

A marionette hand with painted fingernails and a colorful, feathered bird head are shown against a dark background. The bird has large, expressive green eyes and a beak full of green leaves. The feathers are in shades of orange, yellow, and red. Several thin white strings are visible, attached to the marionette's head.

Über das Marionettentheater (hinaus)

Musik und Puppen

**Adrian Kuhl,
Silke Leopold und
Dorothea Redepenning
(Hrsg.)**



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Über das Marionettentheater (hinaus)
Musik und Puppen

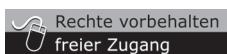
Über das Marionettentheater (hinaus) Musik und Puppen

Herausgegeben von
Adrian Kuhl, Silke Leopold und Dorothea Redepenning



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw.
oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich.
Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen
der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer
Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Publiziert bei heiBOOKS,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS,
der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg,
<https://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks>, dauerhaft frei verfügbar
(Open Access).
urn: <urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-870-4>
doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.870>

Text © 2021, Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen
Verfasserinnen und Verfassern.

Umschlagillustration: Figur des Papageno aus Wolfgang Amadeus
Mozarts *Die Zauberflöte*, Produktion der Marionettenoper im Säulensaal
des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg (2006).
Foto: Die Marionettenoper im Säulensaal, Heidelberg

ISBN 978-3-948083-39-7 (Hardcover)

ISBN 978-3-948083-38-0 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
John McCormick Reflections on Puppets and Music	13
Matthew Gardner Puppets and Satire in Early Eighteenth-Century London	19
Adrian Kuhl Ignaz Pleyels <i>Die Fee Urgele</i> und die Gestaltung eines performativen Gesamtkonzepts im Marionettentheater von Schloss Eszterháza	35
Reinhard Kapp Puppen und Menschen: Anatomie einer Mesalliance Über einige Sonderformen des Musiktheaters	57
Dörte Schmidt „Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb der Sonne verliebt. Was geschieht jetzt?“ Fred Schneckenburger und Bernd Alois Zimmermann machen abstraktes Puppentheater mit Musik	97
<i>Das Grün und das Gelb.</i> Die Figuren der Heidelberger Rekonstruktion	127
Mauro Fosco Bertola „More real than the real world itself?“ Harrison Birtwistles und Stephen Pruslins <i>Punch and Judy</i> (1968)	133
Dorothea Krimm Der Figurentheater-Gedanke in Inszenierungen von Achim Freyer	153
Christiane Sibille Vernetzte Puppen. Internationale Organisationen im Umfeld des Puppentheaters	167
Autorinnen und Autoren	189

Vorwort

In seinem kurzen Text *Über das Marionettentheater* lässt Heinrich von Kleist die Begegnung eines Erzählers mit dem ersten Tänzer der Oper zum Anlass für einen Dialog der beiden über Marionetten, den Tanz und die Schauspielerei werden. Die charakteristische „Rätselhaftigkeit“ des Textes, der, unterbrochen von geschichtsphilosophischen Einschüben, in fünf Abschnitten vom mechanischen Funktionieren der Figuren, dem Unterschied von Puppe und Mensch sowie vom Phänomen der Grazie handelt, hat in der Rezeptionsgeschichte der 1810 publizierten Schrift in besonderer Weise zu einer Vielgestaltigkeit an Interpretationen geführt.¹ Diese Vielfalt von Wahrnehmungen und Deutungen, die vom Marionettenspiel ausgehen können und die sich auch in der Rezeptionsgeschichte des Kleist-Textes manifestieren, war der Anstoß, den Kleistschen Titel auch für den vorliegenden Band zu verwenden. Zugleich sollte aber das angefügte ‚hinaus‘ schon im Titel auf eben diese vielfältigen Lesarten von Marionettentheater – oder, in allgemeinerer Ausrichtung, von Figurentheater – aufmerksam machen.

Das vorliegende Buch ist aus einem Symposium mit dem Titel *Die Puppen tanzen lassen. Über das musikalische Marionettentheater* entstanden, das 2016 anlässlich des 60. Geburtstages von Joachim Steinheuer im Palais Hirsch in Schwetzingen stattfand.² Dass es sich dem musikalischen Figurentheater in historischer Breite vom frühen 18. bis zum 21. Jahrhundert widmete, resultierte aus dem großen Faible Joachim Steinheuers für das Phänomen der Marionettentheater, dem er seit 1998 mit der ‚Marionettenoper im Säulensaal‘ am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg theaterpraktisch nachgeht. Die anlässlich einer akademischen Feier gegründete Arbeitsgemeinschaft musiktheaterbegeisterter Studierender und Lehrkräfte des Heidelberger Musikwissenschaftlichen Seminars hat unter seiner Leitung in nahezu jedem akademischen Jahr seit ihrer Entstehung eine größere Produktion realisiert – darunter Joseph Haydns *Orlando Paladino* (2007), Wolfgang

¹ Ulrich Johannes Beil, „Über das Marionettentheater“, in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart u.a. 2009, S. 152–156, hier S. 155, Zitat S. 154.

² Zu den Beitragenden gehörte neben den Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes auch Hermann-Josef Röllicke mit einem reich bebilderten Vortrag zum Thema *Das Figurenspiel des Byōdō-in und der Sanjūsangendō*. Aus bildrechtlichen Gründen konnte der Beitrag leider auf Wunsch des Autors nicht in die Druckfassung aufgenommen werden.

Amadeus Mozarts *Don Giovanni* (2019) und – wie das Titelbild verrät – *Die Zauberflöte* (2006, 2016), aber auch eigene Pasticci wie *Der Sturm* (2014) nach William Shakespeare und *Don Quixote* nach Miguel de Cervantes (2012). Verschiedene Gastspielreisen führten das Projekt immer wieder auch ins Ausland, vor allem mehrfach nach Italien wie zuletzt 2018 in die Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom.³ Dabei ist die Marionettenoper im Säulensaal keinesfalls Selbstzweck, sondern lässt unmittelbar musik- sowie theaterwissenschaftliche Forschung mit musiktheatraler Praxis zusammenfließen und ermöglicht darüber hinaus den Studierenden, Einblicke in theaterpraktische Abläufe zu gewinnen, wie sie sich auch an großen Opernhäusern finden. In diesem Sinne realisiert das Projekt alle Bestandteile einer Produktion stets selbst – vom Bau der Puppen und Requisiten über die Einrichtung des Stücks bis hin zur Dramaturgie, der Inszenierung und der szenischen Umsetzung zu live ausgeführter Musik. Die so oft angemahnte Verbindung von Wissenschaft, Studium und Berufspraxis ist hier also Teil des Konzepts.

So kam auch bald nach der Gründung der Marionettenoper der Gedanke auf, einen Spezialisten auf dem Gebiet des Puppentheaters nach Heidelberg einzuladen, um professionelle Tipps zum Puppenbau sowie Figurenspiel zu erhalten und über Möglichkeiten zu diskutieren, theatrale Musik mit Puppen zu inszenieren. Der Puppenspieler und Figurentheaterwissenschaftler John McCormick, ein langjähriger Freund Joachim Steinheuers, war dazu gerne bereit und hat der Heidelberger Marionettenoper in ihrer Anfangsphase wesentliche Anregungen mit auf den Weg gegeben. Daher hat es uns sehr gefreut, dass wir ihn seinerzeit beim Symposium für ein Grußwort gewinnen konnten, in dem er den facettenreichen Themenbereich ‚Musik und Puppen‘ in einem historischen und internationalen Rundgang vorstellte und mit eigenen Reiseerlebnissen ergänzte. Und genauso freut es uns, dass John McCormick sein Grußwort nun auch für die Druckfassung der Beiträge zur Verfügung stellt.

³ Zur Geschichte der Marionettenoper im Säulensaal (mit einer Chronologie aller Aufführungen und Fotos verschiedener Produktionen) siehe Christiane Sibille, „Marionettenoper im Säulensaal“, in: *Die Geschichte vom Soldaten. Das Marionettentheater Festi-Ligerz von Elsi und Fernand Giauque. Die Inszenierung 1931 und die Neu-fassung 2017*, hrsg. von Karin Merazzi-Jacobson, Biel 2018, S. 260–281. Der Band mit DVD entstand anlässlich eines Rekonstruktionsprojekts, bei dem die Marionettenoper im Säulensaal Igor Strawinskys *Die Geschichte vom Soldaten* mit eigens hierfür nachgebauten Originalfiguren von Elsi und Fernand Giauque aus dem Jahr 1931 aufgeführt hat.

Statt einer Einleitung der Herausgeberinnen und des Herausgebers eröffnet es somit auch den vorliegenden Band.

Der sich anschließende Fokus des Buches richtet sich ausgehend von der Anlage des Symposiums auf das in seiner langen Historie vielfältige Phänomene von Musiktheater und Puppen. So wird sowohl die Verwendung von Figuren für die konkrete Aufführung von Musiktheater im 18. Jahrhundert in den Blick genommen, wie die Integration von Puppenthematik in Sujet und Inszenierung seit dem 19. Jahrhundert, musiktheatrales Puppettheater der 1950er Jahre sowie die Institutionalisierung von Puppettheater in Internationalen Organisationen im 20. Jahrhundert.

In den ersten beiden Beiträgen steht die Realisierung von Oper mit Figuren im Vordergrund: Matthew Gardner widmet sich dem Zusammenhang von Puppenspiel und Musiktheater im England des frühen 18. Jahrhunderts. In seinem Artikel arbeitet er heraus, dass sich nicht nur die Publizistik, sondern auch die Puppenbühne am Spott über die zu dieser Zeit in London allmählich präsente italienische Oper beteiligte. Am Beispiel verschiedener Produktionen unter anderem aus Martin Powells Punch's Theatre zeigt er, wie eine Szene aus *Hydaspe*, eine Adaption von Francesco Mancinis *Glamanti generosi*, Gegenstand satirischer Verarbeitung auf der Puppenbühne geworden ist. Dass Opernaufführungen im Puppettheater aber nicht zwangsläufig mit Satire gleichzusetzen sind, unterstreicht Adrian Kuhl in seinem Beitrag. Anhand von Ignaz Pleyels Oper *Die Fee Urgele* aus dem Repertoire des Marionettentheaters von Schloss Eszterházy zeigt er, dass das dort gegebene Musiktheater zwar der heiteren Unterhaltung der Hofgesellschaft diente, aber mit großem finanziellem Aufwand betriebenes Musiktheater war, das der höfischen Repräsentation diente. Außergewöhnlich war das Theater aber vor allem deshalb, da dort in besonderer Weise Puppenbühne, Sujet und Raumgestaltung zu einem performativen Gesamtkonzept verwebt wurden.

Reinhard Kapp geht in seinem Beitrag in einem historischen und materialreichen Rundgang dem vielfältigen Verhältnis von Puppe und Mensch sowie ihrem Einsatz im Musiktheater nach. Dabei arbeitet er verschiedene Motive heraus, die in der theatralen Auseinandersetzung mit dem Themenbereich immer wieder auftauchen – beispielsweise die Schaffung von Puppen, deren Verlebendigung, teils mit amourösen sowie erotischen Konnotationen, oder auch ihrem Einsatz als ein Spiel mit Theater auf dem Theater. Zudem thematisiert er die Puppe als theatrale Figur im Musiktheater und diskutiert deren Funktion, die häufig im Moment der Abstraktion liegt.

Das Moment der Abstraktion bestimmt auch Fred Schneckenburgers und Bernd Alois Zimmermanns Puppenstück *Das Grün und das Gelb*, dem sich Dörte Schmidt widmet. In ihrem Beitrag stellt sie die Schnittpunkte des abstrakten Puppentheaters und Zimmermanns Musik vor und zeigt die enge Verflechtung des Stücks zur russischen Avantgarde. Zudem arbeitet sie die besondere Bedeutung heraus, die die Arbeit mit Schneckenburgers Puppentheater für die Entwicklung von Zimmermanns pluralistischem Komponieren eingenommen hat. Dörte Schmidts Vortrag hatte Folgen: Aus der beim abendlichen Geburtstags-Buffet geborenen Idee, es doch einmal mit einer praktischen Rekonstruktion dieses Puppenspiels zu versuchen, wurde ein umfangreiches Projekt mit dem Versuch, die im Museum für Gestaltung Zürich verwahrten Originalpuppen mit verfügbaren Mitteln nachzubauen und Schneckenburgers Puppenspiel wieder aufzuführen – mit Erfolg: *Das Grün und das Gelb* wurde zusammen mit weiteren Stücken Schneckenburgers, kurze moralisierende Monologe, bisher schon in Heidelberg und Rom, Berlin und Tübingen gespielt.⁴ Die Fotos der durch die Heidelberger Marionettenoper rekonstruierten Figuren finden sich im Anschluss an den Beitrag von Dörte Schmidt auf S. 128–131.

Mauro Fosco Bertola und Dorothea Krimm stellen in ihren Beiträgen die Integration von Figurenthematik in die kompositorische und librettistische wie auch in die inszenatorische Arbeit in den Mittelpunkt. Bertola widmet sich Harrison Birtwistles und Stephan Pruslins *Punch and Judy* und geht dem besonderen ästhetischen Konzept dieser Oper nach. In Auseinandersetzung mit Ferrucio Busonis *Arlecchino* arbeitet Bertola unter anderem im Rückgriff auf Kleist, Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel heraus, wie stark *Punch and Judy* unter Einsatz der Puppenthematik vom Moment der Groteske, des Sarkasmus und des schwarzen Humors geprägt ist.

Den darstellerischen und ästhetischen Möglichkeiten von Figurentheater widmet sich auch Dorothea Krimm und beleuchtet in ihrem Beitrag den charakteristischen Einbezug von Figurentheaterelementen in Inszenierungen von Achim Freyer. Anhand dreier Inszenierungen zu Richard Wagners *Siegfried* (2012), Lucia Ronchettis *Esame di mezzanotte* (2015) und Luigi Cherubinis

⁴ Zur Rekonstruktion siehe: Joachim Steinheuer, Dörte Schmidt, „Mit eigenen Ideen ganz ausgefüllt“. Zur szenischen Rekonstruktion von ‚Das Grün und das Gelb‘, in: „Man müßte nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Adrian Kuhl, Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt, Kassel 2020 (Analecta musicologica 55), S. 136–148.

Médée (2006), die Freyer für Produktionen des Nationaltheaters Mannheim geschaffen hat, lotet sie Freyers ästhetisches Verständnis von Figuren und seinen daraus resultierenden Umgang mit Abstraktion und Verfremdung aus.

Den Band abschließend, blickt Christiane Sibille mit einem institutionengeschichtlichen Blick auf die Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) und zeichnet deren Entstehung im Kontext zahlreicher zeittypischer Gründungen von internationalen Organisationen in der Zwischenkriegszeit nach. Dabei stellt sie das Anliegen der UNIMA vor, Puppenspiel eine institutionelle Basis zu geben, und arbeitet die heutige Vernetzung der Organisation mit der UNESCO auf, die sich insbesondere mit dem Programm des Immateriellen Kulturerbes auch dem Figurentheater in seinen verschiedenen lokalen Ausprägungen widmet.

Der Band erscheint gedruckt und im Open Access. So konnte auf die Begabe von Registern verzichtet werden, da der Band bequem über eine Volltextsuche erschließbar ist (<https://doi.org/10.11588/heibooks.870>).

Den Autorinnen und Autoren, die Joachim Steinheuer, aber auch der Marionettenoper im Säulensaal als Spielende, Rezitierende oder Unterstützende in vielfältiger Weise verbunden sind, sei an dieser Stelle nochmals herzlich dafür gedankt, dass Sie 2016 das Geburtstagssymposium durch ihre Beiträge und lebhaften Diskussionen mitgestaltet und ihre Beiträge nun als Festschrift für Joachim Steinheuer zum 65. Geburtstag für den Druck eingerichtet haben. Die Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften stellte seinerzeit ihre Räumlichkeiten für das Symposium zur Verfügung, wofür ihr hiermit ebenfalls erneut Dank ausgesprochen sei. Matthew Gardner sei für das muttersprachliche Korrekturlesen des Grußwortes, Verena Kolb für das Setzen der Notenbeispiele, dem Heidelberger Universitätsverlag heiBooks für die Veröffentlichung des Bandes, Daniela Jakob für die Gestaltung des Covers, Frank Krabbes und besonders Jelena Radosavljević für die Betreuung im Umfeld der Publikation gedankt.

Dank gebührt aber auch Joachim Steinheuer selbst: Dass am Heidelberger Musikwissenschaftlichen Seminar auf vielen Seiten eine so große – praktische wie wissenschaftliche – Begeisterung für Marionettenoper(n) gewachsen und zu einem Charakteristikum der Institutsgeschichte geworden ist, verdankt sich in erster Linie seinem enthusiastischen, einzigartigen und langjährigen Engagement!

Heidelberg, 2021

Adrian Kuhl, Silke Leopold und Dorothea Redepenning

Reflections on Puppets and Music

John McCormick

For Joachim with very best wishes

Puppets and music are like bread and butter. Vittorio Podrecca, creator of the Teatro dei Piccoli, compared the marionette to a stringed instrument such as a harp, and described the operator as a virtuoso on the instrument that is the puppet.¹ I do not intend to speak about the Salzburger Marionettentheater, Joseph Haydn's work for the Esterházy family or even Cardinal Pietro Ottoboni's operas staged at the Cancellaria Palace in Rome in the early eighteenth century. In eighteenth-century Italy a word used for operating puppets was 'ballare' – to dance. Sometimes marionette performers asked permission to 'ballare' with puppets. The term was not restricted to dancing, but the involvement of music is certainly suggested. In the early nineteenth century Joseph Schütz of Potsdam, one of the famous puppeteers of his time, referred to the final part of his programme, a selection of variety turns (performed to music) as the ballet, which was so called because it was the non-dramatic part of the programme and without dialogue.² In Britain the term 'ballet' was not much used, but a section of the programme was devoted to what were often called 'fantoccini' and consisted of trick and variety numbers (including metamorphoses or shape changing puppets), as well as dancers, sometimes in ethnic costumes, or in groups of four who might dance a quadrille. The music had to be appropriate to the individual acts of jugglers, tumblers, stilt-walkers, chair balancers, or the produce puppets such as the Grand Turk, who might breakup into six or more figures, or La Mere Gigogne (Judy Callaghan in England), who produced numerous offspring from her skirts.

In the second half of the century most companies added a Minstrel show, often referred to as 'Ethiopian Serenaders', and this allowed for a further musical element, including a number of songs. By the end of the century marionette versions of music-hall acts became popular and the invention of the

¹ John McCormick with Alfonso Cipolla and Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theatre: A History*, Jefferson, NC, 2010, p. 159; see also Antonietta Sammartano, 'Teatro dei Piccoli', in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/teatro-dei-piccoli/> (accessed 22 March 2021).

² Hans R. Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick*, Frankfurt am Main 1984, p. 103.

gramophone allowed audiences to enjoy the voices of the original interpreters which could accompany their marionette lookalikes.

In virtually every culture where there are puppets there are also musicians. The Indonesian Wayang Kulit shadow show involves an entire gamelan orchestra, whilst the solo performer or 'dalang' has to narrate, provide dialogue and sing. He also has to use a form of old court Javanese which the modern audience does not really understand, as well as a more contemporary idiom. The Rajasthan Kathputli has a group of musicians at the side of the stage and they, with changes of rhythm, dictate how the puppets should move. In the early 1990s in Pakistan a Punjabi puppeteer gave a performance and we, a group of Europeans, listened with fascination to the music and its vocal accompaniment, assuming we were listening to a piece of epic narration. The puppeteer brought us down to earth when he said we had been listening to pop songs, and when someone asked him why he did not use more traditional music the response was that if he did, he would have no audience and could not earn his living. The audience came for the songs as much as the puppets.

On another occasion, this time in India, I attended a traditional performance of material from the *Ramayana*. Music was, of course, used for the countless battles between Rama and his associates, and Ravana and his. Despite the use of Indian instruments and orchestration, the music for these scenes sounded rather familiar, and suddenly, to the amazement of those around us, we broke down into helpless mirth, recognizing that we were actually listening to a very popular Irish dance tune of the early nineteenth century, *The Rakes of Mallow*, completely transposed, and presumably imported with a British regiment during the years of the Raj. The Japanese Bunraku which evolved in the sixteenth century brought together puppets (each main figure operated by three manipulators) and the Jōruri tradition of narration and music. The different components are separated and it is up to the audience to assemble them into a single experience. The main stage is occupied by the puppets, but on a podium at the side are the narrator who provides all the voices and the musician who plays a samisen.

In East Asia, whether we are thinking of the Indonesian Wayang, the Vietnamese water puppets, the Burmese marionettes, or the Cambodian shadow figures, the musicians are omnipresent. The importance of music can vary immensely. In the Greek Karaghiozis shadow show a popular singer is often hired to accompany the show, and it is he who draws the audience as much as the puppets.

Music is a key element of many street puppet performances. Here the music is as much a way of drawing attention to the performance as part of the performance itself. The voice modifier, or swazzle, used by many street performers (including the Pulcinella or guarattella of Naples), was another way in which the showman summoned an audience, since the sound carries a long way – and this too might be regarded as a sort of musical instrument.

In eighteenth and nineteenth-century Iberia a musician sometimes played a violin whilst holding up his cloak, thus making an improvised stage, inside which was a boy who operated the glove puppets. The Planchette puppet was also extremely popular. In this case the musician, traditionally often a bag-pipe player or playing a fiddle or a hurdy-gurdy had the puppets mounted on a string, one end of which was attached to a small post whilst the other was tied to his knee, so that tensioning the string would make the puppets dance.

Today there are many street buskers combining playing a musical instrument with a marionette. There are also those who simply turn on some recorded music and operate puppets to that. Amongst what were originally street shows, the English Punch and Judy performer was nearly always accompanied by a 'bottler'. One of his jobs was to make sure that the audience all put something in the cup and did not sneak off without contributing. He also could help drum up an audience (literally with a drum), but usually had a musical instrument, often a set of pan pipes which he wore hung round his neck and used more to accompany the show. In addition he sometimes might exchange conversation with Punch, but probably not to the same extent as the musician who was part of the Petrushka show. In this type of situation the musician could also be of value in making more intelligible the speech of Punch or Petrushka by repeating what had been said. In a similar way the musician or musicians who are an inseparable part of the Brazilian Mamulengo performance are as much of an attraction as the puppets. Sadly, today economic pressures – the need to earn a living – have meant that the musician is not necessarily part of the show any more. The Kheimeh Shab Bazi of Iran also has its very active musicians who both provide music and interact with the puppets, especially the irrepressible Mobarak who enjoys such tricks as pissing over the audience.

The travelling marionette theatres of the nineteenth century always had music, often provided by a member of the family. This was the case in much of Europe. On the fairgrounds the booths and portable theatres generally had a parade space in front where a small performance might be given to attract

audiences. This could be provided by live performers or sometimes by a small glove-puppet stage where two puppets might be engaged in a lively fight, as shown in William Hogarth's picture of a booth at Southwark Fair (Fig. 1).



Fig. 1: William Hogarth, *Southwark Fair*, 1734, etching and engraving, The Metropolitan Museum of Art, New York, 91.172 (Licence: CC0).

There were also musicians, generally equipped with brass instruments, to make a loud noise and indicate that the show was about to begin and in some cases these might also process through the town as a form of publicity similar to the old circus parades. Later in the century companies might set up an organ to produce mechanical music which could compete with the increasing number of noisy sideshows, and sometimes economise on the cost of musicians. A large English fit-up such as Thomas Holden's generally travelled with a pianist who was their musical director. His job was to hire musicians locally, select the music and distribute band parts. At one point the Holden family had a dozen musicians and the size of the band was something they boasted of in their publicity. Usually when musicians were hired, they had to be 'two-

handed', which meant capable of playing more than one instrument. There was a distinction between outside music for the parade and music used to accompany the show where something more harmonious was needed. Music itself, as in the minor theatres, meant both overtures and interval music, music to accompany specifically exciting, romantic or tragic moments thus creating atmosphere to back up the action, and music in the form of leit-motifs or themes related to certain characters.

An interesting survival of the use of music during a performance is the mechanical piano that accompanies the *Opera dei Pupi* in Sicily. This is generally operated by a young member of the puparo's (puppeteer's) family and has about a dozen perforated rolls for different tunes. The most appropriate for the situation is selected and the handle is turned according to the mood of the scene – very slowly for the more elegiac mode and very fast for an exciting single combat or battle scene (there the music is enhanced by the stamping on the ground of a wooden clog that the puparo puts on.)

Sound produced by the puppets themselves is another element. Percussive rhythm is especially noticeable on the glove puppet stage. For example, drummers and cymbal players can be seen on the *Punch and Judy* stage. Many fights, especially with *Pulcinella* in Italy, are carefully choreographed according to rhythms set up by the effect of two sticks meeting, sticks banging wooden heads, the playboard or the wooden side of the stage, and in some cases this is reinforced by the puppet banging its wooden head on the playboard, and these sounds vary according to differing degrees of resonance. In other cases, the puppet is specially designed to produce sound. In the Congo there are puppets provided with human form or features, notably a wooden horn that is played as it is carried.

In a more experimental vein, the post-Bauhaus experiments in puppetry of the Kassel art school in the 1950s involved marionettes of a totally abstract nature constructed of wood, each piece carefully designed to produce a certain note or tone. These sounds could then be coordinated to create a piece of music as the puppets moved on the stage and one piece of wood encountered another. In more recent years the music group TAM from Padua has created a blend of music, light and painting with a distinct puppet flavour. In one piece the stage is occupied by musical instruments (mostly strings) but no humans, and these instruments become what are effectively puppets and are played from the wings by means of strings attached to them. At the same time a visual narrative is created on the spot with live painting on the computer which is projected onto the action on the stage.

Much of this reflects one of the directions in which modern puppetry is developing, moving towards a dramaturgy of visual images, light and music all closely bound together and in this particular show music and puppet have coalesced perfectly. The slogan of the TAM company is: 'La scena è lo spazio. L'azione è il tempo. Ci muoviamo come note su uno spartito musicale, come segni sulla tela di un pittore.' (The stage is the space. The action is time. We move there like notes on a musical score, like brush strokes on a painter's canvas.)³

³ <http://www.tamteatromusica.it> (accessed 11 May 2016).

Puppets and Satire in Early Eighteenth-Century London

Matthew Gardner

During the eighteenth century there is evidence of around 30 puppet shows in London; some survived only a few years, others were longer running enterprises at fairs or markets. One of the earliest examples is Martin Powell's show at Covent Garden, which is most commonly remembered for having played an important role in establishing the character of Mr Punch in England. Early eighteenth-century Britons were also well known for their love of satire with various publications, such as *The Tatler* and *The Spectator*, devoted to philosophy, as well as the intellectual ridicule of politics, society and the arts. The puppet shows of the period were almost always satirical in nature, offering an extension of popular literary satire through the light relief of an alternative form of entertainment to operas or plays. While the broader history of puppetry in England has been examined by George Speaight and John Minniear, there has not yet been a more detailed study on the links between the introduction of Italian opera to England, satirical literature and puppet shows in early eighteenth-century London.¹ This article therefore aims to shed new light on what was available to audiences, how they may have understood and interpreted performances, and the strategies employed by composers, impresarios and puppet-show men in order to gain the maximum success for their respective offerings.

History of Puppetry in England

The history of puppetry in England before the eighteenth century can be summarized fairly quickly. There is little evidence of when exactly puppets, or rather puppet theatre, first arrived in England, but it is likely that they were in use throughout the Roman Empire, including Britain. During the Middle Ages traveling minstrels and entertainers probably used puppets in their shows based on Greek and Roman legends, although these were likely glove puppets which were easy to transport, rather than marionettes. In the Elizabethan and Jacobean periods, travelling puppeteers remained popular and

¹ George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, London 1955, 21990 and John Minniear, *Marionette Opera: The History and Literature*, PhD dissertation, North Texas State University, 1971, pp. 225–330.

visiting Italian puppeteers travelled the length of the country providing entertainment at fairs and markets, as well as performing in the country homes of the wealthy. The earliest known public puppet plays in London are from around 1600, with plays being put on at locations across the city, but especially at fairs and markets – nevertheless, puppeteers still needed to travel to make a living. It was during the Commonwealth Period from 1642 to 1660 when puppet plays gained significant popularity in London, owing to the closure of the theatres by the Puritans. Puppet plays were exempt from this and therefore became one of the few ways to enjoy a play. On the restoration of the monarchy, Charles II returned to England from France bringing with him various continental influences, including puppeteers, which was probably when the famous character of Mr Punch was introduced to England as the *Commedia dell'arte* figure, Pulcinella. The earliest record of a performance of a puppet play is found in the diary of Samuel Pepys, written between 1660 and 1669, and well-known for offering a unique glimpse into life in seventeenth century England. On 9 May 1662 he wrote:

Thence to see an Italian puppet play that is within the rayles there [Covent Garden], which is very pretty, the best that ever I saw, and great resort of gallants. So to the Temple and by water home, and so walk upon the leads, and in the dark there played upon my flageolette, it being a fine still evening, and so to supper and to bed.²

Speaight has connected this entry to a performance by Signor Bologna (whose real name was Pietro Gimonde).³ Two weeks later Pepys also took his wife to see the performance and described it as 'very pleasant'.⁴ Further references to London's puppet theatre can be found throughout Pepys's diary and clearly the entertainment remained popular throughout the rest of seventeenth century.⁵

² *The Diary of Samuel Pepys*, Friday 9 May 1662, <https://www.pepysdiary.com/diary/1662/05/09/> (accessed 10 December 2019).

³ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, p. 73.

⁴ *The Diary of Samuel Pepys*, Friday 23 May 1662, <https://www.pepysdiary.com/diary/1662/05/23/> (accessed 10 December 2019).

⁵ For references to puppet operas in Pepys's diary, see Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, pp. 73–5.

Puppet Theatres in Early Eighteenth-Century London

The eighteenth century also saw a strong interest in puppet theatres, most of which were located in the Covent Garden area of the city.⁶ Perhaps the most important example of an early eighteenth-century puppet theatre in London is that directed by Martin Powell, who had arrived in London from Bath in late 1709 and in January 1710 began offering performances. His first theatre was located in St Martin's Lane, but owing to the popularity of his performances, a year later in early 1711 he moved to the 'Seven Stars' (probably a tavern or coffee house) in the Little Piazza at Covent Garden. His new puppet theatre, known as 'Punch's Theatre', could probably seat about 300 people and included a pit and boxes. The price of admission for a performance was 1s for the pit and 2s for a box (by comparison a play at Drury Lane Theatre was 3s and 5s). Performances lasted about 2 1/2 hours, began at 6pm and each show ran for about a week. The puppets were most likely marionettes operated with wires. As Speaight and Minniear have shown, most of this is easily gained from the advertisements for performances found in the London press – the main source of information on puppet shows in London for the period.⁷

There are no surviving manuscript or printed copies of the puppet plays, and there is only evidence that one play or opera, *Venus and Adonis*, was ever printed, of which no copies have survived.⁸ As a result, very little is known about the repertoire that was performed other than the titles of works and any small details that can be gathered from contemporary reports of performances. Nevertheless, an image of Powell's theatre survives, in a publication that was used by two young Whigs (Thomas Burnet and George Duckett) as a lampoon against Robert Harley, Earl of Oxford and the leader of the Tory Government, using a history of Powell's theatre as a satirical means for their attack. The frontispiece for *A Second Tale of a Tub: or, the History of Robert Powel*

⁶ For a map of puppet shows in eighteenth-century London see Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, p. 93. The map represents the entire eighteenth century; most puppet shows only survived for a few years before closing down or moving on elsewhere.

⁷ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, pp. 94–6 and Minniear, *Marionette Opera*, pp. 243–5, 250–1 and 303–5.

⁸ See Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, p. 95.

the Puppet-Show-Man shows the Earl of Oxford in front of the puppet stage, with Punch to the left (Fig. 1).⁹



Fig. 1: Frontispiece from *A Second Tale of a Tub: or, the History of Robert Powel the Puppet-Show-Man*, London 1715, with Powell depicted © The British Library Board (292.e.10).

As Speaight has outlined, Powell offered a range of productions over a period of three seasons of six months, some of which were common puppet show plays, also found at fairs, such as *The History of Richard Whittington*, *The Court of Babylon*, or *Friar Bacon and Friar Bungay*; others were designed as satires of contemporary society, for example *Poor Robin's Dream*, or *the Vices of the Age exposed*,

⁹ Thomas Burnett, *A Second Tale of a Tub: or the History of Robert Powel the Puppet-Show-Man*, London 1715.

and some were satires on Italian opera, including *The Destruction of Troy* and *Venus and Adonis*.¹⁰ These were not plays that had been performed in the theatre and transferred to the puppet show, and all of them featured the character Mr Punch. An example of the use of music is mentioned in an advertisement for Powell's performance of *The False Triumph, or, The Destruction of Troy* (1712), which states that Punch sang: 'The part of Jupiter to be perform'd by Signio Punchanello, who, in a Chariot drawn by an Eagle, descends and sings to Paris'.¹¹ This was clearly a feature aimed at mocking Italian opera, which frequently involved the use of chariots ascending and descending as part of the spectacular stage effects – Armida's capture of Almirena in George Frideric Handel's *Rinaldo* (1711, with revivals in 1712) had recently made use of this effect.¹² Several of Powell's performances were additionally advertised as 'operas' or 'mock operas', making the satire towards Italian opera clear, whilst also suggesting that music may have been a regular feature.¹³

While there is only little evidence of music at Powell's performances, according to the music historian John Hawkins, in 1708 the castrato Valentini (Valentino Urbani) was the instigator behind the only known early eighteenth-century fantoccini (Italian puppet opera) performance in London.¹⁴ Whilst discussing the progress of Italian opera in England, Hawkins states that the new Italian opera for the 1708 season at the Haymarket theatre, *The Triumph of Love*, based on a libretto by Cardinal Pietro Ottoboni in Rome and originally set to music by Francesco Gasparini and Carlo Francesco Cesarini, was performed with puppets:

This pastoral was written by Cardinal Ottoboni, and set to music by Carlo Cesarini Giovanni, fornamed [sic] del Violone, and Francesco Gasparini, and was intended to introduce a kind of drama, wherein certain little wooden figures were the actors, which by means of springs, contrived by two famous mechanics, the Count St. Martini and the Cavalier Acciaioli, were made to move with surprizing grace and agility [...]. The music to this entertainment Valentini found

¹⁰ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, p. 95 and Minniear, *Marionette Opera*, pp. 243–5, 250–1 and 305.

¹¹ *The Spectator*, 1 December 1712.

¹² Further revivals took place in 1713, 1714–15, 1717 and 1731.

¹³ See for example *Venus and Adonis; or, the Triumph of Love*, first performed in April 1713, advertised in *The Daily Courant*, 1 April 1713; *The Fall of Caleb the Great Enchantress, or the Birth of St George*, advertised in *The Daily Courant*, 6 January 1713; or *The State of Innocence*, advertised in *The Daily Courant*, 18 January 1712.

¹⁴ See John McCormick's paper in the present volume.

means to procure, and having got it, he contrived to get it set to English words [...] and endeavoured to suit the performance, which was calculated for chamber amusement, to the opera stage; but the bad success that attended the representation convinced him of his error, and determined him to confine himself to his profession of a singer, and never more act as a manager.¹⁵

The newspaper advertisements for the opera, the first performance of which was on 26 February 1708 and was in Italian and English, make no mention of the puppets.¹⁶ Perhaps the performance was an attempt by Nicolini to add a new Italianate element to London operas.

Powell's theatre was, in contrast to Valentini's attempt at fantoccini in London, clearly extremely popular with theatre goers and in March 1711 *The Spectator* printed a short piece jokingly writing as the Under-Sexton of the local church, that the puppet show was more of a draw than services – St Paul's Covent Garden was perhaps about a two-minute walk from the puppet theatre:

I Have been for twenty Years Under-Sexton of this Parish of St. Paul's, *Covent Garden*, and have not missed tolling in to Prayers six times in all those Years; which Office I have performed to my great Satisfaction, till this Fortnight last past, during which Time I find my Congregation take the Warning of my Bell, Morning and Evening, to go to a Puppett-show set forth by one *Powel*, under the *Piazzas*. By this Means, I have not only lost my two Customers, whom I used to place for six Pence a Piece over-against Mrs *Rachel Eyebright*, but Mrs *Rachel* herself is gone thither also. There now appear among us none but a few ordinary People, who come to Church only to say their Prayers, so that I have no Work worth speaking of but on *Sundays*. I have placed my Son at the *Piazzas*, to acquaint the Ladies that the Bell rings for Church, and that it stands on the other side of the *Garden*, but they only laugh at the Child.

I desire you would lay this before all the World, that I may not be made such a Tool for the Future, and that Punchinello may chuse Hours less canonical. As things are now, Mr *Powell* has a full Congregation, while we have a very thin House; which if you can Remedy, you will very much oblige.¹⁷

¹⁵ John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1770, vol. 5, pp. 145–6.

¹⁶ *The Daily Courant*, 26 February 1708.

¹⁷ *The Spectator*, 16 March 1711.

Satire and Music in Eighteenth-Century London

Satirical entertainment had been popular for centuries in England and can, for example, be traced back to court masques in the Tudor and Elizabethan periods, and satire had been an integral part of puppet shows for as long as they are known to have existed. Writings and publications which included satire, especially relating to contemporary events and people, were likewise popular.¹⁸ In 1709, for example, Richard Steele founded *The Tatler*, designed as a journal that, in educated essays, would commentate on contemporary society under the pseudonym 'Isaac Bickerstaff'. In 1711 Steele joined forces with Joseph Addison, closed *The Tatler* in January and from March began publishing *The Spectator* six times a week until December 1712 when it also closed. The aim of *The Spectator* was to improve society by introducing its readers to philosophical thought (partly through satire); as Addison wrote in issue 10 on 12 March 1711: 'I have brought Philosophy out of the closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea-tables and in coffee-houses'.¹⁹

One of the various 'problems' of early eighteenth-century society which Addison and Steele addressed was opera and theatre. All-sung opera had been slow to arrive in England; the staple form of theatrical entertainment being the spoken play. Since the restoration of the monarchy in 1660 and the consequent reopening of the theatres after puritan rule, the play continued to dominate the London stage. Although some attempts at all-sung opera were made, such as Purcell's *Dido and Aeneas*, John Blow's *Venus and Adonis*, and Louis Grabu's *Albion and Albanus*, they were, despite being all-sung, generally rooted more in the performance tradition of the court masque, rather than Italian opera. Plays nevertheless frequently included music comprising of instrumental music at the start of each act and a selection of songs. By the 1690s, when London's leading composer Henry Purcell was producing his dramatic operas, the dominance of the spoken word was still apparent, with the main characters speaking while secondary characters provided the music. It was not until 1705, ten years after Purcell's death, that opera after the Italian manner, meaning all-sung, with a sequence of recitative and arias, began to

¹⁸ For a detailed overview of satire in England see Ashley Marshall, *The Practice of Satire in England 1658–1770*, Baltimore 2013; for the early eighteenth century see pp. 150–193.

¹⁹ *The Spectator*, 12 March 1711.

make significant progress on the London stage.²⁰ The first of these operas is the well-known *Arsinoe: Queen of Cyprus* compiled by Thomas Clayton. Clayton's purpose was to introduce all-sung opera to London, so that the wealthy who had enjoyed Italian opera whilst on the Grand Tour to the continent could experience something similar back home. As a result of Clayton's efforts, a number of further operas followed which eventually led to the formation of the Royal Academy of Music in 1719, a joint-stock company funded by the aristocracy to maintain Italian opera in London.²¹

These early operas included English operas after the Italian manner, bilingual operas performed in Italian and English, Italian operas, pasticcios and newly composed operas. For Italian opera to be truly successful in London several elements were necessary: financial support, a theatre with the necessary stage equipment, a full complement of outstanding Italian singers (including castrati), a supply of good librettos and a poet to adapt them for London, as well as at least one first rate composer capable of writing new music in the Italian style. Clayton, who was not the most accomplished composer, was also missing a good libretto and Italian singers. Yet over the years that followed these elements were gradually put into place, reaching a climax in 1711 with Handel's first opera for London, *Rinaldo*.²² The arrival of a good castrato (Valentini) in 1707 was an important step in this process, however more important was the presence from December 1708 of one of the finest castratos available, Nicolini (Nicolò Grimaldi), especially as he seemed interested in encouraging opera in England.²³

²⁰ For an overview of the progress of all-sung opera in England see John Merrill Knapp, 'Eighteenth-Century Opera in London before Handel', in: *British Theatre and the Other Arts, 1660–1800*, edited by Shirley Strum Kelly, Washington 1984, pp. 92–104; Winton Dean and John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford 1987, 2¹⁹⁹⁵, pp. 140–150 and in Lowell Lindgren, 'Critiques of Opera in London, 1705–1719', in: *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, edited by Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi and Maurizio Padoan, Como 1995, pp. 145–65.

²¹ For a list of operas performed between 1705 and 1711 see Knapp, 'Eighteenth-Century Opera in London before Handel', p. 103; for those performed between 1710 and 1717 see Dean and Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, p. 156.

²² See Dean and Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, pp. 168–205.

²³ For Nicolini's standing and salary see Judith Milhous and Robert D. Hume, 'Opera Salaries in Eighteenth-Century London', in: *Journal of the American Musicological Society* 46/1 (1993), p. 30.

There was, however, also opposition to all-sung Italian opera in England and *The Spectator* provides some of the most colourful satirical commentary on the establishment of opera in London, ridiculing for example the idea that audiences would rather see an opera performed in a language they do not understand than going to a play or opera performed in English.

The next Step to our Refinement, was the introducing of *Italian* Actors into our Opera; who sung their Parts in their own Language, at the same time that our Countrymen performed theirs in our native Tongue. The King or Hero of the Play generally spoke in *Italian*, and his Slaves answered him in *English*: The Lover frequently made his Court, and gained the Heart of his Princess in a Language which she did not understand. One would have thought it very difficult to have carried on Dialogues after this manner, without an Interpreter between the Persons that convers'd together; but this was the State of the *English* Stage for about three Years.

At length the Audience grew tired of understanding Half the Opera, and therefore to ease themselves entirely of the Fatigue of Thinking, have so ordered it at Present that the whole Opera is performed in an unknown Tongue. We no longer understand the Language of our own Stage [...]. In the mean time I cannot forbear thinking how naturally an Historian who writes two or three hundred Years hence, and does not know the Taste of his wise Forefathers, will make the following Reflection, *In the Beginning of the Eighteenth Century the Italian Tongue was so well understood in England, that Opera's were acted on the publick Stage in that Language.*²⁴

While some members of the audiences possessed sufficient knowledge of the Italian language to understand opera, the majority did not, shown by the fact that English translations of the librettos for Italian operas were provided on facing pages in the wordbooks available at performances. This is just one example of some of the criticism that Italian operas attracted. Other authors, such as John Dennis in his *Essay on the Opera's after the Italian Manner*, as the title page shows, addresses the 'damage they may bring to the publick', primarily meaning their effect on the spoken play.²⁵ Publications were, however, not the only place where Italian opera in London was ridiculed.

²⁴ *The Spectator*, 21 March 1711.

²⁵ John Dennis, *An Essay on the Opera's after the Italian Manner, which are about to be Establish'd on the English Stage: With some Reflections on the Damage which they may bring to the Publick*, London 1706. A detailed list of further criticism of Italian opera can be found in Lindgren, 'Critiques of Opera in London, 1705–1719'.

Satire on the Puppet Stage: *Hydaspes, a Lion and a Pig*

Italian opera provided Powell with an ideal target for his satirical performances at Punch's Theatre and his puppet shows therefore became a further vehicle with which Italian opera could be attacked and ridiculed. Aside from Punch descending in a chariot, as mentioned earlier, one particularly good example can be found in connection with the opera *L'Idaspe fedele*, known in England as *Hydaspes*.²⁶ The first performance was given on 23 March 1710 (about a year before the article in *The Spectator* lampooning all-Italian performances) of which this opera was the second, preceded only by *Almahide* two months earlier.²⁷ *Hydaspes*, like the operas before it in the London theatres, was an adaptation of a pre-existing work, in this case the Neapolitan opera *G'l'amanti generosi* ('The generous lovers') by Francesco Mancini, a score of which, written on Neapolitan paper, survives in Milan.²⁸ The opera found its way to London with Nicolini who had worked in Naples before coming to London and had sung in Mancini's original production at the Teatro San Bartolomeo during the 1705 carnival. The libretto by Giovanni Pietro Candi, which had originally been published in Venice in 1703²⁹ and was revised for Naples by Giulio Convò and Silvio Stampiglia, was adapted for London and an English translation prepared by an unknown poet – the dedication of the London wordbook is signed by Nicolini, who may have been involved in the process of adaption alongside John Heidegger, the impresario of the Queen's Theatre.³⁰ The majority of the music for the London version was taken from Mancini's original opera and had been brought to London by Nicolini.³¹ The music was then arranged by Johann Christoph Pepusch, who had also been involved in earlier operas at the Haymarket Theatre; some music by Bononcini and as yet unidentified composers was, however, also added.³²

²⁶ *Hydaspes. An Opera. As it is Perform'd at the Queen's Theatre in the Hay-Market, London 1710.*

²⁷ *The Daily Courant*, 23 March 1710. The comic interludes in *Almahide* were, however, performed in English, but the opera itself was in Italian.

²⁸ I-Mc MS Noseda G.10.; see also facsimile edition in the *Garland Italian Opera 1640–1770* series, vol. 18: Francesco Mancini, *G'l'amanti generosi*, with an Introduction by Howard Mayer Brown, New York 1978.

²⁹ *Gli Amanti generosi. Drama per Musica*, Venice 1703. The music in 1703 (now lost) was by Benedetto Vinaccesi.

³⁰ *Hydaspes. An Opera*, p. 3

³¹ *Ibid.* p. 1.

³² Donald Burrows, *Handel*, Oxford u. a. 1995, 2012, p. 82.

Additional comic scenes that had been inserted into the libretto for Naples were removed. The wordbook also reveals that the scenery for London was painted by Marco Rizzi of Venice, who was probably one of ‘two famous Italian Painters’ reported to have arrived in England in 1709 and who worked on some of the earlier operas for the London stage.³³ The arias from the opera were published by John Walsh shortly after the first performance, but, except for the overture, none of the music has yet been recorded.³⁴

The plot of the opera draws on the life of the Persian King Artaxerxes (fourth century BC) and revolves around the problems he is having with two pairs of lovers: firstly, Idaspe (his nephew) and Berenice – who Artaxerxes is also in love with himself; and secondly Darius (his brother) and Mandana, the daughter of the King of Media and who is being held prisoner by Artaxerxes. Stampiglia added a further pair of comic lovers, Ircano (one of Darius’s soldiers) and Drosilla (Mandana’s maid). Artaxerxes plans to put his rival lover Idaspe to death with the assistance of his captain Arbace. Arbace, however, comes to lose faith in his king and instead joins forces with Darius – together they attack the capital city. When Artaxerxes’s life is at risk from Darius’s soldiers, Darius and Idaspe protect him, causing him to admit his mistakes, as well as return Berenice to Idaspe and Mandana to Darius.

For Powell and his puppet theatre, one scene in particular was attractive for satire. At the start of Act 3, Idaspe, having been captured, is to be put to death in front of his beloved Berenice in an amphitheatre by being forced to fight a hungry lion.³⁵ The music for the encounter with the lion included a dramatic D major aria by Mancini (the original version was in F major), using the concitato style in the A section to demonstrate the ferociousness of the animal who is about to tear him apart, and a contrasting B-section in the relative minor for the description of his flaming heart which the lion will find within his chest (Fig. 2). The opening two bars are borrowed from the start of the overture (Fig. 3), perhaps highlighting that this scene is the emotional highpoint of the plot – Berenice must watch while her lover is either eaten alive or defeats the beast.

³³ Lowell Lindgren, ‘The Staging of Handel’s Operas in London’, in: *Handel Tercentenary Collection*, edited by Stanley Sadie and Anthony Hicks, London 1987, p. 115n.

³⁴ *Songs in the New Opera, Call’d Hydaspe*, London [1710]; copies in: GB-Lbl I.282., GB-Lbl Hirsch II.559, and F-Pn Rés.V.S.1278.

³⁵ *Hydaspe. An Opera*, pp. 58–59.

Allegro

6 8

4

7 6 6 6 6 6

Idaspe

Mos-tro cru-del che

9 6 6

fai,—

Mos-tro cru-del che fai,—

12 6 6 6

vie-ni col tuo ri-go-re, à la-cer-ar-mi il sen, vie-ni col tuo ri-go-re, à

2 6 6 6

Fig. 2: Francesco Mancini, Aria, 'Mostro crudel che fai?', in: *Songs in the New Opera, Call'd Hydaspe*, London [1710], pp. 49–50.³⁶



Fig. 3: Francesco Mancini, Overture, bb. 1–7, in: *Songs in the New Opera, Call'd Hydaspes*, London [1710], p. 1.³⁷

The image of Nicolini wrestling with someone in a lion costume on stage, whilst singing a castrato aria must, however, have seemed to some an especially ridiculous sight, and the scene was the subject of a lengthy satire in *The Spectator* on 15 March 1711 – a year after the first performance.³⁸ Within a year of the first performances of *Hydaspes*, the advertisements for Powell's new opera *The British Enchanter, or the Birth of Merlin* refer to 'Scignior [sic] Punchanello Encouraging and Killing a Lion in the Amphitheatre' – the connection to *Hydaspes* is clear.³⁹ On 28 April 1711 both *Hydaspes* and *The Birth of Merlin* with the satirical scene at Punch's Theatre were given on the same night and were even advertised next to each other in *The Daily Courant*.⁴⁰

³⁶ See also: I-Mc MS Noseda G.10. pp. 227–31; facsimile edition in the *Garland Italian Opera 1640–1770* series, vol. 18: Mancini, *Gl'amanti generosi*.

³⁷ See also: I-Mc MS Noseda G.10.; facsimile edition in the *Garland Italian Opera 1640–1770* series, vol. 18: Mancini, *Gl'amanti generosi*.

³⁸ *The Spectator*, 15 March 1711.

³⁹ *The Daily Courant*, 9 April 1711, see also 23 April 1711.

⁴⁰ *The Daily Courant*, 28 April 1711.

Punch's encounter with the lion was clearly immensely popular, as it appeared in various performances at Powell's theatre; for example in January 1713 it was incorporated into a performance of *The Unfortunate Lovers; or The Fair Vow-Breaker*, which may have been a satire on the recent opera *The Triumph of Love*, that had premiered in November 1712.⁴¹ As late as 1732 the scene even featured in a new puppet show established by the Yeates family, who had previously worked together with Powell's son. However, the report refers to 'Punchinello's Encounter with the Pig', not a lion.⁴² That the staging of Powell's satire actually employed a pig rather than a lion is confirmed by a diary entry from Mrs Delaney, who in 1711 was a lady-in-waiting to Queen Anne, and reported that she had seen 'Powell's famous puppet show, in which Punch fought with a pig in burlesque, in imitation of Nicolini's battle with the lion'.⁴³ Furthermore, Speaight believes this may have been a live pig, which is suggested by a report in *The Spectator* for Friday 16 March 1711 comparing Powell's new show *Whittington and his Cat* directly with Handel's *Rinaldo*. The report also includes a unique description of some of Powell's scenery:

The Opera at the *Hay-Market*, and that under the little *Piazza* in *Covent-Garden*, being at present the Two leading Diversions of the Town; and Mr. *Powell* professing in his Advertisements to set up *Whittington and his Cat* against *Rinaldo and Armida*, my Curiosity led me the Beginning of last Week to view both these Performances, and make my Observations upon them.

First therefore, I cannot but observe that Mr. *Powell* wisely forbearing to give his Company a Bill of Fare before-hand, every Scene is new and unexpected; whereas it is certain, that the Undertakers of the *Hay-Market*, having raised too great an Expectation in their printed Opera, very much disappointed their Audience on the Stage. [...]

I observe that Mr. *Powell* and the Undertakers had both the same Thought, and I think, much about the same time, of introducing Animals on their several Stages, though indeed with very different Success. The Sparrows and Chaffinches at the *Hay-Market* fly as yet very irregularly over the Stage; and instead of perching on the Trees and performing their Parts, these young Actors either get into the Galleries or put out the Candles; whereas Mr. *Powell* has so well disciplined his Pig, that in the first Scene he and Punch dance a Minuet together.

⁴¹ *The Daily Courant*, 10 January 1713.

⁴² *The Daily Post*, 12 May 1732.

⁴³ *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany: with Interesting Reminiscences of King George the Third and Queen Charlotte*, edited by Augusta Hall, London 1861, vol. 1, p. 16.

I am informed however, that Mr. *Powell* resolves to excell his Adversaries in their own Way; and introduce Larks in his next Opera of *Susanna, or Innocence betrayed*, which will be exhibited next Week with a Pair of new Elders. [...]

As to the Mechanism and Scenery, every thing, indeed, was uniform, and of a Piece, and the Scenes were managed very dexterously; which calls on me to take Notice, that at the *Hay-Market* the Undertakers forgetting to change their Side-Scenes, we were presented with a Prospect of the Ocean in the midst of a delightful Grove; and tho' the Gentlemen on the Stage had very much contributed to the Beauty of the Grove, by walking up and down between the Trees, I must own I was not a little astonished to see a well-dressed young Fellow in a full-bottomed Wigg, appear in the Midst of the Sea, and without any visible Concern taking Snuff.

I shall only observe one thing further, in which both Dramas agree; which is, that by the Squeak of their Voices the Heroes of each are Eunuchs; and as the Wit in both Pieces are equal, I must prefer the Performance of Mr. *Powell*, because it is in our own Language.⁴⁴

The references to live animals, the discipline of the pig (or piglet) and it dancing a minuet might, as Speaight believes, suggest a live animal; on the other hand, given the satirical nature of *The Spectator*, this could also easily have been a marionette pig.⁴⁵

The success of Powell's satire on *Hydaspes* is perhaps also visible in regular theatres. In 1719 a new burlesque *Harlequin-Hydaspes: Or, The Greshamite. A Mock-Opera* was performed once at Lincoln's Inn Fields Theatre before it was banned, being a complex satire aimed at the physician, natural historian and antiquary, John Woodward, who was Professor of Physick at Gresham College.⁴⁶ The play was based on *Hydaspes*, following the story and plot closely and even including some of the arias from the original production, which, as shown earlier, had been published and were therefore easily accessible. Although in *Harlequin-Hydaspes*, Harlequin, who takes on the role of Hydaspes, wrestles a lion and not a pig, it is possible that the idea for a satirical version of the opera as a play was in some way inspired by Powell's puppet-show performances.

⁴⁴ *The Spectator*, 16 March 1711.

⁴⁵ Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, p. 96.

⁴⁶ *Harlequin-Hydaspes: Or, The Greshamite. A Mock-Opera* (London 1719). For the advertisements for the published play and the performance see *The Post-Boy*, 21–23 May 1719 and 23–26 May 1719; see also William J. Burling, *Summer Theatre in London, 1661–1820, and the rise of the Haymarket Theatre*, Madison, N.J. 2000, p. 64.

Hydaspes, and its association with commentary in *The Spectator* and Powell's puppet show, is just one example of how satire could be used as a device to ensure popularity with London readers and audiences. Many of Powell's other performances no doubt also ridiculed performances of other operas and plays, the details of which are unknown owing to a lack of surviving information, now often reduced to just the title of a performance. Perhaps, though *Harlequin-Hydaspes* might come close to what audiences may have experienced at Powell's theatre, and as the play text and sufficient music from the original opera survives, it would be possible to mount a production of this mock opera, which would no doubt be enlightening.

Ignaz Pleyels *Die Fee Urgele* und die Gestaltung eines performativen Gesamtkonzepts im Marionettentheater von Schloss Eszterháza

Adrian Kuhl

Als 1772 ein Gebäude im Garten von Schloss Eszterháza zu einem Marionettentheater umgebaut wurde¹, entstand ein Spielort, der nach Ansicht von Zeitgenossen seines gleichen suchte. Staunend befand man, dass das prominent gegenüber dem Opernhaus gelegene Theater „viel größer und bequemer, als die mehren Provinzialtheater“² sei. Man rühmte die außergewöhnliche „Pracht und [die] überaus künstlich gemachten und sehr kostbar gekleideten Puppen“³, die hervorragende Bühnentechnik, die nicht weniger als 36 Verwandlungen ermöglichte⁴, sowie die aufführungspraktische Qualität der beteiligten Akteure.⁵ Vor allem aber fand die aus der Gestaltung des Vorgängerbaus übernommene Anlage als reich dekorerter Grottensaal wiederholte Erwähnung und detaillierte Beschreibung.⁶ Der ohne Logen und Galerie

¹ Klaus M. Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza zur Zeit Joseph Haydns und sein Begründer Karl Michael von Pauerspach. Ein Beitrag zur Theater- und Musikgeschichte*, Wien 2016 (Eisenstädter Haydn-Berichte 9), S. 93.

