix Borchard zum Gesprächskonzert (vgl. Fußnote 3).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zwischen den einzelnen Nummern verzichtet werden, so dass der gesamte Abend ohne Unterbrechung (und auch ohne Pause) ablief.

Durch diese wenigen inszenatorischen Elemente (Dialog-Szene, nicht abtretende Musiker_innen, Verzicht auf Applaus), die mit vergleichsweise geringen Mitteln als gegenläufig zu konventionellen Konzertformaten (textlos und mit klaren Regeln für Auf- und Abtritte) wahrgenommen werden konnten, entwickelte sich während des Abends ein spürbar intensiver Spannungsbogen. Zugleich vermieden die unterschiedlichen Ebenen – mehrere Musiker_innen, Schauspieler_in mit zeitgenössischen Quellentexten, Wissenschaftlerin als Kommentatorin – die Anmutung einer unmittelbaren Clara Schumann-Figur. Im Gegenteil: die verschiedenen Lebensstationen, Rollen (›Wunderkind‹, Pianistin, öffentliche Person, prominente Virtuosin, Geliebte/Liebende, Tochter, Mutter…) von und Perspektiven auf Clara Wieck_Clara Schumann konnten gerade durch die ›Leerstelle‹, die durch das Nicht-Zeigen einer historischen Figur entstand, wahrgenommen werden. Statt möglicher Identifikation wurden besonders auch der Perspektivwechsel beobachtbar. Und dies umso deutlicher, da keine zusammenhängende biographische Erzählung durch die interpolierten Texte entstand, sondern der Eindruck von einzelnen thematischen Bausteinen überwog. Diese thematischen Bausteine griffen zwar zentrale Themen und Narrative um Clara Wieck_Clara Schumann auf, setzten diese aber nicht unmittelbar-narrativ aneinander, sondern blieben in ihrem bruchstückartigen Charakter erkennbar. Diese thematischen Bausteine lassen sich anhand des Manuskripts nachvollziehen:[8]

1. ›Wunderkind‹: Artikel aus der Zeitschrift *Cäcilia* (1833)
2. Klaviervirtuosin – auch im Vergleich mit Konkurrenten (Ignaz Moscheles, Sigismund Thalberg, Adolf Henselt u.a.): *Universallexikon der Tonkunst* (1838)
3. Erfolg und Karrierekonzepte als Pianistin / öffentlich: Rezension aus dem *Wiener Morgenblatt* (1838)
4. Erfolg und Karrierekonzepte als Pianistin / privat: Auszüge aus dem Briefwechsel mit Robert Schumann (1837/38)
5. Das Künstlerpaar Clara und Robert Schumann / Ideal und Liebe: Anrede- und Grußzeilen/Dialog-Szene (s.o.)
6. Das Künstler-Paar Clara und Robert Schumann / Probleme und Konflikte: Auszüge aus dem Ehetagebuch
7. Familienkonstellationen / Mutterschaft: Brief an die Mutter Mariane Bargiel vom 22. Juli 1852

8 Die Kommentarebene der Wissenschaftlerin (Borchard) fügte weitere thematische Bausteine hinzu, die an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Die nachfolgende Aufstellung ist aus dem Manuskript exzerpiert.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Wissenschaft und/als Bühnenkunst?

Die unmittelbare Wirkung des Abends in seiner Gesamtheit – Musik, Sprache, Setting/Inszenierung – und die scheinbare Mühelosigkeit, in der sich die heterogenen Elemente trotz ihrer Gegenläufigkeit zu üblichen Konzertformaten zu einem Ganzen verbanden, konnten den Eindruck eines eher spontan gelungenen, in seiner Kontingenz überzeugenden Konzertabends vermitteln.[9] Und es sei hier nicht in Abrede gestellt, dass das, was man die Aura des Moments nennen könnte, zum Gelingen beigetragen haben kann. Dies aber greifbar zu machen, analytisch zu untersuchen, ist nicht Gegenstand dieser Überlegungen – zumal es hierfür eines eigenen methodischen Rüstzeugs bedürfte. Vielmehr geht es mir darum aufzuzeigen, dass und welche wissenschaftlichen Diskurse im Konzept des Gesprächskonzerts »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« auftauchen und wie die epistemologischen Grundlagen dieser Diskurse musikalisch-performativ umgesetzt und damit auch erkennbar (sicht- und hörbar) wurden. Grundlage dafür ist, das Gesprächskonzert als eine mögliche Form der Musikgeschichtsschreibung zu verstehen, als »ein Stück klingende Musikgeschichte«.[10]

Beatrix Borchard, die für das Konzept des Gesprächskonzerts verantwortlich zeichnete,[11] und die bereits mehrfach Veranstaltungen dieser Art in verschiedenen Konstellationen und an verschiedenen Orten durchgeführt hat,[12] forscht seit den 1980er Jahren über Clara Wieck_Clara Schumann.[13] Hinzu kommen Forschungsfelder, die sich mit Biographik, Künstlerpaaren und künstlerischen Netzwerken, Salon bzw. Orten der Musik, Interpretation und Interpretationsgeschichte, Fragen von Kommunikation und Vermittlung auseinandersetzen. Nimmt man diese Forschungsfelder in den Blick, wird deutlich, dass die thematischen Bausteine des Gesprächskonzerts *inhaltlich* darauf unmittelbar rekurrieren: Biographische Modelle wie ›Wunderkind‹, Künstlerpaar und Mutterschaft hat Borchard mehrfach

9 Ähnliche Reaktionen von Publikum und Presse sind dokumentiert in Beatrix Borchard: »Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2009, S. 219-238, hier S. 233.

10 Ebd., S. 224.

11 Die Musikauswahl wurde von Sibylla Joedicke verantwortet, Grundlage der Auswahl war das Repertoire von Clara Wieck_Clara Schumann; vgl. dazu Kopiez, Lehmann und Klassen, »Clara Schumann's Collection of Playbills«, sowie Janina Klassen: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln, Weimar und Wien 2009.

12 Vgl. die Konzerte in Berlin, Detmold und Hamburg, in: Borchard, »Musik als Beziehungskunst«.

13 U.a. Beatrix Borchard: *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Ergebnisse der Frauenforschung 4), Weinheim-Basel 1984; dies.: *Clara Schumann – Ein Leben*, Berlin und Frankfurt a.M. 1991; dies.: *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beforscht,[14] vor allem aber auch Fragen der Virtuosität und des Virtuose/Virtuosin-Seins im 19. Jahrhundert.[15] Auch wie sich Erfolg und Karrierekonzepte sowohl öffentlich darstellten[16] als auch innerfamiliär auszuhandeln waren,[17] war Gegenstand ihrer Forschung. Bezogen auf das, was im Gesprächskonzert inhaltlich zur Sprache (Auswahl der Texte und eigene Kommentare) und zum Klingen kam (Musik aus dem Repertoire sowie Eigenkompositionen), bilden sich daher die Forschungsthemen von Borchard unmittelbar ab. Anders gesagt: Aus der Fülle des Quellen-Materials über Clara Wieck_Clara Schumann, das inzwischen in Brief-Editionen und Editionen anderer Quellenbestände vorliegt,[18] und aus der inzwischen umfangreichen Forschung über Clara Wieck_Clara Schumann[19] konnte Borchard mit der getroffenen Auswahl aus dem Fundus ihres musikwissenschaftlichen Wissens schöpfen. Damit lässt sich auf der inhaltlichen Ebene relativ rasch und evident offenlegen, woher die Auswahl der angesprochenen Themen und der zielgenaue Zugriff auf Quellenmaterial rühren.

---

14 Beatrix Borchard: »›Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen…‹. Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolpha le Beau«, in: Othmar Wessely u.a. (Hg): *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozess in den Künsten, Bericht Linz 1995*, Linz 1997, S. 45-56; dies.: »Ästhetisches Konzept und weiblicher Lebensentwurf. Zum 100. Todestag von Clara Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 157 (1996), H. 3, S. 12-16; dies.: »Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts«, in: Christian Kaden und Volker Kalisch (Hg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Musikhochschule Düsseldorf 5), Essen 1999, S. 115-122; dies.: »Frau/Mutter/Künstlerin – Gedanken zum Thema Künstlerinnenbilder«, in: Uwe Harten (Hg.): *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder, Bericht Linz 1998*, Linz 2000, S. 103-116.

15 U.a. Beatrix Borchard: »Der Virtuose – ein ›weiblicher‹ Künstlertypus?«, in: Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhöller (Hg.): *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2005, S. 63-76; dies.: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien 2005.

16 U.a. Beatrix Borchard: »›Wie hingen alle Blicke an mir‹ – Clara Schumann zum 100. Todestag«, in: Elena Ostleitner und Ursula Simek (Hg.):*Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann, Fakten, Bilder, Projektionen* (Musikschriftenreihe Frauentöne 3), Wien 1996, S. 73-92.

17 Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck*.

18 Vgl. dazu etwa die Schumann Briefedition, die bis 2025 in 50 Bänden vorliegen soll: Robert-Schumann-Haus Zwickau, Musikwissenschaftliches Institut der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden und Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Hg.): *Schumann Briefedition. Wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann*, Köln 2008ff., http://www.schumann-briefe.de/ (abgerufen am 04.01.2020).

19 Vgl. dazu auch die Bibliographie in: Janina Klassen: Art. »Clara Schumann«, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.):*MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hamburg 2003ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Clara_Schumann.html (10.03.2019, abgerufen am 04.01.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Interessanter noch als die Frage der Auswahl scheint freilich zu sein, dass und wie sich theoretische Konzepte und epistemologische Grundlagen im Gesprächskonzert abbilden, woher das rührt, was auf den ersten Blick kontingent, situativ, auch künstlerisch erschien. Sie liegen weniger offen zutage, und sollen daher hier etwas genauer (wenngleich exemplarisch) betrachtet werden.

Dass in Biographien »geschlechtsspezifische Beschreibungsmuster« verwendet werden, hat Borchard mehrfach sowohl theoretisch reflektiert als auch an Beispielen (neben Clara Schumann auch bei Joseph und Amalie Joachim, Ludwig van Beethoven, Maria Callas u.a.) ausdifferenziert.[20] Vor allem für Musikerinnen sieht Borchard dabei eine Engführung auf das Muster, dass »ein Künstlerinnenleben ein verfehltes Frauenleben« sei, wobei die »Plausibilität und Verkäuflichkeit dieser Denkschablone« derart hoch sei, so Borchard noch 2004, »dass bisher kaum Kritik an diesen Darstellungen laut geworden sind«.[21] Beschreibungsmuster dieser Art lassen sich im wissenschaftlichen Diskurs dekonstruieren, indem sie offengelegt, die Denkprämissen, die zur Modellierung dieser Muster geführt haben, ins Licht gerückt werden, und indem ebenso grundsätzlich wie gründlich zwischen Muster bzw. Narrativ und historischem Gegenstand unterschieden wird.[22] Dabei kommen nicht nur grundlegende Fragen von Geschichtsschreibung in den Blick, sondern auch Akteur_innen und soziale Netzwerke (Wissenschaft, Archiv etc.), die für die Überlieferung und Vermittlung – aber auch das Vergessen! – verantwortlich sind.

Borchard hat, um die Konstruktionsmechanismen hinter den Beschreibungsmustern im eigenen Schreiben offenzulegen, das Konzept des »Lücken Schreibens« bzw. der Montage entwickelt. Es basiert auf den historiographischen Überlegungen, dass die Prämissen unseres Denkens und die Modelle unserer Geschichtsschreibung nicht invisibilisiert werden sollten, und dass die Selektion im Prozess der Geschichtsschreibung nicht nur notwendige Voraussetzung, sondern offenzulegender Ausgangspunkt sein solle. Montage, so Borchard, legt offen, *dass* es sich

20 Beatrix Borchard: »Künstlerleben und Frauenschicksal. Zur aktuellen Biographieschreibung über Maria Callas«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 155 (1994), H. 4, S. 23-26; dies.: »Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik«, in: Martina Kessel (Hg.): *Kunst, Geschlecht, Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 65-84.

21 Beatrix Borchard: »Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«, in: Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Berlin 2004, S. 30-45, hier S. 36.

22 Dazu u.a. Andreas Reckwitz: »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, in: ders.: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008, S. 15-46; Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln, Weimar und Wien 2013; Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln, Weimar und Wien 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um Selektion handelt; die (Quellen-)Bruchstücke dabei nicht narrativ zu verbinden und im Verbinden zu gewichten, zu werten, zu kommentieren, sondern in ihrer Quellen- und Ausschnitthaftigkeit zu präsentieren, unterstützt den Eindruck des Ausgewählt-Seins und verweist die Leserin/den Leser zugleich darauf, dass verschiedene Lesarten unumgänglich sind.

Wie aber lässt sich nun das, was sich im wissenschaftlichen Diskurs argumentativ erläutern lässt, im Moment des Gesprächskonzerts realisieren? Borchard schlägt vor, das Prinzip der Montage auch performativ auszugestalten: »[…] eine offene Form der Darbietung, beispielsweise durch das Prinzip der Montage, [ist] deswegen besonders gut geeignet, das Publikum mit einzubeziehen, weil sie einen affektiven und kognitiven Beziehungsraum öffnet.«[23] Auch in »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« war erkennbar, dass Montage als Strukturprinzip dem gesamten Abend zugrunde lag: die einzelnen Elemente (Musik, rezitierter Text, Kommentarinhalte) standen unverbunden nebeneinander, auf sprachliche und/oder inszenatorische Brücken wurde auf der Ebene des zeitgenössischen Materials (Kompositionen/Quellentexte) verzichtet, allenfalls auf der Kommentarebene wurden Bezüge aus- und hergestellt. Das Montage-Prinzip wurde dort besonders deutlich, wo (1) die Haupt-Narrative der Clara Schumann-Biographik unverbunden nebeneinander standen, (2) indem die Kompositionen nicht von einer Person, sondern von einer Reihe von Musikerinnen und Musikern vorgetragen wurden, die jeweils mit eigenem Temperament und künstlerischem Ausdruck ihre jeweilige »Lesart« (Interpretation) vorstellten, aber vor allem auch (3) in der Anrede-/Grußworte-Dialog-Szene. Hier wurde besonders stark ausgestellt, dass es sich um die Konstruktion (quasi Komposition) von Textausschnitten handelt, die, auf diese Weise präsentiert, nicht nach dem Inhalt der Briefe fragt und diesen gewissermaßen als Steinbruch intimer biographischer Beziehungsdetails gebraucht, sondern Fragen der Beziehungsebene in die Imagination der Zuhörerinnen und Zuhörer entließ und dabei uns als Konstruierende des Biographischen adressierte. Zugleich spielt die Szene mit dem Charakter des (verschriftlichten) Dialogs, der Briefen grundsätzlich eingeschrieben ist, und der bei (wissenschaftlichen) Brief-Editionen nicht immer berücksichtigt wird. Wenn Antwortbriefe nicht mit abgedruckt werden, geht, so Borchard, das Dialogische verloren, was die Schumann-Forscherin scharf kritisiert. So ist das forciert Dialogische dieser Szene auch eine performative Ausgestaltung der Wissenschaftlerin, die fordert, dass Briefe nicht als »abgeschlossene Werke« zu verstehen sind, sondern als »Teil eines Dialogs. Werden die Gegenbriefe nicht mit abgedruckt, obwohl sie erhalten sind, […] wird das für Briefe so charakteristische dialogische Spannungsverhältnis zwischen Selbst- und Fremdentwurf unterschlagen.«[24]

23 Borchard, »Musik als Beziehungskunst«, S. 234.

24 Ebd., S. 231.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Clara Wieck_Clara Schumann als Pianistin erkennbar werden zu lassen, heißt, sie in der Vielfalt ihrer für eine professionelle Virtuosen-Karriere des 19. Jahrhunderts notwendigen Tätigkeiten zu präsentieren: als frühe Schülerin einer ausgezeichneten Klavier-Schule, als strategisch gelenkte und strategisch selbst agierende Virtuosin, als Kollegin und Konkurrentin im internationalen Reigen der Virtuosen (und Virtuosinnen), in der öffentlichen Wahrnehmung (Rezensionen, Lexika, Berichterstattung) und der Selbstreflexion, beim Organisieren des Alltags (Reisen, Üben etc.), durch eine kluge Programmauswahl (Repertoirebildung) u.a. m. Diese Breite der Perspektiven inkludiert, Musik nicht allein in ihrer Werkhaftigkeit wahrzunehmen, sondern in den Bedingungen ihres Entstehens, Gespielt- und Gehörtwerdens: »An den Schaffensprozessen eines Einzelnen sind stets viele ›Mitschaffende‹ beteiligt, die oft unsichtbar sind, durch die Geschichtsschreibung meist nicht oder nicht hinreichend berücksichtigt werden.«[25] Gilt dies im Allgemeinen, so stellt Borchard in ihren Forschungen dazu immer wieder heraus, dass es für Clara Schumann im Besonderen gilt: Musik als Lebensform umfasst für Borchard, Musik auch als Beziehungskunst zu beschreiben und dabei Clara Wieck_Clara Schumann in den verschiedenen familialen, kollegialen und freundschaftlichen Konstellationen zu beobachten, die jeweiligen (text- und/oder musikbasierten) Kommunikationsmedien und Veränderungen der Konstellationen zu berücksichtigen. Diese Perspektivenvielfalt führt dazu, dass die Darstellung von Clara Wieck_Clara Schumann nicht auf eine Rolle oder ein Handlungsfeld enggeführt wird. Stattdessen wird der Schwerpunkt auf die Vielfalt gelegt. Im Gesprächskonzert selbst führte das dazu, dass eine Fülle von Themen angesprochen, zuweilen nur für einen Moment angestoßen wurde, ohne ein einzelnes Thema zu vertiefen. Dass die Entscheidung dafür nicht der Idee geschuldet war, das Gesprächskonzert durch die ›Buntheit‹ der Themen abwechslungsreich zu gestalten, sondern vielmehr die Bedingungen musikkulturellen Handelns, die dahinter sich verbergende Vielfalt notwendiger Tätigkeiten einer über Jahrzehnte hinweg international erfolgreichen Klaviervirtuosin des 19. Jahrhunderts erkennbar werden zu lassen, wurde auf der Kommentarebene deutlich. Im Sprechen über die eigenen Forschungsthemen und -perspektiven konnte das Publikum nicht nur der Forscherin *beim Nachdenken* zuschauen (und zuhören), sondern konnte auch nachvollziehen, dass die Fragen, die an Musikgeschichte gestellt werden, unmittelbar mit den Antworten zusammenhängen, die die Quellen zu geben bereit sind.

25 Borchard, *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Ein Konzert ist ein Konzert ist ein Konzert ist ein Konzert? Oder: Coda ohne Schlussstrich

Was das Besondere an »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« war, lässt sich mithin auch darin beschreiben, wie (stark) das Konzept des Gesprächskonzert mit den historiographischen und biographischen Grundfragen, mit den Forschungsfeldern und -perspektiven zu Clara Wieck_Clara Schumann korreliert. Wissenschaft grundiert hier, sichtbar oder auch nicht, das Aufführungsformat. Vor allem werden zentrale epistemologische Prämissen performativ erfahrbar gemacht. Daran lässt sich in einem offenen Ausblick die Frage formulieren, ob jene Prämissen nicht grundsätzlich Aufführungsformaten zugrundeliegen und wir grundsätzlich gut daran tun, diese von Zeit zu Zeit offen zu legen, auch um sie auf ihre Zeitgemäßheit zu befragen?

Dazu ein Ausblick: Wenn Musikveranstaltungen mit eigenen Namen für ihr Format annonciert werden – Gesprächskonzert, Salon-Performance, Philharmonischer Salon u.a.m. – erwartet das Publikum ein ›etwas anderes Konzert‹. Und während diese Formate, die Musik als Beziehungskunst ausstellen, bereits eine gewisse Akzeptanz genießen und nicht selten unter Vermittlungsaspekten betrachtet werden, sind Konzertformate, wie sie etwa Patricia Kopatchinskaja erprobt, nicht selten irritierend: »Assoziationstrip durch die Musikgeschichte«[26] ist noch eine freundliche Reaktion auf Kopatchinskajas Konzertprojekt um Franz Schuberts *Der Tod und das Mädchen*. Die Irritationen über Konzertformate dieser Art, die Improvisation und Eigenkomposition der Geigerin mit einschließen, ebenso Bearbeitungen, Interpolationen, Montagen, Sprechen und Musik, und die damit unmittelbar an historische Konzertformen anknüpfen, sie in die Gegenwart holen und zeitgenössisch werden lassen, sagen wenig über das ›andere‹ Format aus, viel aber über die (gründlich irritierte) Norm. Und ohne auch hier in Fragen der Musikvermittlung überzuleiten, sei nur ein Gedanke an den (offenen) Schluss dieser Überlegungen gestellt: Das Konzertformat, das wir heute als Norm verstehen, ist selbst eine performative Übersetzung eines Wissenscodes. Die Tatsache, dass das Publikum während des Konzerts in vollkommener Ruhe verharrt und der Applaus streng reglementiert ist, die Tatsache, dass Auf- und Abtritte der Musiker_innen nicht nur geregelt sind, sondern auch zum Erleben der Musik wesentlich beitragen,[27] Licht-

26 Oliver Meier: »Kopatchinskajas Totentanz«, in: *Berner Zeitung*, 13.10.2016, https://www.bernerzeitung.ch/magazin/kopatchinskajas-totentanz/story/29036304 (abgerufen am 04.01.2020).

