

Puppen und Menschen: Anatomie einer Mesalliance Über einige Sonderformen des Musiktheaters

Reinhard Kapp

An der Hand Robert Schumanns¹ nähere ich mich dem Thema in drei Schritten. Max Maria von Weber, der Sohn Carl Marias, berichtet von einer Begebenheit 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 Anwendungen 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 Erwidderung des Konzertmeisters Karol Lipiński und dem großlosen Davonstürmen Schumanns; zit. nach Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, II. Band, Leipzig 1914, 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 Adligen 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 Metamelodrama *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 besonnenes 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 wohlgerne nicht sein Urteil über italienische Oper generell, wie oft kolportiert; den (verglichen mit Cimarosa) Jüngeren 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 Kerners *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 bloß *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 Königssohn* op. 116 in der Melodie nachzuhallen, 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 „Königssohn, 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 dünkenden 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 Genrebedingungen 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 *Genoveva* 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 Overtüre 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 Overtüre zu machen...“. Einige Bemerkungen zu Mendelssohns ‚Overtüre 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 Geneveva 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 Szenarien 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 Bewegter 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 vielsagender Versuch, der noch immer reglosen Form Leben und Seele einzuhauchen, 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 inaktigen 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 begehrliehen Blicken oder im Traum bewegen. – Zuweilen sind es umgekehrt auch Menschen, die unter dem Zwang der Umstände kurzzeitig zu Stein erstarren oder in Stein verwandelt werden (wie in Richard Wagners *Feen*).

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 Houdar de la Motte, mit einer 5. Entrée „La Sculpture“, Paris 1700

dasselbe, Musik von Bernard Aymable Dupuy, 1733

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

ein *Acte de ballet* mit Gesang von Jean-Philippe Rameau, *Pygmalion* (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, *Pygmalion*, 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 Albanien), *Pigmaliône. Opera*, Paris 1773

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

ein Drama semiserio von Peter von Winter, *Pigmaliône*, München 1797

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

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

¹⁶ In: *Cantates françaises mêlées des symphonies. Livre IIème* Paris 1713.

¹⁷ Partitur verschollen; Textfassung Johann Friedrich Schmidt, siehe Laurenz Lütteken, *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 Heldin: Luigi Cherubini, *Pimmallione*, *Dramma lirico* (Stefano Vestris), Paris 1809¹⁸

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

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

ein Monodram: Eduard Sobolewski, Bremen 1858

eine komisch-mythologische Operette: Franz von Suppé, *Die schöne Galatbée* (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 (Choreographic: 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 Motorik 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, Göttinn der Schönheit! erspare der Natur die Schande, daß ein so vollkommnes 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/imgnks/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 Blumenmädchens (einer Großstadt-pflanze).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 Heldin wird von der Szene zu Tränen gerührt. Die belebte Statue fungiert als Analogie zum Foto des eigentlich Geliebten, das sie durch alle erotischen Wirrnisse 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 dürrerem *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 raren 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 Beseelung 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 unterschiedenen: 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 Acciauli und Giovan Filippo Apoloni), Rom 1669

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

Eustachio Bambini, *La gravità 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 Prologe und Epiloge, 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 verblendet 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 albernere 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 Coppélius besorgen. Damit der Zauber vollends wirken kann, bedarf es – ein Element von Realismus, das aber das Phantastische nur verlagert – einer der Brillen eben dieses Coppélius, 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 Coppélius 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 Moblie der überallhin mitgeführten prinzlichen „Reisenatur“) 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 verhöbnten 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 Kunstschau 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 scheinlebendige Spielzeug machen sich selbständig. – 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 Poupée 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'émail* (1870) führt die Mini-Katastrophe, die von der Heldin im Puppenkostüm selbst herbeigeführt wird, zu Desillusionierung und wahrer Liebe: Franz hat sich in das auf dem Balkon drapierte mechanische Wunderwerk des Coppélius 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. Coppélius 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'Ève 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'Ève future* (Mirai no Ivu), Ballett mit Musik von Toshiro Mayuzumi, Tokyo 1955

Glenn Branca, *Symphony No. 9* „*L'Ève 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 Audrans 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 Verhelichung 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 Gesangkunst 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 Ballettfeeerie *Šelkuněk (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 Alpdruke, 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 Karnevalskostüm 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 wohlgezogen, 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 Mijnsen), Vicenza 2001; revidiert als zweiaktige Oper unter dem Titel *Pinocchio*, Berlin 2006

Wilfried Hiller, *Pinocchio. Ein italienischer Traum in zwölf Bildern* (Rudolf Herfurtner), 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 (Regieassistent Christoph Schlingensiefel), *Sukubus – 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 wohlthuender 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 abbrückt; 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 Schlägerhaften 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, wengleich 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 Steinhauer: 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 Telemann-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 unbekanntem 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 Geschöpfes 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 Kaczer, 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 fortschicken und den Golem in einen Felsen zurückverwandeln, der im Zerfallen Ometh erschlägt. Aber als er den Leichnam des Städtlers 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=HrtC6sNXXKU> (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 Grünewald, *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 „modernisierten 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 Frankensteins 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 mostruosa, 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 Dvořák), 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 – vertonten – Gedichten von Byron, Keats, Milton und Poe), Hamburg 2017

Jan Dvořák, *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 theatraler Figuren. Auch wenn die Automaten Hoffmannschen Typs ausgestellt und vorgeführt wurden,

⁷² – die Musik also selbst eine Frankensteinsche 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 Poupée de Nuremberg* oder im II. Akt von *La Poupée*) 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 Poupée* 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 Klavierstücken Rossinis zugrunde.

⁷⁶ <http://401.modernoperas.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 Krutschonich (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. Krutschonich*, 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 hartnäckige 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 Soloinstruments 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 Puppenleichenam 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 Petruschkas Glieder schließlich wie tot im Schnee liegen, sich der Geist dieses Geschöpfes 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 ihre 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 plumpe 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 Veranstanter 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 Polognac.

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'Orfèide*.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 Garderobenschrank. 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 Gesamtauführung 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, welche 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, theatralischer und musikalischer 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 vorgestellt 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 Fernsehübertragung 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 zugespield wird.