² John Moore, *Abriss des gesellschaftlichen Lebens und der Sitten in Frankreich, der Schweiz und Deutschland. In Briefen entworfen von [...]*, Leipzig 1779, S. 364, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 95.

³ Johann Friedel, *Fünfzig Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an seinen Freund in Berlin*, zweite Auflage, Leipzig und Berlin (d.i. Preßburg) 1784, S. 464, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 94.

⁴ Johann Matthias Korabinsky, *Almanach von Ungarn auf das Jahr 1778*, Wien und Preßburg 1778, S. 305, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 99.

⁵ Johann Caspar Riebeck, *Briefe eines Reisenden Franzosen über Deutschland. An seinen Bruder in Paris, übersetzt von K.R.*, Zürich 1783, Bd. I, S. 495f., zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 100f.

⁶ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 64; eine Zusammenstellung von verschiedenen Beschreibungen des Theaters ebd. S. 92–109; bei den Beschreibungen des Grottensaals ist sicher auch die bis ins 18. Jahrhundert herrschende Etikette zu berücksichtigen, dass Grottenarchitektur als zu würdigende Objekte eines Schlosses galten und eine Nichterwähnung einem Affront gleichgekommen wäre; Urte Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse. Grotten und ihre Wahrnehmung (1770–1840)“, in: *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge. Motive*

großzügig angelegte Raum⁷ war an „alle[n] Wände[n], Nischen, und Oeffnungen, mit verschiedenen Stuffen, Steinen, Muscheln, und Schnecken“⁸ in verschiedenen Farben belegt sowie auf Ruinen- und „Felsenart grün gemalt“.⁹ Das aufgebrachte Muschelwerk hatte man mit glitzerndem Staub¹⁰ überzogen, der das Licht der zahlreichen Lüster reflektierte¹¹ und dem Raum „einen sehr seltsamen, und auffallenden Anblick“¹² verlieh. Verschiedene kleine Springbrunnen ergänzten, wie typisch für die Grottenarchitektur¹³, die Raumausstattung und erfüllten den Saal mit einem angenehmen Plätschern.¹⁴ – „Ein Theater, vielleicht das einzige in seiner Art“, wie 1784 Karl Gottlieb von Windisch die allgemeine Bewunderung in seiner *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháſ im Königreiche Ungern* (sic) zusammenfasste.¹⁵

Das Staunen über das Theater dürfte aber nicht allein der herausragenden künstlerischen Qualität und der ausstatterischen Pracht gegolten haben. Vielmehr ist zu vermuten, dass die Marionettenaufführungen in Eszterháza auch eine außergewöhnliche performative Wirkung entfaltet haben, die aus dem Zusammenspiel des als Sala terrena angelegten Theaterraumes, der aufgeführten Stücke und der besonderen Medialität von Figurentheater resultierte.¹⁶ Diesem Zusammenwirken soll im Folgenden näher nachgegangen

der Natur in Architektur und Garten, hrsg. von Uta Hasser, München 2014, S. 178–199, hier S. 182f.

⁷ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 85f.

⁸ Karl Gottlieb von Windisch, *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháſ im Königreiche Ungern*, Preßburg 1784, S. 38f.; zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 102.

⁹ Johann Bernoulli, *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*, IX. Bd., Berlin und Leipzig 1783, S. 270, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 92.

¹⁰ *Relation des Fêtes données à Sa Majesté l'Imperatrice par S. A. Mgr le Prince d'Esterhazy Dan son Château d'Esterhaz Le 1^r & 2^e 7^{bre} 1773*, Wien 1773, S. IXff., zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 96.

¹¹ Ebd.; auch Mátyás Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, London, Budapest 1962, S. 88.

¹² Windisch, *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháſ*, S. 38f., in Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 102.

¹³ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 179.

¹⁴ *Relation des Fêtes*, in: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 96f.

¹⁵ Windisch, *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháſ*, S. 38f., zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháſ*, S. 103.

¹⁶ Zur Bedeutung des Theaterraumes für Atmosphäre und theatrale Wirkung einer Aufführung vgl. Jens Roselt, „Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität

werden. Anhand eines Stückes, das unmittelbar für die Aufführung auf dem Marionettentheater in Eszterháza entstanden ist, soll nach einem kurzen Überblick über die Entstehung und Funktion des Marionettentheaters in Eszterháza zunächst exemplarisch der Anspruch an Bühnenausstattung und musikalische Anlage des aufgeführten Repertoires aufgezeigt werden, bevor in einem weiteren Schritt untersucht werden soll, inwieweit Aufführungsort, Stückkonzeption und Puppentheater in der Sommerresidenz im Sinne eines performativen Gesamtkonzepts aufeinander bezogen wurden.

Stellen heute zwar Joseph Haydns Marionettenopern das wohl bekannteste Repertoire des Theaters dar, so bietet sich aufgrund der Überlieferung Ignaz Pleyels Marionettensingspiel *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* für die Untersuchung an. Anders als bei Haydns nur partiell überlieferten Marionettenopern¹⁷ ist von diesem Stück sowohl das Libretto als auch die vollständige Partitur erhalten, sodass die Betrachtung der Stückkonzeption nicht durch eine unvollständige Quellenlage erschwert wird.

Entstehung des Marionettentheaters

Die Komposition von Pleyels Oper fällt mit dem Jahr 1776 in eine Zeit, die für die Theaterkultur in Eszterháza einen markanten Punkt bildete. Bis zur Mitte der 1770er Jahre hatte es in der Sommerresidenz nur vereinzelte Opernaufführungen gegeben, bevor ab 1776 im großen Opernhaus ein regelmäßiger Spielbetrieb aufgenommen wurde.¹⁸ Vergleichbares gilt auch für die Pflege von musikalischem Marionettentheater. Hier gab es zwar durch das

von Räumen“, in: *Theorie Theater Praxis*, hrsg. von Hajo Kurzenberger und Anne-Marie Matzke, Berlin 2004 (Theater der Zeit: Recherchen 17), S. 66–76, hier bes. S. 67f., 75; Sabine Schouten, „Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse“, in: ebd., S. 56–65, hier bes. S. 57, 59; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, ¹¹2019, S. 187–190, 200.

¹⁷ Haydns Marionettenopern müssen größtenteils als verschollen gelten. Überliefert sind zwar fast alle Libretti, doch hat sich die Musik nur ausschnittsweise erhalten. Zur Überlieferung siehe u.a. Günter Thomas, „Haydns deutsche Singspiele“, in: *Haydn-Studien* VI (1986), S. 1–63; H. C. Robbins Landon, „Haydn's marionette operas and the repertoire of the marionette theatre at Esterház castle, in: *Haydn Yearbook* 1 (1962), S. 111–197.

¹⁸ Fabian Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, in: *Das Haydn-Lexikon*, hrsg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 492–495, hier S. 492; Landon, „Haydn's marionette operas“, S. 116; Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, S. 62, 103.

Engagement fahrender Truppen bereits seit den 1760er Jahren im Umkreis der Familie Esterházy immer wieder Figurentheateraufführungen, wenn auch nicht unbedingt musikalische¹⁹, doch intensivierte sich die Pflege erst ab Beginn der 1770er Jahre.²⁰ Dies resultierte aus dem Wirken Joseph Karl Pauerspachs für den Hof in Eszterháza.²¹ Pauerspach, eigentlich Sekretär bei den niederösterreichischen Landrechten, betätigte sich intensiv als Puppenspieler und Librettist²² und kam vermutlich über die mit Haydn bekannte Familie Kees und den mit dem Kapellmeister bekannten Pfarrer Gottlieb Schiechl in Kontakt mit dem Hof in Eszterháza.²³ Im Sommer 1772 wurde unter großem Arbeitsaufwand, wohl anlässlich eines Besuchs des französischen Botschafters Prince Louis de Rohan-Guéméne, Pauerspachs ausgefeiltes Marionettentheater von Brunn nach Eszterháza transportiert und im dortigen Lusthaus im Garten aufgebaut.²⁴ Die Aufführungen müssen einen großen Eindruck gemacht haben, da Fürst Nikolaus I. anschließend das kostbare Marionettentheater Pauerspachs nebst Maschinerie, Dekorationen, Puppen und 500 Textbüchern am 23. Juli 1772 für 300 Dukaten (1.250 Gulden) ankaufte und Pauerspach verpflichtete, es weiterhin zu bespielen.²⁵

Installiert wurde es nun mit größeren Umbauarbeiten im besagten Grottensaal.²⁶ Anlass dafür war der Besuch Kaiserin Maria Theresias, die mit Familie und Hofstaat am 2. September 1773 in Eszterháza zu Gast war. Sie zeigte sich begeistert von der aufgeführten Puppenoper – Joseph Haydns *Philemon und Baucis* mit dem Vorspiel *Der Götterrath* – und legte damit wohl den Grundstein für die regelmäßige Pflege von Marionettentheater in Eszterháza.²⁷ Fanden in der Folge zunächst nur sporadisch weitere Aufführungen

¹⁹ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 38.

²⁰ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492f.; Landon, „Haydn’s marionette operas, S. 116f.

²¹ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 19.

²² Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493; Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 41; zu Pauerspach vgl. ebd., S. 341–640, 363.

²³ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 360f.

²⁴ Ebd., S. 41, 44, 361f.; möglicherweise spielte hier eine Rolle, dass in Paris zu dieser Zeit Marionettenopern verbreitet waren, vgl. Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 224.

²⁵ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 362.

²⁶ Ebd., S. 46f., 62, 64, 94; Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492 nennt den 21. Juli.

²⁷ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492, Landon, „Haydn’s marionette operas, S. 115f.; Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, S. 88.

statt, intensivierten sich die Darbietungen 1774 und führten ein Jahr später schließlich zur offiziellen Übertragung der Theaterdirektion an Pauerspach.²⁸ Dieser führte den Spielbetrieb bis zu seinem Weggang aus Eszterháza im Januar 1778 zu seinem Höhepunkt, bevor die Leitung in der Nachfolge auf den Bibliothekar Philipp Georg Bader überging.²⁹ Nach dem großen Brand 1779, bei dem das Hoftheater vollständig zerstört wurde, fanden im Grottensaal auch die Aufführungen der Hofoper statt³⁰ und der Spielbetrieb der Marionettendarbietungen reduzierte sich drastisch, bevor er mit dem Tod des Fürsten 1790 gänzlich eingestellt und das Marionettentheater neun Jahre später verkauft wurde.³¹

Woher das Interesse des Fürsten für musikalisches Figurentheater kam, ist derzeit nicht bekannt, doch dürfte die im 18. Jahrhundert grundsätzliche Begeisterung für die Miniatur, für die mechanischen und optischen Künste sowie für ihre theatrale Verwendung und Inszenierung zur fürstlichen Faszination beigetragen haben.³² Auch ist zu bedenken, dass Figurentheater anders als im 19. Jahrhundert nicht mit einer künstlerisch-qualitativen Abwertung als kindischer Unterhaltung oder als Theater für Kinder verbunden war und die Aufführung von Opern mit Figuren ohnehin auf eine längere Tradition zurückblicken konnte.³³ Vor allem aber lässt sich in Wien eine intensive Pflege

²⁸ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 353, 363; Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492f.

²⁹ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 366; Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493.

³⁰ Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, S. 123.

³¹ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493.

³² Ulrike Sümegi, Michael Freismuth, „Austria“, in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (2011), <https://wepa.unima.org/en/austria/> (Zugriff: 20. Mai 2021); John Mohr Minnear, *Marionette Opera. Ist History and Literature*, Diss., North Texas State University 1971, S. 143; Gernot Gruber, „Haydns Marionettenopern in ihren kulturgeschichtlichen Zusammenhängen, in: *Haydn-Studien* 2/2 (1969), S. 119–122, hier S. 120; zur Bedeutung der Miniatur im Wien des 18. Jahrhunderts vgl. Heinz E. R. Martin, *Minaturen des Rokoko, Empire und Biedermeier*, München 1981, S. 10, 103, 108 sowie auch Stefanie K. Werner, *Minaturen. Große Malerei auf kleiner Fläche*, Braunschweig 2010, S. 6.

³³ Cristina Grazioli, Eleanor Margolies, „Opera“, in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (2010/2014), <https://wepa.unima.org/en/operas/> (Zugriff: 20. Mai 2021); Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 108; Martin Nedbal, „Live Marionettes and Divas on Strings. Die Zauberflöte's Interactions with Puppet Theater“, in: *The Opera Quarterly* 28/1–2 (2012), S. 20–36, hier S. 24f.; Finscher, *Joseph*

von teils aufwändigem Marionettentheater nachweisen, für dessen vielfältige Formen sich nicht nur die unteren Stände, sondern auch der Wiener Adel und vor allem auch Mitglieder des Kaiserhauses interessierten.³⁴ Durch die politischen Ambitionen Nikolaus I. ist es vorstellbar, dass ihn besonders letzteres darin bestärkt haben könnte, sich im Rahmen seiner Hofkultur ausgerechnet dieser Theaterform zu widmen. Schließlich ließ sich vor diesem Hintergrund die prunkvolle Pflege von Figurentheater in die repräsentationspolitischen Bestrebungen der fürstlichen Sommerresidenz einbinden.³⁵ Dass dies in Eszterháza tatsächlich mit viel Aufwand geschah, zeigt sich nicht nur daran, dass die offiziellen Besuche eines Botschafters und der Kaiserin überhaupt erst zur Einrichtung des Marionettentheaters geführt hatten, sondern auch daran, dass die Pracht des Theaters in verschiedenen Publikationen öffentlichkeitswirksam gerühmt wurde, die Aufführungen für Jedermann unentgeltlich zugänglich waren und die Vorführungen nicht zuletzt mit einem erheblichen finanziellen Aufwand bestritten wurden.³⁶ Das fürstliche Marionettentheater in Eszterháza war also keine unbedeutende adelige Spielerei, sondern nahm innerhalb der höfischen Repräsentationskultur einen besonderen Stellenwert ein. So ist auch zu erklären, dass das auf der Bühne gegebene Repertoire aus heiteren oder sogar komischen Stücken in deutscher Sprache zwar der Unterhaltung der Hofgesellschaft diente, sich aber durch den Anspruch auszeichnete, aufwändig ausgestattetes und vollgültiges Musiktheater zu sein, wie sich exemplarisch an Pleyels *Die Fee Urgele* verdeutlichen lässt.³⁷

Haydn und seine Zeit, S. 224; siehe dazu auch die Beiträge von John McCormick und Reinhard Kapp im vorliegenden Band.

³⁴ Nedbal, „Live Marionettes and Divas on Strings“, S. 24; Hans Richard Purschke, *Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete*, Bochum 1986, S. 69–91; ders.: *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick*, Frankfurt a. M. 1984, S. 139; Minniear, *Marionette Opera*, S. 142f., 145f.; Gruber, „Haydns Marionettenopern“, S. 120.

³⁵ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 215, 220.

³⁶ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493.

³⁷ Auch auf dem großen Hoftheater wurden in Eszterháza Opern komischen Genres für die Repräsentation eingesetzt, Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, S. 357.

Anspruch an Bühnenausstattung und musikalische Gestaltung

Pleyels *Die Fee Urgele* ist wie viele der anderen Marionettenopern in Eszterháza eine Opernparodie.³⁸ Sie basiert auf Charles-Simon Favarts gleichnamigem Libretto *La Fée Urgèle, ou ce qui plaît aux dames*, das 1765 ursprünglich Egidio Romualdo Duni als Opéra comique für eine Aufführung der Comédie Italienne in Fontainebleau vertont hatte.³⁹ Als Libretto verwendete Pleyel allerdings nicht das französische Original, sondern vermutlich die deutsche Übersetzung des Librettos von Johann Heinrich Faber, die durch Pauerspach eingereichtet und an die Begebenheiten in Eszterháza angepasst worden war.⁴⁰ Den für das Marionettentheater in Eszterháza charakteristischen Ausstattungsaufwand lässt schon eine kurze Zusammenfassung der numinosen und moralisierenden Handlung erahnen.⁴¹ Marton und Ritter Lisuart sind verliebt, doch raubt der Ritter dem als Bäuerin verkleideten Mädchen, das ihm eine Treueprobe stellt, einen Kuss, was diese Königin Bertha klagt, die mit ihrem Gefolge auf Falkenjagd ist. Lisuart wird daraufhin vor ein Frauengericht gestellt und kann der Todesstrafe nur entgehen, wenn er sagen kann, wodurch Frauen stets verführt würden. Befragte Bäuerinnen wissen keinen Rat, erst eine Alte verrät ihm die Lösung (Frauen wollten selbst regieren), doch muss Lisuart einen noch zu bestimmenden Lohn entrichten. Er wird freigesprochen, allerdings verlangt die Alte nun seine Hand. Gebunden durch sein

³⁸ So übernimmt Pleyel laut Christine Siegert beispielsweise zahlreiche Melodien aus Egidio Romualdo Dunis Vertonung, vgl. Christine Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, in: *Joseph Haydn (1732–1809)*, hrsg. von Sebastian Urmoneit, Berlin 2009 (Memoria, 11), S. 347–382, hier S. 361f. Zur Bedeutung der Parodie für das Repertoire des Marionettentheaters, aber auch für die bauliche Situierung des Spielorts ebd. S. 361; zur Parodie außerdem Gruber, „Haydns Marionettenoper“, S. 120. Die Bedeutung der Parodie setzt sich auch in der Theaterform fort, in dem die Verwendung von Puppen ohnehin einen oft distanzierenden Charakter besitzt, was nicht zuletzt ganz besonders für Marionettenopern gilt, vgl. Steve Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet. Puppetry as a theatrical art*, New York u.a. 1992 (Contributions in drama and theatre studies, 47), S. 42, 70f.

³⁹ Elisabeth Cook, „La Fée Urgèle“, in: *Grove Music Online* (1992), <https://doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901581> (Zugriff: 14. Mai 2021).

⁴⁰ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 264–267, hier bes. 266f. (mit Darlegung des älteren Forschungsstandes zur Autorschaft des Librettos).

⁴¹ Die Angaben zum Stück folgen dem Libretto: *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt eine Marionetten Operette in vier Aufzügen. Nach dem französischen des Herrn Favart. Zu Esterháza, auf der fürstlichen Marionettenbühne. Im Wintermonathe 1776 aufgeführt*, Oedenburg, gedruckt bey Johann Joseph Gieß, o. J.

Versprechen willigt er zur Schadenfreude der Dorfbevölkerung ein, beklagt jedoch sein Schicksal. Erst nachdem die Alte ihn von der Macht wahrer Liebe überzeugt hat, schwört Lisuart Marton ab. Damit hat er die Treueprobe bestanden. Die Strohhütte der Alten verwandelt sich unter Donner in den Palast der Fee Urgele – sie war die Alte und Marton.

Für die Darstellung dieser Handlung sind neben den bereits genannten Charakteren noch diverse weitere vorgesehen – beispielsweise Martons Vertraute Robinette, Lisuarts Knappe Pedrillo, die Generaladvokatin bei Gericht, verschiedene Schäfer, der Oberjägermeister, zahlreiche Ensemblecharaktere wie Bäuerinnen, Rätinnen und irrende Ritter sowie Nymphen im Gefolge der Fee Urgele. Da die Rollen anders als bei einer Aufführung mit menschlichen Darstellern nicht doppelt besetzt werden können, sondern die verschiedenen Charaktere in der Regel als eigene Puppen existieren müssen, summieren sich die benötigten Figuren auf allein 15 Einzelpuppen, zu denen noch die Figuren der genannten Ensemblecharaktere hinzukommen.⁴² Bei der Figur des Ritters Lisuart ist bei der Ausstattung zudem noch zu berücksichtigen, dass er zunächst auf einem Pferd und in voller Rüstung erscheint, auf offener Bühne aber laut Libretto auch vom Pferd absteigen können und sich die Rüstung abnehmen lassen muss, was besondere technische Anforderungen an die Gestaltung der Puppe stellt. Neben den zahlreichen Figuren werden in *Die Fee Urgele* aber auch verschiedene Requisiten verlangt: einen auf der Bühne ziehbaren Degen für Lisuart, einen hinter der Bühne abnehmbaren Falken für

⁴² Das Pleyel Museum der Internationalen Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft (IPG) in Ruppersthal, Österreich besitzt Figuren zu Pleyels Marionettenoper (für diesen Hinweis danke ich Dörte Schmidt). Nach Auskunft der IPG wurden die Figuren von einer Studierendengruppe der North Texas State University, Houston/TX, unter der Leitung von Cecil Adkins (1932–2015) gebaut. Szenische Aufführungen von *Die Fee Urgele* mit Marionetten fanden unter Adkins Leitung mit dem Collegium Musicum der North Texas State University beim 38th Annual Meeting der American Musicological Society 1972 in Dallas statt (vgl. *AMS Newsletter* II/2 [1972], S. 4 und Christopher Wilkinson, „Report from Dallas. The American Musicological Society Convention, 1972“, in: *Current Musicology* 16 [1973], S. 13–15). Inwieweit die betreffenden Figuren nach Vorlagen oder Beschreibungen der Originalmarionetten angefertigt wurden, ließ sich nicht klären. Die Inventare des Marionettentheaters in Eszterháza aus den Jahren 1782/1783 von Pietro Travaglia geben durch Beschreibungen zu verschiedenen Figuren zwar einen guten Einblick in die Gestaltung der Marionetten in Eszterháza, verzeichnen aber keine Figuren, die explizit Pleyels Oper zugeordnet werden; zur Gestaltung der Figuren in Eszterháza vgl. Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 176–198 (mit Abdruck der Inventare auf S. 184–197).

Berthas Jagd, einen Blumenkorb und einen Doppelthron für Urgele und den Ritter. Hinzu kommen außerdem noch fünf Verwandlungen des Bühnenbildes, die sich wie angeführt teilweise unter Donner vollziehen.⁴³ Damit wird ein Ausstattungsaufwand deutlich, wie er auch für eine Hofoper mit menschlichen Darstellern vorstellbar ist.

Auch mit dem Blick auf die Partitur wird der Anspruch deutlich, zwar populäres, aber aufwändiges Musiktheater zu entwerfen. So dürfte die Aufführungsdauer des immerhin vieraktigen Stücks vermutlich bei gut zwei Stunden gelegen haben und für die musikalische Ausführung wird ein damals vollgültiges Opernorchester mit Streichern, Fagotten, Oboen, Flöten, Hörnern, Pauke und einer Flauto traverso verlangt.⁴⁴ Weiterhin sind für die insgesamt 27 und teils umfangreichen Musiknummern – Arien, Ensembles, Chöre und ein durchkomponierter Szenenkomplex als ausgedehntes Aktfinale – immerhin vier große und fünf kleinere solistische Gesangsrollen zu besetzen sowie ein vierstimmiger Chor, der nicht durch die Solisten gebildet wird. Musikalisch ist das Stück am Singspiel und der Opéra comique der Zeit ausgerichtet, wodurch es sich auch musikalisch als veritable Musiktheater präsentiert, wie exemplarisch an den Auftrittsarien von Marton, dem Knappen Pedrillo und am durchkomponierten Finale gezeigt werden kann.

Martons erste Musiknummer erklingt direkt zu Beginn des Stücks nach einem kurzen Dialog mit Robinette, in dem die verkleidete Marton der Vertrauten ihre Zuneigung zu Lisuart gesteht. Im Libretto ist ein insgesamt zweistrophiger Text aus neun Versen für Marton vorgesehen, in dem sie ihre Faszination für den Ritter verdeutlicht und die Nichtigkeit von Standesschranken für die wahre Liebe ausführt. Zeigt sich die metrische Anlage etwas unregelmäßig aus drei- bis sechshebigen Jamben, Trochäen und Daktylen zusammengesetzt, so gliedert die Reimstruktur den neunversigen Text in zwei vierversige Strophen mit einem davon abgehobenen Eröffnungsvers.

⁴³ Dies war für das Repertoire des Marionettentheaters vergleichsweise wenig. So sind beispielsweise in Haydns *Die Bestrafte Rachbegierde* und in *Genovevens Vierter Theil* jeweils 15 Verwandlungen vorgesehen; Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, S. 362–364; auf den hohen Aufwand weisen auch hin Minniear, *Marionette Opera*, S. 173 und Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 120.

⁴⁴ Die Angaben zur Musik basieren hier und im Folgenden auf: Ignaz Pleyel, *Die Fee Urgele. Marionetten-Operette* [Autograph], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Mus.Hs.15560/1-4 MUS MAG. Eine Quellenbeschreibung bietet Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 191.

Nein, nein, nein, nein, nein, nein,
 Ich kann nicht widerstehen;
 Ich liebe diesen grossen Held.
 Ach! möcht ich ihn zärtlich sehen!
 Ich gäb ihm meine Hand, weil er mir so sehr gefällt.
 Suche mir nicht die Hoffnung zu stören,
 Die mir an dem heutigen Tage lacht,
 Geburt und Reichthum, Macht und Ehren,
 Alles besiegt der Liebe Macht.⁴⁵

Pleyel entwirft dafür eine zweiteilige AB-Arie mit langem Vorspiel und legt die Stimmführung dabei in opéra comique- und singspiel-typischer Weise an: Violine 1 und 2 werden häufig entweder unisono oder parallel geführt, während Viola und Bass meist eine gemeinsame Stimmgruppe bilden. Die vorgeschriebenen Bläser – Oboen und Hörner – dienen entweder der harmonischen Unterstützung oder doppeln im Fall der Oboen die Stimmen der Violinen. Die Gesangsstimme, die immer wieder von der ersten Violine *colla parte* mitgespielt wird, ist liedhaft gehalten und weist bis auf eine größere Verzierung zur Schlussbildung in Takt 129f. lediglich Zweittonverzierungen auf (bspw. T. 50, 74f., 78f.). Dennoch wird der liedhafte Charakter von Pleyel zugunsten einer für das Singspiel der Zeit typischen differenzierten Figurenzeichnung aufgebrochen – die Musik gibt bereits vorab den Hinweis, dass es sich bei Marton nicht um ein einfaches Bauernmädchen handelt, was im Dialog kurze Zeit später bestätigt wird.⁴⁶ Dafür bricht der Ambitus von immerhin eineinhalb Oktaven (d'–g") mit der für liedhafte Stücke üblichen Oktave und auch verschiedene größere Sprünge in der Gesangsmelodik im A-Teil wollen nicht so recht zum liedhaften Charakter passen (bspw. T. 63–66, 106). Auch die Gestaltung des Beginns ist mehr einer Dramatisierung denn einfacher Liedgestaltung verpflichtet. So durchschreitet die Singstimme in Vierteln über fünf Takte hinweg eine komplette Oktave zur Vertonung des im Text reimorganisatorisch abgesetzten ersten Verses und verleiht der hier vertonten Weigerung Martons, den Reizen des Ritters zu widerstehen, musikalisch besonderen Nachdruck (Abb. 1).

⁴⁵ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 4.

⁴⁶ Ebd. S. 5.

Abb. 1: Arie der Marton „Nein, nein, nein, nein, nein“; T. 43–47 (nur Streicher und Gesangsstimme), Wiedergabe nach Ignaz Pleyel, *Die Fee Urgele. Marionetten-Operette* [Autograph], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Mus.Hs.15560/1-4 MUS MAG.

In die Auftrittsarie des Knappen Pedrillo integriert Pleyel demgegenüber stilistische Elemente der Opera buffa und ist damit der charakteristischen Gestaltung von komischen Dienerfiguren im Singspiel der späten 1770er Jahre verpflichtet. Der metrisch erneut unregelmäßige Text behandelt Pedrillos Beklagen über die Widrigkeiten des Ritterlebens, das Lisuart aus Sicht des Knappen viel zu positiv sieht.

Stets geht's durch Berg und Thal,
 Dabey ruht man nicht einmal,
 Man irrt, man rennt, man rennt, man irrt,
 Vergeblichen Wundern nachzugehen,
 Und dabey wird
 Bald Hitze, bald Frost beschwerlich auszustehen.

Stets durch Eigensinn
 An des Grabes Rande,
 Dieß ist der Gewinn
 Vom ganzen Ritterstande.

Kömmt ein schönes Kind herspaziert,
 Wird es blos mit dem Handschuh berührt,
 Ohne Brod, ohne Wein, Ehren nachzulaufen,

Kein Bette die Nacht,
Man wacht,
Den ganzen Tag ohne Saufen.

Die Liebste ist hin,
Man wird arm mit Schande;
Dieß ist der Gewinn
Vom ganzen Ritterstande.⁴⁷

Pleyel greift in die Textstruktur der Arie ein und entwirft eine ABA'-Form, indem er die ersten vier Verse der ersten Strophe am Ende erneut erklingen lässt (T. 106–Ende). Der Grund dafür liegt in der Herausstellung der gewünschten Buffa-Stilistik. So sieht Pleyel in den A-Teilen bereits eine Wiederholung des dritten Verses sowie einiger Worte von diesem vor – jenem Vers, der vom Irren und Rennen handelt, und es sind gerade die Worte, die Pleyel zusätzlich wiederholen lässt (T. 13–19, 119–122). Musikalisch setzt er dies zudem durch eine kleingliedrige Motivik um, die nur leicht variiert, sequenziert oder wiederholt wird. Dadurch entsteht hier der Eindruck plappernden Deklamierens, wie er für die Buffa typisch ist, und verleiht der Figur die gewünschte komische Zeichnung. Tatsächliches Parlando sieht Pleyel nur wenig später vor und verweist damit dezidiert auf die Buffa (Abb. 2).

Abb. 2: Arie des Pedrillo „Stets geht's durch Berg und Thal“, T. 13–25 (nur Gesangsstimme), Wiedergabe nach Ignaz Pleyel, *Die Fee Urgele. Marionetten-Operette* [Autograph], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Mus.Hs.15560/1-4 MUS MAG.

⁴⁷ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 11f.

Die wohl bemerkenswerteste Nummer von *Die Fee Urgele* bietet wohl das Finale des dritten Aktes.⁴⁸ Bei Favart und Duni ist es als Divertissement gestaltet, bei dem der zwar durch das Gericht freigesprochene Lisuart während eines Festes von einer Gruppe junger Mädchen umschwärmt wird, allerdings unruhig ist, da er weiß, dass er eigentlich der Alten die Heirat schuldig ist. Während des Divertissements tritt die Alte auf und sucht mit einer dreistrophigen Romanze nach ihrem Ritter, in der sie die Innigkeit ihrer Liebe darlegt. Gerührt davon gibt Lisuart ihr die Hand.⁴⁹ Bei Pleyel wird aus dem Divertissement ein ausgedehntes Handlungsfinale. Die Handlung bleibt dabei im Großen und Ganzen erhalten, wird aber differenzierter ausgeführt.⁵⁰ Auch hier haben die Landbewohner für den rückkehrenden Lisuart ein Fest ausgerichtet (6. Auftritt), doch berichtet der bestürzte Pedrillo von dem gegebenen Heiratsversprechen an die Alte (7. Auftritt). Dies kommentiert der Chor mit „O pfuy Teufel! O der Narr!“, bevor mit Beginn des 8. Auftritts ein tiefesinniger Lisuart die Landmädchen bittet, ihn zu retten.⁵¹ Der Chor erinnert ihn daraufhin daran, dass er das Versprechen einlösen muss. Die Alte tritt auf (9. Auftritt), sucht Lisuart und erzählt von ihrer innigen Liebe – das ist die Romanze bei Favart.⁵² Pedrillo macht sich über die Begierde der Alten lustig, die Alte sucht jedoch weiterhin. Lisuart ist von der suchenden Alten und ihrem Geständnis der wahren Liebe tief gerührt. Die Alte setzt ihre Suche fort. Tief bewegt, gibt Lisuart ihr die Hand und will sein Versprechen halten.⁵³ Die Landleute und Pedrillo wollen den Ritter nun davon abbringen, Lisuart bekennt aber, dass man auch ein Ungeheuer lieben könne, solange dessen Herz rein sei. Daraufhin verspotten die Dorfbewohner und Pedrillo den Ritter.⁵⁴

Pleyel setzt das Finale als musikalische Szene mit jeweils kontrastierenden Abschnitten um. Dabei werden der 6. bis 8. Auftritt zusammengefasst und von einem Wechsel zwischen Chor- und Soloteilen geprägt, die, der Textstruktur folgend, jeweils unterschiedliche musikalische Abschnitte präsentieren. Musikalisch zusammengehalten werden sie hierbei durch das

⁴⁸ Zur herausgehobenen Bedeutung von groß besetzten Nummern im Repertoire des Marionettentheaters siehe Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, S. 363f.

⁴⁹ Charles-Simon Favart, *La Féé Urgele, ou ce qui plaît aux dames. Comédie en quatre actes, meslée d'ariettes [...]*, Paris 1765, S. 50–52.

⁵⁰ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 71–76.

⁵¹ Ebd., S. 72.

⁵² Ebd., S. 73–75.

⁵³ Ebd., S. 76.

⁵⁴ Ebd., S. 76.

gleichbleibende Taktmetrum und Tempo sowie durch den harmonischen Verlauf, der von G-Dur über B-Dur (Chor T. 130) und g-Moll (8. Auftritt, T. 143) beim letzten Chorteil wieder zurück nach G-Dur führt (T. 224). Der Auftritt der Alten wird durch eine deutliche musikalische Zäsur – Kadenzwendung sowie Generalpause mit anschließendem Tempo-, Takt- und Tonartwechsel – besonders akzentuiert, wodurch dem nun folgenden Suchen der Alten besondere Aufmerksamkeit verliehen wird (T. 224).⁵⁵ Ab hier ändert Pleyel nun auch die Struktur des Finales und rückt damit das Suchen der Alten, das für die einsetzende Wandlung Lisuarts zentral ist, musikalisch in den Mittelpunkt. Schon im Libretto war vorgesehen, dass die drei Strophen der Alten durch Kommentare Pedrillos und Lisuarts unterbrochen werden.⁵⁶ Dies greift Pleyel musikalisch auf und gestaltet die drei Einsätze der Alten variiert strophisch, während die Kommentare Pedrillos und Lisuarts auf unterschiedliche Musik erklingen (Pedrillo ab T. 106, Lisuart ab T. 246). Ge-währleistet dieses Verfahren einerseits musikalischen Zusammenhalt, da sich mit den Kommentaren der beiden Männer eine rondoartige Struktur ergibt, so gewinnt diese Gestaltung in dramaturgischer Perspektive andererseits eine besondere Bedeutung. So verdeutlicht der in die Strophen eingerückte Kommentar Lisuarts den Ablauf einer inneren Wandlung, der seinen anschließenden Entschluss, sein Versprechen zu halten, nachvollziehbarer motiviert als das bei Favart der Fall war. Der durchkomponierte Aktschluss präsentiert also nicht nur reale Bühnenhandlung, sondern zugleich auch innere Handlung, was durch die Anlage als singuläres Handlungsfinale dramaturgisch in der Wahrnehmung der Zuschauer besonders betont wird.

Wie sich exemplarisch an Pleyels *Die Fee Urgele* verdeutlichen lässt, kam auf dem Marionettentheater in Eszterháza also ausstattungsintensives und veritable Musiktheater zur Aufführung. Dies belegen nicht nur die für das Stück notwendige umfangreiche Ausstattung mit zahlreichen Figuren, Requisiten und Verwandlungen, sondern auch die für eine Aufführung erforderlichen musikalischen Kräfte für volles Orchester und diverse Solisten sowie insgesamt die ausgedehnte Anlage der Oper. Und auch die an damaliger Opéra comique und am zeitgenössischen Singspiel orientierte musikalische Anlage verweist auf den Anspruch, vollgültiges Musiktheater zur Aufführung zu bringen, wie es letztlich auch mit menschlichen Darstellern denkbar wäre.

⁵⁵ Da das Stück in der Partitur als eigenständige Nummer gesetzt ist, beginnt im Folgenden die Taktzählung von vorn.

⁵⁶ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 74f.

Ließ sich das Marionettentheater somit durch aufwändig aufzuführendes Repertoire, einen kunstvollen Theaterraum und eine kostenintensive Bespielung mit prächtigem Figurentheater nachvollziehbar in die angestrebte Repräsentation der Sommerresidenz in Eszterháza integrieren, so ist durch den grundsätzlich performativen Charakter von Theaterräumen⁵⁷ fraglich, ob das zeitgenössische Staunen über das besondere Theater tatsächlich allein aus seiner repräsentativen Pracht resultierte. Fragt man abseits von Aufwand und Pracht nach Gemeinsamkeiten von Puppentheater, Raumarchitektur und aufgeführtem Stück, so zeigt sich, dass mit dem Marionettentheater in Eszterháza kunstvolle Korrespondenzen zwischen den Kunstformen gebildet wurden, die sich als ein fein kalkuliertes, performatives Gesamtkonzept beschreiben lassen.

Kunstvolle Korrespondenzen

Setzt man die besondere Medialität von Figurentheater in Beziehung zur Ästhetik der Grottenarchitektur, so fällt auf, dass zwischen den beiden Kunstformen verschiedene strukturelle Gemeinsamkeiten bestehen. Dies lässt sich sowohl hinsichtlich des Entwurfs einer *theatral* gedachten Illusion feststellen, die für den Rezipienten als temporäre Realität wahrnehmbar ist, als auch hinsichtlich der explizit auf ambivalente Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgerichteten Anlage der beiden Kunstformen, die zugleich stets auch die Kunstfertigkeit ihrer Erzeugung in den Fokus der Betrachtung rücken und damit eine vergleichbare rezeptionspolitische Funktion erfüllen.

Beim Marionettentheater liegt ein Charakteristikum bekanntlich darin, dass auf der Bühne keine realen Menschen auftreten, sondern Figuren.⁵⁸ Die dramatischen Charaktere der vorgeführten Handlung werden also nicht von einem menschlichen Akteur verkörpert, sondern von mechanischen Objekten dargestellt, deren Objekthaftigkeit in der Regel auch nicht vollständig kaschierbar ist. Durch die gegenüber realen Menschen oftmals reduzierte Größe, die stets sichtbaren Fäden und auch die oft mechanisch anmutenden Bewegungen ist das Objekthafte der Marionette unabhängig von der Qualität

⁵⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 187f.; Roselt, „Wo die Gefühle wohnen“, S. 67.

⁵⁸ Im Folgenden steht ausschließlich die *theatral* eingesetzte Marionette im Fokus; bei Puppen, die als Spielzeug eingesetzt werden, ist die Wahrnehmung der Figur grundsätzlich anders. Vgl. Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 17.

der Bühnenillusion stets sichtbar.⁵⁹ Damit Marionettentheater nun als Theater funktionieren kann, die Figuren vom Publikum also als Akteure einer dramatischen Handlung wahrgenommen werden können, bedarf es der – bewussten oder unbewussten – Mitwirkung der Zuschauenden. Diese müssen sich auf die durch eine Aufführung dargebotene Illusion einlassen sowie die Marionetten innerhalb der vorgestellten theatralen Realität als lebendig akzeptieren und damit als prinzipiell handlungsfähige Subjekte innerhalb der dramatischen Handlung wahrnehmen.⁶⁰ Bei Pleyels Stück muss ein Zuschauer also die Marionette des Knappen nicht als Puppe (Objekt), sondern als Verkörperung des dramatischen Charakters Pedrillo (Subjekt in der theatralen Realität) wahrnehmen. Durch die nicht vollständig kaschierbare Objekthaftigkeit der Puppe, wird das Publikum während einer Aufführung aber die theatral agierende Marionette immer als dramatischen Charakter innerhalb einer durch das Drama inszenierten Welt und zugleich auch als mechanisches Objekt wahrnehmen.⁶¹ Dieses von Steve Tillis als ‚double vision‘ bezeichnete Phänomen führt dazu, dass dem Publikum während einer Aufführung fortwährend das bei Puppentheater charakteristische Changieren zwischen imaginierter Wirklichkeit und mechanischer Künstlichkeit für die Wahrnehmung angeboten wird.⁶² Das Publikum kann den Knappen Pedrillo während der Darbietung also einerseits als realen Akteur innerhalb der Opernhandlung wahrnehmen, kann ihn andererseits durch seine Fäden, mechanischen Bewegungen und seine reduzierte Größe aber immer auch als Puppe und damit als künstliches Objekt sehen. Diese Ambivalenz macht dabei die besondere und faszinierende Ästhetik von Marionetten in theatralen Kontexten aus.⁶³

Durch das Sehen der Künstlichkeit rückt aber stets auch die Wahrnehmung der Kunstfertigkeit ins Zentrum, die für den Bau und das Bewegen der Puppe und damit für die Erschaffung der theatralen Illusion nötig ist. Die Medialität von Marionettentheater lässt sich somit als permanentes Spiel mit der Wahrnehmung beschreiben. Durch mechanische Künste und

⁵⁹ Ebd., S. 80, 82, 115.

⁶⁰ Ebd., S. 7, 24, 27f., 66.

⁶¹ Ebd., S. 49, 63f., 80; Henryk Jurkowski, „The Sign Systems of Puppetry“, in: ders., *Aspects of Puppet Theatre. A Collection of Essays*, hrsg. von Penny Francis, London 1988, S. 57–83, hier S. 61f. Ob dies zeitgleich oder abwechselnd geschieht, wird unterschiedlich diskutiert. Vgl. Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 59.

⁶² Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 63f.

⁶³ Ebd., S. 66.

Kunstfertigkeit wird eine scheinbare Wirklichkeit erzeugt, in der die zu diesem Zweck eingesetzten Marionetten vom Publikum im Sinne einer double vision jeweils als realer Charakter innerhalb dieser Wirklichkeit und als reines Objekt wahrnehmbar sind, die Wahrnehmung zugleich aber immer auch auf die Kunstfertigkeit gelenkt wird, die für den Bau und die Bedienung der Puppen als mechanisches Objekt nötig sind.

Dies korrespondiert in auffälliger Weise mit der Ästhetik der Grottenarchitektur, die den Theaterraum in Eszterháza prägte. Die bereits seit der Antike bekannte Grottenarchitektur, die im 16. und 17. Jahrhundert in Europa besonders gepflegt wurde und Anfang des 18. Jahrhunderts durch die Antikenbegeisterung wieder aufkam⁶⁴, zeichnet sich ähnlich wie das Marionettentheater durch ein Spiel mit dem Spannungsverhältnis von Natur und Kunst aus.⁶⁵ So wurde bei den als Grotten gestalteten Nischen in Gärten und Räumen oder auch bei den als Grotten angelegten Sälen oder freistehenden Pavillons mit baulichen Mitteln eine Imitation von Natur geschaffen.⁶⁶ Dekorelemente wie die auch in Eszterháza verwendeten Muscheln, Schnecken oder Pflanzen wurden mit bunten Steinen, Spiegeln, Glas und mechanischen Wasserspielen wie Brunnen oder Fontänen kombiniert und häufig durch Statuen wie Nymphen oder Flussgottheiten ergänzt.⁶⁷ Zentral für die Räume, die in der Schlossarchitektur oftmals Orte des Übergangs vom Garten ins Schloss und damit von der Natur zur Architektur darstellen,⁶⁸ war dabei, dass die derart künstlerisch entworfene Natur stets als Inszenierung zu erkennen war und auch sein sollte.⁶⁹ Ziel war nach Urte Stobbe ein Spiel von „Simulation und Dissimilation“ – die Natur wurde mit Hilfe architektonischer Raffinesse, künstlichen Dekors und dem Einsatz ausgefeilter Mechanik nachgeahmt, war aber zugleich in ihrer artifiziellen Künstlichkeit zu erkennen.⁷⁰ Dafür sorgte

⁶⁴ Barbara Rietzsch, „Grotto“, in: Grove Art Online (2003), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T035110> (Zugriff: 15. April 2021).

⁶⁵ Rietzsch, „Grotto“; Naomi Miller, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*, New York 1982, S. 107; Elisabeth Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, Frankfurt am Main 1954, S. 8.

⁶⁶ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 93; Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, S. 11.

⁶⁷ Miller, *Heavenly Caves*, S. 108.

⁶⁸ Barbara Kahle, „Sala terrena“, in: Grove Art Online (2003), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T075280> (Zugriff: 15. April 2021); Miller, *Heavenly Caves*, S. 107; Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, S. 8.

⁶⁹ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 182; Miller, *Heavenly Caves*, S. 93.

⁷⁰ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 194.

bei den Sale terrene nicht zuletzt die oftmals erkennbare Verbindung von Architektur und Natur, die Integration von mythischen Statuen und die beispielsweise durch Rocaille oder Pflanzenornamente bauliche Imitation von Natur. Wie beim Marionettentheater wird damit bei der Raumgestaltung das Spiel mit einer doppelten Wahrnehmungsmöglichkeit von scheinbar natürlich Lebendigem und von offenkundig künstlichem Objekt zum ästhetischen Prinzip erhoben. Durch dieses Changieren zwischen Natur und deren kunstvoller Imitation repräsentieren die Räume aber – wiederum wie das Marionettentheater – stets auch die Kunstfertigkeit ihrer Erzeugung.⁷¹ Damit offenbarten sich diese architektonischen Naturinszenierungen dem zeitgenössischen Rezipienten als Ausdruck höchsten technischen Könnens und finanziellen Aufwands und verdeutlichten ihm damit die Macht des Herrschers im Sinne einer durch ihn beherrschten Natur.⁷²

Neben dem Entwurf solch einer repräsentationspolitisch aufgeladenen Doppelperspektive werden durch die Grottenarchitektur ebenfalls wie beim Marionettentheater Ander- oder Miniaturwelten entworfen, was durch den transitorischen Charakter der Sale terrene als Übergangsräume zwischen Schloss- oder Gartenarchitektur noch begünstigt wird.⁷³ Grotten und Säle in Grottenarchitektur schaffen durch ihre spezifische bauliche Anlage somit Räume für Fantasie sowie Illusion und evozieren den Eindruck von einer eigenen Realität.⁷⁴ Zusammen mit der künstlichen Inszenierung von Natur kommt den Räumen dadurch ein bewusst theatrale Charakter zu.⁷⁵

Die Parallelen von Marionettentheater und Grottenarchitektur sind deutlich: Für beide Kunstformen ist die Möglichkeit einer ambivalenten Wahrnehmung charakteristisch. Die während einer Aufführung theatral eingesetzte Marionette changiert in der Betrachtung zwischen mechanischem Objekt und innerhalb des Dramas lebendigem Subjekt,⁷⁶ die Grottenarchitektur zwischen gebauter Substanz und lebendiger Natur.⁷⁷ In beiden Kunstformen ist der Rezipient also damit konfrontiert, dass er zugleich das leblose Objekt und die Illusion von Lebendigkeit sehen kann. Zugleich bauen beide Kunstformen mit vergleichbaren Mitteln – leblose Objekte, denen durch

⁷¹ Ebd., S. 194.

⁷² Ebd., S. 194.

⁷³ Ebd., S. 180; Miller, *Heavenly Caves*, S. 10f.

⁷⁴ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 180; Miller, *Heavenly Caves*, S. 11.

⁷⁵ Kahle, „Sala terrena“; Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, S. 105.

⁷⁶ Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 7, 24, 27f., 66.

⁷⁷ Ebd., S. 49, 63f., 80; Jurkowski, „The Sign Systems of Puppetry“, S. 61f.

Inszenierung der Eindruck von Lebendigkeit zukommt – die Illusion einer eigenen Welt auf.⁷⁸ Wird dies beim Marionettentheater durch die Aufführung eines Dramas erreicht, das eine eigengesetzliche theatrale Realität entwirft, so geschieht dies bei der Grottenarchitektur durch die theatrale gedachte Inszenierung von Natur, die durch mythologische Statuen und Elemente wie Spiegel oder farbige Steine zudem eine mystifizierte Atmosphäre erschafft, die wiederum auf die Wahrnehmung der Aufführung zurückwirkt.⁷⁹ Theaterform und Raumarchitektur korrespondieren in Eszterháza also während einer Aufführung in besonderer Weise in ihrer ästhetischen Ausrichtung und greifen in ihrer künstlerischen Konzeption ineinander.

In dieses auf den performativen Gesamteindruck ausgerichtete Zusammenwirken von Theaterform und Raumarchitektur wird auch das aufgeführte Repertoire einbezogen. Wie sich an *Die Fee Urgele* zeigt, wird in dem Stück durch die dramatische Handlung nicht nur eine theatrale Illusion aufgebaut, sondern durch deren numinosen Anteile explizit eine der realen Lebenswelt entrückte, fantastische Welt entworfen. Dahin deutet schon die Integration eines Ritters, besonders aber die Ausrichtung der Handlung auf eine numinose Gestalt wie die Fee Urgele und einer aus damaliger Perspektive verkehrten Welt, in der Frauen über Männer herrschen. Die zauberhafte Verwandlung einer einfachen Strohhütte in den Palast der Fee Urgele am Ende des Singspiels konturiert die der Realität enthobene Dramenwelt zusätzlich. Dass Pleyels Singspiel hier keinen Einzelfall bildet, verdeutlichen die anderen Opern, die auf dem Marionettentheater in Eszterháza aufgeführt wurden. Überblickt man beispielsweise die Libretti für Haydns Marionettentheater, so zeigt sich, dass auch hier teils numinose Wesen vorkommen sowie Traum- und Zauberhandlungen begegnen.⁸⁰

Der Entwurf einer eigengesetzlichen Welt wird darüber hinaus durch die Anlage der aufgeführten Stücke als Musiktheater intensiviert. Wie der traditionsreiche Streit um die (Un-)Wahrscheinlichkeit von Oper belegt – der auch im 18. Jahrhundert und nicht zuletzt bei Dialogopern geführt wurde, wie sie auf dem Marionettentheater in Eszterháza zur Aufführung kamen – entwirft Musiktheater allein schon durch das singende Kommunizieren der

⁷⁸ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 180; Miller, *Heavenly Caves*, S. 10f.

⁷⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 201; Schouten, „Der Begriff der Atmosphäre“, S. 57.

⁸⁰ Vgl. bspw. *Der Götterrath, Philemon und Baucis, Genovevens Vierter Theil, Die bestrafte Rachbegierde*.

dramatischen Figuren eine auf Illusion basierende Welt mit eigenen Gesetzen.⁸¹ Vor diesem Hintergrund kommt also der Tatsache, dass es sich bei Pleyels *Die Fee Urgele* dezidiert um veritable Musiktheater handelt, eine zusätzliche und auf die performative Gesamtwirkung kalkulierte Funktion zu. Nicht nur über das *Sujet*, sondern auch über die Anlage als Musiktheater per se wird beim Repertoire der Fokus auf die Erzeugung einer fantastischen Welt gelegt und damit eine Korrespondenz zur Wirkung der Grottenarchitektur ausgebildet.

Neben solch einem performativen Zusammenwirken sind Theaterraum, Puppentheater und Oper in Eszterháza aber auch in ihrer rezeptionspolitischen Funktion aufeinander bezogen. Lässt sich herrscherliche Potenz zum einen über den immensen finanziellen Aufwand vermitteln, der sowohl für die Gestaltung der Grottenarchitektur, wie auch für die kostbare Ausstattung des Marionettentheaters und die Aufführung des als vollgültiges Musiktheater angelegten Stücks aufzubringen ist, so wirkt das gewollte Durchschimmern der Kunstfertigkeit beim Theaterraum ebenfalls in diese Richtung. Die wahrnehmbare Kunstfertigkeit präsentiert sich dem Betrachter bei den in der Raumarchitektur verwirklichten Naturinszenierungen als technische Meisterleistung und Beherrschung der imitierten Natur durch den Herrscher. Einen vergleichbaren Symbolgehalt transportiert auch das Marionettentheater innerhalb herrscherlicher Pflege. Das Steuern menschenähnlicher Figuren durch einen übergeordneten Puppenspieler dürfte in seiner Bildlichkeit durchaus Assoziationen mit dem politischen Lenken von Untertanen durch einen mächtigen Herrscher ausgelöst haben.

Fazit

Das Marionettentheater in Eszterháza offenbart sich als facettenreiche Hoftheater-Institution. Schon an der Einrichtung des Theaters für die offiziellen Besuche von französischem Botschafter und österreichischer Kaiserin, aber auch an der in Publikationen öffentlichkeitswirksam beschriebenen außergewöhnlichen Ausstattung des Theaters mit einem als Sala terrena angelegten Theaterraum und dem kostenintensiv betriebenen Figurentheater lässt sich ablesen, dass es in die Repräsentationsbestrebungen Fürst Nikolaus I. eingebunden war. Insofern ist es kaum verwunderlich, dass das aufgeführte Repertoire mit hohem Anspruch und großem Aufwand realisiert wurde. Wie Pleyels

⁸¹ Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002, S. 103–105.

Die Fee Urgele exemplarisch verdeutlichen konnte, bezog sich dies nicht nur auf die umfangreiche Bühnenausstattung mit zahlreichen Musikern und Sängern, Figuren und Requisiten, sondern auch auf die musikalische Gestaltung des Stücks. Musikalisch galt es, veritable Musiktheater auf die Bühne zu bringen, wie es auch auf einem Hoftheater mit menschlichen Darstellern Bestand haben konnte.

Die von den Zeitgenossen gerühmte Einzigartigkeit des Theaters dürfte sich aber nicht nur auf die repräsentative Pracht der Aufführungen bezogen haben, sondern auch auf das außergewöhnliche Zusammenwirken von Aufführungsort, Theaterart und aufgeführtem Repertoire. Das gezielte Ineinandergreifen von der Gestaltung des Theaterraums, der Medialität von Puppetentheater und den aufgeführten Opern in Eszterháza offenbart sich bei näherem Hinsehen durch kunstvolle Korrespondenzen zwischen den eingesetzten Kunstformen als ein genau kalkuliertes performatives Gesamtkonzept. So wurde beim Betreten des Theaterraumes durch die Grottenarchitektur ein Spiel mit Wahrnehmungsmodalitäten als Objekt und vermeintlicher Lebendigkeit sowie der Aufbau einer Illusion von Anderwelt begonnen⁸² und während der Aufführung durch die Vergleichbares transportierende Medialität des Figurentheaters fortgeführt. Mit dem Entwurf einer vor allem numinosen Welt und der Anlage als Musiktheater korrespondierte hierzu schließlich das aufgeführte Stück. Auf diese Weise wurde die Aufführung von musikalischem Marionettentheater in der Sommerresidenz zu einem außergewöhnlichen und medial vielschichtigen Theaterereignis verwoben.

⁸² Dass Theateraufführungen bereits mit dem Betreten des Theaterraumes beginnen, hat Jens Roselt deutlich gemacht; Roselt, „Wo die Gefühle wohnen“, S. 67.

Puppen und Menschen: Anatomie einer Mesalliance

Über einige Sonderformen des Musiktheaters

Reinhard Kapp

An der Hand Robert Schumanns¹ näherte ich mich dem Thema in drei Schritten. Max Maria von Weber, der Sohn Carl Marias, berichtet von einer Begegnung in Dresden, wo an der Hofoper 1849 Domenico Cimarosas *Die heimliche Ehe (Il matrimonio segreto)* neu einstudiert worden war. Die gesamte Bildungswelt schwamm damals in Entzücken, und Weber fragte Schumann, ob er auch in der Vorstellung gewesen sei. Der habe in einer seiner misslaunigen Anwandlungen geantwortet: „Wie können Sie das einem vernünftigen Menschen zutrauen? Lassen Sie mich in Ruhe mit der Kanarienvogelmusik und den Haarbeutelmelodien.“² „Kanarienvogelmusik“ – das meint gewiss das seelenlose Gezwitscher der Koloratursängerinnen³, enthält aber wohl auch eine Anspielung auf die seinerzeit noch immer beliebten mechanischen Singvögel, und auf das begrenzte musikalische Figurenrepertoire in beiden Fällen. „Haarbeutelmelodien“ besagt dagegen einfach: Diese Musik ist hoffnungslos altmodisch.⁴ Im *Theaterbüchlein*, in den *Gesammelten Schriften* vor den

¹ Die Puppen- und Märchensphäre in dessen Œuvre bleibt hier außer Betracht.