27 Dazu u.a. Friedrich Platz und Reinhard Kopiez: »When the First Impression Counts: Music Performers, Audience and the Evaluation of Stage Entrance Behaviour«, in: *Musicae Scientiae* 17 (2013), H. 2, S. 167-197.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

regie und Raumkonzept,[28] die die Aufmerksamkeit des Publikums analog zur Kirchenarchitektur auf ein Zentrum lenken, dass eine Werkauswahl getroffen wird, die einen wesentlichen Baustein der Kanonbildung westlicher Kunstmusik darstellt, die Tatsache, dass Werke in Gänze und ungeteilt gespielt werden… all dies folgt einem Wissenscode, der durch Diskurse des 19. Jahrhunderts geprägt und in performative Formate überführt wurde. Anders gesagt: Auch hier liegt Wissenschaft und/als Bühnenkunst vor – allerdings erlauben wir es uns hier seltener, nach den dahinter liegenden Wissenscodes zu fragen. Dies aber freilich wäre lohnend.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Beatrix Borchard: Robert *Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Ergebnisse der Frauenforschung 4), Weinheim-Basel 1984.

Beatrix Borchard: *Clara Schumann – Ein Leben*, Berlin und Frankfurt a.M. 1991.

Beatrix Borchard: »Künstlerleben und Frauenschicksal. Zur aktuellen Biographieschreibung über Maria Callas«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 155 (1994), H. 4, S. 23-26.

Beatrix Borchard: »Ästhetisches Konzept und weiblicher Lebensentwurf. Zum 100. Todestag von Clara Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 157 (1996), H. 3, S. 12-16.

Beatrix Borchard: »›Wie hingen alle Blicke an mir‹ – Clara Schumann zum 100. Todestag«, in: Elena Ostleitner und Ursula Simek (Hg.): *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann, Fakten, Bilder, Projektionen* (Musikschriftenreihe Frauentöne 3), Wien 1996, S. 73-92.

Beatrix Borchard: »›Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen…‹. Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolpha le Beau«, in: Othmar Wessely u.a. (Hg): *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozess in den Künsten. Bericht Linz 1995*, Linz 1997, S. 45-56.

Beatrix Borchard: »Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts«, in: Christian Kaden und Volker Kalisch (Hg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Musikhochschule Düsseldorf 5), Essen 1999, S. 115-122.

28 Beatrix Borchard: »Raum, Licht, Nähe – Aspekte historischer Aufführungspraxis«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II: Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 77-104.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beatrix Borchard: »Frau/Mutter/Künstlerin – Gedanken zum Thema Künstlerinnenbilder«, in: Uwe Harten (Hg.): *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder. Bericht Linz 1998*, Linz 2000, S. 103-116.

Beatrix Borchard: »Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«, in: Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Berlin 2004, S. 30-45.

Beatrix Borchard: »Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik«, in: Martina Kessel (Hg.): *Kunst, Geschlecht, Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 65-84.

Beatrix Borchard: »Der Virtuose – ein ›weiblicher‹ Künstlertypus?«, in: Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhöller (Hg.): *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2005, S. 63-76.

Beatrix Borchard: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien 2005.

Beatrix Borchard: »Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2009, S. 219-238.

Beatrix Borchard: »Raum, Licht, Nähe – Aspekte historischer Aufführungspraxis«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II: Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 77-104.

Beatrix Borchard: *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim 2019.

Janina Klassen: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln, Weimar und Wien 2009.

Janina Klassen: Art. »Clara Schumann«, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Clara_Schumann.html (10.03.2019, abgerufen am 04.01.2020).

Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann und Janina Klassen: »Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span Development, Mobility, and Repertoire Canonization«, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50-73.

Oliver Meier: »Kopatchinskajas Totentanz«, in: *Berner Zeitung*, 13.10.2016, https://www.bernerzeitung.ch/magazin/kopatchinskajas-totentanz/story/29036304 (abgerufen am 04.01.2020).

Friedrich Platz und Reinhard Kopiez: »When the First Impression Counts: Music Performers, Audience and the Evaluation of Stage Entrance Behaviour«, in: *Musicae Scientiae* 17 (2013), H. 2, S. 167-197.

Andreas Reckwitz: »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, in: ders.: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008, S. 15-46.

Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln, Weimar und Wien 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln, Weimar und Wien 2014.

Melanie Unseld: »Ein Fest für Clara Wieck_Clara Schumann (1819-1896)«, in: *mdw-webmagazin*, https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/09/27/ein-fest-fuer-clara-wieck_clara-schumann-1819-1896/ (27.09.2019, abgerufen am 04.01.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autumn Talk and Ocean Songs

Dramatic Assemblage – Methods and Relevance of Performative Historiography

Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner

Cultural history is increasingly presented as multimodal, yet its interrelations are rarely researched multimodally. Using the example of the interdisciplinary project RESCAPE[1] on European cultural history, this chapter explores new forms of generating and mediating historiographic knowledge on the basis of an assemblage of historic sources related to the composer Agathe Backer Grøndahl and the painter Betzy Akersloot Berg. How can historical meaning be produced on the basis of historical sources? How can we bring insight into the research process to a broader audience? Based on our artistic practices and on new material feminist theories, this chapter presents a new approach to historiography, referred to here as dramatic assemblage, which is located at the intersection between literary theory, musicology, and art history.

1 RESCAPE was first established in 2017 and refers to the academic and artistic collaboration of Prof. Dr Janke Klok, Prof. Dr Lena Haselmann and Dr Lilli Mittner. The acronym stands for Research – Education – Sources – Creativity – Arts – Performances – Engagement. Previously, the research group RESCAPE has produced and theorized the following assemblages: "Camilla Collett and Agathe Backer Grøndahl talk in Berlin", as part of a theme night with talks and concert contributions in the Nordic Embassies in Berlin (14th February 2017) and in Prof. Dr Stefanie von Schnurbein's seminar "Creativity in Academic Work" on 3rd July 2017 at the Humboldt-Universität zu Berlin; "Kunst som metode", workshop with students from the Academy for Music at the University of Tromsø (15th October 2018), and "Da Betzy møtte Agathe. Performance og Workshop" at the Nordnorsk Kunstmuseum in Tromsø (16th June 2019). The further planned assemblages: "The Urban Abroad as a Space of Possibility. On the Development and Explanation of Dramatic Assemblage" (working title), seminar contribution, Norwegian National Library in Oslo, 16th September 2020, as well as a seminar at the Institute of Music at the Hochschule Osnabrück during the winter semester 2020/2021 were postponed due to COVID-19.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Truth, Fiction, and Reflection – Source Collage as Dramatic Assemblage

We define dramatic assemblage as an arts-based research method that embraces the following three dimensions: (1) combining ego-documents,[2] non-fictional texts, compositions, poems, stories and other art-related forms into a fictional dialogue between two or more historical personalities, (2) performing the fictional dialogue, and (3) reassembling the items with a mixed group of students, artists, researchers, and the community in a subsequent interdisciplinary workshop. The dramatic assemblage aims to get closer to the past experience of these historical subjects' reality and open up new spaces for knowledge through the encounter. In this chapter, we explore how our new method provides unknown possibilities for the reception, comprehension, and perception of history.

The following dramatic assemblage *Autumn Talk and Ocean Songs* is an imaginary encounter between the composer Agathe Backer Grøndahl (1847-1907) and the maritime painter Betzy Akersloot-Berg (1850-1922).[3] Both artists were in Kristiania in the autumn of 1904. Akersloot-Berg, who had been living and painting on the Dutch island Vlieland since 1896, was in Kristiania visiting her parents. Backer Grøndahl was living on the island Ormøya south of the city, where she composed and taught. It is not known if the two women actually met. In the fictitious encounter that is staged here, though, we use this poetic freedom as a methodological tool.[4] The poetic license applies only to the conversation, whereas all historical facts are taken from secondary literature and ego-documents, as well as from the artworks produced by Akersloot-Berg and Backer Grøndahl. The assemblage aggregates a body of knowledge about the artists, who shared a strong longing for nature and the sea, which became artistically inspiring motifs in their work.

While developing this montage, we were able to reconstruct when and where Betzy Akersloot-Berg visited Kristiania in 1904 and discover that the Norwegian painter Elisabeth Sinding (1846-1930) was her friend. Since Elisabeth Sinding was closely acquainted with Agathe Backer Grøndahl's colleague, the composer Chris-

2 Journals, letters, postcards, notes, autographs etc.

3 We would like to extend our gratitude to Charis Gullikson and Ingrid Skovgaard from the Nordnorsk Kunstmuseum for the possibility of allowing Backer Grøndahl and Akersloot-Berg to bump into each other there. In addition, we would like to thank Peter Schalk and Imgrid Rugenbrink from the Museum Tromp's Huys Vlieland for the collaboration and access to information and sources regarding Akersloot-Berg in the Museum Tromp's Huys Archives.

4 See Janke Klok and Lena Haselmann: "Camilla Collett und Agathe Backer Grøndahl unterhalten sich in Berlin – Ein Gespräch, das es nie gab. Dramatische Montage als akademische Praxis", in: Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner (Eds.) "*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…*". *Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 25), Berlin 2019, pp. 91-123.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tian Sinding (1856-1941), it is not improbable that Elisabeth Sinding and Agathe Backer Grøndahl knew one another; Kristiania's circle of artists was small.

The dramatic assemblage was performed on 16th June 2019 at the Nordnorsk Kunstmuseum.[5] The performance took place in an exhibition space, where the stage referenced a historic setting: a green turn-of-the-century sofa was framed by a piano and a small antique table with two chairs. Akersloot-Berg's paintings hung on the walls, forming the scenery's background. The protagonists and performers were the musicologist and mezzo-soprano Lena Haselmann (reading Backer Grøndahl's lines and singing), Friederike Bischoff (pianist), literary theorist Janke Klok (reading Akersloot-Berg's lines), and musicologist Lilli Mittner (narrator and stage manager).

It is crucial to note here that the text as well as its performance are rooted in academic research, in contrast to a text intended for stage performance. We are not concerned with whether Peer Gynt appears in a green, yellow, or red light, but we are interested in the experience and identification with history through theatrical, semi-staged moments. Compared to a dramatic text which aims at creating complex characters, our single-dialogue parts are comparatively long, resembling serial monologues that are packed with a considerable amount of historical knowledge. Thus, this text form is closer to an academic lecture than a play. Since the dramatic assemblage processes texts as well as other types of art, it can be seen as an expanded lecture, a lecture that considers hearing, seeing, and tasting as prerequisites for working together on and with the material, enabling the audience to understand the method. Music plays a significant role in this assemblage. The published lyrics and sheet music are perceived as historical sources that create a certain mood and atmosphere. Moreover, the dramatic assemblage demonstrates how dialogue between Agathe Backer Grøndahl and Betzy Akersloot-Berg is interwoven with the lyrics of the songs and with the paintings. The dialogue's performance was an extension of the historiographical approach developed by the research group RESCAPE. Whereas the first dramatic assemblage, held in Berlin (a traditional place of Norwegian-German cultural exchange) was still restricted to a dramatic dialogue, the Nordnorsk Kunstmuseum in Tromsø became our experimental lab for integrating music and paintings.

In the next section of this chapter, we present excerpts from a dramatic assemblage in text form. The sources (in italics) have been translated into English; the originals, except for the lyrics, can be found in the footnotes. This printed format, however, does not allow us to fully present the assemblage, since it also included music and paintings. Some exemplary paintings are depicted here in black

5 "Da Betzy møtte Agathe". Performance og Workshop ["When Betzy met Agathe". Performance and Workshop], 16th June 2019, Nordnorsk Kunstmuseum.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and white.[6] The performed music is indicated by the song texts, which are placed above the text of the speakers. Generally, the presentation is oriented towards the form of drama, with one exception: we chose not to provide stage directions, since the intention of a dramatic assemblage is mainly to exploit the impact of the texts and other materials on the readers and listeners, whereas stage directions would influence the readers‹ interpretation. Performers refrained from trying to embody the historical persons, in order to maintain a certain distance.

In the context of this chapter and its academic audience we position ourselves as researchers by using footnotes to offer explanations. In a performance for the general public, these explanations would not be necessary. This already shows the new knowledge this multimodal text form provides. In a dramatic assemblage the respective dialogue sections are thus oriented towards content-related information more than towards a fluent dramatic dialogue. The reason for this construction of the fictitious conversation is the scholarly motivated necessity of combining knowledge garnered from different historical sources. In the assemblage knowledge is more condensed than it would be in either a staged or a real-life conversation. At the same time, though, less factual knowledge is transported than a traditional academic paper or a documentary biography would allow. Focusing on the identification with the material, the assemblage enables readers to understand possible correlations. Hence, opening up new avenues of thought, the assemblage offers unfamiliar perspectives on the sources. The boundaries between generating and conveying knowledge are thus no longer clearly drawn: the mediation (workshops, CD production, performances of dramatic assemblages) enables us to tap into new areas of knowledge and to gain innovative perspectives on history.

6 Further materials can be found on the internet site RESCAPE, http://site.uit.no/rescape/recent-projects(last accessed on January 3, 2021).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autumn Talk and Ocean Song – Excerpts from a Dramatic Assemblage

M u s i c:

Amber[7]

Along the playful sea they walked,
the waves dancing so lightly. The swaying surface lay foaming:
they wandered slowly, foot by foot, lingering and kneeling down; searching for amber.
She received, what he took from the sea. Beautifully polished, in the form of a heart,
gleaming as clearly as the brightest candle.
She carried it on her chest, kissing it often.
She gave him hers in return,
it though, was a heart that beat.
He sailed out on the stormy sea; she never met him again.
She continued to carry his heart there, carried it with her, sorrowful and happy, she didn't know how to tell them apart;
but his was only made of amber.

N a r r a t o r: An autumn evening in Kristiania in 1904. The city lies enticingly at the foot of the idyllic fjord. The autumn sun colours the maple trees in Solli Park golden red. The painter Betzy Rezora Akersloot-Berg (1850-1922) has just returned from a short walk in the park, where she had been looking at Auguste Rodin's (1840-1917) statue *The Man with the Key*, installed there in 1902. In an apartment at Frognerveien 4/2, she is now reading the card her husband, the Consul Gooswinus Gerardus Akersloot (1843-1929), has written to her from Gothenburg. *"Greetings from Gothenburg. I will not be arriving before tomorrow morning at 11. Akersloot."*[8]

There is a knock at the door and the composer Agathe Backer Grøndahl (1847-1907), whom Betzy Akersloot-Berg has invited for coffee and cake, enters. They greet one another.

7 "Rav" [Amber], song by Agathe Backer Grøndahl from: *Sange ved havet* [Songs by the Sea] op. 17, no. 1. The song is performed by mezzo-soprano and piano. All the lyrics in this paper have been translated from the original Norwegian into English by Stefanie von Schnurbein and Rett Rossi.

8 Postcard: "Hilse fra Göteborg. Jig kommer ikke i morgen för kl. 11 formiddag. Akersloot." Gooswinus addressed the card to "B. Akersloot-Berg, Christiania, Frognerveien 4-2" on 09.28.1904. Archives Museum Tromp's Huys Vlieland. English translation by Rett Rossi based on the German translation by Lena Haselmann.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

B e t z y: [9] I am so pleased we could meet today, dear Agathe. Only recently did I have the opportunity to hear your *Songs by the Sea*.[10] I was astounded to learn from my cherished friend Elisabeth Sinding how difficult it was for you to find a publisher for them. You of course know that Elisabeth painted *Village Street*, when she was visiting us on Vlieland.[11] It's hanging here in our dining room now. When your *Songs by the Sea* were published, she sent me a copy. In your scoring, I recognize my longing for the sea and a parallel to my attempt to convey the movements of the waves, the colours and forms of the clouds, the power of nature – that is what is implicit in my work as an artist. "*Never have I doubted, even for a moment, what I should paint, it was the ocean – my one great aspiration*".[12] I believe this passion for the ocean began during my time as a nurse in West-Finnmark, the land of the Sami. That was actually the first step into an independent life as a working woman. When I began in 1870 it had only been four years since unmarried women were allowed to pursue vocational activities. On my visits to the sick I often went alone on skis over the highlands and saw the ocean in the distance. The light, the skies, the landscape, and the waves of the sea, they fascinated me, and I continue to bear these images in me.

---

9 The complexity of naming historical women poses a fundamental methodological challenge. For further considerations about this see Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner: "Aufmerksamkeit für Berlin als Ort norwegisch-deutschen Kulturaustausches", in: Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner (Eds.): "*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…*". *Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 25), Berlin 2019, pp. 11-12. In the performance text presented here, we have chosen to use first names, in order to reduce the distance to the temporally distanced people. In the framing text and reflections, we have used maiden and married names. Also, during the conceptual phase for the exhibition "Like Betzy" (15th June 2019 - 16th February 2020) at the Nordnorsk Kunstmuseum the question of names was discussed. The team decided to only use first names in the exhibition texts for all artists, regardless of gender.

10 Backer Grøndahl's *Sange ved havet* [Songs by the Sea] was composed in 1884 and published in 1887.

11 Elisabeth Sinding: *Dorpsstraat* [Village Street], 1898. Elisabeth Sinding (1846-1930) attended the J.F. Eckersberg School of Painting in Christiania (beginning in 1865), studied with Christen Brun in Dresden (1869-1870), as well as with Otto Seitz and Heinrich Zügel in Munich (1871-1873). Small animals were frequent motifs in her work after the 1870s, which can also be seen in her paintings from Vlieland (see Anne Wichstrøm, "Elisabeth Sinding", in: *Norsk kunstnerleksikon*, 20.02.2017. Online: *Store norske leksikon*, http://nkl.snl.no/Elisabeth_Sinding (accessed on September 10, 2019). Her brother Otto Sinding (1842-1909) taught Akersloot-Berg in Munich; her other brother Christian Sinding (1851-1941) was a composer.

12 "Aldrig et öieblik har jeg tvivlet på, hvad jeg skulde male, det var havet, som var min eneste store higen". Letter from Akersloot-Berg to C.W. Schnitler, 16.03.1907 from Belle-Ile, France. Archives Museum Tromp's Huys Vlieland.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

A g a t h e: I can well understand this affinity for Norwegian nature, dear Betzy. Abroad I always long for our small country. When I travelled to Berlin as a 17 year-old to study music, I was terribly homesick. Now almost 50 years later, I can still feel my yearning for the Norwegian mountains, sky, and sea! I rediscovered these emotions in the Danish poet Holger Drachman's early work *Songs by the Sea*.[13] Even though some say they are overly dramatic,[14] for me they held so many ocean sounds that my head overflowed with melodies. I simply had to put them to music. In the poem "Amber" I heard *"the uninterrupted movements of waves beneath the soulful words"*.[15] And the song "A Fresh Morning" I composed after a delightful morning walk along the shore.

M u s i c:

A Fresh Morning[16]

The wind is so docile,
the boat, it is ready,
the world is so pleasurable
if you just know to take it properly;
if only you do not put glasses on,
especially not the dark grey ones,
but rather see with the eyes of the sun,
then the sea smiles sky blue,
and you can barely grasp,
that the dunes can be so bare.

Sail carefree ahead, good boat,
to the sea,
even though the nose gets wet,
it will get dry again.
The wave arches its body
and with its shoulders
lifts up the sun that lay buried.

13 Holger Drachman (1846-1908) wrote his collection of poems *Sange ved havet* [Songs by the Sea] in 1877.

14 See Cecilie Dahm: *Agathe Backer Grøndahl: komponisten og pianisten [Agathe Backer Grøndahl: Composer and Pianist]*, Oslo 1998, p. 137.

15 "bølgenes uavbrudte bevegelse under den gåtefulle teksten", Dahm, *Agathe Backer Grøndahl*, p. 138.

16 "Frisk morgen" [A Fresh Morning], song by Agathe Backer Grøndahl from: *Sange ved havet* [Songs by the Sea], op. 17, no. 6. The song is performed by mezzo-soprano and piano.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

We set the mast in the loop,
running the sail up to the top,
and thus sail – good morning – out to the sea!

B e t z y: Just think, Agathe, you had already composed the songs in 1884! That was precisely the time I was in northern Norway, this time no longer as a nurse but as a painter. Becoming an artist almost seemed a divine mission. Ultimately, being an artist became my raison d'être. I quickly understood, nonetheless, that my knowledge of painting was insufficient, and I studied painting in Kristiania. I debuted at the first autumn exhibition here in Kristiania[17] in 1882 and travelled afterwards to Stamsund in Lofoten. I did not want to paint my northern Norwegian landscape from memory. I had to return there, out into the fresh air and work with the natural light. That was the time when painting outdoors or "plein-air painting" – as they call it now – emerged.

A g a t h e: You don't say! My sister Harriet was preoccupied with capturing the natural light, just like you – albeit with her interior paintings. She called it "open air painting indoors".[18]

B e t z y: A wonderful expression! Nevertheless, it always drew me outside! After my training in Kristiania at the Royal Academy of Drawing,[19] I travelled to Munich in 1881 and *"had an atelier [there] for three winters and Otto Sinding evaluated our work. Every summer I was in Norway, to study my cliffs on the coast and my ocean. My study trips to Norway lasted from the earliest of spring up to late autumn, as long as it was bearable to stay outside despite the wind and weather."*[20] I was unable to study at the art academy

17 The Norwegian "Høstutstilling" [autumn exhibition] or "national art exhibition" is an annual art exhibition in Oslo. The first autumn exhibition was conceptualized in 1882 at the Christiania Art Society as a radical protest against the established bourgeois dominance. The autumn exhibition, which is now organized by the state, continues to take place to this day.

18 Marit Lange: "Harriet Backers Berliner, Düsseldorfer und Münchener Inspiration – Kunststudien im 19. Jahrhundert", in: Lena Haselmann, Janke Klok, and Lilli Mittner (Eds.), "*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…*". *Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 25), Berlin 2019, pp. 47-70, here p. 65.

19 The Royal Academy of Drawing and Art Christiania was established in 1818. In 1869 it was renamed The Royal Academy of Drawing and in 1911 it became the Norwegian Academy of Craft and Art Industry.

20 "I München havde jeg tre vintre atelier (…) og Otto Sinding (…) kom og tilså vores arbeider. (…) hver sommer var jeg i Norge for ved kysten at studere mine klipper og mitt hav. Mine studiereiser til Norge varede fra den tidligste vår til så længe ud på høsten, som det var mig mulig at holde ud for veir og vind." Letter from Akersloot-Berg to C.W. Schnitler, 16.03.1907 from Belle-Île, France. Archives Museum Tromp's Huys Vlieland.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Munich, since women were not admitted at the time.[21] *"For a brief time I studied in Vienna and here I saw a painting from the famous maritime painter Mesdag,*[22] *and this painting's daring treatment [of colours] captivated me."*[23] And suddenly I knew that what I wanted to be, it had a name: I wanted to be a maritime painter!

M u s i c:

Late at Night[24]

Now, that everyone is sleeping
and it has become calm around the fishermen's cottage,
the wind has shifted
towards the foreign coast;
Now that the rolling waves
have calmed
until it is light again,

now I want to lighten
my full chest on the ocean's shore.

21 Had Akersloot-Berg been there a year earlier, she might have been able to participate in an experiment that the Munich Academy conducted in 1880. The Dutch painter Wally Moes (1856-1918) wrote that in this year, the doors were briefly opened for female students. The following year, the experiment was ended. Female students were considered a disruptive element in the art milieu. It then took until 1919 for the academy to once again permit women to study. See Cora Hollema: *De Noors-Nederlandse Zeeschilderes Betzy Akersloot-Berg (1850-1922)* […], Doctoraalscriptie (Master's Thesis in Sociology), Amsterdam 1979, [Archives Museum Tromp's Huys Vlieland], pp. 22-23.

22 Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) was born in Groningen. His father, a banker and amateur painter, encouraged him to study art. In 1856, Mesdag married the painter Sina (Sientje) van Houten (1834-1909). After receiving an inheritance from his father, Mesdag gave up his banking profession at the age of 35 to pursue a career as a painter. He studied under Willem Roelofs (1822-1897) in Brussels and then moved to The Hague in 1868. In 1880 he received a commission from a Belgian enterprise to paint a panorama of the small town Scheveningen at the North Sea near The Hague. Due to the collaboration with his wife Sina and his students in 1881 he managed to complete an enormous painting – 14x120 metres. It is assumed that Betzy Akersloot-Berg participated in the restauration of the painting in 1888. See Marian Douma and Maartje de Haan: *Olieverf, penselen en zeewater de schildersvrienden Betzy Akersloot-Berg, Hendrik Willem Mesdag en Sientje Mesdag-van Houten*, Zwolle 2010, p. 20.

23 "[…] var jeg en kort tid i Wien for at studere og her fik jeg se et billede af den berömte marinemaleren Mesdag, og dette billedes djærve behandling især - fangede mig." Letter from Akersloot-Berg to C.W. Schnitler, 16.03.1907 from Belle-Île, France. Museum Tromp's Huys Archives.

24 "Sildig" [Late at Night], song by Agathe Backer Grøndahl from: *Sange ved havet* [Songs by the Sea], op. 17, no. 7. The song is performed by mezzo-soprano and piano.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oh beloved, you who sleep far away
silent on the pillow,
not suspecting, which waves
slumber on this coast,
you reach across in your dreams –
want to lean against my chest, –
you do not know, that the peace is gone –
so painful – until it is light again.

B e t z y: Yes, Agathe, it was ten years before I knew who I was; that is to say a maritime painter, a "painter of seascapes".[25] The preferred genres of my colleagues – portraits, nudes, still life, interiors, everyday pictures – were out of the question for me.[26] Watercolours, which so many do, were also not for me. Oil paints are required to capture the ocean and sky on canvas. I thank the good lord for the invention of the paint tube, which has made open-air painting possible.[27] It was never easy for my critics that I deviated from the usual paths taken by female artists. In 1890, a critic wrote about my painting *At Gjesvær*[28] in the *Rotterdamsch Nieuwsblad*, that I created it with *"stubbornness and real masculinity"*.[29] He seemed to intend that as a compliment.

In order to study, I had to go abroad, but I could only paint the ocean under the open sky in Norway. Thus, travelling became my – naturally costly – everyday life. I wrote many letters requesting financial support and applying for scholarships. Over time, I came to know the formulations by heart: "*Betzy Berg, signatory of the application, sincerely requests the support of (—), in order to be able to continue her training as a maritime painter*" or "*to be able to undertake a study trip to the Norwegian coast*".[30] In

25 Britt Bell calls her a "Zeeschilderes" [seascape artist] in: Britt Bell: "Betzy Akersloot-Berg. Liv og virke som kvinne og kunstner", in: Anne Wichstrøm and Michael Hammer (Eds.): *Betzy Akersloot-Berg, 1850-1922. Minneutstilling 7.-29. september 1996, Aur Prestegård*, Aurskog 1996, pp. 19-24, here p. 21.

26 See also: Mieke Gerritsen-Kloppenburg and Henriëtte Coppes: *De kunst van het beschutte bestaan: vijf schilderessen aan het begin van deze eeuw […]*, Heerlen 1991, p. 8, and Anne Wichstrøm: "Betzy Akersloot-Berg. En av pionerene", in: Anne Wichstrøm and Michael Hammer (Eds.): *Betzy Akersloot-Berg, 1850-1922. Minneutstilling 7.-29. september 1996, Aur Prestegård*, Aurskog 1996, pp. 13-18, here p. 15.

27 The paint tube was invented in 1842 by the portrait painter John Goffe Rand (1801-1873).

28 Gjesvær is a village in Norway.

29 "Er is stoutheid en durven, schier mannelijkheid, in de opvatting van dit groote zeestuk". Kunstnieuws. De Kunstclub, in: *Rotterdamsch Nieuwsblad*, Rotterdam, 21.01.1890, p. 1. Cited in Bell, "Betzy Akersloot-Berg", p. 34.

30 "Betzy Berg, undertegnedes andragen i ärbödighed om at måtte erholde understöttelse (…) for videre at uddanne sig som marinemalerinde" and "om at måtte erholde understöttelse

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

order to study in Paris, I applied for a scholarship "*to be able to visit a drawing school that was specially equipped for women*".[31]

Figure 1: Betzy Akersloot-Berg: Bij Gjesvær [At Gjesvær], undated, circa 1890. © Betzy Akersloot-Berg. Please contact Museum Tromp's Huys Vlieland to obtain permission to use the artwork.



A g a t h e: I would describe my training as a chain of lucky circumstances. When I was a child our home was filled with music. When I was four or five years old, I already received instruction from my grandmother. Later we moved from my birthplace in Holmestrand to Kristiania, so that I could receive appropriate training in piano and composition, at least that is what I was always told. Thereafter I wanted to study in Berlin, which was not easy for my parents. I was still quite young, and my mother, in particular, would have preferred to keep me close. However, the decision was finally made, and I departed for Germany with the financial support of my "uncle" Ellef Thurmann.[32] The years in Berlin were full of fantastic musical and artistic experiences. I still remember clearly the events of a

(…) for med hjälp heraf at kunne foretage et studieophold ved Norges kyst". Letters from Betzy Berg to the Royal Academy of Art and Craft Industry Kristiania, 1884 and 1886. Archives Museum Tromp's Huys Vlieland.

31 "frekventere en av de dersteds for kvinder indrettede tegneskoler." In: Wichstrøm, *Betzy*, p. 14.

32 Lena Haselmann: *Agathe Backer Grøndahl – von Norwegen nach Berlin. Professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert* (Internationale Hochschulschriften 641), Münster and New York 2018, p. 123.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

typical day: *"Arise from bed at 7am, eat at 8, Tuesday and Friday practice until 1pm, the other days I was with Kullack every morning, Monday and Thursday I play on my own, Tuesday and Friday afternoon, I help teach, Saturday morning I receive instruction in theory and methodology, which consists of lectures for future teachers […]. There I sit with a student at a mute little piano and have her do finger exercises, while from two other rooms, pretty pieces by Chopin and Schumann are played in different keys, which one might despair of, while I unceasingly count one, two, one, two, until I am quite thirsty; but then it is also a blessing to go to a confectioner on Leipzig Street and to indulge myself in a truly sizeable cream puff."*[33]

N a r r a t o r: Culinary Intermezzo: Cream puffs are served and can be eaten by the audience while the conversation continues.

B e t z y: What an impressive description of your day-to-day life as an artist, Agathe! And I truly understand that teaching music is quite different from expressing yourself by playing or composing music. I, too, remember my training, in Munich and Paris, as well as later with Mesdag in The Hague. Those years were intense and strenuous. For me the work is the *"highlight of life"*,[34] even though it has not always been easy. I often had to struggle with my motifs. For example, when the Norwegian barge *Perle* crashed not far from Vlieland in 1897, one of the drowned castaways was washed up on the shore and I absolutely wanted to paint it. Nevertheless, the mayor forbade it. I solved that problem by asking one of the island residents to lie down in the same way with upholstered fabric.[35] I also remember one time, when I gave sewing classes for young girls on Vlieland, which I did regularly in order to tell them about my faith, suddenly a storm began.[36] I could not stay inside any longer. I had to run to the sand dunes, to paint them.

---

33 "Op Kl. 7, spiser 8, spiller til 1 Tirsdag og Fredag, de andre Dage er jeg hver Formiddag hos Kullack [sic], Mandag og Torsdag spiller jeg selv, Tirsdag og Fredag er jeg Hilfslærerinde, Onsdag og Lørdag Formiddag har jeg Theori og Methodiktime, som bestaar i Forelæsninger for dem som vil blive Lærerinder. […] Der sidder jeg med en Elev ved et stumt lidet Claver, og lader hende spille Fingerøvelser, mens det fra to andre Værelser spilles i forskjellige Tonearter smukke Stykker af Chopin og Schumann, det er til at blive fortvivlet over, imedens teller jeg ein [sic], zwei, ein zwei uophørlig til jeg bliver ganske tørst; men da er det ogsaa en Velsignelse at gaa ind til en Conditor i Leipzigerstraße og faa sig en rigtig stor Windbeutel med Krême." Agathe Backer Grøndahl to Inger Kathrine Smith Petersen, Autumn 1865. Cited according to National Library Oslo, Letter Collection, Brevs. 879; see Haselmann, *Agathe Backer Grøndahl*, p. 142.

34 Bell writes: "Arbeid er livets lyspunkt", in: Bell, "Betzy Akersloot-Berg. Liv og virke som kvinne og kunstner", p. 21.

35 Betzy Akersloot-Berg: *Drenkeling* [The Drowned], 1897.

36 Religion played an important role for Betzy Akersloot-Berg. She had a strong Christian believe and was a member of the lay community Vergadering van gelovigen [Assemblies of

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I thus dismissed the girls 15 minutes before we were due to end. One of them helped me carry my painter's box outside. I had asked a carpenter to build it for me. Thus, I could paint more or less protected from wind and rain. I saw that due to the tides the beach had become quite narrow. I placed my easel and then I only had eyes for the stormy sea. It was not always easy to stand upright when I painted under difficult conditions. When I was on the Lofoten Islands in the summer of 1892 I went out on the Arctic Ocean with a whaler. The boat began to rock so strongly that I could no longer paint, but someone helped tie me to the mast.[37] During my travels along the Norwegian coast I sought out lighthouses. Once I asked a lighthouse keeper to rope me down in a box, in order to study the waves from up close.[38] He was quite astonished, since no one had ever asked him to do that before.

A g a t h e: Unfathomable! There is also a splendid anecdote from my travels: unaccompanied middle-class women travelling in Southern Europe were very unusual. *"None of us understood the dangers we were exposing ourselves to. [I] had in fact bought a 'Totenschläger' [death club]. [I] kept it hidden in my bag, my hand on the lithe stick, and I was sure to strike in case of an attack. In this way we experienced Naples; after all we had to see Vesuvius, Pompeii, and Capri's blue grotto. [...] We were never truly afraid. [I] had my death club after all, though there were moments in which we suspected there was danger! And then Rome: What an experience! [...]".*[39] It is exciting how alluring but also foreign life abroad is.

B e t z y: Yes, after I had seen Mesdag's painting in Vienna I travelled to The Hague. Artistically those were important years for me. I painted the returning fishermen

---

brethren]. During her years on the isle Vlieland she taught girls about her believe during sewing classes.

37 Henk P. Medema: "Woest en grommend springt het water. Een rusteloos verlangen dreef Betzy Berg, dochter van de romantiek van plek naar plek", in: *Reformatorisch Dagblad*, 27.10.1995. Akersloot-Berg was not the first painter to be tied to a mast: when he was 70 years old, the English painter William Turner (1775-1851), like Odysseus before him, had himself tied to the mast, in order to be closer to the waves (see David van Reybrouck: *Odes*, Amsterdam 2018, pp. 208-209). This episode thus indicates Betzy's knowledge of the painting practices of other maritime painters.

38 Bell, "Betzy Akersloot-Berg. Liv og virke som kvinne og kunstner", p. 22.

39 "Ingen av os forstod farene vi utsatte oss for. Riktignok hadde min søster kjøpt en totenschläger, gjemt i lommen holdt hun haanden om den smidige stok, og var viss paa, at hun vilde slå til, om jeg blev angrepet. [...] Neapel, for vi maatte jo se Vesuv, Pompei og Capris blaa grotte. [...] Egentlig rædde var vi aldrig. Agathe hadde jo sin totenschläger, men der kom dog øieblikker, hvor vi fik en anelse om, at der fandtes farer." This quote is from Harriet Backer, but we allow her sister Agathe to say it here. Lange, *Harriet Backer*, pp. 276-277.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

on the shores of Scheveningen. I became a member of the Pulchri Art Society,[40] where I painted and exhibited. There I also met the Dutch Queen Wilhelmina, who was also a member of the society. She had her own 'back door', so that she could come and go without being seen.[41] Sientje Mesdag, who was also a member, painted a portrait of me. When my husband Gooswinus and I bought our house on – of course – Vlieland in 1896, I hung it up there, where it still is today.[42] I love being on Vlieland. I find the island resembles a ship with the ocean all around me.[43] What fascinates me are all the colours and forms the water could take. That is what I try to capture again and again.

Music:

As I Sailed Past your House[44]

As I sailed past your house,
I could not grasp,
that it was you, who lay hidden inside,
you the most precious of my treasures.

When the sun has left the mourning earth,
her flames swallowed by the ocean's waves,
you lie motionless, my precious treasure,
hidden in the stone-walled chamber.

You wait.
High on the wild seas,

40 Pulchri Studio (1847): Pulchri means "by practicing the fine arts".

41 Thera Coppens: "Schilderes Koningin Wilhelmina en Haar Kunstvrienden", in: *Artikelen van Thera Coppens*, https://www.theracoppens.nl/artikelen/197-schilderes-koningin-wilhelmina-en-haar-kunstvrienden.html (accessed on October 23, 2020), originally in: *Vorsten*, October 2002.

42 Akersloot-Berg was proud to give the oldest house on Vlieland, which she and her husband had bought in 1896, the name Tromp's Huys. It is assumed that she did so in memory of Cornelis Tromp (1629-1691), who was important in both Norwegian and Dutch maritime history. Bell, *Betzy Akersloot-Berg*, p. 49.

43 Betzy Akersloot-Berg in a letter to Betzy Voorhoeve, 25.05.1919: "Jullie denken misschien, dat wij ons vervelen hier op ons groote fregat – zee aan alle kanten – werkelijk niet – ik bemin de zee […]" ["You probably think that we are bored on our big frigate – the ocean on all sides – no, truly not, I love the ocean."], in: Archives Museum Tromp's Huys Vlieland.

44 "Og da jeg seiled dit Hus forbi" [As I Sailed Past your House], Song by Agathe Backer Grøndahl from: *Sange ved havet* [Songs by the Sea], op. 17, no. 3. The song is performed by mezzo-soprano and piano.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

your Viking struggles with the barge.
He has not yet learned to die,
has to sail his path without you.

Figure 2: Betzy Akersloot-Berg, Noordzeestrand [North Sea Shore], undated, circa 1900. © Betzy Akersloot-Berg. Please contact Museum Tromp's Huys Vlieland to obtain permission to use the artwork.



B e t z y: Art for me is a gift from God. It is my destiny. *"For me personally, there is no style, only the ocean and the Norwegian cliffs are my area of expertise."*[45] At the same time, my paintings are also my earnings. I have to sell most of them in order to be able to live from my art. That was often emotionally difficult for me. I later copied my favourite paintings. However, again and again, my money fell short and I had to sell them again. Usually, private buyers purchased my work. In addition, I tried to generate new sources of revenue. For example, I have an agreement with the *Folkeblad* in Northern Norway, declaring that they are permitted to use my paintings to illustrate their articles. They also regularly buy a couple of my paintings that they offer as prizes in a lottery. How is that for you, Agathe? Can you live from your art?

A g a t h e: After the loss of concert revenues, not the least because my hearing is so poor, it has become difficult since we moved here to the island. *"There are not as many students as there once were, as a natural consequence of us living out here and I expect that bit by bit they will completely stop coming, just as so many things did. And then,*

45 Bell, "Betzy Akersloot-Berg", p. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I haven't the slightest idea what will happen […] There are so many unpaid debts that, if my husband was to see them, he would barely be able to sleep due to worrying about our existence, so I hide them and try to pay them one by one… He is actually angry with me because I have not earned anything in a long time. Marriage hardens even the most sensitive nature. Everything would be much easier and require less money, if we lived in the city, where work is better compensated, to live out here, one has to shoulder quite a bit."[46] Above all, I am happy about the pieces I have been able to compose and hope that my music will be performed for many years to come, even when I can no longer give concerts myself. I enjoy simply looking out at the fjord, which presents me with a new face every day. Once in a while, I leaf through concert announcements and reviews. Art, music, nature, sky, ocean, and the amicable people who surround us, these are what make life worth living. I hope you have many years ahead as a practicing painter, dear Betzy, and that many more distant sounds will fly to me.

M u s i c:

Distant Sounds[47]

I want to carry you
on my songs,
like the waves
carry the fisherman's dinghy;
gently cradled,
back and forth,
and the beat whistles from the rudder post.

And the fisher boy,
who lies at the helm,
daydreaming about her,
he knows,

46 Letter to her son Nils, 27.01.1902 "Eleverne [er] ikke er saa mange som ellers som naturlig Følge af at vi bo herude, [og jeg] imødeser at det lidt efter lidt forsvinder det ogsaa, ligesom meget Andet, og da ved jeg sanledig ikke hvordan det skal gaa […] I det hele ligger her saa mange ubetalte Regninger, at hvis min mann saa dem vilde han ikke faa sove for Nærings-sorger, saa jeg gjemmer dem og ser at faa betalt dem efterhaanden. Riktignok faar jeg mine Skjænd fordi han ingen Penger faar af mig i længre Tid, men Ægteskabet hærder selv den mest sensible Natur […] Alt vilde jo være langt lettere og vore Udgifter mindre hvis vi boede i Byen hvor ogsaa Arbeide vilde lønne sig bedre, men det gjelder jo bare at slide sig ud for at bo herude, ved Du." Agathe Backer Grøndahl to Nils Backer-Grøndahl [sic], in: Dahm, *Agathe Backer Grøndahl*, p. 248.

47 "Fjerne toner" [Distant Sounds], Song by Agathe Backer Grøndahl from: *Sange ved havet* [Songs by the Sea], op. 17, no. 4. The song is performed by mezzo-soprano and piano.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

he listens to the song
and thinks that the boat
is not broad enough
for all his thoughts.

N a r r a t o r: Betzy Akersloot-Berg continued her artwork until she died in 1922. Thanks to the postcards that she regularly exchanged with her husband, and which she collected in an album, it is possible to retrace her travels. Agathe Backer Grøndahl, who was three years older, withdrew from concert life in 1904. Her ability to hear had permanently deteriorated over many years until she was almost deaf. She died in 1907.