² Die Geschichte geht noch etwas weiter mit einer Erwiderung des Konzertmeisters Karol Lipiński und dem grußlosen Davonstürmen Schumanns; zit. nach Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, II. Band, Leipzig 51914, S. 448. – 1849, nach der Niederschlagung der Märzrevolution in Sachsen (und damit dem definitiven Ende der Reichsverfassungskampagne), hatte die Wahl gerade dieses nicht mehr ganz taufrischen Stücks über die allen Hindernissen und Missverständnissen zum Trotz gelingende Heirat eines Adeligen mit einer Bürgerlichen einen restaurativen Beigeschmack, was Schumann möglicherweise zusätzlich aufgebracht hat, vgl. Reinhard Kapp, „Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen“, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, hrsg. von Bernhard B. Appel, Mainz 1993 (Schumann-Forschungen 3), S. 315–415.

³ Siehe das Pietro Metastasio zugeschriebene und mehrfach vertonte Metamelodramma *L'impresario delle Canarie* – welcher Impresario nicht nur ein Theater auf den Kanarischen Inseln betreibt, sondern auch auf der Suche nach einer Primadonna dafür ist. Der singende Kanarienvogel (canarino) stammt im übrigen vom Kanarengirlitz (*Serinus canaria*) ab.

⁴ Dem Wikipedia-Eintrag „Haarbeutel“ entnehme ich, dass es sich zunächst um Funktionskleidung, dann auch um einen (bald lächerlich hypertrophen)

abschließenden „Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln“ eingeordnet, hat Schumann dann ein besonneneres Urteil über das Stück festgehalten, das er sich demnach genau angehört hatte⁵: „im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig“.⁶ Dies ist wohlgernekt nicht sein Urteil über italienische Oper generell, wie oft kolportiert; den (verglichen mit Cimarosa) Jünger Luigi Cherubini, Gaspare Spontini und Gioachino Rossini gesteht er über das bloße kompositorische Geschick hinaus in Einzelfällen durchaus Geist zu – freilich zu zwei Dritteln in französischen Opern.

Aus demselben Konvolut teilt Schumann allerdings auch die lapidare Notiz nach einer Aufführung von Gaetano Donizettis *Favoritin* 1847 mit: „Nur zwei Acte hörte ich. Puppentheatermusik! –“.⁷ Nachvollziehbar, dass er sich für das Konfliktpotential einer Liaison zwischen dem entlaufenen Mönch und der (was jenem zunächst verborgen bleibt) Maitresse des Königs nicht

Kopfputz handelte, dem die Große Französische Revolution den Garaus machte. Zwei Drittel der deutschen Haarbeutel seien in Sachsen zu Hause gewesen. In der zehnten Schattenreihe von Justinus Kernes *Reiseschatten* (1811) tritt ein Gänsegurgel-Virtuose mit „Schwanengesang“ auf. In Wirklichkeit werden die zauberischen Klänge von einem Musikautomaten erzeugt: „In den Rollen und Buckeln der Perücke waren Glöckchen und Pfeifchen verborgen, der Haarbeutel aber war ein Blasebalg. Die Gänsegurgel wurde blos *pro forma* von Hans Flügel in den Mund gesteckt.“

⁵ Das Thema, das in der Arie des Geronimo (No. 3) im Allegro auf die Worte „Un matrimonio nobile per lei concluso è già“ resp. „Ein hohes Matrimonium ist uns'rem Hause nah“ pianissimo im Orchester erklingt, scheint in Nr. 6 („Feierlich bewegt“) von Schumanns Ballade *Der Königsohn* op. 116 in der Melodie nachzuhalten, die zu den Worten des Chors „Welch Wunder enthüllt dem Auge sich, welch gleichenloses Wunder!“ gleichfalls vom Orchester gesungen wird – was sich hier ebenfalls auf eine Prophezeiung bezieht: auf den „Königsohn, der selbst sich erkämpft den Herrscherthron“, der eine verzauberte Prinzessin befreit und sich zur Gattin erwählt hat. Das ist vielleicht eine weniger hausbackene, wenn auch kaum weniger schematische Geschichte als die der komischen Oper Cimarosas, aber von der reicheren poetischen Ausstattung abgesehen, ist die politische Botschaft, die sich in beiden Fällen herauslesen lässt, in Uhland/Schumanns Falle etwas expliziter und auch aktueller (Verdienst sollte vor Erbfolge rangieren) als bei Bertati/Cimarosa (Liebe überwindet die Standesgrenzen).

⁶ Schumann, *Gesammelte Schriften*, S. 161.

⁷ Ebd.

sonderlich erwärmen konnte⁸, vor allem aber muss ihn ein gewisses Gefälle zwischen dem Pathos des Sujets und des Librettos und der ihn harmlos düenkenden Musik gestört haben. Indem er die Unmöglichkeit einer lebendigen Beziehung zwischen der puppenhaft niedlichen oder drehorgelartig mechanischen Musik und den immerhin nachvollziehbaren Emotionen wirklicher Menschen konstatierte, bewies er zwar ein untrügliches Gespür für den spezifischen Charakter der Ballettmusik des II. Akts und für die Beschaffenheit der dazugehörigen Tanzkunst, aber wenig Verständnis für die Genrebefindungen der französischen Oper. Übrigens war *La Favorite* einer der größten und langanhaltendsten Erfolge der Pariser Opéra, und hätte Schumann weiter ausgeharrt, hätten sich ihm die dramatischen Qualitäten des Stücks vielleicht noch erschlossen. Zwar beschäftigte er sich damals im Zusammenhang mit *Genovera* intensiv mit der Funktionsweise der Musik in der Oper, aber natürlich schwebte ihm eine andere Art Oper vor. – Puppentheater ist somit etwas für Kinder, die noch mit Puppen (respektive mit Zinnsoldaten) spielen. „Puppentheatermusik“ wäre somit eine, die den Figuren und der Bühne durch maßstäbliche Reduktion aller Dimensionen, auch der emotionalen, entspricht – was sie offenbar irgendwie mit der kindischen Rokokowelt Cimarosas teilt. Im Operntheater für Erwachsene hat eine solche Musik nichts zu suchen.

Und zum dritten: „Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouvertüre zur ‚Melusine‘ eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch: „Hm – Eine Mesalliance“.⁹ Das berührt nun direkt das große Thema der Romantischen Oper¹⁰: die zwei Reiche diesseits und jenseits der Grenze der irdischen Realität und die Beziehungen der Menschen zu Wasser- und Erdgeistern (*Undine*, *Hans Heiling*), Feen und Elfen (*Oberon*, *Die Feen*), zu dem Bösen

⁸ „Je maudis cette alliance“, heißt es an einer Stelle des Librettos, und dieser Punkt der Unvereinbarkeit zweier Leben und Lebenswelten war auch der Generation Schumanns nicht fremd.

⁹ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, I. Band, S. 143; vgl. jedoch Robert Schumann, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2012, S. 32f. und den Kommentar S. 87.

¹⁰ À propos: Hätte Ludwig van Beethoven die von Franz Grillparzer für ihn geschriebene *Melusina* vertont, wäre das sein Beitrag zur Romantischen Oper geworden. Conradin Kreutzer hat sich 1833, nicht gerade erfolgreich, schließlich des Librettos erbarmt. Zu Mendelssohns Reaktion darauf siehe Wolfgang Dinglinger, „...da bekam ich Lust auch eine Ouvertüre zu machen...“. Einige Bemerkungen zu Mendelssohns ‚Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32“, in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar, Wien 2017, S. 185–203.

(*Faust*, *Robert le Diable*) oder dessen Helfershelfern (*Der Freischütz*), zu Ahasver (*Der fliegende Holländer*), Untoten (*Der Vampyr*), Frau Venus (*Tannhäuser*), aber auch Abgesandten des Himmels (*Lobengrin*); in politisierter Lesart: zu Fremden und Außenseitern (*Il trovatore*) oder seelisch Kranken (*La Sonnambula*) – in diesem Bereich hält sich Schumann mit seinem für die Pfalzgräfin Genoveva in jeder Hinsicht unstandesgemäßen, wortbrüchigen, bis zum Wahnsinn verliebten Halbritter Golo auf, aber eben auch Donizetti mit *La Favorita*, wo die beiden aufeinander treffenden Ordnungen, die kirchliche und die höfische, jeweils bereits gebrochen erscheinen.

In der populären Fantasy- und Horror-Welt sind diese Figuren und Szenen durch extraterrestrische Intelligenzen, Aliens, Zombies, satanische Verbrecher ersetzt – nicht ohne das Erbe jener Diskurse. Schließlich hat die romantische Imagination auch Statuen, (nichtlebendige, scheinlebendige) Automaten und Maschinen zu Repräsentanten des schlechthin Anderen und doch irgendwie Humanoiden erkoren.

Das kann prinzipiell – sogar innerhalb einer künstlerischen Darstellung gleichermaßen – aus einer doppelten Perspektive betrachtet werden: Nicht nur die Menschen, auch die Nicht- oder Halbmenschen entwickeln Gefühle, Bedürfnisse, Ansprüche. Schon die antike Mythologie war voll von unmöglichen Paarungen, die manchmal durch ein Wunder oder durch das Eingreifen höherer Mächte möglich wurden, im allgemeinen aber schlecht ausgingen. Was da jetzt diskutiert wird, ist ein Menschenbild. Die zwei Reiche lassen sich als Projektionen der konflikthaft doppelten Natur des Menschen verstehen. Als deren Verkörperungen betreten gespaltene Persönlichkeiten die Bühne.

Aber neben den inhaltlichen Fragen – die sich bis ins Verhältnis von Körper und Seele, Materie und Geist erstrecken, stellen sich formale: Wie können die zwei Reiche, die zwei Dimensionen, die zwei Seiten der Medaille in der Gestaltung unterschieden, wie vermittelt werden? Wo *Puppen* im Spiel sind, hat man es immer mit dieser Konstellation zu tun: mit einer anthropologischen, philosophischen, psychologischen, zuweilen theologischen Diskussion, und einer formalen Herausforderung: den beiden Bereichen eine Stimme zu geben und sie nach Möglichkeit zu synthetisieren oder eine Lösung der Spaltung herbeizuführen. Natürlich gibt es historische Stadien dieser Problematik und dieser Diskussion.

I

Nehmen wir Puppen im allgemeinsten Sinn – als Gebilde, die intendiertermaßen oder auch unversehens menschliche Gestalt und menschliche Züge aufweisen, und an denen immer auch ihr Urheber als bewegter oder unbewegter Beweger Interesse wecken mag –, so stoßen wir in einem ersten Stadium auf die Pygmalion-Geschichte: die Statue, die abgöttische Liebe des Bildhauers zu seinem Werk, den kalten Marmor (respektive, von Ovid bis ins 15. Jahrhundert, das Elfenbein¹¹), den mit Hilfe der angerufenen Göttin Venus plötzlich warmes, pulsierendes Leben erfüllt, das man sehen und fühlen kann. Verallgemeinernd lässt sich vielleicht sagen: Es geht um Kunst, und es geht um Liebe – Liebe, die lebendig macht.¹²

Im *Roman de la Rose* ist in die Verserzählung eine Episode eingefügt, in der Pygmalion, der seine Statue (wie bereits von Ovid geschildert) mit Kleidern ausgestattet, sie gleichsam zivilisiert hat, sich mit ihr zu vermählen unternimmt, wobei er singt, tanzt und diverse Instrumente spielt – ein vielsanger Versuch, der noch immer reglosen Form Leben und Seele einzuhauen, der scheitern muss; erst die Göttin bewirkt das ersehnte Wunder.¹³ Zwar kann Musik seit alters Leidenschaften erregen und stillen, aber natürlich nur bei der Leidenschaft zugänglichen Menschen. Die Hoffnung, ihre belebende Macht gehe noch darüber hinaus, lässt sich freilich nicht unterdrücken.

Im Musiktheater des 18. und 19. Jahrhundert begegnet eine längere Reihe von Beschäftigungen mit diesem Stoffbereich¹⁴ – interessanterweise fast überwiegend in einaktigen Mischformen (aus genetisch unterschiedlichen Bestandteilen *kombinierten Formen*), darunter:

¹¹ – was wohl bedeutet: unterlebensgroß? Ich könnte mir vorstellen, dass in der Elfenbeinschnitzerei eine Erinnerung an Adams Rippe, aus der Gott das Weib erschuf, überliefert ist.

¹² Es ist fast so etwas wie eine Standardsituation im frühen erotischen Film: Frauen, die aus Bildern steigen, Statuen, die sich auf einmal unter begehrlichen Blicken oder im Traum bewegen. – Zuweilen sind es umgekehrt auch Menschen, die unter dem Zwang der Umstände kurzzeitig zu Stein erstarrten oder in Stein verwandelt werden (wie in Richard Wagners *Feeen*).

¹³ Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011, S. 52–61.

¹⁴ Bettina Brandl-Risi, „Der Pygmalion-Mythos im Musiktheater. Verzeichnis der Werke“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg/Br. 1997, S. 665–733; Jean-Claude Lebensztejn, *Pygmalion*, Berlin 2017.

ein gesungenes Ballett von Michel de la Barre, *Le Triomphe des arts* (Antoine Hou-dar de la Motte, mit einer 5. Entrée „La Sculpture“, Paris 1700

dasselbe, Musik von Bernard Aymable Dupuy, 1733

eine *Parodie de Pigmalion* von Sulpice Edmé Gaubier de Barrault, Paris 1753¹⁵

ein *Acte de ballet* mit Gesang von Jean-Philippe Rameau, *Pigmalion* (Ballot de Savot), Paris 1748, gefolgt von mehreren Parodien

eine *Scène lyrique* mit gesprochenem Dialog von Jean-Jacques Rousseau (Musik: derselbe zusammen mit Horace Coignet), *Pygmalion*, Lyon 1770

ein Ballett der Seilerschen Truppe, Hamburg 1770

Kantaten: Louis Nicolas Clerambault, *Pigmalion*, 1713¹⁶; Johann Christoph Friedrich Bach, *Pygmalion* (Karl Wilhelm Ramler), 1768; Friedrich Wilhelm Heinrich Benda (dito), 1784

Melodramen mit teilweise stummen Rollen nach Rousseau: Anton Schweitzer, Weimar 1772¹⁷; Georg Anton Benda (Friedrich Wilhelm Gotter), Gotha 1779

ein gedrucktes Libretto: Stefano Zannowich (d. i. Prinz Castriotto von Alba-nien), *Pigmalione. Opera. Paris 1773*

eine Rousseau-Parodie: Charles-Jacob Guillemain, *Arlequin marchand de pupées ou Le Pygmalion moderne. Monologue en 1 acte, en prose*, Paris 1779

ein Dramma semiserio von Peter von Winter, *Pigmalione*, München 1797

eine einaktige Oper nach Rousseau von Karol Kazimierz Kurpiński, *Pygmalion*, ca. 1800–1808 (verschollen)

¹⁵ Druck Paris 1753, aber „Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1743“, weshalb sich die Parodie wohl nicht auf Rameaus *Pigmalion* bezieht. Personen: Brioché (ein Marionettenmacher), Une marionette, La folie, Les trois Graces; vgl.: *Brioché, ou L'origine des marionnettes, parodie de Pigmalion*, Paris 1753, S. 2.

¹⁶ In: *Cantates françoises mêlées des simphonies. Livre IIème* Paris 1713.

¹⁷ Partitur verschollen; Textfassung Johann Friedrich Schmidt, siehe Laurenz Lütticken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), S. 468f.; Julius Maurer, *Anton Schweitzer als Opernkomponist*, Diss. Halle 1911, S. 13.

ein Stück mit einer Kastratenrolle – und das noch im napoleonischen Zeitalter – und einer tanzenden Helden: Luigi Cherubini, *Pimmalione*, Dramma lirico (Stefano Vestris), Paris 1809¹⁸

eine einaktige Oper: Gaetano Donizetti, *Il Pigmalione*, Dramma per musica, 1816 (seinerzeit nicht aufgeführt)

eine Opéra comique: Victor Massé, *Galathée* (Jules Paul Barbier, Michel Florentin Carré), Paris 1852

ein Monodram: Eduard Sobolewski, Bremen 1858

eine komisch-mythologische Operette: Franz von Suppé, *Die schöne Galathée* (Leonhard Kohl von Kohlenegg), Berlin 1865

eine musikalische Burleske von William Brough, *Pygmalion, or The Statue Fair*, London 1867

ein Ballett von Prinz Nikita Trubestkoi (Choreographie: Marius Petipa), *Pygmalion, ou La Statue de Chypre*, St. Petersburg 1883

ein Musical: Kurt Weill, *One Touch of Venus* (S. J. Perelman und Ogden Nash), New York 1942/1943, Verfilmungen 1948¹⁹, TV 1955

und noch ein Musical: Frederick Loewe, *My Fair Lady* (Alan Jay Lerner nach George Bernard Shaws *Pygmalion. A Romance in Five Acts* von 1913), New York 1956

Der Barock ist dasjenige Zeitalter, das die Musik als Bewegungsform, als Motivik entdeckt, und so muss die – natürlich lebensgroße – Statue zunächst in einer Reihe von Balletten ihre ersten Schritte tun, um ihre Lebendigkeit und ihre Autonomie unter Beweis zu stellen. So ist es bei Rameau²⁰: Die von L'Amour aus ihrem marmornen Kerker Entlassene regt sich, verlässt ihren Sockel, kann sich freier bewegen und lernt schließlich zu tanzen. Die Affektenlehre sieht feste psychische Größen vor, die den Menschen von zuständigen Instanzen (Göttern, handelnden Allegorien) eingepflanzt werden. Dementsprechend fragt sich die kaum erst belebte Statue hier: „[...] par quelle

¹⁸ Siehe dazu Dörte Schmidt, „Pygmalion singt Italienisch in Paris. Zu Cherubinis Version von Rousseaus scène lyrique“ (erscheint in *cherubini studien*).

¹⁹ Musikalische Einrichtung von Ann Ronell.

²⁰ Ich nenne im Folgenden aus Gründen der Raumersparnis jeweils den Komponisten als Autor, auch wenn die besprochenen Handlungselemente in der Regel gar nicht auf diesen zurückgehen.

puissance, / Puis-je exprimer mes sentiments?“²¹ – die keine anderen sind als die vorbestimmten der Liebe zu ihrem Schöpfer. Vorbestimmt, wie Pygmalion vermutet, da er sich anfangs zu dieser vergeblichen Liebe verdammt fühlt, die ihn von seiner menschlichen Geliebten Céphise abzieht:

O Vénus, ô mère des plaisirs, [...]
 L'Amour forma l'objet dont mon cœur est épris.
 Reconnais à mes feux l'ouvrage de ton fils²²

– d.h. Amors. So ist es wieder Venus, die sich des Bildhauers erbarmt. Bei Ovid wagt er nicht, die elfenbeinerne Jungfrau selbst zur Gattin zu verlangen, und bittet stattdessen um eine, die ihr gliche; die Göttin aber, der seine Begierde jedenfalls schmeichelt, errät seinen wahren Wunsch und verleiht seinem Liebesobjekt volles Leben. Während der Dichter leicht in allen Einzelheiten schildern kann, wie sich das Elfenbein mit rosigem Schimmer überzieht und dem Druck der Hand nachgibt, kann das Musiktheater den Vorgang nur grob in Stadien zerlegen.

Im Zeitalter der Empfindsamkeit wird die Starrheit der Affekte aufgelöst, es geht auch nicht mehr um die Konfrontation von Prinzipien, sondern um prozesshafte Übergänge und raschen Wechsel – in den Gefühlen Pygmalions, wie in der Menschwerdung der Statue. Als Librettist verbindet Rousseau seine Szene mit einem philosophischen Diskurs. Ist Pygmalion in sein Werk verliebt, oder in die darin verkörperte Vollkommenheit? Er möchte, dass sie fleischliche Realität werde, und ist frustriert, ehe er Venus um Hilfe bittet, ihn von seinen Leiden zu erlösen. In einer Art ironischen Spiels mit dem ontologischen Gottesbeweis heißt es bei Rousseau:

Verbreite deinen Ruhm durch deine Werke, Göttin der Schönheit! erspare der Natur die Schande, daß ein so volkommnes Ideal das Bild eines nichtseyenden Wesens sey!²³

²¹ Rameau, *Pygmalion*. Livret de Ballot de Sauvot d'après un text de Antoine Houdar de La Motte. Scène 3 <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/pygmali.htm> (Zugriff: 9. Mai 2021).

²² Ebd.

²³ Nach der von Benda verwendeten „neuen Übersetzung“ (Friedrich Wilhelm Gotter, siehe *Melodramen*, Pilsen und Klattau 1791, S. [5]); Manuskript: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP528164-PMLP854399-Pygmalion_Ein_Monodrama_ms_Benda_Georg_btv1b525025824.pdf (Zugriff: 14. Februar 2020); Druck Leipzig 1780: <https://openmusiclibrary.org/score/6413926b-5940-4197-844e-9a2312d67cf/> (Zugriff: 14. Februar 2020).

Hier ist die von Rousseau geforderte zauberhafte Musik insofern wirksam, als sie die Gegenwart der Göttin anzeigt. Dann äußert sich die Lebendigkeit in einem umfassenden, kaleidoskopartig in Facetten gebrochenen Anschlag auf die Sinne, optisch, akustisch und haptisch. Schließlich erweist sich die Statue auch als der Sprache, also des Denkens mächtig. In drei Schritten à la René Descartes vergewissert sie sich ihrer selbst, und orientiert sich zugleich in der materiellen Welt. Erstes Wort, indem sie sich betastet: „Ich.“ Bei Berührung anderer Statuen: „Nicht-mehr-Ich“ (d.h.: Sie sind das, was ich war und nicht mehr bin); nach Berührung Pygmalions: „Ach – wiederum ich“ (die Verallgemeinerung zu einer Vertreterin der Menschheit). Die musikalische Nuancierung dieses Prozesses musste Rousseau freilich kompetenteren Kräften überlassen; die Form des Melodrams erlaubte es, seinen poetischen Zugriff ungeschmälert zu bewahren.

Der Text Rousseaus entstand 1762²⁴, im Jahr der Wiener Uraufführung von Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice*. Dort dient die Macht der Musik nicht der Wiederbelebung Eurydikes, sondern der Besänftigung der „furie e spettri“, die Orpheus den Zutritt zu den Elysischen Feldern verwehren wollen, wo Eurydike sich im Zustand seligen Vergessens unter den „Eroi, ed Eroine“ aufhält. Dass sie „[g]ià risorge, già riprende / La primiera sua beltà“²⁵, ist nicht unmittelbar das Verdienst des Orpheus – es verdankt sich einer Art Vertrag, den Amor mit Zeus geschlossen hat, und gemäß dem Orpheus inzwischen den einen Teil seiner Aufgabe erfüllt hat. Wohl aber ist es dann Amor, der die zum zweiten Mal entseelte Eurydike wiederbelebt, nachdem Orpheus seine Prüfung bestanden hat, indem er sie nicht bestand.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wechselt das Pygmalion-Sujet allmählich ins Travestie-Fach hinüber. Wenn Venus noch bei Massé angerufen wird, entspricht dem kein wie immer säkularisierter Glaube mehr. Bei Weill nimmt Venus selbst menschliche Gestalt an und verfolgt liebestoll den Mann, der

²⁴ Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884, Viertes Buch, Capitel 7, S. 291–321, hier 294–296. Rousseau war sich nicht sicher, ob seine musikalischen Fähigkeiten dem Vorwurf gerecht würden, und zog den gleichfalls amateurhaften Horace Coignet hinzu, so dass 1770 eine private Aufführung erfolgen konnte. 1775 folgte (ohne das Einverständnis Rousseaus) die erfolgreiche öffentliche Aufführung durch die Comédie Française. Über die Umstände der Entstehung und die erste Vertonung informiert: Jacqueline Waeber, „J’ai imaginé un genre de drame“. Une réflexion sur la partition musicale du mélodrame de ‚Pygmalion‘, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge* 18 (1998): *Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld*, S. 147–180.

²⁵ Atto secondo, Scena II.

ihrem Konterfei spielerisch den eigentlich für seine Braut bestimmten Ring an den Finger gesteckt hat; bei Loewe bewirkt Sprachunterricht die Menschwerdung eines Blumenmädchen (einer Großstadtpflanze).²⁶

Ein Fall verdient in unserem Zusammenhang wenigstens Erwähnung: die (vorgebliche oder wirkliche?) „Statue“ der totgeglaubten Hermione in William Shakespeares (stellenweise mit Tragik kokettierendem) Lustspiel *The Winter's Tale*, die von ihrem Sockel herabsteigt und sich mit ihrem einstigen Gatten vereint. Die Szene wird auf denkwürdige Weise zitiert in Eric Rohmers *Conte d'hiver* (1992) aus dem Zyklus *Contes des quatre saisons*. Bereits Shakespeare lässt Musik erklingen²⁷, damit die Statue, quasi vom Anhauch des Geistes getroffen, sich beleben kann. Eine Bearbeitung seines Stücks durch Franz von Dingelstedt kam 1859 in Weimar mit Musik Friedrich von Flotows heraus; 1906 steuerte Engelbert Humperdinck Schauspielmusik zu einer Berliner Inszenierung bei. Opernversionen stammen von Carl Goldmark (Wien 1908) und Philippe Boesmans (Bruxelles 1999).

II

Steht hier das märchenhafte Moment im Zentrum (daher *Tale*), so ist in den Pygmalion-Stücken immerfort von Schöpfertum und künstlerischem Schaffen die Rede. Dabei ist bis ins 19. Jahrhundert klar, dass die Erzeugung von Leben der Gottheit vorbehalten ist. So lässt Rousseau den Künstler sein lebendig gewordenes Bild anreden:

²⁶ Der Zynismus der Vorlage wird durch das halbe Happy End des Musicals eher verstärkt als abgemildert.

²⁷ So auch die Schlangenbeschwörer-Flöte bei Rohmer. Die Heldenin wird von der Szene zu Tränen gerührt. Die belebte Statue fungiert als Analogie zum Foto des eigentlich Geliebten, das sie durch alle erotischen Wirrmisse begleitet und sich am Ende sozusagen materialisieren wird. Musik verwendet Rohmer in der Regel nur, wo sie aus der Handlung hervorgeht. Hier dagegen begleitet karge Klaviermusik die Anfangsszenen aus der glücklichen Vergangenheit, ist also durch den Modus der Erinnerung legitimiert. Wenn sich das Wiedersehen am Ende abzeichnet, erklingt eine Andeutung davon (in noch därrerem pizzicato), und selbst das ist nicht ohne magische Qualität. Das Motiv des Wiederfindens und des Lebendigwerdens der Erinnerung wird weiterhin angeschlagen, indem an Sylvester/Neujahr das letzte (musikfrei vorübergegangene) Weihnachtsfest erwähnt wird und dazu aus dem Off (dem Radio, also diegetisch?) ein Weihnachtschor erklingt.

Vollkommenstes meiner Werke – Meisterstück der allgütigen Götter – die dir durch mich diese Gestalt, auf mein Gebet hin dieses Leben gaben – dir verdank' ich mein ganzes Daseyn und in dir allein will ich künftig leben.²⁸

Damit ist die Zeit reif, das biblische Urbild der künstlerischen Schöpfung zum Gegenstand künstlerischer Bearbeitung zu machen: In einem der äußerst rauen Oratorien, die sich diesem Sujet widmen, Joseph Haydns *Die Schöpfung*, das 1799 seine öffentliche Uraufführung im Wiener Burgtheater erfuhr, also bereits außerhalb des kirchlichen Bezirks –, heißt es im Rezitativ des Uriel:

Und Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde. Mann und Weib erschuf er sie. Den Athem des Lebens hauchte er in sein Angesicht, und der Mensch wurde zur lebendigen Seele.²⁹

Dass der Text (wie schon der biblische) sprachlich ins Stolpern gerät, sobald auch das *Weib* ins Spiel kommt, erscheint symptomatisch. Bevor ihm Leben eingehaucht wurde, war *der Mensch* eine Figur aus Lehm – gleichviel, wie eine solche bereits als Ebenbild Gottes anzusehen sein soll. Jedenfalls erfolgt die Menschwerdung in der biblischen Erzählung in zwei Stufen: als Erschaffung der Figur und als Besetzung durch göttlichen Atem. Ähnlich erfolgt die Menschwerdung auch in den Pygmalion-Geschichten des 18. Jahrhunderts in zwei Phasen: als In-Bewegung-Setzen und als Belebung.

In Ramlers *Pygmalion, eine Kantate* (1768) hatte es geheißen: „Hat nicht Prometheus seinen Thon / Durch einen Feuerfunken / Zum Leben angefacht?“³⁰ Das weist auf einen anderen Menschenschöpfer-Mythos hin: den von Prometheus, der ja mehrfach für Gegenentwürfe zum jüdisch-christlichen Menschenbild herangezogen worden ist. Eine von Alois Fuchs überlieferte, jedenfalls ‚gut erfundene‘, Anekdote lässt Haydn 1901 eine Vorstellung von Ludwig van Beethovens und Salvatore Viganòs gerade erschienenem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus oder Die Macht der Musik und des Tanzes*³¹

²⁸ *Pygmalion. Ein Monodrama von J. J. Rousseau. Nach einer neuen Übersetzung mit musikalischen Zwischensätzen begleitet für das Clavier ausgezogen von Georg Benda*, Leipzig 1780, S. 15.

²⁹ Genesis 1,27. Vgl. 1. Mose 2,7: „Gott der HERR machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“

³⁰ <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10116688?page=8> (Zugriff: 8. Mai 2021)

³¹ UA 28. März 1901 im Wiener Hofburgtheater, in der Spielzeit 1801/1802 nicht ganz erfolglos 29mal gegeben, Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van*

besuchen und Beethoven tags darauf ein Kompliment darüber machen. Dieser erwiderte artig bescheiden, es sei „doch noch lange keine ‚Schöpfung‘“, worauf Haydn, „durch diese Antwort überrascht und beinahe verletzt“, ernst erklärte: „„Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch nicht, daß es dieselbe je erreichen wird“ – worauf sich beide – etwas verblüfft – gegenseitig empfahlen.“³²

Tatsächlich lässt sich dieses Ballett als von der Revolution inspirierte³³ Antwort auf *Die Schöpfung* verstehen, woraus sich auch Haydns Reaktion erklären würde. Die Musik bezeugt nicht mehr, wie bei Rousseau, dass das Lebensprinzip Einzug gehalten hat – „die Macht der Harmonie“ (ist das denn nicht zugleich ein Synonym für die Liebe?) soll den beiden Statuen des Prometheus zwar nicht Leben einhauchen wie dort die Liebe (des Schöpfers), wohl aber, nachdem der Lebensfunke in ihnen entzündet ist, „sie für alle Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich“ machen.³⁴ Apoll und seine Musen vereinigen sich, um die beiden Statuen zur vollen Menschlichkeit zu bilden. Wiederum werden zwei Etappen unterschieden: die Belebung und die Beseelung. Das ist die definitive Wende, von der Insemination bestimmter Affekte hin zur Anregung von vielfältigen, teils unbestimmten Sensationen in sensiblen Seelen.

Das Motiv der belebten Statue durchläuft allerdings noch weitere Metamorphosen. Eine Spielart betrifft nicht das Verhältnis zwischen Schöpfer und Geschöpf. Die Seele des getöteten Commendatore in Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni*, die sich in der Statue inkorporiert, ist provoziert durch die blasphemische Einladung zum Gastmahl. Hier dürften es wiederum höhere Mächte sein, welche das Denkmal beleben und zur moralischen Instanz werden lassen, die den Wüstling zur Strecke bringt, da er sich der Reue (dem Angebot zur Rettung) verweigert. Die Statue aber verwandelt sich nicht in den Menschen zurück, den sie darstellen oder in Erinnerung halten sollte –

Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet, Zweiter, Band, Berlin 1872, S. 126f.

³² Ebd.

³³ – aber ist das nicht auch schon *Die Schöpfung*? Während Goethes Gedicht *Prometheus* immerhin im Sturm und Drang zwischen 1772 und 1774 entstanden war.

³⁴ Theaterzettel, zit. nach <https://www.klassika.info/Komponisten/Beethoven/Ballett/043/index.html> (Zugriff: 21. Februar 2020). Zur Handlung des Balletts siehe die verschiedenen Uraufführungsberichte in https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Geschöpfe_des_Prometheus#Literatur (Zugriff: 21. Februar 2020).

das Unheimliche entsteht dadurch, dass sie sich *als Denkmal* in Marsch setzt.³⁵ Der Schlüsselmoment ist der des materiellen Kontakts zwischen den beiden Sphären: der Händedruck, der Don Giovanni in die andere Welt befördert – wenn auch nicht in jene Abteilung, wo die vermutlich durch Rachedurst verunreinigte Seele des Commendatore im Fegefeuer geläutert wird. Don Juans Kaltblütigkeit wird dadurch erschüttert, dass die den Wüstling packende Hand ihn mit grauenhafter *Kälte* (der Kälte des Steins, aus der sie gemacht ist) durchdringt, während bereits die Höllenfeuer hochzüngeln.

Auch dieses Sujet ist vielfach variiert worden – um hier nur Drammi per musica und sonstige musikalische Bearbeitungen zu nennen³⁶:

Alessandro Melani, *L'empio punito* (Filippo Acciauoli und Giovan Filippo Apoloni), Rom 1669

Jean-François Le Tellier, *Don Juan ou Le festin de pierre* (?), Paris 1713

Eustachio Bambini, *La pravità castigata* (Antonio Denzio), Brünn 1734

Christoph Willibald Gluck, *Don Juan, ou Le Festin de pierre* (Choreographie: Gasparo Angiolini; erstes pantomimisches Ballett), Wien 1761

Luigi Boccherini, Sinfonia d-Moll op. 12,4 *La Casa del Diavolo*, III. Satz *Ciaccona che rappresenta l'Inferno, composta a imitazione di quella del Sig. Gluck nel suo Festin de pierre*, Madrid 1771

Vicenzo Righini, *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto punito* (Nunziato Porta), Prag 1776

Giuseppe Calegari, *Il convitato di pietra* (Pietro Pariati), Venedig 1777

Giacomo Tritto, *Il convitato di pietra* (Giambattista Lorenzi), Neapel 1783

Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (Lorenzo da Ponte), Prag 1787

Francesco Gardi, *Il nuovo convitato di pietra* (Giuseppe Maria Poppa), Venedig 1787

³⁵ „Denkmalsfiguren machen keinen Schritt.“ Musils ironische Denkmäler-Theorie konstatiert, dass die gemeinte und künstlerisch gefasste Dynamik keine reale ist, und damit keine Denkprozesse in Gang setzt: Robert Musil, „Denkmäler“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Reinbek 1978, S. 506–509, hier 508; dazu Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2016 (Historische Geisteswissenschaften. Frankfurter Vorträge 9), S. 69ff.

³⁶ Ich lasse die literarischen Reflexe bei Hoffmann, Puškin und Kierkegaard beiseite.

Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni (Tenorio) o sia Il convitato di pietra* (Giovanni Bertati), Venedig 1787

Gioacchino Albertini, *Il Don Giovanni* (Giovanni Bertati), vermutl. Venedig 1784

Vincenzo Fabrizi, *Il convitato di pietra ossia Il Don Giovanni* (Giovanni Battista Lorenzi), Rom 1787

Ramón Carnicer y Batlle, *Don Juan Tenorio, opera semiseria* (Lorenzo da Ponte), Barcelona 1822

Christian Friedrich Grabbe, *Don Juan und Faust* (Musik: Albert Lortzing), Detmold 1829

Giovanni Pacini, *Don Giovanni Tenorio o Il convitato di pietra. Piccola Operetta* (Giovanni Bertati), Privataufführung 1832

Aleksandr Dargomyžskij, *Der steinerne Gast* (nach Aleksandr Puškin, von César Cui und Nikolaj Rimskij-Korsakov vollendet und 1872 in St. Petersburg uraufgeführt – die erste durchkomponierte Literaturoper

Richard Strauss, *Don Juan. Tondichtung* (inspiriert von Nikolaus Lenaus gleichnamigem fragmentarischem Dramatischem Gedicht von 1844), 1888

III

Das alles waren Statuen³⁷; an der Beziehung zwischen äußerer und innerer Bewegung war ihre Menschwerdung abzulesen gewesen. Die nächste Station wäre eine Aufklärung, die von vornherein bewegliche Menschendarstellungen schafft, und (jedenfalls in ihrem materialistischen Zweig) damit hinter das Geheimnis des Lebens zu kommen sucht. Jetzt geht es darum, Lebensähnlichkeit in der Bewegung zu erzeugen, die Bewegungsformen zu vervielfältigen und zu kontrollieren. Gelingt es, mittels einer ausreichend komplizierten Mechanik Leben vorzutäuschen, dann kann man sich auch den Menschen als reinen Mechanismus denken – Julien Offray de La Mettrie entwirft *L'Homme machine*. Mir ist kein Stück bekannt, das diese Zuversicht thematisierte und glücklich ausgegangen wäre.³⁸

³⁷ In seinem *Laokoon* (1766) arbeitet sich Lessing an dem Problem ab, wie die Bildhauerei die ihr inhärente Statik überwinden kann.

³⁸ Der ‚theatrale‘ Mechanismus, ja Automatismus von Stücken à la Marivaux funktioniert ja, indem die Menschen allesamt so genommen werden, wie sie sind, aber auf ihre Funktion reduziert bleiben.

Wenn dann in unserem Zusammenhang eigentliche, aber in der Regel lebensgroße, und mittels eines Uhrwerks bewegte Puppen ins Spiel kommen, geht es nicht mehr, oder nicht mehr ausschließlich, um die Liebe des Schöpfers zu seinem Geschöpf (die wie in der biblischen Schöpfungsgeschichte auch frustriert werden kann), sondern um die Faszination, die solche Meisterwerke der Mechanik auf Fernstehende ausüben. Schon wegen dieser Distanzbedingung ist es kein Wunder, dass die erste Generation der Romantiker ihnen ein spezielles Interesse abgewinnt. Bereits in den 1790er Jahren lässt Ludwig Tieck sich einfallen, in einigen seiner Märchenstücke mutwillig die Realitätsebenen zu wechseln und neben Puppen deren Spieler in die Handlung eingreifen zu lassen.³⁹ 1810 attestiert Heinrich von Kleist in *Über das Marionettentheater* den über Drähte regierten Figuren eine besondere Grazie und Lebendigkeit, lässt sie geradezu zum Miniaturmodell für vollendete tänzerische Bewegung avancieren. Dann überschreitet derselbe Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der Mozarts *Don Juan*, wohl wegen der romantischen Elemente darin, als die „Oper aller Opern“⁴⁰ apostrophiert hatte, in einer Art Synthese die Schwelle zum Geisterreich, lässt die Puppen teils ins Lebensgroße, teils in Überlebensgroße wachsen und seine Helden (und eine Heldin) ihrem Zauber verfallen.

Allerdings bleibt gewöhnlich im Ungewissen, worin die Attraktivität der Puppenmenschen besteht⁴¹ – ist es die ideale Symmetrie der Gesichtszüge, die Proportioniertheit der Gestalt, die Leichtigkeit der Schritte und Gesten

³⁹ *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prolog und Epilog; Prinz Zerbino, oder, die Reise nach dem guten Geschmack; gewissermassen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers* (1797/1799). Auch die *Reiseschatten* (1811) von Justinus Kerner aus der Generation der Hochromantik enthalten u.a. ein chinesisches Schattenspiel mit den aberwitzigsten Brechungen. Vgl. freilich bereits das Personenverzeichnis in Anm. 15.

⁴⁰ E. T. A. Hoffmann, „Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen“, in *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 31. März 1813, dann in Band 1 der *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Bamberg 1814, gegen Ende des 1. Teils der Erzählung.

⁴¹ Wie es zu dieser speziellen Objektwahl kommt, bleibt im Detail meist unausgesprochen, siehe jedoch Gisela Febel: „Stimme und anamorphotischer Blick oder wie man sich in Romanen und Opern in virtuelle Wesen verliebt“, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung* 9 (2004): *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gisela Febel und Cerstin Bauer-Funke, S. 72–92. Im Falle des Mädchens Clara und ihres Nussknackers ist die Sache psychologisch leichter dechiffrierbar und inzwischen weidlich ausgelegt worden.

oder aber die ruhige Haltung, ist es gerade ihre Stummheit, oder dass keine emotionalen Komplikationen von ihnen zu befürchten stehen? Für Jeden außer den Ärmsten, die durch die scheinbare Perfektion der Oberfläche und die standardisiert graziösen Bewegungen verbendet sind, muss klar sein, dass diese Wunder der Kosmetik und Mechanik wesentliche Defekte und Defizite aufweisen. Es handelt sich um eine Art Täuschung oder Verwechslung, Liebe zur Kopie statt zum Original. Und das ist unheimlich in einer Zeit, welche zum einen die Natur gegen das Ancien Régime aufruft und zum andern noch immer das Original anbetet. Freilich eher als Original-Genie. Die ‚Schöpfer‘ der Menschen-Maschinen, die Mechaniker und Vorführer-Väter, aber beginnen jetzt eine desto albernerne Rolle zu spielen, je mehr ihnen die Herrschaft über ihre Figuren entgleitet.

Die Puppe Olimpia kann tanzen und in künstlichen Rouladen trällern, aber nicht sprechen, allenfalls seufzen. Sie ist auf bezaubernde Fernwirkung berechnet. Wie in so gut wie all diesen Geschichten bleibt es nicht aus, dass der Zauber gebrochen wird. Das führt manchmal zur Katastrophe – so ergeht es Nathanael, so ergeht es dem Dichter in Jacques Offenbachs *Contes d'Hoffmann*⁴²: Der Physiker (!) Spalanzani hat eine sinnverwirrend lebensechte mechanische Puppe geschaffen, nur die Augen (als Fenster zur Seele?) muss er sich von dem geheimnisvollen Coppelius besorgen. Damit der Zauber vollends wirken kann, bedarf es – ein Element von Realismus, das aber das Phantastische nur verlagert – einer der Brillen eben dieses Coppelius, die Hoffmann alles in verklärendem Licht erblicken lässt. So erscheint ihm die musikalische Puppe, die über ein Minimum an Intelligenz und ein begrenztes Bewegungsrepertoire verfügt, als Inbegriff des Weiblichen. Als der Wechsel, den Spalanzani für die Augen ausgestellt hat, geplatzt ist, zerstört Coppelius die Puppe. Dies ist aber nur eine Spielart von Hoffmanns unglücklichen Lieben in Offenbachs Episodenoper.

Häufiger besteht die Lösung darin, dass die Puppe ‚lebendig‘ wird, indem ein Mensch ins Puppenkostüm schlüpft und dadurch den Geliebten oder die Geliebte bezirzt, dass also der falsche Zauber durch echten, die künstlich hervorgerufene Liebe durch eine natürliche, erwachsene ersetzt wird. Nicht immer gelingt das. Bereits in Johann Wolfgang von Goethes als „komische Oper“ konzipierter „dramatischer Grille“ *Der Triumph der Empfindsamkeit*, wiederum einem Gattungshybrid aus Schauspiel, Ballett, Melodram, Singspiel sowie (komischer) Oper und aufgeführt 1778 in Weimar mit Goethe in der

⁴² 1870er Jahre, postume UA 1881.

Hauptrolle des „humoristischen Königs“ zu Musik Carl Friedrich Siegmund von Seckendorffs, ist Prinz Oronaro in eine „geflickte Braut“ verliebt, eine mit Häckerling ausgestopfte Puppe, die statt des Herzens einen Beutel mit den Bestsellern empfindsamer Literatur im Busen trägt. Da sie der Königin aufs Haar gleicht, veranlasst der begreiflicherweise verstimmte König, dass sich die Königin selbst an die Stelle der Puppe in die „geheimnisvolle Laube“ (unverzichtbare Mobilie der überallhin mitgeführten prinzipiellen „Reisenumatur“) setzt, um Oronaro aus dem Zustand der Verhexung zu befreien. Der Prinz fühlt sich jedoch von dem angebotenen Ersatz abgestoßen, und so besteht der lieto fine darin, dass ihm seine geliebte Puppe zurückgegeben wird, während König und Königin ihr glückliches Eheleben weiterführen können bis ans Ende ihrer Tage. Dass der Prinz auf diesem Wege aus der prekären Liebeskonkurrenz ausscheidet, ist im Rahmen einer Farce ein gewiss akzeptables Resultat.⁴³

1902 wurde das Stück in Weimar auch mit Musik des pensionierten Hofmusikdirektors Eduard Lassen aufgeführt. Ernst Křenek, der in seiner Schweizer Zeit bereits ein Marionettenspiel mit Musik versehen hatte (*Die Rache des verböhnten Liebhabers* op. 41, Zürich 1925⁴⁴), erarbeitete als Kasseler Dramaturg eine Neufassung und Aktualisierung von Goethes Stück (UA

⁴³ Eine komplexere Version: Im Juni 1907 traten die Schwestern Wiesenthal bei einem Gartenfest in Weigl's Dreher Park in Wien (Meidling), 1908 auch im Rahmen der Kunstschauspiel der Kunstgewerbeschule mit einer Pantomime auf: *Die Tänzerin und die Marionette* nach einer Dichtung von Max Mell mit Musik des blinden Wiener Komponisten Rudolf Braun. Der ausführlichen Inhaltsangabe im Programmheft (<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/79398/> [Zugriff: 25. Februar 2020]) entnehme ich etwa den folgenden roten Faden der Handlung: Der König umwirbt die Tänzerin, die ihn sich schließlich gefügig macht, aber seine Neigung an eine von Hanswurst mitgebrachte Marionette verliert. Nach einigen Verwicklungen und Eifersuchtsanfällen (der Tänzerin auf die Marionette, des Königs und Hanswursts auf einen zauberisch die Flöte blasenden Hirten) tauscht die Tänzerin den vom Tod bedrohten Hirten gegen die Marionette ein und springt mit ihr davon – das lebende und das scheinlebende Spielzeug machen sich selbstständig. – Im selben Jahr 1907 (in der letzten Spielzeit der Ära Mahler an der Wiener Hofoper) kam auch *Marionettentreue*, eine Pantomime von Rudolf Holzer mit Musik von Rudolf Braun, heraus; da geht es allerdings gar nicht um eine Puppe, sondern allgemein um die Flatterhaftigkeit Pierrots.

⁴⁴ Vgl. dazu Dorothea Krimm, *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 2013, S. 159–183, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-heidok-152131> (Zugriff: 23. April 2021).

Kassel 1926), so wie er auch noch Musik zu einer Komödie als Puppenspiel liefern wird (Marcel Archard, *Marlborough s'en va-t-en guerre* op. 52, Kassel 1927).

Natürlich hat man nach einem befriedigenden Ausgang unter Opferung der Puppe gesucht – so bereits Adolphe Adams Opéra-comique *La Poupee de Nuremberg* (1852), aus der etliche Motive in diverse spätere Stück wanderten: das Zauberbuch, die arglistige Bestärkung des Puppenmachers in seinem Glauben an Magie, die ihre Puppenrolle zu kleinen Exzessen nutzende Geliebte, die Zerstörung der Puppe. In Leo Délibes' Ballett *Coppélia ou La Fille aux yeux d'email* (1870) führt die Mini-Katastrophe, die von der Helden im Puppenkostüm selbst herbeigeführt wird, zu Desillusionierung und wahrer Liebe: Franz hat sich in das auf dem Balkon drapierte mechanische Wunderwerk des Coppelius verschaut. Seine eifersüchtige Verlobte Swanilda geht dem Phänomen auf den Grund und entdeckt, dass es sich bei ihrer Nebenbuhlerin um eine auf einem fahrbaren Podest sitzende Puppe handelt. Coppelius wiederum schläfert den Helden, der tatsächlich die Nähe seiner neuen Angebeteten gesucht hat, ein, um mittels Zaubersprüchen dessen Seele auf sein Werk zu übertragen. Als Swanilda als Puppe aufzustehen und zu tanzen beginnt, glaubt er seinen Traum Wirklichkeit, sein Geschöpf tatsächlich lebendig geworden. Aber diese Puppe ist kaum zu bändigen, richtet beträchtlichen Schaden an und lässt wie zum Hohn die ringsum aufgestellten Automaten ihre abgehackten Bewegungen ausführen. Während der Alte erkennen muss, dass er gefoppt wurde, und in dem angerichteten Durcheinander unter Automatenmusik zusammensinkt, läuft Swanilda mit dem von seinem Wahn glücklich geheilten Franz davon.

Eine technologisch auf den neuesten Stand gebrachte Version der Schauerromantik bietet ein Roman: Jean Marie Mathias Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future* (1886)⁴⁵. Auch dieser weibliche Android (*andréide*) geht am Ende, wenngleich eher zufällig (oder schicksalhaft?) unter. Obwohl das Vorbild des fiktionalisierten Erfinders Edison⁴⁶ eine hübsche Sängerin ist, welche durch die Maschinenfrau nicht nur ersetzt, sondern vor allem hinsichtlich ihrer allzu schwach ausgeprägten intellektuellen,

⁴⁵ Ins Deutsche übersetzt von Annette Kolb als *Edisons Weib der Zukunft* (1909).

⁴⁶ Der wirkliche Edison brachte eine talking doll heraus, die Verse rezitieren konnte. Ökonomisch allerdings erwies sich das Modell als Flop. Man kann einige der für jedes Exemplar neu aufgenommenen Stimmen der Angestellten Edisons auf YouTube hören – außer der Fragilität dieser Spielsachen waren die ungeschulten Sprecherinnen wohl ein Grund für den Misserfolg.

emotionalen und kommunikativen Kompetenz überboten werden soll, hat sich musikalisch bisher offenbar vor allem der Pop-Bereich der Vorlage angenommen:

Jikken Kōbō (Multimedia-Kollektiv), *L'Eve future* (Mirai no Ivu), Ballett mit Musik von Toshiro Mayuzumi, Tokyo 1955

Glenn Branca, *Symphony No. 9 „L'Eve Future“*, 1993

Mekons (britische Punkband), „Eve Future“ in Album *Retreat from Memphis*, 1994

Kreidler, *Eve Future*, Mini-Album und Video-Installation, 2002

dieselben, *Eve Future Recall*, Album, 2004

The Future Eve (Tomo Akikawabaya zus. mit Takaaki Han-ya), Musik- und Textmaterial von Robert Wyatt zu Ambient-Album verarbeitet, Brian the Fox 2019

Den zynischen und kaum weniger misogynen Abschluss dieser Serie bildet Edmond Audrands Opéra-comique *La Poupée* (1896), die Vorlage für Ernst Lubitschs Stummfilm *Die Puppe* (1919). Sie lässt jede Romantik hinter sich, auf welche doch zugleich angelegentlich angespielt wird. Bei Lubitsch annonciert Puppenmacher Hilarius (! – so bereits in der Operette):

Angebote an Junggesellen, Witwer und Weiberfeinde. / Es ist mir gelungen, mit Hilfe eines von mir konstruierten Mechanismus menschenähnliche Puppen herzustellen, die auf Druck verschiedener Knöpfe sprechen, gehen, tanzen und singen können.

Was vordem Folge der belebenden oder wenigstens verzaubernden Wirkung der Liebe gewesen war, und wie bei Villiers auch musikalische Kompetenzen einschließt⁴⁷, ist inzwischen reine komplexe Maschinerie (unter Einschluss von Elektrizität und Phonographie), und dass diese Puppen auf Knopfdruck tun, was sie sollen, macht gerade ihren Vorzug vor allen lebendigen Frauen aus. Aber hier schlägt wieder einmal die Tochter des Puppenmachers der Intrige ein Schnippchen: Der Weiberfeind Lancelot, dessen Aussicht auf ein Erbe an seine Verehelichung gebunden ist, hat vor den Nachstellungen von 40 heiratslustigen Mädchen Zuflucht in einem Kloster gesucht, lässt sich dort aber zu einer finanziell einträglichen Scheinehe mit einem solcherart

⁴⁷ – während bei Audran Alésia als Puppe lediglich ihre gesellschaftlichen und tänzerischen Talente bewirbt – sie kann ja in ihrem Air kaum auch noch ihre Gesangskunst anpreisen.

menschenähnlichen Ersatz drängen. Die besagte Tochter des Puppenmachers heilt ihn aber von seiner Misogynie, indem sie heimlich die Stelle der (vom Lehrjungen beschädigten) Puppe einnimmt und schließlich den ‚Ehemann“⁴⁸ von den Vorteilen einer menschlichen Partnerin überzeugt.

IV

Mit männlichen Puppen geht's auch. Aber von der Statue des *Commendatore* einmal abgesehen, die sozusagen außer Konkurrenz läuft, sieht sich die Erwartung getäuscht, dass dann vielleicht Frauen sich ihre Liebesobjekte schaffen könnten. Immerhin hat *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) eine weibliche Autorin (Mary Godwin, nachmals Shelley), aber im Roman ist die dämonische (männliche) „creature“ wiederum ein Geschöpf des Victor Frankenstein, und dieses Geschöpf verzehrt sich nach einer weiblichen Partnerin.

Zumindest eine gewisse Ambivalenz eignet auch einer weiteren Hoffmann-Adaption, der Ballettfeerie *Šelkuník (Der Nussknacker)* mit Pjotr Iljitsch Tschaikowskys Musik (1892). Zur Bescherung am Weihnachtsabend bringt der ein wenig unheimliche, aber geniale Mechanikus Rat Drosselmeier vier automatische Puppen mit und führt sie vor, dazu für seine Patenkinder einen hölzernen Nussknacker, in den sich Clara förmlich verliebt, vor allem, nachdem er von ihrem Bruder mutwillig beschädigt wurde. Als sie sich spät abends nochmals ins Weihnachtszimmer schleicht, werden um Mitternacht plötzlich die Puppen lebendig, aber es rückt auch der schreckliche Mausekönig mit seinem Heer heran. Die Zinnsoldaten des Bruders unter dem Kommando des Nussknackers wehren sich nach Kräften, aber erst durch Claras mutiges Eingreifen weicht der Alldruck, und der Nussknacker verwandelt sich in einen Prinzen, mit dem Clara durch einen verschneiten Wald zur Konfitürenburg der Fee Dragee wandert, wo die Freude über den heimgekehrten Prinzen groß und Clara ebenso glücklich über seine strahlende Gesellschaft ist wie über die vielen Süßigkeiten, die im *Divertissement* an den beiden vorüberziehen – gewiss weibliche Projektion, aber eben im Weihnachtstraum eines Kindes. Wieder einmal werden Puppen in zwei Schritten zum Leben erweckt: als tanzende Automaten und als von der Geisterstunde animierte bedrohte und tapfere, also menschlich reagierende Traumgestalten.

In der Ballett-Pantomime des jungen Erich Wolfgang Korngold *Der Schneemann* (1910) nimmt Pierrot im entsprechenden Karnealskostüm die

⁴⁸ – der sich bei Audran bereits in die Puppe verknallt hatte.

Stelle des Schneemanns ein, dem Colombine unseligerweise ihre Zuneigung geschenkt hat. Auf die ironische Aufforderung des eifersüchtigen Pantalone kommt er die Treppe herauf. „Er tritt herein wie der steinerne Gast im ‚Don Juan‘.“ Pantalone ist konsterniert. Am Ende fährt der ‚Schneemann‘ Pierrot mit Colombine davon, während Pantalone den wirklichen Schneemann wütend zerstört.⁴⁹ – Man sieht: Es ist eine fast endlose und bisweilen explizite Permutation weniger Motive.

Eine späte Variante aus dem Geist des ungarischen Volksmärchens hat Béla Bartók mit seinem Ballett *A fából faragott királyfi* (Der holzgeschnitzte Prinz, 1914–1917) geschaffen: Hier schnitzt der in die wirkliche Prinzessin hoffnungslos verliebte Prinz selbst ein hölzernes Ebenbild von sich, das er über die Bäume halten kann, damit die Prinzessin es von ihrem Schlosszimmer aus sehen kann. Interessante Details: das organische Material (anstelle des aus der Pygmaliongeschichte vertrauten steinernen beziehungsweise mehr oder weniger mineralischen); die Puppe, die über den angestammten Wald des Prinzen hinausragt; das Double, das allein die Prinzessin erreicht. Diese Puppe erwacht zum Leben; schwer zu sagen, ob wegen der Intensität der Liebe ihres Erzeugers oder weil die eifersüchtige Fee, die schon den Wald und den Fluss für den Prinzen belebt hat, ihr Spiel mit ihm treiben will – genug: Die Prinzessin verliebt sich in den holzgeschnitzten Prinzen. Erst wenn die Prinzen-Puppe beim gemeinsamen Tanz zerbricht, bekommt sie die Chance, sich in den wirklichen Prinzen zu verlieben. Allerdings sorgt jetzt die Fee dafür, dass sie die Schwelle zum Wald nicht überschreiten kann; sie bleibt in der Zivilisation, der Prinz in seinem Natur-Reich festgebannt.