********** [End of Dramatic Assemblage] **********

Dramatic Assemblage as an Academic Practice

The dramatic assemblage is an academic practice, which, similar to Beatrix Borchard's "gap-writing", uses a collage of sources as a research method in biography.[48] Here numerous stories about coincidental encounters, sources, and interconnections play a role that is not to be underestimated. Paying attention to these coincidences makes our thinking dynamic and is able to create new turns and perspectives in cultural, literary, and music-historical research. No pre-established catalogue of questions can replace this way of gaining knowledge. It is the boxes and bundles under the bed, the suitcases and drawers, the rejected duplicates and private collections that provide us with information about the cultural activities of men and women. Not only should this material be brought to life for today's readers and listeners, but it should also show how, to use Toril Moi's terms, "language and attention" are necessary to reflect reality.[49] An important starting point is knowing that ego-documents, concert programmes, and announcements etc. can be read in that sense as artistic works (such as paintings, poems, compositions etc.), and hence it is necessary "[…] to continually question and reinterpret the results of the analysis."[50] In "traditional" heroic historiography the focus lies

48 Beatrix Borchard: "Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik", in: Corinna Herr and Monika Woitas (Eds.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln 2006, pp. 47-62.

49 Toril Moi: *Språk og oppmerksomhet*, Oslo 2013, p. 15.

50 Original: "die Ergebnisse der Auswertung immer wieder zu hinterfragen und neu zu deuten", Beatrix Borchard: "Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren", in: Hans Erich Bödeker (ed.): *Biographie schreiben*, Göttingen 2003, pp. 211-241, here pp. 230-231. Translation by the authors.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

on heroes who should serve as "role models".[51] This, however, generates a one-sided picture of a person's life. With a dramatic assemblage a multidimensional depiction of a person's life can be conveyed with the aid of numerous narrative voices. In the case of Backer Grøndahl, the image of a humble pianist and industrious composer was passed on and reproduced in a male-dominated music culture. In Akersloot-Berg's case, the dominant image was that of an unconventional artistic genius.

The dramatic assemblage is an attempt to depict various aspects of these individuals, as well as the difficult, at times less glamorous but also surprising, everyday life of our "heroines and heroes", including their challenges and experiences of work. One of the fundamental characteristics of a dramatic assemblage – to show rather than to explain – is motivated by the idea of allowing readers to get as close to the historical actors as possible. There is an emotional connotation inherent to source genres such as correspondences, journals, as well as ego-documents, since the spectator becomes part of the figure's life.[52] Initiating a process of identification with historical figures opens up the possibility of stepping into the everyday life of the past through fiction.[53]

In the following section, we would like to examine the three developmental stages of the dramatic assemblage more closely: stage 1 – collecting and assembling sources, stage 2 – performing, and stage 3 – reception and identification. We will not be considering the individual media (images, music, and text); rather we will explain the significance of the assemblage through their interplay. Based on the idea that music is thought in motion,[54] we understand music as a mode of transferring knowledge. Our understanding of the concept includes the duration of the performance, as well as the lyrics and the music as an aesthetic experience. In our case, music is thus another carrier of meaning in addition to paintings and literature. Meaning arises in the intersection of all those elements.[55]

---

51 Original: "klassischen" and "Vor-Bilder", ibid., pp. 216, 217. Translation by the authors.

52 See Marius Wulfsberg: "Innledning", in: Mette Witting Refslund and Marius Wulfsberg (Eds.): *Camilla Collett. Brev til Bjørnstjerne Bjørnson*, Oslo 2015, pp. 4-21, here p. 12. In his analysis of the letters from the Norwegian author Camilla Collett (1813-1895) to her colleague Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), Wulfsberg emphasizes that the letter genre is frequently connected to *closeness*.

53 The latter is evident, for example, in the affective reactions of listeners to a previous dramatic assemblage in the form of a surprising potential of identification, see Klok and Haselmann, "Camilla Collett und Agathe Backer Grøndahl", p. 110-113.

54 See Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise and Dierk Zaiser (Eds.): *Rhythmik – Musik und Bewegung: Transdisziplinäre Perspektiven* (Musik und Klangkultur 29), Bielefeld 2019, pp. 11-24.

55 See Janina Wildfeuer (Ed.): *Building Bridges for Multimodal Research: International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis* (Sprache – Medien – Innovationen 7), Frankfurt a.M 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stage 1: Collecting and Assembling Sources

During the collection stage, working with poems, songs, journal entries, as well as music and paintings allows interdisciplinary work beyond the traditional disciplines. The turning and flipping of different types of sources, together with the manifold modes of materiality and form, reveal how history is constructed, and at the same time produce a closeness to the material. Holding the actual materials which we are working with in our hands (the postcards, the letters, the journals, the first editions, the portrait photos) is a fundamental prerequisite for the results of our collective thought process, and ultimately for the form of this chapter. In comparison to traditional heroic historiography, in which the superlative, originality, scope, and complexity control the narrative, here the narrative categories are in no way preconceived. They evolve from the material.

Focusing on the cultural actions and the everyday lives of the creators, instead of on the history of their works, makes coincidental stories and interconnections visible. Furthermore, the assemblage technique makes it possible to create layers of history, and to not have to decide on one all-encompassing story – to allow it to exist in its fragmentation. This permits a different form of attention from that of the traditional scholarly sequencing of sources, which is then often "homogenized" and thus flattened. In order to thwart this process, the different types of sources are collected and evaluated. Regardless of whether it may be a string quartet or a song, a dedication or an autobiography, a note in a journal or a painting – every type of source holds potential meaning, which provides information about the cultural activities of people. Cultural memory is thus also tied to materiality.[56]

Stage 2: The Multimodal Performance of the Dramatic Assemblage

The performance of a dramatic assemblage makes it possible to breathe new life into the material for contemporary audiences, thus renewing the significance of 19th century lyrics. Since the lyrics comprehensibly draw on different sources, the performance creates the space for spectators to evoke their own individual interpretations. In this way, they themselves participate in the process, giving meaning to the text, or, in the words of Borchard, they "generate history".[57] With the performance the audience is introduced to the actual principles of historical work: that just like artworks, ego-documents and other publications (such as concert pro-

56 Susanne Rode-Breymann and Sven Limbeck (Eds.): *Verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800-1800*, Wolfenbüttel 2011.

57 Borchard, "Lücken schreiben", p. 241.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

grammes and announcements) can be read in different ways, and that it is necessary "[…] to always question and reinterpret the results of the analysis".[58]

Figure 3: Performing the dramatic assemblage at the Nordnorsk Kunstmuseum in June 2019. Janke Klok reading the text for Betzy Akersloot-Berg, Lena Haselmann the text for Agathe Backer Grøndahl and Lilli Mittner reading the narrator. © RESCAPE. CC BY-NC-ND 4.0



Attention changes when one reads a text by a person instead of about them. Personal experiences, often found in ego-documents, move us more intensely, making the story, whether it is fictional or true, more authentic, and bringing us closer to the historical protagonists, as if they were sitting here now, next to us in the room. This increased attention in turn allows participants to find new perspectives in and about the material: we would have missed the feeling of enjoying the cream puffs and the feeling of freedom felt by the young Agathe Backer Grøndahl in Berlin had we not learned this from the letter to her cousin and relived it by tasting real cream puffs in the Nordnorsk Kunstmuseum.

Stage 3: Workshop – Reception and Interaction

In the subsequent workshop the audience was divided into five groups with each group receiving identical materials: original quotes from the ego-documents, paintings by Akersloot-Berg in postcard format, and sheet music from Backer

58 Ibid., pp. 230-231.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grøndahl's compositions, which they had listened to earlier. The participants were invited – like the researchers – to be creative and to assemble a collage.

Figure 4: Sample collage created during the workshop at the Nordnorsk Kunstmuseum 2019. © RESCAPE. CC BY-NC-ND 4.0



The artists and researchers of the above-described dramatic assemblage were present and observed the process, however, they did not direct it. There is no right or wrong in this creative process. In this way, each participant can slip into the role of an "artist-researcher" and take part in the co-creation. Observing this pro-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

cess delivers interesting insights into the reception of a dramatic assemblage. The "holding-in-the-hand" of miniature copies of paintings, the easel, the bundles with the "unknown" contents – all of this is part of the assemblage experience and of working with the sources; it is a way of researching that we want to convey. Conversations about the origins and meanings of sources erupt between the participants. Possibilities for organizing the material were discussed, tested, and discarded again. One group, for example, focused strongly on the sequence of the text fragments, while another group cut up the pictures and sheet music. Using different colours, they drew connections between the newly produced fragments. The audience brought a variety of new possibilities into the workshop. We could observe that the participants were highly engaged. In conversations sparked by the concrete materials, new questions arose and were discussed. The participants expressed repeatedly: "It is as if we grew close to both women." Within the frame of an expanded concept of knowledge which defines empathy as embodied knowledge,[59] this means that cultural historical understanding takes place on a level that is beyond the rational. The workshop confirmed our assumption that music opens new paths for the participants to produce relations between the presented source fragments and their own realities.

Summary and Outlook

As a method the dramatic assemblage turns traditional narrative patterns upside down: it is no longer the individual authority who, based on expertise, passes on "facts" to the audience. Instead, it is the dialogue between the reconstructed people, who are the focus of the assemblage, which allows and demands the empathy and interpretation of the audience. One of the key insights gained from working with this method is that the boundaries between researchers and creative actors have to be redrawn. The dramatic assemblage proves itself as an academic practice: it creates practical and theoretical spaces to think, inspiring new scholarly questions, re-examining history, literary texts, and ego-documents. The dramatic assemblage is thus a suitable experimental arrangement for developing scholarly curiosity, and for generating and appropriating historical knowledge. By integrating the performative element, it also holds tremendous potential as an educational practice. The call to re-arrange given materials, which were previously presented in their entirety, has extensive didactic and pedagogic implications. The interactive-performative part of the method aims to ensure that teaching is part of research, just as research is part of teaching. The script of the performance can thus be un-

59 Nivedita Gangopadhyay: "Introduction: Embodiment and Empathy, Current Debates in Social Cognition", in: *Topoi* 33 (2014), no. 1, pp. 117-27, here p. 117.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derstood as a form of mediation, in which using two or more voices as well as including images and music, contributes to different kinds of actualization.

References

Britt Bell: "Betzy Akersloot-Berg. Liv og virke som kvinne og kunstner", in: Anne Wichstrøm and Michael Hammer (Eds.): *Betzy Akersloot-Berg, 1850-1922. Minneutstilling 7.-29. september 1996, Aur Prestegård*, Aurskog 1996, pp. 19-24.

Britt Bell: *Betzy Akersloot-Berg. Zeeschilderes*, Franeker 2000.

Beatrix Borchard: "Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren", in: Hans Erich Bödeker (Ed.): *Biographie schreiben*, Göttingen 2003, pp. 211-241.

Beatrix Borchard: "Mit Schere und Klebstoff. Montage als Wissenschaftliches Verfahren in der Biographik", in: Corinna Herr and Monika Woitas (Eds.): *Musik mit Methode. Neue Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln 2006, pp. 47-62.

Thea Coppens: "Schilderes Koningin Wilhelmina en Haar Kunstvrienden", in: *Artikelen van Thera Coppens*, https://www.theracoppens.nl/artikelen/197-schilderes-koningin-wilhelmina-en-haar-kunstvrienden.html (accessed on October 23, 2020), originally published in: *Vorsten*, October 2002.

Cecilie Dahm: *Agathe Backer Grøndahl: komponisten og pianisten [Agathe Backer Grøndahl: Composer and Pianist]*, Oslo 1998.

Marian Douma and Maartje de Haan: *Olieverf, penselen en zeewater de schildersvrienden Betzy Akersloot-Berg, Hendrik Willem Mesdag en Sientje Mesdag-van Houten*, Zwolle 2010.

Nivedita Gangopadhyay: "Introduction: Embodiment and Empathy, Current Debates in Social Cognition" in: *Topoi* 33 (2014), no. 1, pp. 117-27.

Mieke Gerritsen-Kloppenburg and Henriëtte Coppes: *De kunst van het beschutte bestaan: vijf schilderessen aan het begin van deze eeuw: Thérèse Schwartze, Betzy Rezora Berg, Jacoba van Heemskerck, Ans van den Berg, Betsy Osieck*, Heerlen 1991.

Nynke Gerritsma: *Betzy Akersloot-Berg (1850-1922)*, vol. 2: *Tien Eeuwen Eylandt Flielandt*, Vlieland 2000.

Lena Haselmann: *Agathe Backer Grøndahl – von Norwegen nach Berlin. Professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert* (Internationale Hochschulschriften 641), Münster and New York 2018.

Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner: "Aufmerksamkeit für Berlin als Ort norwegisch-deutschen Kulturaustausches", in: Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner (Eds.): "*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…". Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 25), Berlin 2019, pp. 9-22.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cora Hollema: *De Noors-Nederlandse Zeeschilderes Betzy Akersloot-Berg (1850-1922), geplaatst tegen de achtergrond van de algemene maatschappelijke positie van vrouwen in de 19e en begin 20e Eeuw*, Doctoraalscriptie (Master's Thesis in Sociology), Amsterdam 1979, [Museum Tromp's Huys Archives Vlieland].

Janke Klok and Lena Haselmann: "Camilla Collett und Agathe Backer Grøndahl unterhalten sich in Berlin – Ein Gespräch, das es nie gab. Dramatische Montage als akademische Praxis", in: Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner (Eds.) "*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…". Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 25), Berlin 2019, pp. 91-123.

Marit Lange: *Harriet Backer*, Oslo 2003 [originally published in 1995].

Marit Lange: "Harriet Backers Berliner, Düsseldorfer und Münchener Inspiration – Kunststudien im 19. Jahrhundert", in: Lena Haselmann, Janke Klok and Lilli Mittner (Eds.) "*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…". Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 25), Berlin 2019, pp. 47-70.

Henk P. Medema: "Woest en grommend springt het water. Een rusteloos verlangen dreef Betzy Berg, dochter van de romantiek van plek naar plek", in: *Reformatorisch Dagblad*, 27.10.1995.

Lilli Mittner: *Möglichkeitsräume. Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen*, Hannover 2016.

Toril Moi: *Språk og oppmerksomhet*, Oslo 2013.

David van Reybrouck: *Odes*, Amsterdam 2018.

Susanne Rode-Breymann and Sven Limbeck (Eds.): *Verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800-1800*, Wolfenbüttel 2011.

Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise and Dierk Zaiser (Eds.): *Rhythmik – Musik und Bewegung: Transdisziplinäre Perspektiven* (Musik und Klangkultur 29), Bielefeld 2019.

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Wien 2014.

Henning Howlid Wærp: "Cora Sandel", http://snl.no/Cora_Sandel (accessed on October 13, 2019).

Anne Wichstrøm: "Betzy Akersloot-Berg. En av Pionerene", in: Anne Wichstrøm and Michael Hammer (Eds.), *Betzy Akersloot-Berg, 1850-1922. Minneutstilling 7.-29. september 1996, Aur Prestegård*, Aurskog 1996, pp. 13-18.

Anne Wichstrøm: "Elisabeth Sinding.", in: *Norsk kunstnerleksikon*, 20.02. 2017, http://nkl.snl.no/Elisabeth_Sinding (accessed on October 10, 2019).

Janina Wildfeuer (Ed.): *Building Bridges for Multimodal Research: International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis* (Sprache – Medien – Innovationen 7), Frankfurt a.M. 2015.

Marius Wulfsberg: "Innledning", in: Mette Witting Refslund and Marius Wulfsberg (Eds.): *Camilla Collett. Brev til Bjørnstjerne Bjørnson*, Oslo 2015, pp. 4-21.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Exilgeschichten auf der Bühne: Gedanken aus der Werkstatt

Naemi Flemming, Anna Langenbruch, Volker Schindel, Myrin Sumner und Arne Wachtmann

»And I remember that day when my train started in Vienna, full of refugees, and I saw hundreds of mothers, wives, husbands and children on the platform, with hundreds of handkerchiefs fluttering in final greeting«, konnte man im Februar 1939 in der britischen Zeitung *Evening Despatch* lesen. »I remember that day when I saw the English coast for the first time, the new country, where I had to stay now and to wait for my American visa.«[1] Gezeichnet ist der Beitrag, der unter dem Titel *A refugee's story* auf beinahe dichterische Art und Weise mit dem Satzfragment »I remember that day« spielt, lediglich mit »Austrian refugee, Birmingham«. Dahinter verbirgt sich vermutlich der exilierte Musikjournalist Robert Breuer, in dessen Nachlass sich dieser Zeitungsartikel befindet.

Wie erzählt, wie erinnert man nun »a refugee's story« heute? Genauer gesagt: Wie bringt man die Geschichten exilierter Musiker*innen – Geschichten von Verfolgung und Flucht, Neuanfang und Kreativität, Scheitern und Erfolg – aus dem Archiv auf die Musiktheaterbühne? Mit dieser Frage beschäftigte sich im Studienjahr 2018/19 die Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.[2] Wir – die Autor*innen dieses Artikels – waren dabei in den unterschiedlichsten Rollen beteiligt: als studierende Forscherinnen und Darstellerinnen, als Musikhistorikerin, als Musiktheatermacher und -pädagoge und als Medienwissenschaftler. Das wissenschaftliche »Ich« oder »Wir«, das Ih-

1 Austrian refugee, Birmingham: »A refugee's story«, in: *Evening Despatch*, 01.02.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

2 Für Informationen zu diesem Projekt vgl. die Internetseite der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg: »Forschungs- und Theaterwerkstatt ›Musik im Exil‹«, https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/veranstaltungen/forschungs-und-theaterwerkstatt-201819 (13.03.2020, abgerufen am 01.04.2020). Hier sind u.a. auch das Programmheft und das Plakat des Musiktheaterstücks *Heimat im Koffer* verlinkt, die im Rahmen dieses Projektes entstanden sind.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen auf den folgenden Seiten begegnet, ist also nicht zwangsläufig immer dasselbe – Perspektiven, Themen und Schreibweisen variieren, divergieren und finden wieder zusammen, ähnlich wie es im Verlaufe dieses künstlerisch-wissenschaftlichen Projektes immer wieder der Fall war. So ist ein vielstimmiger Text entstanden, der Gedanken aus dieser Werkstatt zusammenführt: Zu Archiv- und Theaterarbeit über exilierte Musiker*innen, zu Funktionen von Musik sowie von Bildern und Narrativen im Geschichtstheater, zum Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft, Erinnerung und Aufführungserlebnis.

Vom Archiv auf die Bühne

In der Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« arbeiteten über zwei Semester 50 Studierende und Lehrende der Universität Oldenburg in verschiedenen Funktionen im Rahmen von vier Seminargruppen zusammen.[3] Die ersten zwei Seminare, die Forschungswerkstatt und die Theaterwerkstatt, entwickelten im ersten Semester gemeinsam den Rahmen für das Musiktheaterstück *Heimat im Koffer*, das schließlich am Ende des zweiten Semesters aufgeführt werden sollte. Die Forschungswerkstatt unter der Leitung von Anna Langenbruch umfasste eine mehrtägige Exkursion ins Deutsche Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main. In Zweiergruppen betrachteten wir dort Nachlässe ausgewählter Musiker*innen,[4] blätterten behutsam, teilweise behandschuht durch Briefe, Partituren, Zeugnisse und Bilder, stets mit einem künstlerischen Auge im wissenschaftlich arbeitenden (Hinter-)Kopf: Welches Material eignet sich für die Bühne? Aus welchen Briefen lassen sich Geschichten erzählen und verschiedene Leben einander unbekannter Menschen verknüpfen?

Eine Herausforderung lag dabei bereits im Forschungsthema selbst: »Historians study men and, less so until recently, women who left archives rather than traces in the sand«, wie der Migrationshistoriker Dirk Hoerder schreibt: »Thus

3 Beteiligt waren die *Forschungswerkstatt »Musik im Exil«* (WiSe 2018/19, Ltg. Anna Langenbruch), die Theaterwerkstatt des *Musiktheaterprojektes »Musik im Exil«* (WiSe 2018/19 und SoSe 2019, Ltg. Volker Schindel), das musikwissenschaftliche Seminar *Musik, Politik und Zeitgeschichte auf der Bühne* (SoSe 2019, Ltg. Anna Langenbruch) sowie die Medienwerkstatt des *Musiktheaterprojektes »Musik im Exil«* (SoSe 2019, Ltg. Arne Wachtmann).