Märchenhafte Züge eignen auch der Erzählung Carlo Collodis *La storia di un burattino* (1881, als *Le avventure di Pinocchio* 1883) von der frechen Holzpuppe (freilich steckt schon in dem Scheit Holz, aus dem sie gemacht wird, ein empfindungsfähiges Wesen⁵⁰), die ihrem Schöpfer davonläuft und nach

⁴⁹ Handlung nach dem Erstdruck des Klavierauszugs: Erich Wolfgang Korngold, *Der Schneemann, Pantomime in zwei Bildern*, Druckerei und Verlagsaktiengesellschaft vorm. R. v. Waldheim – Jos. Eberle & Co, (Wien 1909).

⁵⁰ Die kleine Karriere dieses Materials im 20. Jahrhundert (nach dem Nussknacker: Bartóks Prinz, Alraune, Pinocchio, geschnitzte Marionetten) erinnert an das Thema des Marmors und seiner Verwandlung im 18. Jahrhundert, während die genauere Beschaffenheit der Automaten des 19. Jahrhunderts (neben den darin versteckten Uhrwerken kamen vermutlich Draht, Werg, Kleiderstoffe, Wachs, Schminke, Echthaar etc. zum Einsatz) nicht weiter zur Sprache gebracht wird. Am Holz interessieren die größere Naturnähe und das Organische, welche die

Abenteuern und Prüfungen, endlich mitfühlend geworden und wohlzogen, von der gütigen Fee in einen lebendigen Jungen verwandelt wird. Das Sujet wird anscheinend erst spät fürs Musiktheater entdeckt, bleibt aber (wohl wegen der ihm schwer auszutreibenden pädagogischen Anwendungen) mehr oder weniger auf den Bereich der Kinder- und Jugendvorstellungen verpflichtet:

Natalia Valli, *Pinocchio. Opera lirica in tre atti* (Natalia Valli), 2000, La Spezia 2006

Pierangelo Valtinoni, *Pinocchio, Burattino di Talento* (Paolo Madron, Jetske Mijnssen), Vicenza 2001; revidiert als zweiaktige Oper unter dem Titel *Pinocchio*, Berlin 2006

Wilfried Hiller, *Pinocchio. Ein italienischer Traum in zwölf Bildern* (Rudolf Hertfurther), München 2002

Jonathan Dove, *The Adventures of Pinocchio. Opera in two Acts* (Alasdair Middleton), Leeds 2007

Gordon Kampe, *Pinocchio. Musiktheater für Kinder* (Nina Kupczyk), Luxemburg 2018

Motivgeschichtlich (und musikgeschichtlich) bedeutsamer sind zwei Figuren aus der polnischen Volkssage und dem romantischen Horror – beide auch dadurch denkwürdig, dass die Erschaffung von Leben durch Menschen zur Katastrophe führt.

Die jüdische Legende vom Golem erregte erst in der Romantik das Interesse der Literaten.⁵¹ Eine intensivere Beschäftigung damit folgt nicht vor dem 20. Jahrhundert, und hier verdient namentlich der phantastische Roman von Gustav Meyrink *Der Golem* (1913)⁵² Erwähnung. Der Film verhalf dem Sujet wohl erst zu seiner Auferstehung; nachdem das erste Staunen über ein Medium, das die bis dahin statischen Figuren in Bewegung zu setzen vermochte, einer Reflexion des Mediums selbst gewichen war, was gleich eine Reihe von solchen Gestalten auf die Leinwand brachte: Tote, Scheintote und Untote, Schlafwandler, Figuren aus Lehm oder Fetzen und

Vermenschlichung etwas plausibler erscheinen lassen, obwohl die Phantastik kaum geringer geworden ist.

⁵¹ Jacob Grimm, Achim von Arnim, Clemens Brentano und Gottfried Keller beschäftigt vor allem die Belebung durch die richtige Buchstabenkombination, also ein sprachphilosophisches Motiv.

⁵² Erstdruck in: *Die Weissen Blätter* ab 1. Jg., Heft 4 (Dezember 1913); Erstausgabe in Buchform: Kurt Wolff, Leipzig 1915.

Maschinenmenschen – alle wurden sie zum Leben erweckt. Natürlich konnte die entwickelte Filmtechnik bald das Tote oder Statuenhafte glaubhafter vermitteln als Bühnenschauspieler – nicht von ungefähr, dass es allesamt angstlustbesessene ‚Symphonien des Grauens‘ sind.

The Haunted Curiosity Shop (Walther R. Booth), 1901

Frankenstein (J. Searle Dawley), 1910

The Egyptian Mummy (Lee Beggs), 1914

Das Geheimnis der Mumie (Victor Janson), 1916

Nächte des Grauens (Arthur Robinson), 1916

Alraune und der Golem (Nils Chrisander), 1919 – wirklich gedreht?

Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene), 1920

Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens (Friedrich Wilhelm Murnau), 1922

Metropolis (Fritz Lang), 1927

Alraune (Henrik Galeen), 1928⁵³

Dracula (Tod Browning), 1931

Frankenstein (James Whale), 1931

The Mummy (Karl Freund), 1932

Vampyr. Der Traum des Allan Grey (Carl Theodor Dreyer), 1932

Geschaffen wird der (überlebensgroße) Golem als Arbeitskraft; der erotische Faktor kommt erst in zweiter Linie, aber dennoch offenbar unvermeidlich ins Spiel – und er ist es dann, was die Katastrophe herbeiführt. Von den Filmen über den Themenkomplex ist der bekannteste: *Der Golem, wie er in die Welt kam* (D 1920, Regie Paul Wegener, Paul Boese). Er ist hier zu erwähnen, weil er

⁵³ Der Roman *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* von Hanns Heinz Ewers wurde mehrfach verfilmt; hier sind zu erwähnen die Musik von Willy Schmidt-Gentner zu Galeens Stummfilm; *Alraune*, die erste Tonfilmversion von Richard Oswald (1930, Musik und Gesangseinlagen Bronislaw Kaper unter Pseudonym Benjamin Kapper); Georg Tressler (Regieassistenz Christoph Schlingensief), *Sukkubus – Den Teufel im Leib* (1989, Musik von Rolf Wilhelm); ein Alraune-Musical hat es offenbar noch nicht bis zur Uraufführung geschafft: http://www.musical-edition.de/html/bendign_alraune.html (Zugriff: 26. Februar 2020).

mit einer ambitionierten Musikbegleitung von Hans Landsberger⁵⁴ herauskam:

Er hat über das kaum je recht erkannte oder doch wohl (auch vom Nachdenklichen) unterschätzte Problem der Filmmusik klug theoretisiert und tritt mit wohltuender Entschiedenheit für ‚neue und geeignete Musik‘ ein, ‚die sich auf sinfonischem Boden bewegen und so das Milieu des Films heben, anstatt es zu erniedrigen‘. Man ersieht schon aus der rein programmatischen Formulierung, daß Landsberger von dem bequemen Verfahren der Kapellmeister, die ihre Partituren behelfsmäßig aus Entlehnungen zusammenstellen, durch reinere und ehrgeizigere Grundsätze abrückt; er will mit der Klitterung (dem Potpourri) aufräumen und das Mosaik durch logisch verknüpfte Klanggebilde von sinfonischem Eigenleben ersetzen. Er ließ der Kritik nun die Tat folgen, und man muß sagen, daß ihm dieser erste Versuch gelungen ist. Freilich – eine volkstümliche Sprache spricht Landsberger nicht; er schuf eine groß angelegte sinfonische Dichtung, die die Mittel neuzeitlicher Harmonik mit den Instrumentationskünsten letzter Herkunft paart. Aber eben dies – die edle, allem Billigen und Schlagerhaften abgewandte Führung seiner Partitur – ehrt das (zum Aufstieg bereite, zum Verzicht auf Popularität willige und zum Guten, ja, zum Besten fähige) Künstlertum ihres Urhebers.⁵⁵

Demnach hat Landsberger etwas geschaffen, das der inzwischen bekannten „Film-Symphonie“ des Schönberg-Schülers Max Deutsch zu *Der Schatz* von Wilhelm Pabst (1923) noch vorausging, wenngleich Deutsch seine Musik so konzipiert hat, dass sie auch als selbständiges Konzertstück leben konnte.⁵⁶ Leider scheint die originale Filmmusik Landsbergers weitgehend verschollen.⁵⁷ – Auf diesen Film folgten zunächst zwei weitere literarische Bearbeitungen des Stoffs, die wie Meyrink erst nach und nach auch im Musiktheater Verwendung fanden. Dabei fällt auf, dass das Thema offenbar auch die

⁵⁴ (20.8.1890 Berlin – 8.1.1941 Camp de Gurs, France). Notiz für Joachim Steinheuer: Im Jahr der Premiere des Films wurde Landsberger in Rostock mit der Arbeit *Die weltlichen Kantaten G. Ph. Telemanns* zum Dr. phil. promoviert. Ein Exemplar befindet sich unter der Signatur 1981 a 742 im Zentrum für Teleman-Pflege und -Forschung Magdeburg.

⁵⁵ -a., „Landsbergers ‚Golem‘-Musik. Von unserem musikalischen Mitarbeiter“, in: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 46, 13.11.1920, zit. nach <http://www.filmportal.de/node/8589/material/754180> (Zugriff: 5. Dezember 2019).

⁵⁶ – nachträglich umgearbeitet? Jedenfalls verdankt das Stück dieser Fassung das Überleben. Sie ist inzwischen sowohl auf CD als auch auf DVD (zum Film) greifbar.

⁵⁷ Lediglich ein paar Themen werden zitiert in: *Illustrierter Film-Kurier* (1920) Nr. 32.

jeweils neuen Medien auf den Plan ruft (Film, Video, Computer), und generell nicht als historisches traktiert wird, sondern als Projektion in die Zukunft.

In Nicolae Bretans Einakter *Golem Lásadása* (1924)⁵⁸ ist die Ziehtochter Anna des Rabbi vom Golem nicht nur mit einer unbekannten Krankheit infiziert, er verlangt darüber hinaus auch, wirklich zu leben, fruchtbar zu werden, um mit Anna Kinder zu bekommen. Das könnte für sie tödlich enden, es zu verweigern würde den Golem zu unkontrollierbaren Reaktionen herausfordern. Ihn wieder zu zerstören aber hieße den Traum von der Mensch-Maschine aufzugeben.⁵⁹ Auch in Eugen d'Alberts Musikdrama *Der Golem* (1926)⁶⁰ wird die Emanzipation des Golem durch des Rabbis Ziehtochter Lea bewirkt, die ihm, und zwar durch wortlosen Gesang, zu Bewusstsein verhilft; mit dem Aussprechen der ersten Begriffe (Nacht, Tag, Wasser, Leiden, Jahre) eröffnet sich ihm die Möglichkeit der Selbsterkenntnis und die Fähigkeit zu fühlen. Lea und der Golem verlieben sich ineinander. Dem Rabbi geht die Menschwerdung des Geschöpfs zu weit, er trennt das Paar und löst dadurch erst recht die katastrophale Wut des Golem aus.

In der politischen Lesart des Mythos durch John Caskens Oper *Golem* (1989)⁶¹ erschafft der Rabbi Maharal den Warnungen der Celestial Voices zum Trotz den Golem, der ihm gehorchen und dessen Aufgabe es sein soll,

[...] to strengthen,
To help the weak-hearted,
To raise up them that fall.⁶²

Der Golem erweist sich jedoch von Anfang an als unbeherrschbar, der Erfüllung der ihm gestellten Aufgaben steht nicht nur seine Stärke im Weg; seine Verselbständigung wird durch die erotische Wirkung, welche die Frau des Rabbi auf ihn ausübt, und durch den geheimnisvollen, verwundeten und in Ketten gefesselten Ometh befördert, der sein Mitleid erregt und in ihm den Glauben aufkeimen lässt, im Verein mit Ometh seinen Pflichten gegen die

⁵⁸ Libretto in rumänischer Sprache von Bretan nach dem Drama *Golem* von Illés Kaczér, 1923, UA Cluj 1924.

⁵⁹ Eine (akustische) Gesamtaufnahme bietet <https://www.youtube.com/watch?v=pQ-eL-VIriU> (Zugriff: 2. März 2020).

⁶⁰ Libretto Ferdinand Lion nach dem Drama von Arthur Holitscher, UA Frankfurt/M. 1926; CD (mit Libretto) Dabringhaus und Grimm MDG 937 1637-6.

⁶¹ Libretto vom Komponisten in Zusammenarbeit mit Pierre Audi – 1986–1988; UA Almeida Festival 1989; CD (mit Libretto) Virgin Classics VCD 7 91204-2.

⁶² Zitiert nach dem Libretto im CD-booklet.

Gemeinschaft noch besser nachkommen zu können. Ein Quartett aus der Stadt wiederum will die unerträglichen Zustände auf seine Weise verändern und sucht sich der Kräfte des verachteten Golem zu versichern, der jedoch ablehnt. Die Auseinandersetzung spitzt sich zu, und der Golem tötet unwillentlich einen von ihnen. Der Rabbi kann seine Frau forschicken und den Golem in einen Felsen zurückverwandeln, der im Zerfallen Ometh erschlägt. Aber als er den Leichnam des Städters erblickt, wird ihm seine Hybris bewusst. Der Stoff regte zu einer ganzen Reihe weiterer musikalischer Bearbeitungen an:

Francis Burt, *Der Golem* op. 11, Ballett (Erika Hanka, Yvonne Georgi, Francis Burt), Hannover 1965

Francesco La Licata, *L'Angelo e il Golem. Variazioni scenico-musicali per voci, attori, ensemble strumentali e proiezioni, attorno alla leggenda del Golem* (Fabrizio Lupo), Palermo 2000⁶³

Antal Babits, *GOLEM, or The Rise and Fall of Idols* (Chamber Opera/ballet), Budapest 2005

Hannah Groninger, Florian Zwißler, *Every Computer is red*, Musiktheater nach dem Roman *Also sprach Golem* von Stanislaw Lem, Karlsruhe 2005

Nicola Nannini, *Golem. Figur* (2010), Installation Bologna 2014⁶⁴; „Opus Ascolto visuale: Parte prima“, Video von der Entstehung der Figur (Kamera und Schnitt: Andrea Balboni, Musik: Tommaso Pedriali), 2014⁶⁵

Wand (psych-rock Quartet), LP *Golem*, In the Red Records 2015⁶⁶

Bernhard Lang, *Der Golem*, Musiktheater in 22 Szenen (nach Gustav Meyrincks Roman, Libretto und Video: Peter Missotten), Mannheim 2016

⁶³ Ausschnitte bietet: <https://www.youtube.com/watch?v=HrtC6sNXKKU> (Zugriff: 4. Oktober 2016). Hier mag erwähnt werden, dass sich unter den Rollen (L'alchimista / La madre bambina / L'angelo / Il suonatore di flauto) auch ein Marionettenspieler (Il puparo) befindet.

⁶⁴ www.nicolanannini.info (Zugriff: 31. Dezember 2017).

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=sTD0pmwEzpg> (Zugriff: 31. Dezember 2017).

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Xcvmk1TGeH4> (Zugriff: 31. Dezember 2017).

Gernot Grünwald, *Golem oder Der überflüssige Mensch*, nach Motiven von Karel Čapek, Ray Kurzweil, Stanislaw Lem (eine Art szenisches Oratorium; Musik: Dominik Dittrich), Wien 2017

Deutlich jünger als die Legende vom Golem des Rabbi Löw ist die Geschichte von Frankenstein, einem „Modern Prometheus“⁶⁷, und seinem aus galvanisierten Fleischabfällen geschaffenen künstlichen Menschen, einem „moder- nisierten Golem“.⁶⁸ Die beiden Figuren erleben interessanterweise etwa gleichzeitig ihre Erfindung beziehungsweise Entdeckung wie E. T. A. Hoffmanns unheimliche Puppen; anders als diese erscheinen sie aber erst im ausgehenden 20. Jahrhundert aktuell. Stand der Golem für die Probleme des Maschinenzeitalters, des Robotertums und der Künstlichen Intelligenz, so passte Frankenstein's Monster in den 1970er Jahren perfekt in einen eklektisch-polystilistischen und resteverwertenden Trend.

Henry M. Milner, *Frankenstein; or The Man and the Monster! A Romantic Melo-Drama in Two Acts*, 1826⁶⁹

(Zur ersten Verfilmung des Frankenstein-Stoffs durch die Edison Studios 1910⁷⁰ war fast ausschließlich Musik von Carl Maria von Weber vorgesehen⁷¹)

HK Gruber, *Frankenstein-Suite*, Wien 1971; *Frankenstein!! A pan-demonium for baritone chansonnier and orchestra after children's rhymes*, Version für großes Orchester (H. C. Artmann), Liverpool 1978; erste Aufführung als Musiktheater Paris 1983

Mel Brooks, *Young Frankenstein*, Musical nach seinem gleichnamigen Film von 1974 (Musik und Gesangstexte: Mel Brooks; Buch: ders. zusammen mit Thomas Meehan), New York 1976

Mary Shelley's Frankenstein (Kenneth Branagh), USA/Japan 1994 (ein Film, opernhaft genug, um hier erwähnt zu werden)

Henrik Albrecht, *Frankenstein*, Kammeroper für 5 Sänger, Köln 2010

⁶⁷ Mary Godwin-Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Roman, 1818.

⁶⁸ Ernst Bloch, Bezeichnender Wandel in Kinofabeln (1932), in: *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe IX*, Frankfurt/M. 1985, S. 75–78.

⁶⁹ Stücktext mit vielen Hinweisen auf den Einsatz von Musik: [https://mary-shelley.fandom.com/wiki/H._M._Milner,_Frankenstein;_or,_The_Man_and_the_Monster_\(1826\)](https://mary-shelley.fandom.com/wiki/H._M._Milner,_Frankenstein;_or,_The_Man_and_the_Monster_(1826)) (Zugriff: 5. Februar 2020).

⁷⁰ *Frankenstein* (J. Searle Dowley).

⁷¹ <https://www.wochenspiegel-online.de/index.php/2016/10/08/frankenstein-in-der-wolfsschlucht/> (Zugriff: 7. Januar 2020).

Michele Della Valentina, Aurelio Scotto, *Il Frankenstein, ovvero l'amor non guarda in faccia. Mostruoso melodramma giocoso per adulti e ragazzi in un atto, con un prologo, due intermezzi e una morale. Un'impresa mostroso, un'abnorme creatura musicale con il cuore di Rossini, un cervello mozartiano, unghie di Puccini, spalle verdiane, reni di Bellini e stomaco di Donizetti*⁷², 2011; nuova versione per orchestra da camera di Aurelio Scotto, Firenze 2017

Frankenstein, Pop-Oper (Regie: Moritz Schönecker, Buch: Katharina Raffalt), Jena 2012

Clemens Maria Haas⁷³, *Der Fluch des Frankenstein. Ein Grusical für die ganze Familie*, Berlin 2013 (partielle Voraufführung im Konzert Berlin 2007)

Literatur-Oper Köln, Schulprojekt *Frankenstein*, 2013

Philipp Stölzl, *Frankenstein. Theater* (Musik: Jan Dvorák), Basel 2014

Lowell Liebermann, *Frankenstein*, Ballett (Choreographie: Liam Scarlett), London 2016

August Zirner, *Frankenstein. Musikalische Lesung* mit dem Spardosen Terzett, Tournee seit 2016

Ulrich Zaum, *Monsterballade. Oper für Schauspieler* (nach Mary Shelley und – vertonen – Gedichten von Byron, Keats, Milton und Poe), Hamburg 2017

Jan Dvorák, *Frankenstein. Gothic Opera*, Hamburg 2018 (In der Personenliste u.a. Puppenspieler)

Gordon Kampe, Paul Hübner, Maximilian von Mayenburg, *Frankenstein*, Musiktheater nach Mary Shelley, Berlin 2018

Michael Wertmüller, *Diodati. Unendlich*, Oper (Dea Loher), Basel 2019⁷⁴

Mark Grey, *Frankenstein*, Oper (Julia Canosa i Serra), Bruxelles 2019

V

Eine eigene Reihe bilden Puppen in der Rolle theatrale Figuren. Auch wenn die Automaten Hoffmannschen Typs ausgestellt und vorgeführt wurden,

⁷² – die Musik also selbst eine Frankensteinische Monstrosität.

⁷³ – über den, will man facebook und Konsorten vermeiden, das Internet so gut wie nichts verrät. Er selbst bezeichnet sich als „Filmkomponisten“.

⁷⁴ Thema ist primär die Schreibsituation mit Percy Bysshe Shelley und Mary Godwin (späterer Shelley), Lord Byron und John Polidori in der Villa Diodati nahe dem Genfersee.

bezeichnet die Einbeziehung des Bühnenspiels eine weitere Schraubendrehung der Reflexion. Lediglich als eine Art Vorform dient der Spielwarenladen respektive das spezialisierte Puppengeschäft, in dem (wie in *La Poupee de Nuremberg* oder im II. Akt von *La Poupee*) die Meisterstücke in Serie präsentiert werden. Wie so oft werden bereits bekannte Motive aufgegriffen und variiert. Der romantische Gedanke, dass die Figuren nachts zum Leben erwachen, der sich bis zu *Don Giovanni* zurückverfolgen lässt, verleiht mit unterschiedlichen Motivierungen einigen Hoffmann-Adaptionen ihre jeweils spezifische Atmosphäre: etwa den sich regenden Automaten und der ‚beseelten‘ Swanilda-Puppe im Hause des sich zum lebensschaffenden Magier berufen glaubenden Uhrmachers (*Coppélia*), dem vom Mäusekönig und seinem Heer bedrohten Nussknacker samt Zinnsoldaten, schließlich der Verwandlung des Nussknackers in einen Prinzen im Traum Claras (*Der Nussknacker*). Aber auch in *La Poupee* wird Lancelot nächtens in seiner Klosterzelle klar, dass aus der Puppe, die er meint zum Schein geheiratet zu haben, eine leibhaftige Frau geworden ist. In dem zeitweilig sehr erfolgreichen „pantomimischen Divertissement“ *Im Puppenladen* (später unter dem Titel *Die Puppenfee*) mit Musik von Josef Bayer (Wien 1888) dagegen geht es zunächst einfach um mechanische Puppen, die vor allem tanzen können sollen. Das Mechanische dient der Überraschung und Erheiterung – eine angerempelte Puppe beginnt von sich aus zu tanzen, oder das Prachtstück des Ladens versagt bei der Vorführung. Das Unheimliche aber erscheint zum Niedlichen domestiziert: Damit die Puppen erwachen, ist weder Liebe noch Abrakadabra erforderlich; sobald die Menschen ihrer Wege gegangen sind, amüsieren sie sich untereinander und bilden ihre eigene kleine, von der Puppenfee regierte Welt.⁷⁵ Hier sind die Sphären der vorgeführten Automaten und der sich selbsttätig zum Leben erweckenden Puppen strikt getrennt.

Erik Saties *Geneviève de Brabant* (1899) gehört ebenfalls nicht in den Theaterzusammenhang. Dass das Stück für Schatten-Marionetten bestimmt gewesen sei, ist eine bloße Schlussfolgerung Ornella Voltas aus einer Stelle des Librettos; allerdings hatte théâtre d’ombres damals bereits eine gewisse Tradition im Chat noir.⁷⁶ – Das Personal von Korngolds Pantomime *Der*

⁷⁵ Ein ähnliches Sujet liegt dem Ballett *La Boutique fantasque* von Leonide Massine (entwickelt zusammen mit André Derain für die Ballets russes, London 1919) auf von Ottorino Respighi arrangierte Klavierstücke Rossinis zugrunde.

⁷⁶ <http://401modernoperas.com/component/content/article/8-timeline/82-eric-satie-genevieve-de-brabant-.html> (Zugriff: 2. Mai 2019).

Schneemann gehört zwar der Commedia dell'arte an, agiert aber nicht auf einer Meta-, sondern auf einer wirklichen Bühne. Auch Paul Hindemiths „Spiel für burmanische Marionetten“ *Das Nusch-Nushi* op. 20 nach Franz Blei (1920), Teil einer expressionistischen Einakter-Trilogie (zusammen mit *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* und *Sancta Susanna*), konfrontiert die Figuren nicht mit lebenden Darstellern, auch spielt die Theatersphäre auf der Bühne keine Rolle. Die Verwendung von Marionetten (wenn sie denn jemals ernst gemeint war – seit der Uraufführung werden sämtliche Rollen von Schauspielern übernommen⁷⁷) ist lediglich eine Spielart der Distanzierung und des Durchkreuzens jeglicher Psychologie. Das gleiche gilt von den „Figurinen“⁷⁸, die El Lisitzky 1923 für eine ideale (und nie realisierte) „elektro-mechanische“ Inszenierung der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne (Pobeda nad Solncem)* von Alexei Krutschonjch (Libretto), Welimir Chlebnikow (Prolog) mit Musik (Vierteltonintervalle und Geräusche) von Michail Matjuschin und Bühnenbildern von Kasimir Malewitsch (Moskau 1913) entworfen hat.⁷⁹

Mit Igor Strawinskys *Petruschka* (1911) beginnt nun eine ausdrücklich autoreferentielle Wende des (Musik-)Theaters mittels einer Bühne auf der Bühne, wobei Puppen in verschiedenen Funktionen beschäftigt sind, immer jedoch im Verhältnis zu realen, wenn auch theatralen, menschlichen Figuren. Bemerkenswert an den im folgenden zu studierenden Stücken ist die wiederholt aufgerufene Jahrmarkts- und Zirkussphäre (auch in de Fallas *El Retablo de Maese Pedro* trägt der Puppenvater einen Affen auf der Schulter).⁸⁰ Dort befinden sich eben, neben anderen Buden, die Puppenbühnen. Zugleich kann diese Szenerie für Turbulenz sorgen, und das Hin und Her zwischen den Realitätsebenen erleichtern.

⁷⁷ Wie es scheint, hat das Theater „Mottenkäfig“ Pforzheim 1990 als erstes die Oper mit Marionetten gespielt.

⁷⁸ – also keine Kostümzeichnungen für Schauspielerrollen, sondern Entwürfe für ihrerseits mechanische Protagonisten.

⁷⁹ El Lisitzky, *Die plastische gestaltung der elektro-mechanischen schau – sieg über die sonne, Als Oper gedichtet von A. Krutschonjch*, Moskau 1913, Hannover 1923, siehe Horst Richter, *el lisitzky, sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus*, Köln 1958. Einige Rekonstruktionsversuche (auch solche unter Mitwirkung von Musikern) zählt auf: [https://de.wikipedia.org/wiki/Sieg_über_die_Sonne_\(Oper\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sieg_über_die_Sonne_(Oper)) (Zugriff: 28. Februar 2020). Siehe zu El Lisitzky auch den Beitrag von Dörte Schmidt im vorliegenden Band.

⁸⁰ Vgl. zu dem Stück Krimm, *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, S. 221–294.

Das Aufbrechen des mit sich identischen Individuums wird Strawinsky auch künftighin beschäftigen: *Le Rossignol* (nach Hans Christian Andersen, 1908–1914) konfrontiert eine künstliche Nachtigall mit einer ‚echten‘ – die echte allerdings sieht sich in einen Konkurrenzkampf mit der künstlichen gezogen und verschwindet. Der Automat bringt dem Kaiser kein Glück – vor dem sicheren Tod rettet ihn die echte Nachtigall und verspricht, jede Nacht zu singen. Dies bildet sicher eine Analogie zum Verhältnis zwischen Puppen und Menschen in einigen Stücken des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende.

Anregend wirkte sodann zweifellos eine generell folgenreiche Pariser Aufführung von Nikolai Rimsky-Korsakows Oper *Zolotoj petušok* (*Der goldene Hahn*) durch die Ballets russes 1914, welche die Sänger mit ihren Stimmbüchern am Bühnenrand Platz nehmen, die Handlung dagegen durch Tänzer darstellen ließ. Dementsprechend sollten Strawinsky und Charles-Ferdinand Ramuz in *L'histoire du soldat lue, jouée et dansée* (1917) die aus dem Pantomimus der römischen Antike bekannte Zerlegung der Figuren in unterschiedliche Funktionsbestandteile aktualisieren: Erzähler, Schauspieler, Tänzer und Musiker agieren hier gleichermaßen auf der Bühne; die Geige befindet sich in der Hand der Darsteller und des Musikers – alles Mittel der Verfremdung, der Brechung der Illusion beim Zuschauer, die auch bei der Verwendung von Puppen fortan eine Rolle spielen werden, während bisher in den Hoffmann-Adaptionen die Illusion (oder auch Desillusionierung) der Protagonisten das Thema gewesen war.

Die Ausgangsidee für *Petruschka* war ein Konzertstück für Orchester und obligates Klavier:

Bei dieser Arbeit hatte ich die harnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet.⁸¹

Es ging Strawinsky also zunächst um die Gegenüberstellung eines unheimlich-mechanischen Solo instruments und eines menschlich reagierenden

⁸¹ Igor Strawinsky, *Mein Leben*, München 1958, S. 30.

Orchesters⁸², aber auch um die Verwandlung der Gliederpuppe in ein fühlendes Wesen.

Nach der Entwicklung des Gedankens zum ausgewachsenen Ballett zieht im bunten Durcheinander des winterlichen Buttermarkts der Scharlatan oder Gaukler den Bühnenvorhang einer Theaterbude hoch, wo drei Puppen reglos liegen. Durch sein Flötenspiel und leichte Berührung mit dem Instrument haucht er ihnen Leben ein. Sie strecken ihre Glieder und beginnen plötzlich mit mechanischen Bewegungen wild zu tanzen, zum Erstaunen der Menge. Die nächsten beiden Bilder hat man sich ebenso als (gleichsam in Vergrößerung zu betrachtende) Darbietung auf der kleinen Bühne wie als reales Eifersuchtsdrama zwischen den durch die Magie des Gauklers mehr oder weniger menschlich gewordenen Protagonisten, abgewandelten Figuren der *Commedia dell'arte*, vorzustellen. (Wieder einmal erscheint die Welt der Puppen als phantastisches autonomes Reich, in das, ironische Volte Strawinskys, Petruschka fast wider Willen geraten ist, indem ihn ein Fußtritt – des Gauklers? – auf die Bühne befördert hat.) Im letzten Bild wird die Zweideutigkeit gar nicht mehr definitiv aufgelöst: Das Bühnenbild zeigt von neuem den Marktplatz vor der Puppenbühne mit Volksgewimmel. Man hört Schreie, und Petruschka läuft aus dem Theater, verfolgt von dem Mohren, der ihn schließlich zu allgemeinem Entsetzen mit einem Säbelstreich niederstreckt. Der Gaukler kann den herbeigerufenen Polizisten und die Jahrmarktsbesucher jedoch davon überzeugen, dass es sich nur um eine Puppe handelt, indem er sie schüttelt. Die Menge verläuft sich, und als der Impresario den Puppenleichnam in sein Theaterchen zurücktragen will, erscheint darüber drohend und ihm eine Nase drehend der Geist Petruschkas. Der Scharlatan lässt die Puppe fallen und ergreift die Flucht.

Zunächst handelt es sich nicht mehr darum, dass die menschenähnliche Statue zum wirklichen Menschen wird, die erotische Phantasie zur faktischen

⁸² Ist das nicht die symmetrische Umkehrung der Situation im Mittelsatz von Beethovens 4. Klavierkonzert, der nach der Überlieferung die Klage des Orpheus vor den zunächst unerbittlichen Furien, als instrumentale Variante der entsprechenden Szene in Glucks *Orfeo*, vorstellen soll? Bahnt sich in Strawinskys Einfall nicht die spezifische Umdeutung der Orpheus-Geschichte in den 1920er Jahren an? Siehe Reinhard Kapp, Zum Stand der Bearbeitung des Orpheus-Stoffs in den zwanziger Jahren, in: Jürg Stenzl (Hrsg.), *Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike* (Ernst Krenek Studien, 1), Schliengen 2005, S. 33–47.

Befriedigung (gelegentlich leider auch zur frustrierenden Erfahrung), oder die technologische Phantasie zur dysfunktionalen Realität (so gut wie nie dagegen zum Erfolgsrezept) wird, sondern dass die leblosen Puppen zu einem Puppenleben erwachen, um ihre Rolle im Unterhaltungstheater spielen zu können. Das ist aber nur die erste Stufe – unversehens nehmen sie wirklich menschliche Züge an. Dass der Puppenmeister den Titel Scharlatan oder Gaukler erhalten hat, deutet auf die Verwendung täuschender Tricks (wie ein Schlangenbeschwörer bringt er die Puppen dazu, sich zu regen, während sie ja vielleicht in Wirklichkeit noch an ihren Drähten hängen). Gleichwohl befreien sich die Puppen zu einer Art wirklichen, wenn auch rollenkonformen, Lebens, was immerhin so weit geht, dass, wenn Petruschka Glieder schließlich wie tot im Schnee liegen, sich der Geist dieses Geschöpfs vom Körper trennt und sich gegen seinen Schöpfer kehrt. Unter Umständen ist der Scharlatan ja doch ein Magier. Die geisterförmige Wiederkehr mag als parodistische Antwort auf die nicht ganz ernstzunehmende Animation, oder auch als Anspielung auf die rächende Statue im *Don Giovanni* verstanden werden. Auf dem Dach des Bühnenhauses erscheinen im antiken Theater die Götter, die *Dei ex machina*. Während Petruschka *aus* dem Puppentheater auf die große Bühne flieht, um einen menschlichen Theatertod zu sterben, flieht schließlich der Schausteller *vor* seinem Theater, und wohl auch vor den Folgen seiner magischen Kräfte. Ereilt ihn (wie einige seiner Entrepreneurs-Kollegen) die Strafe für seine Blasphemie? Strawinsky wäre es zuzutrauen, auch wenn er als sein eigener Librettist vielleicht eher die Unsterblichkeit der Figur (als Verkörperung des Volksgeistes) im Sinn hatte.

In dem skandalumtosten „Ballet réaliste“ *Parade* von Erik Satie und Jean Cocteau (1917) sind die Puppen durch riesige „Manager“ vertreten, welche verzweifelt versuchen, Passanten in ihre Show-Bude zu locken. Dafür gedenken sie ihren realen Künstler eine „parade“ von Music-Hall-Nummern *vor* dem Theater zeigen zu lassen:

Drei abscheuliche Manager organisieren die Reklame. Sie verständigen sich in ihrem fürchterlichen Idiom, so daß die Zuschauermenge die burleske Szene für die eigentliche Vorführung im Innern hält; sie bemühen sich, dies den Leuten auf plump Weise begreiflich zu machen. Niemand geht hinein. Nach der ersten Nummer [...] fallen die erschöpften Manager zu einem wirren Haufen zusammen. Der Chinese, die Akrobaten und das kleine Mädchen kommen aus dem Innern des völlig leeren Theaterraumes. Da sie die ungeheure Anstrengung und

den Zusammenbruch der Manager gewahren, versuchen sie nun ihrerseits zu erklären, daß die Vorführung im Innern stattfindet.⁸³

Man könnte sagen, dass die Puppen hier die Spielleitung an sich gerissen haben. Die Manager stehen für die Verselbständigung der Werbung gegenüber dem Angebot. Als die wahren Schauspieler verausgaben sie sich bis zum letzten, so dass die eigentlich vorgesehenen Attraktionen nicht mehr zum Zug kommen. Kurz vor dem Schlussvorhang wird ein Plakat vor den Zuschauern geschwenkt: „Das Drama, das für die Draußenbleibenden nicht stattfand, war von Jean Cocteau, Erik Satie und Pablo Picasso“⁸⁴ – was den Eindruck vermitteln soll, dass selbst die Besucher des Balletts, nicht nur die Passanten auf der Bühne, die eigentliche Vorstellung verpasst hätten. Die von Picasso entworfenen turmhohen, architekturartigen Managerfiguren stellten in ihren sehr eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten die eigentliche choreographische Herausforderung und einen bedeutenden Zuwachs für den modernen Tanz dar.

Auch *El retablo del Maese Pedro* (*Meister Pedros Puppenspiel*, 1923)⁸⁵ lebt von der Konfrontation der Marionettenbühne mit den Akteuren davor: dem Veranstalter mit seinem Gehilfen und Zuschauern, unter ihnen Don Quijote. Ursprünglich war dies ein reines Marionettenstück, mit kleineren und größeren Puppen für die beiden Ebenen. Aber dann wirkt die Unterscheidung zwischen Theaterfiguren und Menschen nicht plastisch genug. Noch zu de Fallas Lebzeiten wurden die Rollen des Meister Pedro, seines Gehilfen und Don Quijotes von Sängern dargestellt. Wie Don Quijote Schafe, Windmühlen, einen Wald für ritterlich-kriegerische Herausforderungen hält, identifiziert er sich so sehr mit dem Spiel, dass er schließlich in das Geschehen eingreift, um die bedrängte, von Arabern verfolgte, Melisendra zu retten. Am Ende rühmt er sich seiner Heldentat und widmet sie Dulcinea. Wieder einmal werden die Produktionsmittel zerstört, die Marionetten tapfer kurz und klein geschlagen. Aber es ist auch wieder einmal ein Fall, darin der Held sich die Illusion auch

⁸³ http://www.tydecks.info/online/musik_paris1900_satie_parade.html (Zugriff: 24. Februar 2020).

⁸⁴ https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/678.html (Zugriff: 24. Februar 2020).

⁸⁵ Uraufführung konzertant am 23. März 1923 im Teatro San Fernando in Sevilla, szenisch am 25. Juni 1923 im Pariser Haus der Auftraggeberin, Prinzessin Polignac.

nach und trotz der Zerstörung der Puppen erhält – dieses traurigen Ritters Ehre ist ohnehin ausschließlich im Imaginären angesiedelt.

Eine Potenzierung erfährt die Theater-auf-dem-Theater-Szenerie in Gian Francesco Malipieros Trilogie *L'Orfeide*.⁸⁶ Im Prolog produzieren sich zunächst die Masken der Commedia dell'arte vor einem stummen Impresario. Plötzlich erscheint ein rotfarbiges, gleichfalls maskiertes Ungeheuer, vertreibt mit der Peitsche den Impresario und sperrt die Typen in den Garderobenschränk. Aus der erschreckenden Verkleidung schält sich Orpheus heraus. Er öffnet die Tür und ruft neue Operncharaktere herein, solche, die aus dem wirklichen Leben kommen und den „Tod der Masken“ dadurch verkünden sollen, dass sie sie selbst sind und so singen, wie sie es in ihrem Leben draußen gewohnt sind. Ihre Geschichten (die sette canzoni) werden den Hauptteil der Trilogie bilden. Nachdem alle verschwunden sind, machen sich die Figuren im Schrank lautstark bemerkbar. Einzig Arlecchino gelingt es schließlich, sich zu befreien.

Der Epilog (die 8. Canzone, soll heißen: ein letztes aus dem wirklichen Leben gegriffenes Singstück) thematisiert die Kunst und die öffentlichen Reaktionen darauf. Die Bühne ist mehrfach geteilt. Zunächst hebt sich der Vorhang über einem Theatersaal des 18. Jahrhunderts mit einigen Reihen von Kostümierten, die sich nach und nach vor dem nächsten Vorhang niederlassen, gewissermaßen die Verlängerung der Parkettreihen hinauf auf die Vorderbühne. Einer der Kavaliere versucht vergeblich mit einem Madrigal bei seiner Dame zu landen. Wenn König und Königin eingezogen sind, öffnet sich auf Allerhöchstes Zeichen der Vorhang zur Hauptbühne und gibt nochmals drei einander zugewandte Theater frei: Auf dem mittleren geht eine Marionettenvorstellung vonstatten, auf den seitlichen sieht man wiederum Auditorien – eines von alten Herrschaften, eines von Kindern, jedes in entsprechendem theatralischem Ambiente. Diese Auditorien stellen das Betrachten des Puppenspiels dar. Das gezeigte Stück handelt im Grand-Guignol-Stil von Neros Grausamkeiten, aber es gibt dem Protagonisten auch Gelegenheit, sich als Sänger zur Lyra seiner Untaten zu rühmen. Die Perücken sind indigniert und protestieren, die Kinder sind begeistert, einzig das Publikum auf der

⁸⁶ 1919 entstand das Mittelstück *Sette Canzoni* (UA Paris 1920), in den folgenden Jahren kamen erst ein Prolog (*La morte delle maschere*), dann ein Epilog (*Orfeo ovvero L'ottava canzone*) dazu. Erste Gesamtaufführung Düsseldorf 1925. Die Inhaltsangabe in den folgenden beiden Absätzen entnehme ich meiner in Anm. 82 genannten Studie.

Vorderbühne sitzt regungslos. Plötzlich verdunkeln sich die drei Theater, und als Bajazzo kostümiert (das bezieht sich auf den Arlecchino des Vorspiels) tritt Orpheus mit seiner Leier hervor (das natürlich auf den Nero des Nachspiels) und wendet sich an die Zuschauer des 18. Jahrhunderts (und an das reale [moderne] Publikum im Saal hinter ihnen). Er lobt ironisch die impassibilità, Welch sie angesichts der dramatischen Ereignisse wie auch der verschiedenen Reaktionen darauf an den Tag gelegt haben. Er ist keine weitere Puppe wie Nero, er ist der wirkliche Orpheus. Da er wilde Tiere wie auch die Mächte der Unterwelt mit seinem Gesang bezwungen hat, hofft er auch dieses Publikum zu rühren und seinen Applaus zu erringen. Während er in einem großen Lamento alle Versatzstücke der Tradition bemüht, fallen nach und nach seine Zuhörer in Schlaf, einzig die Königin wird von seinem Gesang in Ekstase versetzt. Mit ihr vereint verlässt er schließlich den Zuschauerraum, während alles friedlich schnarcht. Die Lichter sind herabgebrannt, der Vorhang schließt sich über dem Theater und den Theatern auf dem Theater.

Aus dieser Nacherzählung dürfte schon hervorgehen, dass die Puppen gleichzeitig die Höhen der Abstraktion in einer didaktischen Inszenierung besiedeln und, als Grand Guignol, das körperhafteste Spektakel ausagieren. Sie lösen sich in reine Bezugsgrößen auf: relativ zu den jungen und alten Zuschauer-Darstellern, relativ zu den im Prolog verabschiedeten Masken, relativ zum leierspielenden Orpheus, der sich überdies als Opfer der Mänaden dem Schlächter Nero gegenüberstellt. Dass Orpheus/Bajazzo und die Königin verschiedenen theatralen Ebenen entstammen, bringt sie in unseren Zusammenhang, aber hier ist (wie bei de Falla zunächst auch die ‚Menschen‘ vor der Marionettenbühne) die Königin ebenfalls eine Bühnengestalt.

Der Plot von Henri Pousseurs „Opéra variable“ *Votre Faust* (Michel Butor, 1960–68, rev. 1971): Henri (also Henri Pousseur aka Heinrich) soll eine Faust-Oper schreiben, zu der es bis zum Ende nicht kommen wird. Da das (in diesem Fall: wirkliche) Publikum immerfort mitzureden hat (es soll schließlich auf seine Kosten kommen und der Zeitstimmung entsprechend nicht mehr autoritär bevormundet werden), wird er ‚seinen‘ Faust im Leben nicht entwickeln können. (Deshalb gibt es wohl auch keinen konsistenten ‚Stil‘ der Oper, sondern lediglich eine Folge immer neu zusammengesetzter Collagen.) Im II. Akt haben die Zuschauer etwa zu wählen, ob Henri mit Greta (sprich Gretchen) oder Maggy (sprich Margarete) den Jahrmarkt besuchen soll. Dort läuft ein Puppenspiel mit vier verschiedenen Fassungen der Faust-Geschichte, jede mit eigener Musik. Das Publikum wird wiederholt gebeten, sich für eine oder die andere Version zu entscheiden. Es gibt Live-

Sänger und Schauspieler für die verschiedenen Rollen, aber auch Instrumentalisten agieren auf der Bühne – die Funktionen sind also wieder einmal nicht eindeutig zugeordnet. Die Puppen sind buchstäblich Spielmaterial, Anschauungsobjekte für verschiedene Möglichkeiten, die Geschichte fortzusetzen. Aber sie können sich auch Rollen mit Sängern, Schauspielern, Instrumentalisten teilen. Soll heißen, dass die Grenzen zwischen natürlich und künstlich, echt und gespielt, theatralesischer und musicalischer Rolle verschwimmen.

In Iván Eröds Oper *Orpheus ex machina* (Peter Daniel Wolfskind [alias Peter Vujica], Graz 1978) handelt es sich gleichfalls nicht um eine spezifische Wendung, die man dem Sujet gibt, sondern um die prinzipiell reflexive postmoderne Situation, in der es kein Zentrum mehr gibt, keine persönliche Identität. Das Stück spielt zum Teil im Kopf des Kolander (der manchmal, von außen zu betrachten, die Bühne dominiert). Alle Elemente aus den verschiedenen Stücken namentlich des 20. Jahrhunderts kehren wieder: das Theater im Theater, Theaterdirektor und Publikum als Akteure, die Liebe zu einer Puppe, ihr Erwachen zum Leben, ihr Tod und ihre Wiederauferstehung, der Kleidertausch, die Flucht aus dem Theater, die singenden Statuen (die sogar ins 18. Jahrhundert zurückverweisen), werden aber immer wieder neu zusammengesetzt. Der Ablauf organisiert sich über eine Serie von verblüffenden Umschlägen. Er beginnt mit Kolander, der sich zu der Eurydike-Figur eines mechanischen Theaters hingezogen fühlt, und endet mit den Statuen von Orpheus und Eurydike, die singend in einer Traumlandschaft stehen.

Soweit es einen Helden gibt, ist es die Allerweltsfigur Kolander. Im Namen steckt der griechische Wortstamm für Mann, aber auch Wörter, die in verschiedenen regionalen Umbildungen einerseits ‚Haubenlerche‘, andererseits ‚Koriander‘ oder ‚Wanzenkraut‘ bedeuten, aber natürlich steht er auch für die Ver-änderung. den ständigen Identitätswechsel: Kolander wird zu Orpheus, die Orpheus-Statue zu Kolander usf. Wie bei Offenbach, Bayer, Audran, Strawinsky, de Falla, Satie, Malipiero, Casken gibt es auch zuschauendes und kommentierendes Publikum auf der Bühne. Es geht um Grenzen oder Schwellen zwischen Tod und Leben, Alltag und Theaterwelt, Menschen und Puppen, Person und Rolle, Ernst und Spiel, Wachzustand und Traum, Wirklichkeit und Phantasie, Wahrnehmung und Wahn, Vorstellung und Obsession. Die Musik ihrerseits gehört dem Bereich postmoderner Rückgriffe an, obwohl sie auch Verfahren der vorausgegangenen Neuen Musik aufgenommen hat, und unterscheidet quasi polystilistisch verschiedene Sphären, darunter die klassizistische vom Tonband für das Puppentheater oder eine quasi träumerisch-spätromantisch angehauchte, die etwa für die poetische

Seite Kolanders steht.⁸⁷ Aber auch hier ist eine feste Zuordnung nicht immer möglich.

VI

Weil sich die Arbeit an dem schon 1971 begonnenen Stück mit Unterbrechungen bis 1984 hingezogen hat⁸⁸, ist Harrison Birtwistles⁸⁹ *The Mask of Orpheus* (Peter Zinovieff) chronologisch hier einzuordnen. Zu diesem gewaltigen Brocken von einer Oper (oder Meta-Oper) hier nur noch ein paar kurze Andeutungen⁹⁰: Die Theatersphäre ist definitiv verlassen. Es handelt sich um eine strukturalistische Lektüre der Sage. Sujet ist der Prozeß der Mythisierung der Orpheus-Gestalt. Auch hier werden gegensätzliche Versionen parallelgeführt, auch hier erscheint jede persönliche Identität aufgelöst. Das Stück folgt nach Art einer Reise (einer historischen Reise, einer Bilderreise, einer Seelenreise) den Stationen der Geschichte, also des Lebens und des Nachlebens des Orpheus, löst sie aber jeweils in die verschiedensten Aspekte auf. Dabei kann die „Maske“ des Orpheus durchaus auch auf die verschiedenen Maskierungen und Verkleidungen bezogen werden, die uns bei unseren eigenen Erkundungen begegnet sind. Orpheus und Eurydike erscheinen aufgespalten in Man/Woman – Hero/Heroine – Myth, dargestellt als Sänger – Pantomimen – überlebensgroße Puppen. Das sind nun keine *Rollen* mehr – die Puppen fungieren weiterhin als Verkörperungen von Projektionen, freilich nicht mehr individuellen (soll heißen: solchen auf der Bühne dargestellter Individuen), sondern von vornherein kollektiven Projektionen.

Weiter hat mich meine eigene Reise noch nicht geführt. Wenn nun aber der Mensch, oder das menschliche Leben, nicht mehr rein physikalisch vor gestellt wird, noch nicht einmal psychologisiert, sondern etwa als chemisches, neuronales oder auch virtuelles System, dann dürften die Puppen ihre Bedeutung als theatrales Gegenüber verlieren. Sie werden zur Versinnlichung von Aspekten oder Momenten in oder an den Personen herangezogen – wie sie

⁸⁷ Ich danke Ivan Eröd (†), der mir ein Exemplar des Klavierauszugs und eine Filmkopie der Fernschübertragung der Grazer Uraufführung zur Verfügung gestellt hat.

⁸⁸ 1971–1973; 1981–1984; UA London 1986.

⁸⁹ Zu Birtwistles *Punch and Judy* siehe auch den Beitrag von Mauro Fosco Bertola im vorliegenden Band.

⁹⁰ Ich danke Angelika Dworak (Archiv der Universal Edition), die mir vor vielen Jahren einen Klavierauszug und den akustischen Mitschnitt der Uraufführung zur Verfügung gestellt hat.

ja im modernen Regietheater neben oder anstelle von menschlichen Figuren als Aufspaltungen oder Verdopplungen der Protagonistinnen und Protagonisten in fast schon endemischer Häufigkeit begegnen. Sie werden zurückgestuft zu mobilen Abstraktionen. Das reine Puppentheater – dem immer schon leibhaftige Spieler und Sprecher ihre Hände, Stimmen⁹¹ und Intelligenzen geliehen haben – bleibt davon vermutlich unberührt.

⁹¹ – soweit nicht die Musik, und damit auch der Gesang (manchmal sogar der gesprochene Text), in technischer Reproduktion zugespielt wird.

**„Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb
der Sonne verliebt. Was geschieht jetzt?“**
Fred Schneckenburger und Bernd Alois
Zimmermann machen abstraktes
Puppentheater mit Musik¹

Dörte Schmidt

Für Joachim Steinheuer und
Bernd Alois Zimmermann zum Geburtstag

Gruetzi, Gruetzi alle miteinand! So fängt es immer an bei uns. Nach alter Sitte frage ich: Seid ihr alle da? Ja? Das freut mich. Daaanke. Doch auch wenn's nicht der Fall ist, muss ich genauso weitermachen. Denn hinter mir läuft doch das Tonband weiter und kümmert sich den „Pieps“ drum, ob ihr ja sagt oder nein. Das unterscheidet mich von euch, denn wenn ihr einmal ja sagt, statt zu verneinen, dann steht die Welt gleich still und ändert sich nach eurer Ansicht und nach eurer Laune. Ich stelle mich vor: Ich bin der Kasper, der Mann, der euch mit Liebenswürdigkeit begrüßen muss. Grüß Gott! Es freut mich! Ganz auf meiner Seite. Und was man so zu sagen pflegt, wenn man einander nicht ganz traut. Ich nehme es euch nicht übel, ich weiß ganz genau: Die Nase ist mir sonderbar gewachsen für eure Augen. Die Nasen wachsen halt nicht überall nach Vorschrift. Die Noten werden auch nicht überall gesetzt, wie es seit Jahren üblich war – so hatte ich wenigstens den Eindruck. Eben, vorhin. Und freu mich drüber, denn damit ist die Nase rehabilitiert! Ich mach mein Aussehen aber wieder wett durch mein Gemüt, und das ist frei von jeder Doppelzüngigkeit! Äh ... äh ... jetzt komm ich in Verlegenheit. Wie soll ich mich verständlich machen?

¹ Der vorliegende Text wurde angeregt durch die Puppentheater-Begeisterung Joachim Steinheuers, des Leiters der Heidelberger Marionettenoper. Ihm und seinen Mitstreiterinnen und Mitstreitern verdankt die Autorin die Erfahrung, dass nach dem Vortrag der ersten Ideen zu diesem Text aus Anlass und zu Ehren seines 60. Geburtstags und während der weitergeführten Arbeit an diesem Gegenstand Forschung, Rekonstruktion der Puppen selbst und Aufführung in einen fruchtbaren Austausch traten. Am Ende zeigte sich, dass die entstandene Aufführung im Rahmen einer Tagung zu Bernd Alois Zimmermanns 100. Geburtstag 2018 in Rom selbst für die historische Analyse der Musik zentrale Erkenntnisse beitrug. Dieser Beitrag ist deshalb auch in dem Kongressband „*Man müsste nach Rom gehen*“: *Bernd Alois Zimmermann und Italien*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Adrian Kuhl, Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt, Kassel u.a. 2020 (Analecta musicologica 55) erschienen.

Im Text, der folgt, kommt „steif“ vor. Ein Wort, das hier in Hamburg völlig unbekannt ist.

[Bandgeräusch]

Das Tonband schimpft, verzeiht! Ich fahr schon weiter. Wo war ich noch? Ach ja, begrüßen muss ich euch. „Liebenswürdig“ steht im Text in Klammern. Liebens-wür-dig. Würdigliebens. Würdliebensch. Ichliebwürdens. Wensliebich-wür. Würlieb. Liebwür. Lieb. Einfach lieb. Wenn's auch schwer regnet draußen. Wie gesagt: Ich bin der Mann, der euch mit Liebenswürdigkeit begrüßen muss. Was ich hiermit getan habe. Hochachtungsvoll. Achtungsvoll. Tungsvoll. Voll.

Wir fangen an: Das Grün und das Gelb. Le vert et le jaune. Musik von Bernd Alois Zimmermann. Musique de Bernard Alois Zimmermann. Voilà.²

So hat die Figur des Kaspers bei der Hamburger Uraufführung der Orchesterfassung von Fred Schneckenburgers und Bernd Alois Zimmermanns Puppentheater sein Publikum Ende November 1952 im Rahmen der erst ein Jahr zuvor gegründeten Konzertreihe „das neue werk“ beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg begrüßt. Wunderbarerweise sind die von Schneckenburger für seine Aufführungen verwendeten Bandaufnahmen nicht nur von dieser und anderen Aufführungen der Orchesterfassung, sondern auch von der vorausgehenden Klavierversion überliefert.³ Man kann aus des Kaspers Vorrede, die so ähnlich auch bei anderen Vorstellungen zum Einsatz kam und für die Hamburger Aufführung eigens an den Konzertkontext angepasst

² Transkription der Bandaufnahme für die Uraufführung der Orchesterfassung in Hamburg am 30. November 1952, Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0038 (ab Minute 12' 17").