4 Eingesehen haben wir die (Teil-)Nachlässe von Hellmut Baerwald, EB 2002/008; Paul Blumenfeld, EB 96/249; Robert Breuer, EB 2005/060; Hans Bruch, EB 2013/117; Florence Homolka, EB 2001/115; Paul Koretz, EB 97/326; Klaus Liepmann, EB 2007/40; Hilda Loewe (Henry Love), EB 2006/002; Soma Morgenstern, EB 96/242; Kurt und Edith Oppens, EB 98/299; Frederick F. Polnauer, EB 2014/93; Maria Schacko, EB 2012/155; Karl Wilczynski, EB 87/100; American Guild for German Cultural Freedom, EB 70/117; Emergency Rescue Committee, EB 73/021, in: Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Die Forschungswerkstatt im Deutschen Exilarchiv 1933-1945. Foto: Arne Wachtmann.



migrants have been shortchanged in historiography though human mobility, the agency of men and women, continuously changed societies and redefined parameters of action.«[5] Zwar sind die archivalischen Spuren, die Migrantinnen und Migranten hinterlassen, oft nicht ganz so flüchtig, wie Hoerder dies schildert. Sie durch die existierenden Archive zu verfolgen, kann jedoch durchaus anspruchsvoll sein.[6] Denn Quellen zur Musik und Migration sind oft weit verstreut und lückenhaft, sie spiegeln die Mobilität ihrer Besitzer*innen, und auch die Bestände selbst migrieren. Damit sind u.a. Fragen der Zuständigkeit verbunden: Historisches Material zu Migrationsfragen zu sammeln, ist eine lokale gesellschaftspolitische Entscheidung,[7] als Sammlungsorte kommen Herkunfts-, Transit- wie Ankunftsregionen gleichermaßen in Frage. Eine solche auf Migration spezialisierte Sammlung ist das Deutsche Exilarchiv 1933-1945, mit dem wir für unser Projekt zusammenar-

5 Dirk Hoerder: *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*, Durham u.a. 2002, S. 1.

6 Vgl. dazu Anna Langenbruch: »Quellen, Archive«, in: Wolfgang Gratzer u.a. (Hg.): *Musik und Migration: Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster, Druck in Vorbereitung (erscheint vsl. 2021).

7 Vgl. dazu z.B. Roland Deigendesch (Hg.): *Archive und Migration: Vorträge des 73. Südwestdeutschen Archivtags am 21. und 22. Juni 2013 in Stuttgart*, Stuttgart 2014; für Museen auch Lorraine Bluche u.a. (Hg.): *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Berlin 2013 sowie Amy K. Levin (Hg.): *Global Mobilities. Refugees, Exiles, and Immigrants in Museums and Archives*, London und New York 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beiteten.[8] Ursprünglich aus einer Sammlungsinitiative zur Exilliteratur entstanden, hat das Archiv seinen Fokus über die Jahre sukzessive auf das künstlerische und musikalische Exil erweitert, und zwar auch jenseits bis heute gut bekannter und kanonisierter Persönlichkeiten.[9] Die Forschungs- und später auch die Theaterwerkstatt standen also vor der Herausforderung, wie die Geschichten heute weitgehend unbekannter Musiker*innen zu erforschen und zu erzählen sind, wenn deren zum Teil lückenhafte, zum Teil sehr umfangreiche Nachlässe den Ausgangspunkt dafür bilden. Der fragmentarische Charakter des Materials und der eigenen Arbeit – hatten wir doch im Archiv vor Ort lediglich zwei Tage Zeit – sowie der Umgang mit unveröffentlichten, zum Teil sehr intimen Dokumenten stellten dabei besondere Ansprüche, sowohl auf künstlerischer, als auch auf wissenschaftlicher, rechtlicher und ethischer Ebene.

In der Theaterwerkstatt stand dann – in Anbetracht des umfangreichen Quellen-Ordners, den die Forschungswerkstatt zusammengetragen hatte – abermals die Frage im Raum, welches Material sich letztlich für die Verwendung im Rahmen unseres Stücks eignen würde. Welche Richtung schlagen wir ein? Entwickeln wir eine szenische Lesung, die Briefkorrespondenzen zwischen den helfenden Händen der American Guild for German Cultural Freedom und den Exilierten in Not darstellt? Oder wollen wir verschiedene Charaktere näher beleuchten und sie auf eine künstlerische, eher fiktionale Weise in Verbindung bringen? Letzteres erschien uns spannender. Und so entwickelten wir unter der Leitung von Volker Schindel einen roten Faden. Es war ein von dem einleitend bereits erwähnten Musikjournalisten Robert Breuer beschriebenes »Meeting once a Week«,[10] das uns zu dem Einfall inspirierte, auf der Bühne ein fiktionales Treffen stattfinden zu lassen, bei dem sich die Musiker*innen aus den von uns bearbeiteten Nachlässen begegneten (lernten die meisten sich doch im wahren Leben nie kennen). Denn in diesem Zeitungsartikel berichtet Breuer von den wöchentlich stattfindenden Treffen der Exilant*innen im Jewish Boys' and Girls' Club in Birmingham. Dort sprach man über persönliche Probleme und Sorgen, Wünsche und Zukunftspläne. Doch auch Gymnastikstunden und Englischunterricht wurden angeboten; abends spielten englische Musiker*in-

8 Ein herzlicher Dank geht an dieser Stelle an die Mitarbeiter*innen des Deutschen Exilarchivs 1933-1945, insbesondere an Sylvia Asmus, Jörn Hasenclever und Kathrin Massar.

9 Vgl. »Deutsches Exilarchiv 1933-1945«, in: *Deutsche Nationalbibliothek*, https://www.dnb.de/DE/Ueber-uns/DEA/dea_node.html (abgerufen am 19.03.2020) sowie Sylvia Asmus und Brita Eckert: »Vermittelte Erinnerung. Zur Geschichte des Deutschen Exilarchivs und seiner Ausstellungen«, in: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils. Formen der Erinnerung* (Exilforschung 28), München 2010, S. 35-46.

10 R. B. [i.e. Robert Breuer]: »Club for Refugees – Meeting once a Week in Birmingham«, in: *The Birmingham Post*, 10.03.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen, das Publikum tanzte. Dieses Szenario gefiel uns und sollte somit in unserem Stück ein zentrales Motiv darstellen.

Grundsätzlich stellt sich aus der Perspektive des Theatermachers bzw. des Theaterpädagogen die Frage, wie mit in der sozialen Wirklichkeit bereits vorliegenden Texten, Materialien, Dokumenten im Rahmen einer Bühnenproduktion gearbeitet werden kann.[11] Seit dem Ende der 1960er Jahre wurde das sogenannte dokumentarische Theater vor allem mit dem Theatermacher Peter Weiss und dessen kritisch-aufklärerischer Position assoziiert.[12] Nach Ole Hruschka stellt sich heute zudem »die Frage nach der Perspektivierung des Materials und dem Grad seiner Fiktionalisierung – etwa durch Auswahl und Kürzung von Texten, aber auch durch deren szenische Neukontextualisierung.«[13] Im Rahmen unserer Theaterwerkstatt entschieden wir uns im Wesentlichen für einen freien und mitschöpferischen Umgang mit den uns vorliegenden wissenschaftlichen Quellen und Materialien. Disparate Quellen und Personen wurden zusammengedacht und in ein neues Spannungsverhältnis gebracht.

Bei der dramaturgischen wie auch in der wissenschaftlichen Arbeit mit solchen Quellen bleiben oder entstehen stets Lücken, für deren Füllung das Theater einen kreativen Raum bieten kann und dabei nicht den Anspruch erhebt, alle Fragen eindeutig zu beantworten. Für die wissenschaftliche (historische) Forschung kann eine lückenhafte Quellenlage problematisch erscheinen, um überhaupt zu gesicherten Erkenntnissen zu gelangen. Im künstlerischen Bereich können aus dem Mangel durchaus Freiräume werden – Vorgefundenes paart sich mit Erfundenem oder konstruktivistisch formuliert: Rekonstruktion mit Konstruktion. Hier kann die »theaterpädagogische Theorie und Praxis, sei es in der Arbeit mit klassischen Theatertexten, mit biographischem oder dokumentarischem Material, sei es als Performance oder *Re-Enactment*, neue Möglichkeitsräume im Kontext von Erinnern und Fragment entwickeln«.[14] Im Geiste des Fragmentarischen haben wir uns in der Theaterwerkstatt historischen Quellen genähert und dort trotz oder gerade wegen ihrer Lückenhaftigkeit umfassende Freiräume vorgefunden, um ausgehend von den Quellen kreative Möglichkeiten zu entwickeln und so das Vorgefundene mit dem Erfundenen zu ergänzen, zu amalgamieren, zu bereichern.

Die ausgewählten Protagonist*innen unseres Stücks, die Musiker*innen Hellmut Baerwald, Robert Breuer, Hans Bruch, Klaus Liepmann, Hilda Loewe und Ma-

11 Vgl. Ole Hruschka: *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*, Paderborn 2016, S. 111.

12 Vgl. Peter Weiss: »Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater«, in: *Theater heute* 9 (1968), H. 3, S. 32-34.

13 Hruschka, *Theater machen*, S. 110.

14 Florian Vaßen: »Erinnerung und Fragment«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen* 34 (2018), H. 73, S. 5-6, hier S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ria Schacko,[15] lebten in unterschiedlichsten Ländern der ganzen Welt (Australien, Brasilien, England, Frankreich und den USA, um nur einige zu nennen). Doch eines verband sie: Sie flohen vor nationalsozialistischer Verfolgung und Diskriminierung, zumeist aufgrund ihrer jüdischen Herkunft, aus Deutschland und Österreich und suchten, mit ihrer Musik im Koffer, eine neue Heimat im Exil. Diese Verbindung symbolisierte das oben beschriebene »Meeting once a Week«; darum herum entstanden weitere Szenen und Ideen zu den individuellen Geschichten der Musiker*innen, wir wählten geeignete Musik aus, arrangierten sie um und komponierten eigene Musik.

Musik im Geschichtstheater

Zu Beginn der Theaterwerkstatt besuchten wir eine Aufführung der bremer shakespeare company in der Reihe »Aus den Akten auf die Bühne«.[16] Dieser Abend war ein guter Denkanstoß für unser Vorhaben: Eine szenische Lesung ›in Reinform‹ mit historischen Dokumenten – jedoch mit reduzierten szenischen Mitteln und insbesondere vollständig ohne Musik. Da in unserem Stück exilierte Musiker*innen im Mittelpunkt stehen sollten, beschlossen wir, genau da anzusetzen, und strebten für unser entstehendes Musiktheaterprojekt eine möglichst vielseitige Verwendung von Musik in unterschiedlichen Funktionen und Zuschnitten an. Als atmosphärische Verdichtung und musikalische Umsetzung des Kriegsgeschehens verwendeten wir gleich zu Beginn des Stücks selbst komponierte Musik: ein dröhnendes Schlagzeugstück mit integriertem Sirenengeheul und Klängen der Kirchenorgel auf der Bühne. Als häufig wiederkehrende Inzidenzmusiken fungierten die musikalischen Einlagen bei den »Meetings once a Week« (»Bei mir bist du schejn«, »In the Mood«, »Mack the Knife«).[17] Hier probten die Figuren des Stücks gemeinsam bekanntere Musikstücke zur Unterhaltung, zum Tanz, zur Zerstreuung. Des

15 Hellmut Baerwald (19.08.1902, Berlin – 20.04.1953, New York): Komponist, Pianist, Dirigent; Robert Breuer (03.10.1909, Wien – 24.06.1996, New York): Journalist, Musikkritiker, Schriftsteller; Hans Bruch (1891, Straßburg – 1968): Pianist, Dirigent, Musiklehrer; Klaus Liepmann (03.02.1907, Kiel – 30.07.1990, Westport, Connecticut): Geiger, Musikwissenschaftler, Dirigent; Hilda Loewe (08.07.1895, Wien – 15.03.1976, London): Pianistin, Komponistin, Pädagogin; Maria Schacko (1905 – 1995): (Opern-)Sängerin.

16 Vgl. zu dieser von Eva Schöck-Quinteros initiierten Zusammenarbeit zwischen dem Institut für Geschichte der Universität Bremen und der bremer shakespeare company: Eva Schöck-Quinteros und Nils Steffen: »Aus den Akten auf die Bühne«, in: *Sprechende-Akten*, https://www.sprechende-akten.de/ (abgerufen am 01.04.2020).

17 Sholom Secunda (Musik) und Jacob Jacobs (Text): »Bei mir bist du schejn« [Orig. 1938], arr. von Jávori Ferenc, in: Budapest Klezmer Band: *Yiddische Blues*, Hungaroton Classic, 2000, Tr. 10; Joe Garland (Musik) und Andy Razaf (Text): »In the Mood« [Orig. 1939], in: The Andrews Sisters: *Sing, Sing, Sing With The Andrews Sisters*, Decca Records, 1952, Tr. B1; Kurt Weill (Musik) und

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Weiteren gab es sprachkompositionsartige Phasen, wie sie etwa die Regisseure und Musiker Ruedi Häusermann oder Christoph Marthaler verwenden, mit gestalteten Lachsalven oder musikalisch motiviertem übermäßig knackendem Verzehr von Chips. Wir musikalisierten eine Kneipenszene und überführten sie in ein mehrstimmiges Trinklieder-Medley, welches schließlich fast surreal ausufernd die jeweilige Einsamkeit und Haltlosigkeit der Figuren musikalisch umsetzte. Eine besondere Rolle spielte das inszenierte Konzert eines Pianisten mit jüdischer Musik in Birmingham, wofür wir den renommierten Pianisten und Musikwissenschaftler Jascha Nemtsov als externen Gast gewinnen konnten. Er gab ein ca. 15-minütiges Konzert mit den Darsteller*innen als inszeniertem Publikum auf der Bühne,[18] das von Lichtprojektionen (nach Art des *projection mapping*) verfremdet und damit von der konkreten Situation im Stück abstrahiert wurde.

Musik kann im Geschichtstheater also wie im Theater oder im Film üblich illustrierend oder kommentierend eingesetzt werden, Atmosphären erzeugen oder verstärken, Konzertelemente enthalten, Zwischenspiele und Geräuscheffekte beinhalten, die Grenzen zwischen Sprache und Musik verschwimmen lassen und einiges andere mehr. Dabei liegt es nahe, präexistierende Dokumente wie Briefe oder Gedichte zu vertonen, Notenskizzen auszuarbeiten und für andere Besetzungen zu arrangieren. Und nicht zuletzt können präexistierende Musiken (Liedgut, Musical-Songs, klassische und moderne Kompositionen) verarbeitet, umarrangiert oder auch wie im Falle des Finales unseres Musiktheaterabends mit gesprochenem Text collagiert bzw. verschränkt werden. Was für Musik wie verwendet wird, hängt dabei gerade im Falle einer universitären Forschungs- und Theaterwerkstatt in hohem Maße von den beteiligten Studierenden ab: Wer welches Instrument spielt, musikalische Assoziationen einbringt oder singen möchte, wer wie komponieren oder arrangieren kann, wer an externen Beteiligten für eine Zusammenarbeit zu begeistern ist, wirkt sich auf die musikalische Gestaltung des Stücks und damit auch auf die Art und Weise aus, wie hier Geschichte vermittelt wird.

Denn Musik hat im Geschichtstheater nicht nur künstlerische, sondern auch historiographische Funktionen. Neben den oben beschriebenen können das z.B. Authentisierungsfunktionen sein, wenn etwa Kompositionen oder Stücke aus dem Repertoire der dargestellten historischen Musiker*innen zitiert werden. Gerade mithilfe bekannter Stücke lässt sich über den damit verbundenen Wiedererkennungseffekt eine historische Figur klanglich als solche identifizieren, ohne dass es dafür zwangsläufig einer sprachlichen Rahmung bedürfte. Aber auch darüber

---

Bertolt Brecht (Text): »Mack the Knife« [Orig. 1928], arr. von Bobby Darin, in: Bobby Darin: *That's all*, Atlantic Records, 1959, Tr. 1.

18 Jascha Nemtsov spielte Werke jüdischer Komponisten mit ganz unterschiedlichen Exilwegen: Arthur Lourié: »Valse« und »Gigue«, aus: *4 Pièces pour Piano*, Paris 1927 und Jakob Schönberg: »Nigun«, aus: *Chassidische Suite*, Berlin 1937.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hinaus kann Musik im Geschichtstheater historisierend wirken, zum Beispiel durch Verwendung bestimmter kompositorischer oder interpretatorischer Stile oder auch über das Sounddesign.[19] Zudem bestimmt sie auf den unterschiedlichsten Ebenen die historiographische Gestalt(ung) mit, etwa durch etablierte Genreregeln, Aufführungskonventionen oder Wahrnehmungssituationen. Das oben beschriebene Konzert Jascha Nemtsovs etwa bricht als Theater auf dem Theater in gewisser Weise mit der Bühnenrealität. Das Publikum reagierte darauf in den Aufführungen durchaus unterschiedlich: Zum Teil begeistert von der pianistischen Virtuosität und dem Einblick in ein heute wenig bekanntes Konzertrepertoire exilierter Komponisten. Zum Teil irritiert, denn wie sollte man sich in einem 15-minütigen Konzert innerhalb einer Theateraufführung verhalten? Befand man sich im Konzert oder im Theater? Historiographische Funktionen von Musik zu betrachten, impliziert also, anders über Geschichtsschreibung nachzudenken als in weiten Teilen der Geschichtstheorie üblich: Geschichte erscheint dann nicht primär als Text, als »Gegenstand des Schreibens und Lesens«,[20] sondern als etwas, das in vielfältigen Medien und Praktiken erzeugt, vermittelt und wahrgenommen wird. Für die Musikgeschichtsschreibung als Geschichte einer Klang- und Aufführungskunst ist besonders interessant, wie Klänge geschichtskonstruierend wirken, wie Menschen sie wahrnehmen, benutzen, inszenieren, deuten, erinnern und zu historischen Wissenskonzepten verknüpfen.[21] Denn Geschichte wird hier zumindest partiell im eigenen Medium ›geschrieben‹: Sie wird komponiert, gesungen, gespielt und gehört.

Bilder und Narrative im Geschichtstheater

Auch die visuelle Ebene kann im Geschichtstheater sowohl künstlerische als auch historiographische Funktionen haben – zum Beispiel durch die Gestaltung von Bühnenbild, Programmheft, Kostüm, Requisiten, Licht und Video-Projektionen. Hierfür kamen im zweiten Semester der Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil«, also etwa zur zweiten Hälfte des Projektes, ein medienpraktisches Seminar und ein weiteres musikwissenschaftliches Seminar hinzu. Damit waren es 20 neue Projektteilnehmer*innen, die sich zunächst in das Projekt einarbeiten und sich einen Überblick verschaffen mussten, welche Funktionen und Aufgaben

19 Vgl. z.B. Karin Bijsterveld und José van Dijck: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices* (Transformations in Art and Culture 2), Amsterdam 2009.

20 So etwa Emil Angehrn: »Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn«, in: *Selbstorganisation* 10 (1999), S. 217-236, hier S. 218.

21 Anna Langenbruch: »Klang als Geschichtsmedium. Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 7-18.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie übernehmen sollten, konnten und wollten. In dieser interdisziplinären Zusammenarbeit griffen ganz unterschiedliche Arbeitsweisen, Kenntnisse und Kompetenzen ineinander. Studierende und Lehrende konnten sich individuell mit ihrem Talent, ihrem Wissen und ihren Ideen einbringen, zugleich erforderte dies viel Geduld, Kooperationsbereitschaft, Vertrauen und Respekt. Die grobe Aufgabenverteilung war durch die methodische Ausrichtung der jeweiligen Seminare bereits vorgeprägt. Somit ergab sich für das medienpraktische Seminar unter der Leitung von Arne Wachtmann die Hauptaufgabe der medialen Gestaltung durch Projektionstechnik und Sounddesign. Hier arbeiteten wir uns ebenfalls durch das Archivmaterial sowie andere historische Bild- und Ton-Dokumente und entwickelten zunächst Ideen zu bestimmten Szenen, für die die Theaterwerkstatt den Einsatz von Soundtechnik oder Projektionen vorgeschlagen hatte. Gestalterisch standen Überlegungen im Vordergrund, welche Bilder, welches Licht, welche Bewegungen, welche Klänge sich eignen könnten, um bestimmte Wirkungen herzustellen oder zu verstärken. Wir Studierenden versuchten zu verstehen und nachzuvollziehen, was die Theaterwerkstatt vermitteln oder ausdrücken wollte, was Projektionen und Sound transportieren sollten und welches Ziel damit verfolgt werden sollte.

Abb. 2: Das medienpraktische Seminar bei der Arbeit. Foto: Arne Wachtmann.



Doch aus medienwissenschaftlicher Sicht erscheint dies wie ein sehr funktionalistischer Ansatz – *bestimmte Wirkungen, welches Ziel*, das lässt über künstlerische Intention, Bedeutungskonstruktionen und unterschiedliche Lesarten nachdenken. Die unterschiedlichsten Ansätze der Medientheorie machen deutlich, dass Medien ihre Wirkung nicht determinieren und sich Bedeutung nicht einfach übertragen

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lässt, sondern immer durch die Wahrnehmenden mitkonstruiert wird.[22] Andererseits werden die Inhalte mit einer bestimmten Intention, einer beabsichtigten Bedeutung erstellt. Es kommt die Frage auf: Was könnte *falsch* verstanden werden? In der Gruppe wurde viel über intendierte Wirkungen diskutiert, medienwissenschaftlich lassen sich die erzeugten Bilder jedoch eher als Angebote für Interpretationen verstehen, die Ambivalenz zulassen und gezielt uneindeutig sind.

Wir stellten uns im Seminar der Herausforderung des sogenannten *projection mapping*, d.h. nicht nur auf feststehende Leinwände zu projizieren, sondern auch auf teilweise mobile dreidimensionale Gegenstände und bewegliche Körper. In enger Zusammenarbeit mit der Theaterwerkstatt sowie gegenseitiger Inspiration und Rückversicherung setzten wir mittels verschiedener Software zur Audio- und Video-Bearbeitung schließlich die Ideen um und konnten mit eigenen Ideen auch neue Szenen mitentwickeln. Abwägungen zwischen historischer Authentizität und fiktionaler/abstrakter Darstellung wurden auch hier getroffen und betrafen in hohem Maße zum Beispiel Bühnenbild, Kostüm und Requisiten. Hier etablierte sich der Koffer als verbindendes Element – passend zum Titel *Heimat im Koffer*, der am Anfang des zweiten Semesters festgelegt wurde.[23]

Als Symbol für das Exil stellte der Koffer in Verbindung mit dem in den letzten Jahren viel und kontrovers diskutierten Heimatbegriff auch aktuelle Bezüge zu Flucht und Migration her und knüpfte an Assoziationen, Vorstellungen und Wissen des Publikums an. Dies wurde in der dramaturgischen Arbeit mitgedacht und beeinflusste über die Inszenierung hinaus auch die Gestaltung des Werbeplakats, Flyers und Programmhefts.[24]

Die Diskurse um Exil, Flucht, Vertreibung sind durchzogen von einem Netz aus Narrativen und Mythen, eng verbunden mit Symbolen, Begriffen und Bildern. Die-

22 Vgl. u.a. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998.

23 Dieser Titel ist angelehnt an ein Theaterstück (mit Musik), das nach Joachim Schlör so, wie es ursprünglich geplant war, nie aufgeführt wurde. Die Idee zu einem Stück mit dem Titel *Heimat im Koffer* entstand, so Schlörs Annahme, um 1938 in Wien: Exilierte und nicht-exilierte Künstler wie Robert Gilbert, Gideon Freud und Rudolf Weys diskutierten diese Idee über mehrere Jahrzehnte lang und über verschiedene Ländergrenzen hinweg. Das Stück sollte zunächst vom Unterwegssein handeln und stellvertretend für die musikalischen und theatralischen Unternehmungen von Künstlern wie ihnen handeln, so Schlör. Doch es wurde 1961 schließlich als *Servus Amerika! Eine Wiener Melange in 3 Akten* aufgeführt und es sei vom Koffer, von der Emigration und der Frage nach Heimat nicht mehr viel übriggeblieben. Vgl. Joachim Schlör: »›Heimat im Koffer.‹—›Oder über das Emigrantendasein. (Falls nicht zu traurig).‹ Deutsch-österreichisch-jüdisches Kabarett im New Yorker Exil«, in: *Aschkenas* 24 (2014), H. 2, S. 325-348.

24 Vgl. *Heimat im Koffer*, Programmheft, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2019, https://uol.de/f/3/inst/musik/bilder/MusikgeschichteBuehne/HIK_Programmheft_web.pdf (abgerufen am 16.12.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3: Heimat im Koffer, Szenenfoto. Foto: Sina Cobi.



se verharren allzu häufig in vermeintlich einfachen Erklärungsmustern und Dichotomien (Täter/Opfer etc.), reduzieren Komplexität und normalisieren bestimmte Geschichtsbilder. Uns interessierten die Bilder und die durch sie mitkonstruierten Narrative und es stellte sich die Frage, wie ein Musiktheaterprojekt mit diesen umgeht. Kann und soll es sich diesen Codes entziehen? Oder diese sogar dekonstruieren? Diese Fragen stellen sich insbesondere vor dem Hintergrund von Forschungen zur Visuellen Kultur und *Visual History*. Hiermit ist eine Perspektive gemeint, »in der Bilder und ihr Gebrauch als kulturelle Praktiken verstanden werden müssen, die sich an der Hervorbringung und Regelung des Sichtbaren und Sagbaren einer Gesellschaft maßgeblich beteiligen«.[25] »Bilder verfügen über die Fähigkeit Realitäten zu erzeugen«, sie sind »Medien der Geschichts- und Erinnerungspolitik, die eine bestimmte Deutung von Geschichte generieren und transportieren«,[26] sie sind »Traditionsmotoren [und] Mythosmaschinen«.[27] Das Theater gibt Dinge zu

25 Sigrid Adorf und Kerstin Brandes: »Studien Visueller Kultur«, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): *Bild – Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 446-452, hier S. 447.

26 Gerhard Paul: »Visual History, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul?oldid=129426 (29.10.2012, abgerufen am 02.03.2020).

27 Bernd Roeck: »Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte«, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* (2008), H. 2, S. 13-15, zit.n. Paul, »Visual History«.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sehen[28] und zu hören, diese sind ein zentraler Aspekt der Bedeutungskonstruktion der Zuschauer*innen. Ein kritischer Umgang mit den Narrativen von Geschichte muss folglich einen kritischen Umgang mit den symbolischen Bildern einschließen. Problematisch ist hierbei vor allem die vermeintliche Eindeutigkeit der Bilder, wodurch es zu einer »Quasi-Universalität«[29] visueller Codes kommen kann, sie werden als naturgegeben nicht weiter hinterfragt.

Statt über den Koffer als immer wieder beanspruchtes Exilsymbol[30] zu schreiben, wollen wir dies anhand einer bestimmten Szene unseres Stücks verdeutlichen. In dieser wird der fiktionalen Figur Benjamin der Zugang zu einer Gaststätte verweigert, dabei wird er mit antisemitischen Beleidigungen und Stereotypen aus mehreren Jahrhunderten überzogen. Die Beschimpfung endet mit dem Gaulland-Zitat vom »Vogelschiss«, welches Benjamin selbst vorträgt – eine immens emotionale Steigerung, die im Anschluss gebrochen wird. Aus einem Koffer klettert ein kleines Mädchen und tröstet ihn mit der Aussicht auf das zwingend kommende Happy End, es gibt ihm einen Teddybären, setzt ihm eine Krone auf (ein überaus symbolträchtiges Bild, auf das wir hier nur am Rande eingehen können) und singt ihm ein Lied (»A Million Dreams«[31] aus dem Film *The Greatest Showman*).[32] Das Narrativ vom *Glücklichen Ende* ist ein so zentrales Element, dass es wohl vielfach nicht hinterfragt wird. Am Ende wird *das Gute* gewinnen, man muss nur durchhalten. Im Angesicht der Millionen Opfer des Nationalsozialismus klingt diese Aussage wie blanker Hohn. Allerdings ist die Szene so übertrieben angelegt, mit projizierten Animationen eines durch eine Traumwelt reisenden Teddybären, so zuckersüß, dass sie sich auch als bitter ironische Brechung des Bildes lesen lässt. Dann würde das Musiktheater hier musikalisch, bildlich und performativ ein gängiges, unhinterfragtes Narrativ dekonstruieren. Aber natürlich ist diese Lesart nicht allgemeingültig. Die Ambivalenz der Szene ist so groß, dass sich die vor einem spezifischen Wissenshintergrund vermeintlich zwingend einstellenden Deutungen und Betrachtungsweisen auch vollkommen anders lesen lassen. Gerade diese Diskre-

28 Vgl. Sigrid Schade und Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.

29 Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation* (Ausgewählte Schriften 4), Hamburg 2004 [Orig. 1977], S. 71.

30 Vgl. dazu u.a. Joachim Schlör: »Means of Transport and Storage: Suitcases and other Containers for the Memory of Migration and Displacement«, in: *Jewish Culture and History* 15 (2014), H. 1-2, S. 76-92.

31 Benj Pasek und Justin Paul (Musik und Text): »A Million Dreams«, in: *The Greatest Showman: Original Motion Picture Soundtrack*, The Greatest Showman Ensemble, Atlantic Records, 2017, Tr. 2.

32 Womit sich direkt Fragen der Intertextualität anschließen. Ergeben sich beispielsweise aus dem Wissen um die Herkunft des Liedes andere Lesarten? Wie stellt sich eine Verbindung her zwischen der Verwendung der Musik im Film und in unserem Stück?

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

panz zwischen Uneindeutigkeit und vermeintlich einfachen Geschichtsdeutungen macht diese Szene spannend.

Wenn irritierende oder uneindeutige Szenen Fragen aufwerfen, ist das Programmheft ein Anlaufpunkt, wo das Publikum nach Antworten suchen kann – eine Herausforderung, der sich im (Musik-)Theater zumeist Dramaturg*innen zu stellen haben. Die Beständigkeit des Geschriebenen im Gegensatz zur Flüchtigkeit des Gehörten oder Gesehenen bietet hier den Vorteil, dass auch unabhängig vom Aufführungserlebnis Informationen nachgelesen werden können. Dieser Verantwortung waren wir uns im musikwissenschaftlichen Seminar bewusst, als wir uns unter der Leitung von Anna Langenbruch der Redaktion des Programmheftes widmeten. Auf der anderen Seite reflektierten wir auch hier, dass im (Musik-)Geschichtstheater durch weit mehr als das *Geschriebene* Geschichte geschrieben wird.[33]

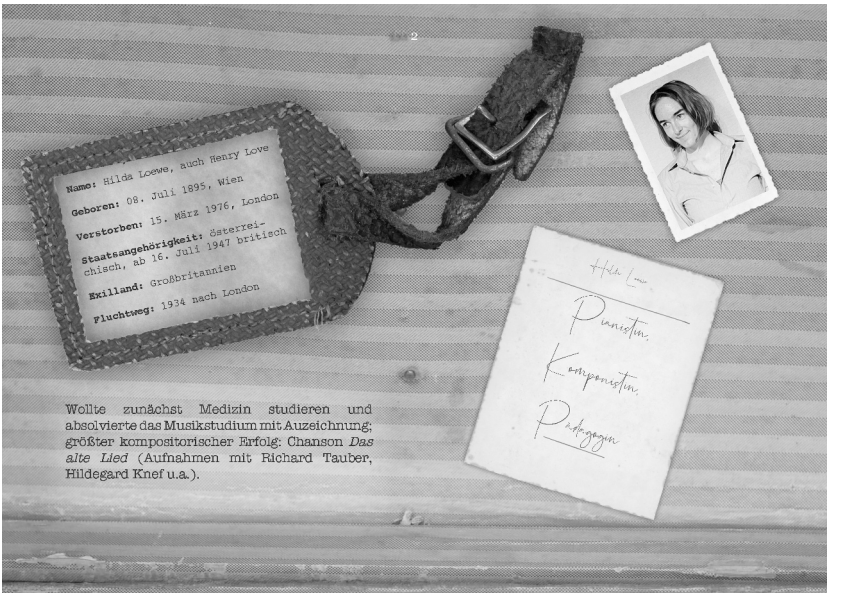
Das Programmheft enthielt ergänzende bzw. vertiefende Informationen, die auf verschiedenen Ebenen helfen konnten, das Gesehene und Gehörte einzuordnen. Neben Reflexionen über Exil und Heimatbegriff, die den geschichtlichen Hintergrund beleuchteten und aktuelle Bezüge herstellten, sollte auch der Entstehungsprozess des Stücks abgebildet werden: Durch Fotos, Listen, Interviews und Verweise auf von uns benutzte Archivmaterialien und Forschungsliteratur wurden die Beteiligten und deren Arbeitsweisen sowie der vielfältige Umgang mit dem Material dargestellt. Dafür bot es sich an, auch das Programmheft selbst als Koffer zu entwerfen, sodass das Publikum beim Durchblättern unseren Forschungsprozess (sogar performativ, als Aufklappen des Koffers) nachvollziehen konnte.

Zitate von Zeitzeugen und steckbriefartige Informationen über die mehr oder weniger abstrakt dargestellten (historischen) Figuren wurden als Funde in diesem Koffer inszeniert. Man stieß auf Kofferanhänger, einen Zeitungsartikel über das »Meeting once a Week« (in Anlehnung an den Originalartikel von Robert Breuer), ein fiktives Flugblatt über die American Guild, Telegramme und Notizzettel. Um in der Aufführung aufgeworfene Fragen zu beantworten, konnte dieser Koffer durchsucht werden, so wie auch wir im Exilarchiv die Nachlässe der Exilierten durchgesehen und anhand der gefundenen Fragmente unser Wissen konstruiert hatten. Dabei wurden nicht nur Fragen beantwortet, sondern es blieben Fragen offen und vor allem wurden neue Fragen aufgeworfen.

33 Vgl. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4: Innenansicht des Programmhefts. Graphische Gestaltung: Katja Hemkentokrax.



Fragen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft

Julian Klein beschreibt Kunst und Wissenschaft als »keine separaten Domänen, sondern vielmehr zwei Dimensionen im gemeinsamen kulturellen Raum […], wobei sich künstlerischer und wissenschaftlicher Gehalt von Objekten, Vorgängen und Ereignissen unabhängig voneinander und in immer anderer Dosierung mischen lassen«.[34] Diese Betrachtungsweise zweier sich überschneidender Dimensionen bietet interessante Ansatzpunkte im Hinblick auf die Wissensproduktion in diesem gemeinsamen kulturellen Raum. Hierfür ist eine Perspektive vorausgesetzt, nach der »Wissen nicht als Korpus objektiver Wahrheiten verstanden werden kann, sondern durch soziale wie performative Handlungskontexte hervorgebracht wird«.[35] Die Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« ist als performativer Handlungskontext doppelt interessant. Sie bringt Wissen hervor, indem sie

34 Julian Klein: »Was ist künstlerische Forschung«, in: *Humboldt-Universität zu Berlin*, http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/klein-julian-1/PDF/klein.pdf (26.04.2011, abgerufen am 02.03.2020), S. 2.

35 Annemarie Matzke: »Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung«, in: *Kulturelle Bildung online*, www.kubi-online.de/artikel/kuenstlerische-praktiken-wissensproduktion-kuenstlerische-forschung (2012/2013, abgerufen am 02.03.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geschichtsschreibung betreibt, quasi als Vermittlungsinstanz der im Prozess der Archivarbeit und der historischen Forschung gewonnenen Erkenntnisse. Aber sie hat gleichzeitig das Potential »die Materialität und Performativität solcher Vermittlungsprozesse mitzureflektieren«, indem »die Verfahren von Aufzeichnung, Dokumentieren und Schreiben und die damit verbundene materielle und mediale Konstitution von Forschungsgegenständen«[36] mit in den Blick genommen werden. Dieser künstlerische Transformationsprozess verweigert sich zumeist verallgemeinerbaren Regeln, konkret überprüfbaren Resultaten und determinierten Sinnzuschreibungen, kann jedoch Unerwartetes, Mehrdeutiges und nicht unmittelbar Zugängliches freilegen.[37]

Als Forschungs- und Theaterwerkstatt ging unser Projekt also mit einer Art Doppelperspektive an das Archivmaterial heran. Theater und Wissenschaft profitierten voneinander, gleichzeitig warf dieser Ansatz jedoch, wie beschrieben, auch eine ganze Reihe von Fragen und Problemen auf: Welche Materialien wählt man aus? Wie und für welche Dokumente müssen Urheberrechte eingeholt werden? Wie lassen sich die vielfältigen Geschichten exilierter Musiker*innen so verknüpfen, dass daraus ein überzeugender Bogen entsteht, also etwas, das Menschen als Musiktheater verstehen? Was tun mit den Lücken im Quellenmaterial? Inwiefern und wo ist es legitim, Sätze, Beziehungen, ganze Leben zu erfinden für Menschen, die tatsächlich gelebt haben? In gewisser Weise sind das typische Fragen für Projekte der sogenannten Public History, seien es historische Romane, dokumentarisches Theater, historische Ausstellungen oder Filme.[38] Denn all diese Genres verbinden Fakten mit Fiktionen, historiographischen »Tatsächlichkeitsanspruch«[39] mit Erfindung, über deren Verhältnis diskutiert, manchmal gar gestritten wird. Gerade die kontroversen Debatten, die Geschichtstheater gelegentlich auslöst, lassen sich als wesentlicher Teil der Geschichte verstehen, die diese Aufführungen erzählen.[40] Ein zweiter typischer Aspekt der Fragen, die unser Projekt begleiteten, ist, dass sie in zwei kulturellen Feldern zugleich verortet sind: Sie verbinden die Normen und Regeln der Kunst (hier: des Musiktheaters) mit denen der Forschung (hier: der

36 Ebd.

37 Vgl. Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken: »Künstlerische Transformationen: Einblicke in seminarübergreifende Medientransformationen von Bilderbüchern«, in: Lars Oberhaus und Mareile Oetken (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*, Bielefeld 2017, S. 191-212, hier S. 193.

38 Vgl. zu Konzepten der Public History z.B. Martin Lücke und Irmgard Zündorf: *Einführung in die Public History*, Göttingen 2018.

39 Daniel Fulda: Art. »Historiographie«, in: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 152-155, hier S. 152.

40 Anna Langenbruch: »Performing Music History: Interferenzen zwischen Rezeptionstheorie, (Musik-)Geschichte und Aufführung«, in: Michele Calella und Benedikt Leßmann (Hg.): *Zwischen Transfer und Transformation – Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2019, S. 265-288, hier S. 275f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(musik-)historischen Archivarbeit). Wie man Geschichtstheater gestaltet und erlebt, hängt stark davon ab, welche Position man zwischen diesen beiden Polen einnimmt: Ist meine Motivation, sind meine Bewertungskriterien eher ästhetischer oder eher epistemischer Art? Gibt es Konflikte zwischen diesen beiden Zugängen und, wenn ja, was verraten uns diese über die oft impliziten Regeln unserer täglichen Arbeit (sei es nun im künstlerischen oder im wissenschaftlichen Bereich)? Wo ist das Genre ausschlaggebend (etwa hinsichtlich bestimmter im Musiktheater etablierter Personenkonstellationen) und wo die wissenschaftliche Integrität (etwa sich an die historischen Quellen zu halten)? All diese Fragen sind nicht unbedingt spezifisch für das Musikgeschichtstheater, vielleicht nicht einmal begrenzt auf Projekte der Public History, sondern stellen sich auch für wissenschaftliche Geschichtsschreibung, die Wissenschaft und Kunst auf ihre eigene Art und Weise verbindet.[41]

Für uns war in diesem Zusammenhang unter anderem die abwechslungsreiche und lebendige Darstellung des ernsten Themas Exil ausschlaggebend. Seine existenziell bedrohlichen und traurigen Seiten sollten genauso beleuchtet werden wie Hoffnung, Vielfalt und die gegenseitige Bereicherung durch interkulturelle Begegnungen: Zu Beginn des Stücks trat der exilierte Komponist Hellmut Baerwald mit einer zum Eröffnungsmonolog umgedeuteten Vorrede zu seinem Operncapriccio *Charivari*[42] auf. Mit diesem Appell an Fantasie und Spielfreudigkeit und dem Verweis auf die zentrale Rolle der Interpret*innen für das Gelingen eines Stücks hatte sich Hellmut Baerwald ursprünglich an die Darsteller*innen gewandt, die seine Komposition aufführen sollten. In unserem Stück richtete er seine Worte an das Publikum. Die positive Energie, die in *Heimat im Koffer* von dieser Szene ausging, gepaart mit einer leichten Irritation der Zuschauer*innen, wurde abrupt von einem lauten Schlagwerk-Getöse durchbrochen, dessen Klang an Maschinengewehre, marschierende Soldaten, Kanonenfeuer, also an Krieg, erinnerte und somit eine bedrohliche Atmosphäre herstellte. Menschen rannten über die Bühne, verfolgt von Sirenen und Scheinwerfern, mit Koffern in den Händen, die die Flucht symbolisierten. Im weiteren Verlauf des Abends lernte das Publikum dann den Journalisten Robert Breuer kennen, der in Birmingham empfangen wurde. Im Hostel angekommen, gesellte er sich zu einer netten Gesprächsrunde mit der Komponistin und Pianistin Hilda Loewe und anderen; der Schnaps floss in rauen Mengen, ein wirres Trinklied-Medley – erst übermäßig heiter, dann melancholisch – beendete die Szene. Breuer schrieb daraufhin nachdenklich in sein Tagebuch über die

41 Vgl. Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860* (European Cultures 7), Berlin und New York 1996. Vgl. zu ästhetischen und epistemischen Zugängen zu Geschichte auch Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015.