³ Das Tonband KGS-2013-0038 enthält entgegen der Aufschrift auf der Bandschachtel hintereinander die Klavierfassung und dann die Aufnahme für die Hamburger Uraufführung der Orchesterfassung mit dem dafür eigens angepassten Kasper-Monolog; KGS-2013-0048: „Taenzerin, Gruen + Gelb, 1955 + 53 Amsterdam Original“, die Rückseite „1953 Zimmermann Grün + Gelb, Original Klavierfassung“ enthält eine zweite Version der Klavierfassung; KGS-2013-0027: „Wie es Euch gefaellt, Geist Europ., Gruen + Gelb, Klavier + Orchester, 1952 BRD, 2. Teil original“; KGS-2013-0026: gleiche Aufschrift, nur mit dem Zusatz „Kopie“, enthält die Orchesterfassung in dem Programmzusammenhang, in dem Schneckenburger das Stück auf mehreren Gastspielen in den 1950er Jahren spielte. Vgl. hierzu die Aufstellung der Gastspiele in: Hana Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret (1947–1966)*, Zürich 1991 [Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum/Museum Bellerive, Zürich], S. 88f. Alle Bänder befinden sich im Archiv des Museums für Gestaltung Zürich.

worden war, schon einiges erfahren über die Zielrichtungen des Unternehmens, mit dem man es bei Schneckenburger und Zimmermann zu tun bekommt: Hier wird im Spiel der Puppe mit dem Tonband – von dem in Schneckenburgers Theater alle akustischen Dimensionen der Aufführung kommen, also Musik wie Geräusch und Sprache – der Unterschied zwischen Mensch, Puppe und Technik beziehungsweise Mechanik in verschiedenen Dimensionen ausinszeniert. Der Kasper legt die Bedingungen und Festlegungen seines Spiels offen, sogar die Intervention des Tonbands ist eingeplant und lässt auch dieses selbst gleichsam als Akteur auftreten. Exklusiv für die Hamburger Aufführung wird auch noch eine Parallele gezogen zwischen der Ungewohntes hervorbringenden Eigengesetzlichkeit der zeitgenössischen Musik und der der Puppe, oder spezifischer ihrer Nase, die – frei beweglich und locker am Kopf aufgehängt – jeder Kopfbewegung der Stabpuppe nach den Gesetzen der Schwerkraft folgt. Das Komplement hierzu liefern Arm und Hand der Puppe, die von dem behandschuhten, mit einem losen Ärmel überzogenen Arm der Puppenspielerin – damals war es Luzzi Wolgensinger – gebildet wurden (vgl. Abb. auf S. 128).

Die Trennung des Arms vom zugehörigen Körper und seine Zuordnung zum Puppenkörper hat mehrere Effekte: Zum einen löst sie die Darstellung von jeder Logik der Nachahmung menschlicher Bewegungsmöglichkeiten durch die Puppe, zum Zweiten nimmt sie den Arm aus der Mechanik der Puppe heraus und macht ihn ihr gegenüber unabhängig. Der Arm kann gleichsam realistisch gestikulieren, ohne auf Realismus aus zu sein: die Nase also mechanisch, der Arm organisch, aber beides fragmentiert, und erst durch den Spieler zusammengefügt.⁴ In dem damit ausagierten Grenzgang zwischen Puppe und (Körper-)Geste offenbart sich wohl auch jener Gegensatz von Mechanik und Ausdruck, der hinter Kaspers Bemerkung steckt, sein Gemüt mache sein – an der Nase thematisiertes – mechanisiertes Aussehen wieder wett.

Schneckenburger, der sein Theater neben dem Brotberuf als Geschäftsführer einer Schmiegelpapierfirma im schweizerischen Frauenfeld führte, hatte diese Kasper-Figur 1951 entwickelt. Ursprünglich an Marionetten interessiert, hatte er seit 1943 selbst mit Handpuppen gearbeitet und war nun Anfang der 1950er Jahre mit dem Wechsel zu Stock- und Stabpuppen auch

⁴ Zu den Puppen und ihrer Machart siehe die Ausführungen in: Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, zum Kasper siehe bes. S. 44.

von der Guckkastenbühne zu einer Paraventbühne übergegangen, die solche Kombinationen aus Spielerkörper und Puppenmechanik erleichterte.⁵

Das mit der Kasper-Figur programmatisch gesetzte Verhältnis von Spieler zu Puppe und besonders das Verhalten von Kaspers Nase erinnert nicht von ungefähr an Heinrich von Kleist. In dessen Marionetten-Aufsatz, der nach dem Krieg bis 1952 bereits in nicht weniger als drei Einzelausgaben und ab 1952 auch in mehreren Werkausgaben wieder aufgelegt worden war (ein Hinweis auf dessen Aktualität in dieser Zeit), heißt es – fast als wolle er die Nase von Schneckenburgers Kasper begründen:

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er [der Tänzer] glaube, in den meisten Fällen grad. [...] Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg zur Seele des Tänzers*; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könnte, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit anderen Worten *tanzt*.⁶

Mit Kleists Überlegungen verbindet Schneckenburgers Puppentheater der Zweifel an der Ausdrucks- und Sinnstiftungskontrolle durch den Darsteller. Es überschreitet das von Kleist adressierte Marionettentheater – das bezeichnet auch die historische Stelle, an der Schneckenburger das Theater neu denkt –, jedoch in aufschlussreicher Weise: Hier nämlich geht es nicht mehr um den, der unsichtbar die ‚Fäden zieht‘, und sein mechanisches Pendant auf der Bühne. Es wird nicht mehr auf Analogie gesetzt, sondern Puppe und Mensch, und damit nicht nur Mechanik und Organismus, sondern auch Abstraktion und Ausgangspunkt, werden in der Fragmentierung direkt konfrontiert. Ein Echo dessen ist auch die Abtrennung der Stimmen von den Puppenspielern und die Verbindung der Stimmen und der Musik vom Band mit den live gespielten Puppen. Das erinnert an Samuel Becketts Spiel mit dem

⁵ Ein heute in der Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich befindliches Foto des Schweizer Fotografen und Filmemachers Michael Wolgensinger aus dem Jahr 1954 zeigt diese Bühnenform. Man sieht Luzzi Wolgensinger, seine Frau, mit der Kasper-Puppe neben Schneckenburger. Eine Abbildung findet sich in: ebd., S. 31.

⁶ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater (1810)*, zit. nach: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1985 [zuerst 1952], Bd. 2, S. 338–345, hier S. 340.

Auseinandertreten von sprachlicher Aussage und Handlung der Figuren, das später auch Tonband nutzt.⁷

Zimmermann hatte sich einschlägig mit Kleist befasst. In seinem Tagebuch notierte er sich im Juni 1945 mit emphatischer Zustimmung ein Kleist-Zitat aus dessen Briefen: „„Alles was Form hat, ist meine Sache ...“ (Kleist ist mein Mann!!!) Gebet eines jungen Künstlers: Herrgott gib mir Einfall, Form und Ausdruck und laß mich nicht versinken in Bedeutungslosigkeit“.⁸ Die Verbindung des Mechanischen zum Menschen und zur Kunst, jene Frage, die uns mit dem Menschenbild der Aufklärung immer wieder vorgelegt wird, ist offensichtlich Anfang der 1950er Jahre als existenzielle Befragung des Verhältnisses von Form und Ausdruck, Mechanik beziehungsweise Technik und Organismus, Abstraktion und Vorbild etc. aktuell – was aber kann es für den Puppenspieler wie den Komponisten Anfang der 1950er Jahre heißen, wenn er „als Maschinist tanzt“?

Schneckenburger mag darin unschwer Verbindungen zum russischen Theater und zur Auseinandersetzung mit der Faszination an abstrakten Puppen gesehen haben, mit dem er bereits in den 1920er in Kontakt kam. 1922 war er erstmals Alexander Tairov begegnet und hatte im Jahr darauf dessen Truppe durch Europa begleitet.⁹ Im Jahr darauf erschien nicht nur Tairovs programmatisches Traktat *Das entfesselte Theater* bei Kiepenheuer in Potsdam auf Deutsch, sondern die Kestner Gesellschaft in Hannover brachte auch El Lissitzkys Figurinen-Mappe zu der konstruktivistischen Oper *Sieg über die Sonne*¹⁰ heraus, die im Titel als „plastische Gestaltung der elektro-

⁷ Programmatisch in: Samuel Beckett, *Das letzte Band*. Siehe hierzu auch: Caroline Mannweiler, „Von Kleists „Über das Marionettentheater“ zu Becketts „theatre without actors“, in: *Kleists Rezeption*, im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz hrsg. von Gunther Nickel, Heilbronn 2013 (Heilbronner Kleist-Studien 10), S. 80–94.

⁸ Eintrag vom 11. Juni 1945, zit. nach: Bernd Alois Zimmermann, „Du und Ich und Ich und die Welt“. *Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950*, hrsg. von Heribert Henrich, Hofheim 1998 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 4), S. 47.

⁹ Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 14. Zu den Gastspielen des von Tairov geleiteten Moskauer Kammertheaters siehe auch: Michaela Böhmig, *Das russische Theater in Berlin. 1919–1931*, München 1990 (Arbeiten und Texte zur Slavistik 49), insbes. S. 183–193 sowie Jürgen Lehmann, *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2015, S. 134ff.

¹⁰ Libretto: Aleksej Kručenych, mit einem Prolog von Velimir Chlebnikov, Musik: Michail Matjušin, Bühnenbilder und Kostüme: Kazimir Malevič.

mechanischen Schau“ spezifiziert wird.¹¹ Im Vorwort hierzu diskutiert El Lissitzky explizit die Frage nach dem Verhältnis von Mechanik und Menschen darstellung und entwirft sein klar an der Idee eines Maschinentheaters geschultes Theaterideal, für das *Sieg über die Sonne* gleichsam als Testfall gelte:

wir bauen auf einem platz, der von allen seiten zugänglich und offen ist, ein gerüst auf, das ist die schaumaschinerie. dieses gerüst bietet den spielkörpern alle möglichkeiten der bewegung. [...] alle teile des gerüstes und alle spielkörper werden vermittels elektro-mechanischer kräfte und vorrichtungen in bewegung gebracht, und diese zentrale befindet sich in händen eines einzigen. dies ist der schaugestalter. sein platz ist im mittelpunkt des gerüstes an den schalttafeln aller energien, er dirigiert die bewegungen, den schall und das licht. er schaltet das radiomegaphon ein [...]¹²

Wenngleich sich das auf den flüchtigen Blick heute vielleicht nicht mehr sofort erschließt, eröffnet diese Verbindung eine wichtige Perspektive auf das Szenario von *Das Grün und das Gelb*: So lässt sich dieses als stark abstrahierte Parodie auf ein 1913 im Luna-Park-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführtes Stück lesen, in dem es um den Kampf des futuristischen ‚Kraftmenschen‘ gegen die Sonne geht, verstanden als Symbol einer Natur, die es nun technisch zu beherrschen gilt.¹³ Das zweite Bild des ersten Aufzuges spielt noch in grünen Wänden sowie auf grünem Boden, und am Ende singen die Kraftmenschen, die den Kampf gegen die Sonne aufgenommen haben: „Die Sonne

¹¹ El Lissitzky, *Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau. Sieg über die Sonne*, Hannover 1923.

¹² El Lissitzky, „Vorwort“ in: ebd., zit. nach: Horst Richter, *el lissitzky. sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus*, Köln 1958, o. S. Das Deckblatt der Mappe ist dort nach dem Exemplar Nr. 8 reproduziert.

¹³ El Lissitzky formuliert es in seinem bereits zitierten Vorwort so: „die sonne als ausdruck der alten weltenergie wird vom himmel gerissen durch den modernen menschen, der kraft seines technischen herentums sich eine eigene energiequelle schafft.“, zit. nach: ebd. Siehe u. a. Wolfgang Mende, *Musik und Kunst in der sovjetischen Revolutionskultur bis 1932. Ein Konzeptvergleich*, Köln 2009, zu *Sieg über die Sonne* vgl. insbes. S. 51–58. Eine kommentierte Übersetzung des Librettos liefert Gisela Erbslöh, „*Pobeda nad solnem*“. *Ein futuristisches Drama von A. Kručenych*, München 1976; ein Wiederabdruck des übersetzten Werktextes mit aktualisierten Kommentierungen findet sich in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrsg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve, Frankfurt am Main 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1764), S. 63–89. Siehe auch: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christiane Bauermeister, Berlin 1983 (Ausstellungskatalog Nr. 15 der Akademie der Künste, Berlin).

hat sich verborgen, / Dunkelheit umgab. / Laßt uns alle Messer nehmen, / Warten, wo wir eingeschlossen sind.“¹⁴ Dann fällt der Vorhang. Das dritte Bild spielt nun in schwarzen Wänden und auf schwarzem Boden,¹⁵ was die Folie für den folgenden zweiten Aufzug bildet, in dem die Perspektiven einer Gesellschaft ohne Sonne durchgespielt werden – und „schwarze Kühe“ werden einem „verängstigten jungen Mann“ in einem „bürgerlichen Lied“ zu Enigmen.¹⁶

Die konstruktivistische Auseinandersetzung mit Puppentheater war für Schneckenburger vor dem Hintergrund der Schweizer Avantgarde-Puppentheater-Szene anschlußfähig und bekam offensichtlich zu Beginn der 1950er Jahre und vor dem Hintergrund der Möglichkeit zur Zusammenarbeit mit einem Avantgarde-Komponisten eine sehr konkrete Perspektive.¹⁷

Schneckenburgers Kontakt ins Rheinland (und damit auch zu Zimmermann) wird vermutlich zunächst durch die Verbindung entstanden sein, die der Fotograf Michael Wolgensinger zu Kay Lorentz und dem Düsseldorfer Kabarett Kom(m)ödchen unterhielt. Schneckenburger selbst war wohl spätestens 1950 erstmals in diesem Theater¹⁸ und hatte 1951 dort ein erstes und

¹⁴ Zit. nach: *Am Nullpunkt*, S. 70.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 712.

¹⁶ „Ich verfange mich nicht in die Kette, / In die Schlingen der Schönheit, / In die blöde Seide, / Die groben Tricks. / Leise schleiche ich / Über den dunklen Weg, / Über den engen Pfad, / unter dem Arm die Kuh. / Schwarze Kühe, / Zeichen des Geheimnisses [...].“ Ebd., S. 76.

¹⁷ Zu diesem Kontext und den Echos der russischen Avantgarde im Schweizer Puppentheater siehe auch: *Lasst die Puppen tanzen*, hrsg. vom Museum für Gestaltung Zürich und Sabine Flascherger, Zürich 2017 (Sammeln heisst forschen 3). Die bei Böhmig (*Das russische Theater*) offensichtlich werdenden ästhetischen Differenzen zwischen den Theaterauffassungen Tairovs und der Tradition, in die sich Lissitzkys Versuche stellen, amalgamieren sich in der späteren künstlerischen Rezeption Schneckenburgers vor dem Hintergrund des beide verbindenden Interesses an Abstraktion sowie der Arbeit am Verhältnis von Mensch und Puppe und an der Verbindung von komischen und ernsten Genres im politischen Cabaret zu einem gleichsam hybrid auf beide verweisenden Ansatz.

¹⁸ Das belegt ein Foto von Michael Wolgensinger (<http://michaelwolgensinger.ch/pictures/2010.08.569.jpg>, Zugriff: 28. April 2020); Wolgensinger fotografierte im Kom(m)ödchen bereits 1949. Auch mit Wolgensinger wird Zimmermann zusammenarbeiten und im Auftrag des NWDR eine Musik zu dem Film *Metamorphose* schreiben, die 1954 fertiggestellt ist und in engem Zusammenhang mit dem Werkkomplex um *Das Grün und das Gelb* steht. Vgl. hierzu: Heribert Henrich, Bernd Alois Zimmermann. *Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke*

in der deutschen Presse vielbesprochenes Gastspiel, über das *Der Spiegel* unter der Überschrift „Abstraktion. Fußball mit Armen und Beinen“ schrieb: „Kay Lorentz, Düsseldorfs rotbärtiger Kommödchenchef, gab seine Miniaturbühne für das ‚bedeutendste Gastspiel im deutschen Nachkriegskabarett‘ frei.“¹⁹ Helmut Schulz betonte in der Frankfurter *Abendpost* das Frappierende an dieser Verbindung von Kabarett und Kunstspruch: „Er [Schneckenburger] gibt, auf dem Niveau der Moderne, der formellen Abstraktion in der Kunst konkrete Inhalte.“²⁰ *Das Grün und das Gelb* wird im folgenden Jahr beim zweiten Gastspiel seine deutsche Erstaufführung erleben.²¹

Zimmermann selbst berichtet im Rückblick 1957 aus Rom in einem Brief an Jacques Wildberger über den Kontakt: „Ich lernte Schneckenburger durch einen Freund[,] Herrn Dr. Werhahn[,] kennen. Die Arbeit Schneckenburgers interessierte mich und Schn[eckenburger] lud meine Frau und mich für 5 Tage zu sich nach Frauenfeld[,] wo ich die Musik in ‚Eilmärschen‘ zunächst

von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen, erstellt unter Verwendung von Vorarbeiten von Klaus Ebbeke, Berlin, Mainz 2013, S. 775–783. Über diesen Kontakt in das Umfeld von Wolgensinger und Schneckenburger könnte Zimmermann auch mit dem Schweizer Schriftsteller Franz Wurm bekannt gemacht worden sein, der mit Schneckenburger eng zusammenarbeitete in dieser Zeit und mit dem Zimmermann immer wieder einmal korrespondiert sowie auch eine konkrete Zusammenarbeit erwogen hat. So fragt Zimmermann im Februar 1958 bei Wurm an, ob dieser ihm ein Szenario machen könnte: „Sammele allmählich Ideen für ein 7 Minutenballett, Arbeitstitel zunächst ‚Impromptu‘. [...] Könnte Ihnen dafür eine ‚Handlung‘ einfallen?“ Bernd Alois Zimmermann an Franz Wurm, Köln, 21. Februar 1958, Akademie der Künste, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv (im Folgenden: AdK, BAZ) 1.62.161b.25, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 281. Henrich nutzt durchgehend die von Zimmermann vorgenommene Titelumstellung *Das Gelb und das Grün*, mit der der Komponist seine auch selbständig aufführbare Komposition von Schneckenburgers Bühnenstück *Das Grün und das Gelb* unterschieden hatte (vgl. ebd., S. 151, 154). Vgl. zur Titelumstellung S. 115.

¹⁹ *Der Spiegel*, Nr. 18 vom 2. Mai 1951, S. 30f, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29193843.html> (Zugriff: 28. April 2020).

²⁰ *Abendpost*, 26. April 1951, zit. nach: Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 38.

²¹ Siehe hierzu die Aufstellung der Gastspiele in ebd., S. 88. Bemerkenswerterweise ist dies auf dem Plakat zu diesem Gastspiel nicht erwähnt – warum, ist bisher nicht geklärt. Vgl. das in der Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich verwahrte Exemplar, Archiv-Nr. 47-0835, <https://www.emuseum.ch/objects/192604/als-gast-aus-der-schweiz-frauenfeld-zum-2-mal-im-kommodch> (Zugriff: 28. April 2020).

„nur auf dem Klavier komponierte und auch selbst auf Band aufnahm.“²² Das Ergebnis erlebte am 8. November 1952 seine Uraufführung in Frauenfeld.²³ Bevor Zimmermann jedoch zu Schneckenburger reiste, hatte dieser ihm bereits ein ausführliches Szenario des geplanten Stücks geschickt, das nicht nur die inhaltliche Idee mitteilte, sondern vor allem einige formale Anhaltspunkte für das lieferte, was hier musikalisch gebraucht werden würde. Am 28. Mai hatte Schneckenburger dem Komponisten geschrieben:

Die Geschichte ist folgende: links auf der Bühne ist ein grünes Viereck / oben rechts eine gelbe Sonne.

Stimme von unten: „Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb der Sonne verliebt. Was geschieht jetzt?“

Das Grün geht von der Wiese, das Gelb kommt aus der Sonne, beide gehen ein wenig um einander herum, beschnuppern sich und finden sich dann in einer schönen Umschlingung. Hinten links kommt ein kitschiges Blütenbäumchen herauf und beide Farben gehen unter den Baum und lieben sich[,] d. h. sie bleiben einfach umschlungen ruhig darunter.

Es kommt eine Kuh und will fressen, sie zuckt zurück und schnaubt. Dann holt sie eine Brille herauf, sie wird böse und springt herum, das Gras ist farblos, und sie frißt es nicht.

Es kommen drei Frauen (alle bewegen sich immer genau gleich und mechanisch)[.] [S]ie deuten auf ihr Gesicht, das grüngelb ist, dann auf die Sonne und schimpfen in Bewegungen gegen das Liebespaar, sie wollen, daß das Gelb wieder in die Sonne geht, damit sie besser aussehen im Gesicht.

Dann kommt ein alter Mann, er friert, setzt sich und friert, er deutet auf die Sonne und verlangt Sonnenwärme.

Kuh, Frauen und alter Mann tun sich zusammen und machen nun, alles nur in Bewegung, eine Art Schimpfrevolution. Die Musik bricht ab und –

tatsächlich geht das Liebespaar auseinander, grün auf die Wiese und gelb in die Sonne. Die Kuh frißt zufrieden, die Frauen nicken zufrieden, und der alte Mann setzt sich in die Sonnenwärme und ist auch zufrieden.

²² Bernd Alois Zimmermann an Jacques Wildberger, Rom, 19. Juli 1957, AdK, BAZ 1.62.161a.180, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 747.

²³ Programm des Puppen-Cabarets Fred Schneckenburgers, AdK, BAZ 513; laut Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 751 ist das Programmheft ohne Datum.

Dann kommt die Stimme wieder von unten: „Alles ist zufrieden und wieder in Ordnung, aber glaubt ja nicht, weil Ihr eine Revolution gemacht habt. Sie konnten zusammen nicht kommen, weil beide sächlich sind, das ist alles.“²⁴

Nur an zwei Stellen, am Anfang und am Ende der Handlung, ist Text vorgesehen – und zwar ganz klar von einer Stimme, die nicht mit den Figuren verbunden ist, sondern als körperloser Kommentator, ohne Puppen-Pendant, „von unten“ kommt. Das bildet gewissermaßen den Rahmen – alle Bewegungen der Puppen dagegen sind stumm, nur von Musik begleitet. Die Ausgangssituation – Gelb als Sonne und Grün als Wiese – wird durch eine Liebesgeschichte der beiden Farben verlassen, am Ende jedoch wiederhergestellt. So ergibt sich vom Szenario her eine Bogenform, die scheinbar den Ausgangspunkt wieder erreicht. In diesen Bogen hinein treten nacheinander die übrigen Figuren: eine Kuh, drei Frauen und ein alter Mann. Ihre gemeinsame Intervention, die Schneckenburger „Revolution“ nennt (was möglicherweise ein Aspekt ist, der dazu führt, dass Schneckenburger einen französischen Sprecher wählte),²⁵ bricht die Situation. Die Frage jedoch, wie der Schluss begründet wird, war offensichtlich Gegenstand eingehender Überlegungen. Jedenfalls hört man auf den überlieferten Bändern nicht mehr die eben zitierte Formulierung aus dem Brief von Schneckenburger an Zimmermann, sondern hier heißt es: „C'est fini. Le vert est retourné au pré et le jaune au soleil. La vache est contente, le vieillard n'a plus froid et les femmes sont à nouveau

²⁴ Fred Schneckenburger an Bernd Alois Zimmerman, Frauenfeld, 28. Mai 1952, zit. nach: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 746f. Offensichtlich macht Schneckenburger hier einen Witz mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Puppe/Figur. Zur Frage des Schlusses werden wir unten noch ausführlicher kommen.

²⁵ Als Hintergrund kann man mit guten Gründen die Debatten um die deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach dem Zweiten Weltkrieg vermuten. Der Sprecher (in den Programmen als B. Girod de l'Ain ausgewiesen) war wohl der französische Journalist und spätere Hochschullehrer Bertrand Girod de l'Ain (geb. 1924). Zwischen 1946 und 1952 war er Beamter für Wirtschaft und Finanzfragen in Berlin und Düsseldorf, danach zunächst frei als Journalist und ab 1957 als Leiter der Abteilung für Hochschulen und Erziehungsfragen bei der Tageszeitung *Le Monde* beschäftigt, später als Professor für Erziehungswissenschaften an einer Pariser Universität tätig und engagierte sich für europäische Kultur- und Bildungspolitik. Siehe hierzu u. a. die Kurzbiografie in: *Kulturpolitik in Europa. Bildungswesen und Schulreform in Frankreich, England, Italien, Skandinavien und den Niederlanden*, hrsg. von Alois Schardt und Manfred Brauneiser, München 1966, S. 189.

belles. Tout est rentré dans l'ordre. Mais pourquoi? Ils n'avaient que deux mains pour s'aimer.“²⁶

Im Programmheft schließlich wird eher lakonisch zu lesen sein: „Es gibt darum eine Revolution und wie immer kommt alles in Ordnung. Die Kuh glaubt tatsächlich an den Erfolg der Revolution, der alte Mann wärmt sich an der Sonne und die Frauen sind wieder schön.“²⁷

Die Konsequenzen der Revolution sind Thema der Schlussvarianten, die auf diese Weise eine Art Kontrapunkt zum Schluss von *Sieg über die Sonne* liefern, der den Sieg des Kraftmenschen der Zukunft über den Weltenlauf resümiert und so eben gerade eine andere Art der Bogenform vorgeschlagen hatte: „Anfang gut, / alles gut, / was ohne Ende ist. / Die Welt wird vergehen, doch wir sind ohne Ende!“²⁸

Schneckenburger übernimmt letztlich die Idee einer Nummernform, die an den Auftritten der Figuren orientiert ist, nutzt ihre Mechanik aber für eine andere Formlogik. Die einzelnen Nummern spielen zunächst jeweils die spezifischen Möglichkeiten der Puppen aus und am Ende die ihrer Kombination. Die Kulmination also ergibt sich letztlich aus der Addition der Möglichkeiten, ihre Lösung erweist sich am Ende einfach als ein wieder Auseinanderlegen der ganz am Anfang verbundenen Bestandteile: Grün und Gelb. Und diese beschreibt er auf aufschlussreiche Weise verschieden: Die Begründung „weil beide sächlich sind“ konterkariert die Idee, (mechanische) Objekte könnten Zusammenhang stiften; die zweite Lösung – „Sie hatten nur zwei Hände, um sich zu lieben“ – betont den Aspekt der Fragmentierung; und die dritte schließlich postuliert (sicher nicht ohne die nach-revolutionären ästhetischen Utopien der Autoren des *Sieg über die Sonne* doch mindestens im Sinn zu haben) die Multiperspektivität nach-revolutionärer Zustände.

Die entscheidende, am Ende aufgeworfene Frage ist also die nach den Ursachen für die Wiederherstellung der Ordnung – eine in der Nachkriegszeit mehr als brisante Frage. Die Theaterwissenschaftlerin Hana Ribi ist der

²⁶ Transkription einer Bandaufnahme aus dem Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0048 (vgl. auch Anm. 3), „Nun ist Schluss. Das Grün ist auf die Wiese zurückgekehrt, das Gelb zur Sonne. Die Kuh ist zufrieden, der Greis friert nicht mehr, und die Frauen sind wieder schön. Alles ist wieder in Ordnung. Aber warum? Sie hatten nur zwei Hände, um sich zu lieben.“ (Übersetzung der Autorin).

²⁷ Programm des Puppen-Cabarets Fred Schneckenburger Frauenfeld, o. D., AdK, BAZ 513, zit. nach: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 751.

²⁸ Zit. nach: Erbslöh, „Pobeda nad solncem“, S. 58.

Meinung, der Schluss der Aufführungsfassung schwäche die Schärfe des ursprünglichen Szenarios ab und ließe Aufopferungsszenarien als Interpretation zu.²⁹ Hört man die Adressierung der zwei Hände allerdings vor dem Hintergrund des Hantierens der Puppenspieler (und jedenfalls in der Klavierfassung auch des Pianisten) und nimmt die Konsequenzen der Fragmentierung ernst, muss das nicht die einzige Schlussfolgerung sein – zumal, wenn man das Programmheft dagegen liest. Vielmehr sät auch dieser Schluss potenziell einen Beckett'schen Zweifel am kausalen Zusammenhang zwischen Handlungsmöglichkeiten, deren realen Konsequenzen und Sinnstiftung.

Was tut nun der Komponist Bernd Alois Zimmermann mit diesen Vorgaben? Er nutzt für die Bühnenmusik einen eben fertiggestellten und bereits mehrfach aufgeführten Klavierzyklus: *Exerzitien*, uraufgeführt am 18. Juni 1952 in Köln durch Tiny Wirtz und im Juli desselben Jahres von Yvonne Loriod in Darmstadt zu hören. Dieses Vorgehen auf rein pragmatische Gründe der Arbeitsökonomie zurückzuführen (die natürlich auch eine Rolle spielen), greift aus meiner Sicht aus mehreren Gründen zu kurz. Der Zyklus steht als zweiter Teil des Peter Heinz Werhahn zugeeigneten *Enchiridion* in direktem Zusammenhang mit dem Stifter des Kontakts zu Schneckenburger und kann so für eine Reverenz an diesen stehen. Auch ästhetische Interessen lassen sich ausmachen: Nicht nur stellt sich Zimmermann hier auf dem avantgarditesten Stand seines kompositorischen Denkens vor (er wird die *Exerzitien* später als seinen ersten Schritt im Übergang von der Zwölftonmethode zum seriellen Denken bezeichnen),³⁰ schon *Enchiridion* war potenziell mit einer szenischen Dimension verbunden. Es erlebte 1949 in einer Ballettfassung als *Kleines Brevier für Liebesleute* zuerst eine szenische Uraufführung, noch bevor es als Klavierstück aufgeführt wurde – etwas Ähnliches mit Puppen zu erproben, erscheint als nachvollziehbarer Schritt.

Zimmermann „bastelt“ nun also eine im Frühjahr 1952 fertiggestellte Frühfassung des zweiten Teils seines Klavierzyklus für Schneckenburgers Puppenspiel zurecht. Dabei ändert sich die Statik des Zyklus deutlich.

²⁹ Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 75.

³⁰ So z. B. in einem Brief von Bernd Alois Zimmermann an Walter Müller, Köln, 10. Januar 1957, AdK, BAZ 1.62.161a.11, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 533. Vgl. hierzu auch den Abschnitt zur Werkgeschichte der *Exerzitien*, in: ebd., S. 534 sowie Klaus Efbeke, „Zu Bernd Alois Zimmermanns früher Reihentechnik“, in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 33–54.

<i>Das Grün und das Gelb</i> Szenario nach Schneckenburgers Pro- grammheft	<i>Das Grün und das Gelb</i> Musik zu einem Puppentheater	<i>Exerzitien</i> Frühfassung a
„Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb der Sonne verliebt	Cantabile molto	Matutin, T. 1–20
und sie lieben sich.	Un poco tranquillo	—
Die Kuh aber kann nicht mehr fressen auf einer farblosen Wiese,	Allegro giocoso	L’Après-midi d’un Puck, T. 3–4, 27–28, 15–19, 6– 14, 21–23, 12–14, 14, 14–15, 28–32
und die Frauen sind grau im Gesicht und nicht mehr schön,	Tempo di valse	Hommage à Johann Strauss, T. A 1–6, A 1, 4, 8–12, 13–14, A, 18, 13– 14, 16–24 (A = Auftakt)
und der alte Mann friert.	Sostenuto	Imagination, T. 1–13, 15, 18–23
Es gibt darum eine Re- volution	Moderato	Hora, T. 14–19, 14, 21
und wie immer kommt alles in Ordnung. Die Kuh glaubt tatsächlich an den Erfolg der Revo- lution, der alte Mann wärmst sich an der Sonne und die Frauen sind wie- der schön.“	Cantabile molto	Matutin, T. 1–23

Tabelle 1: Gegenüberstellung von *Das Grün und das Gelb* und Bernd Alois Zimmermanns *Exerzitien*, Frühfassung a, Wiedergabe nach: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 748.

Aus dem in den *Exerzitien* eher zentralen, auch schon auf dem Klavier deutlich auf Klangfarben zielenden Satz „Matutin“ wird ein Rahmen, der den beiden Szenen zu Beginn und am Schluss entspricht. Für die „Revolution“ verschiebt Zimmermann einen Satz vom Anfang des Zyklus nach hinten, der aus einem Hörspiel in die *Exerzitien* gewandert war und den er viel später erneut

im Zusammenhang mit seinen Auseinandersetzungen mit dem Tanz aufgreifen wird.³¹ Ebenso verfährt er möglicherweise mit dem Abschnitt für die Vereinigung der Farben „Un poco tranquillo“, für den wir keine schriftliche Überlieferung der Vorlage mehr haben, der aber möglicherweise dem in einer späteren Tonaufnahme noch greifbaren Satz aus einer zweiten Vorfassung des Zyklus entstammt – die Verbindung erwähnt Klaus Efbeke.³² Schließlich setzt Zimmermann in diesem Rahmen gleichsam als Charakterstücke die Auftrittsmusiken für die Kuh, die Frauen und den alten Mann. Offensichtlich geht es dabei nicht um eine individualisierte Verbindung von musikalischer und szenischer Geste, sondern eher um die Parallelisierung von Bewegungsformen, das heißt um formale Interessen. Die Verwendung einer Tonbandaufnahme verstärkt als medialer Abstraktionsvorgang einerseits die Autonomie der musikalischen Ebene, andererseits treten in der Aufführungssituation mit den Puppen über die augen- und ohrenfällige Wechselwirkung zwischen den Mechaniken von Musik und Puppen die traditionellen Dimensionen der Gestaltbildung zugunsten eines in den Gestalten kompositorisch bereits angelegten Abstraktionspotenzials zurück, das die Stücke über ‚bloß‘ neoklassizistische Ansätze hinausführt.³³ Als einzige explizit aufführungs-bezogene Teile komponiert Zimmermann eine Introduktion und eine Coda neu, um die – unbegleiteten! – Spracheinwürfe zu Beginn und am Schluss einzurahmen.

³¹ Bernd Alois Zimmermann, *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de „pas de trois“* (1966).

³² Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). *Dokumente zu Leben und Werk*, zusammengestellt und kommentiert von Klaus Efbeke, Berlin 1989 (Ausstellungskatalog 152 der Akademie der Künste, Berlin), S. 51. Henrich folgt im Werkverzeichnis diesem Hinweis nicht (vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, wie Anm. 18, S. 748), bespricht den Satz aber in seinem Kommentar zu den *Exerzitien* und weist auf die Wiederverwendung in den *Metamorphosen* und *Konfigurationen* hin (vgl. ebd., S. 534). Überliefert ist eine Bandaufnahme dieses Satzes mit Hans Alexander Kaul unter der Signatur: NDR, SA Bd.-Nr. 60270/2a–b.

³³ Dieses Abstraktionspotenzial hat Zimmermann – möglicherweise auch angeregt durch die Erfahrung der Verbindung der Musik mit den Puppen – ganz offensichtlich auch kompositorisch weiterverfolgt, wie hörbar wird, wenn man die Entwicklung von den *Exerzitien* über *Das Grün und das Gelb* bis hin zu den *Kontrasten* hört. Besonders ohrenfällig wird dies, wenn man die Werke hintereinander hört und die Klavierfassung der Puppentheatermusik und den Zimmermann'schen Klavierauszug der *Kontraste* direkt in eine Reihe mit dem ursprünglichen Klavierzyklus stellt, wie Steffen Schleiermacher dies für uns in einem Gesprächs-Konzert mit der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur im Jahr 2018 getan hat.

Diese in Frauenfeld entwickelte Fassung spielt Zimmermann, wie er selbst an Jacques Wildberger schreibt, auf Tonband ein. Zwei Versionen dieser Klavierfassung haben sich auf den Bändern im Nachlass Schneckenburgers erhalten. Die eine war möglicherweise ein Probenband, leise hört man zwischen den Nummern Auftrittsstichworte, Ansagen der auftretenden Figuren,³⁴ die andere enthält diese Stichworte nicht. Wie man sich die konkrete Arbeit an der Musik und der Tonaufnahme in Frauenfeld in etwa vorstellen kann, mag ein Blick auf Schneckenburgers Umgang mit Sprachaufnahmen zeigen, die dieser später in einem kleinen Text über die Arbeit mit dem Tonband erklärt hat: „Vor den endgültigen Aufnahmen sollten die Puppen fertig und bereits in alle Bewegungen eingearbeitet sein. Der Sprecher muss die Puppe – und zwar seine Puppe – bei der Aufnahme immer vor Augen haben, er muss sich mit der Puppe identifizieren können [...].“³⁵

Die Mechanik der Puppen „vor Augen“, so legt diese Schilderung nahe, reagiert Zimmermann vermutlich experimentell, das heißt durch Ausprobieren am Klavier, auf die szenischen Situationen – mit Wahl also statt mit Erfahrung. Dadurch entsteht eine übergeordnete Korrelation der puppenhandwerklichen und der kompositorischen Arbeitsweise. So ist bei den Puppen nicht die Originalität der Erfahrung ausschlaggebend, sondern die Originalität der Kombination vorhandener Materialien und ihre mechanischen sowie ihre ex- und impliziten Sinnstiftungs- beziehungsweise Verweispotenziale. Diesem künstlerischen Ansatz Schneckenburgers vergleichbar, arbeitet Zimmermann hier mit der Logik des Kombinatorischen, mit bereits existierender Musik.

Schneckenburger symbolisiert die Farben zu Beginn nicht durch Puppen oder abstrakte Objekte, sondern durch farbig behandschuhte Hände (vgl. Abb. auf S. 131). Er setzt also auf organische statt mechanische Bewegung – auf die Zimmermann mit einer klangorientierten, metrisch wenig konturierten Musik reagiert³⁶ –, eine Reverenz sowohl an den Tanz der 1920er Jahre als auch (möglicherweise sogar bewusst) an einen Experimentalfilm von

³⁴ Tonband im Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0038.

³⁵ Fred Schneckenburger, „Brief an zwei junge Freunde“, in: *Puppenspiel und Puppenspieler. Mitteilungen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen* 1/1 (1960), S. 14–16, hier S. 16.

³⁶ In der Abstraktion der Fassung der *Kontraste* wird der Satz den Titel „Pas de couleur“ tragen.

1928,³⁷ der mit tanzenden Händen in einer konstruktivistischen Kulisse ebenfalls eine abstrakte – und nicht gelingende – Liebesgeschichte inszeniert (Abb. 1).



Abb. 1: Filmstills aus *Hände*, Film von Stella F. Simon und Miklós Bányi, Musik von Marc Blitzstein, Berlin 1928, ca. 3' 23", 4' 49" und 5' 18".

³⁷ *Hände*, Film von Stella F. Simon und Miklós Bányi, Musik von Marc Blitzstein, Berlin 1928 (13 Minuten). Hana Ribi nennt die Modefotografien von Regina Relang (die wohl auf diese Kunstformen der 1920er Jahre reagierte) als eine der Anregungen für Schneckenburger. Vgl. Hana Ribi, „Fred Schneckenburgers Puppencabaret“, in: *Lasst die Puppen tanzen*, S. 116–118, hier S. 118.

Die erste Figur, die in *Das Grün und das Gelb* dann auftritt, stellt keinen Menschen dar, sondern ist eine bunte Kuh: eine in sich bewegliche Drahtkonstruktion, die so an einem Führungsstab aufgehängt ist, dass sie über die Bewegung des Stabes eine eigenständige Kinetik entwickelt. Bei synchroner Bewegung zur Musik bildet die Figur durch das Nachschwingen der Drahtkonstruktion zu dem metrischen Modell des dafür ausgewählten Stücks einen Kontrapunkt. Für das Verhältnis von Musik und Puppen interessant ist die folgende Szene: Drei Frauen-Figuren, deren operngeschichtliche Belegung von den drei Damen aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* über die Wagner'schen Rheintöchter und Nornen kaum übersehen werden kann, sind hier mit einer synchronen Mechanik auf ein Brett mit einem Haltestab montiert. Sie besitzen jeweils vier über ein Seilsystem bewegliche Arme, haben allerdings keine sich verselbstständigenden Teile, ihre Bewegungen sind in allen Einzelheiten kontrollierbar. Sie können sich jedoch nur synchron bewegen – und ironisieren auf diese Weise abgründig nicht nur den neoklassizistischen Walzeranklang in der Musik (der überdies ja nicht nur – wie der Titel des zugrunde liegenden Klavierstücks scherhaft nahelegt – auf Johann Strauß verweist, sondern auch auf die zwölftönigen Klavierwalzer Arnold Schönbergs), sondern auch gestische Stereotypien der Personenregie im Musiktheater. Nach so einem Walzer glaubt man jedoch kaum an Happy Endings. Die letzte neue Figur, die auftritt, ist ein frierender, alter Mann mit einem sehr langen, zitternden Bart, dem Zimmermann eine Musik zugesellt, deren Gestaltbildung durch das punktualistische Herausstellen von Einzeltönen und -klängen brüchig beziehungsweise fragil wird. Gleichsam in den Zwischenräumen der Figur, die sich in diesen vereinzelten Klängen bewegt, entsteht Zeit und Raum für die Eigendynamik dieses Bartes. Der Dynamik des gemeinsamen Aufstandes der Puppen gegen die Vereinigung der Farben stellt Zimmermann die metrische Dynamik des Marsch-Charakters zur Seite, zu dem sich die Mechaniken der Puppen unterschiedlich verhalten, die damit mehrdeutig wird und – damit verbunden – in einerakkordischen Anhäufung der Töne ihre Entsprechung findet.

Bemerkenswerterweise enthalten die beiden Tonbandversionen der Klavierfassung als einzige Quellen Introduktion und Coda in der Klavierversion. Das überlieferte Autograph der Klavierfassung teilt diese Abschnitte nicht mit, sondern präsentiert den Zyklus als eigenständiges Klavierstück. In diesem laufen die Teile, die in den *Exerzitien* einzelne Sätze waren, durch und bilden eine zusammenhängende Form, deren formale Abschnitte durch Doppelstriche, Takt- und Tempowechsel angezeigt sind, aber nicht als

eigenständige Sätze bezeichnet werden. Der so noch betonte Zusammenhang des Ganzen (in der Bandproduktion sind die Teile dagegen hörbar einzeln aufgenommen und aneinandergeschnitten worden) wird strukturell dadurch gesichert, dass Zimmermann erstmals einen Zyklus mit einer gemeinsamen Reihe komponiert hat.³⁸ Das spielt offensichtlich – jedenfalls im Rückblick – eine Rolle für das Verhältnis von Musik und Szene, wie man an einer Bemerkung in einem Brief an Karl Bauer vom Oktober 1954 sehen kann, wo Zimmermann schreibt: „[D]ie Musik entwickelt aus ihrer kompositorischen Einheit die Einheit des Geschehens auf der Bühne.“³⁹ Dass die über Tonhöhenorganisation und Formbildung gesicherte Autonomie der Musik im Fall der Bühnenaufführung per Tonband unbeeindruckt vom Live-Geschehen abläuft und dieses damit vor allem über die Zeitorganisation bestimmt, dürfte wohl für Zimmermann eine wichtige Erfahrung gewesen sein. Im Zusammenhang mit dem Plan für einen Film zu dem aus der Puppenspiel-Musik umgearbeiteten „imaginären Ballett“ *Kontraste* spitzt er 1957 gegenüber dem Maler Hubert Berke die Bedeutung der Zeitebene für diese Verbindung zu: „Die Verbindung der Bewegungselemente der verschiedenen Gattungen [Musik, Malerei und Tanz] wird in einem strengen dreifachen Kontrapunkt vollzogen, dessen inneres Zeitbewusstsein durch die Musik definiert wird. Simultan und sukzessiv, synchron und diachron sind dabei Erscheinungsformen des Gleichen, der durch Bewegung artikulierten Zeit.“⁴⁰

Klar ist dem Komponisten jedenfalls schon früh – und wohl auch über das pragmatische Ziel, möglichst viele Aufführungsmöglichkeiten zu schaffen, hinaus – die grundsätzliche Bedeutung dieser mehrfachen Existenzmöglichkeit solch „autonomer“ Theater-Musik als Instrumentalstück, Musik zu diesem spezifischen Puppen-Theater-Werk und auch als Musik zu weiteren realen oder imaginären Choreografien. An Werner Pilz vom Schott-Verlag schreibt er vor der Uraufführung der Orchesterfassung in Hamburg Anfang November 1952: „Der NWDR Hamburg bringt im ‚neuen Werk‘ am 30. November die Uraufführung meiner ‚Musik zu einem Puppentheater‘. Kommen Sie hin? Das Werk ist übrigens auch ohne das Puppentheater aufführbar, da

³⁸ Bis auf einen hier nicht wiederverwendeten Satz, der eine Reihe aus Zimmermanns *Sinfonie in einem Satz* aufgreift. Vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 534.

³⁹ Bernd Alois Zimmermann an Karl Bauer (Bühnen der Stadt Essen), Köln, 8. Oktober 1954, AdK, BAZ 1.62.159e.128, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 153.

⁴⁰ Bernd Alois Zimmermann an Hubert Berke, Köln, 19. Februar 1957, AdK, BAZ 1.62.161a.49, teilweise abgedruckt in ebd., S. 153.

es absolute Musikformen in Form einer Suite enthält. Im übrigen verhandele ich jetzt mit einigen Bühnen wegen einer ballettmäßigen Aufführung. Wollen Sie wirklich nicht vom Verlag an das Stück heran?“⁴¹

Man mag schon in der Titelumstellung ein Indiz für die Eigenständigkeit der Musik gegenüber dem Puppentheater sehen. Folgerichtig entstehen jedenfalls neben der Klavierfassung, deren schriftliche Überlieferung in aufschlussreicher Weise die Theaterfassung verallgemeinert, die Orchesterfassung, die Zimmermann als *Suite aus „Das Gelb und das Grün. Musik zu einem Puppentheater“* bei der GEMA meldet, und – unter neuem Titel – eine Umarbeitung zu dem „imaginären Ballett“ *Kontraste*. Die Titel sind sprechend: So wählt Zimmermann für das Klavierautograph mit dem Titel „Begleitmusik“ eben jenen Begriff, der in Programmheften (wenn auch irrtümlich) so oft Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene* zugeschrieben wurde. Dies geschah wohl auch in Köln, in dem von Hans Rosbaud geleiteten Konzert vom 3. März 1952, in dem auch Zimmermanns *Sinfonie in einem Satz* uraufgeführt wurde.⁴² Dadurch ergibt sich ein Bezug, der sich mit einem konkreten Hörerlebnis Zimmermanns verbinden lässt und der nicht nur auf eine typisierte und nicht-individuelle Verbindung von Musik und Szene verweist, sondern geradezu folgerichtig auch auf eine imaginierte „Szene“ führt. Nach diesem Konzert, das Zimmermann offenkundig zu einer grundsätzlichen Diagnose der Situation herausgefordert hatte, schreibt er dem Dirigenten:

Ich bin den Konsequenzen, die sich aus der jetzigen geistigen und musikalischen Situation zwangsläufig ergeben, nicht ausgewichen, und kann es nicht als meine Schuld ansehen, dass wir in einer Zeit leben, die vom apokalyptischen Sturm geschüttelt wird, und der fast alle geistigen Grundlagen fehlen, die einer ruhigen ästhetischen Evolution dienlich sind. Das ist so, und man kann sich dem nicht entziehen, ob man will oder nicht. Das bedeutet Verzicht auf die geistige und

⁴¹ Bernd Alois Zimmermann an Werner Pilz, Köln, 6. November 1952, AdK, BAZ 5808, teilweise abgedruckt in ebd., S. 752. Uraufführung der Orchesterfassung im Rahmen der Reihe „das neue werk“ am 30. November 1952 (11. Konzert), NWDR Hamburg; Produktion der verwendeten Aufnahme: 31. Oktober 1952; Leihmaterial gibt es seit 1989.

⁴² Im Rahmen der NWDR-Konzertreihe „musik der zeit“, vgl. *Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Dokumente zu Leben und Werk*, S. 41, siehe auch *Zwanzig Jahre Musik im Westdeutschen Rundfunk. Eine Dokumentation der Hauptabteilung Musik 1948–1968*, Köln 1969, S. 41 sowie die Chronologie in: *Musik der Zeit 1951–2001. 50 Jahre Neue Musik im WDR. Essays – Erinnerungen – Dokumentation*, hrsg. von Frank Hilberg und Harry Vogt, Köln 2002, S. 197.

stilistische Geborgenheit einer intakten Epoche und bedingt damit ausdrucks-mässige Verschiebungen, die das Ästhetische zwangsläufig verändern.⁴³

In dem von Zimmermann hier und anderswo immer wieder formulierten Anliegen, mit den eigenen Mitteln und auf der Höhe der Zeit eben die künstlerischen „Aufräumarbeiten“ zu leisten, die ihm die Zeit abforderte, trifft er sich ästhetisch wie politisch mit Schneckenburger.⁴⁴ Beiden ging es offensichtlich darum, diese Errungenschaften unter den gegebenen Bedingungen weiterzuentwickeln, ohne den Verheißungen eines vermeintlich voraussetzungslosen Neuanfangs zu erliegen. Vielmehr galt es, sie auf ihre Möglichkeiten der Sinnstiftung hin zu prüfen.

Eine Variante der Kasper-Vorrede für eine Aufführung in Zürich 1951, gesprochen von dem Schweizer Schauspieler Karl Meier, macht diese Situation explizit und damit nicht nur klar, dass und warum auch der restaurative Rückgriff nicht mehr möglich ist, sondern sie verbindet dies mit einer durchaus politisch grundierten, die Nachkriegssituation und ihre vergangenheitspolitischen Spannungen ins Spiel bringenden Bemerkung zum Verhältnis von Abstraktion und Konkretion. Wenn man ihm jetzt sage, so wendet sich der Kasper dort nach der Begrüßung an die Zuschauer, er sei nicht so wie der Kasper von früher und deshalb sei er keiner, so müsse er (wenn er dieser Logik folgen wollte) freundlich und höflich antworten, sie seien auch nicht mehr das Publikum von früher und deshalb eben auch überhaupt kein Publikum. Er sei ein 51er und kein 15er – und im Publikum seien sie größtenteils doch auch älter als 15. Es sei halt für beide nicht immer einfach. Ein Schuss Abstraktion sei da immer gut. Er wolle sie, so versichert Schneckenburgers Kasper seinem Publikum, nicht auf den Arm nehmen. Ein abstrakter Kasper meine nie konkret jemanden, er meine immer den Nachbarn und es sei doch immer schön zu wissen, dass immer der andere gemeint sei, denn auch der

⁴³ Bernd Alois Zimmermann an Hans Rosbaud, 7. März 1952, Archiv des SWR, Baden-Baden, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werksverzeichnis*, S. 264f. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Philine Lautenschläger, Berlin.

⁴⁴ Zu Zimmermanns Auseinandersetzung mit dieser Frage Anfang der 1950er Jahre siehe auch: Dörte Schmidt, „Musikalische Aufräumarbeiten“ – Bernd Alois Zimmermanns Weg vom ‚Konzert für Orchester‘ (1946/48) bis zur ‚Sinfonie in einem Satz‘ (1951/53)“, in: „Stunde Null“ – zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003, hrsg. von Volker Scherliess, Kassel 2014, S. 88–110.

andere, der Nachbar, sei so eine Art Abstraktum und werde immer erst konkret, wenn es Krach gebe.⁴⁵

Vor solchem Horizont nun tritt Zimmermann ein ins Genre des ‚Puppencabarets‘ und betritt damit gemeinsam mit Schneckenburger sowohl Orte, die der Neuen Musik fremd sind, wie die Bühne des Kom(m)ödchen, aber auch solche, die gerade der zeitgenössischen Musik ein Podium bieten, sich dabei aber auch ihrer Verbindung mit anderen Kunstformen öffnen wollten, wie Herbert Hübners experimentelle Studiokonzert-Reihe „das neue werk“ beim NWDR Hamburg.⁴⁶ Das war ganz offensichtlich für beide attraktiv. Das Programm mit *Das Grün und das Gelb* spielte Schneckenburger auch während der „Woche europäischen Puppenspiels“ im Rahmen des ersten UNIMA-Kongresses nach dem Zweiten Weltkrieg in Braunschweig.⁴⁷

Dass sich die Orte im Kontext unterscheiden, zeigt ein Blick in das Programmheft für die Schneckenburger-Abende, in denen er *Das Grün und das Gelb* spielte. Hier erscheint das Stück zusammen mit explizit politischen Nummern, direkt vorangehend: *Der Geist Europas*, übrigens mit Musik von Paul Danuser, dem Vater Hermann Danusers, der städtischer Musikdirektor in Schneckenburgers Wohnort Frauenfeld war. Im „neuen werk“ dagegen stand es im Kontext einer Debatte um zeitgenössische Musik, und Schneckenburger stellte in seiner eigens hierfür eingerichteten und eingangs ausführlich zitierten Kasper-Vorrede denn auch diese Verbindung her:

Ich weiß ganz genau: Die Nase ist mir sonderbar gewachsen für eure Augen. Die Nasen wachsen halt nicht überall nach Vorschrift. Die Noten werden auch nicht überall gesetzt, wie es seit Jahren üblich war – so hatte ich wenigstens den Eindruck. Eben, vorhin? Und freu mich drüber, denn damit ist die Nase reabilitiert!⁴⁸

⁴⁵ Fred Schneckenburger, Tonband zu „Die Lieblichen, eine nach der anderen/ Die Tänzerin und die Liebe“, 1951, Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0029.

⁴⁶ Imke Wendt, Art. „Hübner, Herbert“, in: *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, hrsg. von Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 197–198.

⁴⁷ Siehe hierzu die Aufstellung in: Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 89. Zur UNIMA siehe auch den Beitrag von Christiane Sibille im vorliegenden Band.

⁴⁸ Transkription der Bandaufnahme für die Uraufführung der Orchesterfassung in Hamburg am 30. November 1952, Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0038 (ab Minute 12' 17"). Der musikalische Teil des Abends wurde

Dennoch versuchte Schneckenburger offensichtlich den Zusammenhang seiner Cabaret-Szenen auch in diesem Umfeld präsent zu halten, wie man aus einer Kritik der Hamburger Aufführung in der *Welt* erfährt:

Es war ein glücklicher Gedanke, des Schweizers Fred Schneckenburger abstraktes Marionettentheater, das gerade in Deutschland gastiert, nach Hamburg zum „Neuen Werk“ des NWDR einzuladen. Man verdankt dieser Begegnung künstlerische Eindrücke von erfrischender Lebendigkeit und feinem geistigen Schliff, bezaubernder Leichtigkeit in Form und Formulierung, im geschmeidigen Gleiten zwischen drei Sprachen, und mit jener subtilen Präzision und Beredtheit der Geste, die Marceaus Bewegungskunst in die Ausdruckswelt phantasievoll erneuerten Puppenspiels überträgt.

Neben dem pointierten Kammerpiel dreier gesprochener Sketche fesselte in der Liebeshandlung von „Das Gelb und das Grün“ vor allem der unnennbare Reiz des Zarten und Intimen, diese Kunst der Andeutung, die doch nichts Verschwommenes hat, sondern auch im Verzicht auf naturalistische Gegenständlichkeit eine surrealistische Evidenz erreicht.⁴⁹

Die Verbindung der Puppenspielszene um Schneckenburger zu Zimmermanns Umfeld lässt sich auch noch 1960 in den von Schneckenburger herausgegebenen *Mitteilungen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen* verfolgen. In dieser Ausgabe findet sich vor einem kurzen Statement von Zimmermann selbst⁵⁰ ein längerer Beitrag des Schweizer Komponisten Armin Schibler, mit dem Zimmermann Ende der 1940er Jahre in Darmstadt eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit den musikalischen Möglichkeiten der Zwölftontechnik verbunden hatte.⁵¹ Schibler schreibt unter dem Titel *Musik und Puppen* dort:

von Mitgliedern des NWDR-Sinfonieorchesters unter der Leitung von Winfried Zillig bestritten und bestand aus Pierre Froidebises *Cinq Comptines* für Gesang und elf Instrumente (mit der Sopranistin Anneliese Rothenberger), Zilligs *Serenade IV* für 15 Soloinstrumente und Maurice Ohanas *Suite pour un mimodrame* für 10 Instrumente.

⁴⁹ hj, „Marionetten mit Musik. Fred Schneckenburger im ‚Neuen Werk‘ des NWDR“, in: *Die Welt*, 2. Dezember 1952. Für den Hinweis auf diese Rezension danke ich sehr herzlich Wolfgang Rathert, München.

⁵⁰ Heribert Henrich identifiziert dies als Wiederabdruck aus: *Gesammeltes und Ge-stammeltes*, hrsg. von Fred Schneckenburger, o. O., o. J., und datiert den Erstdruck auf „um 1960“. Die Ausgabe der *Mitteilungen* erschien im August 1960. Vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 753.

⁵¹ Gemeinsam mit Wolfgang Hohensee, Giselher Klebe und Hans Ulrich Engelmann zählte Schibler zu der von Zimmermann so genannten „Liga der Fünf“,

Der singende Mensch verbindet sich mit der Musik im Opern-Theater, der tanzende Mensch im Ballett. Die Puppe – sei sie Marionette oder Handpuppe – kann eine dritte und grundsätzlich andere Verbindung mit der Musik eingehen.

Von allen drei Möglichkeiten führt das Puppentheater am weitesten vom natürlichen weg. Die Oper liebt es, unsere Gefühlsinhalte als seelischen Extrakt zu geben, sie appelliert an die Emotion. Im künstlerischen Tanz sind es vor allem die elementaren Triebkräfte, die weniger die Steigerung, als eine Spaltung der Emotion in ihre Bestandteile, in die körperlichen Elementarkräfte und in die gedankliche Kontemplation bewirken. [...] Die Puppe treibt die im Ballett angedeutete Spaltung weiter [...] Ich glaube, dass erst unsere Zeit, unsere Musik imstande ist, eine Musik zu geben[,] die dem künstlerischen Standort der Puppe wirklich gerecht wird. [...] Aber gerade auch die vielgeschmähte Zwölftonmusik findet hier eine legitime Aufgabe. In ihr ist die direkte Emotion gefiltert und verwandelt durch die strenge Konstruktion, sie berührt die Schicht unter der Oberfläche, denn ihr Wesen ist surreal. Oder sie weist auf das Übernatürliche hin. Als Beispiel nenne ich B. A. Zimmermann/Köln, der sich zu einer dodekaphonen Puppen-Musik anregen liess. Das Ergebnis ist so stilrein wie bezau bernd, im Endresultat eine neue, erhöhte Natürlichkeit schaffend, die nur der Eingeweihte in seiner Voraussetzung zu durchschauen vermag.⁵²

Der Dreischritt, den Schibler hier aufmacht – von der Oper über den Tanz zum Puppentheater – und den er als systematisch weitergetriebene „Spaltung der Emotion in ihre Bestandteile“ beschreibt, benennt einen auch für Zimmermann in dieser Zeit wichtigen Zusammenhang. Gerade die Rolle des Balletts für Zimmermanns Entwicklung eines eigenen Zugangs zur seriellen Technik ist wiederholt hervorgehoben worden.⁵³ Schibler zufolge führt dieser Dreischritt zu einer spezifischen Aufgabe der „strengen Konstruktion“, wie

„die zunächst einmal, ganz gleichgültig welcher kompositionstechnischer Mittel sie sich bedient, Musik – nichts mehr und nichts weniger – machen will. Dabei liegt das Schwergewicht nicht auf der Gruppenbildung, sondern auf dem Musikmachen.“ Bernd Alois Zimmermann an Klaus Wagner (Spiegel-Verlag), Köln, 27. Juli 1949, AdK, BAZ 1090, auch zit. in: Schmidt, „Musikalische Auf räumarbeiten“, S. 98.

⁵² Armin Schibler, „Musik und Puppen“, in: *Puppenspiel und Puppenspieler. Mitteilungen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen* 1/12, 1960, S. 6–7. Ein Exemplar der Zeitschrift befindet sich in Zimmermanns Nachlass, AdK, BAZ 1.62.250.

⁵³ Siehe u. a. Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). *Dokumente zu Leben und Werk*, S. 91, und Dörte Schmidt, „C'est ma façon de faire du pop art“. Zimmermann et le ballet dans les années 1960“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich, Philippe Albèra, Genf 2012, S. 143–157.

sie die Reihentechnik „unter der Oberfläche“ kompositorisch erfüllt, ohne dass die Ebenen ‚auf der Oberfläche‘, das heißt mimetisch oder hermeneutisch, aufeinander bezogen werden müssten. Die Denkfigur einer ‚Stilreinheit‘ gleichsam auf höherer Ebene zielt dabei wohl auf das Immanenzpostulat der orthodoxen Serialisten. Offensichtlich traf sich die Idee der Disjunktion, wie sie das Puppentheater in die szenische Darstellung brachte, mit dem Wunsch, eine künstlerische Alternative zu diesem Immanenzpostulat zu entwickeln, die gleichwohl die Autonomieforderung der Moderne nicht preisgab. Mit diesem Anliegen koinzidieren die Angebote der aktuellen Kunst- und Theaterdebatten, wie sie sich in Schneckenburgers Experimenten bündeln, auf offensichtlich für Zimmermann höchst anregende Weise. Auch wenn dies im überlieferten Austausch zwischen beiden so nicht explizit wird, mag das ebenfalls für die Verbindungen zur russischen Avantgarde gelten, die ihrerseits einen Echoraum zu finden scheint, der seit Mitte der 1950er Jahre in den deutschsprachigen Ländern jenseits des Eisernen Vorhangs auch öffentlich sichtbarer wird.⁵⁴ Ganz augenscheinlich war für Zimmermann das Weiterdenken einer konstruktivistischen Vorstellung vom Verhältnis autonomer Kunstformen auf dem Theater anschlussfähig.⁵⁵

Ab wann dies in Köln diskutiert wurde, ist schwer zu sagen, offensichtlich ist jedoch, dass es eine solche Debatte gegeben hatte. 1958 jedenfalls brachte die Kölner Galerie von Christoph Czwiklitzer einen von Horst

⁵⁴ 1956 war die Sowjetunion erstmals auf der Frankfurter Buchmesse vertreten. Siehe hierzu: Jürgen Lehmann, Kap. 9 „Dichterische und essayistische Rezeption russischer und sowjetischer Literatur nach 1945 in den deutschsprachigen Ländern westlich des ‚Eisernen Vorhangs‘“, in: ders., *Russische Literatur*, S. 285–348, insbes. S. 285–316.

⁵⁵ Gisela Erbslöh wird 1976 im Kommentar zu ihrer Übersetzung von Aleksej Kručenychs Text genau diesen Aspekt als entscheidende Errungenschaft dieser Theatervorstellung sehr hervorheben – die Nähe zu Formulierungen Zimmermanns in Bezug auf seine eigenen Vorstellungen zum Verhältnis der Dimensionen des Theaters ist deutlich: „Musik, Kulissen und Ausstattung und Text sind in ‚Sieg über die Sonne‘ gleichwertige Elemente des Theaters, die auf jeweils besondere Weise ihr Material formen und damit ihren eigenen Zugang zu den thematisierten Ideen geben. Das Zusammenbringen der verschiedenen Kunstarten in einem Werk korreliert nicht mit einer Vorstellung vom integralen Gesamtkunstwerk; es basiert weder auf dem Prinzip einer harmonischen Übereinstimmung der künstlerischen Elemente, noch lässt es die Unterordnung einiger Elemente und die Dominanz eines anderen zu. Vielmehr besteht es in einer Entsprechung der strukturellen Organisation der Elemente verschiedener Kunstformen.“ Erbslöh, „Pobeda nad solncem“, S. 64.

Richter besorgten Katalogband mit dem Titel *el lissitzky. sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus* heraus, der dieses Stück nicht nur ausführlich in die russische Avantgarde-Theaterszene einordnet und Lissitzkys Überlegungen in die Tradition Meyerhofs stellt, sondern auch aus dem bereits angeführten Mappen-Vorwort des Künstlers zitiert und so die für Lissitzky damit verbundenen technischen Utopien präsent macht. Richter, der später als Kunstkritiker wichtig wurde, hatte zwischen 1951 und 1956 in Köln Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik studiert und kannte vermutlich auch die entsprechenden Bestände der Theaterwissenschaftlichen Sammlung. Nicht von ungefähr bündelt dieser Band seine Interessen im Blick gerade auf dieses Feld.⁵⁶ Auch wenn es bisher kein Indiz für direkte gegenseitige Wahrnehmung gibt, so zeigen sich darin doch immerhin aufschlussreiche Gleichzeitigkeiten, die gleichsam die Lage differenzieren, in der der Komponist sich in dieser Zeit bewegte. Die zunehmende Wahrnehmung und Greifbarkeit auch von Literatur der russischen Avantgarde – in Köln seit 1953 zusätzlich befördert durch die Einrichtung eines der ersten westdeutschen Lehrstühle für Slavistik, verbunden mit dem Aufbau einer entsprechenden Bibliothek an der Universität – schlägt sich in den Arbeiten Zimmermanns zu seinem Oratorienprojekt prominent in der Verwendung der Majakowskij-Übersetzung von Karl Dedeceus nieder.⁵⁷ 1959 bei Rowohlt erschienen, machte sie den Dichter, der in der amerikanischen Besatzungszone zehn Jahre zuvor durch General Lucius D. Clay noch verboten gewesen war, nun problemlos greifbar.⁵⁸ Ab etwa 1963 spricht Zimmermann von seinem Plan ausdrücklich als „Majakowskij-Kantate“.

⁵⁶ Im Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, die ab 1955 auf Schloss Wahn wieder zugänglich war, befinden sich Quellen zum russischen Avantgardetheater, u. a. einige russische Bühnenbildmodelle zu Inszenierungen Tairovs aus den 1920er Jahren, in Nachbauten von Carl Niessen. Vgl. hierzu: *Theateroktober. Russische Avantgarde 1917–1931 im Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn*, hrsg. von Elmar Buck, Gerald Köhler, Torsten Schmidt, Kassel 2006 (Ausstellungskatalog der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn).

⁵⁷ Siehe hierzu Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 670.

⁵⁸ Lehmann, *Russische Literatur*, S. 286. Auch Zimmermanns für das Oratorienprojekt wichtige theologische Perspektive der Dostoevskij-Rezeption fand im Übrigen in der von Lehmann geschilderten Entwicklung ab Mitte der 1950er Jahre ihre Resonanzen. So erschien bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1957 und 1962 bereits in erweiterter Auflage Martin Doernes Arbeit über *Gott und Mensch in Dostojenskij's Werk* und 1962 publizierte Walther Rehm im gleichen

Das Grün und das Gelb markiert damit nicht nur erste Erfahrungen mit der Arbeit mit Tonband und dem durch dieses gesetzten, rigiden Zeitregime, sondern vermutlich zumindest gesprächsweise auch mit künstlerischen Ideen der russischen Avantgarde – zwei Stränge, die sich im Oratorienprojekt auf existenzielle Weise bündeln sollten. Zimmermanns Zusammenarbeit mit Fred Schneckenburger kann als früher Kristallisierungspunkt seiner Experimente mit der Dimension des Szenischen unter den Bedingungen der Abstraktion und Autonomie der Ebenen verstanden werden. Diese führten später in das Konzept des pluralistischen Komponierens, in dem die durch das Zeitregime ermöglichten Erweiterungen der medialen Dimensionen der Werke wie der künstlerische Umgang mit den komplexen und diversifizierten Sinnstiftungsangeboten, die ein heterogenes Material transportiert, eine wichtige Rolle spielen werden.

Dass der spezifische Platz dieser Zusammenarbeit von Zimmermann und Schneckenburger für dieses Puppenspiel-Experiment in dem sehr avancierten Kontext experimentellen Musiktheaters, das integraler Teil der Neuen Musik wurde, durchaus erkannt wurde, zeigt sich nicht nur nachträglich dadurch, dass die Uraufführung der Orchesterfassung in der Geschichte der Reihe „das neue werk“ zu den zentralen Beispielen für Herbert Hübners Öffnung hin zu einer Verbindung von Musik und anderen Künsten gezählt wird.⁵⁹ Das Stück findet sich bemerkenswerter Weise auch in einem Programmkonzept der Compagnia del Teatro Musicale di Roma aus dem Jahr 1968 (Abb. 2 auf S. 124f.).

Hier nun versuchten Domenico Guaccero, Sylvano Bussotti und Egisto Macchi gleichsam ein systematisches Résumé und eine Ortsbestimmung seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in dem – hier an vierter Stelle – das Theater mit Marionetten eine eigene Rubrik bildete.⁶⁰ Eine Werkliste, die die

Verlag die Studie *Jean Paul – Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens*; vgl. Lehmann, *Russische Literatur*, S. 290. Für den größeren Kontext der theologischen Dostoevskij-Rezeption siehe Maike Schult, *Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis*, Göttingen 2012 (Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 126). Für die russischen Zitate in den *Antiphonen* verwendete Zimmermann eine 1958 in Moskau erschienene und offensichtlich in den 1960er Jahren in Köln greifbare Dostoevskij-Ausgabe; siehe Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 366.

⁵⁹ Vgl. Wendt, „Hübner, Herbert“.

⁶⁰ Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich sehr herzlich Alessandro Mastropietro, für Auskünfte, die Überlassung eines Scans und die Erlaubnis zum Abdruck Angela Carone und Gianmario Borio, Fondazione Giorgio Cini, Venedig.

Komponisten nach Geburtsjahr reiht, stellt Zimmermanns und Schneckenburgers *Das Grün und das Gelb* (an Position 7) ausdrücklich in den Kontext des experimentellen Musiktheaters von John Cages *Theatre Piece*, Karlheinz Stockhausens *Originalen* und Mauricio Kagels *Sur Scène* – und man verstand dieses Stück wohl auch als repertoirefähig und unabhängig von Schneckenburger selbst als wiederaufführbar; dieser war nämlich bereits zwei Jahre zuvor gestorben. Sieht man das Puppenspiel, wie hier vorgeschlagen, als frühen Kristallisierungspunkt für künstlerische Fragen, die in der Auseinandersetzung mit Theater und Tanz sowie im Oratorienprojekt weitergeführt wurden, ist durchaus naheliegend, dass Zimmermann das Puppenspiel während eines Rom-Aufenthaltes selbst ins Gespräch gebracht hat. Im März 1968 war er in Rom gewesen, um an der „Majakowskij-Kantate“ zu arbeiten (die am Ende in das monumentale *Requiem für einen jungen Dichter* münden wird).⁶¹ Möglicherweise rückte genau dieser Zusammenhang *Das Grün und das Gelb* für Zimmermann ganz aktuell vor den Horizont eines Avantgardetheater-Projektes, wie es die römischen Kollegen planten.

⁶¹ An Ingeborg Lübold schreibt er am 25. Februar 1968: „Am 27. 2. fliege ich für etwa 6 Wochen nach Rom, und zwar zur Villa Massimo, um dort meiner Majakowskij-Kantate die hoffentlich endgültige Gestalt verleihen zu können.“ 1969 im Mai war er offenbar noch einmal dort, so die Erinnerung seiner Frau Sabine von Schablowsky. Vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 702, 712.

Programma 1 - [moderno - novità]

- Ligeti - Adventures
- Da commissionare

Programma 2 - [classico - moderno]

- Stravinski - Histoire du soldat
- Macchi - Alteraction

Programma 3 - [sacro] (in chiesa)

- P. Maxwell Davies - ? opere un mistero medievale
- D. Süsscero - Rappresentazione et esercizio

Programma 4 - [per marionette]

- E. Satie - Geneviève de Brabant opere Hindemith - Dag Nosth Neschis
- Da commissionare

Programma 5 - [Neotardo]

- ~~Stock~~ Cage - Teater force
- Schnebel - Abfälle
- Chiarri - Tèatino

Programma 5 - [per bambini]

- ~~Britten~~ Hindemith - Wir bauen eine Stadt
- Britten - The Golden Vanity
(- eventualmente Da commissionare)

- ① E. Satie (1866)

 - Socrate de Brabant - opéra (le marionette) - (1896) - ?
 - Jack in the box - pantomime - (1896) - ?

② J. Stravinsky (1882)

 - Histoire du soldat (1917)

③ P. Hindemith (1895)

 - Das Nusch-Nosch - comédia (le marionette bizarre) (1920) ?
 - Wir bauen eine Stadt - comédia (le bauhut) (1930)

④ K. Weill (1900)

 - Mahagonny (1927)
 - Der Jasager (1930)

⑤ J. Cage (1912)

 - Theater piece
 - alto

⑥ B. Britten (1913)

 - The golden Vanity - (le 35, 2 contr. - 2 piccole cori, forte) - 1967

⑦ B. A. Zimmermann (1918)

 - Das Grüne und das Gelb - musik (ein fein erstritten d. marionette d. F. Schneckenburger (1952) - ?

⑧ K.H. Stockhausen

 - Originale (1961)
 -

⑨ W. Kargel

 - Zur Scène (bei abtore - minimo, cantante + 3 Elementen)
 - Antiflüsse (1963)
 - Variaktionen über tremens (1963/65)
 - Phono phonie (1965)

61

Abb. 2: Programmkonzept Rom 1968 und Werkliste, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Das Grün und das Gelb

Die Figuren der Heidelberger Rekonstruktion

Die folgenden Abbildungen zeigen die Nachbauten von Fred Schneckenburgers Figuren für die Rekonstruktion von *Das Grün und das Gelb* durch die Marionettenoper im Säulensaal der Universität Heidelberg, die durch Dörte Schmidts Vortrag angeregt wurde.¹ Die erste Aufführung fand 2018 im Rahmen einer Tagung anlässlich des 100. Geburtstags von Bernd Alois Zimmermann in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom statt, weitere wurden bereits in Berlin und Tübingen gegeben. Näheres zur Rekonstruktion bietet der Beitrag: Joachim Steinheuer und Dörte Schmidt, „Mit eigenen Ideen ganz ausgefüllt“. Zur szenischen Rekonstruktion von ‚Das Grün und das Gelb‘, in: „*Man müßte nach Rom gehen*“. *Bernd Alois Zimmermann und Italien*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Adrian Kuhl, Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt, Kassel u.a. 2020 (Analecta musicologica 55), S. 136–143. Die Bilder sind auch dort erschienen. Die erhaltenen Originalfiguren werden im Museum für Gestaltung Zürich aufbewahrt und sind größtenteils über dessen eMuseum zugänglich:

Kasper (Archivnummer: KGS-14147_1)

<https://www.emuseum.ch/objects/82652/wir-lesen-kritik--kasper-kasper>

Das Fräulein (Archivnummer: KGS-14109)

<https://www.emuseum.ch/objects/82822/die-lieblichen-eine-nach-der-anderen--die-moral-das-fraul>

Der Kriegsversehrte (Archivnummer: KGS-14125)

<https://www.emuseum.ch/objects/82840/begegnungen--la-gueule-cassee-la-gueule-cassee-der-kriegs>

Der alte Mann (Archivnummer: KGS-14143)

<https://www.emuseum.ch/objects/82648/das-grun-und-das-gelb--der-alte-mann--der-alte-mann>

Die Kuh (Archivnummer: KGS-14141)

<https://www.emuseum.ch/objects/82646/das-grun-und-das-gelb--die-kuh--die-kuh>

Die drei Frauen (Archivnummer: KGS-14142)

<https://www.emuseum.ch/objects/82647/das-grun-und-das-gelb--die-drei-frauen--die-drei-frauen>

¹ Vgl. das Vorwort des vorliegenden Bandes sowie S. 97 (Fußnote 1).



Kasper (Monolog 1)



Oben: Das Fräulein (Monolog 2). Der kriegsverstümmelte (Monolog 3)

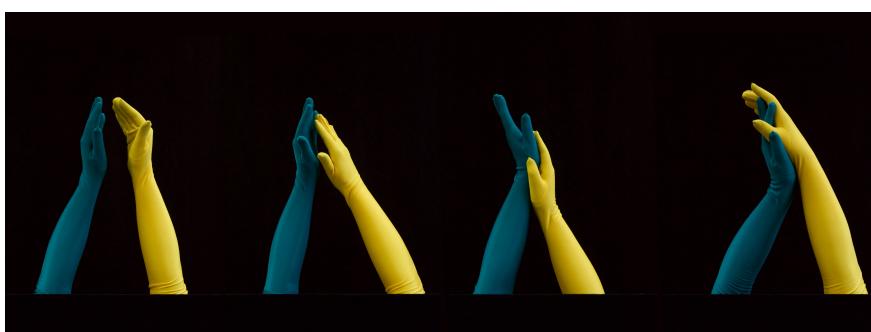
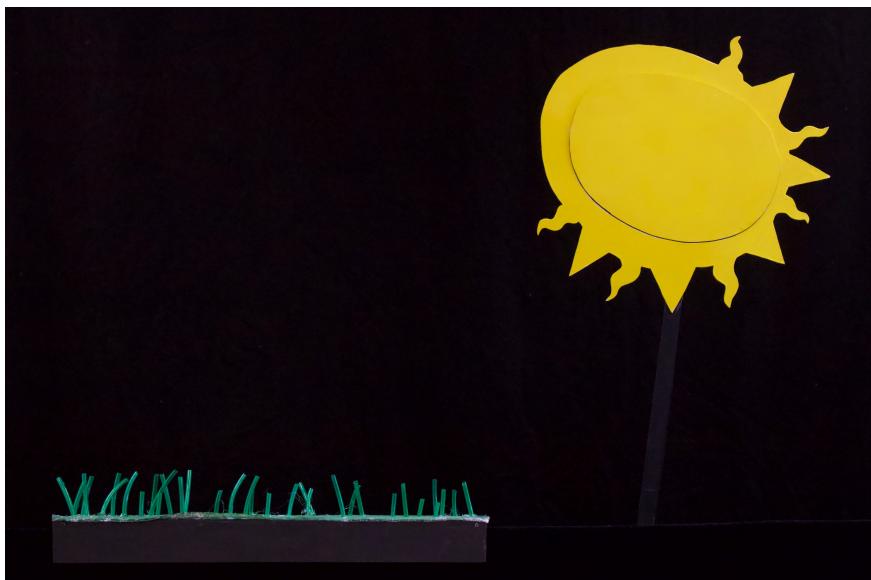
Unten: Der blühende Kirschzweig. Der alte Mann (beide aus *Das Grün und das Gelb*).



Oben: Die Kuh.

Unten: Die drei Frauen (beide aus *Das Grün und das Gelb*)

Über verschiedene Fadenvorrichtungen lassen sich die Gesichter schwenken und die Arme simultan bewegen.



Oben: Die grüne Wiese und die Sonne.

Unten: Der grüne und der gelbe Handschuh (alle aus Das Grün und das Gelb).

Die Nachbauten von Fred Schneckenburgers Figuren wurden fotografiert von:
Adrian Kuhl und Joachim Steinheuer.

„More real than the real world itself“? Harrison Birtwistles und Stephen Pruslins *Punch and Judy* (1968)

Mauro Fosco Bertola

Punch and Judy, eine „tragical comedy or comical tragedy in one act“, wie das Werk von seinen Autoren bezeichnet wurde, uraufgeführt im Jahr 1968 in Aldeburgh, ist die erste Oper von Harrison Birtwistle und steht damit am Beginn einer glanzvollen Karriere dieses englischen Komponisten, die bis in die jüngste Zeit hineinreicht und Birtwistle vor allem als herausragenden Vertreter dieser spezifischen Gattung auszeichnet. Das Libretto stammt aus der Feder des Pianisten Stephen Pruslin, der zusammen mit Birtwistle bei den sogenannten *Pierrot Players* jener Zeit mitwirkte, einem kammermusikalischen Ensemble, das sich unter der Leitung von Peter Maxwell Davies und Birtwistle selbst der Bekanntmachung und Verbreitung der jüngsten kontinentalen Musikproduktion auf der englischen Insel widmete.

Musikalisch wie dramaturgisch als ein Mosaik aus kleinen, in sich abgeschlossenen und sich oft von Nummer zu Nummer wiederholenden festen Formen und Handlungstopoi gestaltet, erzählt die Oper, aufgeteilt in einen Prolog, vier Szenen und einen Epilog, im Rückgriff auf die bekannten Figuren des englischen Puppentheaters Mr. Punch und dessen Frau Judy die Geschichte von Punchs Suche nach Pretty Polly, der idealen Frau seiner Träume. Wie bereits der Name ‚Punch‘ deutlich macht, der nichts anderes als eine angliorisierte und verkürzte Version des italienischen Pulcinella ist (Pulcinella, Punchinella, Punch), handelt es sich hier erstens um eine Form des Theaters, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluss der italienischen *Commedia dell’arte* in England etabliert hat, und zweitens um ein Spektakel, dessen dramaturgische Formel aus einer Aneinanderreihung von lustig-grausamen Schlägereien (Punch) und anderen Gewalttaten besteht.¹ Obwohl in Pruslins und Birtwistles Oper reale Sänger auf der Bühne agieren, verhalten

¹ Über Entstehung und Rezeptionsgeschichte von *Punch and Judy* als Theaterstück in England siehe das Kap. „Punch und Polichinell“ in Johannes Minuth, *Das Kaspertheater. Geschichte des lustigen Handpuppenspiels als Spiegelbild seiner jeweiligen Zeit*, Frankfurt a. M. 1996, S. 29–50 sowie die klassische Studie von Robert Leach, *The Punch and Judy Show. History, Tradition and Meaning*, London 1985; siehe zum Puppenspiel in England auch den Beitrag von Matthew Gardner im vorliegenden Band.

sie sich genau wie die Marionetten des Originalspektakels: Wir stehen vor einer Welt, in der die Eintrittsarie von Punch zum Beispiel aus einem grotesken Lullaby besteht, bei dem Punch in einem Vers nach dem anderen seinem eigenen, mit Judy gezeugten Baby humorvoll erzählt, wie er ihn in das Feuer werfen wird; was Punch am Ende, nicht ohne sein charakteristisches, schrilles Lachen, dann auch tatsächlich tut. Nachdem er im Laufe der vier Szenen seine eigene Frau und die anderen zwei traditionellen Comprimari (The Doctor, The Lawyer), zusammen mit dem Erzähler selbst, Punchs Freund Chorges, umbringt, kommt das Lied fine nur dadurch zustande, dass Punch mit demselben unbändigen mörderischen Impuls, der seine vorigen Missetaten motiviert hat, nun auch seinen eigenen Henker, Jack Ketch, ermordet. Die aus keinerlei ethischen beziehungsweise moralischen Gründen erfolgte Beseitigung des Bösewichts ist dasjenige, was letztlich Pretty Pollys Herz bewegt und die Oper schließen lässt in einer klaren textlichen Anspielung auf Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* mit der Verherrlichung der wiederhergestellten kosmischen Harmonie von Mann und Frau: „Man and wife, wife and man / Together complete the celestial plan“.

Wer hier einfach einem präödipalen Universum zu begegnen glaubt, in dem man sich von Pulcinella zu Harpo Marx, vom Kaspertheater zur Slapstickkomödie, in einer Welt (angeblicher) kindlicher Unschuld jenseits von Liebe und Tod, Normen und deren Übertretung, freudschen Urvätern und Kastrationsprinzip bewegt, wer also Birtwistles und Pruslins *Punch and Judy* als musiktheatralisches Späßchen auffasst, welches mittels der Groteske und der Parodie ein zügelloses *Es* auf der Bühne zelebriert, dem wir in der Realität jedoch nie gerne begegnen würden, stößt unvermittelt auf eine ganze Reihe von Ungereimtheiten. Deren allererste liegt gerade in den offenkundigen Zügen, welche beide Autoren mit diesem Werk explizit verfolgen. Das Libretto zur Oper wird nämlich mit folgendem programmatischen Hinweis für die Produktion eröffnet:

Punch and Judy starts from the premise that the world of toys, dolls, and puppets can be more real than the real world itself, and that through these artificial characters, statements about human nature can be made in a more vivid and concentrated form that is often possible in realistic theatre. This artificial world can best be realized through stylization, already inherent in the form, language, and music of the work, and extending to all aspects of its production.²

² Harrison Birtwistle und Stephen Pruslin, *Punch and Judy*, London 1968, S. 1.

Wie soll man eine solche, sicherlich nicht bescheidene Zusammenführung dreier ganz fundamentaler Dimensionen – einer ontologischen (die Unterscheidung zwischen der Realität und dem, was man als ihren Mehrwert bezeichnen könnte, das „more real than real world itself“), einer anthropologischen (das Werk soll Aussagen über das Wesen des Menschen treffen) und einer ästhetischen (Stilisierung als ein Spiel mit dem Artifiziellen, als eine Verschränkung von Kunst und Künstlichkeit auf der dramaturgischen, sprachlichen und musikalischen Ebene) – unter dem Vorzeichen eines Marionettenspektales verstehen? Sollen wir dies ernst nehmen? Und wenn ja, in welchem Sinne? Im Folgenden möchte ich mich dieser Frage in drei Schritten annähern.

„Nicht völlig à la lettre“? Punch und sein Doppelgänger

Im dritten Abschnitt der Saga setzt Punch seine Reihe von Missetaten fort, indem er nun auch den Erzähler selbst, den Choregos, ermordet. Bevor er dies mit einer Serenade auf der Viola da gamba vollzieht (eine dramaturgische und textliche Anspielung an die Serenade gegen Ende von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*), singen Punch und die anderen, von ihm bereits in den vorigen Nummern ermordeten Figuren einen Päan, welcher den traditionell zur Ehre Apollons intonierten feierlichen Gesang mit folgendem Worten ad absurdum führt: „With strumpet and rum / with symbols that warp / with tumbril and trance / Will Choregos be strung.“³ Es ist leicht, sich den sarkastisch-grotesken Gestus der dazu erklingenden Musik vorzustellen, und dabei haben verschiedene Interpreten von Michael Nyman in seiner Rezension der Werkpremiere 1968 bis hin zu Meiron Bowen oder Robert Adlington überzeugend hervorgehoben, wie Pruslin und Birtwistle hier beabsichtigen, die Ermordung des Choregos, der einzigen handelnden Person der Oper, die nicht zu den Figuren des Originalspektakels gehört, als eine symbolische Ermordung der Musik selbst zu konstruieren.⁴ In seiner jüngsten wegweisenden Studie über Birtwistles Opernschaffen von 2012 greift David Beard dann auf

³ „Mit Dirnen und Rum / Mit Symbolen, die verderben / Mit Schafott-Karren und Trance / wird der Choregos aufgehängt“ (Übersetzung des Verfassers).

⁴ Vgl. Michael Nyman, „Harrison Birtwistle’s Punch and Judy“, in: *The Listener*, 10. Oktober 1968, S. 481; Meirion Bowen, „Harrison Birtwistle“, in: *British Music Now. A Guide to the Work of Younger Composers*, hrsg. von Lewis Foreman, London 1975, S. 68; Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2000, S. 10.

Jacques Attalis berühmte Monographie *Noise. The Political Economy of Music* aus dem Jahr 1977 zurück und präzisiert, wie Punchs Bluttat an Choragos als eine rituelle Ermordung der Gattung Oper als solcher in ihrer gesellschaftlichen Funktion beziehungsweise in ihrer Rolle als „a potent symbol of social control“ zu verstehen sei.⁵ Dennoch, bevor die Mordszene mit der Serenade ihren surreal-verzerrten Höhepunkt erreicht, ergreift Judy, die ebenfalls von ihrem Ehemann Punch gleich zu Beginn der Oper ermordet wurde, unvermittelt das Wort und singt nach einem einleitenden Rezitativ eine als solche vom Komponisten ausdrücklich bezeichnete Aria, deren Text wie folgt lautet: „Be silent, strings of my heart. / The rainbow on this bridge reveals suspensions of eternal harmony. / Be silent, strings of my heart! Be still“ (Abb. 1).

⁵ Vgl. David Beard, *Harrison Birtwistle's operas and music theatre*, Cambridge u. a. 2012, S. 66–78, hier S. 73. Siehe außerdem Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis, Minn. u. a. 2009 und Susan McClarys kritische Anmerkungen bezüglich Attalis Thesen über die Oper in ebd., S. 149–158.



Abb. 1: Harrison Birtwistle, *Punch and Judy. Eine tragische Komödie oder eine komische Tragödie in 1 Akt* © Copyright 1968 by Universal Edition (London), Ltd., London/UE 14191, S. 119.

Das durchaus ernstzunehmende gehobene Register des in der ausgesuchten Metaphorik seiner Bildsprache dem Konzeptismus nahestehenden Textes spiegelt sich deutlich in der Musik zu dieser Nummer wider, die von vielen Interpreten als das schönste Moment des gesamten Werkes deklariert wurde:⁶ Sowohl die Begleitung als auch der weitgespannene Ambitus des von ausgedehnten Sprüngen geprägten melodischen Duktus geben akustisch die dem Text zugrundeliegende Brücken-Metaphorik wieder. Vor allem verleihen sie aber im Zusammenhang mit der geschlossenen Da Capo-Form dem konzeptuellen Inhalt der Verse eine unmittelbare klangliche Gestalt, und zwar die der Heraufbeschwörung einer ewigen Harmonie, die aus einer dynamischen, offenen Spannung zwischen kontrastierenden Elementen besteht. Diese Stilisierung des musikalischen Satzes im Sinne eines unüberhörbaren Rückbezuges auf den Bach der großen Passionen-Arien, die in einem von der dissonanten Schärfe des diastematischen Verlaufs geprägten, durchaus emotionalen, aber dennoch immer zurückgehaltenen Gestus und in der Verwendung der Oboe d'amore als Obbligato-Instrument zum Vorschein tritt, verschließt sich sowohl dem Sarkasmus und der Ironie eines Strawinsky'schen *Pukinella* als auch dem emotional aufgeladenen expressionistischen Gestus eines *Pierrot*

⁶ Vgl. Michael Hall, *Harrison Birtwistle*, London 1984, S. 65; Adlington, *Birtwistle*, S. 11; Jonathan Cross, „Lines and Circles. On Birtwistle's *Punch and Judy* and *Secret Theatre*“, in: *Music Analysis* 13/2–3 (1994), S. 203–225, insb. S. 218.

lunaire und lässt solcherart Affektfärbung keinerlei Raum. Wie eine tragische Figur alten Zuschnitts tritt hier stattdessen Judy im Zeichen jener erhabenen Weisheit auf, welche der Härte des eigenen, individuellen Schicksals dessen Aufhebung in einer übergeordneten Harmonie des Ganzen entgegenstellt. Diese und ähnliche Stellen im Verlauf von *Punch and Judy* werfen durchaus ernsthafte Fragen zu Sinn und Ziel einer solchen „tragicomedy or comitra-*gedy*“ auf, wie beide Autoren ihr Werk bezeichnen.

David Beard, der sich vor allem anhand der Konzepte von Groteske und Parodie an das Werk annähert, greift auf seine Deutung der darauffolgenden Mord-Szene an Choragos im Sinne einer symbolischen Ermordung der Oper zurück und hebt dann hervor, dass „at the very moment opera faces a death sentence, Birtwistle's music pleads convincingly for the defence“.⁷ Er sieht sich hier also mit etwas konfrontiert, das er nicht anders deuten kann als eine vom Komponisten und Librettisten absichtlich getroffene widersprüchliche dramaturgische Entscheidung und kommt schließlich zu folgendem resignativem Schluss:

Like folk humour, in which 'Bare negation is completely alien', *Punch*'s laughter is ambivalent. Moreover, the folk carnival posited the very social and ecclesiastical traditions that is sought to invert [...]. Perhaps Britten disliked *Punch* because he felt that, like parody, it 'appeared to subvert the dignity of art'. The evidence suggests that the subversive tendencies of *Punch* are indeed strong. However, such tendencies are balanced by ambivalence and ambiguities.⁸

Der entscheidende Punkt ist hier nicht, Beard faktisch zu widerlegen: Ambivalenzen und Ambiguitäten zeichnen dieses Werk durchaus aus, und Beard verfolgt sicherlich einen richtigen Weg, wenn er die jüngste musik- und literaturwissenschaftliche Forschung über die Konzepte von Parodie und Groteske, insbesondere Linda Hutcheons Monographie aus dem Jahr 2000 über die Parodie, zu Rate zieht, welche die inhärente Ambiguität dieser ästhetischen Strategien hervorhebt.⁹ Der eigentlich bemerkenswerte Punkt ist stattdessen, dass Beard, ausgehend von dem richtigen Erkennen einer dem Werk inhärenten Spannung beziehungsweise Gebrochenheit, jegliche Deutung dieser Erkenntnis verweigert (abgesehen von einer nicht weiterverfolgten Anspielung auf Michel Foucaults Reflexionen über den inhärenten

⁷ Beard, *Birtwistle's operas*, S. 74.

⁸ Ebd., S. 77–78.

⁹ Vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana u. a. 2000.

Zusammenhang zwischen Macht und Widerstand, die Beard eher implizit mit der Tatsache verbindet, dass opernhafte Momente und Andeutungen sogar noch nach der ‚Ermordung‘ der Gattung in Gestalt des Choregos weiterhin im Verlauf von *Punch and Judy* auftauchen) beziehungsweise die Gebrochenheit als solche einfach als rätselhaft hinnimmt. Sollen wir also dem berühmt-berüchtigten vernichtenden Urteil über die Oper zustimmen, welches Lord Chesterfield in einem Brief an seinen Sohn 1752 fällte, und mutatis mutandis sagen: „Whenever I go to [Punch and Judy], I leave my sense and reason at the door with my half-guinea“?¹⁰

Ich vermute, dass mittlerweile der kundige Hörer ein seltsames Déjà-vu (oder -entendu) erlebt hat: Ist Birtwistles und Pruslins *Punch and Judy*, ein musiktheatralisches Werk, in dem zwar reale Sänger auftreten, diese jedoch die Handlungen und die Welt des Puppentheaters nachahmen; ein Werk, in dem mittels einer Aneinanderreihung von kurzen Chören, Arien und geschlossenen Nummern stilistische und motivische Rückbezüge auf die gesamte Musikgeschichte eingeflochten werden, die weder ironisch noch im Sinne eines Verfremdungseffekts konzipiert sind; ein Werk, dessen Ziel es ist, ausgerechnet durch die Präsenz von Puppen auf der Bühne Aussagen über die Realität und die menschliche Natur zu treffen – ist also ein solches Werk nicht am ehesten zu verstehen als eine direkte Anknüpfung an ein künstlerisches Programm, das ein halbes Jahrhundert vor Pruslin und Birtwistle formuliert wurde, nämlich in Ferruccio Busonis berühmter Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* aus dem Jahr 1916? Soll nicht *Punch and Judy*, um es mit Busonis Worten zu formulieren, „eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauber- oder einen Lachspiegel reflektiert“?¹¹ Ist nicht dieses Werk so angelegt, dass „der künstlerische Genuss [nicht] zur menschlichen Teilnahme herabsinkt“ und dass gerade deshalb seine Autoren, wie seine Darsteller und sein Publikum, „ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken“ bleiben?¹²

Punch wird also in Pruslins und Birtwistles Bearbeitung zum englischen Doppelgänger nicht etwa von Pulcinella, sondern von Arlecchino, von jenem musiktheatralischen Werk, mit dem Busoni 1917 anfing, seinen ästhetischen

¹⁰ Vgl. Lord Chesterfield, *Letters*, hrsg. von David Roberts, Oxford 1998, S. 250.

¹¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt*, Berlin 2016, S. 24. Für eine erste Einführung zu Busonis Schrift siehe Antony Beaumont, *Busoni, the composer*, London u. a. 1985, S. 89–98.

¹² Busoni, *Entwurf*, S. 25.

Ideen eine kompositorische Form zu geben. Man denke nur an die Worte, mit denen *Arlecchino* von dem Protagonisten eröffnet wird:

Ein Schauspiel ist's für Kinder nicht, noch Götter, / Es wendet sich an menschlichen Verstand; / Deutet es drum nicht völlig *à la lettre*, / Nur scheinbar liegt der Sinn offen zur Hand. [...] So spiegelt sich die kleine Welt im kleinen, / Was leben wahr will nachgeahmt erscheinen.¹³

Ebenso der Schluss des Werkes: Auch hier, in *Arlecchino*, scheint jene unbändige, sich allen Regeln und Normen widersetzende, individuelle Lebenskraft sich zelebrieren zu wollen, welche später auch die Figur von Punch auszeichneten wird:

Wer siegt? Wer fällt? / Und wer behält / zuletzt sein Recht? / Der auf sich selbst gestellt, / dem Herzen nach, / im Hirne wach, / den graden Weg erwählt / Der sich begnügt, / wenn's ihm gegückt, / die Selbsttheit sich zu wahren; / der auch geflickt / sich niemals bückt, / ich hab's an mir erfahren.¹⁴

Auch musikalisch stellt in *Punch and Judy*, wie bereits hervorgehoben, die konsequente Integration von Formen, Stilelementen und Motiven aus der gesamten Musikgeschichte, welche nie als de-kontextualisierte Objets trouvées verwendet werden, ein klares Pendant zu Busonis eigenem kompositorischen Verfahren in *Arlecchino* dar;¹⁵ ein Verfahren, das in seinem Fall der Idee einer „jungen Klassizität“ verpflichtet war.¹⁶ Dennoch, wie bei jedem Doppelgänger-Paar, ist auch hier ein unüberhörbares Moment der Differenz vorhanden. Bereits beim ersten Anhören fällt zum Beispiel unmittelbar auf, wie Birtwistles Werk sowohl auf der dramaturgischen als auch auf der musikalischen Ebene einen deutlich aggressiveren Ton als Busoni anschlägt: Die Groteske, ein karikierender, sarkastischer Gestus, ein kontinuierlicher Rekurs auf die Sphäre der Gewalt in Klang und Handlung sind solche Elemente, welche

¹³ Ferruccio Busoni, *Arlecchino. Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge* (Klavierauszug), Wiesbaden 1968, S. 5.

¹⁴ Busoni, *Arlecchino*, S. 130.

¹⁵ Über die Präsenz der Musikgeschichte in Birtwistles Musik zu *Punch and Judy* siehe Beard, *Birtwistle's Operas*, S. 39–42.

¹⁶ Über Busonis Konzept einer jungen Klassizität siehe seine Aufsätze „Junge Klassizität (An Paul Bekker)“, „Junge Klassizität“ und „Ein Testament“, alle in Ferruccio Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*, Berlin-Halensee 1956, jeweils S. 34–38; 38f.; 69–71. Für die kritische Reflexion über Busonis Konzept siehe u. a.: Albrecht Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988, S. 165–186 und Martina Weindel, *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshaven 1996, S. 90–98.

Punch and Judy von *Arlecchino* stark unterscheiden. Sollen nun diese Unterschiede einfach nur dem Umstand geschuldet sein, dass die beiden Werke zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden sind? Soll Birtwistles barscherer Ton zum Beispiel einfach auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass er sein Werk nach der zweiten Wiener Schule und zu einer Zeit schrieb, in der Darmstadt, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und andere kompositorisch den Hauptton angaben und in der gerade eine Art sozialer Revolution stattfand? Oder sollten wir nicht doch die Unterschiede, um Busonis eigene Formulierung in affirmativer Form zu verwenden, ‚völlig à la lettre‘ nehmen, ihnen genauer nachgehen und sie als Zeichen eines hinter den Gemeinsamkeiten nur verdeckten, in Wahrheit jedoch radikal anderen ästhetischen und weltanschaulichen Programms deuten? Gerade diese zweite Option liegt hier zu grunde, denn, wie sich am Ende zeigen wird, die Realität, welche Busoni und Birtwistle mittels des Zerrspiegels des Marionettentheaters zum Vorschein bringen möchten, ist bei den beiden Komponisten grundverschieden; *Arlecchino* und *Punch* setzen sich nicht etwa mit derselben Realität auf bloß unterschiedliche Art und Weise auseinander, sondern konfrontieren sich mit zwei völlig differierenden Realitätskonzepten. Und gerade ein solches Unterscheiden muss man sich vor Augen führen, wenn man die von Beard zu Recht hervorgehobenen Ambivalenzen und Ambiguitäten von *Punch and Judy* angemessen verstehen möchte. Zunächst wollen wir jedoch auf jenes Element kurz eingehen, welches beiden Werken gemeinsam ist, nämlich auf die Entscheidung, die „Realität“ mittels eines Umwegs über das Puppentheater künstlerisch zu durchdringen. Die Frage ist also: Warum Marionetten?

Wie wenig wirklich ist die Wirklichkeit? Von den Vorzügen wiederholten Sündigens

Heinrich von Kleists berühmter Aufsatz *Über das Marionettentheater* aus dem Jahr 1810 endet bekanntlich mit folgender Frage: „Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“¹⁷ Am Schluss seines Essays fragt

¹⁷ Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: ders, *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengele, München 2010, Band II, S. 425–433, hier S. 433. Über Kleists Aufsatz siehe den einführenden Artikel von Ulrich Johannes Beil, „Über das Marionettentheater“, in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart u. a. 2009, S. 152–156.

Kleist somit, ob es dem Menschen eigentlich nicht besser angeraten sei, seine Ursünde sozusagen zu verdoppeln: Nachdem der Mensch infolge seines ersten Bisses in die Frucht des Baums der Erkenntnis die Perfektion beziehungsweise die Grazie jener paradiesischen Unterordnung der puren Notwendigkeit unter eine mechanistische Kausalkette verlor, welche man an den Marionetten so deutlich beobachten kann, könnte es da nicht sein, fragt Kleist, dass der Mensch gerade durch die Wiederholung der Ursünde dieselbe Grazie beziehungsweise die mühelose, spontane Perfektion in der ebenfalls durch absolute Notwendigkeit charakterisierten Dimension Gottes endlich wieder zurückgewinnen könne?

Nun, Kleist möchte einer jener bekannten ‚falschen Leser‘ von Immanuel Kant gewesen sein, den sein eigenes radikales Missverstehen des Werkes des Königsberger Philosophen im Zeichen eines radikalen, hoffnungslosen Agnostizismus in eine tiefe weltanschauliche Krise versetzte;¹⁸ eine Krise schließlich, in der die Gründe für seinen eigenen, so theatralisch inszenierten Selbstmord wurzelten. Nichtdestotrotz ist *Über das Marionettentheater* nicht nur deutlich in Kants tatsächlicher Gedankenwelt verwurzelt, sondern gibt ein fundamentales Paradox wieder, das ans Innerste der Kantischen Unterscheidung zwischen Phänomenon und Noumenon, zwischen der sensorisch erfahrbaren Immanenz der Welt unserer Fakultäten und der transzendenten Welt des ‚Ding an sich‘ führt. Und dass Kleist gerade eine solche Frage im Zusammenhang mit der Topik des Puppentheaters stellt, erscheint dann nicht mehr als Zufall, wenn wir die Erwähnung des Marionetten-Topos in Kants eigenem Werk heranziehen.

An einer weniger bekannten Stelle der *Kritik der praktischen Vernunft* erwägt Kant die möglichen Konsequenzen eines hypothetischen direkten Blicks des Menschen auf die noumenale Substanz der Welt. Er schreibt:¹⁹

¹⁸ Über Kleists entscheidende Auseinandersetzung mit Kant siehe Bernhard Greiners Artikel „Kant“ in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart u. a. 2009, S. 206–208 sowie Uffe Hansen, „Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), S. 433–471.

¹⁹ Die Passage bietet ein schönes Beispiel von Kants subtil-trockenem Humor. Mit folgenden Worten führt Kant seine Gedanken ein: „Gesetzt nun, sie wäre hierin unserem Wunsche willfährig gewesen, und hätte uns diejenige Einsichtsfähigkeit, oder Erleuchtung erteilt, die wir gerne besitzen möchten, oder in deren Besitz einige wohl gar wähnen sich wirklich zu befinden, was würde allem Ansehn nach wohl die Folge hievon sein?“, zit. nach: Immanuel Kant, *Werke in*

Aber, statt des Streits, den jetzt die moralische Gesinnung mit den Neigungen zu führen hat, [...] würden Gott und Ewigkeit, mit ihrer furchtbaren Majestät, uns unablässig vor Augen liegen [...]. So würden die mehresten gesetzmäßigen Handlungen aus Furcht, nur wenige aus Hoffnung und gar keine aus Pflicht geschehen, ein moralischer Wert der Handlungen aber [...] würde gar nicht existieren. Das Verhalten der Menschen [...] würde also in einen bloßen Mechanismus verwandelt werden, wo, wie im Marionettenspiel, alle gut gestikulieren, aber in den Figuren doch kein Leben anzutreffen sein würde.²⁰

Entscheidend ist hier nicht so sehr die Tatsache, dass, was für Kant die ultimative Untergangsvision alles Menschlichen darstellt, bei Kleist als eine Befreiung aus jenen „Unordnungen in der natürlichen Grazie des Menschen“, welche „das Bewusstsein anrichtet“, umgedeutet wird.²¹ Entscheidend ist stattdessen, dass in beiden Fällen der Mensch als ein Wesen konzipiert wird, das sich in der Zwickmühle eines Dualismus durchaus *sui generis* befindet. Kants Unterscheidung zwischen einer noumenalen und einer phänomenalen Dimension reproduziert nämlich weder die platonische Trennung zwischen einer wahren Welt des Seins und deren schattenhaften, imperfekten Abbildung beziehungsweise Erscheinung in unserer empirischen Erfahrung noch René Descartes Aufspaltung des Seins in die zwei ontologisch grundverschiedenen Dimensionen der *Res cogitans* und der *Res extensa*; das Kantische Noumenon ist weder das wahre Sein noch eine von zwei Grundformen des Seins, sondern es stellt ein pures ‚*luminale*‘ Konzept dar: Noumenon ist einfach dasjenige, welches wir postulieren müssen, aber nicht wissen können. Indem Kant dergestalt und mit einem aufklärerischen Gestus die phänomene Welt für den Mensch (zurück)gewinnen, also gewissermaßen nobilitieren und von ontologischer Zurichtung befreien möchte, konstruiert er jedoch diese Welt zugleich als grundsätzlich unabgeschlossen, unselbstständig, als eine Immanenz, die von inhärenten Exzessen überschattet bleibt, nämlich aufgrund dieses nicht und nie zu erkennenden X des Noumenon und der daraus resultierenden Tatsache, dass unsere phänomenale Welt ‚nur‘ das Produkt der menschlichen Fakultäten ist, die ihrerseits ihre Existenz allein einem vorauszusetzenden noumenalen *Incognitum* verdanken.²² Der Mensch ist damit

zweiß Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 7: *Kritik der praktischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1977, S. 281.

²⁰ Ebd., S. 282.

²¹ Kleist, „Über das Marionettentheater“, S. 430.

²² Vgl. Slavoj Žižek, *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*, London u. a. 2014, S. 351–353.

strukturell gespalten, weder pures phänomenales Wesen, noch fähig, die noumenale Dimension zu erreichen und damit objektive Aussagen über sich selbst und die Welt an sich treffen zu können: Die menschliche Freiheit ist nur das Zeichen seiner unvollkommenen Verwurzelung in beiden Dimensionen. Etwas, das Kleist in der romantisch-melancholischen Beobachtung einer verlorenen Grazie und des Verlusts spontaner Perfektion zum Ausdruck bringt, die, kontrafaktisch, nur aus einer vollkommenen Einbettung in irgend-eine Form von Totalität hervorgehen könnten.

Die anthropologische Sphäre, welche nach Kant von Arthur Schopenhauer zu Friedrich Nietzsche, von Sigmund Freud zu den Existentialisten der Nachkriegszeit philosophisch kartographiert wird, ist dann die eines Menschen, der, ausgeschlossen aus jeglicher Zugehörigkeit zu einem Kosmos als einem in sich abgeschlossenen System von Sinn und Bedeutung, in einer Immanenz lebt, die von einem inhärenten Riss, von einem strukturellen Mangel geprägt ist. Ist nicht gerade dieser Mangel *das* Zeichen der Moderne und der modernen Subjektivität? Wie Jean-François Lyotard in seinem berühmten Essay *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?* (Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?) aus dem Jahr 1982 schrieb: „Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist.“²³ In diesem Sinne stellt Richard Wagners „Liebestod“ das prägnanteste Beispiel für die anthropologischen Konsequenzen dieses von Kant eingeleiteten unhintergeharen Risses in der Moderne dar: Mit ihrem Freitod beabsichtigen Tristan und Isolde nicht, irgendein Jenseits mit einem wie auch immer verwestlichten buddhistischen Touch zu erreichen; „Liebestod“ ist stattdessen die strikt ritualisierte Praktik, mit der die zwei Liebenden jene in den Grenzen ihres immanenten Daseins lauernden Exzesse der Sehnsucht schließlich zum Schweigen bringen. Das Wagnersche Nirwana ist nicht eine qualitativ andere ontologische Dimension der Fülle, der puren, noumenalen Vervollkommnung, sondern die Wonne des Nichts, das endliche Aufgehen in einer paradoxalen Form von

²³ Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?“, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 1993, S. 33–48, hier S. 42.

purer, von dem Gespenst ihres eigenen Mangels/Exzesses befreiten Immanenz.²⁴

In diesem Zusammenhang wird schließlich die Marionette zum Doppelgänger des modernen Menschen, das Stand-in für die defizitäre, gebrochene Immanenz, welche das menschliche Dasein auszeichnet: Von Igor Stravinskys *Petruschka* zu Paul Hindemiths *Nusch-Nuschi*, von Jacques Offenbachs beziehungsweise E. T. A. Hoffmanns Figur der Olympia zu Schönbergs *Pierrot lunaire* steht der Topos der Marionette in allen seinen verschiedenen Artikulationen für die Tatsache ein, dass, wenn es überhaupt jene *Dignitas* des Menschen geben sollte, die Giovanni Pico della Mirandola in seiner berühmten Schrift *De hominis dignitate* 1486 beschwört, diese allein in der Fähigkeit des Menschen besteht, sich mit den eigenen Gespenstern, mit jenem, wie es Lyotard formulierte, „inhumain“ auseinanderzusetzen, welches das gebrochene, offene Zentrum der phänomenalen Immanenz menschlichen Daseins darstellt.²⁵ Wofür also steht Busonis *Arlecchino* hier? Wollte Busoni mit diesem Werk nicht womöglich den ersten Meilenstein auf dem Weg zu einer neuen, modernen Tonkunst setzen, also die Moderne musikalisch reflektieren? Und Punch?

Nirwana? Nein, danke!

Birtwistle zwischen Hegel und der Groteske

Bei näherem Betrachten erscheint Busonis *Arlecchino* als ein Beispiel für jenes nicht selten anzutreffende Phänomen, dass das Werk sein eigenes, explizites Programm unterminiert. Wenn man an die eingangs erwähnten Schlussverse der Oper zurückdenkt, ist hier die Verherrlichung eines durchaus Nietzscheschen Lebenswillens unüberhörbar: In der Figur Arlecchino zelebriert Busoni die Treue zu einer Selbstheit, in der, unabhängig von äußeren Umständen und Misserfolgen, einzig und allein die wahre Erfüllung des eigenen Lebens liegt.

²⁴ Siehe Slavoj Žižek und Mladen Dolar, *Opera's second death*, London u. a. 2002, S. 127–130 sowie, auch wenn mit einer anderen, ebenfalls psychoanalytisch gefärbten Akzentsetzung: Nike Wagner, „Dem Traum entgegenschwimmen“. Zu Richard Wagners Tristan und Isolde, in: „O, sink hernieder, Nacht der Liebe“. *Tristan und Isolde – der Mythos von Liebe und Tod*, hrsg. von Sabine Borris und Christiane Krautscheid, Berlin 1998, S. 47–71.

²⁵ Siehe Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time*, Cambridge 1991 sowie, gerade um die heutige philosophische Reflexion über Picos Schrift und das Erbe des Humanismus, Giorgio Agamben, *The Open*, Stanford, CA 2004, insb. S. 29–38.

Wenn auch nicht tragisch im herkömmlichen Sinne des Wortes, so ist *Arlecchino* gleichwohl, und zwar hinter jenem Schleier des heiteren Wetters eines stereotypisierten Südens, welchen Busoni gleich zu Beginn als pures rhetorisches Artificium demaskiert, eine Verkörperung von Nietzsches tragischem Gefühl, in dem sich Lust und Schmerz, Apollon und Dionysos in Form einer uneingeschränkten Schöpferkraft verschränken. Wie Nietzsche 1889 in *Götzen-Dämmerung* formuliert:

Die Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, gab mir den Schlüssel zum Begriff des tragischen Gefühls [...]. Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, *im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend* — das nannte ich dionysisch [...].²⁶

Wie Arlecchino als Marionettenfigur bereits als solche nahelegt und die Handlung in der psychologischen Flachheit der Charaktere und der stumpfen Überzeichnung ihrer Peripetien es zusätzlich noch verdeutlicht, ist Busonis Selbsttheit nicht mit dem modernen Ego zu verwechseln. Der widersprüchliche Reichtum an Emotionen, Gefühlen, Sehnsüchten und Absichten, das komplexe, fragile Ausbalancieren zwischen Außen und Innen, welche die Persönlichkeit, das Ego in seiner gegenwärtigen Struktur bestimmen, ist keinesfalls das, was hier Busoni als Selbsttheit feiert. Ganz im Gegenteil, in Analogie zu Nietzsches ewiger Lust des Werdens, ist Busonis Selbsttheit eher zu begreifen als ein fast mechanischer, äußerlicher Impuls, ein „Jasagen zum Leben“, das in seiner bedingungslosen Absolutheit, in seiner radikalen Indifferenz gegenüber der gesellschaftlich normierten Unterscheidung zwischen Gut und Böse nichts anderes als eine noch nicht subjektivierte und niemals subjektivierbare Kraft darstellt, welche im Herzen des Menschen ihren Ursprung hat.

Nicht zufällig verweist Busoni am Ende seines *Entwurf*-Essays direkt auf Nietzsche und stellt in Bezug auf seine eigene Ausführungen über das Wesen der Musik und die Richtung ihrer Entwicklung fest: „Ist Nirwana das Reich Jenseits von Gut und Böse, so ist hier [im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*] ein Weg dahin gewiesen.“²⁷ Arlecchino steht also für dieses Reich „Jenseits von Gut und Böse“, in dem die Musik verweile: Die

²⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche, „Götzen-Dämmerung“, in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, Berlin u. a. 1969, Abt. 6, Bd. 3, S. 154. Kurzivierung durch Verfasser.

²⁷ Busoni, *Entwurf*, S. 61.

Eigengesetzmäßigkeit, wofür *Arlecchino* als Inbegriff der Selbsttheit steht, ist in der Tat nichts anderes als die szenische Verkörperung jener Eigengesetzmäßigkeit, jener Freiheit der Musik, welche Busoni in seinen ästhetischen Schriften konsequent postuliert. Und der heimtückische Streich, den *Arlecchino* dem unverbesserlichen Humanisten Ser Matteo spielt, als er, während sich Matteo in Dantes literarischen Liebeschimären verliert, mehr als einen Moment mit dessen Frau genießt, überträgt in dramatischer Form jene sich in Busonis Essay durchziehende Polemik gegen das Musikalische im Sinne einer Zusammenstellung von äußerlichen Regeln, welche die Musik in ihrer genuinen Freiheit verengen.

Aber gerade hier tritt der Widerspruch deutlich zu Tage. Wenn *Arlecchino* auf der Bühne eine Art Stellvertreter der von Busoni vorausgesetzten kindlichen Freiheit der Musik verkörpert, so steht jedoch die tatsächlich erklingende Musik des Werkes unter dem Vorzeichen eines durchaus ödipalen Gesetzes: All ihrer Lebendigkeit und Frische, all ihrer gekonnten Durchführung der durchaus humorvollen Rückbezüge zur gesamten Musikgeschichte zum Trotz steht nämlich die Musik von *Arlecchino* immer im Zeichen ihrer eigenen Vollendung, um ein Schlüsselwort der Poetik Busonis zu verwenden. Auch wenn die Musik zu *Arlecchino* durchaus originelle Züge trägt und ihr eine eigenständige Poetik zugrunde liegt, so wagt Busoni dennoch nie das, was Freiheit an sich in diesem Kontext auszeichnen würde, nämlich die Möglichkeit eines Bruchs mit dem Vorhergehenden, die Inkonsistenz gegenüber den eigenen bis dahin geltenden Prinzipien, die unerwartete Folgewidrigkeit innerhalb ein und demselben Werk zu erproben. Ganz so wie bei der Verwendung des musikalischen Materials der Vergangenheit strebt Busonis Musik in *Arlecchino*, wie übrigens in allen seinen Werken, den organischen Zusammenhang des Ganzen, die meisterhafte Vollendung der eingesetzten musikalischen Mittel an. Denn dahinter verbirgt sich Busonis bekannte Vision einer jungen Klassizität: „Unter einer ‚jungen Klassizität‘ versteh‘ ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen.“²⁸ Und 1921, ein Jahr nach dem Verfassen des soeben zitierten Textausschnittes, schrieb er in einem Brief an seinen Sohn: „Meine Idee [...] ist, dass die junge Klassizität eine Vollendung bedeutete in zweifachem Sinne, Vollendung als Perfektion und Vollendung als Beendigung. Conclusion vorausgegangener Versuche.“²⁹

²⁸ Siehe Busoni, „Klassizität“ (Bekker), S. 35–36.

²⁹ Siehe Busoni, „Klassizität“, S. 38–39.

Woher kommt jedoch diese Spannung, dieser Riss zwischen Heraufbeschwörung absoluter Freiheit auf der Bühne und dem Gebot von Schlüssigkeit, „Perfektion“ und „Klassizität“ in der Musik?³⁰

Wahrscheinlich ist, dass diese Spannung nur das Resultat einer perspektivischen Verzerrung darstellt. Denn dahinter verbirgt sich eine Auffassung von Musik, welche der Kantischen Unterscheidung zwischen Phänomenon und Noumenon geschuldet zu sein scheint. An einer Stelle des *Entwurfs* ist zum Beispiel zu lesen: „Unser ganzes Ton-, Tonart- und Tonartensystem ist in seiner Gesamtheit selbst nur der Teil eines Bruchteils eines zerlegten Strahls jener Sonne ‚Musik‘ am Himmel der ‚ewigen Harmonie‘.“³¹ Und der abschließende Paragraph des gesamten Essays lautet:

Ist Nirwana das Reich „Jenseits von Gut und Böse“, so ist hier ein Weg dahin gewiesen. Bis an die Pforte. Bis an das Gitter, das Menschen und Ewigkeit trennt – oder das sich auftut, das zeitlich Gewesene einzulassen. Jenseits der Pforte ertönt *Musik*. Keine *Tonkunst*. Vielleicht, dass wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen. Doch nur dem Wanderer, der der irdischen Feseln unterwegs sich zu entkleiden gewusst, öffnet sich das Gitter.³²

Die wahre Musik, die ‚Musik an sich‘ liegt also jenseits unserer phänomenalen Klangerfahrung, in einem Bereich purer Perfektion, in der reiner Notwendigkeit ihrer „ewigen Harmonie“. Wenn Musik uns als frei erscheint, ist ihre Freiheit allein das Resultat unserer verengten Perspektive: Würden wir das

³⁰ Vgl. auch folgenden Ausschnitt aus Busonis Antwort an Pfitzners Schmäh-schrift *Futuristengefahr* von 1917: „Ich bin ein Anbeter der Form! Dazu bin ich reichlich genug Romane geblieben. Aber ich verlange – nein, das Organische der Kunst verlangt –, dass jede Idee ihre eigene Form sich selbst bilde; das Organische – nicht ich – empört sich gegen die Starrheit einer einzigen Form für alle Ideen“. Ferruccio Busoni, „Von der Zukunft der Musik“, in: ders., *Wesen und Einheit der Musik*, Berlin-Halensee 1956, S. 31–34, hier S. 32–33.

³¹ Busoni, *Entwurf*, S. 51.

³² Ebd., S. 61. Hervorhebung des Verfassers. Im *Entwurf* lautet eine Fußnote: „Ich glaube gelesen zu haben, daß Liszt seine Dante-Symphonie auf die beiden Sätze *Inferno* und *Purgatorio* beschränkte, ‚weil unsere Tonsprache für die Seligkeiten des Paradieses nicht ausreichte.‘“ Und an einer anderen Stelle des *Entwurfs* wird sehr deutlich dargelegt: „Könnte man denken, wie ein armer, doch zufriedener Mensch in Musik wiederzugeben wäre? Die Zufriedenheit, der seelische Teil, kann zu Musik werden; wo bleibt aber die Armut, das ethische Problem, das hier wichtig war: zwar arm, jedoch zufrieden. Das kommt daher, daß ‚arm‘ eine Form irdischer und gesellschaftlicher Zustände ist, die in der ewigen Harmonie nicht zu finden ist. Musik ist aber ein Teil des schwingenden Weltalls.“ Ebd., S. 61 (Fußnote 21).

Unmögliche schaffen und vom Baum der Erkenntnis ein zweites Mal essen, wie es Kleist formulierte, oder, mit Kant, würden wir einen direkten Blick auf die noumenale Substanz des Musikalischen erhaschen, würden wir vor Vollendung und organischer Perfektion, also vor unablässiger Notwendigkeit stehen. Busonis Päan für Freiheit in der Musik steht also unter der Klausel, dass diese Freiheit, genau wie bei Kant, erstens auf eine übergeordnete Notwendigkeit verweist und zweitens nichts anderes als das Zeichen unserer eigenen, menschlich unvollkommenen Verwurzelung sowohl in der phänomenalen (die Tonkunst) als auch in der noumenalen Dimension (die Musik) ist. Wenn Kleist diese Erkenntnis in Richtung einer romantischen Melancholie wendet, bevorzugt Busoni die Faustischen Züge einer Modernität als unvollendetes Projekt; nicht zufällig wird gerade ein *Doktor Faust* seine letzte – unvollendete – Oper sein. Sowohl Kleist als auch Busoni bleiben jedoch innerhalb des Deutungshorizonts eines Kantischen Universums. Und Birtwistle?

Wie eingangs erwähnt, geht *Punch and Judy* mit einem Loblied an die durch die Union von Punch und Pretty Polly wiedergewonnene Harmonie des Ganzen zu Ende; die stark dissonierende, in Sekundreibungen abschließende Musik scheint aber den Text zu widerlegen. Handelt es sich hier nur um einen weiteren Fall von Ambivalenzen und Ambiguitäten, wie sie David Beard in seiner Studie mit offenkundiger Verzweiflung hervorhebt? Einerseits ja. Aber zugleich auch: nein. Denn hier offenbart sich die Wahrheit ganz im Sinne Schopenhauers in der Musik. In welchem Sinne?

Eines der spezifischen Charakteristika von Birtwistles Musik ist ihr vom Komponisten selbst als solcher bezeichnete „kubistische“ Zug.³³ Wie Birtwistle selbst in einem Interview zu Beginn der 1980er Jahre formulierte: „Everything I've ever written is a multiple object. What is shown at any one time can only be a facet of it. I can never show its entirety.“³⁴ Und das kompositorische Mittel dafür ist in erster Linie die Wiederholung:

There's one element that repeats, but when it repeats, it's never the same – it's always got an element missing. And then there's another one which is always the same, but it's never quite in the place you think it is... So there's this wild repetition going on, which is never what you think it is.³⁵

Birtwistles Musik strukturiert sich in der Tat in *Punch and Judy* sowie in allen seinen weiteren Werken wie ein hochformalisiertes Kaleidoskop an

³³ Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle. Man, mind, music*, London 2000, S. 34–36.

³⁴ Hall, *Birtwistle*, S. 150.

³⁵ Zitat nach Cross, *Birtwistle*, S. 170, Fußnote 24.

mosaikartigen Verstellungen. In diesem Sinne besteht gerade in Ambiguitäten und Ambivalenzen die wahre Substanz seines Schaffens. Wie Jonathan Cross in seiner fundamentalen Monographie über den Komponisten aus dem Jahr 2000 schreibt: „The result is a non-developmental, non directed music“.³⁶ Wenn also Ambiguitäten und Ambivalenzen überall wuchern, können wir sie auch als solche bezeichnen?

In den letzten drei Jahrzehnten hat sich international ein ganzer Forschungsstrang zu Hegels Philosophie etabliert, der von Catherine Malabou zu Slavoj Žižek, von Frank Ruda zu Rebecca Comay reicht und ein neues Bild der Hegelschen Philosophie erarbeitet hat. Im Fokus der Aufmerksamkeit steht unter anderem jener Endpunkt des dialektischen Prozesses, den Hegel selbst mit dem berühmt-berüchtigten Begriff des ‚Absoluten Wissens‘ bezeichnet hat. Das, was Hegel zuweilen als einen pathetischen Besserwisser erscheinen ließ, der sein eigenes Denken nicht weniger als das (glorreiche) Ende der Philosophie- und Weltgeschichte versteht, gewinnt nun in der jüngsten Hegel-Rezeption eine radikal neue Bedeutung. Das absolute Wissen ist nicht mehr Hegels hinterhältiger Versuch, Kant vergessen zu machen und das Unmögliche zu verwirklichen, nämlich die noumenale Perspektive zu gewinnen, ganz im Gegenteil. Mit folgenden, ikonischen Worten hat Rebecca Comay 2013 in einem wichtigen Artikel Hegels absolutes Wissen zusammengefasst:

Sluggish, torpid, “sunk into the night of its own self-consciousness”, Absolute Knowing digests what it encounters and secretes what it has assimilated as its own excrescence. The subject simultaneously reaps and lays waste to the harvest of its history in a kind of philosophical potlatch or Saturnalia – a moment of kenotic expenditure in which the speculative reversal from loss to gain is in turn reversed [...]. Could such an undecidable figure – the very figure of indecision – make its comeback as the final figure of the dialectic?³⁷

Am Ende der Dialektik steht nicht mehr die absolute Notwendigkeit eines noumenalen Blicks auf die Totalität des Ganzen, ganz im Gegenteil: Das, wofür das absolute Wissen steht, ist nichts anderes als die Erkenntnis, dass eine solche noumenale Ganzheit, die Harmonie eines in sich abgeschlossenen an

³⁶ Cross, *Birtwistle*, S. 24.

³⁷ Rebecca Comay, „Hegel’s Last Words. Mourning and Melancholia at the End of the ‚Phenomenology‘“, in: *The End(s) of History. Questioning the Stakes of Historical Reason*, hrsg. von Joshua Nichols und Amy Swiffen, New York 2013, S. 141–160, hier S. 144f.

sich, nichts als eine Chimäre ist; eben nicht der sichere Hafen des Allwissens, sondern die Zurückgewinnung eines offenen, sich selbst und die Welt hinterfragenden Blicks ist das, was uns am Ende des dialektischen Prozesses erwartet.

Wenn Busoni im Spiegel unserer eigenen, menschlichen Freiheit, im Spiegel eines freien Umgangs mit der phänomenalen Tonkunst, das Funkeln der unerreichbaren Vollkommenheit einer noumenalen Musik erahnte, scheint nun die Realität oder besser; das „more real than real world itself“, welches Birtwistle und Pruslin in *Punch and Judy* besingen möchten, ein akustisch Offenes zu sein, welches sich nicht als ein Feld von perfekten Antworten, sondern als eines von offenen Fragen gestaltet; ein Musikalisches, das nicht mehr als „Ahnung des Höchsten und Heiligsten“ verstanden wird, um es mit E. T. A. Hoffmanns Worten zu sagen.³⁸ Im Gegenteil, in *Punch and Judy* „compulsive short-windedness“, wie Adlington formuliert hat, in ihrer Anwendung von spezifischen Wiederholungsverfahren, in ihrem Statut als „non-developmental, non directed music“, können wir die akustischen Spuren eines durchaus Hegelschen Verständnisses dieses noumenalen Höchsten entdecken, welches das Musikalische als ein in sich selbst Gebrochenes, als einen Raum auffasst, in dem statt der ewigen Harmonie die Schöpferkraft offener Fragen erklingt.³⁹

Und dennoch ist auch hier Vorsicht geboten. Auch wenn sicherlich zutrifft, was Bowen bereits 1975 hervorhob, nämlich dass „the whole of this composer's output [gemeint ist hier selbstverständlich Birtwistle] seems to gather itself together into a gigantic statement concerning the nature of music and musical expression, Why sing, or play? He seems constantly to ask“, und damit Birtwistles Musik durchaus einen philosophischen Anspruch an den Tag legt, so liefert jedoch das bevorzugte dramaturgische wie auch musikalische Gestaltungsmittel von *Punch and Judy* vor allem, wie bereits erwähnt, die Groteske:⁴⁰ Ein unverkennbarer kompositorischer wie dramaturgischer Genuss am Verstellen, Verformen und Verfremden, ein ikonoklastischer Drang, alles auf den Kopf zu stellen, beherrscht die Partitur und die Szene zugleich. Und alles mündet schließlich in einen Sarkasmus, der zumindest auf weiten

³⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“ (1814), in: *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin und Weimar 1988, Bd. 9, S. 219–247, hier S. 221.

³⁹ Adlington, *Birtwistle*, S. 11. Für das zweite Zitat siehe Fußnote 36.

⁴⁰ Bowen, „Birtwistle“, S. 60f.

Strecken das Werk nachdrücklich prägt. *Punch and Judy*s charakteristischer schwarzer Humor steht nicht im direkten Widerspruch mit jenem Hegelschen Moment, das hier anhand des Vergleichs mit Busonis *Arlecchino* hervorgehoben wurde: Schließlich stellt der schwarze Humor genau wie Hegels abschließende Figur des dialektischen Prozesses einen alle Lebens- und Denkkoordinaten unterminierenden Akt dar. Im Unterschied zu Hegels absolutem Wissen bringt jedoch der schwarze Humor in *Punch and Judy* eine andere Qualität als die einer orgiastischen Kenosis, einer feierlichen Entäußerung und Verausgabung mit sich: Dem Sarkasmus ist zumindest potentiell noch eine letzte Gewissheit inne, die Hegels Denkfigur stattdessen, zusammen mit allen anderen, unterminiert, nämlich die Gewissheit der grundsätzlichen Vanitas der Welt und unseres Daseins. Nur punktuell, in jenen Momenten nämlich von tiefer Ambivalenz und Ambiguität wie bei der eingangs erwähnten Passions-Arie von Judy, kommt die Hegelsche Dimension von *Punch and Judy* deutlich zum Vorschein.

Anders als in Beards Deutungsversuch sollte man also Ambivalenzen und Ambiguitäten nicht zu eng mit Groteske und Parodie zusammenführen, sondern sie als Vorboten einer anderen ästhetischen Dimension betrachten, vor allem, wenn man das gesamte Œuvre des Komponisten in den Blick nimmt: Was in *Punch and Judy* hinter der Fassade der Groteske zumindest punktuell erprobt wird, nimmt in anderen, späteren Werken eine Vorrangstellung ein, welche die kompositorische Faktur von Birtwistles Musik tiefgreifend beeinflusst. Wenn man zum Beispiel den 2004 auf Textfragmenten aus Rainer Maria Rilkes *Sonette an Orpheus* komponierten Zyklus *Orpheus Elegies* für Oboe, Harfe und Countertenor berücksichtigt, lässt sich die Kraft feststellen, mit der die hier hervorgehobene Passage von Kant zu Hegel auf die kompositorische Faktur gewirkt hat.⁴¹

⁴¹ An dieser Stelle möchte ich verweisen auf meinen Artikel: „The Sound’s Remains. Some Thoughts on Harrison Birtwistle’s *Orpheus Elegies* (2004) or: Timbre from Kant to Hegel“, in: *Contemporary Music Review* 36/6 (2017), S. 590–613.

Der Figurentheater-Gedanke in Inszenierungen von Achim Freyer

Dorothea Krimm

In den Jahren um 1900 sprach man in Deutschland von einer ‚Renaissance der Marionette‘. Nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa rückte in den Theaterdiskursen der Zeit die Puppe ins Zentrum des Interesses.¹ Man findet das Thema in Schriften von Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, den italienischen Futuristen und anderen Gruppierungen. Das Phänomen umfasste mehr als nur eine Wiederentdeckung der alten Theaterform, die im 18. Jahrhundert an den Fürstenhöfen zu großer Berühmtheit gelangt war. Es handelte sich um die Begründung eines neuen theatralen Prinzips. Die Neuheit der Situation bestand nicht darin, dass man den Schauspieler und die Puppe gegeneinander aufwog, um dieser den Vorzug zu geben – dies hatten schon hundert Jahre zuvor beispielsweise die deutschen Romantiker getan, allen voran Heinrich von Kleist (*Über das Marionettentheater*, 1810).² Neu war, dass man den Vergleich diesmal allen Ernstes zu Gunsten der Puppe entschied und daraus nachhaltige Konsequenzen für die Praxis des Puppentheaters ebenso wie für die Menschenbühne entwickelte. Die Entscheidung für die Theaterpuppe geschah aus unterschiedlichen Motivationen, doch stets mit einem theaterästhetischen und -reformerischen Gedanken. Man wollte ein antinaturalistisches und antipsychologisches Theater begründen. Die Figuren darin sollten von der individuellen Persönlichkeit des menschlichen Darstellers gelöst sein, um gewissermaßen eine ‚über-menschliche‘ Dimension zu eröffnen. Der Gedanke findet sich beispielsweise in Edward Gordon Craigs einflussreichem Aufsatz mit dem an Friedrich Nietzsche angelehnten Titel *The Actor and the Über-Marionette* (1907).³ Viele Künstler, insbesondere auch Maler, experimentierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Puppen und verbanden diese Experimente meist mit Musik. Joachim Steinheuer hat mir im Rahmen meiner Dissertation empfohlen, für

¹ Vgl. im Folgenden Dorothea Krimm, *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 2013, urn:nbn:de:bsz:16-heidok-152131.

² Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: ders, *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengele, München 2010, Band II, S. 425–433.

³ Edward Gordon Craig, „The Actor and the Über-Marionette“, in: *The Mask* 1/2 (1908), S. 3–15.

diese Unternehmungen den Begriff des ‚musikalischen Figurentheaters‘ zu verwenden. Er umfasst in diesem Kontext verschiedene Formen des Figurenspiels, vom Handpuppen- bis zum Schattentheater, und beinhaltet gleichzeitig einen besonderen künstlerischen Anspruch, der diese Theaterform vom ‚traditionellen‘ Puppentheater unterscheidet.

Einige Künstler übertrugen den Figurentheater-Gedanken von Anfang an auf die große Bühne. Ein Beispiel wäre Oskar Schlemmer, dessen raumplastische Originalkostüme zu seinem *Triadischen Ballett* (1922) in der Stuttgarter Staatsgalerie aufbewahrt werden. Wenngleich in der praktischen Ausführung problematisch,⁴ erlangten diese Großfiguren theater- und kunsthistorisch epochenübergreifende Bedeutung. Das *Triadische Ballett* samt seiner Musik wurde um diese Figuren herum konzipiert. Schlemmer nannte sie „Kunstfiguren oder auch „Tänzermenschen“, die Organisches und Mechanisches miteinander verbinden sollten.⁵

Der im Titel dieses Beitrags genannte Figurentheater-Gedanke meint das Ideal einer in ihren Bewegungen und in ihrer Mimik stark reduzierten, künstlich belebten Figur, die zugleich von Schlichtheit und antiillusorischer Artificialität geprägt ist. Eine solche Figur soll auf der Bühne erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. Als der Gedanke im frühen 20. Jahrhundert vielerorts in Europa formuliert wurde, wohnte ihm stets eine Protestidee inne, die sich gegen das naturalistisch-psychologische Theater richtete. Das Folgende soll zeigen, dass der Gedanke in Inszenierungen des Bühnenkünstlers Achim Freyer ebenfalls maßgeblich ist, und darlegen, wie er ihn für die große Bühne und insbesondere auch für ‚große‘ Werke nutzbar macht.

Achim Freyer wurde 1934 geboren. Er gehört zu den wichtigen Bühnenbildnern und Regisseuren des 20. Jahrhunderts. Schon seit langem verantwortet er in seinen Produktionen mehrere Funktionen: die Inszenierung, Bühne, Kostüme und nicht selten auch das Lichtkonzept. Er hatte sich zuerst als Grafiker und Maler ausbilden lassen und wurde dann Meisterschüler von Bertolt Brecht beim Berliner Ensemble. In der Deutschen Demokratischen Republik arbeitete er als Bühnen- und Kostümbildner. Fünf Jahre nach seinem Bühnenbildner-Debüt an der Berliner Staatsoper mit Gioachino

⁴ Vgl. Adrienne Braun, „Und endlich tanzen die Figuren. Schlemmers ‚Triadisches‘ Ballett in Stuttgart“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 25. November 2014.

⁵ Oskar Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur“, in: *Die Bühne im Bauhaus*, hrsg. von dems., László Moholy-Nagy und Farkas Molnár, München 1925 (Bauhausbücher 4), S. 7–43.

Rossinis *Barbier von Sevilla* (1967) übersiedelte er nach West-Berlin. Sein Regie-Debüt erfolgte 1979 an der Bayerischen Staatsoper mit Christoph Willibald Glucks *Iphigenie auf Tauris*. Zu den wichtigsten Inszenierungen gehört sicherlich die Philip-Glass-Trilogie an der Stuttgarter Oper in den 1980er Jahren und Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* 1982 an der Hamburgischen Staatsoper. Ein besonderer Schwerpunkt ist die zeitgenössische Musik. 2015 erhielt er den renommierten *Nestroy-Theaterpreis* für sein Lebenswerk.

Die Idee zum Thema dieses Beitrags entstand während der Proben zu Achim Freyers *Siegfried*-Inszenierung am Mannheimer Nationaltheater 2012. In den Jahren 2011 bis 2013 inszenierte Freyer an diesem Haus den gesamten *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. Insbesondere Freyers *Siegfried* erwies sich dabei als eine erstaunliche Durchführung eines Gedankens, den schon Thomas Mann treffend formuliert hatte:

Der ‚Ring des Nibelungen‘, dies ideale Kasperltheater mit seinem unbedenklichen Helden! Hat denn noch niemandem die hohe Ähnlichkeit dieses *Siegfried* mit dem kleinen Pritschenschwinger vom Jahrmarkt eingeleuchtet?⁶

Freyers künstlerische Sprache behandelt die Bühne als Figurentheater, und durch die Personalunion des Lichtgestalters, Kostümbildners, Bühnenbildners und Regisseurs verschmelzen die agierenden Figuren auf der Bühne mit dem sie umgebenden Bild- und Klangraum zu einem homogenen Ganzen – einem Gesamtkunstwerk.

Freyer selbst bejaht auf Anfrage, dass seine Arbeit stark vom Figurentheater geprägt ist. Er definiert seine Theaterfigur als „Vergrößerung einer Person ins Theatralische“.⁷ Durch Gestaltung und Bildhauerarbeit entstehe eine Figur – sie sei weit mehr als der private Schauspieler, der mit seinem Körper die Figur führt. Die Figur auf der Bühne sei nicht nur einmal da; sie kehre wieder. Freyer sucht daher in einer Figur den Archetypus und stellt dieses Prinzip einem psychologischen Zugang gegenüber, der ihm eher fern liegt. Es handelt sich um verallgemeinernde Schritte, um Verfremdung: Durch sie könne man auch das Alltägliche erfahren. Freyers Figuren sollen durch ihre Archetypisierung Räume eröffnen, die der Zuschauer mit seinem eigenen Erfahrungshorizont füllen kann. Interessanterweise beginnt das Figurenspiel bei Freyer bereits in einer frühen Phase der Konzeption, lange vor

⁶ Thomas Mann, „Versuch über das Theater“ (1907), in: ders., *Schriften und Reden zu Literatur, Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1968, S. 21.

⁷ Die folgenden Informationen verdanke ich einem Gespräch mit Achim Freyer im April 2016.

Probenbeginn, wenn er mit seinen Assistenten am Bühnenbildmodell sitzt und mit Knetfiguren die Bewegungen darauf erarbeitet. Unter den Theaterreformern des frühen 20. Jahrhunderts scheint ihn neben Bertolt Brecht auch Oskar Schlemmer interessiert zu haben. Schon zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere, anlässlich der Inszenierung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* an der Volksbühne Berlin 1970, formulierte Freyer sein Figurenkonzept:

Diese Geschichte hat sich nirgends je so zugetragen. Die Handlungen der Personen sind in einer Bühnenweltlogik erdacht, beruhend auf realen Beobachtungen. Die Geschichte ist weder Milieu noch in naturalistischer Logik, sondern gleichnishaft als ein Theaterspiel überhöht. Sie steht für verschiedenste Länder und Menschen, die sich in ähnlichen kapitalistischen Verhältnissen befinden. – Wir müssen also bühnenwirkliche und bühnenlogische Personen entwickeln, die nicht der echte, spezielle Herr Shu Fu oder Frau Mi Tzü sind, sondern eine Gestalt zeigen, die auf viele Shu Fus, Müllers oder Krauses zutrifft. Wir imitieren nicht die Wirklichkeit auf der Bühne, sondern machen mit einem Spiel die Wirklichkeit erkennbar, sichtbar. Wir brauchen Spielfiguren.⁸

Circa zehn Jahre zuvor führt Freyers Einstieg in das Berufsleben ihn an das Staatliche Puppentheater in Dresden, wo er 1959 das Bühnenbild zu einem Stück namens *Münchhausen* gestaltete. Klaus Eidam war Textautor und Regisseur, das Stück offenbar so kühn und avantgardistisch, dass Freyer befürchtete, in Kürze nach Sibirien deportiert zu werden. Es folgten Arbeiten für das Dresdner Trickfilmstudio der DEFA, wo Freyer u.a. mit dem Filmemacher Kurt Weiler zusammenarbeitete (*Heinrich der Verhinderte*, 1966, u.a.). Auch Weiler hatte oft Schwierigkeiten mit seinen gewagten Filmen. In ihren Ansichten über die Theaterfigur scheinen sich Freyer und Weiler als Gleichgesinnte getroffen zu haben: Sie waren sich einig, dass eine naturalistische Darstellung mit allzu menschenähnlichen Figuren dem Ergebnis schadet, da die Puppe mit diesem Anspruch gegenüber dem menschlichen Darsteller nur verlieren könne. Daher entwickelten sie (häufig karikaturistisch) verfremdete Figuren. Auch Freyers Figuren auf der Opernbühne sollten später zwar bisweilen Menschliches zitieren, aber doch in ihrer Verfremdung und Abstraktion ganz autonome Figuren sein.

Übrigens wirkte Freyers Künstlerensemble, das „Freyer Ensemble“, später mehrfach beim Internationalen Figurentheater-Festival Erlangen mit. Das Kollektiv gestaltete auch seine Stuttgarter *Räuber*-Inszenierung mit (1975, mit

⁸ Freyer – Theater, hrsg. von Sven Neumann, Berlin 2007, hier Bd. 3, S. 15.

Handpuppenspiel in der Pause) – allerdings scheint Freyer die genuine Puppenbühne nie ausschließlich für musikalisches Theater genutzt zu haben.

Stattdessen etablierte Achim Freyer die Puppe auf der großen Musiktheaterbühne – als Figur, die er mit den Sängern gemeinsam entwickelte. Drei Beispiele aus seinen Inszenierungen am Nationaltheater Mannheim – Richard Wagners *Siegfried* (2012), Lucia Ronchettis *Esame di mezzanotte* (2015) und Luigi Cherubinis *Médée* (2006) – mögen dies im Folgenden erläutern.

Wagner und das Kasperltheater: *Siegfried* (2012)

Thomas Manns oben erwähntes Statement zum *Ring des Nibelungen* aus dem Jahr 1907 war selbstverständlich eine Provokation, und noch heute würde man das Ansinnen, den *Ring* mit Puppen zu inszenieren, vermutlich als Scherz verstehen, und zwar nicht der Handlung, sondern der Musik wegen. Die Handlung mit ihren Zaubereffekten und nichtmenschlichen Wesen bietet dem Figurentheater viele Darstellungsmöglichkeiten. Die Musik, so scheint es, steht dem Spiel der Puppe entgegen: Zu gewaltig ist der zeitliche Umfang, zu groß das Orchester, zu komplex die Partitur, als dass man sie sich mit der Reduktion und Vereinfachung, die dem Figurentheater innewohnt, vorstellen könnte. Zu hoch vielleicht auch der Anspruch, den ein Publikum aus Wagnerianern an dieses Werk hat. Freilich schreckte Wagners Freundin Judith Gautier mit ihren Puppen vor Wagner-Opern schon zu Lebzeiten des Meisters nicht zurück. Sie wagte sich sogar an den *Parsifal* – allerdings im Salon-Format, bei dem ein Flügel das Orchester ersetzte.⁹

Achim Freyer ging einen anderen Weg. Er hatte in den ersten beiden Teilen der Tetralogie eine mythologisch-archaische Figurenwelt vor sich, die er fantastisch umsetzen konnte. Er stattete die Figur des quirligen Feuergottes Loge als kapitalistischen Strippenzieher aus, der an überraschend vielen Armen ebenso viele dicke Zigarren pafft. Zu Freyers Figuren gehören stets spezifische Attribute wie die vor den Brüsten installierten Äpfel und das auf dem Kopf getragene Bäumchen Freias, die vielgestaltigen Leichenwagen der Walküren, Ring, Tarnhelm und Zwergenhose des als Hitler-Verschnitt markierten Alberich, Wolfsmasken für die Wälsungen etc. All dies modelliert Freyer den Figuren an, setzt mit Pinsel eigenhändig Akzente auf Masken und Kostüme, die so häufig ‚Spielfiguren‘-Form haben, indem zu einem durch Maske oder sonstige Bedeckung vergrößerten Kopf ein kegelförmig nach unten sich

⁹ Vgl. Krimm, *Musikalisches Figurentheater*, S. 30.

verbreiterndes Gewand kommt. Freyer arbeitet vorzugsweise mit Symbolen, die er seinen Figuren beigibt. Er verwendet an sich schlichte, klare Mittel. Nun bewegt sich jede dieser Figuren in einem nur für sie entwickelten gestischen Rahmen, der manchmal nur aus wenigen Bewegungsvarianten besteht. Bisweilen sind die Bewegungen betont langsam, und dieser Umstand, im Mannheimer *Ring* oft durch den Einsatz der Drehbühne unterstützt, trägt zu dem Eindruck eines vollendeten, in sich kreisenden Kosmos bei.

Siegfried, der Sohn des Wälsungenpaars Siegmund und Sieglinde, ist der erste Mensch im *Ring des Nibelungen*. Achim Freyer hat diese Figur, wie er oft betonte, als eine „Urfigur des Theaters“ gestaltet – und eine solche ist für ihn der Clown beziehungsweise Kasperl. Siegfried trägt daher als Attribut einen Trichter über einer knallgelben Perücke auf dem Kopf – einen Kasperlhut, oder womöglich auch den verkehrten sprichwörtlichen Nürnberger Trichter. Er hat ein stark vergrößertes rotes Ohr, eine bunt bemalte weite Clownshose, und wenn in Freyers Theater Blut fließt, dann quillt das als antiillusorisches Theatermittel in Form von roten Papierbändern aus diversen Hosentaschen (Abb. 1).



Abb. 1: Szenenfoto aus *Siegfried* 2012 © Hans Jörg Michel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Das Kasperltheater als Sonderform des Figurentheaters steht in dieser Inszenierung Pate. Aber nicht nur in den singenden Figuren; Freyer hat in diesem

Teil der Tetralogie eine Brecht-Gardine eingeführt, die er in den ersten zwei Akten durchgehend betätigen lässt, und die permanent das Spiel als Spiel entlarvt. Allein das Hin- und Herziehen dieses Vorhangs, das Darüber-nach-hinten-Schauen und sich dahinter verstecken macht einen nicht geringen Teil der gezeigten Handlung aus. Hinter dem Vorhang verbergen sich nicht nur die Darsteller manchmal, sondern auch einige Puppenspieler, die mit ca. 40–50 cm großen Stabpuppen agieren. Diese doppeln die großen Hauptfiguren Siegfried, Mime, den Waldvogel und den Drachen. Das Puppenspiel wird wahlweise parallel zur Handlungsgegenwart gezeigt, diese vorwegnehmend oder als Blick in die Vergangenheit. Dahinter steht Freyers Idee der Omnipräsenz aller Figuren und allen Geschehens im *Ring*. Man erhält den Eindruck eines Kosmos, in dem mannigfache Bezüge aufleuchten, und dies korrespondiert mit den Bezügen – wie beispielsweise den Leitmotiven – in der Musik.

Für unser Interesse ausschlaggebend ist die Drachenkampf-Szene im 2. Akt. Hier findet über der Brecht-Gardine der Drachenkampf zwischen den Stabpuppen als fast traditionelle Kasperl-Krokodil-Begegnung schon statt, während die Sänger-Figuren Siegfried und Fafner textlich noch bei den Preliminarien sind. Das tiefe Blech gibt das Signal für den ersten Auftritt des Puppen-Drachens. Die Regie kann so das gesamte, an sich handlungsarme Gespräch zwischen Siegfried und Fafner mit parallel gezeigter Kampfhandlung überbrücken. Von einer Figurenspielerin angeleitete Statisten führen die Puppen, und ihr Spiel wirkt bisweilen etwas laienhaft: Eine bewusst eingesetzte Ästhetik, die jeglicher Illusion vorbeugt. Der kleine Drache, ebenso aber auch sein größeres Pendant, das später in einem knallroten Kinder-Drachenkostüm einer Bodenklappe entsteigt, als riesige Schwanzpartie ein Eigenleben führt oder als feuerspeiender Kopf aus dem Bühnenhimmel herabfährt, besteht aus vielen Teilen. Die Fragmente scheinen Versatzstücke, provozieren mit ihrer Banalität – und werden zum Symbol für den vielgestaltigen Drachenkampf im Leben des Menschen.

Den speziellen Anforderungen des *Siegfried* – dem Drachenkampf, der Figur des etwas tumben, unwissenden Helden – begegnet Freyer mit Elementen des Kasperltheaters. Er unterstreicht die starke Tradition der Figur, bietet dem Zuschauer die Identifikation quasi über Lachen und Kindlichkeit an, ohne jedoch im Klamauk zu enden. Das Kasperltheater ist bekanntlich eine sehr alte Tradition des Handpuppenspiels – hier kommt die Stabpuppe als Variante zum Einsatz. Was unterscheidet aber nun das knallrote Kinder-Drachenkostüm des ‚großen Drachen‘ aus Freyers *Siegfried* von dem Plastikdrachen, der in manch anderer *Siegfried*-Inszenierung zu sehen ist? Freyer lässt

durch das gesamte vorher eingeführte Puppenspiel klarwerden, dass hier kein naturalistisches Theater gemacht wird, dass alles Gezeigte Zeichen ist oder Symbol, vereinfacht, klar und unmittelbar ansprechend. Man hätte mit Figurentheatermitteln durchaus raffiniertere Effekte zeigen können, doch gerade das Spiel mit einfachen Mitteln kann im Betrachter frühe Erinnerungen ansprechen und führt die Bühnenhandlung direkt zur Emotion des Zuschauers. Die Bedrohung und Aggression, die in der Musik während des gesamten Gesprächs schon vorhanden ist, wird über die parallele Puppenhandlung veranschaulicht.

Fantastik und zeitgenössische Musik: *Esame di mezzanotte* (2015)

Clowneskes Spiel und Heiterkeit prägen auch eine neuere Inszenierung zeitgenössischer Musik: Lucia Ronchettis Musiktheater *Esame di mezzanotte* nach einem Roman von Ermanno Cavazzoni wurde 2015 im Nationaltheater Mannheim uraufgeführt. Das Stück handelt von einem jungen Mann mit Prüfungsängsten, der um Mitternacht erwacht und sich in einer fantastischen Bibliothek wiederfindet. Freyer nimmt sich hier sehr zurück, er schafft lediglich „einen großen konzertanten Raum, über dem eine Traumvision schwebt“ (Freyer). Eigentlich ist es ein weitgehend statisches Theater: die Figuren stehen auf Türmen, bewegen sich kaum von der Stelle oder bleiben in der Mitte auf ihren Steg beschränkt. Der riesige Bühnenraum verjüngt sich nach hinten und bildet eine Spirale, quasi als Symbol für das Eindringen ins Unterbewusstsein.

Auch hier gestaltet Freyer Clown-Figuren, diesmal einen diabolisch-komischen Typus mit Schlagstock und extrem weiter Hose, während der Protagonist im Riesen-Strampelanzug auftritt (Abb. 2). Die Griechischlehrerin, eine von einem Bass gesungene groteske Figur, zeigt große würfelförmige lila Brüste. Achim Freyer, der diesen Körperteilen auf der Bühne stets besondere Aufmerksamkeit widmet, strebt durch ihre Verfremdung, Überformung oder Überbetonung weg vom menschlichen Darsteller, hin zum Allgemeinen. Die Griechischlehrerin hat in der Handlung ein Liebesverhältnis zu einem Orang-Utan, der in Freyers Inszenierung als echte Riesen-Marionette vom Bühnenhimml schwebte – auch hier in einer etwas kruden, dezidiert antiillusorischen Ausfertigung.



Abb. 2: Szenenfoto aus *Esame di mezzanotte* © Hans Jörg Michel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Der Blick auf die Gesamtbühne war beeindruckend: Aus zugeschnittenen und bemalten Gaze-Vorhängen entstand eine riesenhafte Spirale, in der das sitzende Orchester, Chor und Kinderchor wie in einer konzertanten Aufführung durchgehend zu erkennen waren. Halbtransparenz vermittelte eine besondere Tiefe und Vielschichtigkeit. Projizierte Figuren auf den Gazestreifen und das reiche Figurenpektrum der menschlichen Darsteller in fantastischen Kostümen zeigten ein äußerst vielfältiges Figurentheater. Der konzertante Aspekt der Inszenierung war Achim Freyer sehr wichtig – er sagte, bei einer Uraufführung müsse die Musik ganz im Vordergrund stehen. Trotzdem schuf er als Bühnenbild jenen fantastisch-surrealen Raum, der schon an sich ungeheure Wirkung erzeugte. Die Musik Lucia Ronchettis arbeitet häufig mit Zitaten aus früheren musikalischen Epochen. Sie hatte in *Esame di mezzanotte* in diesem Sinne etwas Zeichenhaftes, genauso wie Freyers Bühne eine Welt von Zeichen und Symbolen darstellte. Nicht allein deswegen harmonierten beide Ebenen sehr gut.

Radikale Lösung: *Médée* (2006)

Zu seiner *Figaro*-Inszenierung des Jahres 1974 an der Oper Frankfurt äußerte Freyer:

Ich realisiere Kostüme, nicht Kleidung. Aufgabe für die Bühne ist nicht, Darsteller zu bekleiden, sondern mit einem Kostüm eine Theaterfigur zu schaffen, die sich zu einer Bühnenwirklichkeit verhält. Diese relativierte Umwelt, bestimmt durch die Kunstrform Musik und Gesang, assoziiert mit der Theaterfigur all das, was auf der Bühne nicht angestrebt ist: Natur. Der Sänger und Darsteller wird durch Gesang, Geste und Kostüm zur Bühnenfigur, die einen Menschen realisiert, den Objektives, zu Verallgemeinerndes auszeichnet.¹⁰

Als Freyer dreißig Jahre später in Mannheim Luigi Cherubinis *Médée* inszenierte, wagte er einen radikalen weiteren Schritt im Sinne dieses Statements. Er schuf Kostümfiguren und gestaltete einen Opernabend in einer selten dagewesenen Statik. Er verzichtete bewusst auf den größten Teil des Handlungsspielraums, den eine Figur auf der Bühne hat. Für seine Kostümfiguren wählte ihn die Fachzeitschrift *Die Opernwelt* zum Kostümbildner des Jahres 2006.

Die Bühne stellte einen dreieckigen Raum dar, der nach hinten von zwei spitz aufeinander zulaufenden schwarzen Wänden eingefasst war. An den oberen Rändern der Wände war links und rechts der Chor in zwei langen Reihen platziert. Die Chorsänger trugen gleichförmige Gittermasken, hinter denen die menschlichen Gesichtszüge verschwanden. Ihr Bewegungsspektrum beschränkte sich auf das langsame Aufstehen und Setzen sowie zeitlupeartige synchrone Bewegungen mit weiß behandschuhten Händen. Unten war Raum für die Protagonisten: König Créon, Jason, Médée (Abb. 3), Dirce (wie Kreons Tochter Kreusa hier heißt) und Médées Dienerin Nérис. Das Bühnenbild schrieb die Wege für die Protagonisten klar vor: Zu seinem Gesangseinsatz musste jeder in Zeitlupe über einen ihm bestimmten Laufsteg zu seinem Kostüm wandeln, das vorne als kopf- und armlose Attrappe befestigt war. Die Bewegung war so getaktet, dass die Sänger tatsächlich stets zum richtigen Zeitpunkt ihre Position vorne erreichten. Doch man sah sie natürlich schon lange vorher auf ihrem Weg – auch hier wieder eine Variante der Omnipräsenz der Figuren auf der Bühne. Vorne „in der Rolle“ angekommen, durften die Darsteller nur mit ihren Armen in langsamer Bewegung agieren. Ein Einander-Zusingen war kaum vorgesehen. Die Kostüme waren in den

¹⁰ Neumann (Hrsg.), Freyer – Theater, Bd. 3, S. 38.

Primärfarben gehalten: Auch hier betrieb Freyer die Reduktion auf das Schlichte und Klare. Ihre Gittermasken, die die Sänger schon beim Auftritt trugen, machten sie zu Figuren mit Zügen von archaischer Größe. Die Frage, wie eine Theaterfigur entsteht, war hier durch den langsamten Auftritt der Darsteller und das anschließende Verschmelzen mit dem Kostüm als Bühnenhandlung veranschaulicht.



Abb. 3: Szenenfoto aus *Médée* © Hans Jörg Michel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Das antike Theater, also das europäische Ur-Theater, stand Pate bei dieser Inszenierung. Cherubinis *Médée* ist eine Tragödie von ungeheurer Wucht. Der Stoff selbst bietet viel Möglichkeit zur Aktion, und doch scheint der völlige Verzicht auf Aktion hier sinnvoll – denn Cherubinis Figuren haben einen eher erzählenden Charakter. So erfand Freyer das epische Theater seines Lehrers Brecht hier noch einmal ganz neu. Wolfgang Schreiber urteilte am 3. April 2006 in der *Süddeutschen Zeitung*:

Freyer verweigert jede dramatische Aktion, er positioniert das Werk in eisiger Strenge der Reduktion, führt es in die Dichte seiner Gedankentiefe. Umso plastischer tritt in den Vordergrund die unerhört farbenreiche, leidenschaftlich ausdrucksstarke Musik des Luigi Cherubini [...], plastisch gemacht auch dadurch, dass Freyer das unter Gabriele Ferro distinkt deklamierende Orchester [...] zu

den symphonischen Vorspielen der Oper nach oben ins Licht, an die Rampe fahren lässt. So wird eine kostbare Musik für Ohren und Augen als Protagonist erkennbar.¹¹

Die Musik als Protagonist

Ich habe bei den verschiedenen Freyer-Inszenierungen, deren Entstehen ich am Nationaltheater Mannheim miterlebte, oft beobachtet, dass nach einer Premiere die Inszenierung, Ausstattung und Freyers Name in aller Munde waren, und dass die Musik erst viel später erwähnt wurde. Ich habe auch erlebt, wie die letzte Wiederaufnahme von *Médée*, unter einem anderen musikalischen Leiter und mit einem Minimum an Probenzeit, musikalisch und dadurch auch im Gesamteindruck zu einer großen Enttäuschung wurde. Und doch missversteht man Freyers Arbeit und lässt sich von seinen gewaltigen Bildern irreführen, wenn man meint, die Musik sei diesen untergeordnet. Sie ist immer die Protagonistin, und gerade Freyers Statik, die Sparsamkeit der Gesten, die er seine ‚Spielfiguren‘ machen lässt – all das geschieht im Dienste der Musik und eröffnet ihr neue Dimensionen. Die im Grunde einfachen Gestalten auf der Bühne sind Projektionsflächen, die die Musik erst mit Leben füllt und für den Zuschauer erfahrbar macht. Während seiner Arbeit am *Freischütz* (Stuttgart, 1980) äußerte sich Freyer zu seiner Auffassung von Musiktheater:

Die musikalische Sprache auf dem Theater ist eine der kunstvollsten und theatraлизiertesten; die künstlichste spezifischste Form unserer Sprache. Die beschriebene Realität ist in Zeitdehnung und -raffung mit der vom Autor entdeckten Vielfalt ausgebreitet. Das Gestische erwächst aus der bestehenden musikalischen Sprache, ist die vom Regisseur und Bildner zu schöpfende visuelle inhaltliche Komposition. So erst ist es glaubhaft möglich, zum Beispiel eine Situation, die im Alltag realistisch Sekunden dauert, aber unzählige Gleichzeitigkeiten und psychische Zustände hat, im Musiktheater auf beliebige Zeit auszubreiten, ohne die Realität des Vorgangs aufgeben zu müssen.¹²

Musik gestaltet eine neue Realität auf der Bühne, die sich von unserer Alltagsrealität abhebt. Zeitdehnung und Zeitraffung sind in der Bühnenrealität dank der Musik möglich. Das Figurentheater scheint überaus geeignet, diesen Vorgang zu unterstützen. Die Künstlichkeit der Figuren kann vereint mit einer

¹¹ Ebd., S. 256.

¹² Ebd., S. 84.

entsprechenden Spielweise und Gestik eine Parallele zur ‚künstlichen‘ Sprache Musik im Sinne Freyers herstellen. Die Reduktion der Mittel ist in Freyers Figurentheater maßgeblich. Und wenngleich sich keine Oper von Giacomo Puccini, kein Verismo und nur ausgewählte Kompositionen von Giuseppe Verdi (*La traviata*, *Messa da Requiem*) in seinem Repertoire finden, scheint es kaum Opern zu geben, die nicht geeignet wären für diese Art des Spiels.

Vernetzte Puppen Internationale Organisationen im Umfeld des Puppentheaters

Christiane Sibille

Im Mai 1929 trafen sich in Prag, in einem Theater mit dem klangvollen Namen Reich der Marionetten (Říše loutek), Puppenspieler und Puppenspielerinnen aus mehreren europäischen Ländern im Umfeld einer internationalen Marionettenausstellung. Nachdem bereits in den vorangegangenen Jahren immer wieder die Idee einer institutionalisierten Zusammenarbeit diskutiert worden war, gründeten die Anwesenden während des Kongresses eine Internationale Organisation, die Union Internationale des Marionnettes, kurz UNIMA.¹

Die UNIMA besteht bis heute und widmet sich gegenwärtig nicht nur allen Formen des Figurentheaters, sondern agiert mit eigenen Untersektionen für Afrika, Asien und den pazifischen Raum, Europa, Nordamerika und Lateinamerika auf globaler Ebene.² Sie hat sich erfolgreich für die Etablierung eines Internationalen Tags des Puppenspiels³ eingesetzt, der seit 2003 am 21. März begangen wird und engagiert sich aktiv für Frieden und Völkerverständigung, so zum Beispiel durch die Unterstützung von speziellen Events, wie dem Projekt ‚Puppets for Peace and Intercultural Dialogue‘.⁴

Der thematische Schwerpunkt des vorliegenden Bandes bietet nun die Gelegenheit, einen geschichtswissenschaftlichen Blick auf die internationale Vergangenheit der UNIMA zu werfen. Von besonderem Interesse ist dabei die Verortung der UNIMA als Beispiel für ein internationales

¹ Ein Bericht über die Gründung findet sich in: „UNIMA. L’Union Internationale des Marionnettes“, in: *Loutkář* 16/1 (1929), S. 36. Zum Theater Říše loutek: Alice Dubská, „Umělecké Loutková Scéna Říše Loutek“, in: *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*, hrsg. von UNIMA, <https://wepa.unima.org/en/umelecke-loutkova-scena-rise-loutek/> (Zugriff: 20. Juli 2020); zur Gründung: Max Jacob, „Union Internationale des Marionnettes (Unima)“, in: *Puppentheater der Welt – Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild*, Berlin 1966, S. 53–56, hier S. 53.

² Vgl. die Website der UNIMA: <https://www.unima.org/>.

³ Anlässlich des Welttags publiziert der amtierende Präsident oder die amtierende Präsidentin jeweils ein Grußwort vgl. <https://www.unima.org/en/projects-and-achievements/world-puppetry-day/> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁴ <https://www.unima.org/en/world-march-puppets-for-peace-and-intercultural-dialogue/> (Zugriff: 20. Juli 2020).

Expertennetzwerk in den 1920er und 1930er Jahren. Um die Aktivitäten der UNIMA innerhalb internationaler Netzwerke zu kontextualisieren, soll zunächst die Frühphase der UNIMA – von der Gründung im Jahr 1929 bis zum letzten Kongress vor dem Zweiten Weltkrieg im Jahr 1933 – untersucht werden und dabei auch ein Ausblick auf die Wiederaufnahme der Aktivitäten nach dem Zweiten Weltkrieg gegeben werden. In einem zweiten Teil des Artikels verschiebt sich der Blickwinkel von der UNIMA hin zu den Aktivitäten der UNESCO im Bereich der Puppenspieltraditionen, die nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst für die Vermittlung ihrer Kernthemen genutzt wurden und seit der Jahrtausendwende zudem eine wichtige Rolle im Bereich des Immateriellen Kulturerbes spielen. Allerdings lassen sich auch hier Schnittstellen zur Arbeit der UNIMA feststellen.

Trotz einer Erweiterung der Untersuchungsgegenstände der Diplomatiegeschichte im Allgemeinen und der Geschichte internationaler Organisationen im Besonderen, stehen in der geschichtswissenschaftlichen Forschung weiterhin oft solche Organisationen im Mittelpunkt, von denen man annimmt, dass ihre Aktivitäten als ‚epistemic communities‘ Auswirkungen auf die politische Meinungsbildung und staatliches Handeln hatten oder zu nachweisbaren staatlichen Steuerungsreaktionen führten, die dann unter dem Aspekt der ‚global governance‘ betrachtet werden könnten. In den vergangenen Jahren lässt sich im Grenzgebiet zwischen Geschichtswissenschaft und benachbarten Disziplinen jedoch ein Wandel erkennen. Im Umfeld der Beschäftigung mit der eigenen Fachgeschichte rücken grenzüberschreitende Institutionalisierungsprozesse sowie ihre nationalen Rückwirkungen in den Blickwinkel. Diese Formen der grenzüberschreitenden Netzwerke changieren oft zwischen der nationalen und der internationalen Ebene, schaffen informelle grenzüberschreitende Wissensräume und Standards und nutzen diese Konstellationen für unterschiedliche Formen der staatlichen Legitimierung, versuchen aber selten das offizielle Handeln des Staates zu beeinflussen. Als Beispiele für die Beschäftigung mit diesen Netzwerken können hier die Musikwissenschaft, aber auch die Volkskunde und die Kunstgeschichte genannt werden.⁵ Den darstellenden Künsten wurde dabei bisher noch wenig

⁵ Als einzelne Beispiele seien hier genannt, zur Volkskunde: Bjarne Rogan, „Popular Culture and International Cooperation in the 1930s“, in: *Networking the International System*, hrsg. von Madeleine Herren, Heidelberg 2014, S. 175–185; zur Kunstgeschichte: Annamaria Ducci, „Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute of Intellectual Cooperation at the League of Nations“, in: *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea*,

Aufmerksamkeit geschenkt.⁶ Dementsprechend stammen auch die wenigen Publikationen zur Geschichte der UNIMA aus ihrem direkten Umfeld.⁷ Umso zahlreicher sind hingegen solche Publikationen, die sich mit der UNESCO und insbesondere mit Fragen zu den verschiedenen Formen des Kulturerbes beschäftigen.⁸ Mit der Zeitschrift *Loutkár*, die im hier betrachteten Zeitraum zwischen 1929 und 1939 als offizielles Organ der UNIMA

1917–1957, hrsg. von Mark Hewitson und Matthew D'Auria, New York u.a. 2012, S. 227–242; zur Musikwissenschaft: Christiane Sibille, „*Harmony must dominate the world*“. *Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Bern 2016.

⁶ Eine interessante Ausnahme ist das International Theatre Institut: Charlotte M. Canning, „If ‘The World Was Ruled by Artists’. The 1967 International Theatre Institute World Congress and Cold War Leadership“, in: *Theatre Research International* 43 (2018), S. 130–146; Hanna Korsberg, „Creating an International Community during the Cold War“, in: *Theatre, Globalization and the Cold War*, hrsg. von Christopher B. Balme und Berenika Szymanski-Düll, Cham 2017, S. 151–163.

⁷ Neben der Website der UNIMA gibt insbesondere folgender Artikel einen guten Überblick über die Entwicklungen: Max Jacob, „Union Internationale des Marionnettes (Unima)“, in: *Puppentheater der Welt – Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild*, hrsg. von der UNIMA, Berlin 1966, S. 53–56; neueren Datums ist Mascha Erbelding, „Union Internationale de la Marionnette (UNIMA)“, in: *Handbuch zum künstlerischen Puppenspiel 1900–1945*, hrsg. von Manfred Wegner, München 2019, S. 415–417.

Für umfangreiches Material zur Geschichte des Marionettenspiels sei die Dokumentationswebsite „Portail des Arts de la Marionnette“ des Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières empfohlen: <https://lelab.artsdelamarionnette.eu> (Zugriff 20. Juli 2020). Der heutige Sitz der UNIMA befindet sich seit 1981 ebenfalls in Charleville-Mézières. An der Schnittstelle zwischen UNIMA und der Auseinandersetzung mit der Rolle des Kulturerbes: Kathy Foley, „No More Masterpieces. Tangible Impacts and Intangible Cultural Heritage in Bordered Worlds“, in: *Asian Theatre Journal* 31/2 (2014), S. 369–398.

⁸ Für eine historische Perspektive: Andrea Rehling und Isabella Löhr (Hrsg.), *Global Commons im 20. Jahrhundert. Entwürfe für eine globale Welt*, München 2014; Andrea Rehling, „Universalismen und Partikularismen im Widerstreit. Zur Genese des UNESCO-Welterbes“, in: *Zeithistorische Forschungen* 8 (2011), S. 414–436. Außerdem die Arbeiten von Valdimar Tr. Hafstein, zuletzt: *Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*, Bloomington 2018. Mit den Heritage Studies hat sich zudem ein eigenes Wissenschaftsfeld mit zahlreichen Publikationen etablieren können, hier sei nur das *International Journal of Heritage Studies* genannt, <https://www.tandfonline.com/toc/rjhs20/current> (Zugriff: 20. Juli 2020).

diente, steht jedoch eine wichtige Quelle zur Verfügung, die es ermöglicht, die Aktivitäten dieser Zeit nachzuvollziehen.⁹

Gründung und Anfangsjahre der UNIMA

Die Gründung der UNIMA im Mai 1929 erfolgte keineswegs aus dem Nichts, sondern basierte auf zwei voneinander unabhängigen Faktoren: internen Entwicklungen innerhalb der Puppenspielszene und allgemeineren gesellschaftlichen Entwicklungen zur grenzüberschreitenden Vernetzung von Interessengruppen. Aus der internen Perspektive lässt sich zunächst die Professionalisierung und Institutionalisierung der Puppentheater auf lokaler/nationaler Ebene feststellen. Im Zuge dieser Entwicklung konnten sich manche Bühnen besonders erfolgreich durchsetzen und – oft in Kombination mit charakteristischen Figuren – zu nationalen Aushängeschildern werden. Neben dieser praxisorientierten Entwicklung lässt sich außerdem ein neues wissenschaftliches Interesse an der Tradition des Puppenspiels erkennen. Paul Jeanne, einer der Ideengeber zur Gründung der UNIMA und Leiter der *Très illustre compagnie des petits comédiens de bois* publizierte beispielsweise im Jahr 1926 die *Bibliographie des marionnettes*.¹⁰ Diese enthielt Publikationen des Repertoires unterschiedlicher Puppenspielregionen und den damit verbundenen bekannten Theatern und Figuren, insbesondere aus Frankreich, Deutschland, England, Italien, aber auch des chinesischen Schattentheaters und des Karagöztheaters.

Diese Professionalisierung führte in einem weiteren Schritt zu einer ersten Institutionalisierung und dem Zusammenschluss von Puppenspielern auf nationaler Ebene. Am Gründungskongress der UNIMA in Prag waren bereits mehrere nationale Verbände anwesend, darunter die von Gaston Cony gegründete Vereinigung *Nos marionnettes*, gegründet 1921, die englische Vereinigung *The Puppet and Model Theatre Guild*, gegründet 1925 und eine deutsche Delegation, vermutlich aus dem Umfeld des Kulturverbands zur Förderung des Puppentheaters, gegründet 1921 beziehungsweise 1926.¹¹

⁹ Erfreulicherweise sind die betreffenden Jahrgänge mittlerweile digitalisiert und auf einer Plattform tschechischer Bibliotheken frei zugänglich: <http://www.digitalniknihovna.cz/mlp/periodical/uuid:994a0300-47c8-11df-acb0-0030487be43a> (20. Juli 2020).

¹⁰ Paul Jeanne, *Bibliographie des marionnettes*, Paris 1926.

¹¹ Christian M. Billing und Pavel Drábek, „Czech Puppet Theatre in Global Contexts. Roots, Theories and Encounters“, in: *Theatralia* 18 (2015), S. 5–31, hier S. 5. Zur Gründungsgeschichte und zum Umfeld des Kulturverbands zur

Als externer Faktor lässt sich in den 1920er Jahren ein allgemeiner Trend zur Gründung internationaler Organisationen feststellen. Beschleunigt durch die Gründung des Völkerbunds schlossen sich in den 1920er und 1930er Jahren Interessengruppen aller Art zu internationalen Verbänden zusammen. 1929 und damit zeitlich in direkter Nachbarschaft zur UNIMA wurden beispielsweise die International Federation of Library Associations (IFLA),¹² die International Concert Federation und die International Federation of Dramatic and Musical Criticism¹³ gegründet, aber auch die International Federation of European Beet Growers¹⁴ oder die Vereinigung Open Door International for the Economic Emancipation of the Woman Worker.¹⁵

Um die internen Faktoren der Professionalisierung und Konsolidierung mit den externen Faktoren eines allgemeineren Internationalisierungstrends erfolgreich in einer internationalen Organisation zusammenzubringen, braucht(e) es noch eine Person, die sich mit vollem Einsatz in den Dienst der Organisation stellt. Im Fall der UNIMA war dies Jindřich Veselý (1885–1939).¹⁶ Veselý war ein typischer Experte der Zwischenkriegszeit, der es schaffte, ein Thema, in diesem Fall die Marionetten, auf die internationale Agenda zu setzen.¹⁷ Das Beispiel Veselýs macht das für diese Zeit in diesem Kontext nicht unübliche Changieren zwischen nationaler und internationaler Ebene deutlich. Auf den ersten Blick lässt sich Veselý eindeutig national verorten. Er verließ nie dauerhaft die Tschechoslowakei und setzte sich Zeit seines Lebens für das lokale Puppenspiel und die Herausbildung einer nationalen Wahrnehmung dieser Tradition ein. Trotzdem versuchte er diese mit dem Geschehen in den umliegenden Ländern in Verbindung zu setzen, beispielsweise durch Übersetzungen von Theaterstücken aus zahlreichen europäischen Sprachen ins Tschechische und durch eine von ihm verfasste

Förderung des Puppentheaters vgl. Ernst-Frieder Kratochwill, *Deutsches Puppen- und Maskentheater seit 1900*, Berlin 2012, S. 42f.

¹² League of Nations Search Engine, <http://www.lonsea.de/pub/org/966> (Zugriff: 20. Juli 2020).

¹³ Ebd., <http://www.lonsea.de/pub/org/586> (Zugriff: 20. Juli 2020).

¹⁴ Ebd., <http://www.lonsea.de/pub/org/1117> (Zugriff: 20. Juli 2020).

¹⁵ Ebd., <http://www.lonsea.de/pub/org/467> (Zugriff: 20. Juli 2020).

¹⁶ Alice Dubská, „Jindřich Veselý“, in: *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*, hrsg. von UNIMA, <https://wepa.unima.org/en/jindrich-vesely/> (Zugriff: 20. Juli 2020).

¹⁷ Madeleine Herren, „Between Territoriality, Performativity and Transcultural Entanglement (1920–1939). A Typology of Transboundary Lives“, in: *Comparative* 23 (2013); *Lives Beyond Borders. Toward a Social History of Cosmopolitans and Globalization, 1880–1960*, hrsg. von Madeleine Herren und Isabella Löhr, S. 99–123.

Geschichte des europäischen Puppentheaters.¹⁸ Mit der Gründung der UNIMA landete er schließlich einen besonders erfolgreichen Coup. Prag wurde zum anerkannten institutionellen Zentrum des internationalen Puppenspiels und die von ihm im Jahr 1912 gegründete und von seinem eigenen Verlag herausgegebene Zeitschrift *Český loutkář* (Der tschechische Puppenspieler), die ab 1917 nur noch *Loutkář* hieß, wurde zum offiziellen Organ der UNIMA. Alle zahlenden Mitglieder der UNIMA und andere interessierte Puppenspieler erhielten die Zeitschrift, die meist nur wenige Seiten auf französisch über die UNIMA enthielt und zum überwiegenden Teil aus Beiträgen in tschechischer Sprache bestand, die allerdings wiederum oft über das Puppenspiel in anderen Ländern informierten. Dass Veselý bei der Gründung der UNIMA gezielt staatliche Unterstützung suchte, diese erhielt und die Wirkung auf die ausländischen Gäste entsprechend positiv war, macht ein Zeitungsartikel aus der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* vom 28. Mai 1929 deutlich, in dem der Puppenspieler Fritz Wortelmann, der in Prag anwesend war, berichtete:

In einer internationalen Schlußsitzung wurde die Gründung eines Internationalen Kulturverbandes (Union internationale des Marionettes [sic!], Unima) beschlossen und Prof. Dr. Vesélho [sic!], Prag, zum Präsidenten gewählt. Das Generalsekretariat übernimmt das Masaryk-Volksbildungs-Institut in Prag, eine vom Staat unterstützte gemeinnützige Einrichtung. Vertreter der Regierung waren bei der Gründungsversammlung zugegen. Als Mitglied der deutschen Gruppe wurde Wilhelm Löwenhaupt, Offenburg, in die Unima entsandt; der ehemalige französische Minister Gotard [sic!]¹⁹ wurde zum Ehrenpräsidenten gewählt.²⁰

Bereits wenige Monate nach dem Gründungskongress in Prag trafen sich die Mitglieder im Oktober 1929 ein zweites Mal, diesmal in Paris. Hier wurden auch die ersten Statuten der UNIMA verfasst und folgende Ziele der Organisation definiert:

¹⁸ Jindřich Veselý, *Z historie loutek evropských*, Prag 1913.

¹⁹ Gemeint war der französische Politiker Justin Godard, der 1913 in Lyon die Société des Amis de Guignol gegründet hatte, deren Präsident er bis 1941 war.

²⁰ Fritz Wortelmann, „Gründung eines Internationalen Kulturverbandes zur Förderung des Puppenspiels in Prag“, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 28. Mai 1929; zu Löwenhaupt: Manfred Wegner, „Wilhelm Löwenhaupt“, in: *Handbuch zum künstlerischen Puppenspiel 1900–1945*, hrsg. von dems., München 2019, S. 395–397.

Le but de l'UNIMA est de réunir tous les montreurs de marionnettes, historiens et collectionneurs de marionnettes et tous les amis des marionnettes, de faciliter les relations entre les acteurs de marionnettes de tous les pays et de toutes les nationalités, d'établir une entr'aide mutuelle surtout en ce qui concerne la question des droits d'auteur ainsi que de développer l'extension de l'idée des théâtres de marionnettes. Les moyens par lesquels l'association entend arriver à ses fins sont en particulier les suivants: création des sociétés des amis des marionnettes, où elles n'existent pas encore, organisation de congrès et d'excursions avec éventuellement des représentations, organisation d'expositions, échange de livres et articles concernant la question des marionnettes, publication d'ouvrage la concernant, d'oeuvres littéraires, musicales et artistiques, achat dans ce but des objets indispensables.²¹

Die Zielgruppe der UNIMA sollte demnach weitgefasst sein und neben den eigentlichen Spielern auch Menschen umfassen, die sich mit der Geschichte des Marionettenspiels beschäftigten, Marionetten sammelten oder sich als Freunde des Marionettentheaters wahrnahmen. Diese sollten sich über die Grenzen hinweg austauschen und gegenseitig unterstützen. In den Statuten wurden aber auch die durch das gemeinsame Auftreten zu erreichenden Ziele deutlich, nämlich – eher sachpolitisch – eine Positionierung in den Verhandlungen zum geistigen Eigentum und zum Urheberrecht und – eher künstlerisch-ästhetisch – eine Erweiterung und durchaus auch Modernisierung der Idee des Marionettentheaters.²² Die Mittel, mit denen diese Ziele erreicht werden sollten, entsprachen weitgehend den typischen Aktivitäten Internationaler Organisationen: Etablierung lokaler Sektionen, Kongresse, Ausstellungen und Publikationen. Eine Besonderheit war die Möglichkeit zur Aufführung von Puppentheaterwerken.²³

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Treffens in Paris zeigten sich durchaus selbstbewusst. Der tschechische Autor Rudolf Nešvera verfasste anlässlich des Kongresses ein Festgedicht, in dem Kasper – in der französischen Übersetzung – dazu aufruft: „Casper de tous les pays, alliez votre

²¹ „Statues de l'UNIMA votés par le Congrès de Paris 1929“, in: *Loutkář* 16 (1929/1930), S. 168.

²² Allgemein zum Urheberrecht: Isabella Löhr, *Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit, 1886–1952*, Göttingen 2010; zum musikalischen Figurentheater: Dorothea Krimm, *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 2013, <https://doi.org/10.11588/heidok.00015213>.

²³ Es könnte interessant sein zu untersuchen, ob und welche Puppenspieler sich gegenseitig für Gastspiele besuchten.

énergie“, was durchaus als Anspielung auf den Aufruf „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ (Prolétaires de tous les pays, unissez-vous!) verstanden werden kann.²⁴ Und Anna B. Šávrlová erklärte die Konferenz zum Locarno der Puppen („Ó loutek historické Locarno“),²⁵ dies in Anlehnung an die Konferenz von Locarno, wo 1925 Vertreter aus Deutschland, Italien, Großbritannien, Belgien, Frankreich und der Tschechoslowakei die Grenzen des Deutschen Reichs diskutiert und den Eintritt Deutschlands in den Völkerbund vorbereitet hatten.

Neben diesen eher ideellen Bezugnahmen auf andere international ausgerichtete politische Ereignisse und Bewegungen, setzte die UNIMA ihre reale Etablierung auf internationaler Ebene fort. Wie andere Organisationen, beispielsweise die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik oder die Commission Internationale des Arts Populaires, veranstaltete auch sie im Jahr 1930 einen Kongress im Kontext der Weltausstellung von Lüttich. Zum zehntägigen Programm (13.–22. September 1930) gehörten eine Marionettenausstellung, ein Marionettenfestival und schließlich das eigentliche Treffen der Delegierten.²⁶ Dass die Institutionalisierung der UNIMA zu diesem Zeitpunkt eine neue Stufe erreichte, zeigt sich auch daran, dass der anfänglichen Gründungsbegeisterung ein Ringen um organisatorische Fragen folgte, beispielsweise darüber, welche konkrete Rolle nationale Gesellschaften und offizielle Delegierte spielen und ob andere Publikationen als *Loutkář* als offizielle UNIMA-Publikationen anerkannt werden könnten.²⁷ Auch das Interesse an der Ausrichtung weiterer Kongresse war groß und die Städte Essen (1931) und Chicago (1933, im Kontext der dort geplanten Weltausstellung) wurden als Austragungsorte ins Spiel gebracht sowie ein nationaler Kongress in Lyon angekündigt.²⁸

²⁴ Rudolf Nešvera, „Casperl à ses frères au congrès de Paris, übersetzt von A. V. Holešovský“, in: *Loutkář* 16 (1929/1930), S. 94.

²⁵ Anna B. Šávrlová, „Loutkářskému sjezdu v Paříži 27. a 28. X. 1929“, in: *Loutkář* 16 (1929/1930), S. 94f.

²⁶ UNIMA, „III^e Congrès International des Marionnettes“, in: *Loutkář* 17 (1930/1931), S. 32.

²⁷ UNIMA, „Procès verbal du congrès de Liège“, in: *Loutkář* 17 (1930/1931), S. 56.

²⁸ Zu den Plänen für Chicago: Howard Ryan, *Paul McPharlin and the puppet theater*, Jefferson, NC, 2006, S. 90.

Krise und Reorganisation

Tatsächlich fand dann aber erst drei Jahre später, also 1933, der nächste Kongress statt – weder in Essen noch in Chicago, sondern Anfang Juli in Ljubljana. Hierbei muss es sich um eine sehr kurzfristige Entscheidung gehandelt haben. Noch im April 1933 war in *Loutkář* eine Ankündigung mit detailliertem Programm für einen internationalen UNIMA-Kongress für Ende Juni in Köln abgedruckt worden.²⁹ Erst in der Juni-Ausgabe folgte dann das Programm für Ljubljana.³⁰ Aus den wenigen Informationen in *Loutkář* wird nicht deutlich, was in der Zwischenzeit intern geschehen war, es finden sich lediglich Hinweise darauf, dass Mitglieder aus Deutschland versucht hatten, die Konferenz zu verschieben und gleichzeitig das eigene Land als Austragungs-ort zu reservieren.³¹ Daneben sah ein Vorschlag zur Änderung der Statuten vor, dass die Kongresse nur noch alle drei Jahre stattfinden sollten, damit genügend Zeit zur Vorbereitung bliebe.³² Forschungen zur Situation des Puppenspiels in den 1930er Jahren in Deutschland haben gezeigt, dass es bereits im Jahr 1932 zu Konflikten zwischen unterschiedlichen Interessengruppen gekommen war. 1933, nur wenige Monate nach Beginn der NS-Herrschaft, war der Deutsche Bund für Puppenspiel bereits in den Kampfbund für Deutsche Kultur überführt und am 30. Juni – genau zu der Zeit, in der die Konferenz in Köln hätte stattfinden sollen, – aufgelöst worden.³³ Die Berichterstattung in *Loutkář* geht auf diese Entwicklungen nicht explizit ein, abgedruckt ist jedoch ein Grußwort des österreichischen Delegierten Heinrich Ruprecht, in dem dieser auch die „Freunde und Förderer der Puppenspielkunst der deutschen Reichsangehörigen“ und insbesondere den „Präsidenten des Bundes deutscher Puppenspieler“ – der zu diesem Zeitpunkt bereits aufgelöst war – in seine Grüße mit einschließt.³⁴ Einige Ausgaben später folgte dann

²⁹ „UNIMA-Congrès“, in: *Loutkář* 19 (1932/1933), S. 136.

³⁰ „IVe Congrès International des Marionnettes a Ljubljana (Jugoslavia) du 4.–5.VII.1933“, in: *Loutkář* 19 (1932/1933), S. 168.

³¹ Deutscher Bund für Puppenspiele, „A tous les membres de l'UNIMA“, in: *Loutkář* 18 (1931/1932), S. 210.

³² UNIMA, „[Ohne Titel]“, in: *Loutkář* 18 (1931/1932), S. 210.

³³ Alexander Wessely, „Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an (...)\“, Wien 2009, http://othes.univie.ac.at/4759/1/2009-03-24_9307806.pdf (Zugriff: 20. Juli 2020), S. 262–265.

³⁴ Heinrich Ruprecht, „Ansprache gehalten bei der Eröffnung des IV. Kongresses und der Ausstellung der Union International des Marionnettes in Laibach (Jugoslavien) am 4. Juli 1933“, in: *Loutkář* 20 (1933/1934), S. 40.

ein Auszug aus einem Bericht einer tschechischen Zeitung, der die politische Bedeutung der UNIMA explizit hervorhob:

Der internationale Verband der Marionettentheaterarbeiter hat allerdings in erster Linie seine spezielle Bedeutung für die Marionettentheater, aber als neues Band der Kulturarbeiter in Europa und auf der ganzen Welt hat er auch eine weitere, politische Bedeutung. Je mehr solche Verbände es geben wird, desto reicher kann der Gedankenaustausch zwischen Angehörigen verschiedener Nationen sein, je reicher die persönlichen Verbindungen, je ausgiebiger die Zusammenarbeit, je fester die Bande der Kollegialität, je sicherer die Gefühle der Solidarität sein werden, desto näher kommen wir zu dem Ideal des brüderlichen Zusammenlebens europäischer Völker. Deswegen wird die Unima auch von jedem, der kein Mitarbeiter auf dem Gebiete des Marionettentheaterwesens ist, herzlich begrüßt und beglückwünscht.³⁵

Im Rahmen der Tagung in Ljubljana wurde außerdem der Beschluss gefasst, dass künftig auch „die tschechoslovakische [sic!] Sprache“, neben deutsch und französisch, die offizielle Sprache des Verbandes sein und Prag für immer der Sitz der Gesellschaft bleiben solle. Neben der allgemeinen politischen Situation waren diese Anpassungen vermutlich auch der Tatsache geschuldet, dass in Ljubljana Veselý als Präsident und Václav Sojka-Sokolov als Generalsekretär zurücktraten – aus nicht näher ausgeführten – gewichtigen sachlichen Gründen. Die anwesenden Mitglieder wählten anschließend Josef Skupa, den Erfinder der bekannten Figuren Spejbl und Hurvínek, zum neuen Präsidenten und Jan Malik zum neuen Generalsekretär, Veselý wurde zum Ehrenpräsidenten gewählt.³⁶ In diesem Kontext liest sich der dreisprachige Artikel über die Aktivitäten der Jahre 1929 bis 1933, den Veselý und Sojka-Sokolov gemeinsam für den Kongress verfasst hatten, wie ein Arbeits- und Rechenschaftsbericht über ihre Amtszeit.³⁷ In den folgenden Jahren bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gingen die Aktivitäten der UNIMA stark zurück.³⁸ Die Zeitschrift *Loutkář* erschien zwar weiterhin mit dem Hinweis, dass

³⁵ UNIMA, „[Ohne Titel]“, in: *Loutkář* 20 (1933/1934), S. 56.

³⁶ UNIMA, „III. Wahlen“, in: *Loutkář* 20 (1933/1934), S. 104.

³⁷ Jindřich Veselý und Václav Sojka-Sokolov, *Bericht über die Tätigkeit der UNIMA*, Prag 1933.

³⁸ Jan Malík, *Rapport présenté par le Secrétaire Général le 7 Décembre 1957 au 5^e Congrès de l'UNIMA à Prague, version abrégée du compte-rendu sténographique*, https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=notice_display&id=65112. In diesem Dokument findet sich auch eine interessante Zusammenfassung der Aktivitäten zwischen 1933 und 1959.

es sich um das offizielle Organ der UNIMA handelte, der entsprechende Teil beschränkte sich jedoch auf unregelmäßig erscheinende französischsprachige Zusammenfassungen der wichtigsten Inhalte des jeweiligen Hefts.

Es dauerte schließlich fast 25 Jahre, bis sich die Puppenspieler dann im Dezember 1957 in Prag wieder zu einem internationalen Kongress trafen. Trotz der langen Inaktivität auf internationaler Ebene gründeten die Delegierten keine neue Organisation. Im Gegenteil, sie beriefen sich besonders deutlich auf die Aktivitäten der Vorkriegs-UNIMA. Sie inszenierten das neue Engagement als Wiederbelebung einer lediglich durch Krieg und Krise eingeschlafenen Vereinigung, deren zugrundeliegendes Netzwerk aber weiterhin funktioniert habe:

Zwischen dem letzten IV. Kongress der Vorkriegszeit – er tagte in Lubljana [sic!] im Jahre 1933 – und zwischen der jetzigen Prager Tagung, deren Mittelpunkt der V. Kongress der UNIMA ist, ist fast ein Vierteljahrhundert vergangen. Doch fühlen wir aus all dem, was unserer neuen Zusammenkunft vorangegangen ist, aus alle den Briefen, Telegrammen, Mitteilungen und Unterredungen, dass im Laufe dieser Zwischenzeit, in welcher die Tätigkeit der Organisation nach Aussen hin, offiziell erloschte, jene herrliche, stärkende und schöpferisch inspirierende Atmosphäre des Vertrauens aus den Zeiten der ersten Schritte der UNIMA sich keineswegs verflüchtigt hat.³⁹

Die neue UNIMA überschritt nicht nur nationale Grenzen, sondern überwand den Eisernen Vorhang und den europäischen Kontinent, wie die Zusammensetzung des ersten Nachkriegspräsidiums zeigt, das aus Vertreterinnen und Vertretern aus der Bundesrepublik Deutschland, der Sowjetunion, Italien, der Tschechoslowakei, Indien, der Deutschen Demokratischen Republik, Großbritannien, Rumänien, Jugoslawien, den USA, Polen und Frankreich bestand.⁴⁰ Weitere Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Konferenz kamen aus Vietnam, Bulgarien, Ungarn, Korea und Österreich.⁴¹

³⁹ UNIMA, „Bulletin N° 1, 4 Dezember 1957 (Bulletin des V. Kongresses der UNIMA in Prag)“, 1957, https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=notice_display&id=65127 (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁴⁰ UNIMA, „Bulletin N° 7, 12 Dezember 1957 (Bulletin des V. Kongresses der UNIMA in Prag)“, 1957, https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=notice_display&id=65132 (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁴¹ Vgl. die weiteren Bulletins der Veranstaltung und die darin dokumentierten Berichte der Teilnehmer über die Lage des Puppenspiels in ihren Herkunftsländern, https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=authperso_see&id=361 (Zugriff: 20. Juli 2020).

In den 1960er Jahren gelang es der UNIMA dann, durch eine Kooperation mit dem Internationalen Theaterinstitut (ITI), dauerhafte institutionalisierte Kontakte mit der UNESCO herzustellen, die sie kontinuierlich ausbauen konnte.⁴² In den 1990er Jahren intensivierte die UNIMA ihre Beziehungen zur UNESCO. Anfang der 1990er Jahre wurde ihre Kooperation mit der UNESCO in der Kategorie C (Organizations maintaining mutual information relations with UNESCO) anerkannt und später in den Status ‚operational relations‘ umgewandelt, den sie dauerhaft festigen konnte.⁴³ In der Folge beantragte sie zudem mehrfach erfolgreich Beobachterstatus an den Generalversammlungen der UNESCO, beispielsweise in den Bereichen Education and the future, Science for progress and the environment, Social and human sciences: contribution to development, peace, human rights and democracy und Culture: past, present and future.⁴⁴ Im Rahmen einer weiteren Reorganisation der Beziehungen der UNESCO zu den kooperierenden Organisationen erhielt die UNIMA 2011 konsultativen Status.⁴⁵

⁴² Jan Malík, „VIII Kongress der UNIMA in Warschau 1962 – Bericht des Generalsekretärs der UNIMA“, 1962, https://lelab.artsdelamarionnnette.eu/index.php?lvl=notice_display&id=65136 (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁴³ UNESCO, „Report by the Director-General on changes in the classification of international non-governmental organizations“, General Conference 1993, 27 C/47, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000095272>. Für den Status ‚operational Relations‘ beispielsweise: UNESCO, „Non-governmental organizations maintaining official relations with UNESCO“, 1999, BRX.99/WS/11, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000118393> (Zugriff jew. 20. Juli 2020).

⁴⁴ UNESCO, „Admission to the twenty-seventh session of the General Conference of observers from international non-governmental organizations other than those in categories A and B, and recommendations of the Executive Board thereon“, General Conference 1993, 27 C/10, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000095406> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁴⁵ UNESCO, Executive Board, „Implementation of the new directives concerning UNESCO’s partnership with non-governmental organizations. Decisions and recommendations of the Director-General; individual fact sheets“, 2012, 189 EX/NGP/2 + CORR, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000215321> (Zugriff: 20. Juli 2020).

Aktivitäten der UNESCO im Bereich des Puppentheaters

Die UNESCO hatte bereits Mitte der 1950er Jahre Marionetten und Puppen im Allgemeinen für sich entdeckt. 1955 widmete sich eine ganze Ausgabe des *UNESCO Courier* dem Einsatz von Marionetten und Puppen für die Ziele der UNESCO.⁴⁶ Der UNESCO kam dabei entgegen, dass es sich beim Puppentheater in seinen unterschiedlichen Ausprägungen um ein durchaus globales Phänomen handelte, das sich zudem sehr gut bildlich inszenieren ließ und für unterschiedliche Einsatzbereiche genutzt werden konnte. So befassten sich die Artikel im *UNESCO Courier* zum Beispiel mit der europäischen Aufführungstradition⁴⁷, der Verbreitung neuerer Theaterstücke im (westlichen) Fernsehen,⁴⁸ der pädagogischen Nutzung von Puppen am Beispiel Mittelamerikas⁴⁹ sowie der Pflege⁵⁰ und dem nötigen Schutz⁵¹ von Puppenspieltraditionen in Asien.

Die beiden Bereiche Erziehung und Bildung sowie Traditionspflege ziehen sich wie ein roter Faden durch die Puppentheater-Aktivitäten der UNESCO. Spätere Handreichungen zur Nutzung von Puppen im Sinne der Erziehungs- und Bildungsarbeit der UNESCO nennen beispielsweise das Community Building,⁵² die Grundschule⁵³ und den Sprachunterricht⁵⁴ als besonders geeignete Einsatzgebiete. Außerdem wurden lokale Puppenspieltraditionen genutzt, um auf neue globale Herausforderungen aufmerksam zu machen, so

⁴⁶ UNESCO *Courier* 8 (1955), <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068976> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁴⁷ Geneviève Sigsibert, „My name is Mr. Punch“, in: *UNESCO Courier* 8 (1955), S. 44–49.

⁴⁸ James Douglas, „Shakes versus Shav. Battle across the centuries“, in: *UNESCO Courier* 8 (1955), S. 28.

⁴⁹ Gabriel Anzola Gomez, „Unesco's most popular techar“, in: *UNESCO Courier* 8 (1955), S. 31.

⁵⁰ T. S. Satyan, „Cavalcade of India's history“, in: *UNESCO Courier* 8 (1955), S. 33f.

⁵¹ Rashan Dhunjibhoy, „Asian Puppetry – A Vanishing Art“, in: *UNESCO Courier* 8 (1955), S. 37, 42.

⁵² Josef Holler, „Puppetry. Ghana – (mission) 14 August 1962–22 June 1963; final report“, 1963, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000157265> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁵³ Josef Holler „Puppets in primary education“, 1965, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000185575> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁵⁴ Ebd.

dienten sie beispielsweise als Vermittlungsmedium bei der Aidsprävention oder bei Informationsveranstaltungen gegen Drogenmissbrauch.⁵⁵

Das zweite Interessensgebiet der UNESCO, nämlich die globale Traditionspflege, wird ebenfalls bereits im *UNESCO Courier* von 1955 deutlich. Unter dem Titel *Asian Puppetry – A Vanishing Art*, erschien dort ein Beitrag der aus Indien stammenden und später in Deutschland tätigen Journalistin Roshan Dhunjibhoy⁵⁶, in dem sie verschiedene asiatische Puppenspieltraditionen beschrieb.⁵⁷ Sie schloss ihren Artikel mit einer Warnung, die auch schon im Titel deutlich wird, dass nämlich diese Traditionen bedroht seien und durch rasche Maßnahmen geschützt und wiederbelebt werden sollten:

Asia still has its puppet theatre but the art of puppetry is fast disappearing in face of the ever-increasing advance of the travelling cinema and the radio. If this fascinating link with the past is not to be lost entirely, urgent steps will have to be taken. A new renaissance is certainly needed if this Peoples' Theatre of the East is to continue to function, as it has for centuries past, bringing art into the everyday lives of the ordinary people.⁵⁸

⁵⁵ „Drugs and HIV & AIDS awareness through puppet theater. The Ishara Puppet Theatre Trust“, in: *Another way to learn... Case studies*, hrsg. von United Nations Programme on HIV/AIDS, Paris 2007, S. 33–38. Dadi Pudumjee, der Leiter des Ishara Puppet Theatre Trust gehört zu den führenden Puppenspielern Indiens und ist seit 2008 Präsident der UNIMA, <https://www.unima.org/en/personnes/dadi-d-pudumjee/> (Zugriff: 20. Juli 2020). In weniger direktem Zusammenhang mit der UNESCO stand das Projekt Puppets for Peace, das von dem südafrikanischen Puppenspieler Gary Friedman ins Leben gerufen wurde und große Aufmerksamkeit hervorrief. Auf seiner Website dokumentiert Friedman nicht nur dieses Projekt, sondern auch weitere Aktivitäten: <https://www.garyfriedmanproductions.com/film-archive.html> (Zugriff: 20. Juli 2020). Zwei weitere Beispiele dokumentiert die UNESCO in ihrem Multimediaarchiv: Varun Narain, *AIDS, whose problem is it?*, 1994, <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-426> (Zugriff: 20. Juli 2020). Atelier de création des marionnettes Dougnac, *If There Is Enough for One, There Will Be Enough for Two*, 1994, <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-3973> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁵⁶ Für Biographie und familiären Kontext: Waltraud Ernst, „Mixed voices. post/colonial biographies and transnational identities“, in: *South Asian History and Culture* 8 (2017), S. 301–316.

⁵⁷ Roshan Dhunjibhoy, „Asian Puppetry – A Vanishing Art“, in: *UNESCO Courier* 8 (1955), S. 37, 42.

⁵⁸ Ebd., S. 42.

In den folgenden Jahren erschienen weitere Beiträge mit ähnlicher Ausrichtung, beispielsweise zum Wasserpuppentheater in Vietnam⁵⁹ oder zum Puppenspiel in Indien.⁶⁰ Zudem produzierte die UNESCO in Zusammenarbeit mit dem französischen Puppenspieler Philippe Genty einen Film mit dem Titel *Rites et jeux : marionnettes d'orient et d'occident*.⁶¹

Als 2001 dann die ersten Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity proklamiert wurden, fanden sich von Beginn an auch Puppenspieltraditionen in der insgesamt 90 Einträge umfassenden Masterpieces-Liste. Den Anfang machte 2001 das sizilianische Puppentheater (*Opera dei Pupi*), 2003 folgten das Wayang Puppentheater aus Indonesien und das Ningyō Jōruri Bunraku Puppentheater aus Japan. Sbek Thom, die Khmer Schattentheatertradition aus Kambodscha wurde 2005 in die Liste aufgenommen. Mit dem Inkrafttreten der Konvention zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes im Jahr 2006 wurde die Masterpieces-Liste 2008 dann in die Repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit überführt. Bei der Ausarbeitung der Konvention war die UNIMA eine der beratenden Expertenorganisationen.⁶² Seither waren acht weitere Bewerbungen aus dem Bereich des Puppentheaters erfolgreich: Im Jahr 2009 Nanyin (China), Namsadang Nori (Südkorea) und Karagöz (Türkei), im Jahr 2011 das chinesische Schattenpuppentheater und die Masken- und Puppentraditionen in Markala (Mali), im Jahr 2016 die Puppentraditionen in der Slowakei und in Tschechien und im Jahr 2018 Rūkada Nātya (Sri Lanka) sowie das traditionelle Handpuppentheater in Ägypten. 2019 wurde zudem das Schattentheater

⁵⁹ „The ‘Paddy-field’ puppets of Vietnam“, in: *UNESCO Courier* 36 (1983), S. 35.

⁶⁰ Ratnamala Nori und Ethirajan Anbarasan, „All hands on stage!“, in: *The UNESCO Courier* 51 (1998), S. 40–42.

⁶¹ Philippe Genty, *Rites et jeux : marionnettes d'orient et d'occident*, 1965, <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-23> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁶² UNESCO Executive Board, „Rapport d’étape concernant la préparation d’une convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel“, 164 EX/19 + ADD, 2002, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000125679_fre; UNESCO Director-General, „Address by Mr Koichiro Matsuura, Director-General of UNESCO, on the occasion of the second ordinary session of the Jury for the Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity“, DG/2003/151, 2003 https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132519_eng; UNESCO, „Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001–2005)“, <https://ich.unesco.org/en/proclamation-of-masterpieces-00103> (Zugriff: 20. Juli 2020).

Syriens in die Liste des dringend erhaltungsbedürftigen Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

Herausforderungen im Kontext der Konvention zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes

Am Beispiel der Puppentraditionen sollen abschließend die Herausforderungen skizziert werden, mit denen sich die UNESCO im Bereich des Immateriellen Kulturerbes konfrontiert sieht. Ähnlich wie bei der Gründung der UNIMA lässt sich auch hier ein vielschichtiges Zusammenspiel zwischen nationalstaatlichen Akteuren, lokalen Interessengruppen und grenzüberschreitenden Kontakten feststellen.

Bereits die Ausgestaltung und konkrete Formulierung der Konvention zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes war von umfassenden und teilweise sehr detaillierten Diskussionen über einzelne Formulierungen geprägt.⁶³ Schwerpunkte bildeten dabei insbesondere die Fragen, wo Immaterielles Kulturerbe zu verorten sei und welche Akteure an seiner Ausgestaltung beteiligt seien. Artikel 2 legte schließlich fest:

The ‘intangible cultural heritage’ means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development.

Auf diese Weise rückten Gemeinschaften, Gruppen und Individuen als Träger des Immateriellen Kulturerbes in den Mittelpunkt. Die Möglichkeit im Sinne der Konvention zu agieren, beispielsweise durch Vorschläge zur Aufnahme in die Liste, blieb bei den jeweiligen Signatarstaaten. Diese können nur für Immaterielles Kulturerbe eintreten, das Einwohner des jeweiligen Landes

⁶³ Valdimar Tr. Hafstein, „Protection as Dispossession. Government in the Vernacular“, in: *Cultural Heritage in Transit*, hrsg. von Deborah Kapchan, Philadelphia 2014, S. 25–57, hier S. 41–45.

als ihre Tradition wahrnehmen.⁶⁴ Um Extremfälle zu vermeiden, in denen ein Staat eine Tradition ohne die explizite Zustimmung der tragenden Communities für die Nominierung vorschlägt – beispielsweise um die Ausübung der Tradition beeinflussen zu können –, müssen die beteiligten Communities im Verfahren bestätigen, dass sie den Antrag frei und informiert unterstützen.⁶⁵

Sowohl die nationale Abgrenzung als auch die regionale Einflusssphäre ist vor dem Hintergrund eines wichtigen Ziels, nämlich das Immaterielle Kulturerbe vor den Einflüssen der Globalisierung zu schützen, besonders interessant. Dieser Schutz kann nämlich so weit gehen, dass zunächst ein Staat beziehungsweise eine Community, Gruppe oder Individuen, die als Träger der Tradition identifiziert werden, bewussten oder unbewussten Einfluss auf die Ausübung und Entwicklung der Tradition haben können – und das nicht nur innerhalb der eigenen Community, sondern gerade auch in der Abgrenzung zu anderen Gruppen in- und außerhalb des Staates.

Welche Auswirkungen die nationalstaatliche Inanspruchnahme und Ausgestaltung des Kulturerbes auf die Communities als Träger des Kulturerbes, sowohl innerhalb als auch ausserhalb des jeweiligen Landes haben kann, zeigt Kathy Foley in ihrem Aufsatz *No More Masterpieces. Tangible Impacts and Intangible Cultural Heritage in Bordered Worlds*.⁶⁶ Am Beispiel von Wayang, das von Indonesien erfolgreich für die Masterpieces-Liste vorgeschlagen worden war, reflektiert sie die möglichen Folgen für verwandte Traditionen außerhalb Indonesiens, zum Beispiel in Malaysia. Sie zeigt zudem, dass Fördermittel im Kontext des Masterpieces-Programm häufig dem javanesischen Wayang zugesprochen wurden. Sie vermutet, dass dadurch die Traditionen in anderen Regionen, beispielsweise das balinesische oder sundanesische Wayang, in der Zukunft an Bedeutung verlieren könnten, unter anderem auch dadurch, dass künftige Puppenspieler aus diesen Regionen in Yogyakarta ausgebildet werden würden.⁶⁷

Im Kontext des türkischen Antrags zur Aufnahme der Puppenspieltradition Karagöz in die Repräsentative Liste wurde die Frage der nationalen

⁶⁴ Hafstein, „Protection“, S. 32.

⁶⁵ UNESCO, „Background Paper for UNESCO Meeting. Intangible Heritage Beyond Borders: Safeguarding Through International Cooperation, Bangkok, 20 and 21 July 2010“, <https://ich.unesco.org/doc/src/07384-EN.pdf> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁶⁶ Kathy Foley, „No More Masterpieces. Tangible Impacts and Intangible Cultural Heritage in Bordered Worlds“, in: *Asian Theatre Journal* 31 (2014), S. 369–398.

⁶⁷ Foley, „No More Masterpieces“, S. 384.

Zuordnung zu einem in der Öffentlichkeit ausgetragenen Wettstreit mit dem Nachbarland Griechenland und dem dort beheimateten Karaghiozis.⁶⁸ Die erfolgreiche Aufnahme von Karagöz in die Repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes (2009) wurde verglichen mit einer Entscheidung in der Aushandlung darüber, welchem der beiden Länder die Tradition „gehört“.

Es kann angenommen werden, dass die Diskussionen in der Türkei und Griechenland über die Heimat von Karagöz/Karaghiozis dazu beigetragen haben, dass sich ein Jahr später (2010) die Experten die UNESCO mit dem Thema ‚Intangible Heritage Beyond Borders: Safeguarding Through International Cooperation‘ auseinandersetzten und nochmals die Rolle des Staates und der Communities klärten und dabei die entscheidende Rolle der letzteren ebenso unterstrichen wie ihre Mobilität und deren Auswirkung:

When communities move or disperse, they take their ICH with them more easily than other forms of heritage. When their territory is split up by an imposed State border, the community continues to exist, and so does its ICH, becoming heritage shared across national borders. In fact, a considerable part of the ICH of humanity is spread over more than one country, and because of widespread migration, not necessarily between adjacent countries.⁶⁹

Während das Papier von 2010 noch auf allgemeiner Ebene an die Grundsätze der Konvention erinnerte, geht ein zwischen 2014 und 2015 ausgearbeitetes *Aide-mémoire for completing a nomination to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*⁷⁰ so weit, auf Ebene des Antragsformulars Hinweise darauf zu geben, mit welchen Formulierungen Missverständnisse verhindert werden können. Dies schien notwendig, da in den vorherigen Entscheidungen des Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage daran erinnert werden musste, dass bestimmte Begriffe zu vermeiden seien. Zu den am meisten angemahnten Begriffen

⁶⁸ Bahar Aykan, „’Patenting’ Karagöz. UNESCO, Nationalism and Multinational Intangible Heritage“, in: *International Journal of Heritage Studies* 21 (2015), S. 949–961.

⁶⁹ UNESCO, „Background Paper for UNESCO Meeting. Intangible Heritage Beyond Borders. Safeguarding Through International Cooperation, Bangkok, 20 and 21 July 2010“, <https://ich.unesco.org/doc/src/07384-EN.pdf> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁷⁰ UNESCO, Intangible Cultural Heritage Section, „Aide-mémoire for completing a nomination to the RL“, https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-02-2016_aide-m%C3%A9moire-EN.doc (Zugriff: 20. Juli 2020).

gehörten – und gehören weiterhin – Anspielungen auf Authentizität, Originalität und Einzigartigkeit.

Alle diese Präzisierungen waren offenbar notwendig, obwohl die Konvention zum Immateriellen Kulturerbe bereits zwei wichtige Aspekte vorsah. Erstens erlaubte sie, dass der erfolgreiche Antrag eines Landes keine Auswirkungen auf Vorschläge zu verwandten Elementen aus anderen Ländern haben sollte – solange Träger dieser Tradition innerhalb des jeweiligen Landes leben. Zweitens ermöglichte sie multinationale Anträge. In den wenigen Fällen, in denen die erste Möglichkeit genutzt wurde, würde sich eine genauere Analyse lohnen. Ein Beispiel ist die erfolgreiche Nominierung von *Lavash, the preparation, meaning and appearance of traditional bread as an expression of culture in Armenia*⁷¹ durch Armenien im Jahr 2014 und die ebenfalls erfolgreiche multinationale Nominierung von *Flatbread making and sharing culture: Lavash, Katyrma, Jupka, Yufka*⁷² durch Aserbaidschan, Iran, Kasachstan, Kirgisistan und die Türkei im Jahr 2016.

Die zweite Möglichkeit, nämlich die der multinationalen Anträge, wurde von der UNESCO besonders unterstützt. Tatsächlich wurden 44 multinationale Anträge zwischen 2008 und 2019 erfolgreich eingereicht, denen 505 angenommene Projekte gegenüberstehen, die von einem Staat allein vorgeschlagen wurden. Die Liste der Einzelanträge wird von China mit insgesamt 39 Elementen angeführt, gefolgt von Japan mit 21 und Korea mit 17. Bei den erfolgreichen multinationalen Kandidaturen sind die Vereinigten Arabischen Emirate insgesamt sieben Mal und damit am häufigsten vertreten. Wichtigster Kooperationspartner ist dabei Oman, dessen sechs Teilnahmen immer in Zusammenarbeit mit den Vereinigten Arabischen Emiraten stattfanden. Das einzige Projekt, das die Vereinigten Arabischen Emirate ohne Oman eingereicht haben, ist gleichzeitig das Projekt mit der größten Anzahl an Kooperationspartnern, nämlich die Falknerei.⁷³ Hier wurde der erfolgreiche Antrag (2016) von insgesamt 18 Staaten unterstützt (Deutschland, Saudi-Arabien,

⁷¹ UNESCO, „Lavash, the preparation, meaning and appearance of traditional bread as an expression of culture in Armenia“, <https://ich.unesco.org/en/RL/lavash-the-preparation-meaning-and-appearance-of-traditional-bread-as-an-expression-of-culture-in-armenia-00985> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁷² UNESCO, „Flatbread making and sharing culture. Lavash, Katyrma, Jupka, Yufka“, <https://ich.unesco.org/en/RL/flatbread-making-and-sharing-culture-lavash-katyrma-jupka-yufka-01181> (Zugriff: 20. Juli 2020).

⁷³ UNESCO, „Falconry, a living human heritage“, <https://ich.unesco.org/en/RL/falconry-a-living-human-heritage-01209> (Zugriff: 20. Juli 2020).

Österreich, Belgien, Vereinigte Arabische Emirate, Spanien, Frankreich, Ungarn, Italien, Kasachstan, Marokko, Mongolei, Pakistan, Portugal, Katar, Syrische Arabische Republik, Republik Korea, Tschechien). Innerhalb Europas führen Frankreich, Italien und Spanien die Liste mit jeweils fünf Beteiligungen an und kooperieren hierbei – der geographischen Situation entsprechend – auch untereinander. Neben der Falknerei kann zum Beispiel die mediterrane Ernährung genannt werden (Aufnahme 2013, beteiligt: Zypern, Kroatien, Spanien, Griechenland, Italien, Marokko, Portugal).⁷⁴ Dass Frankreich als Mittelmeer-Anrainerstaat fehlt, könnte sich unter anderem damit erklären, dass Frankreich *Le repas gastronomique des Français* als eigene Tradition bereits 2010 in die Repräsentative Liste hatte eintragen lassen.⁷⁵

Fazit

Zusammenfassend zeigen die globalen Verflechtungen der Puppenwelt, dass sie durchaus repräsentativ für die Herausforderungen ihres jeweiligen Umfelds sind. Die Gründung der UNIMA entsprach dem Interesse der Zwischenkriegszeit an neuen Formen der internationalen Zusammenarbeit. Wenn die Idee der gegenseitigen Annäherung durchaus motivierend gewirkt haben möchte, so handelte es sich doch eher um ein friedliches Nebeneinander, das die Pflege der jeweiligen nationalen Traditionen und den wechselseitigen Austausch über diese Traditionen in den Mittelpunkt stellte. Nach dem

⁷⁴ UNESCO, „Mediterranean diet“, <https://ich.unesco.org/en/RL/mediterranean-diet-00884> (Zugriff: 20. Juli 2020). Die UNESCO Website beschreibt die Tradition folgendermaßen: „The Mediterranean diet involves a set of skills, knowledge, rituals, symbols and traditions concerning crops, harvesting, fishing, animal husbandry, conservation, processing, cooking, and particularly the sharing and consumption of food. Eating together is the foundation of the cultural identity and continuity of communities throughout the Mediterranean basin. It is a moment of social exchange and communication, an affirmation and renewal of family, group or community identity. The Mediterranean diet emphasizes values of hospitality, neighbourliness, intercultural dialogue and creativity, and a way of life guided by respect for diversity.“

⁷⁵ UNESCO, „Le repas gastronomique des Français“, <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-repas-gastronomique-des-francais-00437?RL=00437> (Zugriff: 20. Juli 2020). Die UNESCO-Website beschreibt die Tradition folgendermaßen: „Le repas gastronomique des Français est une pratique sociale coutumière destinée à célébrer les moments les plus importants de la vie des individus et des groupes, tels que naissances, mariages, anniversaires, succès et retrouvailles. Il s'agit d'un repas festif dont les convives pratiquent, pour cette occasion, l'art du 'bien manger' et du 'bien boire'.“

Zweiten Weltkrieg war der Nationalgedanke weiterhin erkennbar, die Mitglieder der UNIMA mussten sich aber auch mit neuen Aufteilungen der Welt, insbesondere im Kontext des Kalten Kriegs auseinandersetzen. Zudem suchten sie die Unterstützung des Internationalen Theaterinstituts und der UNESCO. Vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung gewinnt das Timing der UNESCO für das Interesse am Immateriellen Kulturerbe eine interessante Dimension. Während das traditionelle materielle Weltkulturerbe seit 1972 von der UNESCO geschützt wird, steht das Immaterielle Kulturerbe erst seit 1992 – und somit nach dem Kalten Krieg – im Mittelpunkt. Obwohl das Konzept des Immateriellen Kulturerbes das Potential hat, kulturelle Verflechtungen zu berücksichtigen, wurde es auch im nationalistischen Sinne dafür eingesetzt, Besitzansprüche zu formulieren und Traditionen scheinbar offiziell durch die UNESCO als nationales Erbe anerkennen zu lassen. Unterstützung und Etablierung multinationaler Anträge zur Anerkennung des Immateriellen Kulturerbes lassen aber hoffen, dass der grenzüberschreitende Charakter zahlreicher Traditionen künftig noch stärker verdeutlicht werden kann.

Mit dem Puppenspiel in Tschechien und der Slowakei sind seit 2016 auch Marionetten in der Reihe der multinationalen Projekte vertreten.⁷⁶ Vielleicht schließt sich damit ein Kreis: Ausgehend von der Gründung der UNIMA 1929 in Prag, der dadurch gesteigerten internationalen Visibilität des – zu der Zeit – tschechoslowakischen Puppenspiels und der jeweils nationalen Kontinuität hin zur gemeinsamen grenzüberschreitenden Anerkennung der Puppentheatertraditionen beider Länder durch die UNESCO.

⁷⁶ UNESCO, „Puppetry in Slovakia and Czechia“, <https://ich.unesco.org/en/RL/puppetry-in-slovakia-and-czechia-01202?RL=01202> (Zugriff: 20. Juli 2020).

Autorinnen und Autoren

Mauro Fosco Bertola studierte nach einem Magister in Philosophie an der Universität „Amedeo Avogadro“ von Ost-Piemont Musikwissenschaft in Heidelberg. Im Juli 2012 wurde er bei Prof. Dr. Silke Leopold promoviert (*Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945*, Wien: Böhlau 2014). Er war Stipendiat des Deutschen Historischen Instituts in Rom, der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg und des Richard-Wagner-Verbandes. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg (2012–2017) und von 2017–2019 führte er im DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ ein Postdoc-Projekt zum Spannungsverhältnis zwischen Traum und Trauma im zeitgenössischen Musiktheater durch. Derzeit ist er Lektor für Zeitgenössische Musik bei Breitkopf & Härtel.

Matthew Gardner ist seit 2017 Akademie-Juniorprofessor für Musikwissenschaft an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Promotion 2007 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, danach 2008–2014 als wissenschaftlicher Mitarbeiter dort tätig, zunächst als Assistent und anschließend als Leiter des DFG-Projekts „The Business of Singing in England, 1660–1760“. 2014–2017 Arbeitsstellenleiter des Editionsprojekts „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzleditionen“ an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören unter anderem Musik in Großbritannien während des 18. Jahrhunderts, insbesondere Georg Friedrich Händel und seine Zeitgenossen, Franz Schubert und Musik in Wien, sowie Editionspraxis und digitale Editionen.

Reinhard Kapp, geboren 1947 in Hof/Saale, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Berlin. Assistent an der FU, Lehraufträge. Promotion mit einer Arbeit über das Spätwerk Robert Schumanns. 1974–1978 Teilnahme an den Interpretationskursen von Rudolf Kolisch in Mödling bei Wien. 1983/1984 Gastprofessur an der Gesamthochschule Kassel, 1983ff. Redakteur an der Richard-Wagner-Forschungsstelle München. Seit 1992 ordentlicher Professor für Musikgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Emeritierung 2015). Veröffentlichungen vor allem zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und zur Geschichte der musikalischen Aufführung, Herausgeber (gemeinsam mit Markus Grassl) der Reihe *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*.

Dorothea Krimm studierte in Heidelberg und Paris Musikwissenschaft und Romanistik. Nach dem Abschluss ihrer Doktorarbeit über *Das musikalische Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts* war sie seit 2011 zunächst Konzertdramaturgin am Theater Nordhausen und von 2012–2016 Operndramaturgin am Nationaltheater Mannheim. An der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg wurde sie anschließend Künstlerische Leiterin der Theaterbibliothek. Seit dem Winter 2017 leitet sie die Musikbibliothek am Konzert Theater Bern.

Adrian Kuhl studierte Musikwissenschaft, Deutsche Philologie und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg; dort 2013 Promotion bei Prof. Dr. Silke Leopold mit der Arbeit „*Allersorgfältigste Ueberlegung“: Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*“ (Beeskow: Ortus Musikverlag 2015). 2011–2015 Lehraufträge an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und an der Hochschule für Musik Würzburg, 2012–2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Heidelberg. Seit 2016 Arbeitsstellenleiter bei der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: Tanztheater und Ballett in Deutschland (1950–1970), deutschsprachige Oper/Singspiel und Librettologie (1760–1800), Editionsphilologie.

Silke Leopold, 1948 in Hamburg geboren, war von 1996–2014 Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg und von 2001–2007 Prorektorin für Studium und Lehre. Sie studierte in Hamburg und Rom, war Forschungsstipendiatin an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Assistentin von Carl Dahlhaus an der TU Berlin, Gastprofessorin an der Harvard University und von 1991–1996 Professorin an der Musikhochschule Detmold. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis ins 20. Jahrhundert, mit einem Schwerpunkt im Bereich der Vokalmusik und der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts. Hierzu hat sie umfangreiche Publikationen vorgelegt, darunter mehrere Bücher über Claudio Monteverdi, zuletzt *Claudio Monteverdi. Biografie* im Reclam Verlag (2017), das 2018 mit dem Best Edition Preis des Deutschen Musikverlegerverbandes ausgezeichnet wurde, sowie *Händel. Die Opern* (2009, ²2012, ³2019. In russischer Übersetzung Moskau 2014). 2019 erhielt sie den Händel-Preis der Stadt Halle.

John McCormick (b. 1938), Theatre historian. 1970–1998 associate professor in French then first director of the Drama Department, Trinity College Dublin. An amateur puppeteer and a former director of International Puppet Festival, Dublin. Publications include *Popular Theatres of nineteenth-century France*, *Popular puppets in Europe 1800–1914*, *The Victorian Marionette Theatre*, *The Italian Puppet Theater – a history*, *The Holdens: monarchs of the marionette theatre*.

Dorothea Redepenning, Professorin für Musikwissenschaft (i. R.) an der Universität Heidelberg. Arbeitsschwerpunkte: Musik Osteuropas, besonders Russlands, der Sowjetunion und der postsowjetischen Zeit, die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Geschichte der Symphonie und der Oper, Musik und Politik, interkulturelle Prozesse, Literatur und Musik, Franz Liszt, Dmitrij Schostakowitsch.

Dörte Schmidt ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Einer ihrer Forschungsschwerpunkte liegt auf dem Musiktheater und sie leitet die Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in der Trägerschaft der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Mainz (<https://www.zimmermann-gesamtausgabe.de>).

Christiane Sibille studierte Geschichte und Musikwissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, wo sie 2014 mit der interdisziplinären (Geschichte/Musikwissenschaft) Arbeit *Harmony must dominate the world. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* promoviert wurde. Seit 2007 arbeitet sie an der Schnittstelle von (historischer) Forschung und digitalen Technologien. Zu ihren beruflichen Stationen gehörten die Universitäten Heidelberg und Basel sowie die Zürcher Hochschule der Künste. In der Forschungsstelle Diplomatische Dokumente der Schweiz koordiniert sie das Vernetzungsprojekt metagrid.ch. Seit Juni 2021 arbeitet sie in der Sektion Sammlungen und Archive der ETH-Bibliothek in Zürich im Bereich der Digital Scholarship Services. In ihrer Forschung widmet sie sich zudem der Geschichte internationaler Musiknetzwerke im 20. Jahrhundert und ist Mitglied der Study Group zur Geschichte der International Musicological Society.

Ausgehend von einem Symposium thematisiert der Band in verschiedenen Beiträgen das in seiner langen Historie vielfältige Verhältnis von Musik und Figurentheater. Einerseits steht die Aufführung von Oper mit Puppen im 18. Jahrhundert sowie musikalisiertes Figurentheater in der Mitte des 20. Jahrhunderts im Fokus, andererseits nimmt der Band die Integration von Figurenthemmatik in Sujet, Ästhetik und Inszenierung von Oper mit realen Sängerinnen und Sängern in den Blick. Ergänzt wird dieser Fokus durch einen historischen Rundgang zum Verhältnis von Puppen und Musik sowie durch einen Blick auf die Institutionalisierung von Puppenspiel in internationalen Organisationen am Beispiel der UNIMA und der UNESCO.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-948083-39-7



9 783948 083397