42 Hellmut Baerwald: »An die Darsteller«, in: *Nachlass Hellmut Baerwald*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2002/008.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ungewissheit und Angst, die Sehnsucht der Exilierten nach einer Nachricht von ihren Liebsten, und sei es nur der Satz: »Es geht mir gut«.[43] Diese Szene leitete über zu einem fürchterlichen Alptraum, der Breuer heimsuchte. Kontrastierende Szenen wurden im Stück häufig und bewusst eingesetzt, um einerseits die Strapazen der Flucht und des Lebens in der neuen Heimat darzustellen, andererseits jedoch um zu zeigen, dass es diesen Musiker*innen gelang, sich ein neues Leben im Exil aufzubauen, das auch mit Freude und Erfolgserlebnissen erfüllt war. »Es geht mir gut« – zitiert nach einem Manuskript aus Breuers Nachlass – wurde zum zentralen Satz in unserem Stück und bildete neben dem »Meeting once a Week« einen zweiten roten Faden, der die positiven Aspekte des Exils und das Bewusstsein dafür, dass die Flucht gelungen war, betonte. Dieser Satz schwebte schließlich auch in der Schlussszene über den Darsteller*innen, die in einer Reihe am Bühnenrand versammelt waren. Robert Breuer, in der Mitte stehend, schilderte seine Erinnerungen an die Flucht von Wien nach England: »Ich erinnere mich an den Tag, an dem ich das erste Mal in dieser Stadt meine neuen Freunde traf, und ich das erste Mal wieder nette Worte hörte, Menschlichkeit, Nettigkeit, Wohltätigkeit wiedersah – nach all den Monaten tiefster Besorgnis.«[44] Der Chor begleitete die Darstellerin a cappella mit dem Stück »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story« aus dem Musical *Hamilton*.[45]

»I remember that day…«: Erinnerung und Aufführungserlebnis

Beschäftigt man sich mit den Nachlässen exilierter Menschen und reflektiert die Frage, die dieser Song stellt, wird man nachdenklich: Wessen Geschichte wird archiviert, auf welche haben wir Zugriff, mit welchen setzen wir uns wissenschaftlich auseinander und erzählen sie weiter? Mit derartigen Fragen beschäftigt sich seit einigen Jahren die Erinnerungsforschung.[46] Deren Nachdenken über Geschichte und Geschichtsbewusstsein entzündete sich u.a. am Umgang mit NS-Zeit und Holocaust,[47] also an Themen, die mit den Geschichten exilierter Musiker*innen,

43 Robert Breuer: »Ein Brief«, in: *Wanderer auf dieser Welt* (unveröffentlichtes Manuskript), New York 1940, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

44 Austrian refugee, Birmingham, »A refugee's story« (übers. von Myrin Sumner).

45 Lin-Manuel Miranda (Musik und Text): »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story«, in: *Hamilton*, Original Broadway Cast, Atlantic Records, 2015, CD 2, Tr 23.

46 Vgl. wegweisend: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Funktionen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. Vgl. aus musikhistorischer Perspektive Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik 3), Köln 2014.

47 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die wir in *Heimat im Koffer* erzählten, unmittelbar zusammenhängen. Auch das gesellschaftspolitische und wissenschaftliche Interesse an transkultureller Erinnerung nimmt in den letzten Jahren zu.[48] Carolin Emcke denkt in diesem Zusammenhang etwa über die »moralische[..] Grammatik einer Einwanderungsgesellschaft«[49] nach: Gelingendes transkulturelles Erinnern setze voraus, »sich nicht allein der besonderen Tiefe der Schuld der Vergangenheit bewusst zu bleiben, sondern auch wachsam in der Gegenwart zuzuhören, von welchen Verletzungen die Geflüchteten berichten und welche Erinnerungen ihre Erzählungen bergen. […] Zuzuhören heißt ja nicht: allem zuzustimmen, was da zu hören ist. Es bedeutet lediglich, verstehen zu wollen, woher der oder die andere kommt und welcher Blickwinkel eine andere Perspektive erzeugt. Wer wir als Gesellschaft sein wollen, wird sich auch darin zeigen, ob oder wie eine solche zeitoffene, vielstimmige Erzählung gelingt.«[50] Geschichten des deutschsprachigen Exils, wie sie *Heimat im Koffer* erzählt, können in dieser »vielstimmigen Erzählung« als eine Art Brückenschlag fungieren: Sie erinnern daran, dass die heutigen Fluchtziele Deutschland und Europa ihre eigene Fluchtgeschichte haben, dass vor nicht einmal hundert Jahren hunderttausende Menschen vor nationalsozialistischer Verfolgung aus Deutschland, Österreich und später den besetzten Ländern Europas flohen. Diese politische Dimension von Erinnerung ins Bewusstsein zu rufen, vergangene und aktuelle politische Situation überzeugend zu verknüpfen, ohne sie gleichzusetzen, ist für Exilgeschichten immer wieder eine Herausforderung. *Heimat im Koffer* setzte diese Bezüge ganz punktuell, aber dadurch vielleicht umso wirkungsvoller: Die in brutalem Geschrei mündende Inszenierung des historischen Antisemitismus in der oben beschriebenen Szene führte Darsteller*innen wie Publikum emotional an ihre Grenzen. Gaulands Bewertung der NS-Zeit als bloßer »Vogelschiss« innerhalb der deutschen Geschichte, in plötzlicher Stille vorgetragen von der angegriffenen Benjamin-Figur, entlarvte die Menschenfeindlichkeit geschichtsvergessener Positionen.

In der – wissenschaftlichen wie künstlerischen – Auseinandersetzung mit Geschichte spielt immer auch die individuelle, persönliche und emotionale Perspektive eine Rolle. Im Theater werden wir auf eine sehr besondere Art und Weise damit konfrontiert, wir erleben und gestalten das Bühnengeschehen mit, egal ob wir als

48 Richard Crownshaw (Hg.): *Transcultural Memory*. Sonderband der Zeitschrift *Parallax* 17 (2011), H. 4; Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017, S. 123-134. Für die Exilforschung auch: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils – Formen der Erinnerung* (Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 28), München 2010; Anna Langenbruch: »Der ›wandernde Speicher‹: Erinnerungsräume des Exils«, in: Annette Kreutziger-Herr u.a. (Hg.): *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, Hildesheim 2018, S. 469-482.

49 Carolin Emcke: *Gegen den Hass*, Frankfurt a.M. 2016, S. 202.

50 Ebd., S. 203f.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Darsteller*innen auf der Bühne, als Publikum im Zuschauerraum oder als Projektverantwortliche irgendwo dazwischen sitzen. Abschließend wollen wir unserem jeweiligen Aufführungserlebnis noch einmal sukzessive nachgehen: Bewusst subjektiv und aus unseren unterschiedlichen Blickwinkeln erinnern wir uns an den Tag der Uraufführung, einen Samstagabend Ende Juni 2019 in der gegen den strahlenden Sonnenschein und glühende Hitze abgedunkelten Aula der Universität Oldenburg:

Als Musiktheatermacher ist es mir (Volker Schindel) immer wieder ein Fest, wenn nach einem langen, bisweilen fröhlichen, manchmal mühsamen sowie mitunter anstrengenden und doch produktiven kooperativen und kollaborativen Stückentwicklungsprozess das Material seine finale und schlüssige Gestalt findet und von allen Beteiligten in einem Akt höchster Konzentration und Fokussierung auf die Bühne gebracht wird. Wenn wie in diesem Fall zudem das Ziel erreicht wird, ein anspruchsvolles und auch schweres Thema würdig, vielschichtig, bisweilen leicht und fantasievoll umzusetzen in Musik und Szene, breitet sich in mir eine innere Zufriedenheit und Dankbarkeit aus.

Als Lehrender im Bereich Musik und Medien habe ich (Arne Wachtmann) den gesamten Entstehungsprozess des Stücks begleitet. Trotzdem erinnere ich mich an mehrere Momente, in denen ich überrascht war, wie sich Szenen entwickelten. Einerseits, weil sich mir beim Lesen des Skripts sofort bestimmte Bilder aufdrängten, die aber von den Studierenden komplett anders umgesetzt wurden (beispielsweise die Darstellung eines Albtraums). Andererseits gab es Szenen, bei denen ich sehr skeptisch war und keine Ahnung hatte, wie sie sich in das Stück einpassen würden (beispielsweise die oben beschriebene Szene mit Benjamin und dem kleinen Mädchen). Noch während der Aufführungen gab es Szenen, die sich auf mich vollkommen unerwartet auswirkten, obwohl ich sie in ihrer Entstehung hatte verfolgen können.

In der Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« überschnitten sich zwei meiner Forschungsschwerpunkte: die Kulturgeschichte des Exils und Musikgeschichte auf der Bühne. In die Uraufführung von *Heimat im Koffer* ging ich (Anna Langenbruch) also mit einem doppelten wissenschaftlichen Interesse und zugleich mit großer Spannung hinein. Denn eigentlich wusste ich (meinem Gefühl nach) nichts über das Stück, das ich da zu sehen und hören bekommen würde: Ich hatte zwar mit den musikwissenschaftlich orientierten Seminaren exilforschend gearbeitet, Quellen zusammengetragen, Hintergrundinformationen geliefert und Programmhefttexte erstellt, mich aus der Stückentwicklung aber bewusst weitgehend herausgehalten, um den Studierenden zu ermöglichen, einen eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen Zugang zu dem Thema zu entwickeln. Würde mich das Ergebnis irritieren, überzeugen, begeistern? Es mag mit dieser unterschwelligen Spannung zusammenhängen, dass mich das Klangerlebnis des Beginns so beeindruckte: Die Brutalität von Schlagwerk, Sirene und Orgel, das Eintauchen in diese

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klänge, deren schiere Lautstärke an meinem Platz in der vierten Reihe im ganzen Körper spürbar war, die Desorientierung, die Lichtblitze, Scheinwerfer und über die Bühne rennende Menschen im dunklen Zuschauerraum erzeugten.

Die extremen Kontraste, von denen das Stück lebte und die bereits beschrieben wurden, waren für mich (Naemi Flemming) als Akteurin auf der Bühne und vor allem auch hinter der Bühne besonders stark spürbar. Ich erinnere mich an die körperliche Anstrengung beim Umbau des Bühnenbildes, den ständigen Wechsel von komplettem Chaos und absoluter Fokussierung auf die Ausführung von Schauspiel und Musik sowie an Lautheit und Ruhe, Licht und Dunkelheit, Niedergeschlagenheit und Fröhlichkeit, Anspannung und Entspannung, Kälte und Hitze. In manchen Szenen herrschte hinter der Bühne eine eigenartige Stille, in der man ins Nachdenken über die Relevanz jedes noch so kleinen Details der Darstellung dieses wichtigen Abschnitts unserer Geschichte auf der Bühne kam. Die Verantwortung von Wissenschaft und Kunst für die Bewahrung und Vermittlung von Erinnerung und Kultur wurde mir in diesem Musiktheaterprojekt besonders bewusst.

Ich (Myrin Sumner) erinnere mich an den Tag, als das Projekt begann; ich war voller Euphorie und Vorfreude – und zwar bis zum Schluss. Ein derart anspruchsvolles Stück auf die Bühne zu bringen, hat das Team und mich einige Nerven gekostet, die Aufregung hinter der Bühne vor beiden Aufführungen war sehr groß. Umso erleichterter waren wir, als nach dem wunderschönen a cappella Song »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story« der Applaus kam und wir nicht vor Anstrengung und Nervosität – nach einem 2 1/2 Stunden dauernden Stück in brütender Sommerhitze – in Ohnmacht gefallen waren.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Austrian refugee, Birmingham: »A refugee's story«, in: *Evening Despatch*, 01.02.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

Hellmut Baerwald: »An die Darsteller«, in: *Nachlass Hellmut Baerwald*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2002/008.

Robert Breuer: »Ein Brief«, in: *Wanderer auf dieser Welt* (unveröffentlichtes Manuskript), New York 1940, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

R. B. [i.e. Robert Breuer]: »Club for Refugees – Meeting once a Week in Birmingham«, in: *The Birmingham Post*, 10.03.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deut-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

Joe Garland (Musik) und Andy Razaf (Text): »In the Mood« [Orig. 1939], in: The Andrews Sisters: *Sing, Sing, Sing With The Andrews Sisters*, Decca Records, 1952, Tr. B1.

Heimat im Koffer. Programmheft, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2019, https://uol.de/f/3/inst/musik/bilder/MusikgeschichteBuehne/HIK_Programmheft_web.pdf (abgerufen am 16.12.2020).

Arthur Lourié: »Valse« und »Gigue«, aus: *4 Pièces pour Piano*, Paris 1927.

Lin-Manuel Miranda (Musik und Text): »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story«, in: *Hamilton*, Original Broadway Cast, Atlantic Records, 2015, CD 2, Tr. 23.

Benj Pasek und Justin Paul (Musik und Text): »A Million Dreams«, in: *The Greatest Showman: Original Motion Picture Soundtrack*, The Greatest Showman Ensemble, Atlantic Records, 2017, Tr. 2.

Jakob Schönberg: »Nigun«, aus: *Chassidische Suite*, Berlin 1937.

Sholom Secunda (Musik) und Jacob Jacobs (Text): »Bei mir bist du schejn« [Orig. 1938], arr. von Jávori Ferenc, in: Budapest Klezmer Band: *Yiddische Blues*, Hungaroton Classic, 2000, Tr. 10.

Kurt Weill (Musik) und Bertolt Brecht (Text): »Mack the Knife« [Orig. 1928], arr. von Bobby Darin, in: Bobby Darin: *That's all*, Atlantic Records, 1959, Tr. 1.

Literatur

Sigrid Adorf und Kerstin Brandes: »Studien Visueller Kultur«, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): *Bild – Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 446-452.

Emil Angehrn: »Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn«, in: *Selbstorganisation* 10 (1999), S. 217-236.

Sylvia Asmus und Brita Eckert: »Vermittelte Erinnerung. Zur Geschichte des Deutschen Exilarchivs und seiner Ausstellungen«, in: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils. Formen der Erinnerung* (Exilforschung 28), München 2010, S. 35-46.

Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Funktionen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

Karin Bijsterveld und José van Dijck: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices* (Transformations in Art and Culture 2), Amsterdam 2009.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lorraine Bluche u.a. (Hg.): *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Berlin 2013.

Richard Crownshaw (Hg.): *Transcultural Memory*. Sonderband der Zeitschrift *Parallax* 17 (2011), H. 4.

Roland Deigendesch (Hg.): *Archive und Migration: Vorträge des 73. Südwestdeutschen Archivtags am 21. und 22. Juni 2013 in Stuttgart*, Stuttgart 2014.

»Deutsches Exilarchiv 1933-1945«, in: *Deutsche Nationalbibliothek*, https://www.dnb.de/DE/Ueber-uns/DEA/dea_node.html (abgerufen am 19.03.2020).

Carolin Emcke: *Gegen den Hass*, Frankfurt a.M. 2016.

Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: »Forschungs- und Theaterwerkstatt ›Musik im Exil‹«, in: *Carl von Ossietzky Universität Oldenburg*, https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/veranstaltungen/forschungs-und-theaterwerkstatt-201819 (13.03.2020, abgerufen am 01.04.2020).

Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017.

Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860* (European Cultures 7), Berlin und New York 1996.

Daniel Fulda: Art. »Historiographie«, in: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 152-155.

Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation* (Ausgewählte Schriften 4), Hamburg 2004 [Orig. 1977].

Dirk Hoerder: *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*, Durham u.a. 2002.

Ole Hruschka: *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*, Paderborn 2016.

Julian Klein: »Was ist künstlerische Forschung«, in: *Humboldt-Universität zu Berlin*, http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/klein-julian-1/PDF/klein.pdf (26.04.2011, abgerufen am 02.03.2020).

Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998.

Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils – Formen der Erinnerung* (Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 28), München 2010.

Anna Langenbruch: »Der ›wandernde Speicher‹: Erinnerungsräume des Exils«, in: Annette Kreutziger-Herr u.a. (Hg.): *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, Hildesheim 2018, S. 469-482.

Anna Langenbruch: »Klang als Geschichtsmedium. Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 7-18.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Anna Langenbruch: »Performing Music History: Interferenzen zwischen Rezeptionstheorie, (Musik-)Geschichte und Aufführung«, in: Michele Calella und Benedikt Leßmann (Hg.): *Zwischen Transfer und Transformation – Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2019, S. 265-288.

Anna Langenbruch: »Quellen, Archive«, in: Wolfgang Gratzer u.a. (Hg.): *Musik und Migration: Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster, Druck in Vorbereitung (erscheint vsl. 2021).

Amy K. Levin (Hg.): *Global Mobilities. Refugees, Exiles, and Immigrants in Museums and Archives*, London und New York 2017.

Martin Lücke und Irmgard Zündorf: *Einführung in die Public History*, Göttingen 2018.

Annemarie Matzke: »Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung«, in: *Kulturelle Bildung online*, www.kubi-online.de/artikel/kuenstlerische-praktiken-wissensproduktion-kuenstlerische-forschung (2012/2013, abgerufen am 02.03.2020).

Gerhard Paul: »Visual History, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul?oldid=129426 (29.10.2012, abgerufen am 02.03.2020).

Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015.

Bernd Roeck: »Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte«, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* (2008), H. 2., S. 13-15.

Sigrid Schade und Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.

Joachim Schlör: »›Heimat im Koffer.‹ – ›Oder über das Emigrantendasein. (Falls nicht zu traurig).‹ Deutsch-österreichisch-jüdisches Kabarett im New Yorker Exil«, in: *Aschkenas* 24 (2014), H. 2, S. 325-348.

Joachim Schlör: »Means of Transport and Storage: Suitcases and other Containers for the Memory of Migration and Displacement«, in: *Jewish Culture and History* 15 (2014), H. 1-2, S. 76-92.

Eva Schöck-Quinteros und Nils Steffen: »Aus den Akten auf die Bühne«, in: *Sprechende-Akten*, https://www.sprechende-akten.de/ (abgerufen am 01.04.2020).

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik 3), Köln 2014.

Florian Vaßen: »Erinnerung und Fragment«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen* 34 (2018), H. 73, S. 5-6.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken: »Künstlerische Transformationen: Einblicke in seminarübergreifende Medientransformationen von Bilderbüchern«, in: Lars Oberhaus und Mareile Oetken (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*, Bielefeld 2017, S. 191-212.

Peter Weiss: »Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater«, in: *Theater heute* 9 (1968), H. 3, S. 32-34.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildungsverzeichnis

Anna Langenbruch

- Abb. 1: Auszug aus: Steven Stucky und Jeremy Denk: *The Classical Style. An Opera (of Sorts)*, gesetzt nach dem Klavierauszug, King of Prussia, Pens. 2015, T. 99-110.

Karin Bijsterveld

- Abb. 1: Auszug aus Nick Brooke: *Tone Test*, 2004 (Courtesy Nick Brooke).

Nils Grosch

- Abb. 1: Szenen- und Songfolge in *Love Life* aus Dave Stein (Hg.): »Scene and Song List from the Kurt Weill Edition«, in *Kurt Weill Newsletter* 35 (2017), H. 1, S. 4. Herv.: Nils Grosch.

Barbara Eichner

- Abb. 1: Louis Spohr: *Die Kreuzfahrer*, 3. Akt, Nr. 37, Chor und Rezitativ (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 20219, S. 186-187, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091993-4.
- Abb. 2: Szene aus *Le Jongleur de Notre-Dame* von Jules Massenet, nach einem Foto von Henri Manuel (1904?), Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est. Massenet 055, https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39620150w.public.

Christina Richter-Ibáñez

- Abb. 1: Sechspolige und achtpolige Skizzen Mauricio Kagels zu *Aus Deutschland*, gesetzt nach: Paul Sacher Stiftung, Sammlung Mauricio Kagel, Mappe *Aus Deutschland. Szenario* [1. Fassung].

Sid Wolters-Tiedge

- Abb. 1: Aufbau von Lucia Roncetti: *Mise en abyme*, 2015. Graphik: Sid Wolters-Tiedge.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Melanie Unseld

- Abb. 1: Auszug aus dem Programmheft »Musik als Lebenselixier – Ein Fest für eine Konzertkünstlerin. Clara Wieck_Clara Schumann. Gesprächskonzert mit Beatrix Borchard«, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2019.

Lena Haselmann, Janke Klok und Lilli Mittner

- Abb. 1: Betzy Akersloot-Berg: *Bij Gjesvær* (At Gjesvær), undated, circa 1890. © Betzy Akersloot-Berg.
- Abb. 2: Betzy Akersloot-Berg, *Noordzeestrand* (North Sea Shore), undated, circa 1900. © Betzy Akersloot-Berg.
- Abb. 3: Performing the dramatic assemblage at the Nordnorsk Kunstmuseum in June 2019. © Ingrid Skovgaard. CC BY-NC-ND 4.0.
- Abb. 4: Sample collage created during the workshop at the Nordnorsk Kunstmuseum 2019. © Ingrid Skovgaard. CC BY-NC-ND 4.0.

Naemi Flemming, Anna Langenbruch, Volker Schindel, Myrin Sumner und Arne Wachtmann

- Abb. 1: Die Forschungswerkstatt im Deutschen Exilarchiv 1933-1945, Universität Oldenburg 2018. Foto: © Arne Wachtmann.
- Abb. 2: Das medienpraktische Seminar bei der Arbeit, Universität Oldenburg 2019. Foto: © Arne Wachtmann.
- Abb. 3: *Heimat im Koffer*, Szenenfoto, Universität Oldenburg 2019. Foto: © Sina Cobi.
- Abb. 4: *Heimat im Koffer*, Innenansicht des Programmhefts, Universität Oldenburg 2019. Graphische Gestaltung: © Katja Hemkentokrax.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autorinnen und Autoren

Florian Amort, geb. 1992, studierte als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Geschichte und Katholische Theologie an den Universitäten in München, Wien und Pavia/Cremona. Seit Februar 2017 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Rahmen des FWF-Forschungsprojekts »Cimarosas *Il matrimonio segreto* zwischen Italien und dem Reich (1792-1815)« am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien an seiner Dissertation über die Rezeption des Komponisten im deutschsprachigen Raum. Er ist zudem Mitglied in der Vienna Doctorial Academy »Theory and Methodology in the Humanities« und arbeitet als Musikkritiker für unterschiedliche Medienhäuser u.a. für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, das Musikmagazin *crescendo* und den Deutschlandfunk.

Karin Bijsterveld, born 1961 in Achtkarspelen, is full professor of Science, Technology and Modern Culture at Maastricht University. She graduated as historian in 1988 (Groningen University) and acquired her PhD in Science and Technology Studies in 1995 (Maastricht University). She is author of *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century* (MIT Press, 2008), and co-editor of the *Oxford Handbook of Sound Studies* (Oxford UP 2012, with Trevor Pinch). Among her other books is the open access monograph *Sonic Skills* on sound and listening in the sciences (Palgrave 2019), available at https://www.palgrave.com/gp/book/9781137598318.

Barbara Eichner ist Reader in Music an der Oxford Brookes University. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Nordische Philologie in München und Southampton und wurde 2006 an der University of Oxford mit einer Arbeit zur deutschen Nationalidentität in der Musik des 19. Jahrhunderts promoviert. 2012 erschien ihr Buch *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848-1914*. Neuere Veröffentlichungen zu diesem Themenkreis beschäftigen sich mit »Richard Wagner's Medieval Visions« (*Oxford Handbook of Music and Medievalism*, 2020) und »Ivanhoe« (*Mittelalterrezeption im Musiktheater*, 2021). Ein weiterer

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Forschungsschwerpunkt ist die Musikpflege in süddeutschen Männer- und Frauenklöstern in der frühen Neuzeit; eine Monographie ist in Vorbereitung.

Naemi Flemming ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie promoviert zur Darstellung von historischen Komponistinnen im Musiktheater und interessiert sich insbesondere für die musikalische Gestaltung dieser Bühnenereignisse. Zudem ist sie Mitglied des Unabhängigen Forschungskolloquiums für musikwissenschaftliche Geschlechterstudien (UFO). Von 2011-2018 studierte sie Musik und Mathematik auf Gymnasiallehramt und im Anschluss Musikwissenschaften an der Universität Oldenburg. Dort war sie auch als studentische Hilfskraft und Tutorin beschäftigt. Außerdem war sie an verschiedenen Schulen als Lehrerin für Musik und Mathematik sowie als Assistenz für Bläserklassen tätig.

Kadja Grönke, geb. 1966, ist promovierte Musikwissenschaftlerin (Kiel 1993) und apl. Professorin an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Parallel zu ihrer Lehrtätigkeit an Universitäten und Musikhochschulen arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin für die Louis-Spohr-Gesellschaft Kassel, die Felix Mendelssohn Bartholdy Briefausgabe der Universität Leipzig, das Sophie Drinker Institut Bremen, ist freiberufliche Lektorin und Konzertorganisatorin sowie Gründungs- und Vorstandsmitglied der seit 1993 existierenden Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. Neben Beiträgen zur russischen und sowjetischen Musik publizierte sie u.a. zu Pianistinnen aus dem Liszt-Kreis, Musik und Homosexualität und zeitgenössischer Musik und ist Initiatorin der »Dialogkonzerte«, die sich der Verbindung von Musikwissenschaft, Musikpraxis und Musikvermittlung widmen.

Nils Grosch ist Universitätsprofessor für Musikwissenschaft und Leiter des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft sowie der Gluck-Forschungsstelle für musikalisches Theater an der Universität Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik in Bochum und Freiburg i.Br. Er promovierte an der Universität Freiburg mit einer Arbeit über *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, und habilitierte sich an der Universität Basel mit einer Arbeit über *Lied, Medienwechsel und populäre Kultur im 16. Jahrhundert*. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Musik und Migration, Populäres Musiktheater, Musik und Medien. Aktuelle Veröffentlichung: »Musical Comedy, Pastiche and the Challenge of ›Rewriting‹«, in: Violetta Kostka, Paulo F. de Castro und William Everett (Hg.): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, London, im Druck.

Vera Grund studierte Instrumentalpädagogik und Konzertfach Gitarre an der Universität Mozarteum Salzburg, wo sie mit einer Arbeit über die Zeitschrift *Melos*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Neue Musik in den 1950er Jahren promoviert wurde. Sie war Mitarbeiterin der Digitalen Mozart-Edition sowie der Gluck-Forschungsstelle an der Universität Salzburg. Vom Deutschen Studienzentrum in Venedig erhielt sie 2015 bis 2017 ein 18-monatiges Postdoc-Stipendium. Im Studienjahr 2016/17 leitete sie gemeinsam mit Claire Genewein an der Bruckner Privatuniversität Linz das wissenschaftlich-künstlerische Forschungsprojekt »Naturalezza/Simplicité«. Seit 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn.

Lena Haselmann wurde 1983 in Heidelberg geboren. Engagements führten die deutsch-norwegische Mezzosopranistin u.a. an die Staatsoper Berlin, die Mailänder Scala sowie die Opernhäuser in Göteborg, die dänische Nationaloper (Den Jyske Opera), das Hessische Staatstheater Wiesbaden und das Teatro Comunale Bologna. Besonderer Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit ist die Interpretation skandinavischer Liedkompositionen. Ihre Dissertation über die professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert in Norwegen trägt den Titel *Agathe Backer Grøndahl. Von Norwegen nach Berlin*. CD-Produktionen sind u.a. *Rastlose Lieder* mit Werken norwegischer Komponistinnen sowie *Durchlöcherte Tradition*, die sich mit verfemter Kammermusik des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Lena Haselmann ist Professorin für klassischen Gesang am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück.

Gregor Herzfeld, geb. 1975, ist seit 2018 Tenure Track-Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien. Nach seinem Studium der Musikwissenschaft und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und an der Scuola di Paleografia musicale in Cremona arbeitete er in Heidelberg als wissenschaftlicher Mitarbeiter. 2005 bis 2006 forschte er mit Förderung durch den DAAD an der Yale University in New Haven, Connecticut. Die Promotion erfolgte 2006 mit einer Arbeit zur experimentellen amerikanischen Musik (Steiner Verlag 2007). Anschließend war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der FU Berlin. Dort habilitierte er sich 2012 mit einer Arbeit über Edgar Allan Poe in der Musik (Waxmann Verlag 2013, Umhabilitation nach Basel 2017). Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musik der USA, Transferprozesse zwischen Amerika und Europa, historisch-ästhetische Fragen sowie populäre Musikkulturen.

Janke Klok, born 1955 in Eelde, was Henrik-Steffens-professor at the Humboldt-Universität zu Berlin (2014-2018). She is attached to the former, as well as to the University of Groningen, and has published widely on Scandinavian literature in the field of gender and intercultural studies. Her PhD dissertation *Det norske litterære Feminapolis 1880-1980. Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner – mot en ny modernistisk genre* was published in 2011. Her research interests include the liter-

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ary arctic, biographical, urban and gender studies. She has translated novels and poetry by classic and contemporary Norwegian authors and is currently working on a biography about the Norwegian writer Ebba Haslund. Her latest publications include: »*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren…«. Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (2019), *Travelling Ideas in the Long Nineteenth Century* (2019).

Anna Langenbruch ist Professorin für Kulturgeschichte der Musik und Leiterin der DFG-geförderten Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne: Konstruktionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie studierte Musik und Mathematik in Köln. 2011 wurde sie an der HMTM Hannover und der EHESS Paris mit einer Arbeit zu Handlungsmöglichkeiten exilierter Musikerinnen und Musiker im Paris der 1930er Jahre promoviert. Sie forscht und veröffentlicht zur Kulturgeschichte von Exil und Migration, zu intermedialer Musikhistoriographie, zum Musiktheater des 18.-21. Jh. sowie zu Wissenschaftsgeschichte und Gender Studies. Jüngere Buchpublikationen: *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil*, Hildesheim 2014; *Klang als Geschichtsmedium*, Bielefeld 2018.

Patrick Mertens studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Nach seinem Master-Abschluss war er in der Spielzeit 2016/17 als Regieassistent beim Theater und Orchester Heidelberg beschäftigt. Seit 2017 promoviert er im Rahmen des Promotionskollegs »Kunst, Kultur und Märkte« der Universität Heidelberg. In seiner interdisziplinären Dissertation »Musiktheater und Kommerz« beschäftigt sich Mertens mit dem Wechselverhältnis von Kunst und Ökonomie bei der Produktion von Musiktheaterwerken am Beispiel des Londoner Theatermarktes ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus arbeitet Mertens seit mehreren Semestern als Lehrbeauftragter an der Universität Heidelberg sowie der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

Lilli Mittner, geb. 1983 in Leipzig, studierte Musikwissenschaft und Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Göttingen und an der Universität Oslo. 2014 promovierte sie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover mit *Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen* (Wehrhahn 2016). Anschließend lehrte sie am Musikkonservatorium Tromsø und arbeitete dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem Projekt »Gender Balance in Art Education« (2015-2018). Seit 2017 ist sie Post-Doc in feministischer Kunstinterventionsforschung am Zentrum für Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Tromsø. Gemeinsam mit Janke Klok und Lena Haselmann initiierte sie 2018 die interdisziplinäre Forschungsgruppe RESCAPE (site.uit.no/rescape).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lars Oberhaus studierte Musik und Philosophie in Detmold und Paderborn. Nach Referendariat und Schuldienst war er als Juniorprofessor für Musik und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule in Weingarten tätig. Seit 2012 ist er Professor für Musikpädagogik am Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seine derzeitigen Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der musikpädagogischen Lehr- und Lernforschung, der interdisziplinären Musikpädagogik, der Philosophie der Musikpädagogik und der frühkindlichen musikalischen Bildung.

Christina Richter-Ibáñez, geb. 1979, ist akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen und arbeitet an einem Forschungsprojekt zur Übersetzung von an Sprache gebundener Musik. Zuvor war sie an der Paris-Lodron-Universität Salzburg im interuniversitären Forschungsprojekt »Musik und Migration«, an der Universität Tübingen sowie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart in Lehre und Forschung tätig. Sie wurde mit der Arbeit *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld 2014) in Stuttgart promoviert.

Jens Roselt ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Stiftung Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Ästhetik des zeitgenössischen Theaters und der Performancekunst, der Geschichte und Theorie der Schauspielkunst und der Regie sowie der Methode der Aufführungsanalyse. Ausgewählte Publikationen: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung* (zus. mit Christel Weiler) Tübingen 2017; *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien. Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens* (zus. hg. mit Stefan Krankenhagen) Berlin 2018.

Daniel Samaga, geb. 1984, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Er hat Musikwissenschaft und Geschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im Bachelor studiert und anschließend den Master »Musikforschung und Musikvermittlung« an der HMTM Hannover sowie im Fernstudium den Master »Europäische Moderne: Geschichte und Literatur« an der FernUniversität in Hagen absolviert. Von 2013 bis 2016 arbeitete er am Theater Aachen im Orchesterbüro des Sinfonieorchester Aachen. Seit August 2016 beschäftigt er sich im Rahmen seines Promotionsprojekts mit Mozart-Darstellungen auf der Bühne und der Verhandlung historischer Authentizität im Musiktheater. Aktuelle Publikation: »Szenisch-musikalische Reformationsgeschichte. Musiktheater über Martin Luther als Form populärer Geschichtsdarstellung« im Band *Musik und*

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reformation im deutschen Sprachraum (hg. von Franz Körndle, Moritz Kelber und Sascha Wegner, im Druck).

Clémence Schupp-Maurer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie promoviert zu historischen Chanson- und Jazzsängerinnen im populären Musiktheater seit 1970 mit besonderem Augenmerk auf Geschichts- und Genderkonstruktionen auf der Bühne. Zudem ist sie Mitglied des Unabhängigen Forschungskolloquiums für musikwissenschaftliche Geschlechterstudien (UFO). Nach einem Studium der Médiation Culturelle an der Université Sorbonne-Nouvelle (Paris) erhielt sie ihren Masterabschluss an der Université Charles-de-Gaulle (Lille) in Création et étude des arts contemporains. Aktuelle Publikation: »Un spectateur historiographe? Jouer, voir, écouter l'Histoire de la musique«, in: Anthony Rescigno, Sophie Turbé und Élodie Valkauskas (Hg.): *Le public dans tous ses états* (erscheint 2021).

Volker Schindel, geb. 1971 in Darmstadt, studierte Schulmusik an der Universität der Künste sowie Philosophie an der Humboldt Universität zu Berlin. 2001 absolvierte er Körpertheaterstudien in London. 2002-2012 war er freischaffend tätig zwischen Musiktheater und Theatermusik, experimenteller Musik und Musikvermittlung. Von 2011-2017 wirkte er als Dozent für Projektarbeit zwischen Musik, Sprache und szenischer Darstellung an der Universität Kassel sowie 2013-2017 als wissenschaftlicher Mitarbeiter für Musikpädagogik an der HfMDK Frankfurt a.M. Seit September 2017 ist Volker Schindel künstlerischer Mitarbeiter mit dem Arbeitsschwerpunkt »Musik, Szene, Theater« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seit Mai 2020 ist er außerdem Kuratoriumssprecher von »klangpol – Netzwerk Neue Musik Nordwest«.

Carolin Stahrenberg ist Professorin für Musikwissenschaft an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Sie studierte Musik und Deutsch für das höhere Lehramt sowie Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und schloss diese Studien mit einer Doktorarbeit zur populären Musik im Berlin der Zwischenkriegszeit mit besonderem Fokus auf Mischa Spoliansky ab. Stahrenberg arbeitete als wissenschaftliche Mitarbeiterin an Instituten in Deutschland (Forschungszentrum Musik und Gender Hannover, Zentrum für Populäre Kultur und Musik Freiburg i.Br.) und Österreich (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Universität Innsbruck) und war Juniorprofessorin für Musikwissenschaft/Gender Studies an der Universität der Künste Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Musiktheater, Populäre Musik, Gender Studies.

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Myrin Sumner, geb. 1992 in Berlin, absolvierte zwischen 2014 und 2017 ihr Bachelor-Studium in Musikwissenschaften und Deutscher Philologie an der Georg-August Universität Göttingen. 2021 schloss sie an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg ihr Studium der Musikwissenschaften mit der Masterarbeit »Zwischen Virtualität, Fiktion und Präsenz. Zu den erzählerischen Funktionen von Musik und Video im Schauspiel am Beispiel von Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*« ab. In der Zeit zwischen 2019 und 2020 war sie als studentische Hilfskraft Teil der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«. Seit Beginn der Spielzeit 2020/21 ist sie als Regieassistentin am Oldenburgischen Staatstheater tätig.

Melanie Unseld studierte Historische Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Angewandte Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg. 1999 wurde sie an der Universität Hamburg promoviert. 2002-2004 war sie Stipendiatin des Lise Meitner-Hochschulsonderprogramms, 2005-2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. 2008-2016 hatte sie die Professur für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg inne, wo sie 2009-2015 auch Direktorin des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterforschung war. 2013 habilitierte sie sich an der HMTM Hannover. 2016 wurde sie an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien berufen, 2019 zum korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gewählt.

Arne Wachtmann wurde 1981 im norddeutschen Tiefland geboren. Er absolvierte 2002-2005 das Bachelor-Studium Recording Arts an der Middlesex University London und am SAE-Institute Hamburg und München. Danach war er freiberuflich als Tontechniker, Musikproduzent, Kameramann und Cutter in Hamburg tätig. Es folgten die Mitarbeit an zahlreichen CD- und DVD-Produktionen u.a. für Remedy Records, Dockyard One und Rekorder Hamburg. Er war Mitbetreiber des QiuMedia-Studios sowie parallel dazu Dozent in der Erwachsenenbildung. 2008-2009 studierte er den Master of Arts Integrated Media (Masterarbeit: »Independentfilmdistribution im Internet«), samt Gastsemester an der FH St. Pölten im Masterstudiengang Medientechnik. Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Forschungsbasierte Lehre im Fokus« (FLiF) im Masterstudiengang Integrated Media an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Sid Wolters-Tiedge ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth und dort verantwortlich für das Programmheftarchiv. Er studierte Musik- und Theaterwissenschaft in Bayreuth und Essen. Aktuell promoviert er zum Musiktheater von Harrison Birtwistle. Seine Forschungsinteressen umfassen unter anderem Musiktheater und Oper im 20. und

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

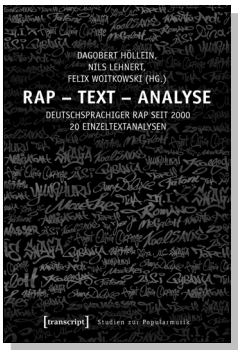
21. Jahrhundert, Musik und Räumlichkeit, Musik und Performativität. Aktuelle Publikation: *Act – Zeitschrift für Musik und Performance*, Heft 10: »Opera_Music_Theatre« (hg. zus. mit Elisabeth van Treeck), www.act.uni-bayreuth.de.

Akiko Yamada ist in Japan geboren und studierte Klavier (KA) an der Universität der Künste Berlin und Konzertfach Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Derzeit ist sie Mitarbeiterin des Forschungsprojekts »Mademoiselle Mozart« am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der mdw und promoviert ebendort zum Thema *Das Klavier als Medium kultureller Translation in Japan*. 2021 erscheint der von ihr und Melanie Unseld herausgegebene Band *Laute(r) Bilder. Musik in Manga, Comic & Co* (Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 13). Neben ihrer pianistischen Karriere ist sie auch als Kultur-Korrespondentin für japanische Medien tätig.

Gesa zur Nieden ist seit 2019 Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Greifswald. 2019-2021 war sie ebenfalls Vertretungsprofessorin an der HMTM Hannover. Davor war sie Juniorprofessorin an der JGU Mainz und wissenschaftliche Mitarbeiterin am DHI Rom. Seit 2010 leitete sie mehrere Forschungsprojekte zur frühneuzeitlichen Musiker*innenmobilität und zu Musiktransfers (ANR-DFG-Projekt Musici, EU-HERA-Projekt MusMig, derzeit DFG-NCN-Projekt Pasticcio) zusammen mit Kolleg*innen aus Frankreich, Italien, Kroatien, Polen und Slowenien. Ihre sonstigen Forschungsschwerpunkte liegen auf der Wagner-Rezeption nach 1945 und auf der Intermedialität von Musik, Literatur und bildender Kunst. Neuere Publikationen: *Operatic Pasticcios in 18th Century Europe* (hg. mit Berthold Over) und *Musik und Subjektivität* (hg. mit Daniel Feige).

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikwissenschaft

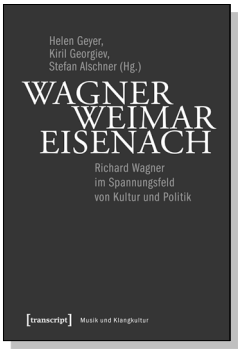


Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski (Hg.)

Rap – Text – Analyse

Deutschsprachiger Rap seit 2000.
20 Einzeltextanalysen

Februar 2020, 282 S., kart., 24 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4628-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4628-7

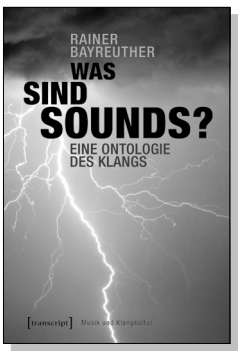


Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alschner (Hg.)

Wagner – Weimar – Eisenach

Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

Januar 2020, 220 S., kart.,
6 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4865-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4865-6



Rainer Bayreuther

Was sind Sounds?

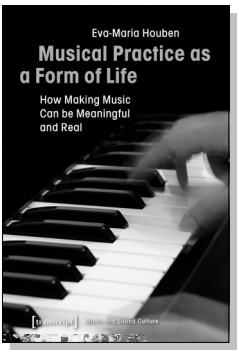
Eine Ontologie des Klangs

2019, 250 S., kart., 5 SW-Abbildungen
27,99 € (DE), 978-3-8376-4707-5
E-Book: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4707-9

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikwissenschaft



Eva-Maria Houben

Musical Practice as a Form of Life

How Making Music Can be Meaningful and Real

2019, 240 p., pb., ill.
44,99 € (DE), 978-3-8376-4573-6
E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4573-0

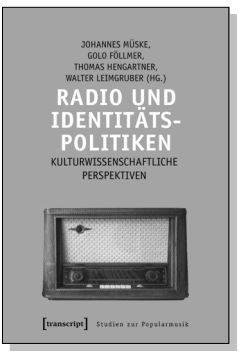


Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise, Dierk Zaiser (Hg.)

Rhythmik – Musik und Bewegung

Transdisziplinäre Perspektiven

2019, 446 S., kart., 13 Farbabbildungen, 37 SW-Abbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4371-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4371-2



Johannes Müske, Golo Föllmer, Thomas Hengartner (verst.), Walter Leimgruber (Hg.)

Radio und Identitätspolitiken

Kulturwissenschaftliche Perspektiven

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839457467 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -