

Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar

vorgelegt von
Dorothea Krimm

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Heidelberg, im Mai 2011
Überarbeitet im Juli 2013

Joachim Steinheuer gewidmet

dem Spiritus Rector der Heidelberger Marionettenoper im Säulensaal

Abstracts

Warum interessierte man sich in der Zeit zwischen 1890 und 1930 an so vielen europäischen Orten für die Theaterpuppe und ihre spezielle Bühnensituation? Unter welchen Prämissen schufen Komponisten wie Alfredo Casella, Ernest Chausson, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Erik Satie und Manuel de Falla Werke, die eine eigene Gattung des „Musikalischen Figurentheaters“ eröffneten – eine innovative Form, die in die theaterreformerischen Diskursen der Zeit einfluss? Die vorliegende Arbeit behandelt in vier Abschnitten verschiedene Theatertheorien der Puppe und beispielhafte Werke Musikalischen Figurentheaters, in denen sich diese Theorien auf unterschiedlichste Weise niederschlugen. Im Fokus steht dabei der französische, italienische und deutsche Sprachraum mit den Zentren Paris, Rom und Zürich, wo sich bedeutende Puppenbühnen wie das Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne, das Cabaret du Chat Noir, das Teatro dei Piccoli di Podrecca und das Schweizerische Marionettentheater gründeten. Die Untersuchung geht vom geistesgeschichtlichen Hintergrund der Werke bis zur musikalischen Detail-Analyse, die stets nach dem Aspekt des Puppengedankens in der Musik fragt. Eine Übersicht über ca. 70 relevante Werke rundet die Arbeit ab.

In many European cities a marked interest in puppetry and its staging can be traced between 1890 to 1930, with musicians such as Alfredo Casella, Ernest Chausson, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Erik Satie and Manuel de Falla composing works that invented a new kind of musical puppet theatre – an innovative genre which took part in the reformatory movements of the theatre of the period. The four main chapters of this dissertation discuss different theatrical theories of puppet and selected musical works that were influenced by these theories in different ways. Focussing on the French, Italian and German language area, the dissertation throws light on notable institutions of puppetry including the Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne or the Cabaret du Chat Noir in Paris, the Teatro dei Piccoli di Podrecca in Rome and the Schweizerisches Marionettentheater in Zurich. The research concerns the intellectual background of the works as well as detailed musical analysis which focuses on the idea of the puppet reflected in music. A synopsis of c. 70 relevant works completes the study.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Das musikalische Figurentheater des frühen 20. Jahrhunderts – eine kaum bekannte Gattung	7
1.1 Einführung.....	7
1.2 Terminologie, Quellenbefund, Hypothese und Methodik.....	8
1.3 Forschungsstand.....	13
II. Die Puppe als Symbol im Paris der 1890er Jahre	23
2.1 Perfekte Grazie und Gottähnlichkeit: romantische Ideen der Puppe.....	23
2.2 Mysterienspiele mit Musik für Schattenfiguren und Marionetten.....	32
2.2.1 Der heilige Antonius im Chat Noir.....	33
2.2.2 „La mise en action des <i>Symboles</i> “ im Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne.....	44
2.3 Parodistische Heiligenstücke von Erik Satie.....	67
2.3.1 <i>Uspud</i> , ballet chrétien (1892).....	67
2.3.2 <i>Geneviève de Brabant</i> (1899/1900).....	77
2.4 Extrempositionen der Puppe im französischen Symbolismus.....	92
2.5 Zusammenfassung.....	102
III. „Balli plastici per marionette“ – Figuren-Tanztheater im italienischen Futurismus	105
3.1 Das Teatro dei Piccoli des Vittorio Podrecca.....	105
3.2 Fortunato Deperos Postulat einer neuen Figurentheater-Gattung.....	110
3.3 Vorbild, Anregung und Enttäuschung aus Paris:.....	112
Der „Große Diaghilev“.....	112
3.4 Handlungen und Musiken der Balli plastici im Überblick.....	118
3.5 Theaterkonzepte der italienischen Futuristen.....	120
3.5.1 Manifeste zum futuristischen Theater.....	120
3.5.2 Die „Futuristische Neukonstruktion des Universums“ und der Begriff des „Plastischen“.....	127
3.5.3 Futuristisches Musiktheater.....	130
3.6 „Plastische“ Tanz-Musiken?.....	132
3.6.1 „Leichte Stücke für Klavier“ – Musik mit vermeintlich geringem Anspruch.....	133
3.6.2 Futuristisches Lachen in „L’uomo dai baffi“.....	141
3.6.3 Reihungsform des neuen Musiktheaters: Malipieros „Selvaggi“ und Bartóks „L’Orso azzurro“.....	143
3.7 Zusammenfassung.....	148
IV. Erotik auf der Puppenbühne. Zwei Beispiele musikalischen Figurentheaters aus dem deutschsprachigen Raum	151
4.1 Die „Über-Marionette“ des Edward Gordon Craig und das Schweizerische Marionettentheater.....	151
4.2 Erotik auf der Puppenbühne I: Die Rache des verhöhnten Liebhabers (1926) von Ernst Toller und Ernst Krenek.....	159
4.2.1 Hintergründe.....	159
4.2.2 Die Handlung.....	163
4.2.3 Thema Sexualität.....	166

4.2.4 Zur Musik Ernst Kreneks	172
4.3 Erotik auf der Puppenbühne II: Blei/Hindemiths <i>Das Nusch-Nuschi</i> (1921).....	184
4.3.1 Oskar Schlemmers „Kunstfigur“	184
4.3.2 Schwabinger Bohème und Frankfurter Expressionismus	193
4.3.3 Hindemiths Puppentheater im Hause Ronnefeldt 1914–16	197
4.3.4 Zum Text Franz Bleis	202
4.3.5 Zur Musik Paul Hindemiths	208
4.4 Zusammenfassung und Vergleich	218
V. <i>El Retablo de Maese Pedro</i>. Manuel de Fallas Musiktheater für Puppen	221
5.1 Zum Aufführungskontext	224
5.2 Puppen als Voraussetzung des Sujets: <i>Don Quijote</i> , Buch II, Kap. 25 f.....	226
5.3 Exkurs: Federico García Lorcas Projekt eines andalusischen Puppentheaters	234
5.4 Manuel de Fallas Libretto	236
5.5 Analyse: <i>El Retablo de Maese Pedro</i> als musikalisches Figurentheater	243
5.5.1 Prinzip der Reduktion in Besetzung, Form und Behandlung des musikalischen Materials	243
5.5.2 <i>Mise en abyme</i> und Figurentheater.....	254
5.5.3 Puppenmusik einzelner Bilder: ein musikalisches Knütteltheater	259
5.5.4 Die drei Protagonisten	262
5.5.4.1 Der <i>Trujamán</i>	263
5.5.4.2 Meister Pedro	269
5.5.4.3 <i>Don Quijote</i>	275
5.5.5 Das Motiv der <i>furia</i> – „Wahnsinnsszenen“ auf der Puppenbühne?	287
5.6 Zusammenfassung	291
VI. Warum Figurentheater? Aspekte einer entmenschlichten Kunst.....	295
Anhang: Repertoire des musikalischen Figurentheaters im frühen 20. Jahrhundert... 301	301
A1) Genuines musikalisches Figurentheater	301
A2) Werke mit Puppenthematik im weiteren Kontext.....	309
Bibliographie.....	313
Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele	329
Dank.....	330

I. Das musikalische Figurentheater des frühen 20. Jahrhunderts – eine kaum bekannte Gattung

1.1 Einführung

Adrian Leverkühn, ein deutscher Tonsetzer des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und Titelheld in Thomas Manns fiktiver Komponistenbiographie *Doktor Faustus* (1947), scheint in seiner Komponisteneigenschaft in vielerlei Hinsicht als ein „Kind seiner Zeit“ angelegt – bekanntermaßen ließ sich Mann unter anderem von den Persönlichkeiten Igor Stravinskys und Arnold Schönbergs zu seiner Figur inspirieren. Als dieses „Kind seiner Zeit“ verfasst Leverkühn unter anderem nach der Lektüre von Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* eine „groteske Opernsuite“, die *Gesta Romanorum*, für Gliederpuppen, die 1921 in Donaueschingen auf einer Marionettenbühne zur Aufführung kommt. Das musikalische Werk ist „so unwagnerisch wie möglich“ zu denken, „der Naturdämonie und dem künstlerischen Pathos am allerfernsten, eine Erneuerung der Opera buffa im Geist künstlichster Persiflage, und der Persiflage der Künstlichkeit, etwas von hochspielerischer Preziosität [...]“.¹ Die (menschlichen) Sänger sollen dabei im Orchester stehen, ein Sprecher fasst die Handlung in Rezitativ und Erzählung zusammen, und dazu ist eine sparsame Besetzung aus Violine, Kontrabass, Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Schlagzeug und Glockenapparat vorgesehen. Die Musik besteht aus „wunderliche[n] Partituren, [...] in denen das harmonisch Herrischste, rhythmisch Labyrinthischste auf das Einfältigste – und eine Art von musikalischem Kindertrompetenstil wiederum auf das stofflich Ausgefallenste angewandt“ ist, eine „Vereinigung des Avancierten mit dem Volkstümlichen, Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Zugänglichkeit, Hoch und Niedrig [...]. Eine Einfachheitswirkung sehr fern von Einfalt, eine intellektuell federnde Schlichtheit [...], Entromantisierung der Musik“, wie der Erzähler zusammenfasst.² Von der Kleist-Lektüre über die neuartige, quasi experimentelle Opernform bis hin zur Kammerbesetzung mit Sprecher und vor allem dem damit verbundenen theater- und musikästhetischen Erneuerungsansatz – einem gegen alles „Wagnerische“ gerichteten Antiexpressivismus, verbunden mit einem neuen Ideal der Schlichtheit und der Aufhebung zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst – ist Thomas Manns

¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, Frankfurt am Main 1960, S. 218.

² Ebd., S. 427 f.

Fiktion in allen Punkten typisch für das Phänomen des musikalischen Figurentheaters im Europa des frühen zwanzigsten Jahrhunderts.

Dies ist in gewisser Weise kein Zufall, da die Idee zu Leverkühns Puppenoper aus einem Besuch des Autors im Schweizerischen Marionettentheater in Zürich 1926 resultierte, wo er eine Aufführung von Manuel de Fallas *El Retablo de Maese Pedro* erlebte.³ Zum Vorbild für Manns musikalisches Motiv wurde damit ein Werk, das in Kontext und Machart nicht nur typisch für die Gattung des musikalischen Figurentheaters dieser Zeit ist, sondern gleichzeitig als einer ihrer Höhepunkte gelten muss.

1.2 Terminologie, Quellenbefund, Hypothese und Methodik

Der Terminus „musikalisches Figurentheater“ ist ein Neologismus, der so im frühen zwanzigsten Jahrhundert noch nicht verwendet wurde. Er bietet sich jedoch aus mehreren Gründen an, um ein gewisses musikalisches Repertoire aus der Zeit zwischen 1890 und 1930 zu bezeichnen, das speziell für die Puppenbühne geschrieben wurde, aber mit dem Begriff der „Puppenoper“ unzureichend erfasst wäre. Einerseits ist dies in der großen Formenvielfalt des Repertoires begründet, das von Bühnenmusiken über Ballette bis hin zu verschiedenen Opernformen reicht. Andererseits scheinen gerade diese Opernformen den traditionellen Begriff der Oper zu umgehen, wie dies etwa im *Retablo de Maese Pedro* der Fall ist. Es handelt sich daher um eine grundsätzliche Neuorientierung der Gattung, die als Puppenoper an den Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts, etwa auf Schloss Esterházy, bereits eine eigene Geschichte vorzuweisen hatte.⁴

Was die Bezeichnung „Figurentheater“ angeht, so hat sich dieses Wort in Deutschland erst seit den 1960er Jahren verbreitet, unter anderem als Titel der Zeitschrift des Deutschen Instituts für Puppenspiel in Bochum. Der Begriff wurde damals bewusst im Rekurs auf das Phänomen des „künstlerischen“ Puppenspiels des frühen zwanzigsten Jahrhunderts gewählt und sollte einen Anspruch als Kunstgattung gegenüber dem populären, „volkstümlichen“ Puppentheater hervorheben.⁵ In eben dieser Bedeutung soll der Begriff hier für das Repertoire zwischen 1890 und 1930 gelten: Die Produktionen verstehen sich als Kunstwerke, obwohl

³ Vgl. Volker Scherliess, *Zur Musik in Thomas Manns Roman Doktor Faustus*, in: Hermann Weber (Hg.), *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, Berlin 2007, S. 149.

⁴ Vgl. hierzu z. B. Paola Campanini, *Le marionette e la musica dal Cinque al Settecento*, in: Pulcinella. *Una maschera tra gli specchi* (= *Archivio del teatro e dello spettacolo* 2), hg. von Franco Carmelo Greco, Neapel 1990, S. 77–109.

⁵ Vgl. Gerd Taube, *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer "Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels"*, Tübingen 1995, S. 144 ff.

oder gerade weil sie bisweilen den Kunstbegriff bewusst unterlaufen. In vielen Fällen sind außer Tonkünstlern und Literaten auch bildende Künstler, von den Nabis bis zum Bauhaus, an der Entstehung der Werke beteiligt.

Darüber hinaus umspannt der Begriff Figurentheater alle Formen des Puppen- und Schattentheaters. Die länder- und sprachübergreifende Beschäftigung mit diesem Gegenstand führt nicht selten zu Verständigungsschwierigkeiten, da zwischen der englischen „marionette“, der französischen „marionnette“ und der deutschen „Marionette“ grundlegende Unterschiede bestehen, aber ein französisches „théâtre de marionnettes“ in der deutschen Sekundärliteratur häufig falsch präzisierend mit „Marionettentheater“ übersetzt wird. Über eine allgemeine Bezeichnung für die Theaterpuppe an sich – das leblose Objekt beziehungsweise die leblose Figur, die von einem Puppenspieler auf einer eigens dafür eingerichteten Bühne animiert wird – verfügen im Grunde nur die englische („puppet“), die französische („marionnette“) und die italienische Sprache („pupazzo“), während die deutsche „Puppe“ zunächst an das Kinderspielzeug denken lässt, wofür das Englische („doll“), das Französische („poupée“) und das Italienische („bambola“) eigene Begriffe haben. Die untergeordneten Theaterpuppenvarianten sind wie folgt unterschieden:

<i>Deutsch</i>	<i>Französisch</i>	<i>Englisch</i>	<i>Italienisch</i>
(Theaterpuppe)	marionnette, pantin	marionette, puppet	pupazzo
Marionette	marionnette à fils, fantoche	marionette, string puppet	marionetta, fantoccio
Handpuppe	marionnette à gaine, guignol	hand / fist / glove / mitt puppet	burattino (a guanto)
Stabpuppe	marionnette à tiges	rod puppet	burattino a bastone
Stabmarionette (mit Fäden und Stäben von oben geführt)	marionnette à tringle	hand-rod puppet, rod marionette	marionetta a bastone
Schattenfigur	marionnette d’ombre	shadow puppet	ombra
Hampelmann	pantin	jumping jack	marionetta, burattino
(Spielzeug-)Puppe	poupée	doll	bambola
Kasperle	~ Guignol	~ Punch	~ Pulcinella

Wie aus dem Repertoire-Katalog im Anhang dieser Arbeit hervorgeht, verzeichnet die Musikgeschichte der hier untersuchten Epoche zwischen circa 1890 und 1930 eine beachtliche Zahl von rund siebzig musiktheatralischen Werken, die für Puppenbühnen aller Art entstanden, von den Schattentheaterbühnen auf dem Pariser Montmartre bis zu Bühnen

mit eigenen Figurenkreationen, wie den Sockelmarionetten des Petit-Théâtre von Henri Signoret und Maurice Bouchor. Weitet man den Begriff des musikalischen Figurentheaters aus und betrachtet die Musiktheaterwerke der Zeit, die sich generell mit der Idee der Puppe auseinandersetzen, wie Bartóks *Der holzgeschnitzte Prinz* oder Stravinskys *Pétrouchka*, so wird anhand der großen Zahl von Beispielen deutlich, dass es sich hier offenbar um eine Bewegung innerhalb des Theaters und Musiktheaters handelt, die ein Zeitgenosse zu Recht als „Renaissance der Marionette“ begriff.⁶

Angesichts eines solchen Quellenbefundes stellt sich zunächst die Frage, aus welchem Grund die Wahl des Figuren- anstelle des Menschentheaters jeweils erfolgte. Die damit verknüpfte Hypothese, die dieser Arbeit zugrundeliegt und die die Richtlinie für das methodische Vorgehen bestimmte, lehnt sich an die zu Beginn bei Thomas Mann geschilderten Umstände an: Sie besteht in der Annahme, dass der Griff zur Puppe jeweils aus einer theaterästhetischen beziehungsweise theaterreformerischen Überlegung heraus geschah, die in den meisten Fällen auf eine antiexpressivistische, antipsychologistische Art der Darstellung hinauslief und dabei nicht selten eine Neukonzeption der Unterscheidung von „hoher“ und „niederer“ Kunst implizierte. Konkret manifestiert sich in den einzelnen Werken das Experimentieren mit neuen musiktheatralischen Formen, was sich immer wieder durch das Mittel der Schlichtheit und Reduktion, beispielsweise in kleinen Kammerbesetzungen und kurzer Dauer der Stücke auswirkt.

Im Folgenden werden beispielhaft vier repräsentative Werke oder Werkgruppen auf diese Grundannahme hin untersucht und in allen werkimmanenten, vor allem aber auch kontextuellen Facetten beleuchtet. Die Frage nach den Gründen für die Wahl der Puppe steht dabei stets im Vordergrund – die kontextuelle Antwort darauf bestimmt jeweils das analytische Vorgehen beim Einzelwerk, wo an Musik und Text die Frage gestellt wird, inwiefern sich der Puppengedanke darin widerspiegelt. Eine Beschränkung der Untersuchung auf den französischen, italienischen und deutschen Sprachraum, genauer gesagt auf die Zentren Paris, Rom und Zürich hat sich aufgrund der dort gegebenen Häufung von künstlerisch orientierten, festen Figurentheater-Institutionen ergeben: Das Teatro dei Piccoli in Rom, das Schweizerische Marionettentheater in Zürich und verschiedene kleinere Puppenbühnen in Paris waren maßgeblich für den Puppen-Diskurs der Zeit. Dass puppenhistoriographisch sicherlich ebenso wichtige Bühnen wie etwa Paul Branns

⁶ Paul Legband, *Die Renaissance der Marionette*, in: Josef Ettliger (Hg.), *Das literarische Echo*. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, Jg. 9, Heft 4 (15.11.1906), Sp. 247–257.

Marionettentheater Münchner Künstler oder Ivo Puhonnys Künstler-Marionettentheater in Baden-Baden in dieser Untersuchung nur wenig berücksichtigt werden konnten, liegt vor allem an der dürftigen musikalischen Quellenlage in diesen Fällen. Auch spielte man dort nur wenige neu und genuin für die Puppenbühne entstandene musikalische Werke.

Ziel der Untersuchung ist es zunächst, anhand einiger exemplarischer Werke und Werkgruppen einen einführenden Überblick über einen bisher weitgehend unbekanntem Bestand musikalischen Figurentheaters zu geben – darunter auch einige bekanntere Werke, die hier erstmals ausschließlich unter dem Puppenaspekt betrachtet werden. Darüber hinaus soll die Darstellung der Anfänge des musikalischen Figurentheaters auch dazu dienen, eine Grundlage für Untersuchungen späterer Beispiele der Gattung zu liefern, die im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert immer wieder Interesse fand. Neben Mischformen wie Heinz Holligers *Der magische Tänzer. Versuch eines Ausbruchs* für zwei Menschen und zwei Marionetten (1963/65) zählen dazu Hans Werner Henzes *Knastgesänge. Drei Musiktheaterstücke* für Puppenspieler, Sänger und Instrumentalisten (1996) und Georges Aperghis' *Zeugen* für Stimme, Puppenspieler, Ensemble und Live-Video (2007), aber auch Puppenopern-„Klassiker“ wie Salvatore Sciarrinos *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), die für die traditionelle sizilianische „Opera dei Pupi“ entstand.

Das erste Kapitel schildert die Anfänge des musikalischen Figurentheaters im Paris der 1890er Jahre: Aus dem bürgerlichen Salontheater entwickelt sich eine eigene Gattung mit eigens komponierter Musik und jeweils neuartigen, spezialisierten Figuren. Im Mittelpunkt steht dabei die Theorie von der Überlegenheit der Puppe gegenüber dem Schauspieler, wie sie Anatole France und Maurice Maeterlinck als erste formulierten. Zum Verständnis dieser Vorgänge ist zunächst ein Blick auf Schriften der deutschen und französischen Romantik vonnöten, deren Idee von der „gottähnlichen“ Marionette und ihrer Herkunft aus der religiösen Sphäre am Ende des Jahrhunderts zur Entstehung eines neuen religiös-irrealen Figurentheaters führte. Die ersten Beispiele genuiner Figurentheater-Musiken finden sich im Repertoire des Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne (Vidal, Chausson) und der Schattentheater des Montmartre (Fragerolle, Satie). Bedingt von der mystisch-religiösen Stoffwahl, wird die Theaterpuppe hier als Symbol oder heiliges Zeichen begriffen, das den zugrundeliegenden Text transzendierend wiedergibt. Verschiedene ernsthafte und satirische Verwendungen dieses Prinzips zeigen, wie sich schon jetzt Wege zur Anti-Oper der 1920er Jahre bahnten. Nicht zufällig ist der Bezug zu Werk und Person Richard Wagners bereits präsent. Die

wichtigste Kompositionskategorie der neuen Gattung besteht von Anfang an in einer Einfachheit, die hier „Naivität“ genannt wird. Eine Gegenüberstellung der konträren Ansätze Maurice Maeterlincks und Alfred Jarrys, beide Vertreter einer im weitesten Sinne „symbolistischen“ Epoche, schließt das Kapitel ab.

Das zweite Kapitel macht einen zeitlichen Sprung ins letzte Jahr des Ersten Weltkriegs und untersucht eine Figurentheater-Produktion, die ganz im Zeichen des italienischen Futurismus stand. Das römische Teatro dei Piccoli von Vittorio Podrecca, eine bemerkenswerte Puppentheater-Institution mit jahrzehntelanger Geschichte, bildete hierfür den Aufführungsrahmen. Vor dem Panorama der künstlerischen Entwicklung Fortunato Deperos, des bildkünstlerischen Autors einerseits und der futuristischen Manifeste zum Thema Theater andererseits findet die Annäherung an die ebenso komplex-hermetischen wie frech-simplizistischen *Balli plastici* mit den „Tanzmusiken“ von Casella, Malipiero, Lord Berners und Bartók statt. Auch hier wird zu Beginn die Überlegenheit der Puppe gegenüber dem Schauspieler verkündet. Die Puppe versinnbildlicht nun das futuristisch-modernistische Menschenbild des Maschinenmenschen oder „uomo meccanico“ – wobei futuristische Glaubenssätze dieser Art von der Musik teilweise unterlaufen werden. Ebenso ambivalent ist der Umgang mit dem traditionellen Kunstbegriff: Die *Balli plastici* sind als Gegenentwurf zur Kunst der Ballets russes zu begreifen und proklamieren ein neuartiges futuristisches Tanztheater.

Das dritte Kapitel stellt zunächst die Theorie der „Über-Marionette“ von Edward Gordon Craig vor, die seit 1908 besonders im deutschen Sprachraum, speziell vom Schweizerischen Marionettentheater in Zürich rezipiert wurde. Zu dessen Spielplan gehörte unter anderem Ernst Tollers Marionettenspiel *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* mit der Musik Ernst Kreneks, das mit Paul Hindemiths Opern-Einakter für „burmanische“ Marionetten *Das Nusch-Nuschi* das Ausgangsprinzip der Zote gemein hat. Das Thema der Erotik steht im Mittelpunkt beider Werke, die dieses auf verschiedene Weise mit dem Puppengedanken verknüpfen. Dies ist mit der als Provokation wirkenden Idee einer dezidiert niedrigen Qualitätsstufe von Kunst verbunden, kombiniert mit dem Aspekt der „Verpuppung“ und Verharmlosung fragwürdiger Inhalte durch das Medium Figurentheater. Bei Hindemith treten die puppenzentrierten Ideen Oskar Schlemmers und des Frankfurter Expressionismus hinzu. Beide Richtungen gehen wie Craig vom Postulat der Verbannung des Menschen von der Bühne aus. Der Anti-Wagnerismus tritt hier vor allem im Werk Hindemiths zutage.

Den Schlusspunkt der Untersuchungen bildet das Kapitel über Manuel de Fallas Musiktheater für Puppen, *El Retablo de Maese Pedro* aus dem Jahr 1923. Das Interesse für die Puppe entspringt in diesem Fall volkskundlichen Unternehmungen de Fallas und seines Freundes Federico García Lorca, ist jedoch vor allem auch werkimmanent begründet, da die zugrundeliegende Textpassage des *Don Quijote* von einer Puppenschauspielung handelt. Die Analyse zeigt, wie der Puppengedanke und die damit verbundenen Ideen der Einfachheit und Artifizialität de Fallas Libretto und Musik von Grund auf und mit äußerster Konsequenz prägen, so dass man von einem qualitativ besonders hochstehenden Beispiel musikalischen Figurentheaters sprechen kann. Der Aufführungskontext im Rahmen des Salons der Pariser Mäzenin Fürstin Polignac und der inhärente Gedanke des „Divertissements“ führt gewissermaßen zurück zu den Anfängen des künstlerischen Puppentheaters – mit dem Unterschied, dass de Fallas Werk bald auch auf festen Puppenbühnen in Zürich, Venedig u. a. gegeben wurde.

1.3 Forschungsstand

Das Thema der Puppe im Theater der klassischen Avantgarden hat bislang nur vereinzelt das Interesse der Wissenschaft geweckt, wie beispielsweise im Bereich der Kunstgeschichte: Diverse Ausstellungskataloge bieten einen Überblick über die entsprechenden Werke von Fortunato Depero, Sophie Taeuber-Arp, Alexandra Exter, Oskar Schlemmer, Otto Morach, Merce Cunningham, Oskar Kokoschka, Hans Bellmer und anderen⁷ – Kataloge zu den Einzelpersonen einmal nicht mitgerechnet.

Im Jahr 1976 lieferte der Theaterwissenschaftler Hans-Peter Bayerdörfer einen viel rezipierten Aufsatz zum Thema, *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*.⁸ Wie der Titel andeutet, versteht der Autor die gesamte Puppen-Epoche als Folge des Werks von Maurice Maeterlinck, auf den sich seiner Meinung nach auch Alfred Jarry und Edward Gordon Craig beziehen.

Der Schlüssel zum Verständnis des Revirement der Marionette liegt [...] nicht bei den spärlich vorhandenen Marionettenbühnen der Metropolen. [...] Er liegt im Bereich jenes

⁷ Gabriella Belli (Hg.), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia. Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham* (Ausst. Trento 2000/01), Mailand 2000; Pia Müller-Tamm (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen der Moderne* (Ausst. Düsseldorf 1999), Köln 1999.

⁸ Hans-Peter Bayerdörfer, *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 20/1976, S. 504–538.

Versuchs zur Erneuerung der Tragödie, der mit dem Begriff des „Symbolismus“ zu kennzeichnen ist.⁹

Ein bedeutungsschweres Datum ist für Bayerdörfer das Jahr 1906, in welchem der Berliner Kritiker Paul Legband die „Renaissance der Marionette“ verkündete¹⁰ – zeitgleich zum Auftreten der künstlerischen Puppenspieler Paul Brann, Richard Teschner und Alexander von Bernus.

Indem die Marionetten bei Maeterlinck als „Chiffren einer Entpersonalisierung, einer restlosen Determination“ festgelegt werden,¹¹ so behauptet Bayerdörfer in seiner scheinbar paradoxen Hauptthese, führten sie zum Beweis der Unmöglichkeit von Tragik. Diese bedinge ein notwendiges Moment menschlicher Freiheit, das angesichts eines solchen Fatalismus nicht mehr gegeben sei – daher durchbreche die Figurenkonzeption letztendlich Maeterlincks Versuch zur Schaffung einer neuen Tragödie und öffne den Weg zur nihilistischen und absurden Dramatik. Aus Maeterlincks Schaffen resultiere außerdem die Aufwertung von Szenerie, Bühnenraum und vor allem Regie gegenüber dem Theatertext, die Aktivierung des Zuschauers und die Rückbesinnung des Theaters auf seine Geschichte vor der Periode des bürgerlichen Illusionstheaters. Der Autor unterscheidet zwei Richtungen innerhalb der Maeterlinck-Rezeption: Eine quasi ernste behalte die metaphysische Verweisfunktion der Figuren bei und widme sich der Lyrisierung und Restilisierung – Beispiele hierfür wären Hofmannsthals *Jedermann*, Brechts *Salzburger Totentanz* und Andreevs *Das Leben des Menschen*. Demgegenüber zeigt er eine breite parodistische Maeterlinck-Rezeption auf, die bei Strindberg, Meyerhold und in den Kabaretts in Berlin (Reinhardts „Schall und Rauch“, von Wolzogens „Über-Brett!“) und München („Elf Scharfrichter“) zu finden sei. Die Beispielwerke überschneiden sich nur bedingt mit dem hier interessierenden Repertoire – zum einen, weil es sich fast ausschließlich um Sprechtheater handelt, zum anderen, weil Bayerdörfer die Idee der Puppe im Theater in einen sehr weiten Kontext stellt. Auch mag die starke Fokussierung auf Maeterlinck den Blick etwas einschränken.

Was die Theaterwissenschaft betrifft, sei hier außerdem auf zwei neuere Monographien verwiesen, die auf verschiedene Weise in das Thema einführen. Ein besonders breit angelegtes Panorama bietet die Dissertation von Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*.¹² Der

⁹ Ebd., S. 507.

¹⁰ Siehe oben Anm. 6.

¹¹ Bayerdörfer (1976), S. 511.

¹² Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne 1992.

Begriff des Abbilds („effigie“) sichert Plassards theaterhistorischer Perspektive eine umfangreiche Formenvielfalt des Untersuchungsgegenstands: Das „Abbild des Schauspielers“ umfasst im weitesten Sinne „homme-marionnette“, „homme-mannequin“ und „robot“, die Verwendung von echten Puppen ebenso wie die Orientierung der Schauspieler an der Puppe. Dem „Abbild“ stellt er zu Beginn zusätzlich den Begriff des „Simulacrum“ zur Seite, wobei das Spiel mit solchen Abbildern seiner Ansicht nach zur Verdoppelung der Fiktion, zu „Simulakren zweiten Grades“ führt.¹³ Möglicherweise vermeidet Plassard deshalb den Begriff Puppe auf dieser höchsten Ebene, weil „marionnette“ im Französischen zwar verschiedene Puppenarten, aber nicht Roboter und Mannequin einschließt, also nicht allgemein genug ist – die englische Sprache garantiert mit dem Begriff „puppet“ diese Allgemeinheit. – Die künstlichen Figuren erfüllen außerdem eine doppelte Funktion, sind zugleich „modèles d’interprétation“ und „remodelage de la figure humaine“.¹⁴

Auf zweierlei Interpretationstypen kommt die Forschung angesichts des Phänomens der Puppe. Einerseits blickt sie auf eine lange Tradition der Fiktion künstlicher Figuren zurück, die so alt ist wie die Literaturgeschichte selbst – Plassard erwähnt hier die *Ilias* und den buddhistischen *Tripitaka*. Andererseits deutet sie die Bevorzugung der Puppe durch die Avantgarden häufig als Reaktion auf Industrialisierung und technischen Fortschritt. Plassard selbst geht es vor allem darum, die im Zeitalter der klassischen Avantgarden, das er auf die Jahre 1910 bis 1930 eingrenzt, sich entwickelnden „Kraftlinien“¹⁵ einer Neudefinition des theatralen Akts aufzuzeigen. Auf der epochalen Grenze um 1910 beharrt Plassard wiederholt, obwohl er die Phänomene der 1890er Jahre durchaus in seine Untersuchungen miteinbezieht. Seiner Meinung nach herrscht zwischen Edward Gordon Craigs Aufsatz über die „Übermarionette“ von 1908 und Filippo Tommaso Marinettis Futuristischem Manifest von 1909 ein signifikanter Unterschied – zwischen Avantgarde und Nicht-Avantgarde. Als ebenso gravierend bewertet er die Epochengrenze von 1930, die ungefähr den Beginn der faschistischen Regimes markiert. Die lokale Eingrenzung auf die Länder Deutschland, Frankreich und Italien nimmt Plassard im Bewusstsein vor, keine „vollständige“, sondern eine beispielhafte Untersuchung zu leisten.

Aus der „präavantgardistischen“ Zeit kristallisiert Plassard drei Initiativen heraus, die in der Folge als Vorbilder dienten: die Puppentheorien Maurice Maeterlincks, Alfred Jarrys und

¹³ Plassard (1992), S. 12.

¹⁴ Ebd., S. 14

¹⁵ Ebd., S. 15.

Edward Gordon Craigs. Letzteren bewertet er in seinem Fazit, das auch die jüngere Geschichte des Theaters seit 1930 ins Blickfeld rückt, entschieden als vergangen und abgeschlossen:

Cette visée proprement technicienne du théâtre, cette ambition à diriger hommes, sons, lumières, objets, vers la réalisation d'une totalité sans aspérités et sans failles, sur une scène et selon un rythme rigoureusement ordonnés, eut sa signification historique: elle fut nécessaire pour rendre à l'art théâtral sa cohérence et sa force.¹⁶

Gegenüber diesem historischen „Kraftbeweis“ des Theaters schätze man heute wieder die Fragilität und Unsicherheit auf der Bühne; selbst die Puppenbühnen höben den Kontrast zwischen Mensch und lebloser Figur häufig durch offenes Spiel hervor, bei dem man die Spieler sehen kann. Im übrigen habe die Epoche wohl für die Puppenbühnen eine noch größere Bedeutung gehabt, da sie ihr, die um 1900 ganz zu verschwinden drohte, zu neuem Selbstverständnis und einem gleichberechtigten Platz in den Künsten verholfen habe.¹⁷ Gegenüber dieser Gegenwart begreift Plassard die von ihm untersuchte Epoche der Avantgarden als einen „Moment der Krise“, in dem die realistische Illusion überholt war. Die Craigsche Konsequenz aus dieser Krise, den Schauspieler durch sein totes Double zu ersetzen, hat sich seiner Meinung nach ihrerseits überholt, da sie ein entscheidendes Manko aufweise: Sie mache jegliche Identifikation des Zuschauers mit dem Bühnengeschehen zunichte.¹⁸ Dass dies so grundsätzlich nicht stimmen kann, wusste jedoch schon Cervantes, als er seinen Don Quijote ein Puppentheater und die Folgen von dessen identifikatorischen Wirkungen erleben ließ: Freilich ist die Identifikation mit der Puppe eine andere als die Identifikation im Schauspielertheater, aber wäre sie nicht möglich, so würde das Puppentheater auch dem kindlichen Publikum kaum zusagen.

Mit den Worten, dass die Bühne ein Ort für „lebendige Prozesse, und nicht für mechanische Abläufe“ sei,¹⁹ urteilt Plassard Craigs Erbe ab, um sich stattdessen explizit für Maeterlinck auszusprechen. Dieser habe mit seinen toten Figuren das „Wunderbare und Phantastische“ auf die Bühne geführt, so dass wir ihm bis heute verdanken: „faire du personnage, non plus le

¹⁶ „Diese technische Betrachtungsweise des Theaters, dieser Ehrgeiz, Menschen, Klänge, Licht, Objekte zur Realisation einer Totalität ohne Unebenheiten und Brüche zu führen, auf einer Bühne und unter strikter Einhaltung bestimmter Abläufe, hatte seine historische Bedeutung: Es war notwendig, um der Theaterkunst ihre Kohärenz und Kraft wiederzugeben.“ (Übers. d. Verf.) Ebd., S. 352.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 353.

¹⁹ Ebd., S. 354.

reflet de l'homme de la salle, mais le point de rencontre entre l'image projetée de celui-ci, la matérialisation de ses désirs, de ses peurs, la mémoire collective et le souffle de l'inconnu“.²⁰

Sein Vorhaben, verschiedene Avantgarde-Gruppen nacheinander vorzustellen, kann Plassard nicht immer einlösen. Dies verrät schon sein Inhaltsverzeichnis, wo er in mehreren Teilkapiteln immer wieder neu auf den italienischen Futurismus zu sprechen kommt, aber auch Gruppen und Einzelpersonen wie die Bauhaus-Bewegung oder Erik Satie behandelt, die sich nicht unbedingt als geschlossene Avantgarde-Richtung verstanden haben. Gerade durch diese Vielfalt, die die theoretische Prämisse der „Avantgarden“ sprengt, erhält der Leser jedoch den Eindruck eines umfassenden Überblicks, der mit Namen wie Emile Malespine, Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Hugo Ball, Walter Mehring, Blaise Cendrars, Sophie Taeuber-Arp, Vilmos Huszár, Vassily Kandinsky, Lothar Schreyer, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Oskar Schlemmer, Raymond Roussel, Yvan Goll und vielen anderen verschiedenste Richtungen in Literatur und Kunst vereint. Der Aspekt der Musik bleibt dabei leider unerwähnt, obwohl Plassard Saties *Le Piège de Méduse*, *Parade* und Deperos *Balli plastici* handlungstheoretisch eingehender untersucht.

Auch in Jochen Kiefers Dissertation *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken*²¹ ist die Musik kaum berücksichtigt, obwohl die im Zentrum stehenden Künstler Craig und Schlemmer durchaus musikalische Berührungspunkte aufweisen. Allerdings bestimmt der Autor als „musikalische Parameter“ die bei den Avantgarden häufige Verwendung von Termini aus Rhythmik und Harmonielehre für körperliche Akte der Schauspieler-Tänzer. Ausgeklammert werden leider auch die Darstellungsformen des Puppen-, Objekt- und Materialtheaters, auf die Plassard als „gleichberechtigte“, parallele Theaterformen immer wieder verweist. Auch interessiert in Kiefers Arbeit weniger die Geschichte der einzelnen theaterästhetischen Ansätze als ihr gemeinsamer Nenner und dessen Aktualität im Hinblick auf heutige Theaterwelt. Als praktischer Theaterwissenschaftler hat der Autor einen produktionsästhetischen Horizont, den er auch bei den untersuchten Ansätzen hervorhebt.

Die Puppe steht als „Simulacrum der Ästhetik schauspielerischer Tätigkeit und der theatralen Figur“ im Mittelpunkt der Untersuchung,²² wobei Kiefers Begriff des „Simulacrum“ wohl auf

²⁰ Ebd.

²¹ Jochen Kiefer, *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin 2004.

²²Ebd., S. 9.

die Schriften Jean Baudrillards zurückgeht.²³ Diese quasi ahistorische Benennung geht mit dem gleichfalls ahistorischen Nebeneinander von Craig, Meyerhold und Schlemmer einerseits und Barthes andererseits einher, der als Strukturalist und Semiotiker der 1960er und 70er Jahre immerhin einen stark gewandelten Hintergrund für seine Theorie des Bunraku aufweist. Unabhängig davon begreift Kiefer die Puppe grundsätzlich als antinaturalistische Denkfigur: „Der naturalistischen Forderung nach Naturwahrheit, Echtheit und Unmittelbarkeit in der Darstellung steht die Puppe demnach als Bild der Kunst und der Inszeniertheit gegenüber.“²⁴ Hintergedanke dieser Metapher der Avantgarden sei die Autonomisierung des Theaters und seiner Mittel. Dabei erscheine die Puppe keineswegs nur als „sprachloses und von einem Puppenführer (dem Regisseur) abhängiges Wesen“, sondern die Denkfigur impliziere die Forderung nach Vitalität und Lebendigkeit der Darstellung – sie fordere vom Schauspieler Selbstreflexion und stelle ihm eine neue Autonomie als Künstler in Aussicht.²⁵ Anhand der Puppe werde die Tätigkeit des Schauspielers als „signifikantes, selbständiges, konzeptionell bedingtes und die Subjektivität überschreitendes Handeln, das ethisch begründbar ist“, gedacht.²⁶

In Bezug auf die Puppe verweist der Materialbegriff Kiefer zufolge auf die imaginäre Kraft der Bewegung eines Objekts. Die Ordnung dieser Bewegung habe „alleine die Potenz, als nachvollziehbar, intentional und bedeutend wahrgenommen zu werden.“²⁷ Definiert als „zu bewegende Materie“, symbolisiere die Puppe die Objektiviertheit der theatralen Akte.²⁸ Als Artefakt ist sie Vorbild für die kunstvolle Arbeit des Schauspielers an der theatralen Figur. Indem sie Handlungs- und Bewegungskonzeptionen vorgibt, werden Emotionen bewusst initiiert und geführt, und die Subjekt-Objekt-Antinomie hebt sich für den Schauspieler auf.²⁹ Letztlich nutzen laut Kiefer die Avantgarden die Puppe als „Übergangssymbol, das dem Schauspieler als Sinnbild theatraler Darstellung dazu dient, von den Gegebenheiten seiner Person zu abstrahieren.“³⁰ Mit dieser Aussage wird deutlich, wie ein rein metaphorisches Verständnis des Phänomens „Puppe“ einen großen, gegenständlichen Bereich der theaterhistorischen Gegebenheiten ausspart – die Arbeit mit der Puppe selbst. Kiefers Buch ist ein Beispiel dafür, in welchem Maße das Figurentheater auch heute noch von der

²³ Jean Baudrillard, *Die Ordnung der Simulakren* (1976).

²⁴ Kiefer (2004), S. 10.

²⁵ Ebd., S. 11, 30.

²⁶ Ebd., S. 66.

²⁷ Ebd., S. 68 f.

²⁸ Vgl. ebd., S. 138.

²⁹ Vgl. ebd., S. 139.

³⁰ Ebd., S. 140.

Theaterwissenschaft geringgeschätzt werden kann, so dass es aus „ästhetischen“ Überlegungen zur Puppe völlig herausfällt.

Wie sieht es dann aber auf der Seite der Puppenspielhistoriographen aus? Hier wird das Thema bisher nur im ganz großen Rahmen der Geschichte des Figurentheaters, etwa von Henryk Jurkowski, gestreift.³¹ Dieser verteilt die hier erörterten Phänomene auf zwei Kapitel, wobei er unter dem Titel „Attracting the Artists“ das als „künstlerisch“ verstandene Figurentheater mit den Initiativen Maurice Sands, Louis Emile Durantys und Lemercier de Neuvelles in den 1850er und 60er Jahren beginnen lässt. Das Kapitel „Modernist Initiatives“ versammelt unter dem etwas weiter als die „Avantgarden“ gefassten Begriff der „Moderne“ die Cabarets, Bouchors Petit-Théâtre, Maeterlinck, Jarry, Andrej Belij, Vladimir Azow und andere russische Initiativen, Benois Constant Coquelin, Craig, Meyerhold, Aleksandr Tairov, Julia Slominska und speziell in einem Avantgarde-Abschnitt Fernand Léger, Cocteau *Parade*, Kokoschkas *Sphinx und Strohmann*, Dada Zürich, Sophie Taeubers *König Hirsch*, Otto Morachs *La boîte à joujoux* nach Debussy, Deperos *Balli plastici*, Pierre Albert-Birots *Matoum et Téviabar*, Prampolinis *Il mercante di cuori*, Alexandra Exter, das Laboratoire Art et Action, Bauhauskünstler wie Paul Klee, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagys *Die Mechanische Exzentrik*, Kurt Schmidt und Ilse Fehling. Auch das darauffolgende Kapitel reiht sich noch in die Zeit der Moderne ein, indem es die Puppentheater Paul Branns, Ivo Puhonnys, Richard Teschners und anderer nennt, die zumindest modernistische Anzeichen aufweisen und sich durch ihre künstlerischen Ansprüche („artistic puppet“³²) vom traditionellen Puppentheater abheben. Bei aller darstellerischen Breite geizt der Autor bisweilen mit Quellenbelegen. Für die zuletzt erwähnten Theater Paul Branns und Ivo Puhonnys erwähnt er zahlreiche musikalische Programmpunkte, macht jedoch zur Musikpraxis keinerlei Angaben.

Gerd Taube widmet in seiner Monographie *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen* ebenfalls einen Abschnitt der Entwicklung „vom ‚volkstümlichen‘ Puppentheater zum ‚künstlerischen‘ Puppentheater (1900–1930)“.³³ Taubes strikt auf den deutschen Sprachraum zentrierte Betrachtung führt ihn zu der Behauptung, dass Edward Gordon Craigs Überlegungen nur in einem Fall, nämlich in Ivo Puhonnys „Künstler-Marionettentheater“ in Baden-Baden, von Puppenspielern reflektiert worden seien. Das Schweizerische

³¹ Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry*. Bd. I: From its Origins to the End of the 19th Century, Lewiston u. a. 1996, Bd. II: The Twentieth Century, Lewiston u. a. 1998.

³² Jurkowski (1998), S. 92.

³³ Gerd Taube (1995), S. 126–144.

Marionettentheater Zürich übersieht er dabei in seinen exemplarischen Untersuchungen, die außer Puhonny noch Paul Brann in München und Richard Teschner in Wien betreffen – wiederum ohne näher auf die musikalische Praxis dieser Puppenspieler einzugehen. Die Bezeichnung „künstlerisches“ Puppenspiel möchte der Autor, der auch dem Begriff „Figurentheater“ sehr kritisch gegenübersteht, stets nur in Anführungszeichen geschrieben sehen – als Hinweis auf den Diskurs einer neuen Puppenspieler-Generation, die sich so vom herkömmlichen, „volkstümlichen“ Puppentheater abgrenzen wollte. Diese „Künstler“, so Taube, „entdeckten im Puppentheater eine Mediationsform, die geeignet schien, ihre eigenen künstlerischen Vorstellungen als Graphiker, Bildhauer oder Schauspieler/Regisseur besser zu verwirklichen [...]. Damit profilierten sie das Puppenspiel (als Bestandteil der Mediationsform Puppentheater) zu einer künstlerischen Ausdrucksform.“³⁴ Unter „Mediationsform“ versteht Taube dabei den „Modus procedendi der Verknüpfung verschiedener kommunikativer Gestalten und Vorgänge zu einem komplexen kommunikativen Prozeß“.³⁵ Er benennt nun

drei Aspekte, die das „künstlerische“ Puppenspiel zu einem wirklich artifiziellen Puppentheater gemacht haben. Das war zum einen das neue Verständnis von Kunst, die als ein Feld unbegrenzter Kreativität begriffen wurde. Die Puppenspielerneuerer verfügten zumeist allein, nur von wenigen Helfern unterstützt, über das künstlerische Experimentier- und Versuchsfeld eines praktischen Modells des großen Schauspielertheaters. Das war zum zweiten die Betonung der absoluten Künstlichkeit, des Gemachten, und der gleichzeitigen Behauptung dieser Kunst als selbständiger, eigenen Gesetzen gehorchender Welt. Zum dritten war das damit verbundene tendenzielle „Verschwinden des Subjekts“ im Kunstprozeß im Puppentheater ganz augenscheinlich, ist doch der Mensch im Puppenspiel nur in der Tätigkeit, kaum aber körperlich präsent.³⁶

Diese Überlegungen sind sicherlich auch übernational anwendbar und treffen auf Alfred Jarrys Théâtre des Pantins ebenso zu wie auf das Petit-Théâtre von Maurice Bouchor und Henri Signoret, wobei beide Beispiele unmittelbar vor dem von Taube angegebenen Zeitrahmen von 1900 bis 1930 liegen. Der experimentelle Charakter des Figurentheaters und seine Modellhaftigkeit in Bezug auf das Schauspielertheater waren außerdem bei all den Künstlern relevant, die nach und neben dem Figurentheater auch auf die menschliche Bühne zurückgegriffen haben, wie Erik Satie, Paul Hindemith, Manuel de Falla, Ernst Toller und Ernst Krenek.

³⁴ Ebd., S. 133.

³⁵ Ebd., Anm. 81.

³⁶ Ebd., S. 143.

Taubes These, die beispielsweise auch John McCormick in seiner Studie über das „populäre Puppentheater Europas“ aufgreift,³⁷ – dass einer Untersuchung des Puppenspiels grundsätzlich eine sozial- und kulturhistorische eher als eine literar- oder theaterhistorische Perspektive angemessen sei –, scheint insbesondere auf das „populäre“, „traditionelle“ Puppentheater zuzutreffen. Das Repertoire des sich als „künstlerisch“ verstehenden Figurentheaters des frühen zwanzigsten Jahrhunderts wollte jedoch in vieler Hinsicht als gleichberechtigt mit den Werken der großen Bühnen gelten und fordert darum, gerade weil es häufig als Antitheater konzipiert ist, die Behandlung als Kunstwerk, das als literarischer und musikalischer Text und performativer Akt in die Theatergeschichte eingegangen ist.

Der Musikwissenschaftler, der sich als erster und bisher wohl einziger mit dem musikalischen Figurentheater des frühen zwanzigsten Jahrhunderts als Gesamtphänomen beschäftigt hat, bleibt der Amerikaner John Mohr Minniear, dessen Dissertation *Marionette Opera: Its History and Literature* (North Texas State University 1971) in vieler Hinsicht grundlegende, wenn auch nicht immer ganz korrekte Informationen bietet. In seinem korrelierenden Artikel im New Grove Dictionary definiert Minniear das Genre „puppet opera“ wie folgt:

Usually a mixed genre containing both music and spoken dialogue, performed on a specially designed stage by puppets (string, hand or rod). The works may take the form of serious or comic operas, plays with incidental music or interpolated songs, or ballets.³⁸

Der Gedanke einer Mischgattung, welche die unterschiedlichsten Formen vom Theaterstück mit Bühnenmusik bis zur vollgültigen Oper annehmen kann, scheint insbesondere auch für das musikalische Figurentheater des frühen zwanzigsten Jahrhunderts konstitutiv zu sein, zu einer Zeit, als sich die Gattung gewissermaßen neu formierte. Dass für die Untersuchung solcher vielfältiger Formen die Kontextualisierung eine bedeutende Rolle spielt, erwähnt Minniear gleich zu Beginn seines Vorworts.³⁹ Sein Buch behandelt schwerpunktmäßig die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts und kommt erst am Ende auf die hier untersuchte Periode zu sprechen („Twentieth-Century Revival“⁴⁰), die hauptsächlich mit einem Katalog von Namen und Werken abgehandelt wird. Das 19. Jahrhundert übergeht der Autor als eine „period of

³⁷ John McCormick, *Popular Puppet Theatre in Europe 1800–1914*, Cambridge 1998.

³⁸ John Mohr Minniear, *Puppet opera, puppet theatre*, in: ²NGrove, Bd. 20, S. 602 f.

³⁹ John Mohr Minniear, *Marionette Opera: its History and Literature*, Diss., North Texas State University 1971, S. iii.

⁴⁰ Ebd., S. 331–389.

transition“,⁴¹ die lediglich Realistisch-Imitatorisches nach dem Vorbild der großen Theater – nur in Italien nach dem Vorbild der Oper – auf der Puppenbühne hervorgebracht habe. Das „Wiederaufleben“ des beinahe verschwundenen Puppentheaters Ende des 19. Jahrhunderts geschehe dann im Rahmen seiner Entdeckung durch die Künstler, die Minniear mit George und Maurice Sand in Frankreich beginnen lässt.

Das Repertoire des musikalischen Figurentheaters im Anhang der vorliegenden Arbeit basiert zunächst auf den diesbezüglichen Recherchen John Mohr Minniears, die jedoch aufgrund der stark verbesserten Recherchemöglichkeiten in Internetdatenbanken vielfach erweitert und teilweise korrigiert werden konnten. Im Übrigen wird auf die musikwissenschaftliche Sekundärliteratur zu den einzelnen bekannteren Beispielwerken von Erik Satie, Manuel de Falla oder Paul Hindemith im jeweiligen Kapitel verwiesen.

⁴¹ Ebd., S. 331.

II. Die Puppe als Symbol im Paris der 1890er Jahre

Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst würdige. [...] Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, daß wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelt derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgendein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit [...] zu erreichen imstande wäre.⁴²

2.1 Perfekte Grazie und Gottähnlichkeit: romantische Ideen der Puppe

Zu Recht gewährt der amerikanische Slawist und Komparatist Keith Tribble in seiner Dissertation über das „Europäische symbolistische Theater“ den Ideen der deutschen Romantiker einen breiten Raum.⁴³ Nicht nur das symbolistische Theater, sondern insbesondere auch das Figurentheater des so genannten symbolistischen Zeitalters – Tribble bezeichnet mit diesem weitgefassten Begriff die Jahre zwischen 1890 und 1920 – machte sich die romantische Idee der Puppe zu eigen. Da es im Folgenden um musikalische Figurentheater-Phänomene im Umkreis des französischen Symbolismus der 1890er Jahre gehen soll, lohnt ein kurzer Blick auf die entsprechenden Texte. Heinrich von Kleists Artikel *Über das Marionettentheater* aus dem Jahr 1810⁴⁴ ist davon wohl der bekannteste und hatte nicht nur in dem hier untersuchten Zeitabschnitt, sondern im gesamten zwanzigsten und auch noch im einundzwanzigsten Jahrhundert den meisten Einfluss.⁴⁵ Obgleich dieser vielbesprochene Essay und seine Hauptthese, die Marionette übertreffe den Menschen an

⁴² Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in: Ders., *Werke und Briefe*, hrsg. von Siegfried Streller u. a., Berlin 1993, Bd. 3, S. 475.

⁴³ Keith Tribble, *European Symbolist Theater: Conventions and Innovations*. Diss. University of Washington, 1990. Dissertations & Theses: Full Text, ProQuest. Web. 15.01.2011, S. 176–273.

⁴⁴ Erschienen am 12.-15.12.1810 in den Berliner Abendblättern, vgl. Heinrich von Kleist (1993), Bd. 3, S. 732.

⁴⁵ Vgl. z. B. Martin Kley, *German Romanticism Goes to Hollywood: Heinrich von Kleist's "On the Puppet Theater" and 'Being John Malkovich'*, in: *South Central Review* 24.3 (Herbst 2007), S. 23–35.

Grazie, häufig als „extravagante Idee eines Außenseiters“ begriffen wurde,⁴⁶ hat die Würdigung der Theaterpuppe um die Wende zum 19. Jahrhundert auch andernorts stattgefunden. So erschienen 1778 und 1806 zwei größere Sammlungen von Marionettenstücken im Druck⁴⁷ – erste Versuche, das Unterhaltungsmedium des „Pöbels“, wie es bei Kleist heißt, zu literarisieren. Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Ludwig Tieck, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann schrieben für oder über Marionetten- und Schattenspiel; die Stücke wurden teilweise in privatem Rahmen aufgeführt.⁴⁸

Tribble unterscheidet zwei Linien im romantischen Puppengedanken: Die deterministisch-negative Idee der willenlosen Marionette lässt sich von Johann Wolfgang von Goethe bis zu Ludwig Tieck verfolgen. Freilich existiert diese Idee seit der Antike; nun aber wird die Drahtpuppenmetapher der Leblosigkeit beinahe zum Gemeinplatz in der Literatur:

Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten und sehe die Männgen und Gäulgen vor mir herumrücken und frage mich oft, ob's nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück.⁴⁹

Eine positive Sicht vertreten hingegen von Heinrich von Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann.⁵⁰ Diese Linie sieht in der Puppe ein gottähnliches Wesen, den idealen Schauspieler. In Kleists Text ist dieser ideale Schauspieler darüber hinaus als Tänzer von Anfang an mit der Idee der Musik verbunden. Das Marionettentheater zeigt „kleine dramatische Burlesken, von Gesang und Tanz durchwebt“;⁵¹ das Tänzerideal ist die „Antigravität“⁵² d. h. die Schwerelosigkeit und insbesondere die Grazie, die aus der Abwesenheit von Bewusstsein resultiert:

⁴⁶ Ulrich Johannes Beil, *Klassische und transklassische Ästhetik Kleists erwidert Schiller in 'Über das Marionettentheater'*, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“ Bd. 11 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik A 87), Bern u. a. 2008, S. 75.

⁴⁷ Johann Friedrich Schink, *Marionettentheater*, Wien/Berlin/Weimar 1778; Siegfried August Mahlmann, *Marionetten-Theater oder Sammlung lustiger und kurzweiliger Actionen für kleine und grosse Puppen*, Leipzig 1806.

⁴⁸ Tribble (1990), S. 178. Aus Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* entsprang ein beliebtes Motiv der Automatenpuppe, das seinen Weg nicht nur auf die französischen Theaterbühnen (*Les Contes d'Hoffmann* von Jules Barbier und Michel Carré, 1851), sondern mit Léo Delibes' Ballett *Coppélia* 1870 und mit Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* 1881 auch auf die Musiktheaterbühnen fand.

⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, in: Ders., Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bd., Bd. 6, Hamburg 1968, S. 65.

⁵⁰ Ebd., S. 177.

⁵¹ Kleist (1993), Bd. 3, S. 473.

⁵² Ebd., S. 477.

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. [...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.⁵³

Während die Kleist-Forschung bis heute dazu tendiert, die Marionette als Metapher zu verstehen und diese philosophisch, poetologisch, satirisch, psychoanalytisch, theatergeschichtlich oder balletthistorisch zu deuten,⁵⁴ scheint man im Paris der 1890er Jahre Kleists Hauptaussage von der gottähnlichen Marionette zunächst ganz wörtlich verstanden und angewendet zu haben: Ihre Überlegenheit gegenüber dem Schauspieler, begründet mit dem Vorteil, dass sie „sich niemals ziert“,⁵⁵ rekuriert als Motiv mannigfach in den Presseartikeln des Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne; auch das Motiv der Gottähnlichkeit erscheint hier und schlägt sich später auch in Edward Gordon Craigs Theorie der „Übermarionette“ nieder.

Ungefähr zeitgleich mit Kleists Essay formulierte auch Justinus Kerner den Gedanken, dass die Puppe dem Theaterschauspieler überlegen sei. Er spielte dabei mit dem Paradoxon der Natürlichkeit und Belebtheit des Unbelebten und formulierte als erster den Gedanken der theatralen Einheit und der daraus folgenden unbedingten Glaubwürdigkeit der Puppe:

Es ist sonderbar, aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor, als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen. Beim Schauspieler weiß man, er möge unter einer Rolle auftreten, unter welcher er wolle, eben immer, wer es ist [...]. Die Marionetten aber haben kein außertheatralisches Leben [...]. Bei Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Ort der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im Kleinen, als in einer *camera obscura* mit angesehen werden.⁵⁶

⁵³ Ebd., S. 480.

⁵⁴ Vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Leben und Werk des Herrn C.. Eine Marginalie zu Kleists Über das Marionettentheater*, in: Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms, hrsg. von G. Oberzaucher-Schüller, D. Brandenburg und M. Woitas, Würzburg 2004, S. 233–252. Einziger puppenhistorischer Ansatz bleibt bisher der Aufsatz Alexander Weigels, *König, Polizist, Kasperle... und Kleist*, in: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, hrsg. von Walter Dietze und Peter Goldammer, Folge 4, Berlin / Weimar 1982, S. 253–277. Weigel sieht Kleists Text als kritische Bezugnahme auf die königlich-preußische Säuberungsaktion gegen die Berliner Marionettentheater seit 1810.

⁵⁵ Kleist (1993), Bd. 3, S. 476.

⁵⁶ Brief Kerners an Ludwig Uhland, s.d. zit. in: Karl Mayer, *Ludwig Uhland. Seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen*, Stuttgart 1867, Bd. 1 (1807–13), S. 140.

Nur wenige Jahre später greift E. T. A. Hoffmann das Argument in seiner 1819 erschienenen Erzählung „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors“ auf und macht es zur Pointe des Dialogs zwischen zwei Theaterdirektoren: Am Ende der langen Diskussion rühmt sich der eine Gesprächspartner, die ideale, stets gehorsame Schauspielertruppe zur Hand zu haben, und zeigt dem anderen „eine gute Anzahl der allerzierlichsten und wohlgebautesten Marionetten.“⁵⁷

In Frankreich setzt das romantische Interesse an der Marionette erst um die Jahrhundertmitte ein. Charles Nodier, Mitbegründer der französischen Romantik, veröffentlichte 1842 und 1843 zwei Aufsätze über Puppen in der *Revue de Paris*.⁵⁸ Ebenso wie Charles Magnin, der 1852 die erste Geschichte des Puppentheaters herausgab,⁵⁹ verfolgte Nodier dabei ein eher wissenschaftlich-historisches Interesse. Er vermutete den Ursprung des Puppentheaters und damit auch des Theaters überhaupt in der „poupée“, der Spielpuppe des „kleinen Mädchens“:

Je voudrais pouvoir donner aux comédiens une origine plus illustre, mais il m'est parfaitement démontré qu'ils descendent en droite ligne des marionnettes. [...] La poupée a donné naissance aux marionnettes, qui ont donné naissance à la comédie.⁶⁰

Wie die deutschen Romantiker bestand Nodier auf einer Überlegenheit der Puppe gegenüber dem Schauspieler. Seine historische – und, wie sich später herausstellen sollte, irrtümliche⁶¹ – Begründung dieser Überlegenheit untermauerte er später mit dem Gedanken der überzeugenden Einfachheit, die im Schauspiel verloren gegangen sei.⁶² In seinem zweiten Aufsatz näherte er sich mit der Schilderung eines traditionellen Puppen-Krippenspiels aus Südfrankreich dem eigentlichen Ursprung des Puppentheaters in der religiösen Sphäre. Charles Magnin und Ernest Maindron, seine Nachfolger als Puppenhistoriographen, leiteten die Marionetten etymologisch von Marien-Figurinen, allgemein von beweglichen

⁵⁷ E. T. A. Hoffmann, *Poetische Werke*, Berlin 1958, Bd. 4, S. 110.

⁵⁸ Charles Nodier, *Les Marionnettes*, in: *Revue de Paris*, 4e série, T. 11, Nov. 1842, S. 5–19 und T. 17, Mai 1843, S. 221–242.

⁵⁹ Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe de l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris 1852, ²1862. Die erste deutschsprachige Puppentheatergeschichte erschien vier Jahre später: Johann Georg Theodor Grässe, *Zur Geschichte des Puppenspiels und der Automaten*, in: *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen. Eine Rundschau*, hrsg. von einem Verein von Gelehrten, Künstlern und Technikern unter der Redaction von J. A. Romberg, Bd. 1, Sondershausen 1856, S. 626–675.

⁶⁰ „Ich wollte, ich könnte den Schauspielern eine vornehmere Herkunft zuweisen, aber es hat sich mir klar erwiesen, dass sie in direkter Linie von den Theaterpuppen abstammen. [...] Die Spielpuppe gebar die Theaterpuppe, und aus dieser wurde das Schauspiel geboren.“ (Übers. d. Verf.) Nodier (1842), S. 6 f.

⁶¹ Weder stammt die Theaterpuppe von der Kinderpuppe ab, noch entwickelte sich die Schauspielerei aus dem Puppentheater.

⁶² Ebd., S. 8.

Götterstatuen der Antike und animierten Statuetten des Mittelalters her.⁶³ Insbesondere für das religiöse Theater, so bemerkte schon Nodier, seien Puppen eher als Menschen geeignet, die sich bei der Darstellung des Göttlichen der Sünde der Blasphemie aussetzen: „Quels hommes seraient dignes de représenter un pareil poème?“⁶⁴

Zur Zeit dieser theoretischen Überlegungen entstand ein literarisch ambitioniertes Puppentheater, das als romantischer Vorläufer der Institution des avantgardistischen Privattheaters gelten kann: Das „Théâtre des Amis“ der Schriftstellerin George Sand (1804–1876) und ihres Sohns Maurice (1823–1889) gab als privates Handpuppentheater seit 1847 zahlreiche Aufführungen im Freundeskreis. Die Unternehmung gehört der Kategorie des „divertissement du salon“⁶⁵ an; sie ging aus der bürgerlichen Tradition des Improvisationstheaters, der Scharaden und Sketche hervor, gewann jedoch über den Zeitvertreib hinaus künstlerische Bedeutung. Dies ist etwa einem Essay der Dichterin zu entnehmen, den sie kurz vor ihrem Tod 1876 veröffentlichte und der die Geschichte des seit dreißig Jahren bestehenden Puppentheaters und das besondere Verdienst Maurice Sands detailreich darstellt.⁶⁶ Obgleich das „Théâtre des Amis“ zunächst in Nohant, dem Landgut der Dichterin im Berry, situiert war – erst nach ihrem Tod verlegte Maurice Sand es in seine Pariser Wohnung –, setzte sich das Publikum von Anfang an aus Pariser Gästen zusammen, so dass das Puppentheater von Nohant zur Pariser Theatergeschichte zu zählen ist.

Einige wichtige Merkmale des künstlerisch ambitionierten Figurentheaters lassen sich an diesem frühen Beispiel bereits festhalten: Es dient zunächst dem „amusement“ in einer privaten Sphäre, was ein wenig an das Fürsten-Divertissement des 18. Jahrhunderts erinnern mag, umso mehr, als auch George Sand der europäischen Aristokratie entstammte; andererseits ist es klar dem gehobenen Bürgertum zugeordnet und findet im Salon des späteren 19. Jahrhunderts als einem Ort des künstlerischen Diskurses statt. Die im Publikum befindlichen Künstler und Literaten werden nicht selten auch zur aktiven Beteiligung als Spieler herangezogen. Der Charakter des Experimentellen scheint in den Überlegungen Maurice Sands auf, der zur Verbesserung der Illusion beispielsweise die Lichteffekte eines als Pupille verwendeten glänzenden Nagelkopfes nutzte, und zeigt sich auch in der Gepflogenheit

⁶³ Vgl. Magnin (1852), S. 11 ff., 56 und Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols. Les poupées parlantes et agissantes à travers les âges*, Paris 1900, S. 99 u. a.

⁶⁴ Nodier (1843), reed. in: Charles Nodier, *Nouvelles, suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, Paris 1850, S. 427.

⁶⁵ Vgl. Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy 1993, S. 102.

⁶⁶ George Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, in: *Le Temps*, 10./12.05.1876, neu hrsg. von Bertrand Tillier, Rezé 1998.

der Dichterin, das Puppentheater als Probebühne für ihre Schauspiele zu verwenden, vor der „richtigen“ Aufführung in Paris. Indem sie Puppen- und Schauspielertheater als „ein und dieselbe dramatische Kunst“ bezeichnet,⁶⁷ wertet sie das erstere zwar auf, nimmt jedoch offensichtlich einen spezifischen Puppencharakter noch nicht wahr. Sands Verständnis des Puppentheaters – „le plaisir vrai avec son sens naïf et sympathique, son modeste enseignement caché sous le rire ou la fantaisie“⁶⁸ – folgt dem klassischen Ideal des *docere et delectare*. Es muss aber auch als Reaktion auf die politisch-historischen Umstände verstanden werden, da Sand das Second Empire als eine „époque ennuyeuse et triste“⁶⁹ empfand. Die Enttäuschung der fehlgeschlagenen 1848er Revolution, für deren Ziele sie sich eingesetzt hatte, und der Staatsstreich Louis-Napoléons 1852 bewegten sie zu einem Rückzug in die Privatsphäre;⁷⁰ dabei bot das Puppentheater eine vor der Zensur relativ geschützte Nische.

Neben dem Nischenstandort, der die Möglichkeit von politisch subversiven Äußerungen implizierte,⁷¹ ist ein weiteres Merkmal des Puppentheaters der Bezug zu italienischen Vorbildern, die auf der zunächst meist improvisatorischen Puppenbühne eine wichtige Rolle spielten: Die Handpuppen in Nohant wurden auch als „pupazzi“ bezeichnet – das italienische Lehnwort ist seit 1852 in der französischen Sprache nachgewiesen; außerdem schuf Maurice Sand auch eine größere Anzahl Charaktere aus der Commedia dell'arte. Doch weniger die italienischen Ursprünge als vielmehr das Volkstümliche und auch das Kindliche standen im Mittelpunkt des Interesses,⁷² obgleich sich das Puppentheater keineswegs an das „Volk“ oder Kinder als Rezipienten richtete.

Auch wenn das Puppentheater der Sands noch keine avantgardistischen Ambitionen hatte, bildete es dennoch schon eine neue Theaterform, die durch die Zusammenarbeit verschiedener Künste geprägt war.⁷³ Zu Literaten, Schauspielern und bildenden Künstlern sollten bald auch Musiker hinzutreten. Ein erstes Beispiel dafür sind die Klavierimprovisationen von Georges Bizet, Charles Gounod und Léo Delibes zu Louis Lemercier de Neuville's satirischen Puppen-Revuen in den Pariser Salons seit den 1860er

⁶⁷ Vgl. Sand (1998), S. 45.

⁶⁸ Ebd., S. 91.

⁶⁹ Ebd., S. 89.

⁷⁰ „La comédie est le plus vif amusement de la vie intime“, ebd. S. 43.

⁷¹ Vgl. z. B. den Puppenspieler-Roman *L'Homme de neige* (1858), sowie Jean Perrot, *Le Secret de Pinocchio. George Sand & Carlo Collodi*, Paris 2003, S. 11.

⁷² Vgl. Perrot (2003), S. 10.

⁷³ Der Puppenhistoriograph Henryk Jurkowski fasst diese Gruppierung in einem Kapitel des Titels „Attracting the Artists“ zusammen, vgl. Jurkowski (1996), S. 380 ff.

Jahren.⁷⁴ Der „bedeutendste Puppenspieler des Second Empire“⁷⁵ griff nicht auf die volkstümliche Tradition des Puppenspiels zurück wie Maurice Sand, sondern entwickelte mit seinen karikaturistischen Flachfiguren, die er ebenfalls „pupazzi“ nannte, eine „eigene Idee eines modernen Figurentheaters“.⁷⁶

Eigens für die literarische Puppenbühne komponierte Musiken entstanden in rudimentärer Form in den 1860er Jahren auch im Münchner Marionettentheater des Josef Leonhard Schmid, das der als „Kasperlgraf“ berühmt gewordene Franz Graf Pocci, Hofmusikintendant und später Oberstkämmerer unter Ludwig I., Maximilian II. und Ludwig II., seit der Gründung 1858 mit Stücken und Musiken belieferte.⁷⁷ Bereits sein frühestes Werk, mit dem Titel „Puppenspiel“ (1845), verwendet in fast jeder Szene Bühnenmusiken, Versatzstücke aus Opern von Meyerbeer, Rossini und Weber sowie eigene Arien, Ballette und Chöre.⁷⁸ Da dieses Theater durch seine Hauptfigur, den Kasperl Larifari, ganz in der burlesk-komischen Tradition des Puppenspiels aufging, wurden auch Opernparodien gegeben, insbesondere auf die Werke Richard Wagners, der in den 1860er Jahren zu einem der wichtigsten Gesprächsthemen am Münchner Hof avancierte.⁷⁹

Wagner selbst sollte bald darauf die romantische Idee von der Überlegenheit der Puppe für sich entdecken und sie in geradezu hellseherischer Weise neu formulieren. In seinem Essay „Über Schauspieler und Sänger“, der nach einem Theaterbesuch in Heidelberg im Mai 1871 entstand, beschwört er das Kasperltheater als Theater der Zukunft:

In Wahrheit ist mir kürzlich aus einer zufälligen Begegnung mit einem solchen Theater [= Kasperltheater] ein letztes Licht der Hoffnung für den produktiven deutschen

⁷⁴ Vgl. Jurkowski (1996), S. 397. Die Quellenlage scheint, was die musikalische Situation betrifft, leider äußerst dürftig. Jurkowski bemerkt auch, dass Chopin im Sandschen Puppentheater improvisiert habe, was angesichts seiner Trennung von George Sand 1847 nur von kurzer Dauer gewesen sein kann. Vgl. ebd. S. 380.

⁷⁵ Ebd., S. 391.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Andere Komponisten waren Otto von Prätorius, Georg Krempfsetzer, Heinrich Schönchen, Julius Lang, Josef Stich und Karl Horak; das Marionettentheater verfügte über ein Spinett, Flöte und Streichquartett. Vgl. Michael Dirrigl, *Franz Graf Pocci, der Kasperlgraf. „drîer kûnege getriuwer kameraere“*, Nürnberg 2001, S. 114.

⁷⁸ Vgl. Günter Goepfert, *Franz von Pocci. Vom Zeremonienmeister zum „Kasperlgrafen“. Lebens- und Schaffenswege eines universellen Talents*, Dachau 1999, S. 88 f.

⁷⁹ So gab man z. B. am 31.10.1869 *Isarblech vulgo Rheingold, eine große Opernparodie mit Musik, Gesang und Tanz in 1 Aufzug und 6 Abtheilungen und einem Vorspiel zum Vorspiel betitelt: Ein Selbstmords-Projekt*, am 20.11.1870 anlässlich der UA der Walküre: *Undingsholzerei und Weiberspektakel vulgo Die Walküre. Eine Parodie, die gleich nach dem Isarblech kommt, in 3 Aufzügen. Musik von verschiedenen Meistern, Gesellen und Lehrbuben*. Vgl. Reinhard Valenta, *Franz von Poccis Münchener Kulturrevolution* (= Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien IV), München 1991, S. 243, 350 und Andrea Schneider, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 27), Anif/Salzburg 1996, S. 209 f.

Volksgeist aufgegangen; und zwar geschah dieß, als ich von dem vorangehenden Eindrucke der Aufführung eines „höheren“ Lustspieles in einem berühmten Hoftheater im Betreff jeder Hoffnung mich auf das Tiefste niedergedrückt gefühlt hatte. In dem Spieler dieses Puppentheaters und seinen ganz unvergleichlichen Leistungen, mit denen er mich athemlos fesselte, ging mir seit undenklichen Zeiten der Geist des Theaters zuerst wieder lebendig auf. Hier war der Improvisator Dichter, Theaterdirektor und Acteur zugleich, und seine armen Puppen lebten durch seinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüstlicher ewiger Volkscharaktere vor mir auf.⁸⁰

Am Ideal des Figurentheaters als Improvisationstheater und Theater des „originalen deutschen Volksgeists“ hat Wagner in der Praxis nicht festgehalten,⁸¹ obgleich der *Ring des Nibelungen* von keinem geringeren als Thomas Mann später als „ideales Kasperltheater“ deklariert wurde.⁸² Immerhin sollte Wagners Freundin Judith Gautier das „*Rheingold*“ 1879 in Bayreuth für den zehnjährigen Siegfried Wagner mit selbstgefertigten Figuren inszenieren.⁸³ Die erste Aufführung des *Parsifal* in Frankreich fand 1898 in Gautiers Pariser Privat-Puppentheater, genannt „Petit-Théâtre“, mit einer neuen französischen Übersetzung aus ihrer Feder statt.⁸⁴ Eine zeitgenössische Kritik beschreibt dieses Salon-Theater als ein Zusammenwirken verschiedenster künstlerischer Kräfte, das an die Verhältnisse in George Sands Schloss erinnert:

Le public? Des invités. Les comédiens? Des poupées de cire. La pièce? Parsifal. Deux représentations, trois peut-être. Pour cela, Mme Judith Gautier a écrit une traduction nouvelle; avec un art patient, pendant une année, elle a modelé ses trente ou quarante figurines, inventé pour les mouvoir des articulations et des ressorts; des peintres illustres ont brossé les décors anonymes; les costumes ont été discutés en des séances solennelles où siégeait le Gotha de l'art contemporain; des gloires de la littérature ont brigué l'honneur d'être machinistes; l'électricien est membre de l'Institut; tel prince chante dans les chœurs et telle noble dame, qui n'oserait monter sur les planches d'un vrai théâtre, vient en coupé pour prêter son talent à une poupée de cire qui marche, mais ne parle pas.⁸⁵

⁸⁰ Richard Wagner, *Über Schauspieler und Sänger* (1872), in: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Moers 1976 (= Reprint Leipzig 1888), S. 181 f.

⁸¹ Vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 42.

⁸² „[Der] ‚Ring des Nibelungen‘ [...], dies ideale Kasperltheater mit seinem unbedenklichen Helden! Hat denn noch niemandem die hohe Ähnlichkeit dieses Siegfried mit dem kleinen Pritschenschwinger vom Jahrmarkte eingeleuchtet?“ Thomas Mann, *Versuch über das Theater* (1908), in: Ders., *Schriften und Reden zu Literatur, Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1968, S. 21.

⁸³ Vgl. Mathilde Camacho, *Judith Gautier. Sa vie et son œuvre*, Paris 1939, S. 157.

⁸⁴ Judith Gautier, *Parsifal de Richard Wagner*, traduction nouvelle, s'adaptant à la musique. Paris, Société Française d'édition d'art, Mai 1898. Auch eine *Walküre* ist bezeugt, vor der Erstaufführung in der Pariser Oper, vgl. Henri de Régnier, *Nos rencontres*, Paris 1931, S. 71. Die Bühnenmusiken von Ludwig Bénédicte zu weiteren im Petit-Théâtre aufgeführten Stücken z. T. von Théophile Gautier, *Une Larme du diable*, *Tristane* und *La Morte amoureuse*, scheinen leider verloren. Vgl. Richard und Cosima Wagner, *Lettres à Judith Gautier*, hrsg. von Léon Guichard, Paris 1964, S. 316 f., 380.

⁸⁵ „Das Publikum? Geladene Gäste. Die Schauspieler? Wachspuppen. Das Stück? Parsifal. Zwei Aufführungen, vielleicht drei. Hierfür hat Judith Gautier eine neue Übersetzung angefertigt; mit geduldiger Kunstfertigkeit hat

Nach diesem schlaglichtartigen Überblick über Theorie und Praxis des künstlerischen Puppenspiels im französischen und deutschen 19. Jahrhundert stellt sich nun die Frage, inwiefern sich Merkmale des „modernen“ musikalischen Figurentheaters hier bereits ausbilden? Wie sich in den 1890er Jahren in Paris bestätigen wird, gehört dazu die Entwicklung eines eigenen Genres mit eigens komponierter Musik ebenso wie unter Umständen der Entwurf neuartiger, spezialisierter Theaterfiguren. Die Flachfiguren Lemercier de Neuville sind in dieser Hinsicht Vorläufer der farbigen Schatten im Cabaret-Theater des Chat Noir und der bewegungsreduzierten Sockelmarionetten des Petit-Théâtre, bis hin zu den Puppen-Kostümen in den symbolistischen Produktionen des Théâtre de l'Œuvre. Was die Texte angeht, so sind die Puppenstücke der Romantik noch sehr in der volkstümlichen Tradition der Commedia dell'arte – wie bei Maurice Sand – oder des Kasperltheaters – wie bei Franz von Pöckl – verwurzelt und greifen insofern auf eigene komische Gattungen zurück. Davon scheint sich die Theorie mit ihrem wiederkehrenden Motiv der Überlegenheit und der perfekten Grazie der Puppe jedoch zu entfernen.

Dichter wie Kleist und Nodder entdeckten die Affinität der Theaterpuppen zur Sphäre des Heiligen, ja überhaupt des Übernatürlichen und Fantastischen, das darzustellen sie im besonderen Maße befähigt scheinen. In Paris der späten 1880er und 1890er Jahre sollten symbolistische und ähnlich antinaturalistisch motivierte Künstler diese Gedanken aufgreifen und für verschiedene Arten von Theaterpuppen ein neues religiös-mystisches Theater erschaffen. Das „burleske“ Element, das schon Kleist als typischen Bestandteil des Puppenspiels erwähnt, wird in diese neue Theaterform ebenso integriert wie die Musik, die im künstlerisch ambitionierten Puppentheater eine wichtige Rolle einnimmt. Mit den eigens komponierten Bühnenmusiken von Paul Vidal, Ernest Chausson und anderen entstehen in dieser Zeit die ersten Beispiele eines genuinen musikalischen Figurentheaters.

sie ein Jahr lang ihre dreißig oder vierzig Figurinen gestaltet und hat, um sie zu bewegen, Gelenke und Federn erdacht namhafte Maler schufen anonym die Bühnenbilder; über die Kostüme fanden tiefeschürfende Diskussionen statt, an denen die Crème der zeitgenössischen Kunst mitwirkte; Berühmtheiten der Literatur stritten sich um die Ehre, Puppenspieler zu sein; der Elektriker war Mitglied des Institut de France; ein Fürst betätigte sich als Chorsänger, und jene Edeldame, die es nie gewagt hätte, die Bühne eines richtigen Theaters zu betreten, kam im eleganten Coupé, um ihr Talent einer Wachspuppe zu leihen, die gehen, aber nicht sprechen konnte.“ (Übers. d. Verf.) Edmond Haraucourt, *Le Petit Théâtre*, in: *Le Gaulois* (28.05.1898), S. 1.

2.2 Mysterienspiele mit Musik für Schattenfiguren und Marionetten

Wie aus unten stehender Tabelle zu ersehen, lässt sich in den 1890er Jahren auf den zwei wichtigsten Pariser Puppenbühnen eine frappierende Häufung christlich-religiöser Theaterstücke feststellen, wovon die meisten auch eigene Bühnenmusiken erhielten. Der Vollständigkeit halber sind drei Werke einer späteren Generation mit aufgeführt, welche auf der Tradition der 1890er Jahre aufbauten. Neben zahlreichen Heiligenlegenden nimmt das Krippenspiel hier einen breiten Raum ein; insbesondere die Jahre 1890 und 1892 verzeichnen mit *La Marche à l'Étoile* und zwei *Noëls* ein außerordentliches Interesse für diesen traditionsreichen Puppenstoff. Im Folgenden sollen die beiden Theaterinstitutionen anhand einzelner Produktionsbeispiele genauer untersucht werden.

Tabelle: Christlich-religiöses Figurentheater der 1890er Jahre

Jahr	Aufführungsort	Titel	Textdichter	Komponist
28.12.1887	Chat Noir	<i>La Tentation de Saint Antoine</i> , féerie à grand spectacle	(nach Gustave Flaubert)	Albert Tinchant / Georges Fragerolle
12.04.1889	Petit-Théâtre	<i>Abraham l'hermite</i>	Hrotswitha	?
15.11.1889	Petit-Théâtre	<i>Tobie</i> , légende biblique en 5 tableaux, en vers	Maurice Bouchor	Casimir Baille
Jan. 1890	Chat Noir	<i>La Marche à l'Étoile</i> , mystère en 1 acte et 10 tableaux	Georges Fragerolle	Georges Fragerolle
1890	Chat Noir	<i>L'Arche de Noé</i> , pantomime en 1 acte et 6 tableaux	Georges Moynet	Charles de Sivry
1890, 1892	Petit-Théâtre	<i>Noël ou Le Mystère de la Nativité</i> , en vers, en 4 tableaux	Maurice Bouchor	Paul Vidal
Weihnachten 1891?	Auberge du Clou	<i>Noël</i> (verloren)	Vincent Hyspa	Erik Satie
14.01.1892	Petit-Théâtre	<i>La Légende de Sainte Cécile</i> , en 3 actes, en vers	Maurice Bouchor	Ernest Chausson
24.02.1892	Petit-Théâtre	<i>La Dévotion à Saint André</i> , mystère en 1 acte, en vers	Maurice Bouchor	Paul Vidal
31.03.1892?	Auberge du Clou	<i>La Tentation de Saint Antoine</i> (Parodie)	Miquel Utrillo	? („notable cuarteto“)
6.01.1893	Chat Noir	<i>Sainte Geneviève de Paris</i>	Claudius Blanc, Léopold	Claudius Blanc, Léopold Dauphin

			Dauphin	
3.12.1894	Chat Noir	<i>L'Enfant prodigue</i> , parabole biblique en 7 tableaux	Georges Fragerolle	Georges Fragerolle
1900?	Théâtre d'Application / La Bodinière	<i>Chemin de Croix</i> , poème religieux	Armand Silvestre	Alexandre Georges
1914–18?	La Chaumière	<i>Noël dans les Tranchées</i>	Paul Weil	Adolf Stanislas
1918	Brüssel	<i>Le Mystère de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ</i>	Michel de Ghelderode	?
1922	Marionetten- theater Münchner Künstler	<i>Legende von der Geburt des Heilands</i>	Paul Brann	„mit Benützung alter Weihnachtsspiele und Lieder“, Bach, Händel

2.2.1 Der heilige Antonius im Chat Noir

Das Schattentheater im Cabaret du Chat Noir auf dem Pariser Montmartre wurde 1887 eröffnet und war seitdem Vorbild und Vorläufer aller anderen Schattenbühnen von Montmartre.⁸⁶ Die Namen Henri Rivières, des Erfinders der besonderen Schattenfigurentechnik, und des Besitzers Rodolphe Salis sind eng mit dem Ruhm der Institution verknüpft. Letzterer prägte die Aufführungen in seiner Rolle als Diseur und stimmungsgewaltiger „Erklärer“ der Leinwandbilder; damit wurde eine alte Puppenspiel-Funktion wieder ins Leben gerufen, die schon bei Cervantes beschrieben ist.⁸⁷ Die Einzigartigkeit der Schatten rührte von der Verwendung von Zink- statt der üblichen Pappfiguren und von farbigen Folien und Gläsern her. Berühmt wurde Rivière auch durch seine Vorliebe, statt Einzelfiguren aufwändige Ensembles zu entwerfen. Der namhafte Kritiker Jules Lemaître schildert die Wirkung solcher Massenszenen im Epiphaniastück *La Marche à l'Étoile* eindrücklich:

La Marche à l'étoile est encore un Mystère. L'idée en est simple et grande. D'abord, l'espace, le ciel, par une claire nuit d'étoiles. Un astre nouveau se lève à l'Orient. Vers cette étoile marchent tous ceux à qui le Christ apporte la délivrance ou l'espoir. D'abord cheminent dans la plaine les bergers suivis de leurs longs troupeaux. On dirait un tableau de Millet qui marcherait. Puis, voici l'armée des misérables, des lépreux, des

⁸⁶ Quat'z'arts, Lune Rousse, Auberge du Clou u. a. Vgl. im Folgenden Paul Jeanne, *Les Théâtres d'Ombres à Montmartre de 1887 à 1923. Chat Noir, Quat'z'Arts, Lune Rousse*, Paris 1937, und *Le Chat Noir 1881-1897*, Catalogue rédigé et établi par Mariel Oberthür (= Les Dossiers du Musée d'Orsay 47), Paris 1992.

⁸⁷ *Trujamán* heißt der Erklärer des volkstümlichen Puppenspiels in der berühmten Episode des Don Quijote, Buch II, Kap. 26.

stropiats et des béquillards, découpant sur le ciel clair leurs silhouettes incomplètes, bizarres et tourmentées, leurs corps déjetés, leurs profils aigus, l'entre-croisement de leurs béquilles et les dents de scie de leurs haillons. C'est ensuite la foule des esclaves, traînant après eux leurs chaînes brisées; puis la plaintive théorie des femmes souples, aux longs cheveux, drapées à longs plis et tendant vers l'étoile leurs beaux bras suppliants; puis les rois Mages, somptueux comme des évêques byzantins, avec une suite de serviteurs multicolores et d'éléphants chargés des richesses de la terre. Puis, comme si l'univers entier eût tressailli cette nuit-là, et comme si le flux de l'Océan roulait dans la direction de l'étoile, voici, sur la mer calme, des barques de pêcheurs d'elles-mêmes orientées vers la crèche invisible, portant à leur proue des hommes agenouillés, tandis que la lumière nocturne traverse les mailles des filets suspendus... [...] Et alors c'est l'étable divine, l'Enfant auréolé qui repose dans la crèche, Marie et Joseph, le bœuf et l'âne, découpés comme des figures de vitrail et brillant d'un éclat de pierreries; et tout autour, à tous les plans jusqu'aux plus lointains horizons, une immense multitude en prière... Et enfin c'est le Golgotha; la colline, au pied de laquelle fourmillent des têtes innombrables, détache sur le ciel couleur de sang sa crête sombre, où se dresse la Croix solitaire... Jamais M. Henri Rivière n'a rien fait de plus émouvant, de plus puissamment expressif. Et je me connais fort peu en musique; mais celle de M. Georges Fragerolle m'a paru très large, d'une simplicité noble et pénétrante, et tout à fait appropriée aux images dont elle nous développait le sens. Cela est parfaitement harmonieux.⁸⁸

Lemaître priest die Schattenspiele des Chat Noir als „philosophische Kunst“, weil sie, wie er meinte, die Schatten aus Platons Höhlengleichnis abbildeten.⁸⁹ In entsprechender Stilhöhe sah er auch das Repertoire:

⁸⁸ „*La Marche à l'Étoile* ist ein weiteres Mysterienspiel. Die Idee des Stücks ist einfach und groß. Zunächst erblickt man den unbegrenzten Raum, den Himmel einer klaren Sternennacht. Ein neues Gestirn erhebt sich im Osten. Zu diesem Stern wandern alle die hin, denen Christus Befreiung oder Hoffnung bringt. Den Anfang des Zuges in der Ebene bilden die Hirten mit ihren langgezogenen Herden. Man könnte meinen, ein wanderndes Gemälde von Millet. Dann sieht man die Schar der Elenden, der Leprakranken, Krüppel und Lahmen, deren unvollständige, bizarre und gequälte Silhouetten sich vor dem hellen Himmel abzeichnen, ihre krummen Körper, ihre kantigen Profile, das Gewirr ihrer Krücken und die spitzen Zacken ihrer Lumpen. Darauf folgt die Menge der Sklaven, die ihre gesprengten Ketten hinter sich herziehen; darauf der klagende Zug der schlanken Frauen mit langem Haar, die, in lange Faltengewänder gehüllt, ihre schönen Arme dem Stern entgegenstrecken; dann die Heiligen Dreikönige, hochherrschaftlich wie byzantinische Bischöfe, mit ihrem Gefolge farbiger Diener und Elefanten, die mit den Reichtümern der Erde beladen sind. Dann sieht man, als ob das ganze Weltall in dieser Nacht gebebt hätte und als ob die Fluten des Ozeans zu diesem Stern hinströmten, Fischerboote, die wie von selbst der unsichtbaren Krippe zustreben, in ihrem Bug knieende Menschen, während das nächtliche Licht die Maschen der aufgehängten Netze durchstrahlt... [...] Und dann ist da der göttliche Stall, das Kind im Glorienschein in der Krippe liegend, Maria und Joseph, der Ochs und der Esel, die wie Kirchenfenster-Figuren aussehen und im Juwelenglanz erstrahlen... Sie sind umgeben von einer bis zum Horizont reichenden, ins Gebet vertieften Menschenmenge. Und schließlich Golgotha: Vor blutrotem Himmel zeichnen sich die dunklen Konturen des Hügels, mit dem einsamen Kreuz auf der Spitze, ab; am Fuße des Hügels drängen sich zahllose Menschen... Nie hat Henri Rivière etwas Ergreifenderes, etwas Ausdrucksstärkeres geschaffen. Ich kenne mich zwar nur wenig in der Musik aus; aber diejenige von Georges Fragerolle schien mir sehr anpassungsfähig, von edler und eindringlicher Einfachheit und vollkommen zu den Bildern passend, deren Sinn sie uns erschloss. Alle Elemente der Szene sind ganz und gar harmonisch aufeinander abgestimmt.“ (Übers. d. Verf.) Jules Lemaître, *Le Chat-noir* (1890), in: Ders., *Impressions de théâtre, 5ème série*, Paris⁴1891, S. 351. Die erwähnte Musik von Georges Fragerolle wurde 1933 beim Label „Disques Lumen“ auf Schallplatte veröffentlicht.

⁸⁹ Jules Lemaître, *Le Chat-noir* (3.1.1887 und 9.1.1888), in: Ders., *Impressions de théâtre, 2ème série*, Paris⁵1888, S. 332.

Les ombres chinoises sont une si noble forme de l'art que les sujets qui leur conviennent le mieux sont précisément des grandes épopées ou des grandes œuvres lyrico-dramatiques. Les ombres chinoises excellent à traduire les mythes et les légendes, les idées très générales et très simples, à nous mettre sous les yeux les figures idéales et largement humaines, les spectacles grandioses, la vie des foules, les images résumées des civilisations, les grands événements historiques.⁹⁰

In der Tat finden sich nicht wenige „groß“ angelegte Werke auf dem Spielplan des Chat Noir, die jeweils als [pièce] „à grand spectacle“ gekennzeichnet sind. Der Titelzusatz betont den szenischen Aufwand und Unterhaltungswert, da er sich an das Repertoire der Pariser Music-halls anlehnt.⁹¹ In den Folies-Bergère war 1886 mit *Place aux jeunes* die erste „Revue à grand spectacle“ gegeben worden, ein Genre, das in den 1890er Jahren Furore machte. Das Repertoire des Chat Noir vereinte Satire und Poesie, Grotteske und Frömmigkeit in einer kuriosen Mischung, wozu die eigentümliche neogotische Einrichtung des Kabarettts einen einzigartigen Rahmen bildete. Neben der Bühne erklang währenddessen eine gedämpfte, improvisierte Harmoniumsbegleitung des Hauspianisten Albert Tinchant, oder aber Neukompositionen von Georges Fragerolle oder Charles de Sivry, eventuell ergänzt durch Schlagzeug-Effekte, Chöre und Einzelstimmen aus der Kulisse. Einige dieser Musiken wurden in Veröffentlichungen des Chat Noir abgedruckt.

Tabelle: Schattentheater-Produktionen mit Musik im Cabaret du Chat Noir⁹²

Datum	Titel	Musik
27.12.1886 (1887/88?)	<i>L'Épopée</i> , pantomime à grand spectacle von Caran d'Ache, pièce militaire	Charles de Sivry
1886 (1887?)	<i>La Potiche</i> , ballet japonais, en 1 acte et 3 tableaux, von Henry Somm	
1887 (15.4.1889?)	<i>La Rue</i> , pantomime en 3 actes et 30 tableaux, boniments de Rodolphe Salis, von Henri Rivière	Albert Tinchant, mus. nouvelle et arrangée, avec 3 chansons inédites de Jules Jouy
28.12.1887	<i>La Tentation de Saint Antoine</i> , féerie à grand spectacle, en 2 actes et 40 tableaux, ombres et	Albert Tinchant und Georges Fragerolle

⁹⁰ „Die Schattenspiele sind eine so edle Kunstform, dass die für sie am besten geeigneten Sujets große Epen oder große lyrisch-dramatische Werke sind. Schattenspiele können hervorragend Mythen und Legenden, sehr allgemeine und sehr schlichte Gedanken darstellen, uns ideale und großartig menschliche Figuren vor Augen führen, grandiose Schauspiele, das Leben der Massen, konzentrierte Bilder der Zivilisationen und große historische Ereignisse.“ (Übers. d. Verf.) Ebd., S. 338.

⁹¹ Vgl. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 70.

⁹² Die Werkdaten sind folgenden Quellen entnommen: *Le Chat Noir 1881–1897*, Catalogue rédigé et établi par Mariel Oberthür (= Les Dossiers du Musée d'Orsay 47), Paris 1992, S. 53 f.; Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols*, Paris 1900, S. 343–48; Paul Jeanne, *Les Théâtres d'Ombres à Montmartre de 1887 à 1923. Chat Noir, Quat'z'Arts, Lune Rousse*, Paris 1937, S. 61–64.

	décors de Henri Rivière ⁹³	
1887 (1888?)	<i>L'Âge d'or</i> , cruelle énigme, pantomime d'Adolphe Willette	Claude Blanc und Louis Dauphin
1887 (1888?)	<i>Une Partie de Whist</i> , pièce en 1 acte et en prose von Sahib	Albert Tinchant
1888 (25.8.1889?)	<i>La Nuit des Temps ou L'Élixir de Rajeunissement</i> , pièce à grand spectacle, en 2 actes et 20 tableaux, von Albert Robida	Albert Tinchant
1889	<i>Le Casque d'Or</i> , comédie en 1 acte de Henri Pille, bonimentée par Rodolphe Salis	Albert Tinchant, mus. nouvelle et arrangée
6.01.1890	<i>La Marche à l'Étoile</i> , mystère en 1 acte et 10 tableaux, ombres de Henri Rivière, poème de Georges Fragerolle ⁹⁴	Georges Fragerolle
1890	<i>L'Arche de Noé</i> , pantomime en 1 acte et 6 tableaux, fantaisie antédiluvienne de Georges Moynet	Charles de Sivry
1890	<i>Le Portrait du colonel</i> , comédie en 1 acte, en prose de Louis Sabatier	Albert Tinchant
1890	<i>Idylle</i> , revue en 1 acte, de Fernand Fau	Charles de Sivry
1891	<i>Phryné</i> , scènes grecques de Maurice Donnay, ombres et décors de Henri Rivière	Charles de Sivry
1891	<i>Roland</i> , oratorio en 3 tableaux de Georges d'Esparbès, dessins d'Henri Rivière	Charles de Sivry
11.11.1891	<i>Ailleurs</i> , revue symbolique en 2 parties et 20 tableaux de Maurice Donnay, ombres de Henri Rivière	Charles de Sivry
6.1.1893	<i>Sainte-Geneviève de Paris</i> , mystère en 4 parties et 12 tableaux, poème de Claudius Blanc et Léopold Dauphin	Claudius Blanc und Léopold Dauphin
1893	<i>Le Voyage Présidentiel</i> , ballade en 4 tableaux de Fernand Fau	Albert Bert
1893	<i>Héro et Léandre</i> , poème dramatique en 3 actes et 29 tableaux, de Edmond Haraucourt, ombres de Henri Rivière	Paul und Lucien Hillemacher
1893 (1894?)	<i>Pierrot Pornographe</i> , pantomime en 7 tableaux, dessins de Louis Morin	Charles de Sivry
1894	<i>Le Malin Kangouroo</i> , drame australien en 1 acte, de Gaston Verbeck	Charles de Sivry
1894	<i>Le Dieu Votant</i> , revue plutôt politique en 9 tableaux, de Jules Oudot et Georges Montorgueil, ombres de Maurice Radiguet	Charles de Sivry
1894 (1895?)	<i>Le Roi débarque!</i> revue en 4 tableaux, de Louis Morin	Francis Chassaing, mus. arrangée (Salis?)
3.12.1894	<i>L'Enfant Prodigue</i> , scènes bibliques en 7 tableaux, poème de Georges Fragerolle, ombres de Henri Rivière ⁹⁵	Georges Fragerolle

⁹³ Einzelnen herausgegeben als: *La Tentation de Saint Antoine*, féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux par Henri Rivière, musique nouvelle et arrangée par MM. Albert Tinchant et Georges Fragerolle, Paris: E. Plon, Nourrit et Cie., 1888.

⁹⁴ Einzelnen herausgegeben als: *La Marche à l'Étoile*, mystère en 10 tableaux, poème et musique de Georges Fragerolle, dessins de Henri Rivière, Paris: Enoch frères et Costallat, 1893, Noten ebd., s.d..

1895	<i>La Divine Aventure de Cléo de Mérode</i> , poème contemporain, en 2 actes, de Fernand Fau, Steinlein et Salis	Rodolphe Salis
21.1.1896	<i>Le Sphinx</i> , épopée légendaire en 16 tableaux, poème de Georges Fragerolle, ombres de Amédée Vignola ⁹⁶	Georges Fragerolle
14.12.1896	<i>Clairs de Lune</i> , féerie en 6 tableaux, poème de Georges Fragerolle, ombres de Henri Rivière ⁹⁷	Georges Fragerolle

Nach der Romanvorlage⁹⁸ *La Tentation de saint Antoine* (1874) von Gustave Flaubert gelangte am 28. Dezember 1887 eine „féerie à grand spectacle“ desselben Titels zur Aufführung, die nach dem Napoleon-Epos *L'Épopée* (1886) und dem Mysterienspiel *La Marche à l'Étoile* (1890) zu den erfolgreichsten Produktionen des Chat Noir gehört. Es handelt sich um eines der wenigen veröffentlichten Stücke des Chat-Noir-Schattenrepertoires und ist als querformatiges Album erschienen, das jeweils die rechte Seite einer Schattenabbildung widmet, die linke Seite der dazugehörigen Musik.⁹⁹ Der Erzähltext wurde im Wechsel von Rodolphe Salis und Victor Meusy rezitiert („chœur antique“ und „deuxième chœur antique“)¹⁰⁰ und ist nicht überliefert. Allerdings deuten vier abgedruckte Flaubert-Zitate darauf hin, dass zumindest teilweise aus der Romanvorlage gelesen wurde.¹⁰¹ Aus den Überschriften lässt sich der Handlungsablauf rekonstruieren; es ergibt sich eine suitenhafte Aneinanderreihung von Figurenauftritten, die immer neue Versuchungen für den Heiligen Antonius, den ersten mönchischen Eremiten des Christentums, darstellen.

⁹⁵ Einzel herausgegeben als: *L'Enfant prodigue: scènes bibliques en 7 tableaux*, poème et musique de Georges Fragerolle, dessins de Henri Rivière, Paris: Flammarion et Enoch (musique imprimée: s.d., texte imprimé: 1895).

⁹⁶ Einzel herausgegeben als: *Le Sphinx*, épopée lyrique en 16 tableaux, poème et musique de Georges Fragerolle, ombres et décors de Amédée Vignola, Paris: Enoch 1896 (texte imprimé).

⁹⁷ Einzel herausgegeben als: *Clairs de lune*, féerie en 6 tableaux, poème et musique de Georges Fragerolle, dessins de Henri Rivière, Paris: Enoch 1897 (texte imprimé).

⁹⁸ Flaubert selbst vermied eine Gattungszuordnung seines Textes, der heute allgemein als „Roman“ gehandelt wird. Er ist dramenähnlich konzipiert und besteht aus Dialogen und umfangreichen, regieanweisungsartigen Nebentexten. Marshall C. Olds zufolge ist Flauberts *Tentation* eine ideale „féerie“ und steht in der Tradition dieser beliebten Gattung des 19. Jahrhunderts. Vgl. Marshall C. Olds, *From Theater toward the Novel: Flaubert and La Tentation de saint Antoine*, in: Pratima Prasad / Susan McCready (Hg.), *Novel Stages. Drama and the Novel in Nineteenth-Century France*, Cranbury (NJ) 2007, S. 50. Neben dem fantastischen Stoff gehören unter anderem der große Kostüm- und Ausstattungsaufwand und die Verwendung raffinierter bühnentechnischer Mittel zu den Merkmalen der Féerie. All dies konnte das Schattentheater ohne größere Schwierigkeiten leisten.

⁹⁹ *La Tentation de saint Antoine*, féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux par Henri Rivière, musique nouvelle et arrangée par MM. Albert Tinchant et Georges Fragerolle, Paris: E. Plon, Nourrit et Cie., 1888.

¹⁰⁰ Whiting (1999), S. 70.

¹⁰¹ Ebd., S. 34, 62, 64, 78.

Einige Dämonen, die Todsünden „gourmandise“, „avarice“ und „orgueil“, die Wissenschaft sowie Meer und Himmel, die hier wohl für die Naturwissenschaften stehen, repräsentieren in achtzehn Tableaus die Versuchungen des ersten Aktes. Der zweite Akt ist zu großen Teilen dem herrschaftlichen Zug der Königin von Saba (Bild 1–12) gewidmet. Es folgen skandinavische, griechische, ägyptische, indische und japanische Götter, bis plötzlich „himmlische Musiken“ durch die Thebaische Wüste schallen und der Heilige in einer Schlussapotheose zu Musik aus Charles Gounods *Faust* verherrlicht wird. Die von Tableau zu Tableau wechselnden, nur selten zusammenhängenden Musiken sind eine kuriose Mischung aus Arrangements und Neukompositionen. Die Tonartenfolge zeigt trotz einiger scheinbar wahlloser Fortschreitungen wie G-Dur/f-Moll/E-Dur oder g-Moll/cis-Moll/Es-Dur/h-Moll zum Aktende hin jeweils eine eindeutige Konzentration auf F-Dur als Schlusstonart. Auffällig ist auch die breite Passage der Königin von Saba, die ganz den B-Tonarten von B-Dur bis As-Dur zugeordnet bleibt und als eine Art Marschondo über zehn Bilder verknüpft ist. Überraschend mag die Musikwahl zur unendlichen Weite des Himmels erscheinen: Zu drei Bildern mit Planeten und Monden auf dem schwarzen Hintergrund des Weltalls erklingt die ebenfalls dreiteilige „Träumerei“ aus Schumanns *Kinderszenen* op. 15. Die intime Versonnenheit, die mit dieser Musik in ihrem gewohnten Kontext assoziiert wird, bildet zu Antonius' Ekstase angesichts der ungeheuren Größe des Raums einen eigenartigen Kontrast. Der ausnahmsweise hinzugefügte Textausschnitt gibt nämlich die direkte Rede des Heiligen wieder: „Ah! plus haut! plus haut! toujours! ... Les astres se multiplient, scintillent, La Voie lactée au zénith se développe comme une immense ceinture [...]“¹⁰²

Bei den abgedruckten Musiken handelt es sich in den meisten Fällen nicht um geschlossene Kompositionen, sondern um achttaktige Fragmente, die teils als Klaviersatz, oft aber nur als Melodiestimme wiedergegeben sind. Es ist anzunehmen, dass der Organist oder Harmoniumspieler Georges Fragerolle von diesen Vorlagen ausgehend improvisierte, wobei er von vier Perkussionisten hinter der Bühne begleitet wurde. Offenbar leitete Alphonse Allais als „chef de batterie“ die Schlagzeuggruppe, während Albert Tinchant die musikalische Leitung als „chef d'orchestre“ innehatte.¹⁰³ Wenn hier nach versatzstückartigen Einzelmusiken improvisiert wurde, nimmt dies die Musikpraxis des Stummfilms vorweg. Allerdings deuten sich, wie erwähnt, verschiedentlich kontextualisierende Techniken an.

¹⁰² Rivière (1888), S. 34.

¹⁰³ Withing (1999), S. 70 f.

An der Buchvorlage orientierten sich die Schattenspielaufsteller nicht allzu eng, obgleich die dramatisch-dialogische Form samt der auf der Menschenbühne unausführbaren Regieanweisungen den Text für eine Schattenspielszenierung geradezu prädestiniert. Schon die erste Versuchung mit dem Titel „Arachné“, zu der Musik aus Victor Massés komischem Opernakt *Les Noces de Jeannette* erklingen soll, erscheint bei Flaubert nirgends. Allerdings könnte das Motiv der mythischen Spinnerin auf Flaubert als Autor der *Madame Bovary* verweisen.¹⁰⁴ Im Anschluss daran nehmen mehrere Tableaus auf die Stadt Paris Bezug, was der Roman gleichfalls nicht leistet. Die „Stadt der Lichter“, im vierten Bild zu einem Largo sostenuto in E-Dur vorgestellt, wird zum Spielplatz der Todsünden der Völlerei, in Form der berühmten Markthallen (Bild 5), und der Habgier: Hier sieht man die Pariser Börse mit einem goldenen Kalb im Mittelpunkt vor der Folie eines Geldscheins (Bild 9).

Mit der *Versuchung des Heiligen Antonius* griffen die Schattenspiel-Aufsteller auf einen Stoff zurück, der im Bereich des Figurentheaters eine lange Tradition aufweist. So wurde die Textvorlage unter anderem durch frühe, regelmäßige und begeisterte Besuche Flauberts im Puppentheater des Albert Legrain auf dem Jahrmarkt von Saint-Romain in Rouen inspiriert. Die Wanderbühne des Père Legrain war auf den Antonius-Stoff spezialisiert und führte nichts anderes als das „Mystère de saint Antoine“ auf.¹⁰⁵ Als Text diente dabei eine Lieddichtung von Michel-Jean Sedaine, deren Refrain „Messieurs les Démon, laissez-moi donc“¹⁰⁶ ahnen lässt, dass der Marionetten-Antonius keine ganz ernste Figur gewesen sein kann. Überhaupt hat der Stoff vielfach als Vorlage für komische Genres gedient, nicht zuletzt bei Wilhelm Busch (1870). So stellt sich auch angesichts der Produktion des *Chat Noir* die Frage, wie ernst oder wie satirisch die „féerie à grand spectacle“ gedacht war. Anders als die bekannten Illustrationen von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel dem Jüngeren – letzterer war auch eine Inspirationsquelle des Romans – setzen die Schattenbilder Henri Rivières nicht primär auf die groteske Wirkung der Dämonen. Das Défilé der Ungeheuer am Ende von Flauberts *Tentation* fehlt im Schattenspiel. Dort sind Reichtümer, Wissensschätze und exotische Götter gewissermaßen mit dem Staunen eines Besuchers der Weltausstellungen gezeichnet. „Der Zug der Träume der Menschheit“, so deutete schon Ernest Renan die Handlung Flauberts, zieht auch im Schattenspiel vor den Augen des Betrachters vorüber.¹⁰⁷ Einem solchen

¹⁰⁴ Vgl. A. W. Lowe, *Emma Bovary, A Modern Arachne*, in: *French Studies*, Bd. 26, 1/1972, S. 30–41.

¹⁰⁵ Vgl. René Dumesnil, „*La Tentation de saint Antoine*“ de Gustave Flaubert, in: *La Revue de France*, 16ème année, tome VI, Nov-Dez. 1936, S. 139 ff.

¹⁰⁶ Michel-Jean Sedaine, *Œuvres choisies*, Bd. 3, Paris 1813, S. 305 ff.

¹⁰⁷ Vgl. Brief Renans an Flaubert vom 8.9.1874, zit. nach: Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, übers. von Felix Paul Greve, Zürich 1979, S. 193.

Faszinosum gegenüber wirkt einzig die Haltung des Antonius bisweilen lächerlich – bei Flaubert etwa, wenn er angesichts der Königin von Saba „mit den Zähnen klappert“.¹⁰⁸ Auf den Schattenbildern deutet seine schwächliche, magere Gestalt inmitten großartiger Naturschauspiele auf das Komische hin. Komisch erscheint – vielleicht nur dem heutigen Zuschauer – auch das Ende. In der Romanvorlage erfolgt dieses plötzlich und lakonisch. Mitten in rauschhaften Wunschträumen über Lebewesen und Materie, mit denen Antonius verschmelzen will, bricht der Tag an:

comme les rideaux d'un tabernacle qu'on relève, des nuages d'or en s'enroulant à larges volutes découvrent le ciel.
Tout au milieu, et dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ.
Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières.¹⁰⁹

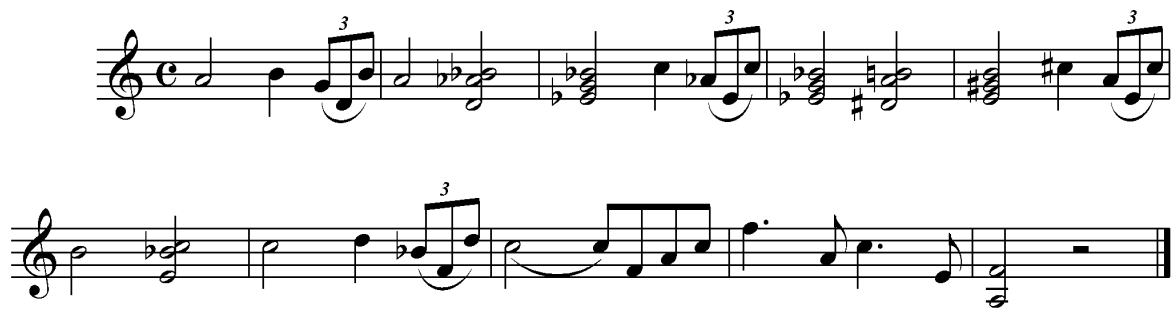
Die Erscheinung des Angesichts Christi auf der Sonnenscheibe könnte ebensogut auch eine weitere Dämonie und Sinnestäuschung sein. Vielleicht hat vor allem dieser Punkt Flauberts katholische Kritiker nach Erscheinen des Buchs empört. Das Schattenspiel lässt sich für die Wendung zum „Guten“ mehr Zeit. Im ersten der zwei Schlussbilder erscheint ein musikalisches Engelsensemble mit Geigen, Harfe und Kontrabass im Rücken des betenden Heiligen. Dazu erklingt der zwanzigtaktige, geschlossene Satz „Herbei o ihr Gläubigen“.¹¹⁰ Die „Apothéose“ zeigt Antonius darauf von zwei Engeln in den Himmel erhoben, wo ihn weitere Engel in drei riesigen Kreisen umgeben. Die begleitende Musik aus Charles Gounods Oper *Faust* (1859) ist erstaunlich banal: Sie besteht aus einer simplen Sequenz von halbtonweise aufsteigenden Akkordbrechungen, die schließlich mit einer dem Romanende vergleichbar abrupten Wendung zum Schlusston *f* kadenzieren.

¹⁰⁸ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, in: Ders., *Œuvres*, Bd. 1, hg. von A. Thibaudet und R. Dumesnil, Paris 1951, S. 85.

¹⁰⁹ „Wie wenn sich die Vorhänge eines Tabernakels heben, enthüllen goldene Wolken, die sich zu großen Wirbeln zusammenballen, den Himmel. Ganz in der Mitte, auf der Sonnenscheibe selbst, strahlt das Antlitz Jesu Christi. Antonius schlägt das Kreuzeszeichen und versenkt sich wieder ins Gebet.“ (Übers. d. Verf.) Flaubert (1951), S. 198.

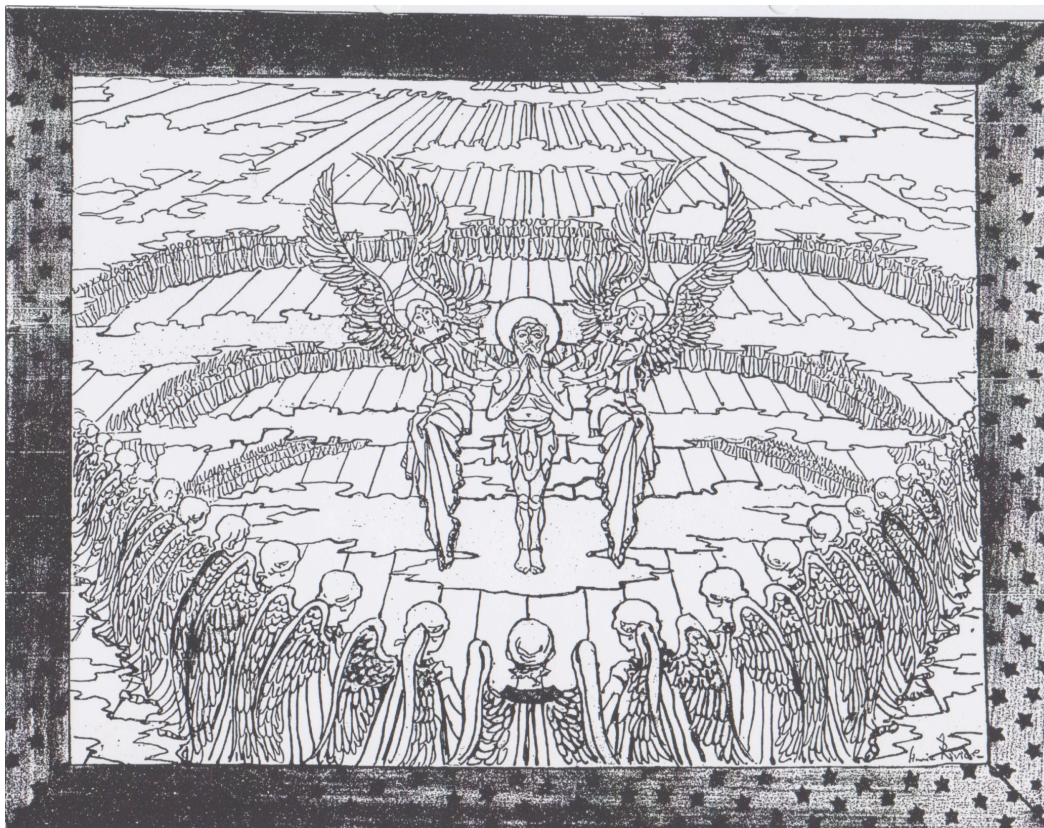
¹¹⁰ Original „Adeste fideles“ von John Francis Wade, 18. Jh. Das Album verweist fälschlicherweise auf ein „Venite adoremus“ von Joseph Haydn, vgl. S. 84.

Notenbsp. 1: Fragerolle/Tinchant, *La Tentation de Saint Antoine*, S. 86.¹¹¹



Unterstreicht diese Simplitzität eine ironische Schattierung des Heiligen, der nach Ablehnung alles Bunten, Exotischen und Abenteuerlichen des Lebens auf das Banale zurückgeworfen ist? Wenn man die Ästhetik zeitgenössischer Sakralbauten wie der Basilika Sacré-Cœur zum Vergleich heranzieht, scheint es eher, dass die „Apotheose“ mit ihrem klischeehaften Schlussbild ernst gemeint ist.

Abb. 1: Henri Rivière, *La Tentation de Saint Antoine* (1888), Schlussapotheose¹¹²



¹¹¹ Quelle s.o. Anm. 99.

¹¹² Quelle s. ebd.

Der religiöse Stoff ist weder bei Flaubert noch im Chat Noir zu einem frommen Werk verarbeitet. Flauberts Antonius wurde schon früh als ironisches Selbstportrait gedeutet; die Symbolisten entdeckten ihn als Symbol des Künstlers.¹¹³ Damit wird Flauberts *Tentation*, wie Michel Foucault feststellte, zum „Buch der Bücher“, in dem sich die Hauptfigur, und „über ihre Schulter hinweg“ der Betrachter, unendlichen Wissenswelten gegenüber sieht.¹¹⁴ Das Schattenspiel vollzieht die *mise en abyme* mit seinen eigenen Mitteln. Zwar ist das Heilige Buch, aus dem Antonius zu Beginn der Romanhandlung liest, und dem alle folgenden Erscheinungen zu entsteigen scheinen, auf den ersten Schattenbildern nicht zu erkennen, auch wenn sich die Haltung des betenden Antonius kaum von der eines Lesenden unterscheidet. Die Visionen präsentieren sich jedoch als Bild im Bild, indem Umrahmungen der Schattenbilder immer wieder ihre Bildhaftigkeit unterstreichen: manchmal als Zierleisten hervorgehoben, manchmal von den Figuren überschritten.¹¹⁵ Oft fehlen sie auch, so dass die Vision auch für den äußeren Betrachter höchst präsent wird. Die Vision an sich ist auf diese Weise Thema des Schattenspiels *La Tentation de Saint Antoine*. Aus einem traditionsreichen Puppentheaterstoff erwächst so die Selbstreferentialität als eine der großen Stärken des Figurentheaters: Schließlich ist das Schattenspiel das Medium der visuellen Erscheinungen par excellence.

Michel Foucault stuft den Text Flauberts als Beispiel eines einzigartig modernen Fantastischen ein. Dieses spiele sich nicht mehr in der Nacht, im Traum der Vernunft ab, sondern im Wachsein gelehrter Aufmerksamkeit. „L’imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s’étend entre les signes, de livre à livre [...]. C’est un phénomène de bibliothèque.“¹¹⁶ Das Phänomen der Zeichen und „Bibliotheken“ ist mit Bezug auf die akribische Quellenarbeit zu verstehen, mit der Flaubert in seinem Werk enzyklopädisches Wissen zu einem fantastischen Bilderbogen ausbreitet. Diese „puppenspielartige“ Folge, der Laterna-magica-Effekt,¹¹⁷ ist im Text angelegt und kommt im zweidimensionalen Schattenspiel zum vollen Ausdruck. Flauberts Schriftzeichen werden zu

¹¹³ Vgl. Nancy Davenport, *Between Carnival and Dream: St. Anthony, Gustave Flaubert, and the Arts in fin de siècle Europe*, in: *Religion and the Arts* 6 / 3 (2002), S. 309 f.

¹¹⁴ Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert* (1967), Brüssel 1995, S. 9 f., 17.

¹¹⁵ Vgl. Rivière (1888), S. 15 und 19.

¹¹⁶ Foucault (1995), S. 8 f.

¹¹⁷ Vgl. Foucault (1995), S. 15, und Michel Butor, *La Forme de la 'Tentation de saint Antoine'*, in: *L’Esprit créateur*, X / 1, 1970, S. 4.

Bildzeichen, zu Symbolen, zwischen denen sich das Imaginäre ausbreitet. Zur Unterstützung dieses Imaginären dient die Musik: bisweilen mit klischeeartig eingesetzten Werken wie Richard Wagners „Walkürenritt“, der den Auftritt der skandinavischen Götter begleitet (S. 68), oder Jules Massenets düster-wildem *Marche de Szabady*, der zum ersten Tanz der Dämonen erklingt („Le Sabbat“, S. 8 f.); häufig aber auch mit sehr schlichten, liedhaften Melodien aus dem zeitgenössischen Unterhaltungsrepertoire, wofür das Chanson *En Revenant de la revue* von Louis César Desormes (Bild 11, „L’Orgueil“) ein typisches Beispiel ist. Diese Musikauswahl scheint auszudrücken, worauf auch die Abbildungen der Stadt Paris in Verbindung mit den Todsünden anspielen – dass die Versuchungen des Heiligen Antonius durchaus in unserer Alltagswelt zu finden sind. Auf diese Weise überlagern sich Phantastik und Realismus, um eine eigene, leuchtende Wirklichkeit zu bilden.

Die Schattenspiel-Produktion *La Tentation de Saint Antoine* ist nicht zuletzt deshalb in die Musikgeschichte eingegangen, weil sie Erik Satie, der 1887 im Chat Noir verkehrte, ungeheuer beeindruckt haben muss.¹¹⁸ Berichten seines Bruders Conrad zufolge entdeckte Satie bei diesem Anlass das Schattentheater. Bald sollte er musikalisch selbst dazu beitragen, zunächst als Organist des Chat Noir bei *La Marche à l’Étoile*,¹¹⁹ später in derselben Funktion im Schattentheater der Auberge du Clou. Auch dieses nur im Jahr 1892 bestehende Theater gab unter der Regie des katalanischen Künstlers Miguel Utrillo eine *Tentation de saint Antoine*, welche die Textvorlage Flauberts offenbar ganz ins Humoristische wendete.¹²⁰ Wenn man bedenkt, dass Flauberts *Tentation* zu dieser Zeit als Saties Lieblingslektüre verbürgt ist, zeichnet sich ein eindeutiger Hintergrund für sein christliches Ballett *Uspud* ab, dessen Titelheld, ein Phantasie-Heiliger, den Heiligen Antonius parodiert. Saties karikaturistische Heiligenviten für die Schattenbühne sollen zu einem späteren Zeitpunkt genauer untersucht werden; nun folgt zunächst ein Blick auf das zeitgenössische ernste, religiöse Figurentheater-Repertoire.

¹¹⁸ Vgl. Ornella Volta, *Le Rideau se lève sur un os. Quelques investigations autour d’Erik Satie*, in: Revue Internationale de Musique Française, Nr. 23, Juni 1987, S. 66.

¹¹⁹ Ebd., S. 65.

¹²⁰ Ebd., S. 66.

2.2.2 „La mise en action des *Symboles*“ im Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne

Etwa zeitgleich mit dem Schattentheater des Chat Noir zog ein anderes kleines Figurentheater im Paris der 1890er Jahre das Interesse der Öffentlichkeit auf sich. Das Petit-Théâtre in der Galerie Vivienne¹²¹ zeigte zwischen 1888 und 1894 unter der Leitung von Henri Signoret, später von Maurice Bouchor, ein höchst spezialisiertes Repertoire mit einer ganz besonderen Art von Stabmarionetten. Die Puppenform entsprang einer alten provenzalischen Tradition der Krippenfiguren, genannt „santons“. Nach deren Vorbild wurden die Figuren des Petit-Théâtre von unten über ein kompliziertes System aus Drähten geführt. Jede Puppe war auf einem Sockel befestigt, der sich auf Rädern in einer Schiene bewegen ließ. Sechs Pedale führten die im Innern der Figur verborgenen Drähte. Auf diese Weise entstand ein relativ eingeschränkter Spielraum, da Kopf, Arme und Beine jeweils nur in eine Richtung bewegt werden konnten.¹²² Der daraus resultierende Bewegungsstil war starr, sparsam und langsam bis gravitatisch; er wurde oft als „hieratisch“ beschrieben.¹²³ Darüber hinaus erforderte die Sockeltechnik lange Gewänder, um die Drähte zu verdecken. Dieser Umstand sollte zu einem betont archaischen Repertoire aus „pièces à robes“ führen.¹²⁴

Die außergewöhnliche Wahl des Figurentyps hatte ihren Grund darin, dass die Theatergründer, die aus einer Gruppe um den Schriftsteller Élémir Bourges hervorgingen, größtenteils aus Manosque, einem Ort in den Alpes de Haute Provence, stammten und sehr an den Traditionen ihrer Heimat interessiert waren. Élémir Bourges, Henri Signoret und Amédée Pigeon hatten 1883 eine *Revue des chefs d'œuvre et des curiosités littéraires* ins Leben gerufen, die vergessene Meisterwerke und ausländische, bislang unübersetzte Werke bekannt machen sollte. Ein ähnliches Ziel hatte auch das fünf Jahre später gegründete Marionettentheater. Seinem Repertoire sollte der „hieratische“ Bewegungsstil der Figuren eine ganz besondere Prägung verleihen. Es bestand vor allem in den ersten Jahren in Anlehnung an die Ziele der *Revue des chefs-d'œuvre* aus „vergessenen Meisterwerken“. Unter der Leitung Maurice Bouchors entwickelte sich dann eine eigene Gattung des religiös gefärbten Mysterienspiels (*mystère* und *légende*).

¹²¹ Ab November 1892 im Theater „La Bodinière“, Nr. 18 der Rue Saint-Lazare, das auch Schattenspiele zeigte, vgl. Charles Le Goffic, *Littérature et beaux-arts. Théâtre. Le Petit Théâtre des marionnettes*, in: La Revue encyclopédique Nr. 4 (15.06.1894), S. 254.

¹²² Vgl. Keith Tribble, *The Rod Puppet in the Symbolist Era*, in: Keith Tribble (Hg.), *Marionette Theater of the Symbolist Era* (= Mellen Studies in Puppetry 3), Lewiston u. a. 2002, S. 69.

¹²³ Ebd., S. 67.

¹²⁴ Siehe Charles Le Goffic (1894), S. 254.

Tabelle: Spielplan des Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne¹²⁵

Erstaufführung	Titel / Autor	Komponist / Musik
28.05.1888 (Reprise 12.04.1889)	<i>Le Gardien vigilant</i> von Cervantes, übersetzt von Amédée Pagès	Casimir Baille (Chor, Flötensolo, Madrigal, Chanson und Finalchor auf katalanische Melodien)
28.05.1888	<i>Les Oiseaux</i> von Aristophanes, übersetzt von Félix Rabbe	Ernest Chausson (Flöte und Harfe)
14.11.1888 (12 Auff.)	<i>La Tempête</i> von Shakespeare, übersetzt von Maurice Bouchor	Ernest Chausson (Stimmen, Flöte, Vl, Harfe, Celesta)
12.04.1889	<i>La Jalousie du Barbouillé</i> , farce attribuée à Molière	Jules de Brayer (Arr.)?
12.04.1889	<i>Abraham l'ermite</i> von Hrotswitha	Jules de Brayer (Arr.)?
15.11.1889	<i>Tobie</i> , légende biblique en cinq tableaux, en vers von Maurice Bouchor	Casimir Baille (Streichquartett, Harfe, Flöte)
25.11.1890 (24 Auff., Reprise Nov./Dez. 1892)	<i>Noël ou Le Mystère de la Nativité</i> von Maurice Bouchor	Paul Vidal (3 Frauenstimmen, Vl, Vc, Flöte, Oboe, Harfe, Celesta)
14.01.1892 (8 Auff.)	<i>La Légende de Sainte Cécile</i> von Maurice Bouchor	Ernest Chausson
24.02.1892	<i>L'Amour dans les Enfers</i> , Harlekinade von Amédée Pigeon	Paul Vidal
24.02.1892	<i>La Dévotion à Saint-André</i> , mystère en un acte, en vers von Maurice Bouchor	Paul Vidal
24.02.1892	<i>Le Songe de Khéyam</i> , caprice/monologue symbolique en un acte, en vers von Maurice Bouchor	Casimir Baille
16.01.1894 (5 Auff.)	<i>Les Mystères d'Eleusis</i> von Maurice Bouchor	Paul Vidal

Im Verhältnis zur Zuschauerzahl – der Saal fasste 250 Plätze – war die Menge der Produktionsbeteiligten erstaunlich groß. In einem 1894 veröffentlichten Nachruf auf das Theater zählt Charles Le Goffic sechs Maler, zwei Skulpteure der Marionettenköpfe, zwei Schneiderinnen, vier Zuständige für Accessoires, siebzehn „Maschinisten“, d. h. Puppenspieler, und sechzehn Sprecher auf, die zunächst auch die musikalischen Vokalpartien übernahmen. Dazu kamen noch ein Streichquartett, Flöte und Harfe und gelegentlich ein Celesta-Spieler, später ein Bariton und zwei Sängerinnen, die sich alle hinter der Bühne

¹²⁵ Vgl. Maurice Bouchor, *Le Petit-Théâtre des Marionnettes*, in: La Revue Bleue, 28.06.1890, S. 802–808 und Tribble (1990), S. 282 ff. Tribble erwähnt auch Arrangements klassischer Musik von Jules de Brayer (ebd., S. 277), die vermutlich im April 1889 zu den Werken von Hrotswitha und/oder Molière entstanden.

aufhielten.¹²⁶ Unter den Kulissenmalern finden sich namhafte Persönlichkeiten wie Aristide Maillol, Georges-Antoine Rochegrosse, Henri Lucien Doucet, Henry Lerolle und Marcel Rieder – wie das Chat Noir war also auch das Petit-Théâtre ein Künstlertheater. Dass die Zeitgenossen es als solches ernst nahmen und in seinen Aufführungen das Streben nach einer Erneuerung des Theaters erkannten,¹²⁷ lässt sich anhand einer großen Zahl von Artikeln in Zeitschriften wie *Le Temps*, *Mercure de France*, *La Revue d'art dramatique*, *La Revue bleue* und anderen dokumentieren.

Schon früh – noch bevor Maurice Maeterlinck ihn äußerte – erschien in diesen Texten der Gedanke, dass die Puppe den Schauspieler ersetzen solle. Sehr eindrücklich formulierte dies Anatole France, der wohl glühendste Verehrer des Petit-Théâtre:

En attendant, j'ai vu deux fois les marionnettes de la rue Vivienne et j'y ai pris un grand plaisir. Je leur sais un gré infini de remplacer les acteurs vivants. S'il faut dire toute ma pensée, les acteurs me gâtent la comédie. J'entends les bons acteurs. [...] Leur talent est trop grand: il couvre tout. Il n'y a qu'eux. Leur personne efface l'oeuvre qu'ils représentent.¹²⁸

Auch Paul Margueritte, der noch im Eröffnungsjahr 1888 eine kleine Monographie über das Theater herausbrachte, griff die romantische Idee von den Vorzügen der Puppe gegenüber dem lebendigen Schauspieler auf:

Elles sont infatigables, toujours prêtes. Et tandis que le nom et le visage trop connus d'un comédien de chair et d'os imposent au public une obsession qui rend impossible ou très difficile l'illusion, les fantoches impersonnels, êtres de bois et de carton, possèdent une vie falote et mystérieuse. Leur allure de vérité surprend, inquiète. Dans leurs gestes essentiels tient l'expression complète des sentiments humains.¹²⁹

¹²⁶ Le Goffic (1894), S. 255.

¹²⁷ Vgl. u.a. Anon. in: *L'Idée libre*, Bd. 3 (Feb. 1894), S. 92, zit. in: John A. Hendersohn, *The First Avant-Garde 1887–1894. Sources of the modern French theatre*, London 1971, S. 127.

¹²⁸ „Mittlerweile habe ich zweimal die Marionetten aus der rue Vivienne gesehen und hatte große Freude daran. Ich weiß ihnen unendlichen Dank, dass sie die lebenden Schauspieler ersetzen. Offen gesagt, die Schauspieler verderben mir das Stück. Ich meine die guten Schauspieler. [...] Ihr Talent ist zu groß: Es deckt alles zu. Es gibt nur sie. Ihre Person löscht das Werk aus, das sie darstellen.“ (Übers. d. Verf.) Anatole France, *Les Marionnettes de M. Signoret*, in: *Le Temps*, 10. Juni 1888.

¹²⁹ Paul Margueritte, *Le Petit-Théâtre (Théâtre de Marionnettes)*, Librairie Illustrée, Paris 1888, S. 7 f. „Sie sind unermüdlich, stets bereit. Und während Name und Gesicht eines Schauspielers aus Fleisch und Blut, die allzu bekannt sind, das Publikum in einen Zustand der Besessenheit versetzen, der die Illusion weitgehend oder ganz und gar verhindert, besitzen die unpersönlichen Marionetten, Wesen aus Holz und Pappe, ein unscheinbares und geheimnisvolles Leben. Ihr Anschein der Wahrheit überrascht und beunruhigt. In ihren knappen Gesten wohnt der vollständige Ausdruck der menschlichen Gefühle.“ (Übers. d. Verf.)

Grundgedanke dieser Argumentation ist die Idealvorstellung eines Theaters, in dem die vermittelnde Instanz zwischen Dichter und Zuschauer fast verschwindet.¹³⁰ „Dichter“ meint hier den Text, der im neuen Theater der 1890er Jahre unverfälscht präsentiert werden sollte. Das Petit-Théâtre war dementsprechend ein „Theater des schönen Wortes“, wie Henryk Jurkowski formulierte.¹³¹ Theater bedeutete hier gewissermaßen illustrierte Rezitation, bisweilen wurde sogar „psalmodiert“.¹³² Die Marionetten auf der Bühne erschienen den Zuschauern als geheimnisvolle, „heilige“ Symbole – als „Hieroglyphen“.

Elles ont une grâce naïve, une gaucherie divine de statues qui consentent à faire les poupées. [...] Ces marionnettes ressemblent à des hiéroglyphes égyptiens, c'est-à-dire à quelque chose de mystérieux et de pur, et, quand elles représentent un drame de Shakespeare ou d'Aristophane, je crois voir la pensée du poète se dérouler en caractères sacrés sur les murailles d'un temple.¹³³

Offenbar haftete den Aufführungen des Petit-Théâtre schon vor der religiösen Wendung des Repertoires um 1890 etwas von einer heiligen Zeremonie an. Anatole France hatte das Talent der Marionetten, die „religiöse Empfindung auszudrücken“, schon früh erkannt und zu einer dementsprechenden Stückauswahl geraten.¹³⁴ Im Zeitalter des Symbolismus gab dieser Hang zum Mystischen natürlich Anlass zu entsprechenden Kategorisierungen. Obgleich die Texte Maurice Bouchors kaum etwas mit der Dichtung Stéphane Mallarmés oder Maurice Maeterlincks gemein haben, ordnete zumindest ein Kritiker Bouchors Shakespeare-Inszenierung dem Symbolismus zu.

Tout est symbole dans ce drame: les personnages sont des êtres deux fois fictifs, des représentations d'idées, depuis Caliban, grossière enveloppe des instincts de la multitude, jusqu'au subtil Ariel, grâce, poésie, transfiguration des facultés les plus hautes de Prospéro. [...] Les séances que [M. Signoret] donne au Petit-Théâtre tiennent le milieu entre la lecture et la représentation. [...] On voit bien que le théâtre ainsi entendu est éminemment *symboliste*.¹³⁵

¹³⁰ Vgl. Adrien Remacle, *Petit Théâtre: Le Songe de Khéyam et La Dévotion à Saint André, de M. Maurice Bouchor*, in: *Mercure de France* (April 1892), S. 355.

¹³¹ Jurkowski (1998), S. 17.

¹³² Jules Lemaître, *Maurice Bouchor* (19.11.1888), in: *Impressions de théâtre*, 5ème série, Paris 41891, S. 271.

¹³³ „Sie besitzen die naive Grazie, eine göttliche Unbeholfenheit von Statuen, die einwilligen, Puppe zu spielen. [...] Diese Marionetten ähneln ägyptischen Hieroglyphen, das heißt, sie haben etwas Geheimnisvolles und Reines, und wenn sie ein Drama von Shakespeare oder Aristophanes darstellen, glaube ich zu sehen, wie der Gedanke des Dichters in heiligen Lettern über die Mauern eines Tempels gleitet.“ (Übers. d. Verf.) Anatole France, *Hrotswitha aux Marionnettes*, in: *Le Temps*, 7. April 1889.

¹³⁴ France (10.6.1888).

¹³⁵ „Alles ist Symbol in diesem Drama: Die Figuren sind doppelt fiktive Wesen, sie verkörpern Ideen, von der Figur des Caliban, der die primitiven Anschauungen der Masse verkörpert, bis zum feinsinnigen Ariel, der Grazie, Poesie und damit die höchsten Fähigkeiten Prosperos symbolisiert. [...] Die Vorstellungen, die Signoret im Petit-Théâtre gibt, bewegen sich in der Mitte zwischen Rezitation und Repräsentation. [...] Man sieht, dass

Die Symbolträchtigkeit der Puppen leuchtete auch Charles Le Goffic ein, der das Wort von der „mise en action des *Symboles*“ im Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne prägte.¹³⁶ Die Groß- und Kursivschreibung weist hier auf einen im emphatischen Sinn gebrauchten Begriff, dem das Zeitalter des Symbolismus über die Semantik des „Bedeutungsträgers“ hinaus offenbar ein geheimnisvolles Eigenleben zugestand. Im Sinne des „l’art pour l’art“ tendierte auch das Symbol auf diese Weise zur Verselbständigung, was letztlich zur Loslösung von der Bedeutung führen sollte. Als „handelnde Symbole“ eigneten sich die Marionetten des Petit-Théâtre mit ihrer Aura des Starr-Gravitätischen in besonderer Weise. Die damit verbundene Irrealität des Puppenspiels wurde als eine Realität höherer Ordnung interpretiert – die „Realität der Ideen und Typen“:

[...] la lenteur hiératique de leurs mouvements, l’invu de leurs gestes régulièrement saccadés, l’absolu, le rigide de leurs attitudes, tout cela est très artistique parce que tout cela crée un monde à part, reculé de nous, loin de la rampe, où le réel des idées et des types se présente à notre esprit, nu, grâce à l’irréalité évidente de la représentation.¹³⁷

Ausgehend von der Aristophanes-Inszenierung, aber auch von den *Mystères d’Éleusis* beschworen mehrere Kritiker eine Wiederbelebung des antiken Theaters, der griechischen Komödie „der Zeit des Perikles“,¹³⁸ aber auch der Tragödie im Petit-Théâtre.¹³⁹ Deren Masken sahen sie in den reglosen Gesichtern und in den gravitatisch-starren Bewegungen der Marionetten verwirklicht. Auch die Einführung des kommentierenden Chors übernahm Bouchor aus dem Theater der Antike. Ebenso ist Chaussons Instrumentenwahl der Flöte und Harfe als antikisierend zu verstehen; Erik Satie sollte diese Chiffre später mit den Registern seines Harmoniums aufgreifen.

Maurice Bouchor selbst äußerte sich in einem längeren Artikel in der *Revue bleue* und in den Vorworten seiner Werke zum Marionettentheater. Dabei diskutierte er immer wieder die Frage, zu welchem Genre die Marionetten des Petit-Théâtre in besonderer Weise befähigt seien. Die Tragödie verwarf er, wie überhaupt das „klassische Theater“, das er getrost den

das so verstandene Theater durch und durch *symbolistisch* ist.“ (Übers. d. Verf.) U. Saint-Vel, *Le Théâtre symboliste. Shakespeare et les marionnettes*, in: La Revue d’art dramatique (1.12.1888), S. 288–290.

¹³⁶ Charles Le Goffic (1894), S. 257.

¹³⁷ „[...] die hieratische Langsamkeit ihrer Bewegungen, ihre nie gesehenen, ruckartigen Gesten, das Absolute, Steife ihrer Haltungen, all dies ist sehr kunstsinnig, weil all dies eine eigene, von unserer wie von der Theaterwelt weit entfernte eigene Welt schafft, wo sich dank der evidenten Irrealität der Darstellung die Wirklichkeit der Ideen und der Typen unserem Geist offenbart.“ (Übers. d. Verf.) Adrien Remacle (April 1892), S. 356.

¹³⁸ Jules Lemaître, zit. nach Le Goffic (1894), S. 256.

¹³⁹ Vgl. France (10.6.1888), U. Saint-Vel, *Au Petit-Théâtre: La Légende de Sainte Cécile*, in: Revue d’art dramatique, Bd. 25 (15.02.1892), S. 238–243, Gaston Danville, *Le Petit-Théâtre des Marionnettes. Les Mystères d’Éleusis*, in: Mercure de France, Bd. 10, Nr. 51 (März 1894), S. 278.

Schauspielern überließ.¹⁴⁰ Die Marionette eigne sich nicht für das ausschließlich Ernste, weil ihr doch in manchen Momenten etwas Komisches anhafte. Den Bereich der Farce ordnete er allerdings eindeutig dem Guignol- oder Handpuppentheater zu. Die Begabung seiner Marionetten sah er dagegen im Lyrischen: „Notre élément naturel, c’est la poésie.“¹⁴¹ Mit diesem Begriff verband er das Wunderbare und speziell die Gattung der religiösen Legende:

Le monde merveilleux de la légende nous appartient, et non pas seulement en ce qu’il a de fantastique; car l’expérience a prouvé que la légende religieuse, transportée sur notre petite scène, n’y perdait rien de son caractère sacré.¹⁴²

Die Auswahl dieser Gattung weist etymologisch auf die prominente Rolle des Textes hin, da die Legende wortwörtlich und ursprünglich ein „Lesestück“ ist. Als Lebensbericht über einen Heiligen stellt sie diesen traditionellerweise an seinem Festtag im Rahmen einer Zeremonie vor. Wie seine Kritiker sah also auch der Autor auf der Marionettenbühne ritualisierte „heilige Zeichen“. Was aber bedeutet das „Heilige“ in diesem Zusammenhang? Hat es außer der religiösen auch eine poetologische, theaterästhetische Semantik? Wie religiös war dieses Theater der, wie ein Kritiker schrieb, „neochristlichen Marionetten“?¹⁴³ Entsprang die Sujetwahl einer epochentypischen Vorliebe für das Mystische, Transzendente im Allgemeinen? Ist sie Zeugnis einer Suche nach neuer Bedeutsamkeit und „Wahrheit“ auf der Bühne? Auf diese Fragen soll im Folgenden die Untersuchung zweier Beispiele des religiösen Repertoires des Petit-Théâtre antworten. In direktem Zusammenhang damit steht auch die Frage nach der Rolle der Musik, die Bouchor selbst für untergeordnet, aber dennoch außerordentlich wichtig hielt:

La musique est pour nous un auxiliaire indispensable. Déjà la poésie, lorsqu’elle s’élève tout à coup, prête à nos marionnettes une grâce, un sérieux, une noblesse dont on ne les croirait guère capables; mais la musique les transfigure. Pour quelques instants, la démarche est aisée, le geste souple et naturel; rien ne gêne plus l’émotion du spectateur [...]. Du reste, nous voulons que la musique soit discrète; elle ne doit être ici que la très humble servante de la poésie. Aussi plaçons-nous l’orchestre derrière le théâtre, pour que l’harmonie enveloppe notre petite scène comme une invisible atmosphère.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Bouchor (1890), S. 804.

¹⁴¹ Ebd., S. 807. Vgl. auch Bouchors Vorwort zu seinen „Mystères païens“ (ca. 1910), zit. in: Harold B. Segel, *Pinocchio’s progeny. Puppets, Marionettes, Automats and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore u. a. 1995, S. 83.

¹⁴² „Die wunderbare Welt der Legende gehört uns, und nicht nur in ihren fantastischen Anteilen; denn die Erfahrung hat gezeigt, dass die religiöse Legende, auf unsere kleine Bühne übertragen, nichts von ihrem heiligen Charakter einbüßte.“ (Übers. d. Verf.) Bouchor (1890), S. 807.

¹⁴³ Paul Berret, *Le Théâtre néochrétien*, in: *Revue d’art dramatique*, Vol. 30 (April–Juni 1893), S. 1–9.

¹⁴⁴ „Die Musik ist für uns ein unverzichtbares Hilfsmittel. Schon die Poesie verleiht, wenn sie plötzlich erklingt, unseren Marionetten eine Anmut, einen Ernst, einen Adel, die man ihnen kaum zugetraut hätte; aber die Musik

Angesichts der bemerkenswerten Fähigkeit der Musik zur „Verwandlung“, die Bouchor beschreibt, mag es verwundern, dass er diesen Effekt jeweils nur auf Augenblicke – „pour quelques instants“ – begrenzte. So handelt es sich bei den eigens ohne den Text veröffentlichten Musiken zu Werken wie *La Tempête*, *Noël ou Le Mystère de la Nativité* oder *La Légende de Sainte Cécile* stets „nur“ um Bühnenmusiken, wenngleich sie mit Vokalsoli und Chören angereichert sind.

2.2.2.1 Noël ou Le Mystère de la Nativité (1890)

Mit vierundzwanzig Aufführungen und einer Wiederaufnahme im November und Dezember 1892 gehörte das Weihnachtsspiel *Noël ou Le Mystère de la Nativité* ähnlich wie das *Noël des Chat Noir* zu den erfolgreichsten Produktionen des Spielplans. Der Kritiker der *Nouvelle Revue* verglich es mit Werken der legendären Hrotsvitha von Gandersheim und lobte es als ebenso kunstvoll wie naiv.¹⁴⁵ „Naivität“ scheint, auch was die Musik betrifft, die wichtigste Kategorie in diesem Marionettenstück zu sein. Sie kennzeichnet unter anderem die Geisteshaltung, mit der sämtliche Figuren, auch die zu Beginn „bösen“, den Wundern der Geburt des Heilands gegenüberstehen.

Die Handlung ist in vier Bilder zu je vier bis fünf Szenen geteilt. Das erste Tableau spielt im Stall von Bethlehem, wo der Erzengel Gabriel nach einem Prolog Ochs und Esel die Zungen löst, so dass sie zu sprechen beginnen. Auf dieses erste folgt bald ein zweites Wunder in Form der Bekehrung des anfänglich groben und boshaften Stallbesitzers in Gegenwart des Heiligen Joseph. Das zweite Tableau ist den Hirten auf dem Feld gewidmet. Hierzu zählt ein junges Liebespaar, Marjolaine, die Tochter des armen, aber herzensguten Hirten Farigoul, und Myrtil, der Sohn des geizigen Bauern Bartomieu. Gewürzt mit grotesk-komischen Momenten begeben sich auch hier wieder diverse Wunder: Eine Nachtigall kündigt nahende frohe Ereignisse, der Erzengel Gabriel erscheint, um gleichfalls und explizit das Wunder der Geburt Christi zu verkünden und den Geizigen zu bekehren. Das dritte Tableau zeigt die Heiligen Drei Könige vor eine unerwartete Probe gestellt, da ihr Leitstern plötzlich verschwunden ist. Nachdem sie der glaubensfeste „Negerkönig“ – eigenen Aussagen zufolge der „niederste“ der

versetzt sie in eine völlig andere Welt. Für einige Momente wird der Gang leicht, die Geste geschmeidig und natürlich; nichts stört mehr das Gefühl des Zuschauers [...]. Im Übrigen wollen wir, dass die Musik diskret ist; sie darf hier nur die sehr bescheidene Dienerin der Poesie sein. Auch platzieren wir das Orchester hinter der Bühne, damit die Harmonie unsere kleine Bühne wie eine unsichtbare Atmosphäre umhüllt.“ (Übers. d. Verf.) Bouchor (28.06.1890), S. 806.

¹⁴⁵ Marcel Fouquier, *Drame et comédie*, in: La Nouvelle Revue Nr. 67 (15.12.1890), S. 869.

drei – zur Standhaftigkeit ermahnt hat, erstrahlt der Stern schließlich wieder, und man kann weiterziehen. Das vierte Tableau besteht aus nur einer einzigen Szene der Anbetung, in der sich alle Beteiligten vor der Krippe versammeln und, während die Muttergottes ein Wiegenlied singt, ihre Gaben darbringen.

Der Text ist durchgängig in Versen gehalten, wobei verschiedene Versarten den verschiedenen Spielebenen vorbehalten sind. So sprechen Personen einer gehobenen Sphäre wie der Erzengel Gabriel, der Heilige Joseph und die Heiligen Drei Könige in Alexandrinern, Angehörige einer mittleren Ebene wie die Tiere, der „Negerkönig“ und die später geläuterten Hirten in einer Mischform aus Zwölf- und Achtsilblern. Reine Achtsilbler sind einer Ebene des Pastoral-Grotesken vorbehalten: dem Stallbesitzer, den Hirten vor der Verkündigung und besonders dem liebenswerten Alten Farigoul. Maria, die nur im Schlussbild auftritt, hat ein eigenes Versmaß aus Zehn- und Fünfsilblern. Obgleich der Text des Schlussbilds an sich musikalisiert ist, indem alle Personen außer Joseph strophisch sprechen, bleibt die eigentliche Bühnenmusik Maria und einem Engelschor vorbehalten.

Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass die fünfzehn teils mehrgliedrigen Nummern der Bühnenmusik jeweils funktional an das „Heilige“, das Numinose gebunden sind. Musik erklingt immer dann, wenn die Luft von geheimnisvollen Düften und Vorahnungen erfüllt ist, von „parfum doux“ und „souffle suave“,¹⁴⁶ wenn sich Wunder ereignen (Nr. 2, 4, 6), beim Auftritt und Abgang des Erzengels (Nr. 1, 2, 7, 8bis) und der Heiligen Drei Könige (Nr. 10, 10bis, 13) sowie zu deren Gebet (Nr. 11). Im pastoralen Bereich ist die Musik eher selten, und dann authentisch motiviert, wenn die junge Hirtin ein Strophenlied singt (Nr. 9) oder die Nachtigall eine musikalisch verschlüsselte Botschaft überbringt (Nr. 5, 5bis, 5ter). Auch der Stern von Bethlehem hat als Sender einer Botschaft eine musikalische, sogar vokale Stimme (Nr. 12). Den musikalischen Höhe- und Schlusspunkt bilden das vierstrophige Wiegenlied Marias und der abschließende Engelschor, in den sie gleichfalls mit einstimmt.

Der Tonartenplan zeigt sich streng durchstrukturiert: Das erste Tableau steht in g-Moll mit einer Ausweichung in die Subdominantparallele Es-Dur; es folgt das ausschließlich in G-Dur klingende zweite Bild der Hirten, dann das der Könige in e-Moll, woraus der Stern in E-Dur, der traditionell „strahlenden“ Tonart,¹⁴⁷ hervorsteht. Das vierte Bild beginnt in g-Moll, um in G-Dur zu enden: So steht die Aufhellung des anfänglichen Moll zu Dur paradigmatisch für

¹⁴⁶ *Noël* I, 3 und II, 2, vgl. Maurice Bouchor, *Noël ou Le Mystère de la Nativité*, in: Ders., *Trois Mystères*, Paris 1892, S. 123, 137.

¹⁴⁷ In Hector Berlioz' Tonartencharakteristik von 1856 ist E-Dur als „brillant, pompeux, noble“ bezeichnet.

das weihnachtliche Erleuchten des Irdischen. Die tonale Konventionalität stimmt mit der allgemeinen Betonung des Naiven überein. Die Zeitgenossen befanden denn auch kritiklos: „[...] une musique céleste. La musique de ce *Noël* est en vérité jolie, d’un sentiment délicat.“¹⁴⁸

Vom Vorspiel an ist die Bühnenmusik von den Melodien bekannter und unbekannter Weihnachtslieder zum Teil provenzalischer Herkunft¹⁴⁹ geprägt, denen der Komponist Paul Vidal schlichte Kontrapunkte oder akkordische Begleitungen hinzufügt. Fast jede musikalische Nummer ist auf diese Weise eine Wiederholungsform eines archaisch-sakralen Melodiethemas mit variierenden Begleitungen, die in der komplexeren Variante akzidentienreich zwischen Dur und Moll changieren.

Notenbsp. 2: Paul Vidal, Bühnenmusik zu *Noël ou Le Mystère de la Nativité* (1890), Nr. 1
Prélude zum 1. Bild, T. 72 ff.¹⁵⁰

Neben Eingangs- und Ausgangsmusiken („Prélude“ und „Sortie“) herrscht insbesondere in den ersten zwei Bildern die Form des „Mélodrame“ vor, in der zu musikalischer Begleitung gesprochen wird. Wie erwähnt, sind auch diese Musiken durch den Text motiviert und dienen dazu, eine Atmosphäre des „Sakralen“ zu schaffen. Neben Weihnachtsmelodien greift der

¹⁴⁸ Fouquier (1890), S. 869.

¹⁴⁹ Zu Nr. 1 vgl. Henri Bachelin, *Noëls français*, Paris 1927, S. 162 ff.; Nr. 10 ist im Klavierauszug als „Air provençal: Li trei Rei“ identifiziert. Saint-Vel erkannte im Rondeau der Hirten, einem Air, einem Chor und in der Romance de l’Etoile provenzalische Melodien, vgl. U. Saint-Vel, *Au Petit Théâtre*, in: *Revue d’art dramatique*, Bd. 21 (Jan. –März 1891), S. 37–40.

¹⁵⁰ Klavierauszug von Bouchors *Noël: Noël ou Le Mystère de la Nativité*. Mis en vers, en quatre tableaux par Maurice Bouchor, musique de scène de Paul Vidal, Paris 1890, S. 3.

Komponist zu klassischen Topoi wie dem pastoralen Siciliano, das er über einem Bordunbass im entsprechenden Bild der „bergers aux champs“ einsetzt.

Notenbsp. 3: Paul Vidal, Bühnenmusik zu *Noël ou Le Mystère de la Nativité* (1890), Nr. 5 Prélude zum 2. Bild, T. 1 ff.¹⁵¹



Ähnlich verfährt er auch in dem schlichten Lied der Hirtin Marjolaine, deren sich meist stufenweise im Quintraum bewegende Melodie ebenfalls von einer bordunartigen Quintenrepetition begleitet wird.¹⁵² Das ebenso schlichte wie effektvolle Mittel tremolierender Akkorde wendet Vidal nur ein einziges Mal an: Es unterstreicht flirrend das gleißende E-Dur-Strahlen des Bethlehemsterns, der – als Frau personifiziert – über dem kadenzierenden Tremolo eine vierstrophige, von Quartsprüngen geprägte Melodie singt. Wie die „scène de l’Étoile“ durch ihre Tonart und Begleitung, so hebt sich die folgende Nummer durch ihren Habitus von der insgesamt sakral-atmosphärischen Musik ab. Der „Marsch des Negerkönigs“, im Nebentext als „une musique barbare et magnifique“ klassifiziert,¹⁵³ geleitet den Weiterzug der Drei Könige samt großem Tross und verwendet als einzige Nummer der Bühnenmusik Mittel der orientalisierenden Grotteske. Über einem schlagzeugartigen Bass in extrem tiefer Lage erklingt eine Melodie im „Zigeunermoll“ mit erhöhter vierter Stufe, bizarren Vorschlägen, Quint- und Tritonussprüngen. Der starre Vierachtel-Rhythmus mit den typischen Sprüngen im Zweiviertel-Marschtakt wird knapp dreißig Jahre später von den

¹⁵¹ Quelle: s. ebd.

¹⁵² Vgl. Klavierauszug *Noël* (1890), S. 24.

¹⁵³ Text *Noël* (1890), S. 182.

Futuristen als Inbegriff des Maschinellen und Puppenhaften gebraucht werden; hier verweist er zunächst nur auf die eine, komische Seite des Marionettencharakters, die Bouchor in seinem Weihnachtsspiel kunstvoll mit der ernsthaften, mystischen Sphäre verwoben hat. Auf dieser liegt jedoch das Hauptgewicht: So liefert Vidals Bühnenmusik den „verzaubernden“ Hintergrund für die Marionetten, die als geheimnisvolle Symbole eines heiligen Textes über die Bühne schweben. Da die Muttergottes die ranghöchste Position innerhalb der Hierarchie dieser Heiligen Geschichte einnimmt – das Christkind ist eine stumme Rolle –, wendet der Komponist das Mittel der Schlichtheit in ihrem Fall noch konsequenter an. Die Melodie des Wiegenliedes, das übrigens vom Publikum als Zugabe gefordert wurde, bewegt sich betont sparsam fast nur im Terzraum, von halbtaktigen, unfigurierten Akkorden begleitet. Offenbar bewegte sich auch die Figur dabei äußerst reduziert und wirkte fast statuenhaft („non plus comme une marionnette vulgaire, articulée, toujours un peu défectueuse donc, mais à l'état de gracieuse figurine, de statuette immobile“¹⁵⁴). Der dreistimmige Frauenchor der „unsichtbaren Engel“, bestehend aus Sopran, Alt und Contralto, ist mit einer rudimentären Imitationstechnik, die auf alte Kirchenmusiken verweist, ebenfalls betont schlicht gestaltet. Auffällig ist die Hervorhebung der Terz in der harmonisierenden Begleitung, deren häufige Verdoppelung dem Engelschor bisweilen eine etwas süßliche Farbe gibt.

Notenbsp. 4: Paul Vidal, Bühnenmusik zu *Noël ou Le Mystère de la Nativité* (1890), Nr. 15
Chœur d'anges invisibles, T. 1 ff.¹⁵⁵

The musical score is for a three-part women's choir (Soprano, Mezzo-Soprano, Alto) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano) for the voices and 'pp' (pianissimo) for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'Ma - rie, é - cou - tez la chan - son des An - ges!'. The piano part features a simple accompaniment with a prominent triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

¹⁵⁴ Le Goffic (1894), S. 258.

¹⁵⁵ Quelle: s.o. Anm. 150.

Solche Lieblichkeit, die sich aus heutiger Sicht wohl an der Grenze zum religiösen Kitsch bewegt, gehorcht der Konvention katholischer Frömmigkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts.. Dass die damit verbundene „Naivität“ hier wichtigste Kategorie ist, wird auch deutlich, wenn es nach Verklingen des unsichtbaren „prélude pastoral et religieux“ im Prolog heißt:

Pour que jaillisse en vous la foi comme une eau vive,
Écoutez sans malice une chose naïve.¹⁵⁶

Wie an dieser Stelle zugunsten des Binnenreims, wird im gesamten Stück zugunsten größerer Harmonie auf „malice“ verzichtet – sämtliche Konflikte lösen sich im Angesicht des Weihnachtswunders sofort auf. Der Glaube an das Wunder steht im Mittelpunkt von Bouchors Weihnachtsspiel, wobei Naivität – auch die naive Haltung des Zuschauers – die wichtigste Voraussetzung ist. Auf der Theaterebene betrachtet, geht es aber auch um den Glauben an das Wunderbare, an das irrealere Geschehen auf der Bühne, das umso wirksamer und eindrücklicher wird, je naiver und schlichter seine Mittel sind. So gelangt schon dieses frühe Beispiel genuin musikalischen Figurentheaters zu der Erkenntnis, dass die Stärke der Puppen, das Übernatürliche und Wunderbare darzustellen, in ihrer Einfachheit liegt.

2.2.2.2 *La Légende de Sainte Cécile* (1892)

Während Paul Vidal, der Schüler Massenets, Rom-Preisträger und Freund Debussys, heute als Komponist kaum noch bekannt ist, verbindet sich mit Maurice Bouchors *Légende de Sainte Cécile* der berühmtere Name Ernest Chaussons. Dabei schätzten die Zeitgenossen Vidals Musik deutlich mehr, während sie die Bühnenmusik zu *La Légende de Sainte Cécile* erstaunlicherweise als „häßlich, schrill, dünn und kratzend“, sogar als „kindisch“ und „grausam“ bezeichneten.¹⁵⁷ Die Produktion erlebte nur acht Aufführungen. Immerhin sah jedoch ein Kritiker darin die „Auferstehung der Tragödie“.¹⁵⁸

Maurice Bouchor lehnte sein „drame en trois actes, en vers“ relativ frei an die Textvorlage aus der *Legenda aurea* an. Er verlegte die Handlung in einen „glänzend und bizarr“¹⁵⁹

¹⁵⁶ „Auf dass in euch der Glaube wie ein lebendiger Quell hervorsprudle, hört ohne Bosheit eine schlichte („naive“) Begebenheit an.“ (Übers. d. Verf.).

¹⁵⁷ Vgl. Laurence Davies, *César Franck and His Circle*, London 1970, S. 192 f.

¹⁵⁸ U. Saint-Vel, *Au Petit-Théâtre: La Légende de Sainte-Cécile*, in: *Revue d'art dramatique*, Bd. 25 (15.02.1892), S. 238, 243.

¹⁵⁹ Maurice Bouchor, *La Légende de Sainte Cécile*, en trois actes, en vers, Paris 1892, S. 1.

geschmückten asiatischen Königspalast. Die Personenzahl bleibt auf einen engen Kreis begrenzt: Die Protagonisten Cécile und ihr Liebhaber Valérien sehen sich einerseits einer Gruppe himmlischer Gestalten gegenüber, Engeln und dem heiligen Michael, andererseits dem umso irdischeren, heidnischen König und seinem Bediensteten Gaymas, der sich gleich bei seinem ersten Auftritt als „une horrible canaille“ vorstellt.¹⁶⁰ Ein Prokonsul, dem die Rechtsprechung anvertraut ist („symbole vivant de la justice humaine!“¹⁶¹), zeigt sich nur im Schlaf eines Betrunkenen. So bleibt auch in dieser „wahrhaften Tragödie“ eine komische Ebene der epikureischen „rôles ponchonnesques“ erhalten, benannt nach dem auf diese Rollen spezialisierten Sprecher Raoul Ponchon.¹⁶²

Bemerkenswerterweise beginnt der silenhafte Gaymas seinen prologartigen ersten Auftritt mit dem unter anderem in der deutschen Romantik sehr populären Bild des von den Göttern wie an Fäden gelenkten Marionettenmenschen: „Et, mis en mouvement, comme tout être humain, / Par d’invisibles fils que les dieux ont en main, / Je m’apprête à jouer allègrement mon rôle, [...]“.¹⁶³ Wie sich im Laufe des Stücks herausstellt, ist diese fatalistische Sicht, die zugleich augenzwinkernd auf die Aufführungssituation Bezug nimmt, ganz der komisch-heidnischen Seite zugeordnet. Cécile erscheint hingegen nicht als willenslose Gliederpuppe – sie hat ihre Entscheidung, Christin zu sein, selbst getroffen und der weltlichen Liebe bewusst entsagt. Als Puppe hat sie stattdessen ein geheimnisvolles Eigenleben, eine Aura des Heiligen, die eng mit der sie umgebenden Musik verbunden ist.

Im Mittelpunkt des ersten Aktes steht Céciles Geständnis, Christin zu sein, das sie in mehrere Konflikte bringt: Sie hat die Avancen des Königs abgewiesen, dessen Mündel sie ist, und muss vor allem gegenüber ihrem heidnischen Liebhaber Valérien ihre Entscheidung behaupten. Von Anfang an steht fest, dass diese Entscheidung sie in den Märtyrertod führen wird, dem sie glühend entgegenfiebert („moi, j’ai soif de mourir“¹⁶⁴). Sie möchte Valérien gleichfalls zur himmlischen Liebe bekehren. Dazu verweist sie ihn an ihren Schutzheiligen Saint Michel, den Valérien erst sehen kann, nachdem er in einem Akt der Nächstenliebe einen Leprakranken besucht hat. Außer dem heiligen Michael unterstützt noch ein unsichtbarer Engelschor die heilige Cécile in diesem Akt. Im zweiten kommt es zur Begegnung mit dem

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd., S. 46.

¹⁶² Vgl. Charles Le Goffic (1894), S. 257. Der Schriftsteller Ponchon wurde nicht von ungefähr Autor des bekannten Vierzeilers: „Quand mon verre est vide, / Je le plains; / Quand mon verre est plein, / Je le vide.“ (aus: *La Muse gaillarde*, 1939).

¹⁶³ *Sainte Cécile* (Text), S. 1 f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 9.

König, der in Leidenschaft zu Cécile entbrannt ist und den gleichzeitig vor ihrer Heiligkeit schaudert. Cécile und Valérien wiederholen ihre Geständnisse, was die heidnische Obrigkeit zu hasserfüllten Folterfantasien anregt (II, 4). Das Bühnendekor dieses Aktes, bestehend aus einer Venus- und einer Bacchus-Statue, regt zu einer Gegenüberstellung von heidnischem und christlichem Glauben an.¹⁶⁵ Cécile ist angesichts der wollüstigen Beschreibungen der epikureischen und schicksalsgläubigen Lebensart jedoch nur umso mehr zum Märtyrertod entschlossen („Ne peut-on m’envoyer tout de suite au supplice?“¹⁶⁶). So findet sie sich denn auch im dritten Akt allein in einem Gefängnis wieder, wo sie zu ihrem Entsetzen bald die Gesellschaft des Königs erhält. Der versucht sie zunächst mit Milde für sich zu gewinnen, dann mit Gewalt, was jedoch durch himmlisches Eingreifen verhindert wird: Valérien, dem Saint Michel persönlich die Kerkertüren geöffnet hat, tritt hinzu, um mitanzusehen, wie der König nach einem gotteslästerlichen Ausbruch schauerlich im Erdboden versinkt. Diese Wendung lässt Valérien wieder Hoffnung schöpfen, man könne nun doch dem Tod entkommen und zur weltlichen Liebe zurückkehren. Der Gedanke erschreckt Cécile, wird jedoch durch das Eintreffen des Kerkermeisters bald zunichte gemacht. Er führt Cécile zur Hinrichtung fort. Nach einer Verwandlung erscheint sie Valérien im Glorienschein der Heiligen zwischen zwei Engeln auf einer Leinwand. Mit dem Gesang Céciles und der Engel endet das Stück, während Valérien seiner eigenen Hinrichtung entgegengeht.

Für ein Marionettentheater ist Bouchors Drama erstaunlich handlungsarm, obgleich für drastische Szenen mehrfach Gelegenheit gewesen wäre: Von vier schaurigen Todesfällen wird nur der Untergang des bösen Königs auf offener Bühne gezeigt; von Gaymas, der an einer Fischgräte erstickt, und Cécile und Valérien, die von Tigern gefressen werden, erfährt der Zuschauer nur durch Erzählungen respektive Vorausdeutungen. Vielmehr liegt der Schwerpunkt der Handlung, wie bei einer Tragödie üblich, in den Leidenschaften der Protagonisten. Cécile und Valérien sind von ihrer Liebe zueinander und dem Wunsch zu sterben erfüllt, Cécile von der Liebe zu Jesus Christus und glühendem Glauben, der König von seiner Leidenschaft für Cécile und vom Hass gegen die Christen, Gaymas von der Leidenschaft für das Essen. Dass die wichtigste unter diesen Leidenschaften, der glühende christliche Glaube, zu einer besonderen Gestimmtheit und Ausstrahlung führt, macht die Bühnenmusik hörbar.

¹⁶⁵ *Sainte Cécile* (Text), S. 36 f.

¹⁶⁶ Ebd.

Wie in *Noël* wird auch hier das „Heilige“ durch Musik vermittelt. Die Bühnenmusik erfährt sogar eine doppelte Motivierung dadurch, dass Cécilie die Schutzheilige der Musik ist. Daher sind die meisten Musiken auch mit ihrer Anwesenheit verbunden (Nr. 1, 8, 10, 14), ihrem Gebet (Nr. 2, 12), ihrem Schutzheiligen Saint Michel (Nr. 3, 4, 5) oder dem kommentierenden und sogar eingreifenden Engelschor (Nr. 2, 6, 10, 11, 12, 13, 15). Auch ein synästhetisches Moment ist wieder vorhanden und mit der Musik verknüpft: Den Chor umgibt ein Zimtduft,¹⁶⁷ auch Cécile verströmt einen nicht näher definierten Duft, zumal sie und Valérien ab dem zweiten Akt mit Rosen und Lilien bekränzt sind.¹⁶⁸

Da es kein Vorspiel gibt, erklingt die erste Musik zum ersten Auftritt Céciles und wird von Gaymas eigens erläutert: „on raconte [...] / Que, lorsqu’elle s’avance à travers le palais, / Les êtres au cœur pur, aux sens froids et paisibles, / Entendent murmurer des lyres invisibles.“ Das Thema dieser „unsichtbaren Leiern“ begleitet in jedem Akt den Auftritt der Protagonistin.¹⁶⁹ Die Grundtonart E-Dur wird jeweils erst im neunten Takt dieser „Entrée“ nach einer Reihe ineinander auflösender Septnonakkorde erreicht, ein Umstand, der zusammen mit den stehenden Dissonanzen und einer Begleitung aus Sekundwechselnoten in den Mittelstimmen eine unwirklich-schwebende Stimmung hervorruft.

Notenbsp. 5: Ernest Chausson, Bühnenmusik zu *La légende de Sainte Cécile* (1892), Nr. 1 Mélodrame (entrée de Cécile), T. 1 ff.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Sainte Cécile* (Text), S. 8.

¹⁶⁸ Ebd., S. 4, 40 f., 54.

¹⁶⁹ Klavierauszug *Sainte Cécile: La Légende de Sainte Cécile*, drame en trois actes, en vers de Maurice Bouchor, musique de Ernest Chausson op. 22, Paris 1892, S. 1, 36, 38.

¹⁷⁰ Quelle: s.o. Anm. 159.

Beim dritten Mal ist die leitmotivartig mit Cécile verknüpfte Musik in ein düsteres Kerker-Prélude in d-Moll eingebettet und erklingt daher einen Ganzton tiefer. Zwar verkünden die Dur-Septnonakkorde eine gewisse Überlegenheit der Heiligen gegenüber der düsteren Umgebung, die von chromatischen Bassgängen und Sekundvorhalten geprägt ist, doch gleichzeitig deutet sich musikalisch die Verlorenheit Céciles an, da ihr Thema hier nie die Tonika erreicht. Erst der völlig unvermutet nach einem A-Dur-Septakkord mit übermäßiger Quinte in F-Dur einsetzende Engelschor vermag sie zu trösten. Ein weiteres Mal begleitet Céciles Thema ihren irdischen Abgang, nun noch einen Ton tiefer in C-Dur,¹⁷¹ das an die vorausgehende Szene anschließt und gleichzeitig durch die Entfernung von E-Dur, der Grundtonart der Figur, einen seelischen Tiefpunkt andeutet. In der Schlussapotheose erscheint das Thema dann wieder in E-Dur angedeutet und in einer Kurzfassung, die „avec une grande intensité et un peu librement“ gespielt werden soll.¹⁷² Das „freie“ Spiel herrscht in dieser Finalszenen auch in den harmonischen Wendungen vor, wodurch die tonale Freiheit gewissermaßen zum Markenzeichen der Schutzheiligen der Musik wird.¹⁷³

¹⁷¹ Klavierauszug *Sainte Cécile*, S. 58.

¹⁷² Ebd., S. 65.

¹⁷³ Siehe Anhang C.

Notenbsp. 6: Bouchor / Chausson, *La légende de Sainte Cécile* (1892) (Klavierauszug).
Auszug aus Nr. 15 Scène finale.¹⁷⁴

Plus vite ♩ = 63 *mf*

Un souf - fle m'em - por - - - te, Il

va - - te ra - vir aus-si - - - vers les cieux. - - A - mi,

¹⁷⁴ Quelle: s.o. Anm. 159.

p

meurs joy - eux, Com - me je suis

mor - te, J'ai souf - fert bien peu; Re-

pp

gar - de ma pour - pre et mes frai - ches pal - mes.

Mar - tyre aux yeux cal - - -

mes, Je mon - - - - te vers

Ier Mouvt. ♩ = 76

Dieu!

p très calme

Die Tonarten der ersten zwei musikalischen Nummern stecken mit E-Dur und As-Dur den weiten Rahmen dieser Freiheit ab. Dazwischen sind die übrigen Musiken angesiedelt, die in d-Moll, cis-Moll, F-Dur und G-Dur stehen, aber durch chromatische Gänge diese Grundtonarten häufig verlassen.

Beispielhaft für Chaussons freien Umgang mit Harmonien mag die Nr. 2 der Bühnenmusik stehen, ein „mélodrame et chœur“, das zu einem verzweifelten Gebet Céciles und anschließendem Dialog mit den unsichtbaren Engeln erklingt. Chromatische Stimmenführung lässt hier eine Reihe ausschließlich verminderter Septakkorde entstehen – ein offenbar für zeitgenössische Ohren recht kühnes Verfahren, wie die negativen Kritiken belegen.

Notenbsp. 7: Ernest Chausson, Bühnenmusik zu *La légende de Sainte Cécile* (1892), Nr. 2 *Mélodrame et chœur*, T. 1 ff.¹⁷⁵

Nach der Tonartencharakteristik von Hector Berlioz, einem Standardwerk, das in den 1880er Jahren übrigens auch in Deutschland verlegt wurde, deutet die ungewöhnliche Tonart As-Dur

¹⁷⁵ Quelle: s. o. Anm. 159.

ebenso wie das vorausgehende E-Dur auf die „Noblesse“ der Heldin, die auch in Momenten grausamer Gewissensqualen¹⁷⁶ einen „süßen, verschleierten“ Ton anschlagen kann.¹⁷⁷

Ähnlich wie in *Noël* basiert auch in *La Légende de Sainte Cécile* die Bühnenmusik auf den Formen Chor, Melodram und einzelnen Solo- und Sonderformen, wie der instrumentalen „Hymne liturgique de Saint Michel“, die zunächst als einstimmige Choralmelodie erklingt und in den folgenden „mélodrame“-Nummern mit Gegenstimmen angereichert wird. Eine Neuerung sind die bereits erwähnten Auf- und Abtrittsmusiken Céciles, meist als „musique de scène“ betitelt. Ihre thematische Codierung erinnert an die Leitmotivtechnik in den Opern Richard Wagners und unterstreicht die Symbolhaftigkeit der Figuren. Cécile erhält zu Beginn des zweiten Aktes noch ein weiteres Motiv in Form einer Violoncello-Kantilene – wie Gaymas erklärt, spielt sie im Nebenraum die Gambe, ein „von ihr selbst erfundenes Instrument“.¹⁷⁸ Auch dieses Motiv, eine Umspielung des Oktavraums, wird in der Finalszene wieder aufgegriffen.¹⁷⁹

Neu ist in der Bühnenmusik zu *Sainte Cécile* auch eine echte Aktionsmusik, die zum dramatischen Höhepunkt des Stückes, der Höllenfahrt des Königs, erklingt. Anders als in den übrigen Chornummern, wo minimale Imitationsformen und arpeggierende Begleitfigurationen vorherrschen, singt der Chor hier strikt homophon zu einer Begleitung aus Akkordschlägen und -tremoli. Chromatisch aufsteigende Läufe im Sext- oder Terzabstand veranschaulichen das Zittern der Erde („Horreur! Sous mes pieds / La terre tremble; un noir abîme / S’ouvre devant moi.“¹⁸⁰). Die Verwendung von übermäßigen und verminderten Septakkorden und die harmonischen Freiheiten im Rahmen chromatischer Fortschreitung (fis-Moll/g-Moll/gis-Moll, dis-Moll/e-Moll etc.) sind hier ins Extrem gesteigert. Sicher war das Hörerurteil der klanglichen „Grausamkeit“ auf diese Passage bezogen, auch wenn sie sich aus heutiger Sicht in einem eher konventionellen Rahmen musikalisch-dramatischer Mittel bewegt – immerhin lag der Tod Richard Wagners schon neun Jahre zurück.

Sowohl Text als auch Musik scheinen in *La Légende de Sainte Cécile* an Grenzen zu stoßen, die das bisherige Repertoire des Petit-Théâtre definiert hatte: Bouchors eigenen Worten

¹⁷⁶ *Sainte Cécile* (Text), S. 7.

¹⁷⁷ Vgl. Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Paris 21856.

¹⁷⁸ Vgl. *Sainte Cécile* (Text), S. 30.

¹⁷⁹ Vgl. Klavierauszug *Sainte Cécile*, S. 64, 72.

¹⁸⁰ *Sainte Cécile* (Text), S. 61; Klavierauszug, S. 52, 54.

zufolge übersteigen die Leidenschaften beinahe das Ausdrucksvermögen der Marionetten.¹⁸¹

Auch der Verfasser des Nachrufs auf das Petit-Théâtre war dieser Meinung:

La Légende de sainte Cécile renferme des éléments de passion très intenses, une situation éminemment tragique, des caractères complexes, toutes choses malaisées à rendre et qui ne sont point dans le registre des marionnettes. Afin d'atténuer l'effet de ces regrettables dispositions, l'auteur donna d'abord un développement inaccoutumé à la partie musicale et merveilleuse de sa pièce; puis il prit soin de placer à côté de Cécile et de Valérien, personnages complexes et passionnés, un personnage exclusivement comique, résumé de tous les vices de la chair, Gaymas. La combinaison ne plut pas. [...] sans l'introduction du merveilleux „marionnettesque“ c'eût été une pièce à souhait pour un vrai théâtre.¹⁸²

Mit dem „merveilleux marionnettesque“ ist offenbar außer dem komischen Element auch der mit sechs von fünfzehn Nummern vergleichsweise große Anteil des Engelschors gemeint. So scheint eine bestimmte Form von Musik für die Zeitgenossen des Petit-Théâtre schon zu den typischen Merkmalen eines Marionettentheaters zu gehören. Auch von der Bandbreite des Figurencharakters und von den Möglichkeiten des Genres hat man genaue Vorstellungen. Da die Figuren in diesem Fall den Rahmen des Marionettentheaters sprengen, werden die sie darstellenden Marionetten noch mehr zu reinen Illustrationen des vorgetragenen Textes. Auch die „musique aérienne“,¹⁸³ die laut Vorwort das Geschehen einhüllen soll, ist hier bisweilen mehr als eine Chiffre des Heiligen, da sie das innere Ringen der Figuren, bis hin zum dramatischen Untergang, klanglich gestaltet. Daher von einer Vermenschlichung der Marionettenmusik zu sprechen, wäre allerdings verfehlt: Etwas Idealisch-Starres haftet der Musik bis zum Schluss der Stückes an, der in einer gewissermaßen vollendeten, in sich schwingenden Dur-Moll-Pendelbewegung verklingt. Möglicherweise setzt Chausson diese musikalische Chiffre bewusst gegen die traditionelle Dur-Schlusskadenz, um der Sphäre der Musik-Heiligen eine kosmisch-ganzheitliche Unbestimmtheit zu geben, die dem Status quo der Musikgeschichte, zwischen Wagnerismus und Impressionismus, Rechnung trägt.

Féerie, Mystère und Légende, die hier beispielhaft für das Figurentheaterrepertoire der 1890er Jahre vorgestellt wurden, stehen für ein neues, auf teilweise archaische Formen

¹⁸¹ *Sainte Cécile* (Text), S. IX.

¹⁸² „*La Légende de sainte Cécile* enthält Elemente größter Leidenschaftlichkeit, eine eminent tragische Situation, komplexe Charaktere, alles Dinge, die schwierig wiederzugeben sind und nicht dem Register der Marionetten entsprechen. Um die Wirkung dieser bedauerlichen Ausgangslage zu mildern, baute der Autor zunächst die musikalischen und wunderbaren Teil seines Stückes auf ungewohnte Weise aus; außerdem sorgte er dafür, dass den komplexen und leidenschaftlichen Figuren Cécile und Valérien eine ausschließlich komische Figur zur Seite gestellt wurde, ein Ausbund aller sündigen Fleischesluste, Gaymas. Die Kombination gefiel dem Publikum nicht. [...] ohne die Einführung des „marionettenhaften“ Wunderbaren wäre das Stück für ein richtiges Theater bestens geeignet gewesen.“ (Übers. d. Verf.) Le Goffic (1894), S. 258.

¹⁸³ Ebd.

zurückgreifendes Genre eines irrealen Theaters. Im Mittelpunkt steht dabei die Entdeckung, dass Puppen das Fantastische in Form religiöser Wunder und Erscheinungen auf natürliche und einfache Weise darstellen können und dabei gegenüber menschlichen Schauspielern im Vorteil sind. Freilich findet die Neuentdeckung des religiösen Dramas zeitgleich auch auf Pariser Menschenbühnen statt.¹⁸⁴ Jules Lemaître, der das Chat Noir und das Petit-Théâtre als Vorreiter dieser Entwicklung sah, attestierte den modernen Mysterienspielen eine „Frömmigkeit ohne Glauben“.¹⁸⁵ Ähnlich urteilte ein Kritiker der Revue d'art dramatique: „Ce théâtre de nos marionnettes néo-chrétiennes n'est nullement religieux.“¹⁸⁶ Seinem Einwand, hier finde man „les débordements de Rubens là où l'on attendrait d'eux la sobriété chaste de Puvis de Chavanne“, ließe sich erwidern, dass burleske Szenen auch in mittelalterlichen Mysterienspielen häufig zu finden waren. Die Doppelseitigkeit aus Ernst und Komik, Religiosität und Satire ist nun ein Merkmal des neuen Genres Figurentheater, an dem auch die Musik Anteil hat. Die Forderung nach äußerster Einfachheit in der musikalischen Begleitung kann zu subtilen, vielleicht unfreiwillig ironischen Färbungen führen, wie bei den Kompilationen des *Saint Antoine*, aber auch bei den an Kitsch grenzenden Engelschören Paul Vidals zu sehen war.

Solche Ambiguität zieht Phänomene der Selbstreferentialität¹⁸⁷ nach sich. Die Unbeantwortbarkeit der Frage, wie ernst oder komisch dies alles gemeint sei, lädt zum Nachdenken über das Wesen des Theaters ein. Selbstreferentiell sind auch die Puppen, die auf der Bühne als „Symbole“ in Aktion treten. Sie können beispielsweise den „Künstler“ oder die „Gerechtigkeit“ symbolisieren, verweisen gleichzeitig aber auch immer auf die „Figur eines Theaterstücks“. Die Protagonisten der besprochenen Bouchor-Stücke symbolisieren „das Heilige“, unterstützt durch eine atmosphärische Musik. Über den religiösen Horizont hinaus stehen sie aber auch für das „Bedeutende“, das „sich selbst Bedeutende“ – für eine Kunst des verabsolutierten Symbols.

¹⁸⁴ z. B. Charles Grandmougin, *Le Christ* (März 1892, Théâtre Moderne), Edmond Haraucourt, *La passion* (Ostern 1891/92, Théâtre d'Application), Joséphin Péladan, *Le Fils des Étoiles*, mit Musik von Erik Satie (1892/3, Salon de la Rose Croix).

¹⁸⁵ Im Original „la pitié sans la foi“, siehe Jules Lemaître, *Le mysticisme au théâtre*, in: Edouard Noël / Edmond Stoullig (Hg.), *Les annales du théâtre et de la musique*, Jg. 18, Paris 1892, S. I–IX, hier S. IV. Lemaître erläuterte weiter: „[...] cette pitié retrouvée n'est, au fond, qu'un exercice de la sensibilité [...]. C'est un jeu voluptueux qui consiste à extraire des religions, pour en jouir, ce qu'elles ont de touchant, d'émouvant, de plastique et, finalement, de sensuel. Cela est si vrai que les spectateurs les plus attendris de *Noël* ou de la *Marche à l'Étoile*, sont, à peu de choses près, les mêmes que les inventeurs d'Aristide Bruant ou d'Yvette Guilbert.“ Ebd., S. V.

¹⁸⁶ Berret (1893), S. 2.

¹⁸⁷ Die neuere Diskussion um diesen Begriff, der als Phänomen bereits eine lange Geschichte aufweist, wurde u. a. von dem Soziologen Niklas Luhmann geführt, vgl. Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, Heidelberg 2002.

2.3 Parodistische Heiligenstücke von Erik Satie

Die Kompositionen Erik Saties beschäftigen sich immer wieder mit der Idee der Puppe, worauf schon Titel wie *Jack-in-the-Box*, *Les Pantins dansent* oder *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* hinweisen. Sein Musiktheater thematisiert häufig die entpersönlichte Figur, nicht zuletzt in den überlebensgroßen Manager-Puppen aus dem Ballett *Parade* (1917). Im engeren Sinne für die Puppenbühne waren wahrscheinlich zwei überlieferte Werke gedacht, die im Kontext der Schattentheater auf dem Pariser Montmartre entstanden sind: das „christliche Ballett“ *Uspud* (1892) und die Kurzoper *Geneviève de Brabant* (1899/1900; EA 1926). Es ist sicher kein Zufall, dass der Komponist zwei religiöse Sujets für die Puppenbühne wählte, beides Heiligengeschichten. Er bezog sich damit nicht nur auf den mystizistischen Diskurs des Rosenkreuzerordens, in dem er um diese Zeit verkehrte, sondern auch auf das seit den späten 1880er Jahren etablierte religiöse Pariser Puppentheater-Repertoire des Chat Noir und des Petit-Théâtre. Aus diesem Bezug ergibt sich die Frage, wie Satie die Idee der symbolhaften Puppe weiterentwickelte. Wir werden im Folgenden sehen, dass für ihn die Flachfiguren des Schattentheaters im wörtlichen Sinne „flache“, inhaltsleere Figuren darstellten. Satie führte das Symbol als Bedeutungsträger ad absurdum und machte die Puppe damit zum Anti-Symbol.

2.3.1 *Uspud*, ballet chrétien (1892)

Mit Erik Satie haben sich in letzter Zeit hauptsächlich britische und italienische Forscher auseinandergesetzt. Allen voran wäre da Ornella Volta zu nennen, die eine große Anzahl an Quellen zugänglich gemacht und Informationen insbesondere auch zu *Uspud* bereitgestellt hat.¹⁸⁸ Grundlegende Studien zur Quellenlage und motivischen Organisation *Uspuds* haben außerdem Patrick Gowers und Robert Orledge vorgelegt; zuletzt hat Stephen Moore Whiting diese zusammengefasst und in einen größeren Kontext gestellt.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Volta (1987), zu *Uspud* S. 54–79, die auch einen vollständigen Abdruck der ungekürzten ersten Textfassung enthalten.

¹⁸⁹ U.a. Robert Orledge, *Satie, Koehlin and the Ballet Uspud*, in: *Music & Letters*, 68 (1987), S. 26–41; Patrick Gowers, *Satie's Rose Croix Music (1891–95)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 (1965/66), S. 1–25; Whiting (1999), S. 153–161.

Der frühe Versuch des Sechszwanzigjährigen im Musiktheater ist bis heute ein Kuriosum, das dem Betrachter viele Rätsel aufgibt. Zunächst bleibt die Medienart, auf die Satie und sein Co-Autor J. P. Contamine de Latour¹⁹⁰ zielten, ungewiss: Obgleich der Kontext die Schattenbühne sehr nahelegt, haben die Autoren nie explizit darauf hingewiesen. Stattdessen ist die Geschichte ihres Aufführungsvorhabens an der Pariser Oper als klassischer Bohémien-Streich in die Annalen des Montmartre eingegangen. Satie sandte dem Operndirektor Eugène Bertrand mehrere Briefe und eine Duellforderung, bis er schließlich am 17.12.1892 vorgelassen wurde, um nach aberwitzigen Forderungen hinausgeworfen zu werden und beleidigt heimzukehren.¹⁹¹

Szenisch aufgeführt wurde *Uspud* erstmals im Jahr 1979 an der Opéra-Comique, wo der Klavierpart mit einem Rezitator und Bildprojektionen von Robert Doisneau vervollständigt wurde.¹⁹² Zu Lebzeiten trug Satie seine Partitur nur konzertant am Klavier bzw. Harmonium vor: Durch Contamine de Latour weiß man von einer solchen Aufführung in der Auberge du Clou, wo Satie seit kurzem als „deuxième pianiste“ angestellt war.¹⁹³ Aus den Memoiren des Dirigenten Gustave Doret geht hervor, dass Satie seinen *Uspud* auch auf einer von Dorets Montagssoireen zum besten gab.¹⁹⁴

Zwei Umstände, ein biographischer und ein werkimmanenter, sprechen dafür, *Uspud* als ein Beispiel musikalischen Figurentheaters zu behandeln: Zum einen die Tatsache, dass sich Satie im Herbst 1892 – die erste Fassung ist auf den 17. November datiert – im Künstler-Cabaret der Auberge du Clou aufhielt, wo der katalanische Maler Miquel Utrillo ein Schattentheater betrieb. Ein Weihnachtsspiel von Vincent Hyspa zu Musik von Satie war hier im Jahr zuvor aufgeführt worden; außerdem konnte man im Frühjahr 1892 eine parodistische Version der *Tentation de saint Antoine* erleben, die vermutlich auf Flaubert ebenso wie auf die Produktion des *Chat Noir* von 1887 Bezug nahm.¹⁹⁵ Dass auch *Uspud* das Sujet des Heiligen Antonius parodiert und in diesem Sinne die Frühjahrsproduktion der Auberge du Clou variiert, könnte unter anderem ein Grund dafür sein, dass Utrillo das Stück nicht auf seiner Schattenbühne

¹⁹⁰ Pseudonym des aus Tarragona in Katalonien stammenden Dichters José Maria Vicente Ferrer Francisco de Paula Patricio Manuel Contamine, der als Phantasie-Adliger in den Cabarets lauthals Ansprüche auf die französische Krone erhob, vgl. Volta (1987), S. 18.

¹⁹¹ Whiting (1999), S. 159 f. verweist auf die ausführliche Schilderung des „siège de l’Opéra“ durch J. P. Contamine de Latour, *Erik Satie intime: Souvenirs de jeunesse*, 3. Folge in *Comoedia*, 6.08.1925.

¹⁹² Vgl. Volta 1987, S. 60, Anm. 22.

¹⁹³ Contamine de Latour (1925).

¹⁹⁴ Gustave Doret, *Temps et contretemps: Souvenirs d’un musicien*, Fribourg 1942, S. 98.

¹⁹⁵ Saties *Noël* scheint leider verloren und nicht exakt datierbar, vgl. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge u. a. 1990, S. 276 (hier auf Dez. 1892 datiert).

zeigen wollte. Das Werk selbst deutet in seinen dramaturgischen Aspekten klar auf eine Realisierung mit Schattenfiguren hin: Kein anderes Medium könnte die ungewöhnliche Personenkonstellation mit Uspud als „personnage unique“ und zahlreichen phantastischen Verwandlungen und Erscheinungen wie Engeln, Dämonen und Allegorien mit relativ geringem Aufwand so glaubwürdig darstellen wie das Schattentheater. Der verwegene Plan, das Stück an der Pariser Oper, dem wohl konservativsten Aufführungsort der Metropole, zu inszenieren, scheint nicht zuletzt eine Konsequenz aus der Ablehnung zu sein, die Satie mit der *Uspud*-Musik in der *Auberge du Clou* erfuhr.¹⁹⁶ So wurde Saties erstes überliefertes Figurenspiel zunächst zu einem Lesestück, das – wie so viele symbolistische Theaterstücke – mit seiner eigenen Unaufführbarkeit kokettierte. Die in zwei Manuskript-Fassungen überlieferte Partitur quillt über vor witzigen Textkommentaren, die zwischen die Notenlinien eingefügt sind. Mit *Contamine de Latour* begründete Satie auf diese Weise das Genre des plurimedialen Musikstücks, in dem die kalligraphisch gestaltete Partitur durch Textsprengsel ergänzt wird. Bis heute bleibt es rätselhaft, wie solche Werke – *Sports et Divertissements* (1914) wäre ein späteres, besonders gelungenes Beispiel – aufzuführen sind.

Uspud wird heute vor allem als eine künstlerisch-humoristische Geste begriffen, als Streich eines Montmartre-Künstlers, der sich in eine Reihe ähnlicher Aktionen des Jahres 1892 fügt: Im Mai hatte sich Satie für einen freigewordenen Sitz in der Académie des Beaux-Arts beworben, der altehrwürdigsten staatlichen Kunstinstitution Frankreichs. Am 22. Juli kündigte der *Courrier du Soir* die Aufführung der Oper *Le Bâtard de Tristan* im Grand Théâtre de Bordeaux an – eine Kooperation von Erik Satie und Albert Tinchant, dem einstigen Pianisten des Chat Noir und nun der *Auberge du Clou*. Von diesem offensichtlich Wagner parodierenden Projekt existierte wohl nie etwas anderes als der Titel. Hinter solchen Unternehmungen steckte eine für die Künstler des Montmartre typische ästhetische Haltung, die als „fumisme“ bezeichnet wurde.¹⁹⁷ Damit ist ein ins Extrem gesteigerter trockener Humor gemeint, ein überaus ernsthaftes „So tun als ob“, dazu angehalten, dem arglosen Betrachter die aberwitzigsten Dinge als ernstgemeint zu verkaufen. Dies erklärt auch das paradoxe Verhältnis zwischen dem offenkundig humoristischen Text *Uspuds* und der

¹⁹⁶ *Contamine de Latour* zufolge soll nur Debussy gelassen reagiert und die ernstesten, empfindsamsten Elemente hinter der Farce gesehen haben, vgl. Orledge (1987), S. 34.

¹⁹⁷ Vgl. Emilio Sala, *Dalla bohème all'avant-garde: ancora nel segno dei fumisti*, in: Erik Satie e la Parigi del suo tempo, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrioni Monti (= Nuovi Percorsi Musicali IV/2001), Lucca 2001, S. 29–44.

scheinbar völlig ernsthaften Musik.¹⁹⁸ Sie ist die Maske, die den Scherz zum „fumistischen“¹⁹⁹ Meisterwerk macht.

Stilistisch gehört *Uspud* zu Saties Rosenkreuzer-Periode, wie die Forschung die Jahre 1891–95 benennt. Neben dem Antonius-Stoff ist die Welt des *Ordre de la Rose+Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal* – der Rosenkreuzerorden des exzentrischen Wagnerverehrerers Joséphin Péladan, in dem Satie bis zum Sommer 1892 Kapellmeister war – der Hintergrund für das „christliche“ bzw. „halbchristliche“ Ballett, angefangen bei der paradoxen Widmung „À la très Auguste, Permanente et Lumineuse Indivisibilité des trois Personnes de la Trinité Sainte“.²⁰⁰ Biographisch ist das pseudoreligiöse Werk *Uspud* von zwei religiös-mystizistischen Gesten Saties eingerahmt: Seiner Mitgliedschaft bei den Rosenkreuzern steht 1893 die Gründung seiner eigenen „Église Métropolitaine d’Art de Jésus Conducteur“ gegenüber; beide Unternehmungen kennzeichnet die Bestrebung einer neuartigen Kunstreligion, die unter anderem auch dazu genutzt wurde, Kritik an zeitgenössischen Strömungen wie dem Naturalismus zu üben. Péladans Anliegen war die Erlösung – im wagnerischen Sinne – aus einer unerträglich gewordenen, materialistischen Welt, die durch die ästhetische Wirkung der Kunst erreicht werden sollte, wobei der Ordensleiter sich selbst als Messias auf dem Kreuzzug gegen den Realismus verstand.²⁰¹ „Sanctifier l’art et esthétiser la foi“ lautete seine Parole.²⁰² Die Autoren *Uspuds* verwenden die Sprache solcher mystizistischer Gruppierungen und steigern ihre Ausdrucksmittel und Hermetismen exzessiv. Wie in Péladans „Wagnérie kaldéenne“ *Le Fils des Étoiles*, die im März 1892 mit Aktvorspielen von Erik Satie im ersten Salon de la Rose+Croix aufgeführt worden war, wird auch in *Uspud* eine mythologische Personengruppe mit überaus exotischen Namen entworfen. Péladans Held Oelohil verblasst allerdings gegenüber den in grotesken *ü*-Assonanzen klingenden Namen der Familie Uspuds, von „Ytunuk, dem Sohn des Corcleru“ bis hin zu „Tumisrudebude, der Mutter des Gulbejare“.²⁰³

¹⁹⁸ Robert Orledge wird prompt ein Opfer des „fumisme“, wenn er schreibt, „only the music is truly sacrosanct“. Orledge 1987, S. 33.

¹⁹⁹ Der „fumisme“ existiert im Deutschen nicht, war aber in der französischen Presse der Jahrhundertwende ein gängiger Begriff.

²⁰⁰ Der umfangreichere Text der ersten Fassung ist in Volta (1987), S. 71–79 abgedruckt, hier S. 71. Die Autoren bezeichneten ihr Werk zunächst als „ballet mystique et mi-chrétien“.

²⁰¹ Vgl. Rainer Rutkowski, *Literatur, Kunst und Religion im Fin de Siècle. Untersuchungen über das Werk des „Sar“ Péladan (1858–1918)*, Diss. Univ. Bonn, Bonn 1989, S. 113.

²⁰² Ebd., S. 124.

²⁰³ Volta (1987), S. 71.

Die folgende Wiedergabe der Handlung bezieht sich auf die anlässlich der „Präsentation“ bei Operndirektor Bertrand gekürzte zweite Fassung *Uspuds*, wie sie seit 1970 im Druck vorliegt.²⁰⁴ Das Ballett gliedert sich in drei Akte, die an einem öden Strand, in Uspuds Haus und auf dem Gipfel eines Berges spielen. Auf dem Strand des ersten Aktes sieht man Uspud in persischer Kleidung, der von der Hinrichtung der Christen Reliquien bringt, sie am Fuß einer Statue aufhäuft und verbrennt. Der aufsteigende Rauch verwandelt sich in Seraphim, die im Raum verschwinden. Ein großer Donnerschlag ertönt, die Statue zerfällt. Uspud ist verwirrt. Plötzlich wird der Himmel weiß, die christliche Kirche erscheint als wunderschöne Dame in goldener Tunika, einen Dolch in der Brust, und streckt Uspud die Arme hin. Er reibt sich staunend die Augen mit Sand. Es erklingen Trompeten, Märtyrer defilieren durch die Lüfte und verfluchen Uspud. Er liest Steine auf und wirft sie nach der Kirche, wobei sich die Steine in Feuerkugeln verwandeln. Ein größerer davon zersplittert krachend, sternsprühende Flammen steigen auf. Der Akt endet in einer großen Erschütterung der Natur.

Im zweiten Akt betet der Protagonist zuhause zu seinen Schutzgöttern. Dämonen erscheinen und verschwinden wieder. Sie nehmen die Form missgestalteter Menschen mit Tierköpfen an: Hund, Schakal, Schildkröte, Ziege, Fisch, Luchs, Tiger-Wolf, Rind, Schnepfenschiff etc. Der erschrockene Uspud will fliehen, aber die Dämonen umringen ihn und zerren ihn nach allen Seiten. Er will seinen Kopf gegen die Wände schlagen; die weichen zurück und schwitzen Blut. In der Luft sieht Uspud die Vision eines heidnischen Tribunals, vor dem die Opfer gefoltert werden. In seiner Angst fleht er zum Himmel. Von neuem erscheint die christliche Kirche, weiß wie Schnee und durchsichtig wie Kristall. Unter ihren Füßen wachsen Lotusblüten. Sie zieht den Dolch aus ihrer Brust und stößt ihn in die Uspuds, der in Ekstase niederfällt. Gleichzeitig steigt ein riesiges Kruzifix aus dem Boden und erhebt sich mit der Kirche in die Luft. Man hört die Chöre der Engel, Erzengel, Seraphim, Cherubim, Throne, Herrschaften und Mächte, die dem Höchsten Hymnen singen. Ein großes Licht umgibt Uspud, der auf die Knie fällt und sich die Brust schlägt. Er ist bekehrt.

Auf dem Berggipfel des dritten Aktes sieht man ein Kruzifix, unter dem Uspud liegt, in braunen Wollstoff gekleidet. Als er aufsteht, bewegt Christus seinen rechten Arm, segnet Uspud und verschwindet. Der Heilige Geist durchdringt Uspud. Es folgt ein Zug phantastischer Heiliger, von saint Cléophème, der seine Zähne in seine Hand spuckt, bis hin zu sainte Purine der Bloßgelegten. Ihre Stimmen rufen Uspud zum Martyrium. Nachdem der

²⁰⁴ *Uspud, ballet chrétien en 3 actes*, argument de J. P. Contamine de Latour, musique de Erik Satie, Paris: Musique Contemporaine, 1970, Nachdr. in: Erik Satie, *Intégrale des œuvres pour piano*, Paris: Salabert 1989, S. 77–90.

Zug verschwunden ist, ist Uspud erfüllt von brennender Liebe und dem starken Bedürfnis zu leiden. Er zerreißt sein Wollgewand und erscheint in der weißen Robe der Neubekehrten. Er betet noch einmal. Auf allen Seiten erscheint eine Heerschar Dämonen, die schreckliche Formen annehmen: schwarze Hunde mit einem goldenen Horn auf der Stirn, Fischkörper mit Köpfen und Flgeln von Vögeln etc. Uspud begibt sich in die Hände des Herrn, dann liefert er sich den Dämonen aus, die sich auf ihn stürzen und ihn zerreißen. Die christliche Kirche erscheint blendend hell, begleitet von zwei Engeln, die Palmwedel und Kronen in den Händen tragen. Sie nimmt Uspuds Seele in ihre Arme und trägt sie zu Christus empor, der im Himmel erstrahlt.

Anders als die Heiligendramen eines Maurice Bouchor lebt dieses Werk nicht von Dialogen und psychologischer Figurenführung, sondern ausschließlich von symbolischen Handlungseinheiten, die auf groteske Weise akkumuliert werden. Dazu gehören die scheinbar unmotivierten Naturereignisse (Feuerkugeln, Blut schwitzende Wände) ebenso wie die übertriebene Häufung der Dämonen, Heiligen, Engelgruppen und Kruzifix-Erscheinungen. Solch bizarrer Vielfalt steht die Plakativitt des Bekehrungsaktes gegenüber, wenn die „Kirche“ ihren Dolch in die Brust Uspuds stößt. Die erste Version fasste dieses Moment und die Parallele des Martyriums mit je einer wörtlichen Rede Uspuds zusammen („Je suis chrétien!“ – „Je suis martyr!“²⁰⁵), was die Wirkung des Banalen erhöhte. Ein weiterer Bruch ist Uspuds skurrile Reaktion, wenn er sich „die Augen mit Sand reibt“, was an Flauberts zhneklappernden Heiligen Antonius erinnert. Die dingliche Symbolhaftigkeit beginnt bei der Kleidung Uspuds, die sich vom „persischen“ Habit des Heiden über das braune Wollgewand des Buers bis zur „weißen Robe der Neubekehrten“ verwandelt. Parallel dazu erfährt das Stück eine stark symbolische Aufwärtsbewegung – vom Strand zum Berggipfel, von der Erde mit dem auffahrenden Kruzifix zum Himmel –, die in ihrer Simplizität den zentralen Erlsungsgedanken von Péladans Rosenkreuzerorden parodiert. Die Unstimmigkeit der Allegorie der Kirche, die zunächst in goldener Tunika vor weißem Himmel, dann (paradox) weiß wie Schnee und durchsichtig wie Kristall, und schließlich blendend hell mit dem Rahmen aus Engeln mit Palmwedeln und Kronen erscheint, lässt die Absurdität dieses Erlsungsgedankens erahnen. Durch ein Zuviel an Symbolen muss der Zweifel am Symbol, an der Bedeutung selbst entstehen.

Was für eine Musik komponierte nun Satie zu einem solchen geradezu nihilistischen Stück? Trotz der vielen Möglichkeiten zu musikalischer Dramatik, die der Plot bot, entschied sich

²⁰⁵ Volta (1987), S. 76, 79.

der Komponist für eine dezidiert textunabhängige, durchweg rätselhafte Musik. Sie zerfällt in knapp einhundert²⁰⁶ fragmenthafte Abschnitte, die mosaikartig aneinandergereiht sind. Ihr raffiniert neotonaler Akzidentienreichtum und die akribisch ausgeschriebenen Pausen bis zum Taktende sowie Generalpausentakte schließen eine Improvisationspraktik, wie sie sich in der *Saint-Antoine*-Partitur des Chat Noir andeutete, grundsätzlich aus. Die Musik *Uspuds* will fragmentarisch sein, eine Reihe geheimnisvoller musikalisch-symbolischer Gesten, deren Bedeutung offen bleiben muss.

Ansätze zu einem sakralen Grundhabitus sind vorhanden: Zum einen durch die 37 mal wiederholte Tempoangabe „Lent“, bisweilen auch „Très lent“, zum anderen durch die Einführung eines choralartigen Hauptthemas, das, meist unisono, insgesamt zehnmal erklingt.

Notenbsp. 8: Erik Satie, *Uspud* (1892), 1. Akt, T. 1²⁰⁷

Im Unterschied zu den übrigen Motiven der *Uspud*-Musik präsentiert sich dieses Leitthema in einem undefinierten Takt und verwehrt sich jeder rhythmischen Einteilung. Auch die Tonart, die vage von G-Dur nach F-Dur changiert, ohne dass jedoch deren Grundtöne hervorgehoben werden, gibt sich fremdartig. Das Thema strahlt dennoch nicht Unbestimmtheit, sondern eine geheimnisvolle, ja hermetische Ordnung aus. Die Notenwerte scheinen bis hin zur Achtelpause am Schluss streng abgezirkelt. Die Zäsur nach der zweiten punktierten Halben markiert im übrigen nach 14 von 22 Viertelwerten genau den goldenen Schnitt der Gesamtlänge.²⁰⁸ Mit der Bühnenhandlung korrespondiert das häufig wiederkehrende Thema allerdings nicht. Es erscheint mal im Forte oder Fortissimo, mal im Piano bis Pianissimo –

²⁰⁶ Zählung nach Phrasenenden und/oder Doppelstrichen.

²⁰⁷ Quelle s.o. Anm. 204.

²⁰⁸ Courtney S. Adams hat gezeigt, dass Satie in der Rosenkreuzer-Periode mehrfach mit dem Prinzip des Goldenen Schnitts experimentierte, vgl. Courtney S. Adams, *Erik Satie and Golden Section Analysis*, in: *Music & Letters*, Vol. 77, Nr. 2 (Mai 1996), S. 242–252.

letzteres mehrfach ausgerechnet dann, wenn die Textanweisung auf besonders laute Bühnenergebnisse verweist („Un coup de tonnerre formidable retentit“ Z. 2, „Grande convulsion de la nature“, Z. 27). Die antikisierende Besetzung deutet mit den Angaben „Flöten“, „Harfen“ oder „Streichquartett“ auf entsprechende Register des in der Auberge du Clou vorhandenen Harmoniums²⁰⁹ und hat in ihrer Wahl jeweils ebenfalls den Anschein der Beliebigkeit oder der hermetischen Ordnung. Im zweiten und dritten Akt erklingt das Leitthema nicht mehr einstimmig, sondern viermal in einer harmonisierten Version, welche die Melodie zur Oberstimme einer Reihe höchst merkwürdiger Sext- und Quartsextakkorde macht. Die Akzidentien *fis*, *es* und *b* werden scheinbar beliebig hinzugefügt oder aufgelöst, so dass die Hälfte der Akkorde vermindert ist, ohne dass jedoch bei meist schrittweiser Stimmführung irgendein Akkord konventionell aufgelöst würde. Vielmehr stehen sie in freier Chromatik enigmatisch nebeneinander, ein klingendes, hermetisches Symbol. Zweimal erklingt die harmonisierte Fassung im zweiten Akt im Pianissimo, von „Harfen“ (Z. 30) und „Flöten“ (Z. 38) gespielt. Eine fünfstimmige Fortissimo-Version für Streichquartett zu Beginn des dritten Aktes (Z. 42) scheint eine Art Höhepunkt zu bilden, nach dem das Thema wieder ins Piano (Z. 49, „Harfen“) und in die Einstimmigkeit zurücksinkt, worin der dritte Akt ausklingt (Z. 56). Von der Handlung scheint dieser Höhepunkt jedoch kaum gerechtfertigt („... le Christ détache son bras droit de la Croix, bénit Uspud et disparaît. Le Saint Esprit pénètre Uspud.“, Z. 42). Paradigmatisch steht das Leitthema Uspuds damit für eine bizarre, gewollt hermetische Klangsymbolik, deren Aussage mit der Handlung übereinstimmt, gerade weil sie diese oft paradoxerweise nicht stützt: Symbol und Bedeutung werden hier verabsolutiert und so ad absurdum geführt.

Patrick Gowers' grundlegende Analyse der „Rosenkreuzermusik“ Saties hat gezeigt, dass die Ballettmusik zu *Uspud* sich aus insgesamt zwölf Motiven zusammensetzt, von denen fünf auf der griechisch-chromatischen Skala basieren. Mit ihren Halbton- und übermäßigen Schritten steigert diese Skala die Sextakkord-Fortschreitungen zu noch bizarrerem Chromatik.

²⁰⁹ Vgl. Orledge (1990), S. 108.

Notenbsp. 9: Erik Satie, „griechisch-chromatische Skala“ (ca. 1892)²¹⁰



Notenbsp. 10: Erik Satie, *Uspud* (1892), 1. Akt, Z. 1 ff.²¹¹

Très lent
Flûtes

A piano score for flute and piano. The score consists of two systems. The first system is in 3/4 time, marked *p*. The second system is in 2/4 time, marked *f*. The music features a complex rhythmic pattern with groups of notes of varying durations, creating a 'rhythmic dictation' effect.

Das zweitaktige Anfangsmotiv, das in verschiedenen Varianten den ersten Akt gestaltet, zeigt bei aller Kürze eine ausgefeilte, geschlossene Form aus drei aufsteigenden Terzen in der Oberstimme, zwei großen und einer verminderten. Neben derart komplexer Motivik erklingt auch solche extremer Simplizität, die jedoch mit einer gewissen Feierlichkeit präsentiert wird: Auf einem Ton repetierend reihen sich Gruppen verschiedener Notenwerte aneinander, so dass eine Art „Rhythmusdiktat“ entsteht.

Notenbsp. 11: Erik Satie, *Uspud* (1892), 1. Akt, Z. 14 ff.²¹²

Flûtes

A piano score for flute and piano. The score consists of two systems. The first system is in 3/4 time, marked *p*. The second system is in 2/4 time, marked *f*. The music features a complex rhythmic pattern with groups of notes of varying durations, creating a 'rhythmic dictation' effect.

Satie hatte diese Idee bereits in seinem Prélude zum dritten Akt von Péladans *Le Fils des Étoiles* verwendet. Man könnte es als den Gipfel „fumistischer“ Kompositionskunst

²¹⁰ Vgl. Notiz Saties in BN 9597(1), 32, und Whiting (1999), S. 121.

²¹¹ Quelle: s. o. Anm. 204.

²¹² Quelle: s. o. Anm. 204.

begreifen, da hier ein Minimum musikalischen Könnens mit der Maske geheimnisvoll-sakraler Gewichtigkeit auftritt. Zwischen diesen beiden tonsprachlichen Extremen – der „griechisch-chromatischen Skala“ auf der einen und der rhythmischen Tonrepetition auf der anderen Seite – bietet die Partitur des *Uspud* noch einige andere Klänge, von chromatischen Sextakkordpassagen und dazu stark kontrastierenden Septakkorden über ganz unvermittelte Quartenaakkorde, Cluster der äolischen Skala, reine Durpassagen bis hin zu über mehrere Takte gehaltenen Durakkorden, so dass ein relativ heterogener, experimenteller Gesamtcharakter entsteht, der sicher auch der fragmentarischen Kürze der einzelnen Phrasen geschuldet ist. Dennoch vermitteln die teilweise variierten, mitunter auch augmentierten Wiederholungen der Motive eine komplexe Mosaikstruktur, die ihren eigenen, geheimnisvollen Regeln zu gehorchen scheint.

Tänzerisch und „ballettmäßig“ wirkt die Musik zu *Uspud* an keiner Stelle; häufige Metrumswechsel und das stets langsame bis sehr langsame Tempo verhindern dies.²¹³ Insgesamt scheint die Nichterfüllung der Erwartungen ebenso ein Anliegen der Autoren gewesen zu sein wie die „fumistische“ Mystifizierung des Publikums. In diesem Sinne ist der Schluss des ersten Aktes völlig antidramatisch gestaltet: Während sich auf der Bühne bzw. Leinwand die Natur „aufbäumt“ und Steine explodieren, sind über eine weite Strecke liegende Piano-Akkorde zu hören, die in einen übermäßigen Sextakkord münden. Demgegenüber wird am Schluss des zweiten Aktes Uspuds Bekehrung mit einer längeren Forte-Passage aus einem feierlichen Fis-Dur-Thema mit anschließender Durakkordfolge in Grundstellung zelebriert, die von Fis nach G moduliert. Ganz am Ende steht eine quasi verklärende, nach G kadenzierende Durakkordbewegung im Piano. Der e-Moll-Schlussakkord schließt direkt an den dritten Akt an, der mit liegenden G-Dur-Klängen beginnt. Mit ähnlichen G-Dur-Kadenzten, die schließlich in das ebenfalls in G mündende Leitthema überführen, endet auch dieser Akt im Piano bis Pianissimo – nicht mit triumphierender Schlussapotheose, wie man vielleicht erwarten würde, aber doch mit Chiffren der Verklärung. Die generelle Verweigerungshaltung der *Uspud*-Musik weicht also bisweilen einer allgemeiner unterstützenden Geste des Mystisch-Heiligen.

Ungefähr ein Jahr zuvor hatte Satie gegenüber Claude Debussy, den er möglicherweise im Cabaret du Chat Noir kennengelernt hatte,²¹⁴ seine Vorstellung vom Wesen einer

²¹³ Ähnlich verhält es sich in den im März 1893 komponierten *Danses gothiques*, deren grundsätzlicher Verzicht auf Takte und Metrum in eigentümlichem Kontrast zur Titelgebung steht.

²¹⁴ Vgl. Orledge (1990), S. 40.

Bühnenmusik formuliert: „Il faudrait que l'orchestre ne *grimace* pas quand un personnage entre en scène. Est-ce que les arbres du décor grimacent ? Il faudrait faire un *décor musical*, créer un *climat musical* où les personnages bougent et causent. Pas de couplets, pas de *leitmotive*, se servir d'une certaine atmosphère de Puvis de Chavannes!“²¹⁵ Das Vorbild des französischen symbolistischen Malers stellt Satie hier gegen die vorherrschende „deutsche“ Strömung des Wagnerkults. In *Uspud* geht Satie den ersten Schritt in die Richtung einer solchen selbständigen, klangflächenhaften musikalischen Schicht, die in der Tat nicht sklavisch „grimassierend“ den Geschehnissen auf der Bühne folgt. Es handelt sich aber noch nicht um den „rein dekorativen“ Effekt seiner späteren *Musique d'ameublement* (1917) – vielmehr bleibt die musikalische Ebene mit Bedeutung aufgeladen. Wie wir gesehen haben, suggeriert die Musik über komplexe, letztlich undurchschaubare Strukturen eine hermetische Zeichenhaftigkeit, welche die ins Extrem gesteigerte Symbolik der Handlung noch verstärkt. Die Statik der häufig liegenden Akkorde und der in sich ruhenden, nirgendwo hinführenden Motive stellt eine mosaikartige Klangfläche her, die gemeinsam mit den zweidimensionalen Figuren des Schattentheaters sicher einen kuriosen Eindruck des „Flachen“, Flächenhaften hervorruft. In ihrem zweiten Heiligenstück für die Schattenbühne sollten Satie und Contamine de Latour diesen Aspekt noch deutlicher hervorheben.

2.3.2 Geneviève de Brabant (1899/1900)²¹⁶

An prominenter Stelle beschreibt Marcel Proust im ersten Band seines Romanwerks *À la recherche du temps perdu*, wie eine Laterna magica Szenen aus der Legende der Heiligen Genoveva von Brabant an die Zimmerwände projiziert.

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux desseïn, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avavançait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. [...] Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand'tante et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte ; puis il s'éloignait du même

²¹⁵ „Das Orchester dürfte nicht grimassieren, wenn eine Figur auf die Bühne tritt. Grimassieren denn die Bäume des Bühnenbildes? Man müsste ein *musikalisches Bühnenbild* machen, ein *musikalisches Klima* schaffen, in dem sich die Figuren bewegen und sprechen. Keine Couplets, keine Leitmotive, man müsste sich einer gewissen Atmosphäre eines Puvis de Chavannes bedienen!“ (Übers. d. Verf.) Überliefert durch Jean Cocteau, *Fragments d'une conférence sur Eric (sic) Satie* (1920), in: La Revue musicale, Nr. 5 (März 1924), S. 217–223.

²¹⁶ Ornella Volta datiert das Werk auf 1900/01, ein bis zwei Jahre nach dem mit „Juli 1899“ datierten *Jack-in-the-Box*, vgl. Vorwort zum Klavierauszug 1989. Steven Moore Whiting setzt als Terminus post quem ebenfalls den Juli 1899, als Terminus ante quem die mit „April 1900“ datierten Musikentwürfe zu einem weiteren Bühnenprojekt Saties, *Monsieur Mouche*, vgl. Whiting (1999), S. 255.

pas saccadé. Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.²¹⁷

Der Erzähler dokumentiert hier die weite Verbreitung des mittelalterlichen Stoffes, der im späten 19. Jahrhundert häufig über visuelle Medien rezipiert wurde, wie die *Laterna magica* oder die Epinal-Bilderbögen, eine Vorform des Comics, aber auch das Puppentheater. Die eigentümlich bewegten Bilder der *Laterna magica*, die zusammen mit den „boniments“, den erklärenden Kommentaren der Großtante, an die Techniken des Schattenspiels grenzen, fungieren im Roman als wiederkehrendes, strukturierendes Motiv und sind zugleich Symbol der „Vision“ an sich, einer Kunst, die durch verändernde Sichtweisen zur Projektion einer neuen Realität gelangt.²¹⁸ Wie wir bereits gesehen haben, ist Proust 1914 nicht der erste, der die metaphorischen Qualitäten im (quasi) theatralen Medium der bewegten Figur entdeckt und der das Symbolhafte mithilfe einer Heiligenfigur thematisiert. Saties *Geneviève* scheint dagegen das Heilig-Mystizistische und Symbolhafte völlig überwunden zu haben – sie stützt sich primär auf die parodistische Tradition des Sujets und persifliert jede Form von Transzendenz.

Ob Erik Satie und sein Freund J. P. Contamine de Latour, der knapp zehn Jahre nach *Uspud* das Pseudonym „Lord Cheminot“ verwendete, den Genoveva-Stoff bereits auf der Puppenbühne gesehen hatten, ist ungewiss. Wahrscheinlich kannten sie jedoch die Adaptation durch Jacques Offenbach, dessen „opéra-bouffe“ *Geneviève de Brabant* in Paris erstmals

²¹⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. 1 *Du côté de chez Swann* (1914), Paris 1939, S. 20 f. „Ruckartig vorwärtsreitend kam Golo, Böses im Sinne, aus dem kleinen dreieckigen Wald heraus, der mit seinem dunkeln Grün den Abhang eines Hügels samtartig überzog, und rückte in zuckender Bewegung auf das Schloss der armen Genoveva von Brabant vor. [...] Golo hielt einen Augenblick, um mit trauriger Miene dem erklärenden Text zu lauschen, den meine Großmutter mit lauter Stimme vorlas und den er vollkommen zu verstehen schien, wobei er seine Haltung mit einer Gefügigkeit, die dennoch eine gewisse Majestät nicht ausschloss, dem Wortlaut anpasste; dann entfernte er sich auf die gleiche ruckartige Weise. Nichts konnte ihn in seinem langsamen Ritt aufhalten. Wenn jemand an der Laterne rückte, sah ich deutlich, wie Golos Pferd sich auf den Fenstervorhängen weiterbewegte, sich mit den Falten wölbte und in ihren Schluchten verschwand. Aus ebenso unwirklichem Stoff gemacht wie sein Reittier, wusste sich Golos Körper mit jedem materiellen Hindernis, jedem störenden Gegenstand abzufinden, indem er sie einfach als Knochengerüst in sich hineinschluckte, und wäre es der Knopf an der Tür; auf der Stelle ihrer Form sich fügend, schwamm in unzerstörter Deutlichkeit sein rotes Gewand oder sein blasses, immer gleich vornehmes und gleich melancholisches Gesicht, dem keinerlei Aufregung wegen dieser Rückgratvertauschung anzusehen war, über ihre Oberfläche hin.“ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit I*: In Swanns Welt, übers. von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1981, S. 17f.

²¹⁸ Vgl. Emily Zants, *Proust's Magic Lantern*, in: *Modern Fiction Studies*, 19 / 2 (Sommer 1973), S. 211–216.

1859 aufgeführt worden war und dort in veränderten Fassungen 1867 und 1875 Premieren erlebte. Diverse Parallelen, wie beispielsweise eine Hofdame namens Gudule und der „bourgmestre“ Vanderprout respektive Van der Potopouf, deuten darauf hin. Ornella Volta hat außerdem auf Ähnlichkeiten mit einer humoristischen Version des Stoffes auf einem Epinal-Bilderbogen, sowie auf in ihren Mitteln der Komik verwandte Textpassagen in Alfred Jarrys *Ubu roi* (1896) verwiesen.²¹⁹

Doch nicht nur den literarischen und musikalischen Vorlagen, sondern auch der medialen Bestimmung des Stücks und sogar seiner Form kann man sich bis heute nur mit Vermutungen annähern. Zu Lebzeiten Saties kam keine Aufführung zustande; die Partitur fand sich nach seinem Tod hinter dem Klavier in seiner Wohnung wieder, während der Text Contamine de Latours erst Jahrzehnte später im Archiv des Comte Etienne de Beaumont auftauchte. Diese Umstände führten zu einer höchst ungewöhnlichen Rezeptionsgeschichte, die das ursprünglich nicht näher definierte Werk zu einer Kurzoper und „opéra pour marionnettes“ werden ließ. Ausschlaggebend dafür war die posthume Erstaufführung am 17. Mai 1926 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées. Comte Etienne de Beaumont hatte im Rahmen eines Festivals zum sechzigsten Geburtstag Saties eine Orchesterfassung bei dem Dirigenten Roger Désormière bestellt und in Anlehnung an das drei Jahre zuvor uraufgeführte musikalische Figurentheater Manuel de Fallas, *El Retablo de Maese Pedro*, eine Inszenierung mit Puppen anberaumt.²²⁰ Die insgesamt eine knappe Viertelstunde dauernden Musiken Saties wurden mit kurzen Gedichten Lucien Daudets verbunden, die jeweils als Einleitung eines Akts dienten. Ein Jahr bevor Darius Milhaud seine erste „opéra-minute“ für das Festival für zeitgenössische Musik in Baden-Baden komponieren sollte, entstand auf diese Weise mit *Geneviève de Brabant* die erste Minutenoper, wie Ornella Volta zu Recht anmerkt.²²¹

²¹⁹ Volta (1987), S. 20. Volta und Whiting (1999), S. 251, verweisen auch auf eine konzertante Aufführung von Robert Schumanns Oper *Genoveva* in Paris 1894, die Satie gesehen haben könnte. Außer dem Fehlen von Genovevas Sohn und dem Happy End scheint es jedoch keine Parallelen in den Libretti zu geben, geschweige denn in der Musik.

²²⁰ Der spanische Maler Manuel-Angelès Ortiz entwarf, wie schon für *El Retablo*, die Figuren, die in der Werkstatt „Mascotte“ der Madame T. Lazarski hergestellt wurden. Die Entwürfe von André Derain, erhalten in der Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Mss. 11147, 1–9, wurden nicht verwendet. Die berühmten Waltons spielten die Figuren; Jane Bathori und der Bariton Roger Bourdin von der Opéra-Comique sangen Geneviève und Golo. Vgl. Volta (1987), S. 25–28. Von dieser Inszenierung existieren einige Szenenphotographien von Man Ray, die in einem unveröffentlichten, handschriftlichen Album in der Sammlung von Henri de Beaumont, Rom, überliefert sind. Abb. in: Julio Giner (Hg.), *Erik Satie del Chat Noir a Dada*, hrsg. vom Instituto Valenciano de Arte Moderna / Centre Julio González, Valencia 1996, S. 111–113.

²²¹ Ornella Volta, Vorwort zu Erik Satie, *Geneviève de Brabant*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition, (1930) neue Textversion 1989.

Die Universal Edition gab bald darauf 1930 die Instrumentalfassung Désormières und Saties Originalfassung für Klavier und Gesang heraus, wobei sie in Ermangelung des Librettos den Text eines im 19. Jahrhundert sehr bekannten *Cantique en l'honneur de sainte Geneviève* hinzufügten, der allerdings nur in manchen lakonischen Kurzversen humoristisch, ansonsten eher sentimental wirkt.²²² Erst in den 1980er Jahren entdeckte Ornella Volta den Text Contamines und veranlasste eine Neuauflage bei der Universal Edition, die den vollständigen Text in einem Sonderheft und eine von Volta eingerichtete Kurzfassung mit der Musik Saties als Klavierauszug edierte.²²³

Das Hauptproblem, dem sich der heutige Forscher, Interpret und Hörer der *Geneviève de Brabant* gegenüber sieht, ist die Diskrepanz zwischen der geringen Musikmenge von etwas über zehn Minuten und der ungleich höheren Textmenge von circa einer Stunde. Sollte der Versanteil in Contamines Stück zur Vertonung, der Prosateil zum Sprechen gedacht gewesen sein, so hätte Satie nur Fragmente vertont und beispielsweise mehrere Passagen des Chors und alle Versabschnitte des Sifroy – immerhin eine der Hauptfiguren – weggelassen. Der häufige Wechsel zwischen gebundener Sprache und freier Prosa deutet allerdings nicht auf eine solche Aufteilung. Vielmehr scheint die Mischung der Sprachformen zur Verunsicherung des Zuhörers zu dienen – als antiillusionistischer Bruch. Die wenigen Versabschnitte, die Satie zur Vertonung ausgewählt hat, funktionieren frappierenderweise tadellos als eine äußerst kondensierte Version der Geschichte. Wenn man davon ausgeht, dass Satie seine Musiken bewusst auswählte und setzte – gewisse Symmetrien in der Anordnung unterstützen diese Hypothese –, dann bereitete er um 1900 schon erstaunlich früh den Boden für die Kurzoper der späten 1920er Jahre.

Über das rezeptionsgeschichtliche Argument hinaus gibt es einen deutlichen Hinweis im Text Contamine de Latours, dass seine *Geneviève* ein Stück für Figurentheater, ja sogar Schattenspiel ist. Der erste Auftritt des Chors erläutert dies, wobei sich auch der Grund für die Wahl des Mediums Figurentheater andeutet:

²²² Vgl. Volta (1987), S. 30. Der vollständige, 29-strophige *Cantique* findet sich in: *Chansons populaires de France*, hrsg. von der Edition du Petit journal, Paris 1865, S. 140–146. Er wurde auf eine Melodie aus Jean-Baptiste Lullys Oper *Atys* gesungen, ‚Que devant vous tout s’abaisse et tout tremble‘, vgl. Whiting (1999), S. 251.

²²³ Erik Satie, *Geneviève de Brabant*, Pièce en vers et en prose en trois actes de Lord Cheminot (Patrice Contamine), für Sopran, Tenor, gemischten Chor und Orchester, op. posth. (= UE 19052), Wien 1989, und Erik Satie, *Geneviève de Brabant*, Pièce en vers et en prose en trois actes de Lord Cheminot, Musique d’Érik Satie, Neue Textversion/Klavierauszug (= UE 19131), Wien 1989. Am 13.04.1983 wurde das Stück mit Contamines Libretto im Gran Teatro La Fenice, Venedig, von den Marionetten der Compagnia Carlo Colla & Figli aufgeführt. Vgl. Orledge (1990), S. 284.

Nous sommes la foule compacte
 Qu'on met toujours au premier acte
 Pour donner de l'œil et du ton,
 Tonton tontaine et tonton.
 Quoique nous soyons en carton
 Avec ensemble nous chantons
 De notre souveraine,
 Tonton, tontaine,
 Le mérite et la peine.²²⁴

Mit der humoristischen Selbstvorstellung des Chors, der zugleich seine Funktion im Drama als rein repräsentativ proklamiert und dies durch die Fortführung als Kinderreim („du ton – Tonton tontaine et tonton“) ad absurdum führt, zeigt das Stück gleich zu Beginn des ersten Akts eine antiillusionistische Grundhaltung. Immer wieder wird in Contamines Text die Theaterillusion durchbrochen, indem die Figuren über ihr eigenes Handeln auf der Bühne räsionieren.²²⁵ Der Hinweis des Chors, er sei „aus Pappe“, steigert nicht nur den antiillusionistischen Effekt, sondern deutet zugleich auf die Technik des einfachen Schattenspiels, dessen Flachfiguren aus Pappe geschnitten wurden, wenn man nicht wie zur Glanzzeit des Chat Noir-Theaters Zink verwendete. Zum ersten Mal wird das Medium des musikalischen Figurentheaters hiermit ausdrücklich als Mittel eines antiillusionistischen Theaters, eines Anti-Stücks verwendet. Die Aufforderung an den Chor, zu schweigen, da man nicht in der Oper sei, lässt sich neuerlich als Aussage eines Anti-Stücks, einer Anti-Oper begreifen. In diesem Sinne könnte man auch Saties Musikauswahl als provokativen Reduktionismus deuten, der sich gegen die traditionelle Üppigkeit etwa einer komischen Oper wie Offenbachs *Geneviève* wendet.

Wenn man Saties Auswahl also nicht als fragmentarisch-zufällig, sondern als gewollt interpretiert, so folgt daraus eine äußerste Konzentration auf nur wenige handelnde Figuren und Handlungsmotive. War Contamines Personenzahl schon gegenüber dem aufwendigen Schema Offenbachs deutlich reduziert, so streicht Satie auch noch die wenigen Nebenfiguren und konzentriert sich auf die für die Handlung notwendigen Figuren: Der „bourgmestre“, Friedrich Barbarossa (bei Offenbach: Karl Martell), Pagen und Dienerinnen sowie Genevièves Sohn Schmerzensreich entfallen, es bleiben Geneviève, ihr Mann Sifroy, der

²²⁴ „Wir sind die kompakte Menge, / die man immer in den ersten Akt platziert, / um etwas für Auge und Ohr zu geben, / lala lalala lala. / Obwohl wir aus Pappe sind, / singen wir zur Begleitung / von Verdienst und Pein / lala lalala / unserer Herrscherin.“ (Übers. d. Verf.).

²²⁵ So z. B. der junge Page Timoléon: „Tiens, voilà que ça rime / mais ce n'est pas un crime.“ *Geneviève* Originaltext, S. 6. Weitere Brüche S. 13 („Taisez-vous, les chœurs, vous n'êtes pas à l'Opéra.“), 17, 21 („Tais-toi, malheureuse! Si la censure t'entendait!“), 22, 32 („C'était bon au premier acte, ce que vous chantez.“), 39 (Sifroy: „J'ai fini, applaudissements prolongés.“).

Herzog von Brabant, sein Minister Golo und zwei Soldaten. Die Beziehung Genevièves zu ihrem Pagen, die bei Offenbach breiten Raum erhält und bei Contamine angedeutet ist, findet in Saties musikalischer Reduktion nicht statt, so dass dem Erzähler lediglich die Erwähnung ihrer Verhaftung und (fälschlichen) Verurteilung bleibt – das Werk des bösen Ministers Golo, den die tugendhafte Geneviève zurückgewiesen hatte.²²⁶ Sifroy geht in der musikalischen Kurzfassung auch nicht auf den Kreuzzug ins Heilige Land, wie es in der Legende, bei Offenbach unter Karl Martell, oder bei Contamine unter Leitung von Sifroys „Großvater“ Friedrich Barbarossa der Fall ist. In beiden komischen Versionen gelangen die Truppen jeweils nicht viel weiter als bis zum Stadtrand,²²⁷ während Sifroy in der Kurzfassung Saties lediglich auf die Jagd geht.

Der erste Akt besteht damit aus dem erwähnten repräsentativen Eingangsschor, der Erzählung von Golos Intrige, Sifroys Abschied und vermeintlichem Tod und dem Auftritt der Soldaten, die Geneviève abführen. Ein formelhaftes Zwiegespräch, das bei Contamine jedesmal den Auftritt der Soldaten einleitet („Présentez armes!“ – „Par le flanc, droite!“ – „Par le flanc, gauche!“ etc.), hat Satie durch eine Auftrittsmusik im 2/4-Takt ersetzt, die gleichzeitig Leitthema der gesamten Geneviève-Musik ist und insgesamt siebenmal erklingt – wenn nicht als „Entrée des soldats“, dann als „Prélude“ oder „Entr’acte“.

Der zweite Akt zeigt Geneviève angekettet an einem Felsen im Wald, nur in Gesellschaft einer Hirschkuh. Ihr Sohn Schmerzensreich fehlt schon in Contamines Geneviève, wo übrigens die Hirschkuh nur als Nahrungsmittel, nicht als Ernährerin Genevièves Erwähnung findet.²²⁸ Die Rezipienten von 1926 und 1989 haben das Tier – sicher auch aufgrund der inszenatorischen Möglichkeiten des Figurentheaters – wieder eingefügt. Hier erfolgt Genevièves „grand Air“, das bei Contamine autoreflexiv von ihr eingeleitet wird („Je ne veux pas mourir sans avoir chanté mon grand air.“ S. 26). Daraufhin kündigt der Ruf eines Jagdhorns den nahenden Sifroy an. Bevor er erscheinen kann, kommen jedoch die zwei Soldaten wieder, um Geneviève zur Hinrichtung zu geleiten.

²²⁶ Die Erzählerrolle ist eine Erfindung Ornella Voltas in der Klavierauszug-Ausgabe von 1989; der Erzähler spricht in Contamine nachempfundenen Paarreim-Versen verschiedener Silbenzahl, eine Versform, die sich auch in dem alten *Cantique à l'honneur de sainte Geneviève* findet. Die Entscheidung für den Erzähler, der in wenigen Worten ganze Szenen resümieren kann, trägt der reduktionistischen Kürze der Musik Rechnung.

²²⁷ „aux portes de la ville“, Geneviève Originaltext S. 29, bei Offenbach: „Un orage nous a soudain Arrêtés à Nanterre“, in: Jacques Offenbach, *Geneviève de Brabant*. Opéra bouffe en trois actes et neuf tableaux (Klavierauszug), Paris: Heugel & Cie. (o. J.), S. 152.

²²⁸ *Geneviève*, Originaltext, S. 31.

Nach dem Zwischenspiel leitet der Chor, wiederum als „foule compacte“, den dritten Akt ein. Nun singt Golo eine Triumpharie („À moi le suprême pouvoir!“). Die Soldaten erscheinen mit Geneviève, die Menge folgt ihnen zu einem instrumentalen „Cortège“-Marsch zum Schafott. Da tritt Sifroy als Deus ex machina auf, der Genevièves Unschuld beschwört und sie von den Soldaten befreien lässt. Während Sifroy selbst keine einzige Arie zu singen hat, nur einen kurzen gesprochenen Versabschnitt in der Kurzfassung von 1989, der im Originaltext vom Pagen gesprochen wurde, hat nun Geneviève Gelegenheit zu einer zweiten, kleineren Arie („Petit air de Geneviève“). Danach bleibt nur noch die ironische Vertonung des Happy Ends durch den drastisch verkürzten, wiederum autoreflexiven Schlusschor:

L'affaire s'est bien passée,
la vertu récompensée,
le crime dûment puni.
Allons-nous-en,
c'est fini-ni-ni-ni,
c'est bien fini.²²⁹

Die insgesamt fünfzehn musikalischen Nummern konstituieren sich zu fünfzig Prozent aus dem erwähnten Leitthema, das als Vor-, Zwischenspiel oder als „Entrée des soldats“ fungiert, außerdem aus drei Solo-Airs, drei Chorgesängen und zwei Bühnenmusiken („Sonnerie du cor“ und „Cortège“). Da das Leitthema auf diese Weise in jeder zweiten oder dritten Nummer erklingt, erhält es eine etwas insistierende, geradezu penetrante Wirkung, die mit musikalischen Mitteln noch erhöht wird.

Im Kern besteht das Thema aus dreizehn Takten, die im Prélude nach ihrer ersten Vorstellung noch dreimal in verkürzter und variiertes Form erklingen. Die ungerade Taktzahl, Resultat des länger gehaltenen Schlusstons der ersten Phrase, ist emblematisch für die Raffinesse des ansonsten mit einfachsten, primitivistischen Mitteln gestalteten Themas. Es besteht in seinen ersten fünf Takten im Grunde aus einem repetierten G-Dur-Akkord, der in den Mittelstimmen stets auf Grundton und Terz verharrt, durch die Außenstimmen jedoch subtil verfremdet wird: Der Basston verschiebt sich schrittweise nach unten bis zur erhöhten Quarte *cis*, die als Leitton zur Quinte fungiert, so dass der Akkord schließlich die Quartsextstellung erreicht. Die Oberstimme steigt mit einem signalhaften Repetitionsmotiv über eine Quarte zum Grundton *g'* auf, wo sie in einen Wechsel mit der Unterterz *e'* übergeht, der als Zweitonzelle in einem Dreitonrhythmus aus zwei Achteln und einem Viertel jeweils verschiedene Betonungen durchläuft. Auf diese Weise entstehen diverse Septakkorde als Durchgänge, die dem Ganzen

²²⁹ „Die Geschichte ging gut aus, / die Tugend ist belohnt, / das Verbrechen ordnungsgemäß bestraft. / Gehen wir, / es ist aus-au-au-au, / es ist ganz aus.“ (Übers. d. Verf.).

einen etwas rätselhaften, mystifizierenden Charakter verleihen. Der primitivistische Gedanke der Akkordrepetition wird im Folgenden beibehalten. Takt 6–9 mit Auftakt, die zweite Phrase, scheint zwar bewegter und strebt auch auf einen Spannungshöhepunkt zu, – doch steht hier nun ein h-Moll-Akkord im Zentrum, die Dominantparallele zur Ausgangstonart G-Dur. Wiederum ist die Oberstimme signalhaft gestaltet mittels eines punktierten Motivs, das gegen Ende zusätzlich in den schon vom Beginn (T. 1 f.) bekannten, nun wiederholten Quartsprung übergeht. Die Spannungssteigerung wird hierbei vor allem durch die Basslinie erreicht, die oktavverdoppelt schrittweise eine Terz auf- und dann bis zum tiefen *E/Contra-E* absteigt. Die resultierende leere Quinte *e–h* wird nun im dritten Abschnitt des Themas über einen kadenzierenden Akkordgang durch Dominantparallele, Doppeldominante und Dominante wieder nach G-Dur aufgelöst. Die strenge Gegenführung der Außenstimmen unterstreicht dabei die Zwangsläufigkeit dieser Akkordfortschreitung, woraufhin die erreichte Tonika noch zweimal mit dem punktierten Quartsprungmotiv auf etwas übertriebene Weise bestätigt wird.

Notenbsp. 12: Erik Satie, *Geneviève de Brabant* (1899/1900), 1. Akt, Nr. 1 Prélude, T. 1 ff.²³⁰

Modéré

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Piano' and 'Modéré'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line starts with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and a dotted quarter note F5. The melody starts with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and a dotted quarter note F5. The score includes dynamic markings 'f' and 'ff'. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns.

Das vorherrschende Prinzip der Wiederholung kleinster Bausteine wie Einzelton (T. 1), G-Dur-Dreiklang (die Bass-Erweiterung nicht mitgerechnet) oder Intervallsprung geht mit

²³⁰ Quelle s.o. Anm. 223.

einem insgesamt gemäßigten Tempo, starker Dynamik (*forte-fortissimo*) und einem Grundrhythmus aus Viertelschlägen einher, die gegen Phrasenende jeweils auf einer halben Note zum Stillstand kommen. Daraus resultiert der etwas starre, insistierende Habitus, der gleichzeitig durch die eigenwilligen Gänge der Bassstimme etwas Fremdartiges erhält. Die bizarr gefärbte Einfachheit wirkt schablonenhaft – gewissermaßen eine passende Klangsprache für die Flachfiguren des Schattentheaters und gleichzeitig eines vagen Mittelalters. Die folgenden Variationen dieses Leitthemas führen die verfremdenden Farben verschiedener Akzidentien vor, wobei die Grundstruktur besonders des ersten Phrasenabschnitts (Tonwiederholung mit Signalsprung, insistierende Wechselterz über repetiertem Akkord) stets gleichbleibt; der zweite und dritte (neue, mit Quartsprungmotiv bestätigte Stufe; Rückführung über Bassgang und Bestätigung durch Quartsprungmotive) werden freier behandelt.

Die übrigen musikalischen Nummern kontrastieren zum Leitthema durch ihre meist heitere Bewegtheit. Insbesondere die Chorstücke beziehen sich deutlich auf die Unterhaltungsmusik des Café-Concert, die Welt der Chanson, in der Satie um diese Zeit verkehrte. Sie sind durch den charakteristischen „Um-pah“-Bass²³¹ und Galopprrhythmus der Begleitung geprägt, einen schnellen Vierachtel-Wechsel zwischen tiefem Basston auf den betonten Schlägen und Dreiklang der Oberstimmen auf den unbetonten Schlägen. Der einstimmige Chor singt über dieser Begleitung eine hauptsächlich von Intervallsprüngen, Quarten und Terzen gekennzeichnete Liedmelodie, deren derart „frecher“ Charakter samt ungleichmäßiger Phrasenbildung (4+2+3+3+3+3+5 Takte) mit der zur Schau gestellten „billigen“ Konventionalität des Galopps kontrastiert.²³² Als „simplest dance ever introduced into the ballroom“²³³ bringt der Galopp, der sich im 19. Jahrhundert außerordentlicher Beliebtheit erfreute, eine weitere provokative Nuance in Saties „Anti-Oper“ ein. Er symbolisiert das im Text angesprochene „donner de l’œil et du ton-tonton-tontaine et tonton“, rein repräsentative, nichts-sagende Musik. Dabei ist jedoch der vermeintlich nichtssagende „ton“ durch musikalische Wortausdeutung ironisch gebrochen: Nach acht harmonisch konventionellen Takten in B-Dur und F-Dur erklingt auf die Silbe „ton“ im neunten Takt plötzlich ein a-Moll-Akkord mit Sixte ajoutée im Bass und damit einer grellen Septimdissonanz *Fis–e*’ in den Außenstimmen – eine tonale Entgleisung, die jedoch, als wäre nichts gewesen, mit einer

²³¹ Die Benennung stammt von Steven Moore Whiting: „oom-pah bass“, Whiting (1999), S. 253.

²³² Vgl. ebd. Whiting verweist auf ähnliche kompositorische Techniken mit unregelmäßiger Phrasenbildung in dem 1899 entstandenen Chanson *Un Dîner à l’Élysée*.

²³³ Andrew Lamb, Artikel *Galop* in: ²NGrove, Bd. 9, S. 481 f.

banalen F-Dur-Kadenz wieder in die konventionelle Harmonik übergeht. Mit dieser Geste wird der Pomp des Repräsentations-Chors endgültig der Nichtigkeit überführt – in der Sprache des Schattentheaters, der Schablonenhaftigkeit, hinter der sich womöglich die grellen Misstöne der Theatermaschinerie verbergen.

Auch Golos Arie verwendet die schlichte Form des Galopps, der allerdings durch häufige Taktwechsel – eine Steigerung der irregulären Phrasen der Chornummern – und eine quasi rezitativische Führung der Melodiestimme ziemlich holprig wirkt. Auf diese Weise entsteht das musikalische Bild eines lächerlichen Popanzes, der laut Text zu Höhen aufsteigen will, die ihm nicht zustehen („Sur son trône, vous allez voir, dans un instant je vais m’asseoir.“). Seine melodische Diktion zeigt gleichfalls mit einem Wechsel aus unvermuteten Quart- und anderen Intervallsprüngen und Tonwiederholungen die Lächerlichkeit der Figur.

Notenbsp. 13: Erik Satie, *Geneviève de Brabant* (1899/1900), 3. Akt, Nr. 9 Air de Golo, T. 12 ff.²³⁴

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "Sur son trône, vous allez voir, dans un instant je vais m'asseoir." The piano accompaniment features a complex, irregular rhythm with frequent time signature changes (2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the final measures of the piece, with the vocal line ending on a note and the piano accompaniment concluding with a final chord.

Indem Satie sich in diesem Air um einen Parlando-Stil bemüht, der exakt dem natürlichen Wortakzent und der Wortmelodie des Französischen folgt, nähert er sich dem Vorgehen seines Freundes Claude Debussy in dessen Oper *Pelléas et Mélisande* an, die zur Entstehungszeit von *Geneviève de Brabant* gerade letzten Revisionen unterzogen wurde.²³⁵ Während Debussy jedoch auf einem rein rezitativischen Stil beharrt, gelingt es Satie, die natürlichen Betonungen des Französischen mittels vieler Taktwechsel, Synkopen und einigen

²³⁴ Quelle: s. o. Anm. 223.

²³⁵ Debussy arbeitete ab September 1893 an der Oper, beendete eine vorläufige erste Fassung 1895; es folgten diverse Revisionen bis zur Erstaufführung in der Pariser Opéra-Comique am 30.04.1902.

Ausweichungen in Sechzehntel oder Triolen in eine trotzdem liedhafte Chanson-Form zu überführen. Nicht zuletzt unterstreichen einige Passagen debussyhaft parallel verschobener Quinten und Sextakkorde²³⁶ die Verwandtschaft Golos mit Golaud, einer der Hauptfiguren in Debussys Oper.

Notenbsp. 14: Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1902), 1. Akt, Golaud 2 T. vor Z. 16²³⁷

Très large

Je suis le prince Golaud, le petit fils d'Arkel le vieux roi d'Arche mon - de...

Notenbsp. 15: Erik Satie, *Geneviève de Brabant* (1899/1900), 3. Akt, Nr. 9 Air de Golo, T. 33 ff.²³⁸

tout ça par mes cal-culs in - fâ-mes j'en suis dé-jà bouf - fi - d'or - gueil.

²³⁶ Klavierauszug Nr. 9 „Air de Golo“, T. 27 f., 33 f.

²³⁷ Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux par Maurice Maeterlinck, partition pour chant et piano, Paris: Durand, 1907, S. 14 f.

²³⁸ Quelle: s. o. Anm. 223.

Über die Frage, ob Saties Werk ursprünglich als Parodie auf *Pelléas* gedacht war, ist in der Forschung viel gerätselt worden.²³⁹ Über die Namensvetternschaft hinaus zeigen die Plots Ähnlichkeiten in Handlungsort und -zeit (Wald, Schloss, vages Mittelalter) und in der Protagonistin als *Femme fragile*. Zumindest wäre das einschneidende Erlebnis der Uraufführung im April 1902, das Satie zu einem radikalen Neuanfang bewegt haben soll („Ou je trouve autre chose, ou je suis perdu.“²⁴⁰), eine plausible Erklärung dafür, dass der Komponist sein *Geneviève*-Projekt so abrupt abbrach. Vielleicht schien ihm die holzschnittartige, karikaturierende Figurenzeichnung, die er gegen den tiefgründigen Nuancenreichtum Debussys setzte, allzu minderwertig? Als Saties Rezipienten ein Vierteljahrhundert später das Stück auffanden, hatte dieser Punkt allerdings keine Geltung mehr: Die Hochphase des Dadaismus war bereits abgeklungen, so dass eine Oper von provokativer Kürze und primitivistischen Färbungen durchaus im Bereich des Denkbaren lag.

Das „grand Air“ der Protagonistin ist deklamatorisch nach demselben Prinzip behandelt wie das „Air“ Golos: Betonte Silben sind durch längere Noten hervorgehoben, der Satzfluss in wechselnde Taktformen (2/4, 4/4, 3/4) eingepasst. Dabei fällt hier jedoch der strenge Verzicht auf musikalische Mittel des Komischen auf. Abgesehen vom Schlussvers („Ah, vous couper le cou ça fait du mal, beaucoup! Je n’y tiens pas, je n’y tiens pas du tout.“), der mit drei punktierten Achteln und einer kurzen Passage in Sechzehntel-Deklamation den kindisch-heiteren Ton des Textes unterstützt, ist Genevièves Monolog in einem eher getragenen (wenngleich „Pas trop lent“), von vielen schmerzlichen Septakkorden charakterisierten *Serioso* vertont. Mit der völlig ernsthaften Maske des „fumisme“ wird hier musikalisch eine leidende *Femme fragile* gezeichnet, ein ätherisches Wesen, dessen Gesang kaum je die Tonika erreicht, sondern chromatisch fortschreitend auf Septakkorden ruht. Allein im Text, der über die gesundheitlichen Folgen der Enthauptung sinniert und eine demgegenüber äußerst schwächliche, larmoyante Haltung der Protagonistin verrät, tritt die Lächerlichkeit der Figur zutage. Der Text macht Geneviève zur Anti-Heldin, der Kontext des Chors „en carton“ präsentiert sie als Papp-Heilige und schrille Karikatur von Heldinnen wie *Mélisande*, deren „Heiligkeit“ selbst durch die Musik in Frage gestellt zu sein scheint: Da das Attribut der Heiligkeit in Saties Stück ausschließlich durch Genevièves Unschuld gerechtfertigt ist, erklingt diese als eine Art musikalisches Emblem, eine Formel aus durchweg „unsicheren“ Klängen, mehrfach in ihrem „Air“. Die Formel beginnt mit einem verminderten Septakkord der Doppeldominante A-Dur, der in einen Sextakkord der Tonika G-Dur auflöst – eine

²³⁹ Vgl. Volta (1987), S. 24 f.

²⁴⁰ Ebd., S. 25.

temporäre, keineswegs bestätigende Auflösung. Darauf folgt im Vorspiel des „Airs“ ein h-Moll-Akkord mit Sixte ajoutée, der sich durch Hinzutreten eines Basstons *e* in einen E-Dur-Septnonakkord verwandelt; an die Stelle des h-Moll-Akkords tritt später der Dominantseptakkord in D-Dur. Diese Akkordfolge ist einer charakteristischen Melodieförmel unterlegt, mit der Geneviève ihr „Air“ auf die Worte „Innocente d’un crime“ beginnt. Sie baut sich aus einer chromatischen Umspielung der Tonika-Quinte *d*’ mit den Nebentönen *cis*’ und *e*’ auf, um nach einem Terzfall in einem Quintsprung zu enden, also in einem durchaus fragenden, nicht versichernden Gestus.

Notenbsp. 16: Erik Satie, *Geneviève de Brabant* (1899/1900), 2. Akt, Nr. 5 Air de Geneviève, T. 1 ff.²⁴¹

Pas trop lent

In-no - cen-te d'un cri-me que je n'ai pas com-mis, —

Die tautologische Formulierung Genevièves, sie sei „unschuldig eines Verbrechens, das sie nicht begangen habe“, lässt gleichfalls leise Zweifel an dieser Unschuld ahnen. Die charakteristische harmonische Wendung erklingt noch dreimal als Phrasenbeginn (T. 5, 16, 19) sowie im Nachspiel, wo sie schließlich – ironisch? – zur Tonika G-Dur aufgelöst wird.

Auch das zweite, kürzere „Air“ der Protagonistin steht in G-Dur, das gleichzeitig Tonart der Heldin und der ganzen „Oper“ ist, die allerdings in einem quasi außerhalb stehenden C-Dur des kommentierenden Finalchors endet. Die Finalwirkung scheint in diesem „Petit air“ gewissermaßen schon vorgezogen, da es nicht nur außerordentlich kurz (mit Da capo 22 Takte) ist, sondern auch auf jegliche Pausen im Gesangspart verzichtend ohne Zäsuren voraneilt. Mehrfach eingefügte Triolen geben der Deklamation gleichfalls einen vorwärts strebenden Charakter. Angesichts solcher Kürze und Eile wirkt das Da capo – eine ironische Reverenz an die traditionelle Opernarie – geradezu absurd, auch weil der regulär

²⁴¹ Quelle: s. o. Anm. 223.

kontrastierende B-Teil nicht existiert. Ebenso absurd scheint der Arientext, der in kondensierender Kürze von neuem eine kindisch-eitle Anti-Heilige zeichnet:

Ah! Le ciel récompense
ma vertu, ma constance!
Mais il n'était que temps.
Encore quelques instants,
on me coupait la tête.
Jamais je n'aurais vu
cette touchante fête!²⁴²

Wiederum entsteht durch die häufige Verwendung von Sept-, Septnonakkorden und Quartsextakkorden und ein Changieren zwischen Dur und Moll der schwebend-ätherische Klang der *Femme fragile* – doch wird die Figur gleichzeitig durch Text und Musik (Kürze, fehlende Zäsuren, hastige Triolen) der Frivolität, des „Papp“-Charakters überführt.

Hat man es bei Saties *Geneviève de Brabant* nun überhaupt noch mit einem Heiligenstück zu tun? Gegenüber den Legenden eines Maurice Bouchor oder der „féerie“ eines Henri Rivière weist der Titel von Saties Miniaturoper auf eine Etikette und Tradition, die dann von Text und Musik der Inhaltslosigkeit überführt wird. Anstelle des Symbols eines exemplarischen Menschen findet man in Saties *Geneviève* ein frivoles Persönchen, das sich selbst mit „le plus simple mortel“ vergleicht.²⁴³ Als „flache“, grob skizzierte Puppe oder Schattenfigur steht sie auf diese Weise dem menschlichen Idealbild diametral entgegen und wird zur Anti-Heiligen, so wie das Stück zur Anti-Oper wird. Satie und Contamine de Latour griffen bewusst einen alten Stoff des Figurentheaters auf, um dessen mediale Form als Metapher der Nichtigkeit auszuspielen. Die insbesondere im Chor thematisierte „nichtige“ Musik bereitet gewissermaßen Erik Saties Idee einer *Musique d'ameublement* – Musik zum Weghören – schon vor, die er allerdings erst 1917 komponieren sollte (EA 1920). Im Bereich des Musiktheaters gelangt Saties Idee der Nonsense-Musik in Verbindung mit der „flachen“ Leinwand in seiner symphonischen Filmmusik zu *Entr'acte* zum Höhepunkt, dem Zwischenakt-Film von René Clair zum Ballett *Relâche* (1924).

Während der in dadaistischem Kontext entstandene Film über weite Strecken jeden Handlungs- und Sinnzusammenhang verweigert, thematisiert er doch über bewegliche Objekte wie eine Kanone, Boxhandschuhe, Streichhölzer, Schachfiguren, ein Papierschiff

²⁴² „Ach! Der Himmel vergilt / meine Tugend, meine Beständigkeit! / Aber es wurde auch Zeit. / Noch einige Augenblicke, / und man hätte mir den Kopf abgehauen. / Nie hätte ich / dieses rührende Fest gesehen!“ (Übers. d. Verf.).

²⁴³ In ihrem „Grand air“, Klavierauszug S. 7.

oder mit Gesichtern bemalte Ballon-„Köpfe“ das Objekt- und Figurentheater. Auch die menschlichen Schauspieler wirken in ihren filmisch verzerrten Bewegungen wie Puppen – somit lässt es sich rechtfertigen, Saties Musik, die den allgemein gehaltenen Titel „Cinéma“ trägt, als späten Sonderfall musikalischen Figurentheaters zu begreifen. Musikalisch verwendet Satie die Idee der Wiederholung von Eintakt-Zellen, die sich schon im Leitthema der Geneviève-Musik andeutete, hier als Generalprinzip seiner Partitur. Der daraus resultierende simplizistische Grundhabitus wirkt provokativ – schließlich suggeriert der primitive, mechanisch wiederholte Zweier-Schlag die „dumpf-kreatürliche“ Bewegung des „coitus simplex“, wie Forscher der 1980er Jahre es formulierten.²⁴⁴ Dieser ist im wiederkehrenden „Hauptthema“ der Filmmusik, aber auch in ihren übrigen Abschnitten durchgehalten.

Notenbsp. 17: Erik Satie, *Cinéma* (1924), T. 1 ff.²⁴⁵

The image shows a musical score for Erik Satie's 'Cinéma' (1924), measures 1-5. The score is in 2/4 time, key of D major (two sharps), and marked 'ff'. The music consists of a simple, repetitive rhythmic pattern of eighth notes in both hands. The right hand has a melodic line with accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The text 'cheminées: ballons qui explosent.' is written across the first system.

Wenngleich die 1924er Filmmusik von der Gruppe der Heiligenstücke für Figurentheater weit entfernt ist, scheint sie doch deren Entwicklung – vom verabsolutierten Symbol zum Nonsens-Zeichen und „flachen“ Leerbild – in gewissem Sinne zuende zu führen. Die Figur an

²⁴⁴ Rainer Fabich/Norbert J. Schneider, *Cinéma von Erik Satie. Aspekte zu einer Filmmusikpartitur*, in: *Melos* 48/3 (1986), S. 54.

²⁴⁵ Erik Satie, *Cinéma. Entr'acte Symphonique de „Relâche“*, Paris: Salabert, 1972, Nachdr. in: Ders., *Intégrale des œuvres pour piano*, Paris: Salabert 1989, S. 242.

sich will hier weder das Besondere, Vorbildhafte noch sein Gegenbild mehr darstellen. Sie wird vielmehr wie die musikalische „Möbliierung“ un-bedeutendes Teil eines bewegten Ganzen.

Die vorangegangenen zwei Abschnitte behandelten mit den musikalischen Heiligen-Stücken Bouchors, Rivières und Saties eine nicht unbedeutende Abteilung im musikalischen Figurentheater der 1890er Jahre, welche die romantische Idee von der „Heiligkeit“ der Puppe weiterentwickelte. Die Gott-Ähnlichkeit und perfekte Grazie der Gliederpuppe, wie sie Heinrich von Kleist, Charles Nodier und andere Dichter im frühen 19. Jahrhundert entdeckten, wurde zur Voraussetzung für die Entstehung einer eigenen Figurentheater-Gattung, der musikalischen Heiligen- und Mysterienspiele. Seit 1890 sollte auch Maurice Maeterlinck und fünfzehn Jahre später Edward Gordon Craig an die Idee des Ursprungs der Puppe im Sakralen anknüpfen.

2.4 Extrempositionen der Puppe im französischen Symbolismus

Zur Eröffnung des Pariser Théâtre de l'Œuvre, das in der Folge die Hauptbühne des französischen Symbolismus werden sollte, veröffentlichte der Direktor Aurélien Lugné-Poe ein Brief-Manifest, worin er sein grundsätzliches Interesse am modernen, experimentellen Figurentheater bekundete.

Est-ce sous forme d'ombres, agrandies, même plus grandes que nature, que l'on pourra sincèrement représenter le *Concile Féérique* de Laforgue ou telle autre œuvre de nos poètes? Nous ne savons. Le projet n'en reste pas moins séduisant surtout pour ceux qui ont applaudi aux belles soirées du Chat Noir et aux captivantes conceptions de Rivière, ou sous formes de fantoches, tels ceux de M. Bouchor. Que de littérateurs ont été tentés par ces silhouettes de plâtre et de bois. Maeterlinck, ce poète si profondément humain, a écrit un beau drame pour fantoches: la *Princesse Maleine*.²⁴⁶

Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* hatte wenige Monate zuvor am 13. Mai 1893 seine Uraufführung im Théâtre des Bouffes Parisiens erlebt. Sein erstes Drama, *La Princesse Maleine*, mit dem er in der Presse als neuer Shakespeare gefeiert wurde, hatte der Autor 1889

²⁴⁶ „Wird es eines Tages tatsächlich möglich sein, Laforgues *Concile Féérique* oder ein vergleichbares anderes Werk unserer Dichter unter Verwendung vergrößerter, ja überdimensionaler Schattenfiguren aufzuführen? Wir wissen es nicht. Die Idee ist dennoch verführerisch, vor allem für diejenigen, welche den schönen Soireen des Chat Noir und den fesselnden Vorstellungen Rivières, oder in Form von Marionetten, wie denen von Bouchor ihren Beifall gespendet haben. Wie viele Literaten reizten diese Schattenrisse aus Gips und Holz! Maeterlinck, jener so tief-menschliche Dichter, hat ein schönes Drama für Marionetten geschrieben: die *Princesse Maleine*.“ (Übers. d. Verf.) Aurélien Lugné-Poe, *Sur les soirées de l'Œuvre. Cercle de Soirées artistiques et de représentations théâtrales françaises et étrangères*, in: La Plume (1.9.1893), S. 380.

zunächst mit den Worten „pour un théâtre de fantoches“ – „für ein Marionettentheater“ – unternimmt.²⁴⁷ Allerdings wurde nicht dieses Erstlingswerk, sondern ein zweites frühes Drama, *Les sept princesses*, tatsächlich mit Puppen uraufgeführt: Am 10. April 1892 inszenierten Maurice Denis, Édouard Vuillard und Pierre Bonnard von der Künstlergruppe der „Nabis“ das Stück mit Marionetten und einer wohl leider nicht erhaltenen Bühnenmusik von Duteil d’Ozanne.²⁴⁸ Der Dramenautor behielt die Idee der Theaterpuppe auch in seinen 1894 veröffentlichten „Trois petits drames pour marionnettes“ bei. Besonders *Intérieur* und *La Mort de Tintagiles*, aber auch *Alladine et Palomides* gelten heute als diejenigen unter Maeterlincks Werken, die seine Theorie eines metaphysischen Theaters der „Wachsfiguren“ am radikalsten verwirklichen.

1890 hatte Maeterlinck diese Theorie erstmals in einer belgischen Zeitschrift veröffentlicht, wobei er – wie zwei Jahre vor ihm Anatole France – polemisch die Abschaffung des menschlichen Schauspielers und seine Ersetzung durch ein „lebloses Wesen“ forderte.

La scène est le lieu où meurent les chefs-d’œuvre, parce que la représentation d’un chef-d’œuvre à l’aide d’éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d’œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l’homme [...]. Il faudrait peut-être écarter entièrement l’être vivant de la scène. Il n’est pas dit qu’on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. Sera-ce un jour l’emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d’assez étranges questions ? L’être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais, mais l’absence de l’homme me paraît indispensable. [...] Il est difficile de prévoir par quel ensemble d’êtres privés de vie il faudrait remplacer l’homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d’un art mort ou nouveau. Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l’identité ne viendrait plus effacer celle du héros. Il semble aussi que tout être qui a l’apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires [...]. L’effroi qu’inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d’une âme morte, vient-il de ce qu’ils sont absolument privés de mystère? Vient-il de ce qu’ils n’ont pas d’éternité autour d’eux? Est-ce l’effroi, né précisément de la privation de l’effroi qu’il y a autour de tout être

²⁴⁷ Der Begriff erscheint u.a. in der Voranzeige der *Princesse Maleine* als „Drame en cinq actes pour un théâtre de fantoches“, abgedruckt im Gedichtband *Serres chaudes*. Maeterlinck entschied sich dann gegen den Untertitel, vgl. Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Brüssel 1998, S. 173.

²⁴⁸ Vorhang, Bühnendekor und Kostümzeichnungen befinden sich im Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, vgl. Tribble (2002), S. 2 und S. 346, sowie Maurice Maeterlinck, *Œuvres*, Bd. 2, hrsg. von Paul Gorceix, Brüssel 1999, S. 330.

vivant, et si inévitable et si habituel, que sa suppression nous épouvante, comme nous épouvanterait un homme sans ombre ou une armée sans armes?²⁴⁹

In den leblosen Wachsfiguren, den Repräsentanten einer neuartigen „Kunst des Todes“, sah Maeterlinck, was auch seine Zeitgenossen im Kreis um Bouchor und Rivière an der Puppe wahrnahmen: das Wirken außergewöhnlicher, transzendenter Mächte. Auch er begriff diese Erscheinung als Folge eines Paradoxons. Gerade die Abwesenheit jeglichen „Mysteriums“ sei für die außerordentliche Schreckenswirkung der leblosen Figuren verantwortlich. „Poupées de cire“ und „ombres“ bevölkern daher die mystischen Welten in Maeterlincks Werk, etwa in einer Schattenspiel- und einer Guckkasten-Szene in *Pelléas et Mélisande*, wo das Protagonistenpaar als leblose Puppen im Fenster von Golaud und Yniold beobachtet wird, bis hin zum Kind Mélisandes, das als „petite figure de cire“ in Erscheinung tritt. In *Intérieur*, dem mittleren der drei „Marionettendramen“, tritt Maeterlincks Bild des von dunklen Mächten geführten Marionettenmenschen besonders deutlich zutage. Stumme Rollen besetzen einen Innenraum („maison“), der den Geschehnissen im Außenraum („jardin“) und der Beobachtung der dort agierenden sprechenden Figuren quasi blind ausgeliefert ist. Die Marionettenhaftigkeit dieser Personen ist ins absolut Tragische gesteigert – es entsteht nach dem Vorbild der „tragédies immobiles“ eines Aischylos ein „théâtre tragique des marionnettes métaphysiques“.²⁵⁰

Während die „Abschaffung“ des Schauspielers im Symbolismus zunächst mit der grundsätzlichen Antitheatralität und der Vorrangstellung des Textes (bei Mallarmé stets mit

²⁴⁹ „Die Bühne ist der Ort, wo die Meisterwerke sterben, weil die Aufführung eines Meisterwerks mit Hilfe zufälliger und menschlicher Elemente ein Widerspruch in sich ist. Jedes Meisterwerk ist ein Symbol, und das Symbol verträgt niemals die aktive Gegenwart des Menschen [...]. Man müsste vielleicht jedes Lebewesen ganz und gar von der Bühne verbannen. Vielleicht fände man auf diese Weise zu der Kunst längst vergangener Zeiten zurück, deren letzte Zeugnisse vielleicht die Masken der griechischen Tragöden sind. Wird es Tages die Skulptur die Bühne beherrschen? Solche und andere ziemlich seltsame Fragen werden heute zur Skulptur gestellt. Wird der Mensch durch einen Schatten, ein Spiegelbild ersetzt werden, durch eine Projektion symbolischer Formen oder ein Wesen, das sich wie ein Lebewesen verhielte, ohne eines zu sein? Ich weiß es nicht, aber die Abwesenheit des Menschen scheint mir unerlässlich. [...] Es ist schwierig, vorauszusehen, durch welche Gattung nicht-lebendiger Wesen man den Menschen auf der Bühne ersetzen müsste, aber es scheint, dass die merkwürdigen Eindrücke, die beispielsweise der Besuch eines Wachsfigurenkabinetts bei uns hinterlässt, uns seit langem auf die Spuren einer toten oder neuen Kunst hätten führen können. Wir hätten dann auf der Bühne Wesen ohne Schicksal, deren Identität nicht mehr die des Helden auslöschten würde. Es scheint auch, dass jedes Wesen, das den Anschein des Lebens hat, ohne lebendig zu sein, über geheime Kräfte verfügt. [...] Der Schrecken, den diese Wesen uns einflößen, die uns ähnlich sind, aber offensichtlich nur eine tote Seele haben, kommt er daher, dass sie völlig ohne Mysterium sind? Kommt er daher, dass sie nicht den geringsten Hauch von Ewigkeit verbreiten? Machen sie uns nicht gerade deshalb Angst, weil Angst machen oder empfinden ihnen fremd ist, während dies für alle Lebewesen normal und unvermeidlich ist, sodass wir auf ein angstfreies Wesen wie auf einen Menschen ohne Schatten oder eine Armee ohne Waffen mit Schrecken reagieren?“ (Übers. d. Verf.) Maurice Maeterlinck, *Menus propos: Le théâtre* (urspr. Titel: *Un théâtre d'Androïdes*), in: La Jeune Belgique, 1890, repr. in: Ders. (1999), Bd. 1, S. 462.

²⁵⁰ Vgl. Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam 2007, S. 305.

Majuskel: „le Verbe“) zusammenhing, der nicht durch die Persönlichkeit des Schauspielers gestört werden sollte, verselbständigte sich in der Folge die Figur der „neuen Tragödie“. Hans-Peter Bayerdörfer attestierte Maeterlincks Theater in diesem Sinne die „Freisetzung der theatralischen Kunstfiguren“ des 20. Jahrhunderts, deren Rezeption sich unmittelbar bei Hugo von Hofmannsthal, Bertolt Brecht, Aleksandr Blok und Arthur Schnitzler verfolgen ließe.²⁵¹

Freilich ist Maurice Maeterlinck, wie wir gesehen haben, keineswegs der einzige und erste Entdecker der Theaterpuppe als Kunstfigur. Er fand im Paris der 1890er Jahre mindestens zwei feste Institutionen musikalischen Figurentheaters mit künstlerisch hohem Anspruch vor, sowie private Initiativen wie das Theater der Nabis oder das Petit-Théâtre der Judith Gautier, die gleichfalls in der Presse von sich reden machten. Die Überlegungen zu Schatten, Projektionen und überlebensgroßen Figuren, wie sie Maeterlinck in seiner Schrift „Un théâtre d’Androïdes“ (1890) und Lugné-Poe in seinem Brief-Manifest (1893) anstellten, sind der Beweis, dass um diese Zeit bereits ein relativ weites Experimentierfeld des Figurentheaters existierte, aus dem die jungen Dramatiker schöpfen konnten. Neu war bei Maeterlinck allerdings die „Erfindung“ der ausschließlich ernsten Theaterpuppe, die sich aus dem Gedanken der leblosen Wachsfigur und des an Fäden gelenkten Marionettenmenschen konstituierte.

Dieser ins negative Extrem gesteigerten Theaterfigur stand etwa zeitgleich eine andere Puppenform gegenüber, die das genaue Gegenteil verkörpern wollte: Die Titelgestalt aus Alfred Jarrys Drama *Ubu roi*, der aufgeblasene Popanz und Usurpator Ubu, war mit ihrem grotesken Äußeren für die Puppenbühne prädestiniert, wo sie auch, ein Jahr nach der Premiere im Théâtre de l’Œuvre 1896, zur Aufführung kam.²⁵² Eine erste Aufführung mit Puppen hatte bereits 1888 zu Schulzeiten des Autors in Rennes stattgefunden, wobei die Hauptfigur mit dem Birnenkopf und dem berühmten Wanst („gidouille“) den Physiklehrer parodierte. Der bösartige, gierige, triebverhaftete, vulgäre, ebenso grausame wie feige Ubu der Endfassung präsentierte ein anarchistisch-provokatives Anti-Theater, das sich gegen jede Form moralisierenden oder „metaphysischen“ Theaters seiner Zeit richtete.

Im Kontext der skandalumwitterten Erstaufführung von *Ubu roi* 1896, wobei die Schauspieler zwar nicht „an Fäden aufgehängt“ wurden, aber sich doch mit Masken ausgestattet mit

²⁵¹ Bayerdörfer (1976), S. 519.

²⁵² Obgleich Jarry ausdrücklich auf dem Unterschied zwischen „Puppen“ und „Schauspielern, die Puppen darstellen“ insistierte (vgl. Plassard (1992), S. 45), nutzte er das Medium Puppentheater sogar bei der Premiere im Théâtre de l’Œuvre mittels Schattenprojektionen, Tier-Pappfiguren und einer Art Schneiderpuppen („mannequins d’osier“), die stumme Figuren darstellten (vgl. ebd.).

Marionetten identifizieren sollten,²⁵³ legte Jarry seine Puppenästhetik in einem Einführungsvortrag dar. Demzufolge verstand er seine Figuren als „embryohafte“, radikal simplifizierte „Kugelwesen“, die aufgrund ihrer Unpersönlichkeit einen umso breiteren Interpretationsspielraum boten:

êtres embryonnaires [...] [auxquels] manquent tous les accidents, protubérances et qualités, ce qui leur laisse la forme sphérique ou presque, comme est l'ovule et M. Ubu [...]. C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde.²⁵⁴

In seinem Aufsatz *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896) gebraucht Jarry die Begriffe „masque“ und „marionnette“ häufig im gleichen Atemzug und ist offenbar an einem Charakteristikum interessiert, das diese beiden dramaturgischen Prinzipien bieten, nämlich „einfache, daher universale Ausdrucksweisen“.²⁵⁵ Als Beispiel einer universalen Geste führt Jarry die Bewegung einer Puppe an, die „durch heftiges Zurückweichen und Anprall des Schädels an die Kulisse“ ihr Erstaunen bezeugt.²⁵⁶ Dabei scheint er das vorteilhaft Verbindende von Maske und Puppe in der prinzipiellen Starrheit und eingeschränkten Beweglichkeit zu sehen, wenn er etwa von den sechs Hauptstellungen der Maske spricht, die seiner Meinung nach für alle Äußerungen genügen – „tous ceux qui ont vu un Guignol ont pu les constater.“²⁵⁷ Die Reduktion auf das Wesentliche wird zum Hauptprinzip in Jarrys Figurentheater – nicht von ungefähr vergleicht er Puppe und Maske mit dem „Skelett, das unter dem Fleisch der Lebewesen verborgen ist und dessen tragikomischer Wert von jeher bekannt war.“²⁵⁸

Jarry bezieht sich mit seiner Vorliebe für Schlichtheit und Groteske bewusst auf die populäre Tradition der Theaterpuppe als Jahrmarktsfigur. In diese Richtung sind auch seine Vorstellungen einer Theatermusik zu verstehen, die er offenbar für einen wichtigen Bestandteil seines neuartigen Figurentheaters hielt. In seinem Einführungsvortrag konstatierte

²⁵³ Alfred Jarry, *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la Butte*, hrsg. von Noël Arnaud, Paris 1978, S. 341.

²⁵⁴ „Embryonale Wesen [...], denen alle Unregelmäßigkeiten, Höcker und sonstigen besonderen Merkmale fehlen, was ihnen die beinahe kugelige Form verleiht, wie es bei der Eizelle und bei Ubu der Fall ist [...]. Daher steht es Ihnen frei, in Ubu so vielfältige Anspielungen zu vermuten, wie Sie wollen, oder ihn einfach als Marionette zu betrachten oder als Karikatur eines Lehrers durch einen Pennäler, für den dieser Lehrer der Inbegriff des Grotesken auf dieser Welt war.“ (Übers. d. Verf.) Aus der „Conférence prononcée à la création d'Ubu roi“ (1896), in: Jarry (1978), S. 340 f.

²⁵⁵ Der Aufsatz erschien im *Mercure de France* 81/1896, repr. in Jarry (1978), hier S. 312.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd., S. 313. Übersetzung nach Alfred Jarry, *Ansichten über das Theater*, übers. u. hrsg. von B. Weidmann, Zürich 1970, S. 13.

er: „Il était très important que nous eussions, pour être tout à fait marionnettes, une musique de foire, et l'orchestration était distribuée à des cuivres, gongs et trompettes marines [...].“²⁵⁹

Aus Zeitgründen kam diese exotische Besetzung leider nicht zustande, was Jarry und seinen Bühnenmusik-Komponisten Claude Terrasse jedoch nicht davon abhielt, ein Jahr später, in einer Faksimile-Ausgabe des Ubu-Autographs noch viel umfangreichere und kuriosere Forderungen für die Orchestrierung zu stellen:

Hautbois, Chalumeaux, Cervelas, Grande Basse, Flageolets, Flûtes traversières, Grande Flûte, Petit Basson, Grand Basson, Triple Basson, Petits cornets noirs, Cornets blancs aigus, Cors, Sacquebutes, Trombones, Oliphans [sic] verts, Galoubets, Cornemuses, Bombardes, Timbales, Tambour, Grosse Caisse, Grandes Orgues.²⁶⁰

Gegenüber dem dünnen Klaviersatz der in diese Ausgabe eingefügten Bühnenmusiken von Claude Terrasse wirkt das postulierte Orchester ebenso grotesk und aufgeblasen wie der Titelheld. Bei aller Ironie ist jedoch eine deutliche Bemühung um einen einheitlichen, vielleicht etwas nasalen, fagottlastigen Bläserklang zu bemerken, der sich mehrheitlich durch Instrumente älterer Epochen auszeichnet. Auf ähnliche Weise wie Chausson und Satie vor ihm ist Jarry also daran gelegen, sein Figurentheater musikalisch in der Vergangenheit zu situieren; allerdings beschwört er nicht mit Flöten und Harfen die Antike, sondern mit Schalmeien, Zinken, Oliphanten und Cornamusen eine vage Renaissance, womöglich die Shakespeare-Zeit.²⁶¹

Die Idee der näselnden oder trötenden Blasmusik erscheint auch im Begriff des „mirlitonesque“, den Alfred Jarry seinem Theater zuordnete: Als „Théâtre mirlitonesque“ gedachte er 1906 eine Sammlung von Stücken zu veröffentlichen, die unter anderem Teile des Ubu-Zyklus enthielt, *Ubu cocu* und *Ubu sur la Butte*. Der in dem Neologismus „mirlitonesque“ enthaltene „mirliton“ (Trillerpfeife, Tröte, Kazoo) symbolisiert das Kindlich-Schöpferische und Karnevaleske und gilt zusammen mit der „marionnette“ als Grundprinzip

²⁵⁹ Jarry (1978), S. 341.

²⁶⁰ „Oboen, Schalmeien, Rankette, großer Bass, Flageolets, Traversflöten, große Flöte, kleines Fagott, großes Fagott, Dreifachfagott, kleine schwarze Kornette, weiße hohe Kornette, Hörner, Sackbuts, Posaunen, grüne Olifanten, Einhandflöten, Sackpfeifen, Bombarden, Pauken, Trommel, große Trommel, große Orgel.“ (Übers. d. Verf.) Alfred Jarry, *Ubu roi*. Drame en cinq actes en prose, restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888 et le Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896, avec la musique de Claude Terrasse, Paris: Mercure de France 1897, S. 12. Offenbar ließ sich der Komponist hierbei von den Abbildungen einer 1884 erschienenen Musikgeschichte inspirieren, die Instrumente des 14. bis 16. Jahrhunderts zeigten, vgl. Jacques Carelman, *L'Orchestre d'Ubu roi*, in: Europe: Alfred Jarry, April 1981, S. 160–171.

²⁶¹ Ein Eingangszitat nach der Widmung suggeriert in phantasievолlem Altfranzösisch sogar die Identifikation Ubus mit dem englischen Dichter: „Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript.“ Jarry (1978), S. 29.

eines Theaters, das der Autor als ein „leichtes, äußerst konventionelles Schauspiel aus schlechten Versen“ definierte.²⁶² Die Verbindung zwischen der Theaterpuppe und dem Musik- und Deklamationsinstrument ergibt sich über eine Figur der Commedia dell'arte, wobei sich der humanistisch gebildete Jarry gleichzeitig über die antike Tragödie rechtfertigt:

Le mirliton – cette „pratique“ de Polichinelle prolongée en tuyau d'orgue – nous semble l'organe vocal congruent au théâtre des marionnettes. Les héros d'Eschyle, comme on sait, déclamaient dans des porte-voix. Et étaient-ils autre chose que des marionnettes exhaussées sur cothurne?²⁶³

In enger Verwandtschaft zum „mirliton“, da ebenfalls ein „Polichinelle-Instrument“, ist der im Ubu-Theater unverzichtbare „bâton à physique“ zu sehen, die Insignie des Tyrannen Ubu. Dieser phallische Schlagstock, ein Erbe des klassischen Kasperl- beziehungsweise Guignoltheaters, kommt auf der Bühne häufig zum Einsatz, wobei die Bewegungsfolge der Schläge mitunter sprachrhythmisch „vertont“ wird: „Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard!“²⁶⁴

Ob Jarry den „mirliton“ in seinem eigenen Puppentheater auf dem Pariser Montmartre tatsächlich zum Einsatz brachte, ist nicht belegt. Wahrscheinlich hatte man dort ähnlich wie in den übrigen Puppentheatern des Montmartre ein Klavier oder Harmonium zur Verfügung. Das so genannte „Théâtre des Pantins“ existierte 1897 bis 1898 im Gartenpavillon des Grundstücks von Claude Terrasse, dem Freund Jarrys und späteren Operettenkomponisten, in der Rue Ballu Nr. 6. Pierre Bonnard und andere Mitglieder der Künstlergruppe der „Nabis“ stellten dort Puppen, Bühnenausstattung und Dekor her. Es sind zwei Ubu-Puppen aus dieser Zeit erhalten: eine Marionette von den Aufführungen des *Ubu roi* zwischen dem 28. Dezember 1897 und dem 29. März 1898 im Théâtre des Pantins sowie eine Handpuppe aus einer Aufführung der reduzierten Fassung *Ubu sur la butte* im Théâtre des 4-Z'Arts (November 1901).²⁶⁵ Eine Zeichnung Edmond Couturiers vom 20. Januar 1899 zeigt Jarry als Marionettenspieler einer Ubu-Puppe, die, wie man heute weiß, als „marionnette à tringle“ an

²⁶² Vgl. Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Paris 1980, S. 144.

²⁶³ „Die Tröte – jenes auf Orgelpfeifenlänge gebrachte Polichinelle-„Instrument“ – scheint uns das vocale Organ zu sein, welches zum Puppentheater passt. Die Heroen des Aischylos deklamierten, wie man weiß, in Sprachrohre. Und waren sie etwas anderes als auf Kothurne gestellte erhöhte Puppen?“ (Übers. d. Verf.) Zit. in: Ebd.

²⁶⁴ *Ubu roi*, V, 2.

²⁶⁵ Die Marionette befindet sich in Privatbesitz, die Handpuppe im Pariser Musée des arts et traditions populaires.

einem Draht geführt wurde und so schnellere, abruptere Bewegungen mit dem Kopf ausführen konnte. Jarry selbst bevorzugte diese Puppenart.²⁶⁶

Terrasse hatte zur Ubu-Première von 1896 „une partition de verve étonnante, moderne, symphonique, avec les *leitmotive* bouffons de chaque personnage, thème d’Ubu, de la Mère Ubu, de Bougrelas, des apparitions“ verfasst,²⁶⁷ die offenbar allgemeinen Beifall fand, so dass sie in der erwähnten Faksimile-Sonderausgabe mit dem Text zusammen veröffentlicht wurde. Einzelne Nummern dieser Bühnenmusik, wie zum Beispiel die *Chanson du décervelage*, erschienen im Verlag des Mercure de France gesondert.²⁶⁸ Diese Bühnenmusik umfasst, über die fünf Akte verteilt, vierundsiebzig musikalische Nummern ganz unterschiedlicher Länge und Machart, von der acht Oktavseiten langen Ouvertüre bis zu Einzeltakt-Schnipseln, die jedoch nicht weniger ernst genommen sein wollen. Letztere zeugen von dem minimalistischen Prinzip der Bühnenmusik. Ein einziger, oktavierter Tritonusfall *fis-c*, schnell, „trocken“ und im Fortissimo gespielt, repräsentiert beispielsweise ein Geschehen, das als Bühnenanweisung lautet: „Une explosion retentit et l’Ours tombe mort.“²⁶⁹

Nur einige wenige melodramartige Passagen sind als solche durch Einfügung einzelner Notensysteme zwischen die Textzeilen, in einem Fall durch Anweisung in Klammern („la musique continue pendant que la Mère Ubu parle“) gekennzeichnet.²⁷⁰ Infolgedessen sind die meisten Musiken als eigene „Aktionen“ zu verstehen, die Szenenbeginne, Figurenauf- und -abtritte und szenische, ansonsten stumme Handlungen der Figuren begleiten. Dieser offensichtlich erhöhte Status der Musik, der überhaupt durch ihre Einbeziehung in die Faksimile-Ausgabe hervorgehoben wird, steht in eigentümlichem Kontrast zu ihrer generell schlichten Machart. Wiederholungen und Oktavierungen zählen zu den häufigsten Gestaltungsmitteln; wo nicht einfache Tonika-Dominant-Fortschreitungen erklingen, finden sich bisweilen chromatische Rückungen. Die Chromatik hängt, wie sich schon in der Ouvertüre zeigt, mit dem „Thema“ Ubus zusammen, das aus einem Sekundschrift aufwärts mit anschließendem Nonsprung abwärts besteht.

²⁶⁶ Vgl. dazu J. Fell, *Ubu : marionnette à fils / Ubu : marionnette à gaine*, in: *L’Etoile-Absinthe* Nr. 83–84 (1999), S. 84–86.

²⁶⁷ Henry Bauer in: *L’Echo de Paris* (1896), zit. nach: Philippe Cathé (2004), S. 45.

²⁶⁸ Erschien 1898 als Nr. 7 des „*Répertoire des Pantins*“.

²⁶⁹ Jarry (1897), S. 139.

²⁷⁰ Ebd., S. 68, 144 f., 168, 109.

Notenbsp. 18: Claude Terrasse, Bühnenmusik zu *Ubu roi* (1897), Ouvertüre, T. 118 ff.²⁷¹

The musical score for Notensbsp. 18 is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Modéré' and 'ff'. It consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a series of chords and a melodic line that is highly chromatic and dissonant, featuring many accidentals. The left hand (bass clef) starts with a few chords and then moves to a more rhythmic, eighth-note pattern. The overall texture is dense and complex.

Dasselbe Motiv kann auch isoliert in einer durch die Kürze wesentlich abstrakter scheinenden Harmonisierung erklingen, wenn der Titelheld nach seinem ersten Auftritt „türenknallend“ abgeht:

Notenbsp. 19: Claude Terrasse, Bühnenmusik zu *Ubu roi* (1897), 1. Akt, 1. Szene, („[Ubu] s'en va en claquant la porte.“)²⁷²

The musical score for Notensbsp. 19 is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Modéré' and 'f'. It consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a series of chords and a melodic line that is highly chromatic and dissonant, featuring many accidentals. The left hand (bass clef) starts with a few chords and then moves to a more rhythmic, eighth-note pattern. The overall texture is dense and complex.

Aus solchen thematischen Motiven, die jeweils wichtigen Figuren oder Gruppierungen zugeordnet sind, setzt sich die Bühnenmusik zu *Ubu roi* zusammen. Das Verfahren ist sicherlich als ironische Anspielung auf die Leitmotivtechnik Richard Wagners zu verstehen, so wie die musikalische Schlichtheit von Terrasse den größtmöglichen Kontrast zu der hochkomplexen Musik Wagners bildet. Ihre rhythmisch-tänzerische und melodisch eingängige Prägung rückt die Ubu-Themen darüber hinaus in die Nähe von Jahrmarktsmusik, wie es ja auch von Alfred Jarry für sein Theater gefordert wurde.

²⁷¹ Quelle: s. o. Anm. 260.

²⁷² Quelle: s. ebd.

Notenbsp. 20: Claude Terrasse, Bühnenmusik zu *Ubu roi*, „Thèmes“²⁷³

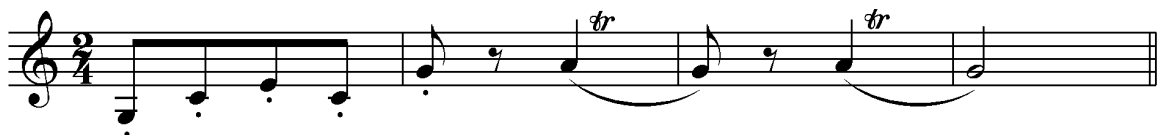
Mère Ubu



Palotins



Famille Venceslas



Armée polonaise



Die Bevorzugung des 2/4-Taktes, die in ähnlicher Weise bei Erik Satie zu beobachten ist, scheint mit seiner mechanistischen Schlichtheit ein Charakteristikum von „Puppenmusik“ zu sein, da sich die einfache Hin- und Herbewegung hölzerner Gliedmaßen im Zweierschlag hervorragend abbilden lässt. Diese Idee sollten 1918 auch die Komponisten der futuristischen *Balli plastici* aufgreifen.

²⁷³ Quelle: s. ebd.

2.5 Zusammenfassung

Die beiden zuletzt genannten, extremen Positionen Maeterlincks und Jarrys, die in der Theatergeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts die wohl bekanntesten Namen darstellen, die extrem negative, tragische Sicht auf die Puppe durch Maeterlinck und ihre dezidiert komisch-groteske Verwendung durch Jarry, vervollständigen das Kapitel zu den Puppenkonzeptionen der Pariser 1890er Jahre. Es wurde deutlich, dass die Wahl der Theaterpuppe, die um 1890 vielfach als Alternative zum menschlichen Schauspieler gepriesen wurde, eine Konsequenz ganz unterschiedlicher Ausgangspunkte war. Ob als transzendierendes Symbol in den Heiligenlegenden und Mysterienspielen von Bouchor und Rivière, als persifliertes Zeichen des Nichtigen bei Satie, als Wahrzeichen des von unsichtbaren Mächten gelenkten Marionettenmenschen bei Maeterlinck oder als Emblem eines postulierten Jahrmarkttheaters bei Jarry – stets zeugt die Verwendung der Puppe, sei es nun Schattenfigur oder Marionette, vom Nachdenken über das theatrale Zeichen, das Symbol auf der Bühne. Dabei ist mit den Unternehmungen Erik Saties und Alfred Jarrys in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre eine deutliche Tendenz hin zur Persiflierung des zeichenhaften Sinnes auf der Bühne zu bemerken: Mit simplizistischen Mitteln führt Satie die Heiligkeit seiner Geneviève ad absurdum, so wie Jarry das Heldentum des Königs Ubu ins Groteske verkehrt. Beide Autoren nehmen auf diese Weise die primitivistisch-simplizistischen Praktiken des Dadaismus vorweg.

Die in den 1890er Jahren häufig rekurrierende Idee von der Überlegenheit der Puppe gegenüber dem Schauspieler und das allgemein gesteigerte Interesse an ihr ist, wie zu sehen war, ein Erbe der deutschen und französischen Romantik; insbesondere hat hier Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* gewirkt. Allen Befürwortern der Puppe, im ernstesten wie im komischen Theater, ist im Übrigen der Rückgriff auf das antike Theater gemeinsam, dessen starre Masken immer wieder mit der Idee der Puppe gleichgesetzt werden. Als Vorbilder werden einerseits die „unbeweglichen“ Tragödien des Aischylos, andererseits die Komödien des Aristophanes herangezogen. Die theoretische Rückbesinnung auf die Antike, die jeweils von einem grundsätzlichen Neuerungswillen der Dramatiker zeugt, äußert sich bisweilen praktisch durch eine charakteristische Instrumentierung mit Flöten und Harfen – den offenbar als typisch angesehenen Instrumenten jener Epoche. Im Falle Saties greift die Antikisierung sogar auf die Kompositionstechnik durch die Verwendung der griechisch-chromatischen Skala über.

Bemerkenswerterweise führte die Suche nach einem neuen ernsten Theater zu einer tatsächlich neuartigen Gattung musikalischen Figurentheaters, die „Mysterienspiel“ oder „Legende“ genannt wurde und freilich im volkstümlichen Puppentheater eine lange Tradition hatte. Die Gattung war an zweierlei festen Puppenbühnen beheimatet, dem Petit-Théâtre des Maurice Bouchor und den Schattentheaterbühnen von Montmartre, allen voran der dortigen Hauptbühne im Chat Noir. Die Antike bildete hier als Spiel-Zeit den inneren Rahmen der Stücke. Ihre besondere Stimmung, die zugleich eine Atmosphäre des „Heiligen“ sein sollte, wurde durch eine eigens komponierte Bühnenmusik hervorgerufen. Diese verlieh den spezialisierten Figuren – Sockelmarionetten oder bunten Schattenfiguren – eine einzigartige Wirkung, eine Aura des Transzendenten, wobei die Musik jedoch grundsätzlich auf dem Prinzip der Einfachheit beruhte. Im Sinne einer Inszenierung mit einfachsten, aber gleichzeitig auch konsequentesten Mitteln sah man die Figuren auf der Bühne als geheimnisvolle Symbole, Zeichen oder Hieroglyphen, die dem Zuschauer den Text des Dichters auf gewissermaßen direkte Weise vor Augen führten. Seit der Romantik als „gottähnlich“ identifiziert und historisch von religiösem Ursprung, waren sie mehr als der individuell-subjektive Mensch dazu geeignet, das Göttliche, Heilig-Gesteigerte darzustellen. Dem religiösen Figurentheater der 1890er Jahre wohnte dabei auch immer ein komisches Element inne, so dass das Schwanken zwischen Ernst und Satire, wie etwa im Falle des Chat-Noir-Theaters, zum Grundprinzip wurde und die Entscheidung, wie ernst oder wie komisch die Stücke gemeint waren, dem heutigen Hörer nicht immer leicht fällt.

Die Einfachheit – häufig auch als Kategorie der „Naivität“ postuliert – bestimmte die Machart der Stücke und konnte im Bereich der Musik verschiedene Formen annehmen: Angefangen bei der Klitterung verschiedener präexistenter Musiken samt Improvisation als bewährte, einfache Bühnenmusikpraxis, über die Verwendung von Choral und einfachstem kontrapunktischem Satz in Bouchors Weihnachtsspiel, bis hin zu musikalischen Simplizismen in Saties *Geneviève* oder in Terrasses *Ubu*-Musik. Hier wird die Einfachheit selbst zum Thema und mit Mitteln der Reduktion musikalisch ins Extrem gesteigert, sei es durch die Verwendung von isolierten Motivschnipseln oder durch simplizistische Wiederholungsmechanismen.

Die Einfachheit als Merkmal der Figurentheater-Musik und der Puppe selbst steht der Komplexität des Menschen und des „menschlichen“ (Musik-) Theaters gegenüber. Zunächst markiert sie, wie etwa den Selbstaussagen Maurice Bouchors zu entnehmen ist, eine durchaus bescheidene Haltung, die von einer durch die Gattung der Legende bestimmten kleinen

Nische des Figurentheaters ausgeht. Schon bei Satie erhält das musikalische Figurentheater jedoch mehr Selbstbewusstsein – hier entsteht erstmals der Gedanke einer „Anti-Oper“. Wir werden im Folgenden sehen, wie diese Idee in den Jahren des Ersten Weltkriegs und vor allem nach 1918 an Raum gewann.

III. „Balli plastici per marionette“ – Figuren-Tanztheater im italienischen Futurismus



Abb. 2: Fortunato Depero, Figuren der *Balli plastici* (1918). © Archivio Fotografico Mart Rovereto

3.1 Das Teatro dei Piccoli des Vittorio Podrecca

Vor der Untersuchung der Marionetten-Produktion *Balli plastici*, die im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen soll, seien der bemerkenswerten Institution, die diese zur Aufführung brachte, einige Zeilen gewidmet. Schon bald nach seiner Gründung 1914 war das Teatro dei Piccoli im ehemaligen Pferdestall des Palazzo Odescalchi in Rom sehr viel mehr als nur ein Vergnügen für die „Kleinen“. Seinen Ruf, der den Direktor der Mailänder Scala und internationale Prominenz wie Isadora Duncan, Eleonora Duse, Igor Stravinsky, Charlie Chaplin, George Bernard Shaw, Simone de Beauvoir oder Arturo Toscanini anzog, verdankte es nicht zuletzt der umtriebigen Persönlichkeit seines Gründers Vittorio Podrecca (1883–1959). „Il suo Teatro dei Piccoli era considerato sinonimo di eleganza, intelligenza e modernità, equiparabile per concezione d’arte e raffinatezza visiva ai grandi Balletti Russi di

Diaghilev.²⁷⁴ Seinen stets innovativen Produktionen lag der Gedanke einer grundsätzlich engen Beziehung zwischen Puppentheater und Musik zugrunde:

Le marionette son fatte della stessa stoffa della musica, del ritmo di vita e d'arte che ne emana, quando esse siano create e presentate non nel loro lato banale e deformante, noioso e grossolano o cerebrale, sofisticato ed ermetico, ma in forma chiara, nobile, avvincente ed eletta [...]. Le marionette anche per il fatto di essere guidate da fili, arieggianti le corde sonore, sono quasi strumenti musicali, sono intessute di musica, di sostanza melodica e sinfonica. [...] I marionettisti sono dei "virtuosi" di questo strumento musicale e d'artigianato scenico che è il fantoccio, il pupo, con le sue molteplici corde come un'arpa, in un paziente sforzo diuturno di ardua tecnica [...]. Gli interpreti tecnici, ossia gli operatori, sono strumentisti di una orchestra di figure e di fili, che si unisce al suono umano degli interpreti lirici e comici, in un'armonia di accenti e di ritmi, o talvolta in qualche breve pantomima sinfonica.²⁷⁵

Schon vor der Gründung seines Puppentheaters hatte Podreccas Tätigkeit Bezug zur Musik gehabt, da er neben *Primavera*, einer literarischen Zeitschrift für Jugendliche, auch die Zeitschrift *L'Italia orchestrale* leitete und selbst als Musik- und Kunstkritiker arbeitete. Er war außerdem zeitweise Sekretär am Liceo Musicale di Santa Cecilia, wo Ottorino Respighi und später Alfredo Casella unterrichteten. In dieser Zeit zeigte ihm ein Bekannter, der russische Journalist Alexander Amfiteatrov, Partituren von Cesar Kjuj mit Kompositionen für das Petersburger Marionettentheater. Diese Anregung sollte Podrecca später wieder aufgreifen, als er zum Saisonbeginn im Herbst 1915 Kjujs *Gestiefelten Kater* inszenierte.

Das Teatro dei Piccoli verfügte von Anfang an über ein eigenes kleines Orchester, für dessen Besetzung Komponisten wie Ottorino Respighi, Adriano Lualdi, Ferdinando Liuzzi, Francesco Ticciati, Luigi Ferrari Trecate oder auch die Komponisten der *Balli plastici* Musiken schrieben. Freilich wurden auch Opern des 18. und 19. Jahrhunderts inszeniert, von

²⁷⁴ „Sein Teatro dei Piccoli war gleichbedeutend mit Eleganz, Intelligenz und Moderne, hinsichtlich Kunstauffassung und visueller Raffinesse vergleichbar mit den großen Ballets russes von Diaghilev.“ (Übers. d. Verf.), Alfonso Cipolla, *Ritorna Ciottolino: «Le regole non esistono»*, in: Sistema Musica, April 2004, vgl. <http://www.sistemamusica.it/2004/aprile/25.htm> (15.01.2011) Auch der bekannte amerikanische Impresario Sol Hurok nannte Podrecca den "Diaghilev der Marionetten", vgl. Stefano Curti / Ilaria Lucari (Hg.), *I Piccoli di Podrecca* (= I Quaderni del Teatro Nr. 69), Triest 2000, S. 37.

²⁷⁵ „Die Marionetten sind aus demselben Stoff wie die Musik gemacht, wie der Rhythmus des Lebens und der Kunst, der von ihnen ausgeht, wenn sie nicht von ihrer banalen und entstellenden, langweiligen und groben oder verkopften, ausgeklügelten und hermetischen Seite geschaffen und vorgeführt werden, sondern in reiner, edler, packender und vornehmer Form [...]. Auch weil sie von Fäden geführt werden, ähnlich den klingenden Saiten, sind sie gewissermaßen Musikinstrumente, von Musik durchwoben, von melodischer und symphonischer Substanz [...]. Die Puppenspieler sind "Virtuos" dieses Musikinstruments des Bühnenhandwerks, das die Puppe ist, mit ihren vielfachen Saiten wie eine Harfe, in täglicher geduldiger Bemühung um die schwierige Technik [...] Die technischen Interpreten oder Operateure sind Spieler eines Orchesters aus Figuren und Fäden, das sich mit dem menschlichen Klang der Sänger und Schauspieler vereint, in einer Harmonie aus Akzenten und Rhythmen, oder bisweilen auch in einer kurzen symphonischen Pantomime.“ (Übers. d. Verf.) Curti / Lucari (2000), S. 16.

Pergolesis *La serva padrona*, dem Eröffnungswerk vom 22. Februar 1914, über Paisiellos *Barbiere di Sevilla* und Donizettis *L'Elisir d'amore* bis hin zu Massenets *Cendrillon*. Auf diese Weise stellte Podrecca Altes und Neues, Moderne und Tradition nebeneinander und nahm "Passatistisches" ebenso in seinen Spielplan auf wie futuristische Produktionen von Fortunato Depero oder Enrico Prampolini. Letzterer inszenierte 1919 mit ähnlich kubistisch anmutenden Figuren wie ein Jahr zuvor Depero ein avantgardistisches Stück des französischen Dichters Pierre Albert-Birot, *Matoum et Tévibar*. Im selben Jahr fertigte er außerdem die Marionetten zu dem futuristischen Stück *Palombari notturni* von Luciano Folgore und Massimo Bontempelli.

Tabelle: Produktionen des Teatro dei Piccoli di Podrecca²⁷⁶

DATUM	TITEL	AUTOR	KOMPONIST	ANMERKUNGEN
22.02.1914 Theatereröffnung	<i>Kindersinfonie</i>		Joseph Haydn	
	<i>Prologo</i>	Alfredo Testoni		Marionette
	<i>La fata Morgana</i>	Yorick		Handpuppen
	<i>Marche pour marionnettes</i>		Charles Gounod	
	<i>La serva padrona</i>		G. B. Pergolesi	Marionetten, aus dem Repertoire der Fantocci Santoro
25.02.1914	<i>Barbugliè</i>	Molière		Handpuppen
2.03.1914	<i>Buzzichetto disoccupato</i>	Trilussa		Handpuppen
9.03.1914	<i>Il Campanello</i>		Gaetano Donizetti	Aus dem Repertoire Santoro
2.04.1914	<i>La gran via</i>	Valverde		Aus dem Repertoire Gorno Dall'Acqua
3.04.1914	<i>Sganarello, marito per sforza</i>	Molière		Handpuppen
6.04.1914	<i>Fagiolino a mezzo servizio</i>	Nino d'Aspe (Mina Ramponi Serpieri)		
8.04.1914	<i>Carlo Magno nell'imbarazzo</i>	Gian Bistolfi		
27.04.1914	<i>Il cittadino generale</i>	Goethe		
28.10.1914 Saisonöffnung	<i>Crispino e la comare</i>	Francesco Maria Piave	Luigi und Federico Ricci (1850)	Marionetten
31.10.1914	<i>Arlecchino sui</i>			Marionetten, Rep.

²⁷⁶ Werkdaten entnommen aus: Guido und Leonardo Vergagni / Maria Signorelli, *Podrecca e il Teatro dei Piccoli*, Udine 1979.

	<i>letti volanti</i>			Gorno
4.11.1914	<i>La pianella perduta nella neve</i>			Ballo für Marionetten
13.11.1914	<i>Guerrin Meschino con Arlecchino suo scudiero</i>		Adriano Lualdi?	Marionetten
13.11.1914	<i>L'amore delle tre melarance</i>	Carlo Gozzi	Francesco Ticciati, Dirigent des Orchesters	Marionetten
4.12.1914	<i>Il barbiere di Siviglia</i>		Giovanni Paisiello	Marionetten (Repertoire Gorno)
20.01.1915	<i>Elisir d'amore</i>		Gaetano Donizetti	Marionetten
27.2.1915	<i>L'augellin Belverde</i>	Carlo Gozzi		
20.03.1915	<i>Don Giovanni</i>		W. A. Mozart	29.04.1915 Ai Filodrammatici di Milano, mit dem Prologo von Testoni
05.10.1915 Wiedereröffnung nach Kriegsbeginn	<i>Il gatto con gli stivali</i>	Charles Perrault	Cesar Kjui	
19.11.1915	<i>L'amore delle tre melarance</i>	Carlo Gozzi	Francesco Ticciati	Nuova edizione!
20.02.1916	<i>L'occasione fa il ladro, ovvero il cambio della valigia</i>		Gioacchino Rossini	
28.04.1916	<i>La cenerentola</i>	Charles Perrault	Jules Massenet	
30.05.1916	<i>Livietta e Tracollo</i>		Giovan Battista Pergolesi	Fiaba musicale
07.10.1916 Saisoneroöffnung	<i>Il dente di Re Farfan</i>	I fratelli Quintero	Antonio Vives	Zarzuela spagnola
12.11.1916	<i>Le furie di Arlecchino</i>	Luigi Orsini	Adriano Lualdi	Scena lirica
19.01.1917	<i>Pinocchio</i>	Guatteschi / Guidotti nach Carlo Collodi	Maestro Giannetti, Dirigent des Orchesters	
29.02.1917	<i>L'augellin Belverde</i>	Carlo Gozzi	Ferdinando Liuzzi	
04.03.1918	<i>I promessi sposi</i>	Alessandro Manzoni	Enrico Petrella (1869)	
15.04.1918	<i>I balli plastici per marionette</i>	Fortunato Depero / Gilbert Clavel	Casella, Gerard Tyrwhitt, G. Malipiero,	Futuristisch Musikal. Leitung: Casella

			Bartók alias Chemenow	
08.01.1919 nach Rückkehr Podreccas	<i>Guerrin Meschino agli alberi del sole</i>	Giovanni Cavicchioli	Adriano Lualdi (commenti musicali)	Leggenda eroi- comica in tre atti
15.06.1919 (14.01.1919 laut Lucchino/ Berghaus und Campanini)	<i>Matoum e Temibar (orig. Tevibar)</i>	Pierre Albert- Biot		Spettacolo simbolico, scene e costumi: Enrico Prampolini
Jan. 1919	<i>Palombari notturni</i>	Luciano Folgore, Massimo Bontempelli		Prampolini
21.12.1919	<i>Alì Babà</i>		Giovanni Bottesini	Opera fantastica in 4 atti e 7 quadri, scene e costum: Marco Montedoro
12.03.1920 erstes modernes Stück (?)	<i>Pierrot e la luna</i>	Fraschetti	Giovanni Giannetti	Scena lirica moderna
25.05.1920	<i>Fagiolino, mago per forza</i>	Giuseppe Adami		Commedia per burattini
Mai 1920	<i>I due golosi</i>	Silvio Zambaldi		Scena comica
04.12.1920	<i>Giovanni da Parigi</i>		Gaetano Donizetti	Commedia lirica
23.12.1920	<i>Ventimila leghe sotto i mari</i>	Nach Jules Verne	Giovanni Giannetti	Commedia di avventure
20.01.1921 eine der wichtigsten Prod.	<i>La tempesta</i>	William Shakespeare	Aldo Cantarini (interludi orchestrali, brani vocali)	Scene: Caramba, inspiriert vom engl. Illustrator Mackam
10.03.1921	<i>Fortunello</i>	Vincenzo Fraschetti	Ezio Carabella	Commedia in tre atti, prologo ed epilogo. Costumi: Vannucci
20.04.1921	<i>La gazza ladra</i>		Gioacchino Rossini	Scene / costumi: Caramba, Pompei
14.01.1922	<i>Cappuccetto Rosso</i>	Charles Perrault	Cesar Kjuj	Scene: Prampolini
08.02.1922 (8.3.?)	<i>Ciottolino</i>	Gioacchino Forzano	Luigi Ferrari Trecate	Opera fiabesca in 2 atti e 5 quadri
12.04.1922	<i>La bella dormente nel bosco</i>	Gian Bistolfi	Ottorino Respighi	Fiaba in 3 atti e 9 quadri, Ausstattung Bruno Angoletta
31.01.1923	<i>Betty ovvero La capanna svizzera</i>		Gaetano Donizetti	
14.02.1923	<i>La tempesta</i>	William Shakespeare	Purcell (Arien), Illuk (Intermezzi)	In engl. Sprache

Bis Juni 1923	<i>Bianco e nero</i>	Augusto Pagan	Renzo Massarani	Intermezzo grottesco (lirico?)
	<i>La cambiale di matrimonio</i>		Gioacchino Rossini	
	<i>Il cuore di Colombina</i>	Francesco Bernardelli	Armando Mercuri	

Neben den “ernsten” gehörten auch sehr erfolgreiche Varieté-Programme zum Spielplan der Piccoli. Der Auftritt des Pianisten Maestro Piccolowsky mit der Sopranistin Sinfiorosa Strangolini war dabei eine der Hauptattraktionen. Zu diesem Programm inspirierten sich die Spieler der Piccoli bei Reisen ins Ausland: Nachdem sich 1921 ihr hervorragender Ruf in ganz Norditalien verbreitet hatte, unternahmen sie ab 1922 zunehmend Tourneen, die sie bald weltweit bekannt machten. 1923 setzten sich die Piccoli aus 800 Puppen und etwa 20 Familien zusammen – Sänger, Puppenspieler, Dirigenten, Mechaniker, Elektriker, nicht mitgezählt die Musiker, Maler, Schneiderinnen und Ausstatter. Die fast zehn Jahre beibehaltene feste Bühne im Palazzo Odescalchi in Rom konnte mit ihren 400 Zuschauerplätzen die Spesen für die gewachsene Truppe nicht mehr decken, daher wurden die Piccoli zur Wandertruppe. Den Zweiten Weltkrieg überstanden sie auf diese Weise in Südamerika. Bei der erstmaligen Rückkehr nach Italien 1951 hatten sie 1300 Puppen und 300 Bühnenprospekte im Gepäck; nun gelang es Podrecca endlich, die nötige staatliche Unterstützung für einen festen Standort in Rom zu bekommen. Eine Entzweigung der Truppe, der Tod Podreccas und der Bankrott führten schließlich 1964 zur Auflösung des Theaters, das 1979 zum zwanzigsten Todestag seines Gründers und dank der finanziellen Initiative des Landes Friuli-Venezia Giulia wiedereröffnet wurde.

3.2 Fortunato Deperos Postulat einer neuen Figurentheater-Gattung

Unter dem Titel *La rivista delle marionette* („Die Marionetten-Revue“) ist im Museo Depero in Rovereto (Trentino) eine Gruppe von Holzfiguren zu besichtigen, die mit ihren leuchtend bunten Farben und geometrisch vereinfachten, kubistisch anmutenden Formen den Eindruck von Kinderspielzeug erwecken.²⁷⁷ Es handelt sich um Rekonstruktionen der Protagonisten aus den *Balli plastici per marionette*, die der futuristische Maler Fortunato Depero gemeinsam mit dem Schweizer Schriftsteller Gilbert Clavel im April 1918 zur Aufführung brachte. Der

²⁷⁷ Vgl. Abb. in Daniela Fonti / Claudia Terenzi (Hg.), *Depero e il teatro musicale*, Mailand 2007, S. 58 f. sowie Gabriella Belli (Hg.), *Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte* (Ausstkat.), Mailand 1994, S. 89–91.

Titel dieser „Plastischen Tänze“ gibt mit seiner etwas vagen Pluralform und dem Abstraktum „plastico“ zunächst keinerlei Hinweis auf die Handlung, den Zusammenhang oder Umfang des Werks – wenn von einem solchen im Singular überhaupt gesprochen werden darf. Gleichzeitig vermeidet er die Zuordnung zu einer traditionellen Theaterform wie dem Ballett. Stattdessen scheinen die *Balli plastici* eine eigenständige, neue Gattung des Musiktheaters zu proklamieren. Die Unschärfe des Titels ist ebenso gewollt wie charakteristisch und spiegelt sich auch in der Literatur über die *Balli plastici* wieder. Eine große Vielfalt sehr unterschiedlicher (Gattungs-) Bezeichnungen macht dort deutlich, wie schwer sich die Produktion Deperos und Clavels begrifflich fassen und einordnen lässt, wenn man die Wortschöpfung der „Plastischen Tänze“ nur als Werk- und nicht auch als Gattungstitel akzeptiert. Die Bandbreite reicht vom Understatement („a little charity show“), ganz oberflächlichen Etiketten („a puppet ballet“, „un spettacolo“, „fünf Ballette“) über vorsichtig neutrale („serie di azioni teatrali“, „azioni mimico-musicali“) bis hin zu interpretierenden Klassifizierungen („spettacolo di puro balletto“, „favola meccanica con accompagnamento musicale“, „mechanical ballet“).²⁷⁸

Deperos *Balli plastici* sind bislang fast ausschließlich aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet worden. Der italienische Depero-Spezialist Bruno Passamani hat in den 1970er und 80er Jahren eine große Menge an Quellenmaterial zugänglich gemacht und Pionierarbeit insbesondere im Bereich der Theaterprojekte Deperos geleistet.²⁷⁹ Anlässlich des Festivals „Autunno musicale di Como“ kam es 1981 mit seiner Unterstützung sogar zu einer Wiederaufführung der *Balli plastici*. Bühnenbilder, Figuren und Handlungen der „Tänze“ lassen sich aus Briefen, Presseartikeln sowie aus Zeichnungen und Ölbildern Fortunato Deperos rekonstruieren. Er selbst veröffentlichte ein skizzenhaftes Libretto, und die Musiken sind als Einzelwerke herausgegeben.²⁸⁰ Dennoch hat bis heute noch niemand eine eingehende Gesamtdeutung der *Balli plastici* versucht, die etwa auch dem musikalischen Anteil des

²⁷⁸ Siehe Robert Craft (Hg.), *Igor Stravinsky. Selected Correspondence*, Vol. II, London 1984, S. 149, Bruno Passamani, *Fortunato Depero*, Calliano 1981, S. 115, 122; Bryony Jones, *The Music of Lord Berners (1883–1950) : the versatile peer*, Ashgate 2003, S. 28; Joachim Noller, *„Wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben“? : zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1997, S. 28; Belli (1994), Vorwort S. XX; Roberta Cremoncini, *Fortunato Depero, Carnival of Color*, Ausstkat., Salford 2000, S. 9.

²⁷⁹ Vgl. Passamani (1981); ders., *Depero e la scena da „Colori“ alla scena mobile 1916–1930*, Turin 1970 und Angela Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus. Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914–1929)*, Heidelberg 1985.

²⁸⁰ Zur Handlungszusammenfassung der *Balli* siehe Passamani (1970), S. 46 f. Zu den Musiken siehe Kap. 3.6.

Werks Rechnung trüge.²⁸¹ Da die Musiken von vier verschiedenen Komponisten stammen und zum Teil nicht einmal direkt für die *Balli plastici* komponiert wurden, ist das Zögern der Forschung in dieser Richtung verständlich. Dennoch wird sich zeigen, dass der musikalische Leiter Alfredo Casella bei aller Heterogenität – die übrigens den heterogenen Handlungen entspricht – ein durchdachtes Ganzes angestrebt hat, eine musikalische Einheit, die Deperos Vorstellung eines integrierenden, totalen Theaters unterstützte.

Im Hinblick auf das Musikalische Figurentheater als Initiative theaterästhetisch-avantgardistischer Erneuerung stellt sich die Frage, inwiefern Deperos *Balli plastici* als Beispiel für ein „futuristisches“ Figurentheater gelten dürfen, und auf welche Weise sich futuristische Theorien darin niederschlagen. Neben der avantgardetheoretischen ist eine biographisch-aufführungsgeschichtliche Annäherung an die *Balli plastici* unverzichtbar, weil sich damit unter anderem ein Bezug zu Sergej Diaghilev und den Ballets russes herstellen läßt. In einem zweiten, werkimmanenten Schritt soll die Einheit in der pluralistischen Vielfalt der *Balli plastici* diskutiert werden, wobei die Analyse einzelner Tanz-Musiken verschiedene Deutungsaspekte eröffnet. Dabei soll auch die Frage nach dem Spezifikum einer Musik für futuristische Marionetten behandelt werden.

3.3 Vorbild, Anregung und Enttäuschung aus Paris: Der „Große Diaghilev“

Die Jahre 1915/16 markieren eine Wende im Schaffen des Malers Fortunato Depero (1892–1960), seinen Abschied vom Abstrakten, Zweidimensional-Unbewegten und die Hinwendung zu „dynamischer Architektur“, zu Figürlichkeit und Bewegung. Der junge Depero hatte bei zwei Besuchen in Rom schon 1913/14 Kontakte zu den futuristischen Malern geknüpft. Nach Kriegsausbruch gelang es ihm noch im selben Jahr, seinen Heimatort Rovereto im österreichisch regierten Trentino zu verlassen und in die italienische Hauptstadt zu ziehen, wo er bald darauf zusammen mit Giacomo Balla ein eigenes Manifest mit dem Titel *Ricostruzione futurista dell’universo* (11. März 1915) veröffentlichte. Zu dieser Zeit begannen sich die Futuristen verstärkt für das Thema Theater zu interessieren.²⁸² Deperos Weg zum

²⁸¹ Zu Recht beklagt Paola Campanini das „Schweigen der Musikwissenschaft“ zu diesem Thema. Paola Campanini, *Il ‚mondo meccano‘ di Fortunato Depero. Storia e utopia dei Balli plastici*, in: *Ariel: Quadrimestrale di drammaturgia dell’Istituto di Studi Pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo*, Nr. 2–3 (1993), S. 299.

²⁸² Im Januar erschien Marinettis Manifest *Il Teatro Futurista Sintetico*, im Mai Prampolinis Manifest *Scenografia Futurista*, s. u.

Theater, seine Entwicklung einer „sfera magico-narrativa“,²⁸³ wurde jedoch vor allem durch seine Begegnung mit Sergej Diaghilev, dem Impresario der Ballets russes, geprägt. Im Herbst 1916 betrat dieser erstmals Deperos Atelier und muss von seinen großformatigen, leuchtend bunten Bildern und Plastiken sehr beeindruckt gewesen sein. Aus dem Atelierbesuch resultierten nicht weniger als drei Aufträge an den jungen Maler, der sich in den folgenden Monaten verpflichtete, Pablo Picasso bei der Produktion der Kostüme von *Parade* zu unterstützen und selbst Bühnenbild und Kostüme zu zwei weiteren Ballettprojekten zu entwerfen: *Le chant du rossignol*, mit der Musik von Igor Stravinsky nach einem Märchen von Hans Christian Andersen, und *Il Giardino zoologico*, eine skurrile Handlung des futuristischen Dichters Francesco Cangiullo, die Maurice Ravel vertonen wollte.²⁸⁴

Auch Giacomo Balla erhielt einen Auftrag Diaghilevs, das Bühnenbild zu Stravinskys *Feu d'artifice* betreffend. Letzteres sollte als einziges von Diaghilevs kooperativen Projekten mit den römischen Futuristen realisiert werden; die Aufführung fand am 12. April 1917 im Teatro Costanzi statt, der römischen Bühne der Ballets russes. Aus welchem Grunde Diaghilev die Entwürfe Deperos zu *Le chant du rossignol* ablehnte, und warum *Il Giardino zoologico* nie zur Aufführung kam, ist bis heute nicht eindeutig zu klären. Diverse Deutungsversuche finden sich bei Passamani: Depero habe den Termin zur Fertigstellung nicht eingehalten und die technischen Möglichkeiten der Bühne nicht berücksichtigt, zudem hätten gewisse Spannungen zwischen den Parisern und den römischen Künstlern die Kooperation erschwert. Möglicherweise habe auch der Misserfolg des Balletts *Parade* (UA 18. Mai 1917 in Paris) Diaghilev von weiteren allzu progressiven Inszenierungen abgehalten.²⁸⁵ Tatsächlich bedeutete die Absage Diaghilevs für Depero eine finanzielle Niederlage und bittere Enttäuschung, die ihn jedoch nicht etwa vom Ballett Abstand nehmen ließ, sondern ihn im Gegenteil zur Entwicklung alternativer Inszenierungsmöglichkeiten führte.

Drei Aspekte dieser ersten Begegnung mit dem Musik- beziehungsweise Tanztheater seien an dieser Stelle hervorgehoben, da sie Deperos Vorstellung vom Theater auch in der Folgezeit, bis hin zur Aufführung der *Balli plastici per marionette*, prägen sollten.

Erstens führen die in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Kostüme für *Le chant du rossignol* eine inszenatorische Idee vor, die sich mit dem traditionellen Ballett schwerlich hätte vereinen

²⁸³ Passamani (1981), S. 93.

²⁸⁴ Ibid.; siehe auch Patrizia Veroli, *Cangiullo e Diaghilev*, in: *Terzo occhio* 18:4 (65) (Dez. 1992), S. 9–11 (der Artikel enthält Cangiullos „libretto del balletto“).

²⁸⁵ Passamani (1981), S. 98. Vgl. auch Fortunato Depero, *So I Think, So I Paint. Ideologies of an Italian Self-made Painter*, Mailand / New York 1947, S. 56–59.

lassen. In Deperos späterer Beschreibung seiner Entwürfe zeichnet sich diese Idee deutlich ab:

Costumi rigidi, solidi nello stile, meccanici nei movimenti; allargamenti grotteschi di braccia e gambe larghe e piatte; mani a scatola, a dischi, a ventagli di dita lunghissime, appuntite o suonanti; maschere dorate o verdi raffiguranti solo un naso o un'occhiaia o una bocca ridentissima e luminosa, di specchio; mantelli a campana, calzoni e maniche pure campanuliformi: tutto poliedrico in senso asimmetrico, tutto svitabile e mobile.²⁸⁶

Starke, kontrastierende Farben, schlichte Formen („Schachtel“, „Scheibe“, „Fächer“, „Glocke“) der „asymmetrischen Polyeder“, Vereinfachung und Vergrößerung einzelner Teile – dies sind für Depero die Hauptträger eines dezidiert „fröhlichen“ Ausdrucks, der übrigens nicht nur in vielen Werken des Malers zu finden ist, sondern ein allgemein verbreitetes Attribut der „allegri futuristi“ evoziert. Der Superlativ des Lachens („bocca ridentissima“) korrespondiert mit Deperos Vorliebe für formal-visuelle Vergrößerungen („dita lunghissime“), während seine Vorstellung der Reduktion nicht auf Verkleinerung von Formen abzielt, sondern auf abstrahierende Simplifizierung („maschere ... raffiguranti solo un naso o un'occhiaia“). Die panzerartigen Kostüme und Masken mit ihren antinaturalistisch abstrahierten, geometrischen Formteilen tragen weniger den Bewegungen der Tänzer als vielmehr dem Gesamteindruck eines bewegten „Bühnen-Bilds“ Rechnung. Statt differenzierter individueller Bewegungsformen interessiert Depero vor allem der Gedanke, dass *alles* beweglich ist („tutto svitabile e mobile“). Er sieht die Theaterbühne also nicht als Plattform oder Umfeld für handelnde Individuen, sondern als Raum, der seiner Kunst neue Möglichkeiten eröffnet. Die Aspekte der Zerlegbarkeit und Mechanik deuten bereits an, daß die Dimension der räumlichen Bewegung relativ streng determiniert sein könnte.

Zweitens manifestieren die beiden frühesten Tanztheater-Projekte Deperos ein besonderes Interesse an nicht-menschlichen Figuren auf der Bühne. Francesco Cangiullo's Balletthandlung *Il Giardino zoologico* stellt menschliche Besucher den tierischen Bewohnern eines Zoos gegenüber. Dabei wird die Vermischung der Sphären genutzt, um eine klischeehafte Ausgangshandlung (Ausflugsidylle einer Hochzeitsgesellschaft, Konflikt zwischen Bräutigam und Schwiegermutter) mit unerwarteten, komischen Wendungen zu

²⁸⁶ „Starke Kostüme, die nur mechanische Bewegungen zulassen; groteske Vergrößerungen der Arme und große, einfache Beine; schachtel-, scheiben- oder fächerförmige Hände mit sehr langen, spitzen oder klingenden Fingern; goldene oder grüne Masken mit nur einer Nase oder einem Auge oder einem lachenden, leuchtenden Spiegel-Mund; glockenartige Umhänge, Hosen und Ärmel ebenfalls glöckchenförmig: Alles ist im asymmetrischen Sinne viel-seitig, alles ist zerlegbar und beweglich.“ (Übers. d. Verf.) Fortunato Depero, *Il teatro plastico Depero. Principi ed applicazioni*, in: „Il Mondo“, 27.04.1919, Nr. 17; zit. nach Passamani (1970), S. 36.

durchbrechen.²⁸⁷ Das Schlussmotiv des „goldenen Regens“, hier als ironisierende Konkretisierung der Kitschmetapher „luna di miele“ gebraucht, wird Depero übrigens in einem seiner *Balli plastici* aufgreifen.

Le chant du rossignol thematisiert innerhalb der Sphäre nicht-menschlicher Figuren die Dichotomie lebendiges vs. künstlich-mechanisches Tier. Da der vergleichsweise konventionelle Plot des Märchens die Frage nach der Macht der Musik mit der Favorisierung der lebendigen Stimme beantwortet, kann er Depero vom futuristischen Standpunkt aus, der die neuen technischen Errungenschaften verherrlichte, eigentlich kaum interessiert haben. Was als Kritik an der modernen Errungenschaft mechanischer Musikaufzeichnung ausgelegt werden könnte,²⁸⁸ steht der futuristischen Technik-Begeisterung diametral entgegen. Möglicherweise sah Depero eher in der Integration der nicht-menschlichen Figuren in ein exotisch-buntes Gesamtdekor seine Herausforderung.

Der dritte Aspekt lehnt sich an den zweiten an: *Le chant du rossignol* und *Il Giardino zoologico* entwerfen eine phantastisch-märchenhafte Welt, die realistische Handlungsschemen und –logik teilweise außer Kraft setzt. Diese Begeisterung für das Wunderbare („meraviglioso“) führt Depero letztlich zu seinem „magischen Theater“ (1919 ff.). Zunächst bedeutet der Abschied vom Bühnenrealismus jedoch vor allem die Reduktion der Handlung auf wenige charakteristische Motive, die oft wie zufällig aneinandergereiht werden und eine Entwicklung im klassischen Sinne eher vermeiden.

In Zusammenarbeit mit dem Schweizer Dichter und Ägyptologen Gilbert Clavel, der Depero im Sommer 1917 in seinem Haus auf Capri beherbergte, entstand im Anschluss an die mißglückte Kooperation mit den Ballets russes eine Reihe von Theaterprojekten, die zwar ohne Musik auskommen, den *Balli plastici* aber unmittelbar vorausgehen und daher für ihr Verständnis von Bedeutung sind.

Drei dieser Stücke, *Suicidi e omicidi acrobatici*, *Avventura elettrica* und *Ladro automatico*, hat Fortunato Depero als „dramma plastico-futurista“ oder „dramma plastico-teatrale“

²⁸⁷ „Der Bengalische Tiger zeigt sich jedoch gegenüber der Schwiegermutter überaus freundlich; er lächelt ihr durch den Käfig zu, möchte ihr schöntun (wörtl. „sie lecken“), streckt ihr zart die Pfote hin.“ Vgl. Luciano Caruso, *Cangiulliana: Il Sifone d'Oro e altri scritti*, Livorno 1984, S. 40. Möglicherweise inspirierte Cangiullo Cocteau *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), vgl. Patrizia Veroli (1992), S. 11. Die Annahme von Ryersson/Yaccarino, *Il Giardino zoologico* sei „ein weiterer der *Balli plastici*“, kann nicht bestätigt werden, vgl. Scot D. Ryersson / Michael Orlando Yaccarino, *Infinite Variety. The Life and Legend of the Marchesa Casati*, Minneapolis 2004, S. 79.

²⁸⁸ Stravinsky lernte diese erstmals 1914 kennen, vgl. Volker Scherliess, *Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 20.

klassifiziert.²⁸⁹ Ihre hochgradig schematisierten Handlungen weisen ähnliche Motive auf. Gewalt, Zerstörung und Tod prägen vor allem das „Elektrische Abenteuer“ und den „Automatischen Dieb“. Die Thematik des Destruktiven verbindet sich mit Topoi wie dem Geschlechterkampf oder dem Kriminalfall, aber auch mit charakteristischen Situationen des „modernen“, technisierten Zeitalters, zum Beispiel in Restaurant und Eisenbahn. Zwar wird das aktuelle Thema des Kriegs nicht explizit miteinbezogen, doch geht die starke Fokussierung auf die Gewalt mit den Ideen von Mechanik und Serialität einher – dieser Zug entspricht der kriegsbegeisterten Haltung der italienischen Futuristen. So steht der „ladro automatico“ als mechanisierte Einzelfigur, als „Automat“, der einem Bild entsteigt, diversen Serien von Opfern (4 mal 4 Restaurant-Gästen) oder Verfolgern (4, dann 8 Polizisten) gegenüber – Figurengruppen, deren Bewegungen mechanisch-typisiert und simultan stattfinden. Magnetismus, Hypnose, Elektrizität, Lichteffekte und Mechanik übernehmen die Rolle des *meraviglioso*, wie im Falle der „elektrischen“ Auferstehung dreier Figuren in *Avventura elettrica*. Eine Reihe mysteriös-symbolischer Handlungselemente, die in den *Balli plastici* später wiederkehren, bestimmt die *Suicidi e omicidi acrobatici*: Zigarrenraucher, sich zerlegende und wieder zusammensetzende Gegenstände, goldener Regen, groteske Zeremonien, eine Ballerina, Miniaturscenarien in den Bäuchen von Figuren. Überhaupt löst das einzelne Handlungselement als Symbolträger die Tradition des sinnentwickelnden Handlungszusammenhangs ab. Die Figur erscheint als Typus, der durch äußerst wenige Eigenschaften gekennzeichnet ist, wie Beruf, situative Tätigkeit oder Geschlecht.

In *Sicuro*, dem letzten Stück des Sommers 1917, vollführt ein „uomo verde solo“ eine Reihe schlichter Gesten, die jeweils eine Bewegung von Requisiten oder Bühnenbild auszulösen scheinen. Hier kondensiert Depero seine Begeisterung für die „von selbst“ entstehende und doch völlig determinierte Bewegung auf eine einzige szenographische Idee, die „Mechanik“ und „Magie“ vereint. In gewisser Weise läßt sich *Sicuro* als Schnittstelle zwischen Deperos *drammi plastici* und den *Balli plastici* begreifen, als Geburt des Deperoschen „Balletts“. Der Begriff des „ballo“ bedeutet für den Maler das Prinzip rhythmisierter Bewegung, die er von nun an mit Musik unterstützt; auch dieser Aspekt kündigt sich mit einer Folge von langsamen und schnellen Schlägen („battute“) in *Sicuro* bereits an.

Die *Balli plastici* stehen im Schaffen Deperos an einem Punkt, wo das Tanztheater als Gesamtkunstwerk erstmals aus der Richtung der bildenden Kunst erdacht wird. Aus dieser Perspektive läßt sich die Wahl von Marionetten anstelle lebender Tänzer als das Ergebnis

²⁸⁹ Abgedruckt in: Passamani (1970), S. 74–85.

eines künstlerischen Prozesses sehen, als quasi logische Folgerung aus den szenographischen Prämissen Deperos. Es handelt sich bei den *Balli plastici* also keineswegs um ein Figurentheater aus Frustration, um die billige Notlösung nach der Niederlage des Bühnenbildners auf der Weltbühne der Ballets russes – wengleich die finanziellen Möglichkeiten im vierten Kriegsjahr sicherlich sehr begrenzt waren. In Deperos eigenen Worten ist die Verwendung von Marionetten eine Grundsatzentscheidung zugunsten der künstlerischen Freiheit und der Einheitlichkeit der Bühne:

(...) per ottenere un maggior senso geometrico e di libertà proporzionale nei costumi, nei personaggi e nei rapporti fra scena e figure, bisognerebbe dimenticare addirittura l'elemento uomo e sostituirlo con l'automa vivente; cioè con la nuova marionetta libera nelle proporzioni, di uno stile inventivo e fantasioso, atta ad offrire un godimento mimico paradossale ed a sorpresa.²⁹⁰

Depero greift damit eine Idee auf, die er schon 1915/16 in seinem allerersten Theaterstück, der „abstrakten theatralen Synthese“ *Colori*, entwickelt hatte. „Vier abstrakte Individuen“, die „auf mechanische Weise an Fäden bewegt“ werden und jeweils durch ihre Farbe und geometrische Form unterschieden sind, waren die Protagonisten dieses Stücks. Auch zwei Jahre später definieren sich die Figuren Deperos, obwohl nicht mehr abstrakt, noch immer primär über Farbe und Form. Es sind vom technischen Standpunkt aus traditionelle Marionetten, doch prägen die „geometrisierten“ Formen ihre Bewegungsspektren und machen sie so zu „lebenden Automaten“, zu Deperos Erfindung der „marionette-automa“. Wengleich diese Figuren für die Theaterbühne konzipiert sind, bleiben sie Teil einer Bildkomposition, in der plastische Tiefe, Bewegung und Klang gewissermaßen eine dritte, vierte und fünfte Dimension eröffnen. Dass in diesem Gesamtbild nicht lebende Tänzer plastische Figuren mimen, sondern die an Fäden bewegten Plastiken tatsächlich selbst „tanzen“, garantiert nicht nur die Integration und Einheitlichkeit aller Dimensionen und die Glaubwürdigkeit der „magisch-mechanischen“ Bewegung. In den *Balli plastici* erwacht Deperos plastisch-malerische Kunst zu einer ihr eigenen Form des Lebens.

²⁹⁰ „Um einen größeren geometrischen Sinnzusammenhang und Freiheit der (formalen) Verhältnisse in den Kostümen, Personen und Beziehungen zwischen Bühne und Figuren zu erreichen, müßte man wirklich das Element Mensch vergessen und es durch den lebendigen Automaten ersetzen; das heißt, mit der neuen Marionette, die in ihren Proportionen frei ist, von erfindungsreicher und phantasievoller Machart und geeignet, ein pantomimisches, paradoxes und überraschungsreiches Vergnügen zu bieten.“ (Übers. d. Verf.) Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940, S. 208.

3.4 Handlungen und Musiken der *Balli plastici* im Überblick

Die *Balli plastici per marionette* setzen sich aus vier²⁹¹ „Tänzen“ zusammen, die durch ihre Titel und unterschiedlichen Musiken klar voneinander getrennt sind. Zum Eröffnungstück mit dem Titel „Pagliacci“ wählte der musikalische Leiter Alfredo Casella eine eigene Komposition aus dem Jahr 1915, seine *Pupazzetti* op. 27. Das Bühnenbild zeigt ein „leuchtendes, floreales Dorf“ mit einer grünen, plastisch-stilisierten Naturszenerie in rot gezackten Rahmenkulissen.²⁹² Die Auftritte verschiedener Figuren teilen die Nummer in zwei Teile: Im ersten marschiert eine Reihe weißer „pagliacci“, also Clowns, in komischer Würde auf die Bühne, um dort eine Art „russischen Volkstanz“ mit hart markierten Rhythmen aufzuführen. Nach ihrem Abgang tritt eine große Ballerina auf, die im Vordergrund tanzt, während sich im Hintergrund eine Szene mit einem fortwährend Eier legenden Huhn und zwei rot-gelben Clowns als Beobachtern abspielt.

Im zweiten *Ballo* bildet eine „goldene Straße“ auf der Bühne den Hintergrund für eine dreiteilige Handlung. Dabei erscheint zunächst der Titelheld, „L'uomo dai baffi“, in der einzelnen Figur eines Mannes mit charakteristischem Schnurrbart und Hut. Neun Ausführungen dieser Marionette in drei verschiedenen Größen spielen daraufhin ihre Vervielfachung und Reduktion, Vergrößerung und Verkleinerung, bis der Schnurrbärtige wieder alleine auf der Bühne steht. Zu seinem „mechanischen Tanz“ bewegt sich auch das Bühnenbild. Wie im *Ballo* „Pagliacci“ zeigt auch hier der zweite Teil eine Doppelhandlung, die den Auftritt einer Ballerina mit einem „Naturvorgang“ synchronisiert. Letzterer besteht nun aus einem „Katz und Maus“-Spiel mit einer schwarzen Katze und einer weißen Maus, die am Ende gefressen wird. Der dritte Teil bildet mit dem erneuten Auftritt von Schnurrbart-Männern einen Rahmen um den *Ballo*: Unter einem „Zigarettenregen“ vollführen drei „baffuti“ einen schwankenden Tanz der Betrunkenen. Als Musik zu „L'Uomo dai baffi“ steuerte der englische Komponist Gerald Tyrwhitt, der kurze Zeit später den Adelstitel Lord Berners annahm, einige ebenfalls präexistente Kompositionen bei. Mit „Le rire“ aus seinen

²⁹¹ Die Literatur verzeichnet bisweilen einen fünften Teil mit dem Titel „Ombre“, vgl. Passamani (1970), S. 47. Es sind Programmzettel über vier und über fünf *Balli* erhalten, vgl. Passamani (1981), S. 125, Abb. 149; Belli (2000), S. 124 und Fortunato Depero, *Depero Futurista*, Mailand u. a. 1927, S. 138. Da die Musik zu diesem Teil, die Passamani Béla Bartók zuordnet, jedoch nicht identifiziert werden konnte und die skizzierte Handlung der „Ombre“, offenbar ein völlig abstraktes Schatten-Spiel mit farbigem Licht, in hohem Maße von den übrigen Handlungen abweicht, liegt die Vermutung nahe, daß dieser Programmpunkt, den auch keine Zeitungskritik erwähnt, bei den Aufführungen nach dem 15.04.1918 gestrichen war; zu diesem Datum existiert ein Programmzettel mit „Cinque Balli plastici“ in Casellas Nachlass, vgl. Anna Colajanni (Hg.), *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, Bd. 2: Scritti, musiche, concerti, Florenz: Olschki 1992. Demgegenüber berücksichtigte Casellas musikalische Konzeption anscheinend die Fünfteiligkeit des Gesamtwerks, da er den ersten und zweiten *Ballo* mit je fünf Musikstücken unterlegte.

²⁹² Vgl. im Folgenden Passamani (1970), S. 46 f.

Fragments psychologiques, den *Trois petites marches funèbres* (beides 1916) und *Portsmouth Point* (1918) setzt sich die Musik des zweiten Ballo wie die des ersten aus fünf kurzen Stücken zusammen.

Auch der dritte *Ballo*, „I selvaggi“, ist in drei Abschnitte geteilt, deren Grenzen diesmal zusätzlich mit einem Lichteffekt verdeutlicht werden („plötzliches Dunkel mit einer Reihe leuchtend grüner Augen“). In einer „tropischen“ Landschaft sieht man im ersten Teil die getanzte Schlacht zwischen zwei Gruppen roter und schwarzer „Wilder“, wobei die kontrastierenden Farben durch komplementäre Hintergründe hervorgehoben werden. Der Mittelteil zeigt das Duell zweier einzelner Vertreter der beiden Gruppen und den Anlass ihres Kampfes: Die „Grande Selvaggia“ überragt mit 120 cm Körperlänge die übrigen Marionetten bei weitem.²⁹³ Im Schlußteil öffnet sich der Bauch dieser Riesin als Miniaturtheater, worin ein silberner Zwerg mit einem roten Herzen in der Hand tanzt. Dieser verläßt schließlich mit einem Sprung den Bauch, um sofort von einer großen grünen Schlange („mit beweglichen Gliedern“) verschlungen zu werden. Gian Francesco Malipiero komponierte die Musik zu diesem Tanz und gab sie 1923 als Orchesterstück unter dem Titel *Grottesco* heraus.

Das Finale der *Balli plastici* trägt den Titel „L’orso azzurro“ und lehnt sich damit mehr als alle vorausgegangen *Balli* an den Originaltitel seiner Musik an, den „Bärentanz“ aus Béla Bartóks²⁹⁴ *Zehn leichten Klavierstücken* (1908). Der Tanz eines Bären mit einem Affen bestimmt die Handlung und thematisiert die spezifische „Dialektik der tolpatschigen und grotesken Bewegungen“ dieser Tiere.²⁹⁵ Dabei könnte Depero ein Handlungselement aus Cangiullos *Il Giardino zoologico* übernommen haben. Mit einer Dauer von circa zweieinhalb Minuten liegt der „Orso azzurro“ deutlich unter der Durchschnittsdauer der anderen *Balli* von je circa zehn Minuten. Möglicherweise fand der abschließende Auftritt sämtlicher Figuren („La Rivista delle Marionette“) ebenfalls innerhalb dieser musikalischen Nummer statt.

²⁹³ Die Größe der übrigen Figuren variiert zwischen 30 und 90 cm, vgl. Abb. von Deperos Skizzen und den von Enzo Cagno rekonstruierten Figuren in Belli (2000), S. 126–136.

²⁹⁴ Bartók wurde jeweils unter dem Pseudonym „Chemenow“ angekündigt. Den Grund dafür vermutet die Forschung in seiner ungarischen, d. h. aus italienischer Perspektive „feindlichen“ Herkunft, vgl. Passamani (1970), S. 65.

²⁹⁵ Vgl. Passamani (1970), S. 47.

3.5 Theaterkonzepte der italienischen Futuristen

3.5.1 Manifeste zum futuristischen Theater

Nach der biographischen Lokalisierung der *Balli plastici* im Schaffen Fortunato Deperos soll nun die Auswertung der futuristischen Manifeste zum Thema Theater dazu dienen, die *Balli* auf ihre avantgardetheoretischen Inhalte hin zu befragen. Zwar lässt sich das Werk durchaus als Schritt innerhalb der persönlichen Stilbildung Deperos begreifen und ist in den Dokumenten seiner Entstehungszeit eher selten direkt mit dem Attribut „futuristisch“ verbunden,²⁹⁶ doch bleiben die Handlungssymbolik und das Gesamtkonzept ohne den Hintergrund des Futurismus weitgehend unverständlich. Es wird sich sogar zeigen, dass die *Balli plastici* in mancher Hinsicht geradezu als Lehrstück des italienischen Futurismus gelten dürfen, sowie als einer der ersten Versuche, eine futuristische Form des Tanztheaters zu erschaffen.

Der Literaturwissenschaftler und Avantgarde-Forscher Martin Puchner hat darauf hingewiesen, dass sich avantgardistische Manifeste nur bedingt als theoretische Texte nutzen lassen, da sie eine besondere Mischgattung darstellen, die sich zwischen Kunst und Theorie ansiedelt.²⁹⁷ Als programmatische und „rhetorisch exzessive“ Texte, so Puchner, bezögen sich Manifeste nicht auf bereits existente Kunstwerke. Trotzdem scheint es mir unumgänglich, die *Balli plastici* von 1918 daraufhin zu untersuchen, ob sie gewisse Programmpunkte der bis dahin erschienenen Theatermanifeste zu realisieren versuchen. Denn einerseits äußerte sich Fortunato Depero bis 1918 theaterästhetisch ausschließlich über das Medium Manifest, andererseits haben Wortlaut und Symbolik nicht nur seines eigenen, sondern auch mancher anderer Manifeste der Futuristen die Konzeption der *Balli plastici* in vieler Hinsicht geprägt, wie noch zu zeigen ist.

²⁹⁶ Kritiken von Gilbert Clavel und Emilio Settimelli, reprinted im *Libro imbullonato: Fortunato Depero, Depero Futurista. Dinamo Azari*, Mailand u. a. 1927; Anon. (Albert Sautier) in: NZZ, 19.05.1918 / Nr. 659; Mario Broglio, in: *Ars Nova*, reprinted in dell'Arco (1988), S. 94; Vincenzo Cardarelli in „Il Tempo“ (Roma), 17.04.1918, repr. in: Giovanni Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Rom 1975, S. 131 f. In seinen retrospektiven Artikeln betont Depero selbst eher den personalen Aspekt des „Teatro plastico Depero“ und sieht sich teilweise als Einzelner den „zeitgenössischen Künstlern“ gegenüber stehend. Er spricht jedoch auch von einem „teatro plastico e mimico futurista“ und behält so seinen Begriff des „teatro plastico futurista“ bei, den er bereits im Sommer 1917 eingeführt hatte. Vgl. *Mondo e teatro plastico*, in: *In Penombra*, April/Mai 1919 und *Il Teatro Plastico Depero – principi ed applicazioni*, in: *Il mondo*, 27.04.1919, beide Artikel reprinted in Passamani (1981), S. 95–100.

²⁹⁷ Martin Puchner, *Screeching Voices: Avant-Garde: Manifestos in the Cabaret*, in: Dietrich Scheunemann (Hg.), *European Avant-Garde: New Perspectives* (= *Avant Garde Critical Studies* 15), Amsterdam u. a. 2000, S. 119.

Die Prämissen, die Filippo Tommaso Marinetti 1909 im berühmten ersten Manifest des Futurismus aufstellte, haben sich in den späteren Kundgebungen der Futuristen zum Theater vielfach niedergeschlagen. Marinettis vielzitiertes „aufheulendes Auto“, das ihmzufolge „schöner [ist] als die Nike von Samothrake“, verkörpert als Lieblingsbild der technikbegeisterten Futuristen die Leitprinzipien ihrer Ästhetik: Geschwindigkeit, Dynamismus und Simultaneität.²⁹⁸ Mit dem Faszinosum der kraftvollen und synchronen Bewegung verknüpft sich der Kult des Fortschritts, die kategorische und aggressive Ablehnung alles Tradierten („Passatismo“) und die Verherrlichung des Krieges („Guerra sola igiene del mondo“). Das proklamierte Zeitalter des Futurismus unterliegt der „Herrschaft der Maschine“ und fordert daher ein neues Menschenbild, das Marinetti 1910 im Manifest *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* entwarf: Der „vervielfachte Mensch“ soll sich mit der Maschine bzw. dem „Motor“ identifizieren und dessen „Intuition, Rhythmus und metallische Disziplin“ übernehmen. Der Idealzustand des neuen Menschen ist erreicht, sobald es ihm gelingt, seine Gefühle auszuschalten und seinen Willen zu „veräußerlichen“:

Il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile, il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo spazio e sul tempo domati.²⁹⁹

Dieser Vergleich des Willens mit einem „gewaltigen, unsichtbaren Arm“, der Kräfte nach außen trägt, erinnert in gewisser Weise an die symbolistische Metapher des Marionettenmenschen. Doch während jener vom fremden Willen unsichtbarer Schicksalsmächte gelenkt wird, suggeriert die futuristische Variante des Bildes eine Art positiven Über-Willen, die potenzierte Kraft des „uomo moltiplicato“, der nicht mehr als Individuum zu denken ist, sondern als Typus vervielfacht existiert. Der puppenhafte Charakter dieses Menschenbildes ist also nicht mehr durch das pessimistische Bild des an Fäden hängenden Marionettenmenschen, sondern durch das Moment der maschinellen Vervielfältigung, der Emotionslosigkeit und der einheitlichen Willensrichtung bestimmt. Maschinen-Mensch, Automat oder Roboter sind daher geläufige Termini der futuristischen Schriften.

²⁹⁸ Vgl. im Folgenden auch Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 2009.

²⁹⁹ „An dem Tag, an dem es dem Menschen möglich wird, seinen Willen zu veräußern, indem der ihn wie einen gewaltigen, unsichtbaren Arm vor sich ausstreckt, werden Traum und Wunsch, die heute leere Worte sind, souverän über Raum und Zeit gebieten.“ (Übers. d. Verf.) F. T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, in: Luciano Caruso (Hg.), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*, Florenz 1990, Nr. 9.

Tabelle: Theatermanifeste des italienischen Futurismus

Datum	Autoren	Titel
11.01.1911	Filippo Tommaso Marinetti	<i>Manifesto dei Drammaturghi Futuristi</i>
29.09.1913	F. T. Marinetti	<i>Il Teatro di Varietà</i>
11.01.1915	F. T. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra	<i>Il Teatro Futurista Sintetico (Atecnico – Dinamico – Autonomo – Alogico – Irreale)</i>
(11.03.1915)	Giacomo Balla, Fortunato Depero	<i>Ricostruzione Futurista dell'Universo</i>
12.05.1915	Prampolini	<i>Scenografia futurista</i>
15.12.1916	Bruno Corra	<i>Creare il teatro Italiano</i>
April 1917	Enrico Prampolini	<i>Principi di emotività scenografica novissima</i>
11.04.1919	Fedele Azari	<i>Il Teatro Aereo Futurista – Il volo come espressione artistica di stati d'animo</i>
1924	Filippo Tommaso Marinetti	<i>Dopo il Teatro sintetico e il Teatro a sorpresa, noi inventiamo il Teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il Teatro tattile</i>
1924	Enrico Prampolini	<i>L'atmosfera scenica futurista</i>

Schon vor dem ersten Manifest zum futuristischen Theater (*Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, 1911) hat Marinetti mit seinem ersten Drama *Poupées électriques* (1909)³⁰⁰ den Weg zum Figurentheater gewiesen und gezeigt, dass sich das Menschenbild des „uomo meccanico“ am deutlichsten in der maschinell hergestellten, beliebig vervielfältigbaren Puppe manifestiert. Obgleich die Idee der Puppe im futuristischen Theater eher selten inszenatorisch konsequent als „reines“ Figurentheater ohne menschliche Schauspieler verwirklicht wurde, blieb die Verwandlung des Menschen in eine Maschine stets zentraler Gedanke.³⁰¹

³⁰⁰ Der italienische Titel *La donna è mobile* verrät durch die Anspielung auf die berühmte Arie aus Verdis *Rigoletto* einen Bezug zum Musiktheater.

³⁰¹ Vgl. Michael Kirby / Victoria Nes Kirby, *Futurist Performance*, New York 1986, S. 92.

Zunächst formulierte Marinetti dies 1911, indem er – übrigens mit ähnlichen Worten wie Edward Gordon Craig – die absolute Gewalt des Autors über die Figuren forderte: „Noi vogliamo sottoporre completamente gli attori all’ autorità degli scrittori, e strapparli alla dominazione del pubblico che li spinge fatalmente a ricercare l’ effetto facile.“³⁰² Vier Jahre später formulierte Prampolini erstmals den entscheidenden Schritt zur Abschaffung des Menschen auf der Bühne, indem er auf seiner „scena illuminante“ – einem mit damaligen Mitteln kaum realisierbaren Technik-Traum – Figuren aus farbigen Gasen auftreten lassen wollte:

Vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che, inerpicandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi. Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica + gas colorati) si divincoleranno contorcendosi dinamicamente, veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi. Poichè con sibili acuti, fruscii, rumori stranissimi, questi attori-gas potranno benissimo dare inusitati significati d’ interpretazioni teatrali, esprimere quelle totalità emotive pluriformi, molto più efficaci che non quelle ostentate di un qualunque celeberrimo attore. Questi gas esilaranti, tonanti, ecc.... riempiranno di giocondità o di spavento il pubblico, che, magari diverrà attore esso stesso [...].³⁰³

Von dieser Idee bunt leuchtender Gase ist Deperos zeitgleich entstandenes Stück *Colori* mit seinen abstrakten, an Fäden bewegten „Farben“ nicht allzuweit entfernt. Während Depero allerdings von der Idee abstrakter Farbfiguren bald zugunsten konkreter Holz-Marionetten Abstand nahm, wollte Prampolini mit seinem „Gas-Schauspieler“ nicht nur den menschlichen Schauspieler, sondern auch andere Formen des Figurentheaters überwinden, denn er hielt herkömmliche Theaterpuppen für zu kindlich („infantili burattini“) und Craigs Über-Marionetten für ungeeignet, Ausdrucksvielfalt zu erzeugen.³⁰⁴ In der Praxis lehnte sich Prampolini 1919 jedoch an Deperos geometrisch-schachtelförmige Figuren an, als er 1919 Pierre Albert-Birots *Matoum et Téviabar* im Teatro dei Piccoli inszenierte.

³⁰² F. T. Marinetti, *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi*, zit. nach: Caruso (1990), Nr. 18.

³⁰³ „Wir werden sehen, wie die dynamischen, leuchtenden Architekturen der Bühne ein farbiges Glühen aussenden, das, indem es tragisch aufsteigt oder sich lustvoll zur Schau stellt, unvermeidlich im Zuschauer neue Sinneserfahrungen, neue Gefühlswerte weckt. Leuchtende, flackernde Formen (produziert durch elektrischen Strom und farbige Gase) werden sich dynamisch umeinanderwinden, wahrhafte Gas-Schauspieler eines unbekanntes Theaters müssen die lebenden Schauspieler ersetzen. Denn mit spitzen Pfiffen, Rauschen und seltsamsten Geräuschen können diese Gas-Schauspieler sehr wohl ungewohnte Bedeutungen theatraler Vorgänge vorstellen, und jenes vielförmige emotionale Ganze ausdrücken, das sehr viel wirksamer ist als alles, was der berühmteste Schauspieler zeigen könnte. Diese erheiternden, tönenden etc. Gase werden das Publikum mit Freude und Furcht erfüllen, und es wird schließlich selbst zum Schauspieler [...].“ Enrico Prampolini, *Scenografia futurista* (12.05.1915), zit. nach: Enrico Crispolti (Hg.), *Prampolini. Dal futurismo all’ informale*, (Ausstkat.), Rom 1992, S. 162 (Übers. d. Verf.). Prampolini wiederholt diese Idee der „Gas-Schauspieler“ mit denselben Worten 1917 in seinem Artikel *Principi di emotività scenografica novissima*, vgl. Caruso (1990), Nr. 96.

³⁰⁴ Prampolini (1915).

Das oberste Gebot des futuristischen Theaters – Schöpfung einer „assoluta originalità novatrice“³⁰⁵ – führte zwangsläufig zur Ablehnung charakteristischer Eigenheiten des „passatistischen“ Theaters. Mit besonderer Vehemenz verurteilen die futuristischen Theatermanifeste immer wieder die „romantische Liebe“. Aus Parolen wie „Uccidiamo il chiaro di luna!“ oder „Abbasso il Tango e Parsifal!“³⁰⁶ geht hervor, daß die Negation des „romantischen Gefühls“ häufig mit drastischen Symbolhandlungen verbunden war. Am meisten graute den Futuristen vor dem klassischen Dreiecksmodell der Liebe, der „Eitelkeit des Don Giovanni“ und der Eifersucht des gehörnten Ehemanns, wie Marinetti immer wieder betonte.³⁰⁷ Das futuristische, antiromantische Konzept der Liebe ließ vorwiegend körperliche Funktionen zu.

Da nicht nur die Liebe, sondern allgemein das Gefühl („affetto“) in der Welt des Futurismus keine lenkende Rolle mehr spielen sollte, stellten Marinetti und seine Mitarbeiter 1915 ihr neues „Teatro Futurista Sintetico“ als grundsätzlich antipsychologisch vor. Der Begriff „sintesi“ impliziert seinen Antagonisten „analisi“ und damit nicht nur die Lehre Sigmund Freuds, sondern vor allem auch das zeitgenössische, tiefenpsychologisch interessierte Theater von Luigi Pirandello, sowie die Nachfolger des Symbolisten Maurice Maeterlinck.

„Synthese“ bedeutete demgegenüber zunächst die Forderung nach äußerster Kürze („Atti potranno essere attimi, cioè durare pochi secondi.“)³⁰⁸ Worte und Gesten, Gefühle, Gedanken, Handlungen und Symbole sollten so knapp wie möglich gehalten werden, um jegliche Statik zu vermeiden. Auf diese Weise hofften die Futuristen unter anderem auch die Konkurrenz Film zu besiegen, die man offenbar schon 1915 als akute Bedrohung für das Theater empfand.³⁰⁹ Wenn die Futuristen daher den Antinaturalismus auf der Bühne propagierten und, wie auch in der bildenden Kunst, die „photographische“ Abbildung der Realität ablehnten, so war dies gleichzeitig der Versuch, eine vermeintlich überkommene („passatistische“) Institution zu retten.

Eine solche Rettung schien nur durch eine radikale Neuorientierung möglich. Schon früh schlug Marinetti vor, sich dabei an einer alternativen Theaterform zu inspirieren: 1913 sprach er sich enthusiastisch für das Variététheater aus und würdigte diese populäre Theaterform als

³⁰⁵ Marinetti (1911).

³⁰⁶ Titel zweier Manifeste Marinettis von 1911 und 1914, vgl. Caruso (1990), Nr. 20, 56.

³⁰⁷ Vgl. *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, in: Caruso (1990), Nr. 9.

³⁰⁸ Marinetti, Settimelli, Corra, *Il Teatro Futurista Sintetico*, zit. nach: Caruso (1990), Nr. 73.

³⁰⁹ Vgl. ebd.

eine „Institution des elektrischen Zeitalters“.³¹⁰ Das Variété erzeuge, so Marinetti, mit immer neuen, verblüffenden Effekten eines „modernen Mechanismus“ – also auch mit neuen technischen Mitteln wie dem Kinematographen – das futuristische Wunderbare („meraviglioso futurista“). Der Psychologie des herkömmlichen Theaters stehe hier eine „fisicofollia“ gegenüber – die Wildheit des Physischen: Exotische Tiere und Menschen, Akrobaten, Kraftakte und Kämpfe, Folkloreklänge aus den verschiedensten Ländern, Monstrosität und Schönheit repräsentierten gewissermaßen die futuristischen Ideale der Geschwindigkeit, Dynamik und Simultaneität.³¹¹ Auch die Zerstörung überkommener Perspektiven und Wahrnehmungen, wie sie der Futurismus fordert, leiste das Variététheater, indem es beispielsweise den *Parsifal* auf eine Dauer von vierzig Minuten reduziere. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die „allegria“ als vorherrschender Ausdruck, der sich als Satire, Karikatur und als „zügellose Heiterkeit“ äußert. Als einen besonders lobenswerten Aspekt hebt Marinetti außerdem den Zigarren- und Zigarettenrauch hervor, den das Variététheater nutze, um die Sphären von Bühne und Zuschauerraum zu verschmelzen.

Die futuristischen Neuentwürfe des Theaters tragen mannigfache Namen: In Anlehnung an das Variététheater plädiert Marinetti zunächst für ein „Teatro dello stupore, del record e della fisicofollia“ (1913), das sich für einige Zeit als „Teatro a sorpresa“ etabliert. Neben dem „Synthetischen Theater“, woran übrigens auch Deperos frühe „sintesi“ anknüpfen, finden sich exotische und kurzlebige Initiativen wie das „Teatro Aereo Futurista“ (1919) und das „Teatro tattile“ (1924). Die Anwendung moderner Technik, bis hin zum Kunstflug, zielt dabei letztlich immer auch auf die totale Integration von Bühnenraum, Schauspielern, Handlung und Publikum. Prampolini hatte dies als Hauptprinzip einer futuristischen Theaterreform 1915 erstmals formuliert. 1924 steigerte er die Integrationsidee zum Begriff des „attore-spazio“,³¹² demzufolge der Raum selbst in der Funktion des Schauspielers zwischen Bühne und Zuschauern vermitteln und so den traditionellen Dualismus zwischen „uomo“ und „ambiente“ aufheben müsse. Mit diesem radikalisierten Ideal der „unità scenica“ greifen die innovationsbeflissenen Futuristen im Grunde eines der ältesten Gebote des Theaters auf, die Einheitsregel des Aristoteles.

Die Sprache des futuristisch erneuerten Theaters benannte Marinetti 1912 im *Manifesto tecnico della letteratura futurista* als „parole in libertà“. Typographisch, syntaktisch, lautlich

³¹⁰ F.T. Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, (29.09.1913), zit. nach: Caruso (1990), Nr. 51.

³¹¹ In ähnlicher Weise ist das Geschehen im „realistischen Ballett“ *Parade* (1917) von Cocteau, Picasso und Satie zusammengesetzt – nach dem Vorbild des Unterhaltungsgenres.

³¹² Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista*, in: Caruso (1990), Nr. 164.

und inhaltlich „befreite Worte“ näherten sich auf der Bühne der Geräuschkunst Luigi Russolos und Francesco Balilla Pratellas. Auch Depero hat die literarische Technik der Onomatopöie in seinen ersten Theaterstücken verwendet und plante, sie in einem der *Balli plastici* einzusetzen.³¹³

Zwischen den Texten der Theatermanifeste und den Handlungselementen der *Balli plastici* zeigen sich vielfache und zum Teil sehr offensichtliche Bezüge. Das futuristische Interesse an einem grundsätzlich erneuerten Theater führte Depero zunächst zu der Entscheidung, unabhängige Szenen von jeweils „synthetischer“ Kürze mit einem schlichten Reihungsprinzip zu verbinden. „Bewegung“ und „Kampf“ sind zentrale Themen der *Balli plastici*: In jeder der vier Szenen ist der mechanisierte „Tanz“ der verschiedenen Figurentypen vorrangiger Handlungsträger, wobei die Kampffaktion ausschließlich dem Bereich des „Animalischen“ vorbehalten ist. In der Tierwelt von Katze, Maus und Schlange geht es ums Fressen und Gefressenwerden, während die „Wilden“, gewissermaßen auf einer höheren Stufe, um die Sexualpartnerin konkurrieren. Mechanik wird im reduzierten Bewegungsspektrum der hölzernen Puppen-Gliedmaßen³¹⁴ ebenso zum Ausdruck gebracht wie in einzelnen Handlungselementen – die Natur selbst, hier z. B. vertreten durch das eierlegende Huhn, gehorcht dem Prinzip der Mechanik.

Im Detail scheinen die *Balli plastici* zuweilen explizit auf futuristische Schlagworte zu verweisen. So wird Marinettis „uomo moltiplicato“ geradezu plakativ im zweiten *Ballo* vorgeführt, wenn sich die Figur des „Schnurrbartmannes“ auf der Bühne vervielfacht. Übrigens könnte man hinter dieser Figur, die Depero sehr häufig auch auf der Leinwand dargestellt hat, eine Anspielung auf die Person Marinettis vermuten.³¹⁵ Damit wäre der „Uomo dai baffi“ als Sinnbild des Meister-Futuristen, des Zukunfts-Menschen zu verstehen. Das „Rauchen“ auf der Bühne ist folgerichtig auch mit dieser Figur verknüpft, wobei der Zigarettenregen am Ende der Szene auf die Forderung Prampolinis nach Vereinigung von Bühnen- und Zuschauerraum Bezug nehmen, aber auch einfach als Statussymbol des

³¹³ Einer Skizze Deperos zum „Uomo dai baffi“ ist zu entnehmen, daß einer der Schnurrbartmänner sein onomatopoetisches Gedicht „Tramvai“ aus dem Jahr 1916 deklamieren sollte, vgl. Campanini (1993), S. 314, Anm. 70. Allerdings gibt es keinen Hinweis darauf, dass dieser Plan bei den Aufführungen in die Tat umgesetzt wurde.

³¹⁴ Deperos Marionetten-Automaten legten auf die Reduktion des Bewegungsspektrums besonders Wert; seine Skizzen zeigen, dass sich die meisten Gelenke wenn überhaupt nur in einer Richtung vor- und zurückbewegen ließen. Vgl. Belli (2000), S. 128 f., 132.

³¹⁵ Ein in den frühen 1970er Jahren entdecktes Großformat mit dem Titel „Architettura sintetica di uomo“ zeigt zwei Standporträts charakteristischer Schnurrbartmänner; ursprünglich war dies wohl ein Doppelporträt Marinettis. Vgl. Gabriella Belli (Hg.), *Depero Futurista. Rom-Paris-New York 1915–1932 and more*, Mailand 1999, S. 54.

selbstbewussten Avantgarde-Menschen gelten kann. Da sich ausschließlich im „Uomo dai baffi“ auch das Bühnenbild im Sinne von Prampolinis „unità scenica“ mitbewegte,³¹⁶ liegt die Vermutung nahe, daß Depero in diesem *Ballo* die futuristischen Theaterideale in Reinform demonstrieren wollte.

Die Assoziation des „vervielfachten Menschen“ drängt sich freilich bereits zu Beginn des ersten *Ballo* auf, wenn die Reihe der weißen „Pagliacci“ auf die Bühne marschiert. Die Farbgebung seiner Clown-Figuren scheint Depero sehr bewußt gewählt zu haben. Er ließ nicht den rot-gelben Pagliaccio, den Typus des „lustigen Clowns“, sondern den weißen Clown, also den traurigen Bajazzo oder Pierrot, vervielfacht auftreten. Das psychologisch charakterisierte Individuum, wie es etwa in Ruggiero Leoncavallos Oper *Pagliacci* im Zentrum steht, muss sich auf diese Weise der futuristischen Mechanik beugen.

Die Metaphorik futuristischer Parolen wie „Töten wir den Mondschein“ drängt sich am Schluss der *Selvaggi* auf, wenn das „rote Herz“ der Riesin von der Schlange gefressen wird. Die Abschaffung der romantischen Liebe auf der Theaterbühne wird durch diese vielleicht allzu plakative Symbolhandlung rückwirkend zum Thema des dritten *Ballo*, indem die Kämpfe der Wilden um „die Frau“ die archaisch-moderne, im Futurismus zugelassene Form von Liebe vorstellen.

Mit der gewollt primitiven Reihung von „Attraktionen“, Exotismen, Tanzvorführungen und Akrobatien folgt Depero dem Vorschlag Marinettis von 1913 und orientiert sich am Variététheater. Der bewusste Griff zu Formen des Unterhaltungsmediums wird auch am Schluss der *Balli plastici* deutlich, wenn sämtliche Figuren zu einer Revue („rivista“) noch einmal auf der Bühne erscheinen.

3.5.2 Die „Futuristische Neukonstruktion des Universums“ und der Begriff des „Plastischen“

Streng genommen gehört das Manifest *Ricostruzione futurista dell'universo*, das der junge Fortunato Depero zusammen mit Giacomo Balla am 11. März 1915 veröffentlichte, nicht zu den futuristischen Theatermanifesten. Es ordnet sich zunächst explizit dem „futurismo pittorico“ zu – vor allem auch deswegen, weil das „Plastische“, ein zentraler Begriff dieses

³¹⁶ Vgl. Passamani (1970), S. 46.

Manifests, von der futuristischen Malerei entwickelt wurde.³¹⁷ Der Terminus „plastico“ war seit Umberto Boccionis Erfindung des so genannten „plastischen Dynamismus“ um 1912 ein futuristisches Modewort.³¹⁸ Boccioni hatte das „Plastische“ definiert als „nicht die reine Form, sondern den reinen bildnerischen Rhythmus, nicht die Konstruktion der Körper, sondern die Konstruktion der Aktion im Körper“.³¹⁹ Die musikalisch-theatrale Metaphorik bezieht sich bei Boccioni primär auf zweidimensionale Kunst: Seine Bilder suchen jeweils nach dem Wesen der Bewegung. Für Depero hingegen ist das „Plastische“ von vornherein mit räumlicher Kunst verbunden. Obgleich er nun den Begriff nicht eigens noch einmal erläutert, erschließt sich aus dem Zusammenhang der „Neukonstruktion“ in seinem Manifest, dass für ihn der Aspekt des Bildnerisch-Schöpferischen (griech. πλασσω – bilden, schaffen) im Sinne einer neuartigen, dezidiert nicht nachahmenden, sondern erschaffenden Kunst im Vordergrund steht.

Um das ganze „Universum“ neu zu erschaffen, wie es im Titel des Manifests heißt, fordern die Autoren die Verschmelzung („fusione totale“) sämtlicher Künste. Wenn sich die futuristische Wort-, Ton- und Bildkunst, also Marinettis „parole in libertà“, Russolos „arte dei rumori“ und der erwähnte „dinamismo plastico“ vereinigten, so ließe sich ein Universum aus neuen Objekten einer „Aktions-Kunst“ konstruieren. Depero und Balla nennen diese Objekte plastische Komplexe („complessi plastici“) und fügen dem Manifest sechs Abbildungen solcher Konstruktionen an. Folgende Eigenschaften sind ihnen dabei wichtig: Die „complessi plastici“ sollen verschiedenste Sinneswahrnehmungen ansprechen, neben dem Seh- auch Hör- und Geruchssinn; sie bewegen sich „relativ und absolut“, können auf „magische“ Weise erscheinen und verschwinden, sich drehen und sich transformieren; sie sind abstrakt und einzigartig. Außerdem sind sie „abstrakte Äquivalente aller Formen und Elemente des Universums, die der Künstler nach Gutdünken kombiniert und in Bewegung setzt“.³²⁰

Es dürfte nun klar sein, dass das Manifest der beiden Maler zwar nicht explizit das Theater betrifft, aber mit seiner Proklamation einer totalen Kunst weit über die bildenden Künste

³¹⁷ Fortunato Depero / Giacomo Balla, *Ricostruzione futurista dell'universo*, in: Depero (1927), S. 119 f., siehe auch die Übersetzung Hans G. Tuchels in Hansgeorg Schmidt-Bergmann (2009), S. 241–246.

³¹⁸ Maßgeblich ist vor allem Boccionis Buchveröffentlichung *Pittura, scultura futuriste (Dinamismo plastico)* von 1914; seitdem erscheint der Begriff in zahlreichen Werktiteln futuristischer Maler. 1918 gründete der Maler Mario Broglio in Rom die Zeitschrift „Valori plastici“.

³¹⁹ Umberto Boccioni, *Dinamismo plastico*, in: Lacerba 15.12.1913, S. 288 f., Übersetzung zit. nach Schmidt-Bergmann (2009), S. 324, der „plastico“ mit „bildnerisch“ übersetzt.

³²⁰ „Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.“ Vgl. Depero / Balla, *Ricostruzione*.

hinausweist. Doch welcher Zusammenhang besteht zwischen den Objekten des „futuristisch neukonstruierten Universums“ und dem dreieinhalb Jahre später entwickelten Projekt der *Balli plastici per marionette*?

Auf einen offensichtlichen Zusammenhang weist die Begrifflichkeit des „Plastischen“, die Depero von 1915 bis 1918 kontinuierlich verwendet. Von den *Complessi plastici* über die *Drammi plastici* bis zu den *Balli plastici*, das heißt von der bewegten, tönenden Plastik über das Sprechtheater hin zum Tanz-Theater führt eine Entwicklungslinie, die der Ausgangsidee der beweglichen, tönenden Neukonstruktionen neue, vor allem zeitlich bestimmende Aspekte hinzufügt: Handlungs-, Bewegungs- und Klang-Zusammenhänge. Die futuristische Neukonstruktion des Universums setzt sich im Werk Deperos demnach fort und erfasst weitere Dimensionen. Dies führt nun zu der Frage, ob das Attribut des „Plastischen“ auch bei den *Balli* noch primär auf eine nicht-imitatorische, sondern neu erschaffende Kunst zielt. Offenbar war sich auch das zeitgenössische Publikum über die Wortbedeutung nicht im Klaren, wie aus einer Kritik der *Balli* zu entnehmen ist: „la loro assoluta plasticità, che vuol dire, nell’accezione nuovissima del termine, qualche cosa d’illogico, d’indispensabilmente puerile, di antimusicale e che [...] non deve avere nessun significato.“³²¹ Obgleich diesen Deutungen ein polemischer Ton beiwohnt, spielt die Idee des „Plastischen“ als dezidierter Non-sens in den *Balli plastici* möglicherweise eine gewisse Rolle.

Außer dem terminologischen existieren weitere Zusammenhänge zwischen dem Manifest von 1915 und den *Balli plastici*. So lassen sich die „Marionetten-Automaten“ der *Balli* als Fortentwicklung der *Complessi plastici* begreifen, die nun nicht mehr „abstrakte Äquivalente der Elemente des Universums“, sondern abstrahierte Äquivalente des Menschen bzw. menschliche Typen darstellen. Sie bewegen sich scheinbar „autonom“, sind mit optischen und akustischen Eindrücken verbunden und zeigen auch die drei zentralen Fähigkeiten der „Complessi plastici“ („rotazioni – scomposizioni – miracolo/magia“). Für die Figur der Ballerina schwebte Depero später sogar eine Drehung vor, die die optische Täuschung einer Verwandlung hervorrufen sollte.³²² Eine gewissermaßen „magische“ Variante der De- und Rekomposition findet in den *Balli* etwa statt, wenn sich der „Uomo dai baffi“ vervielfacht, vergrößert und verkleinert. Zwar sind die Figuren der *Balli plastici* nicht mehr in dem Maße abstrakt wie die *Complessi plastici*, doch stehen sie zwei weiteren Punkten des Manifests

³²¹ „Ihre absolute Plastizität, was nach der neuesten Bedeutung des Terminus heißen soll, etwas unlogisches, durch und durch kindliches, antimusikalisches, das *keinerlei Bedeutung haben darf*.“ (Übers. d. Verf.), zit. aus einem Artikel von Vincenzo Cardarelli in „Il Tempo“ (Roma), 17.04.1918, zit. nach: Antonucci (1975), S. 131 f.

³²² Vgl. Passamani (1970), S. 48.

nahe. In einem Abschnitt mit dem Titel „Il giocattolo futurista“ lehnen die Autoren unbewegliche Puppen („pupazzi immobili“) als „passatistisches Spielzeug“ ab. Pädagogische Idealwirkungen eines futuristischen Spielzeugs sind ein befreites Lachen, erhöhte Elastizität, Phantasie und Sensibilität, sowie Kampfgeist, wobei all dies „auch Erwachsenen äußerst nützlich“ sei. Demnach wäre zu fragen, ob auch hinter den *Balli plastici* ein futuristisch-pädagogisches Konzept steht.³²³

Ein weiterer, gesonderter Abschnitt des Manifests proklamiert die Konstruktion von „Metall-Lebewesen“ („animale metallico“) und definiert diese als „Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft“, als „neues, automatisch sprechendes, schreiendes und tanzendes Wesen“.³²⁴ Hier scheint Deperos spätere Wendung zu konkreten Figuren eines neuartigen Tanztheaters erstmals vorformuliert. Die später so wichtige Idee der tänzerischen Bewegung ist, wie sich in diesem Kontext zeigt, eng mit dem futuristischen Ideal gesteigerter, enthusiastischer Äußerung verbunden („gridante“), mit dem Dynamismus der äußeren und inneren Bewegung.

3.5.3 Futuristisches Musiktheater

Dass die theoretische Annäherung an die *Balli plastici* mittels der futuristischen Schriften zum Sprechtheater erfolgte und nicht etwa über das futuristische Musiktheater, hat einen bestimmten Grund: Die Existenz des letzteren scheint eher fragwürdig. Sicherlich stößt man bei der Suche nach „futuristischen Opern“ auf zwei Titel, die in gängigen Nachschlagewerken jeweils als repräsentativ für den italienischen bzw. den russischen Futurismus angeführt werden und etwa zeitgleich entstanden sind. Aleksej Kručenychs *Pobeda nad solncem* („Sieg über die Sonne“) mit Musik von Michail Matjušin und Bühnenausstattung von Kazimir Malevič wurde als „Futuristische Oper“ 1913 im Petersburger ‚Lunapark‘-Theater, einem Variététheater, aufgeführt.³²⁵ Das entsprechende Beispiel des italienischen Futurismus ist Francesco Balilla Pratellas dreiaktige Oper *L’aviatore Dro*, die zwischen 1911 und 1914

³²³ Passamani (1981), S. 130, zitiert eine ähnliche Passage aus einem weiteren Text Deperos, dem Vorläufer des Manifests von 1915 (*Complessità plastica – Gioco libero futurista – L’essere vivente artificiale*, 1914): „pupazzi stupidamente goffi marionette imbottite come i loro costruttori caricature fatte senza nessuna genialità“ – und verweist auf die pädagogischen Konzepte Maria Montessoris, deren „Kinderhäuser“ zeitgleich in Rom gegründet wurden.

³²⁴ Diese Eigenschaften sprechen deutlich gegen den Begriff „Metalltier“, wie er sich in Truchels Übersetzung des Manifests findet, vgl. Schmidt-Bergmann (2009), S. 245.

³²⁵ Vgl. dazu Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. II: Das 20. Jahrhundert, Laaber 2008, S. 120-124.

komponiert, jedoch erst 1920 in Lugo di Romagna uraufgeführt wurde, dem Heimatort Pratellas.

Beide Werke zeigen neben der Klassifikation als „Oper“ und dem Umstand, dass sie Einzelversuche im Bereich futuristischer Oper blieben, eine weitere Gemeinsamkeit hinsichtlich ihrer Handlung. Eine zentrale und charakteristische Helden-Figur ist jeweils ein Pilot, dessen Flugzeug am Ende des Stückes abstürzt. Abgesehen davon verfolgen die Werke futuristische Sujets und Ideale auf sehr unterschiedliche Weise. Im *Sieg über die Sonne* geschieht dies hauptsächlich auf der Ebene eines hochgradig symbolisch-hermetischen Textes, während die Bezeichnung „Oper“ als reine Provokation zu verstehen ist.³²⁶ Die Musik Matjušins besteht aus einigen wenigen Melodie-Fragmenten „dilettantischer“ und „stereotyper“ Machart.³²⁷ Pratella bemüht sich hingegen dezidiert, eine neue symphonische Form der Oper zu schaffen, die er 1916 in seinem *Manifesto al nuovo poema drammatico per la musica* beschrieben hat.³²⁸ In einigen Punkten – wie der Personalunion von Komponist und Librettist, oder der Szenen-Montage – erfüllt Pratella seine eigenen Forderungen, doch verharrt er mit dem Handlungsschema eines erotischen Dreiecks in traditionellen Bahnen.³²⁹

Wenngleich eine Bezugnahme auf die Oper gleich im ersten *Ballo plastico* deutlich wird, dessen Titel „Pagliacci“ eines der Hauptwerke der veristischen Oper zitiert, hat sich das Autorenteam um Depero eindeutig gegen die Gattung Oper entschieden. Da sie auf das gesungene oder gesprochene Wort dezidiert verzichteten und den „Tanz“, meist als mechanisch-repetitiven Bewegungsablauf, zum Hauptbestandteil der *Balli*-, „Handlung“ machten, zeigt sich klar, dass die Autoren ihre Version eines futuristisch erneuerten musikalischen Theaters als Tanztheater sahen. Weil zudem Deperos Idee als eine kritische Stellungnahme zu den Produktionen der Ballets russes zu verstehen ist (s. o.) und die

³²⁶ Vgl. Gisela Erbslöh in Juan Allende-Blin u. a., *El Lissitzky. Sieg über die Sonne*, Berlin 2006, S. 46.

³²⁷ Vgl. Juan Allende-Blin (2006), S. 65. Das Werk wäre, was den musikalischen Anteil betrifft, daher mit den Puppentheater-Musiken der französischen Primitivisten zu vergleichen, wie die Bühnenmusiken Claude Terrasses zu Alfred Jarrys *Ubu roi* und die Melodiefragmente Germaine Albert-Birots zum Puppenstück ihres Mannes, *Matoum et Tévibar*.

³²⁸ Vgl. dazu Esther Schmitz-Gundlach, *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts* (= Forum Musikwissenschaft 3), München 2007, S. 49–69. Joachim Noller wertet Pratellas Oper als teils symbolistisch und vom Jugendstil geprägtes Werk mit futuristischem Sujet und entsprechenden musikalischen Accessoires (intonarumori) und läßt offen, ob Marinettis „große Hoffnungen“ für eine futuristische Oper damit erfüllt wurden. Vgl. Noller (1997), S. 25 ff.

³²⁹ Vgl. dazu Fiamma Nicolodi, *Der musikalische Futurismus in Italien zwischen Tradition und Utopie*, in: *Der musikalische Futurismus*, hrsg. von Dietrich Kämper, Laaber 1999, S. 49 f.

italienische Sprache durchaus zwischen „ballo“ und „balletto“ unterscheidet, scheint der Begriff „Tanztheater“ in diesem Fall eher angebracht als „Ballett“.³³⁰

Den Versuch, eine futuristische Form des Balletts zu erschaffen, hatte es zuvor bereits gegeben: Giacomo Balla, der Mentor Deperos und Co-Autor des Manifests *Ricostruzione futurista dell'universo*, hatte 1914 in privatem Rahmen für Sergej Diaghilev ein Stück mit dem Titel *Macchina tipografica* aufgeführt, wobei zwölf Schauspieler mit jeweils zugeordneten Einzelgeräuschen gemeinsam eine Druckmaschine darstellten. Die *Balli plastici* von 1918 sind somit als zweiter Versuch im Bereich des futuristischen Tanztheaters zu sehen; damit können sie auch als Vorläufer der „balli meccanici“ gelten, die in den 1920er Jahren im Kontext des Manifests zur „Mechanischen Kunst“ entstanden.³³¹

3.6 „Plastische“ Tanz-Musiken?

Wenn der Begriff des Plastischen für Fortunato Depero auf eine dezidiert neu erschaffende Kunst zielte und seine „plastischen“ Figuren durch Autonomie und die Fähigkeit zu Drehung, De- und Rekomposition, den Aspekt des „meraviglioso“ sowie den pädagogisch motivierten, „fröhlichen“ Ausdruck des futuristischen Spielzeugs gekennzeichnet waren (vgl. Kap. 3.5.2), so stellt sich nun die Frage, inwiefern die musikalischen Anteile der *Balli plastici* diese Vorgaben unterstützten. Obgleich einige der Musiken schon 1916 im Druck erschienen waren und ihr zum Teil relativ konkretes Programm für die *Balli plastici* schlichtweg umgedeutet wurde, bleibt die Tatsache bestehen, daß Alfredo Casella die Kompositionen mit Rücksicht auf das Bühnengeschehen auswählte und zusammenstellte. Da sich der Komponist selbst zu seinem Vorgehen offenbar nie geäußert hat, und da die überlieferten Textquellen zur Musik der *Balli* ausschließlich aus amateurhaften Bemerkungen von Zeitungskritikern bestehen, wird im Folgenden der Versuch unternommen, Casellas Gesamtkonzeption mit musikanalytischen Mitteln nachzuvollziehen. Im Vordergrund steht dabei der dramaturgisch-praktische Aspekt: Wie verhält sich die Musik zur Erscheinung, Puppen- oder

³³⁰ Der Begriff ist von der spezifisch deutschen Entwicklungslinie zu unterscheiden, die vom Expressionismus der 1920er Jahre bis hin zu Pina Bausch u. a. führt.

³³¹ Enrico Prampolini veröffentlichte das *Manifesto dell'arte meccanica* 1923. Ivo Pannaggi und Vinicio Paladini brachten am 2. Juni 1922 in Rom einen *Ballo meccanico futurista* zur Aufführung. Leider ist dieser ebenso wenig erhalten wie die futuristischen Ballette des Komponisten Franco Casavola. Auch außerhalb des futuristischen Italiens hatten mechanische Ballette in den 1920er Jahren Konjunktur, von der Bauhaus-Produktion Kurt Schmidts 1924 bis hin zu dem Film *Ballet mécanique* (1924) von Fernand Léger und Dudley Murphy, der zusammen mit der Musik George Antheils jedoch erst in den 1990er Jahren gezeigt wurde.

Automatenhaftigkeit und zur Bewegung, zum „Tanz“ der Figuren im Raum? Auf einer höheren Ebene ist zu fragen, was die Musik semantisch zum Programm eines jeden *Ballo* beiträgt, ob sie womöglich die symbolisch-hermetischen Handlungen verständlicher machen oder eventuell konterkarieren will.

3.6.1 „Leichte Stücke für Klavier“ – Musik mit vermeintlich geringem Anspruch

Für die Rahmenteile der *Balli plastici* – „Pagliacci“ und „L’Orso azzurro“ – wählte Casella Werke von sich selbst und Béla Bartók aus, die bereits vorher in einem bislang von der Forschung unbeachteten kompositionsgeschichtlichen Zusammenhang standen. Bartóks „Bärentanz“ ist die bis heute häufig gespielte Finalnummer seiner *Zehn leichten Klavierstücke*, die 1908, im selben Jahr wie Claude Debussys Album *Children’s corner*, veröffentlicht wurden. Nicht nur der charakteristische Untertitel von Casellas „pezzi facili“,³³² auch einzelne Satztitel der *Pupazzetti* weisen deutlich darauf hin, daß Casella mit seiner Sammlung eine Tradition pädagogischer Klavierliteratur fortführte, die bis zu Robert Schumanns *Album für die Jugend* (1848) zurückreicht: Außer den typischen Tanzsätzen wie Marsch und Polka findet sich bereits bei Schumann ein „Puppenschlafliedchen“ und ein „Bärentanz“.³³³ Debussy variiert die erste dieser Formen in seinen Sätzen „Jimbo’s Lullaby“ und „Serenade for a doll“ und wählt mit dem letzten Stück aus *Children’s corner*, „Golliwogg’s cake walk“, eine moderne Variante des Marschs, wobei er, ähnlich wie Bartók mit seinem „Bärentanz“, auf die Schlußwirkung eines grotesken geradtaktigen Tanzes setzt. Casella verfährt dementsprechend in seiner Polka, die große Ähnlichkeiten zu Bartóks Bärentanz aufweist; die übrigen *Pupazzetti*-Sätze gehören den Typen „geradtaktiger Tanz“ (Marcetta) und „Nachtmusik“ (Berceuse, Serenata, Notturnino) an. Auch die *Trois pièces faciles pour piano à quatre mains (main gauche facile)*, welche Igor Stravinsky 1914/15 komponierte und mit einzelnen Widmungen an Alfredo Casella, Erik Satie und Sergej Diaghilev versah, reihen sich mit den Sätzen Marche, Valse, Polca in die erwähnte

³³² Vollständiger Titel der Erstausgabe: *Pupazzetti* op. 27, 5 pezzi facili per pianoforte a 4 mani, Mailand: Ricordi 1916.

³³³ In einer späteren Ausgabe des *Albums für die Jugend*, heute als Supplement in Bd. XX der Gesamtausgabe. Auf ähnliche Weise griffen im frühen 20. Jahrhundert viele Klavierzyklen auf Schumann zurück und integrierten gleichzeitig den Puppensdiskurs: Florent Schmitt (1907,) D.-E. Inghelbrecht (1905–11), Eugène Goossens (1917/18), Heitor Villa-Lobos (1918/21), Bohuslav Martinů (1914–24), u. a.

Traditionslinie ein.³³⁴ Wenn die Casella-Forschung jedoch die *Pupazzetti* bis heute ausschließlich auf das Stravinskysche Vorbild bezieht und dieses als ausschlaggebend für Casellas „neuen Weg“ (zum Neoklassizismus) wertet,³³⁵ so übersieht sie damit Casellas andere, mindestens ebenso wichtige Bezugspunkte, Bartók und Debussy. Wir werden im Folgenden sehen, dass diese beiden Namen innerhalb der Musik der *Balli plastici* mit zwei musiksemantischen Gegenpolen gleichzusetzen sind.

Was nun das so häufig bemühte Attribut der „Leichtigkeit“ betrifft, so fällt auf, dass der pädagogisch-praktische Aspekt bei Bartók, Debussy und insbesondere bei Stravinsky („main gauche facile“) stärker berücksichtigt ist als bei Casella, dessen *Pupazzetti* sich bis heute kaum im Klavierstunden-Repertoire etabliert haben. Der Grund dafür liegt sicherlich in der experimentellen Tonalität der Musik. Bitonalität und ständige chromatische Komplikationen in beiden Partien fordern eine erhöhte Notenlese-Kompetenz und eine äußerst flexible Klangvorstellung von Casellas Adepten, während Stravinsky jeweils im „leichten“ Part konsequent im Dur-Moll-tonalen System verharrt.³³⁶

Hinter der „Leichtigkeit“ von Casellas *Pupazzetti* ist daher eine weitere Bedeutung zu vermuten, die über die klavierpädagogische Motivation hinausgeht und so auch für die *Balli plastici* von Belang ist. Die Musik gibt sich in allen Parametern betont anspruchslos. Jeden Satz der *Pupazzetti* und ebenso Bartóks „Bärentanz“ prägt ein einziges ostinates rhythmisches Pattern im schlichtesten Zweischlag-Metrum; nur das Notturnino hat eine 3/4-Bewegung. Tonrepetitionen, Intervall- und Dreiklangsrückungen und andere einfache Wiederholungsformen herrschen vor, auch was die Anlage der Einzelsätze betrifft (A A', A A', AB(AB), A A' A'', ABA, Bärentanz A A' A A' A''). Desgleichen weist die kurze Dauer

³³⁴ Ebenso die zeitgleich entstandenen *Cinq pièces faciles pour piano à quatre mains (main droite facile)*, mit den Sätzen Andante, Española, Balalaïka, Napolitana, Galop. Dieses Album widmete Stravinsky seiner Gönnerin, der Moderne-Patronin Eugenia Errázuriz. Es genießt in der Literatur deutlich geringere Wertschätzung als die *Trois pièces*, die z. B. Robert Craft als „landmarks in Stravinsky's art (that) point to *Histoire du soldat* and beyond“ wertet, vgl. Craft (1982), Bd. I, S. 411. Dennoch erging über Gerald Tyrwhitt zunächst die Anfrage an Stravinsky, ob Depero die *Cinq pièces faciles* für einen der *Balli plastici* benutzen dürfe, vgl. Brief vom 8.1.1918 in Craft (1984), Bd. II, S. 149. Da Stravinsky offenbar ablehnte (eine Antwort ist nicht überliefert), steuerte Tyrwhitt für den „Uomo dai baffi“ eigene Stücke bei.

³³⁵ Zuletzt Susanne Starke in ihrer Dissertation *Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“*. *Der Weg des Komponisten Alfredo Casella* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 207), Kassel 2000, S. 25 ff. Diese eingeschränkte Sichtweise hat Stravinsky selbst geprägt, als er in einem Brief an Robert Craft behauptete: „I played the Polka to Diaghilev and Alfredo Casella in a hotel room in Milan in 1915, and I remember how amazed both men were that the composer of *Le Sacre du printemps* should have produced such a piece of popcorn. But for Casella a new path had been indicated, and he was not slow to follow it.“ Zit. nach Igor Stravinsky / Robert Craft, *Dialogues*, London 1982, S. 41.

³³⁶ Trotzdem behauptete Stravinsky in einem Brief an Ernest Ansermet vom 14.2.1916, „(the Three Easy Pieces) [are not] composed for ‚someone who plays the piano badly‘ (!!) [...] these pieces were intended for the atmosphere of a music hall or café-concert, and because of this I have orchestrated them for a small ensemble.“ Zit. nach Craft (1982), Bd. I, S. 130.

der Musiken zusammen mit den Diminutiven der Titel (*Pupazzetti*, *Marcetta*, *Notturnino*) darauf hin, dass das Ganze den Anspruch und Begriff „großer Kunst“ grundsätzlich unterlaufen will. Die präventösen Einzelwidmungen über Stravinskys *Trois pièces faciles* und der Umstand, dass Casella seine *Pupazzetti* in zwei späteren Fassungen auch orchestriert veröffentlichte und es bis zu seinem Tod 1947 immer wieder international zur Aufführung brachte,³³⁷ lassen ahnen, dass beide Komponisten trotz der proklamierten Anspruchslosigkeit ihre Werke keineswegs geringschätzten. Vielmehr scheint das Unterlaufen des traditionellen Kunstbegriffs auf eine neue Vorstellung von Kunst hin zu zielen.

Understatement mit kunstästhetischem Hintergrund charakterisiert auch die Darstellungsebene der Puppenbühne, die insbesondere in Casellas *Pupazzetti* von vornherein durch den Titel angelegt ist. Der doppelte Diminutiv *Pupazzetti* (*pupo* – *pupazzo* – *pupazzetto*) hat in der Alltagssprache mehrere Konnotationen. Er bezeichnet einfache Puppen wie Handpuppen oder Hampelmänner von geringer Größe; außerdem hat er die Sonderbedeutung „Papierfiguren“ und im übertragenen Sinne „Karikaturen“.³³⁸ Da Casella sich während der Arbeit an seinen *Pupazzetti* auch für eine Aufführung von Stravinskys Ballett *Pétrouchka* in Rom engagierte,³³⁹ ist es nicht von der Hand zu weisen, dass Casella sich für das Avantgarde-Thema Puppe interessierte und 1915 mit seinen „leichten Stücken für Klavier“ am Puppensdiskurs teilzunehmen begann.³⁴⁰ Mit seinen ebenfalls 1915 komponierten *Pagine di guerra. Quattro film musicali per pianoforte a quattro mani* nähert sich Casella übrigens ein zweites Mal über sein Hauptinstrument Klavier dem musikalischen Figurentheater an – in diesem Fall im Kontext des verwandten zweidimensionalen Mediums Film.³⁴¹

³³⁷ *Pupazzetti* op. 27bis erschien 1921 bei Chester als Orchesterfassung, op. 27ter (Chester 1926) für Kammerorchester (9 Instr.) ist die Fassung der *Balli plastici*. Die Konzert-Programmzettel aus Casellas Nachlass verzeichnen 32 Aufführungen, auch mit Orchester, in regelmäßigen Abständen innerhalb von 71 Jahren (bis 1988). Vgl. Colajanni (1992).

³³⁸ Vgl. Artikel *Pupazzetti* in: Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli, Bologna 2004, S. 1440.

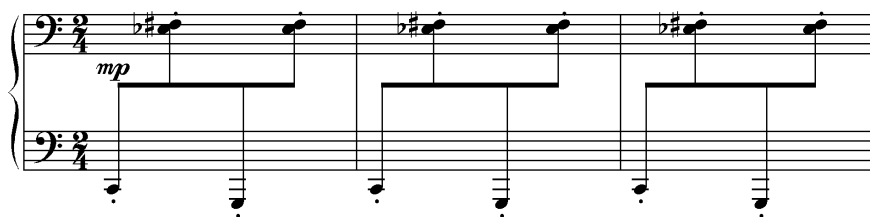
³³⁹ Italienische EA am 14.02.1915. Über die sehr erfolgreiche Aufführung am 19.4.1916 äußert sich Casella in Briefen an Stravinsky, vgl. Craft (1982), Bd. I, S. 128 f., sowie zur Planung Briefe Stravinskys an Casella 1914/15, verz. in Colajanni (1992).

³⁴⁰ Die nach Aufführung der *Balli plastici* erschienenen Ausgaben der *Pupazzetti* im Chester-Verlag, 1921 und 1926, tragen den Untertitel „Cinque musiche per marionette“. Die Angaben von Starke (2000), S. 34, sind inkorrekt; außerdem tendiert sie mit der Titel-Übersetzung „Karikaturen“ dazu, den Puppensdiskurs unterzubewerten.

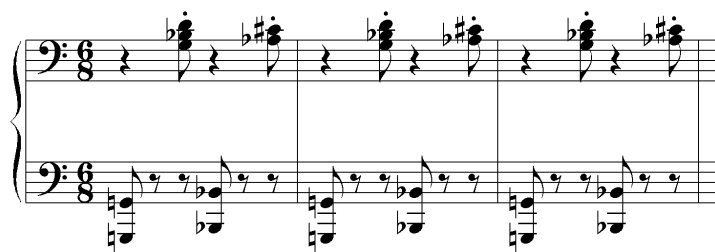
³⁴¹ Offenbar inspirierte sich Casella an den Kriegseindrücken aus der Wochenschau, vgl. Brief an Stravinsky vom 3.9.1915, in Craft Vol. II, S. 127.

In welcher Form tritt nun das Puppenhafte aus der Musik hervor? Casellas *Pupazzetti* sind musikalisch primär als „mechanische Püppchen“ dargestellt, wobei die Mechanik als gleichförmige, wenig komplexe Bewegung mit dem oben erwähnten Konzept der anspruchslosen, „leichten“ Musik einhergeht. Alle Sätze der *Pupazzetti* beruhen auf eintaktigen ostinaten Rhythmuspatterns und wirken insofern „mechanisch“. Besonders hervorgehoben ist dieser Effekt jedoch in den Rahmensätzen *Marcetta* und *Polca* sowie im Mittelteil des dritten Satzes, *Serenata*, wo das ostinate Pattern jeweils durch staccato und große Sprünge der Bassfigur einen markanten, burlesken Charakter erhält.

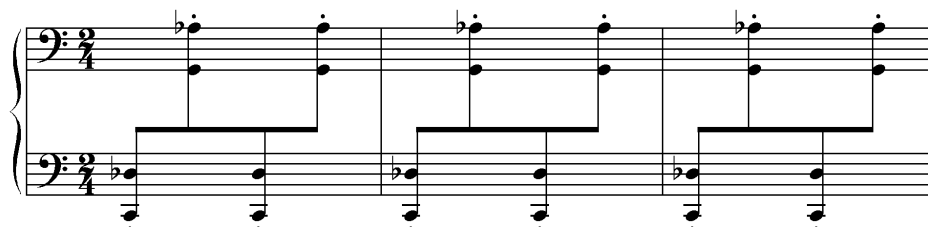
Notenbsp. 21: Alfredo Casella, *Pupazzetti* op. 27 (1916), Nr. 1 *Marcetta*, T. 1 ff. (Secondo)³⁴²



Notenbsp. 22: Alfredo Casella, *Pupazzetti* op. 27 (1916), Nr. 3 *Serenata* T. 24 ff. (Secondo)³⁴³



Notenbsp. 23: Alfredo Casella, *Pupazzetti* op. 27 (1916), Nr. 5 *Polca* T.1 ff. (Secondo)³⁴⁴



³⁴² Notenausgabe: Alfredo Casella, *Il pianoforte a 4 mani: Pupazzetti. 5 Pezzi facili*. Mailand: Ricordi 1944 © 1916 (renewed 1944) Casa Ricordi s.r.l. – Milano. All rights reserved. Mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard.

³⁴³ Quelle: ebd.

³⁴⁴ Quelle: ebd.

Das mechanistische Prinzip setzt sich in einer rigorosen Zwei- oder Viertakt-Periodik fort, die allerdings von Anfang an gleichzeitig evoziert und durchbrochen wird. Nicht zufällig sind die im obigen Notenbeispiel ausgewählten Stellen, die das Modell des „mechanischen Püppchens“ zu Beginn eines Satzes oder Abschnitts einführen, während der melodisch bestimmte obere Part pausiert, jeweils nur drei statt vier Takte lang. Verkürzungen oder Verschiebungen der Perioden, Einzeltakt-Einschübe, Taktwechsel oder Generalpausen greifen in allen Sätzen der Pupazzetti immer wieder „störend“ in die glatte mechanische Bewegung ein. Dasselbe Phänomen findet sich in Bartóks „Bärentanz“ (vgl. z. B. T. 28, T. 57), der die Idee der raffinierten Minimal-Asymmetrien in einem Satz äußerster musikalischer Schlichtheit exemplarisch vorführt und daher möglicherweise der Komposition Casellas als Vorbild diente. Die musikalisch gezeichneten „mechanischen Püppchen“ scheinen aufgrund dieser Asymmetrien nicht ausschließlich maschinell geprägt. Die spielerische Verfremdung der streng simplizistischen Form gesteht ihnen ein gewisses Maß an Eigenleben zu.

Diese Idee der „Puppe“ ist in der Musik an mehreren Stellen ganz plakativ abgebildet, wie auch die keineswegs am Puppensdiskurs interessierte Casella-Forschung nicht umhin konnte zu bemerken. Das „Stolpern und Fallen der Marionette“ erklingt nicht nur, wie Susanne Starke behauptet,³⁴⁵ im Mittelteil der Polca (T.59–67). Der gesamte Schlusssatz ist von der Idee eines „aussetzenden Mechanismus“ durchzogen, der die beschriebenen Mittel der Perioden-Verfremdung in erhöhtem Maße nützt. Ein Taktwechsel mit kurzer Generalpause (T. 17 f.) markiert einen ersten kurzen „Aussetzer“, wonach die Mechanik mit drei akzentuierten, fast schwerfälligen Viertel-Auftaktschlägen wieder anläuft (T. 18 f.). Eine schnelle Folge von 2/4- und 3/4-Taktwechseln veranschaulicht zu Beginn des Mittelteils eine plötzliche Unruhe im System, ein wortwörtliches „aus dem Takt geraten“ (T. 33–44), das durch musikalische Steigerungsmittel (melodischer Aufstieg, Crescendo, Stringendo) zum „Vorwärtsstolpern“ wird. Wenn Starke in T. 47 ff. den „Eindruck einer musikalischen Darstellung einer Marionette“ konstatiert,³⁴⁶ so lässt sich dies mit einem besonderen, an dieser Stelle erstmals eingeführten Klang-Effekt erklären, der durch einen völlig homophonen akkordischen Fortissimo-Satz fröhlich (*allegamente*) hüpfender Achtel- und Viertelschläge und eine extrem hohe, künstlich-grelle Lage des oberen Parts entsteht (bis zum *fis*⁴). Der Abschnitt scheint sich zitathaft an einen Satz aus Maurice Ravels Klavieralbum *Ma mère l'Oye* (1910) anzulehnen.

³⁴⁵ Starke (2000), S. 55.

³⁴⁶ Starke (2000), S. 55 – leider ohne analytische Erläuterung.

Der Mittelsatz von Ravel's „cinq pièces enfantines“ für Klavier zu vier Händen – übrigens ein weiterer Beitrag zum Werkekontext der „leichten Klavierzyklen“ – trägt den Titel *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*. Im Gegensatz zu Schumann, Debussy, Bartók und Casella legt Ravel über seine Stücke mit Titeln und konkreten Textausschnitten eine Folie der Kinder- und Märchenwelt. In diesem Assoziationszusammenhang ist der erwähnte und von Casella zitierte Klangeffekt zu verstehen. Eine pentatonische, in hohem Maße ostinate Sechzehntelbewegung in der Oberstimme charakterisiert bei Ravel das klingende „Bild“ einer orientalisierenden Märchenszene. Dem Text zufolge vollzieht sich um die Prinzessin Laideronnette, eine Art „hässliches Entlein“, eine Verwandlung, wobei leblose Kulissen („pagodes et pagodines“) plötzlich lebendig werden und zu musizieren beginnen.³⁴⁷ Der Komponist hat diese Idee des „Objekttheaters“ später auch in seiner Oper *L'enfant et les sortilèges* verwendet, an der er ab 1918 arbeitete (UA Monte Carlo 1925). Casella übernimmt die schnelle Drehbewegung über gleichmäßigen 4/8-Schlägen, den pentatonischen Oktavraum, die hohe Lage in Tonhöhe und Quintenzirkel (je 5–6 Kreuze), entscheidet sich jedoch anders als Ravel für eine dezidiert laute Dynamik (Fortissimo). Er zitiert nicht wörtlich, sondern sinngemäß – dennoch ist der Bezug nicht zuletzt auch aufgrund der gleichen Besetzung und Stimmverteilung sehr deutlich.

Notenbsp. 24: Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye* (1910), Nr. 3 „Laideronnette, impératrice des pagodes“, T. 9 ff. (Primo, rechte Hand)³⁴⁸



³⁴⁷ Vgl. Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*. 5 Pièces enfantines pour Piano à 4 mains, Paris: Durand 1910, S. 10/11.

³⁴⁸ Ebd.

Notenbsp. 25: Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye* (1910), Nr. 3 „Laideronnette, impératrice des pagodes“, T. 56 ff. (Primo)³⁴⁹

Musical score for Maurice Ravel's "Laideronnette, impératrice des pagodes". The score is in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamic marking *pp* is indicated below the first staff.

Notenbsp. 26: Alfredo Casella, *Pupazzetti* op. 27 (1916), Nr. 5 Polca T. 47 ff.³⁵⁰

Musical score for Alfredo Casella's "Pupazzetti". The score is in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has two sharps (F#, C#). The music is divided into two systems. The first system includes a first ending marked *8va* and a section marked *stringendo ancora ...*. The second system includes a second ending marked *8va* and a section marked *ff allegramente*. The score features complex chordal textures and rhythmic patterns.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Quelle: s. o. Anm. 342.

Indem er das Ravel-Zitat am letzten Höhepunkt seines Zyklus und vor einem neuerlichen musikalischen Stolper-Effekt erklingen lässt (T. 59 ff.), unterstreicht Casella noch einmal die eigentümliche Lebendigkeit der mechanischen Püppchen. Das Bild des Maschinenmenschen ist nicht gleichförmig-langweilig, sondern zu fröhlichen Überraschungen fähig, zu „allegrezza“ und „meraviglioso“: Es entspricht in dieser Hinsicht Deperos Ideal des futuristischen Spielzeugs.

Wenn das Bühnengeschehen durch die Zweiteilung in die Reihe der weißen Clowns und die Individuengruppe aus Ballerina, Huhn und rot-gelben Clowns eine gewisse Polarisierung erfährt, so lässt sich eine solche auch in der Musik nachvollziehen. Die langsamen Sätze Berceuse und Notturnino setzen der Bartókschen Burleske der schnellen Sätze impressionistisch-lyrische Klänge entgegen. Parallel verschobene Quartan und Quinten, Sept- und Septnonakkorde und häufiger auftretende tonale Momente lassen eine eigentümlich schwebende Harmonik entstehen, die an Kompositionen Claude Debussys erinnert. Indem die Kompositions-idee der simplen Patterns beibehalten wird, erhält die mechanistische Welt im Andante dolcissimo und Lento amoroso eine Tönung, die man Ballerina und Huhn, d. h. dem weiblichen Prinzip und Naturgeschehen zuordnen könnte. Auf diese Weise scheint Casella die Klangwelten von Bartók und Debussy kontrastierend gegeneinanderzusetzen: Der mechanistischen Puppenburleske steht die weichere, quasi impressionistische Klangwelt der „Nachtstücke“ gegenüber.

Mit dem Titel „Pagliacci“ („Clowns“) machten die Autoren der *Balli plastici* nicht nur die futuristische „allegrezza“ der mechanischen Clown-Puppen zum Thema des ersten *Ballo*. Der Bezug zur wohl meistgespielten Oper des Verismo, *Pagliacci* (1892) von Ruggiero Leoncavallo, stellt die Frage nach dem Wesen der Bühnenfigur an den Anfang der *Balli plastici*. Während Leoncavallos *Pagliacci* in übersteigertem Realismus „uomini di carne e d’ossa“ sein wollen und „vere lacrime“ weinen, wie es im Prolog der Oper heißt, sind die vervielfachten Clowns Deperos das genaue Gegenteil menschlicher Subjekte. Der weißen Farbe ihrer Kostüme zum Trotz, die auf die Tradition des traurigen Pierrot deutet, scheinen sie gemeinsam eine einzige Empfindung zu verkörpern: Die futuristische „allegrezza“ ist musikalisch in der schnell alternierenden Achtelbewegung versinnbildlicht; diese entspricht den bautechnisch simplen Gelenken der Marionetten, die nur eine einfache Hin- und Herbewegung erlauben.

3.6.2 Futuristisches Lachen in “L’uomo dai baffi”

Der *Ballo* vom “Schnurrbartmann” ist mit Musikstücken des Exzentrikers und Stravinsky-Schülers Gerald Tyrwhitt unterlegt, der 1918 den Titel des Lord Berners annahm. Obgleich die gegebenen Programme der aus drei Kompositionen stammenden Sätze – ein *Fragment psychologique*, drei *Petites marches funèbres* und *Portsmouth point*, nun umbenannt in “Strada d’oro”, “Ballerina azzurra”, “Danze ubbriache”, “Topi bianchi” und “Pioggia di sigarette” – eine gewisse Beliebigkeit der musikalischen Untermalung vermuten lassen, zeigen sie eine Gemeinsamkeit, die dem Idealbild des futuristischen Maschinenmenschen eine musikalische Nuance hinzufügt. Das Lachen, ein Markenzeichen der “allegri futuristi”, das Fortunato Depero in seinem Manifest von 1915 als erstes Anliegen futuristischen Spielzeugs hervorgehoben hatte, erklingt im eröffnenden Satz “Le Rire” als musikalisches Motiv aus chromatisch absteigenden und repetierenden, später aufsteigenden Sechzehnteln im Martellato.

Notenbsp. 27: Lord Berners, *Fragments psychologiques* (1918), Nr. 2 “Le Rire”, T. 3 f.³⁵¹

The image displays two systems of musical notation for the piece "Le Rire". The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a prominent martellato effect, indicated by downward-pointing triangles under the notes. The upper staff contains a series of chords and dyads, while the lower staff has a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The second system, marked with a '2' at the beginning, continues the piece with similar chromatic and repetitive sixteenth-note figures in both hands.

Der dritte der parodierenden Trauermärsche, im Original einer „Erbtante“ zugeordnet, ist durch ähnliche Martellato-Sechzehntelketten charakterisiert und zitiert einmal die chromatisch absteigende Figur aus „Le Rire“ sogar wörtlich (T. 24). Das Schlusstück des *Ballo*, später als „*Portsmouth Point. Symphonic scetch after a drawing by Rowlandson*“

³⁵¹ Notenausgabe: Lord Berners, *The Collected Music for Solo Piano*, London: Chester, 2000.

betitelt, verbindet in ähnlicher Weise verkürzte Martellato-Achtelbewegungen mit akzentuierten Vierteln im Sforzatissimo. Der Zusammenhang des *Ballo* ist auf diese Weise vom Leitmotiv des Lachens durchzogen. Auch den „langsam-pompösen“ ersten Trauermarsch, eine Parodie auf das Anfangsmotiv von Beethovens fünfter Symphonie, markieren akzentuierte und martellierende Achtel. Zu diesem betont heiteren Rahmen kontrastiert der Mittelsatz des *Ballo* durch einen düster-traurigen Habitus. In einem chromatisch verfremdeten es-Moll erklingt regelmäßig ein hoher Halbtonvorschlag – dem Titel zufolge die Klage eines Kanarienvogels; in „L'uomo dai baffi“ ist der Satz als „Danze ubbriače“, Tänze betrunkenener Schnurrbartmänner bezeichnet, so dass sich der Klage-Habitus zur ironisierenden Groteske verwandelt. Passamani interpretiert den „Uomo dai baffi“ aufgrund dieses Teilaspekts auch als „Symbol des Lebenskünstlers“.³⁵²

Das Lachen ist der hauptsächliche Ausdruck des Schnurrbartmannes. Es begleitet seine mechanischen Tanzbewegungen, seine „Vergrößerungen und Verkleinerungen“ und das abschließende „betrunkene Terzett im Zigarettenregen“. Der von den Futuristen stark rezipierte französische Philosoph Henri Bergson hatte 1899 den Auslöser des Lachens als etwas Starr-Mechanisches beschrieben und nimmt in seiner Theorie des Lachens das Geschehen der *Balli plastici* gewissermaßen vorweg:

[...] le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement [...], mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, tous ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière.³⁵³

Ob der zweite *Ballo* damit zu einer musikalischen Hommage an Bergson wird, indem das Starr-Mechanische auf der Puppenbühne und in der Musik durch Martellato-Effekte verdeutlicht wird, sei dahingestellt. Zum Idealbild des futuristischen Maschinenmenschen tritt das Lachen jedenfalls als Generaltugend hinzu.

³⁵² Passamani (1981), S. 124.

³⁵³ „[...] Das Lachen wird noch lauter werden, wenn man uns auf der Bühne nicht nur zwei [...] sondern mehrere Figuren zeigt, die größtmögliche Zahl, alle einander gleich, die hin und hergehen, tanzen, miteinander herumtoben, zur selben Zeit die selben Haltungen annehmen und auf dieselbe Weise gesticulieren.“ (Übers. d. Verf.), Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (erstmalig erschienen in der Revue de Paris, 1899), Paris¹²³1958, S. 27.

3.6.3 Reihungsform des neuen Musiktheaters: Malipieros „Selvaggi“ und Bartóks „L’Orso azzurro“

Der dritte der *Balli plastici* ist durch die Neukomposition, die Gian Francesco Malipiero später unter dem Titel *Grottesco* veröffentlichte, homogener und geschlossener als die beiden ersten *Balli*. Dennoch arbeitet der Komponist mit einem Prinzip der Reihung gegen die Homogenität an. Die Musik gliedert sich nicht wie die kurzen Stücke Casellas und Lord Berners’ in eine schlichte Wiederholungsform, sondern in acht Abschnitte, die jeweils durch ein eigenes Thema charakterisiert sind (ABACDEC’D’). Unter der Vielzahl dieser Themen treten das Eingangsthema und ein Signalmotiv hervor. Beide erklingen an wichtigen Knotenpunkten der Komposition und markieren mit einem Tritonus ihren dissonanten Grundcharakter.

Notenbsp. 28: Gian Francesco Malipiero, *Grottesco* (1918), T. 2 ff. (Ottavino)³⁵⁴



Notenbsp. 29: Gian Francesco Malipiero, *Grottesco* (1918), T. 7 ff. nach Z. 5 (B-Trompete)³⁵⁵



Überhaupt zeigt die aggressiv-dissonante Tonsprache mit Quartenklingen und bitonalen Passagen, dass auch Malipiero, wie seine Kollegen Casella und Lord Berners, von Igor Stravinskys *Pétrouchka* und *Sacre du printemps* beeinflusst war. Ähnlich wie Casellas *Pupazzetti* basiert auch Malipieros Komposition auf der Repetition von kurzen Ein- oder Zweitaktperioden; seine Themen sind kaum länger als vier Takte. Die Suche nach einer neuen Form italienischen Musiktheaters führte Malipiero übrigens kurz nach der Mitarbeit bei den

³⁵⁴ Notenausgabe: Gian Francesco Malipiero, *Grottesco per piccolo orchestra*. Full score. London: Chester 1923.

³⁵⁵ Ebd.

Balli plastici auch auf der Menschenbühne zu einer vierteiligen Reihungsform: Der Mittelteil seiner Operntrilogie *L'Orfeide* setzt sich, wie der Titel besagt, aus *Sette canzoni* zusammen.³⁵⁶

Es mag überraschen, dass die Musik zum Tanz-Kampf der „Wilden“ auf den ersten Blick keinen traditionellen Battaglia-Charakter aufweist. Malipiero stellt mit den illustrativen Mitteln der Musik andere Dinge in den Vordergrund. Besonders fallen in dieser Hinsicht zwei Passagen (D und D') auf, die mit *pesante* bzw. *pesantissimo* übertitelt sind und regelrecht unheimliche Klänge in den tiefen Lagen des Orchesters produzieren. Der erste Abschnitt besteht aus breiten, gewichtigen Viertelschlägen, die das ganze Orchester mit homophonen Clusterklängen, unterstützt durch große Trommel und Becken, wie schwere Schritte eines riesenhaften Wesens erklingen lässt. Dass sich an dieser Stelle die wilde Riesin auf der Bühne zeigt, ist sehr wahrscheinlich.

³⁵⁶ Der dritte Teil der Trilogie, *Orfeo ovvero L'ottava canzone*, verwendet als „Spiel im Spiel“ ebenfalls eine Marionettenbühne.

Notenbsp. 30: Gian Francesco Malipiero, *Grottesco* (1918), Z. 10 ff.³⁵⁷

The musical score consists of the following parts:

- Oboe: Treble clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*. Includes trills and triplets.
- Klarinette in B \flat : Treble clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Fagott: Bass clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Bb-Trompete: Treble clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*. Includes trills and triplets.
- Becken: Percussion, common time. Dynamics: *p*.
- Große Trommel: Percussion, common time. Dynamics: *p*.
- Klavier: Grand staff, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Violine I: Treble clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Violine II: Treble clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Viola: Alto clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Cello: Bass clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.
- Kontrabass: Bass clef, common time. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*, *sf*.

Die zweite *pesante*-Passage bildet den Schluss des Stückes. Auch hier arbeitet Malipiero wieder mit Clustern, die nun nicht mehr durch Bitonalität entstehen, sondern durch Glissandi der tiefen Streicher und des Klaviers auf den schwarzen und weißen Tasten der untersten Oktaven vollständig sind. Ein Pianissimo-Wirbel auf der großen Trommel ergänzt das

³⁵⁷ Quelle: s. o. Anm. 354.

Klangbild des Unheimlichen. Dazu erklingt ein im Terzraum chromatisch absteigendes Motiv des Fagotts in tiefster Lage: Die grüne Schlange, die am Schluss der Bühnenhandlung den silbernen Zwerg verschlingt, lässt sich durch die Drehbewegung des Motivs und der Oktav-Glissandi leicht assoziieren.

Notenbsp. 31: Gian Francesco Malipiero, *Grottesco* (1918), T. 17 nach Z. 19³⁵⁸

The musical score shows the following parts and markings:

- Fagott:** *mp*, triplet of eighth notes, chromatically descending.
- Große Trommel:** Simple rhythmic pattern.
- Klavier:** *mp*, complex rhythmic accompaniment with many notes.
- Viola:** *mp strisciando sempre*, chromatically descending line, marked *8vb*.
- Violoncello:** *mp strisciando sempre*, chromatically descending line.
- Kontrabass:** *mp*, chromatically descending line.

Der Kampf der roten und schwarzen Wilden wird durch die Musik von Anfang an zur Grotteske: Die Schläge der beiden Parteien sind als klirrende *col legno*-Achtel und –Triolen in den Streichern zu hören, wobei das Chaos der übereinanderliegenden Rhythmen durch Septolen im Klavier noch verstärkt wird. Das Eingangsthema liegt über diesem wirren Klanggrund in der Piccoloflöte, deren schriller, hoher Klang auf die verzerrte Größe der Puppen verweist. Im Folgenden klingt das Mechanisch-Püppchenhafte in rhythmischen Vierachtel- und Zweivierteil-Patterns fort. Der Kampf erfährt in *Agitato*-Passagen mehrere Steigerungen; einen Sieg scheint es allerdings nicht zu geben. Vielmehr triumphiert mit den Cluster-Glissandi der grünen Schlange am Ende gewissermaßen das chaotisch-naturhafte, alles verschlingende Prinzip.

³⁵⁸ Quelle: s. ebd.

Während die Bühnenhandlung der „Selvaggi“ mit der primitivistischen Kampfbereitschaft der Wilden und der symbolischen Zerstörung des roten Herzens auf Ideale der futuristischen Ästhetik anspielt, scheint die Musik durch ihre verzerrende Klangwirkung diese Ideale teilweise zu untergraben. Der angesichts des kleinen Orchesters recht umfangreiche Schlagzeugapparat aus Xylophon, Glockenspiel, Tamburin, Kastagnetten, Militärtrommel, Triangel, großer Trommel und Becken, eine längere pentatonische Passage (Z. 3 – 13 nach Z. 4) und die oft chromatisch-dissonanten kleinen Melodien erzeugen eine exotische Klangwelt, in der sich die Kampfhandlung fremdartig-bizarrr ausnimmt. Der Zuschauer muß sie daher aus einer gewissen Distanz betrachten – schließlich lag der Kriegsenthusiasmus des Jahres 1915 bei der Aufführung der *Balli plastici* schon eine Weile zurück. Das eigentliche Thema der „Selvaggi“ ist der Musik zufolge nicht ihr Kampf, sondern sein Gegenstand: Die wilde Riesin, eine Art Urmutter, aus deren Bauch bekanntlich die Verkörperung der Liebe springt und zerstört wird. Was nach dieser symbolischen Überwindung der Romantik bleibt und den Sieg erringt, ist, wie Malipiero mit einem Augenzwinkern anzudeuten scheint, die absolute Dissonanz des musikalischen Chaos. Ob dieser Blick auf die zeitgenössische Situation der Musik ironisch oder ganz positiv gemeint ist, bleibt dabei offen.

Doch steht nicht das Chaos am Schluss der *Balli plastici*, sondern es wird mit Bartóks „Bärenanz“ ein Bogen zur heiteren Mechanik des Anfangs geschlagen. Nach den Clowns, den Schnurrbartmännern und den Wilden bildet das wilde Tier eine weitere „Sensation“ in der Reihung der variéartigen Auftritte. Die Idee der Groteske greift aus dem dritten *Ballo* auf den vierten über, vom hölzern klirrenden Kampf der Wilden auf die bizarren Sprünge des Bären und des Affen. Durch die musikalischen Bezüge zu Casellas *Pupazzetti* geht die Natur- und Tierwelt, die bislang eine Art Kontrastfolie zum Ideal des Maschinenmenschen bildete, nun in dieses Ideal ein. An die Stelle des musikalischen Chaos tritt eine Ordnung, die wenige Jahre später als „neoklassizistisch“ bezeichnet werden wird. Die durchweg hervorgehobene Einfachheit und gewollte Anspruchslosigkeit wird schon hier zum Markenzeichen der neuen musikalischen Kunst.

Die mit den „Pagliacci“ aufgeworfene Frage nach dem Wesen der Bühnenfigur beantwortet der letzte *Ballo* über die animalische Variante der mechanischen Figur noch einmal mit der Forderung nach dem Plastischen, neu Erschaffenden. Außer der besonderen Beweglichkeit und einer bisweilen über das Mechanische hinausgehenden Lebendigkeit, dem „meraviglioso“, zeichnet der Ausdruck der „allegrezza“, der futuristischen Fröhlichkeit, diese neue Figur des plastischen Tanzes aus. Musikalisch ist sie mit dem Prinzip melodisch-

rhythmischer Ostinato-Patterns verbunden und zieht sich als Leitgedanke durch die Kompositionen der *Balli*. Während sie in „L'uomo dai baffi“ ihren reinsten Ausdruck als musikalisiertes Lachen findet und so zur Generaltugend der futuristischen Bühnenfigur wird, wandelt sie sich in „I Selvaggi“ zur Groteske und Distanz der karikierenden Sicht. Auch diese ist freilich von Anfang an in den musikalischen Karikaturen der *Pupazzetti* enthalten.

3.7 Zusammenfassung

Den Rahmen des Repertoires des römischen Teatro dei Piccoli, wo nur einen Monat zuvor noch Manzoni's *I Promessi sposi* in einer Vertonung des Jahres 1869, einer sicherlich „passatistischen“ Produktion, zur Aufführung kam, scheinen die futuristischen, in vieler Hinsicht revolutionären *Balli plastici* mehr oder weniger gesprengt zu haben. Die „plastischen Tänze“ für „Marionetten-Automaten“ stellten sich dezidiert gegen die großen Ballets russes, aber auch, wie der Titel „Pagliacci“ des ersten *Ballo* beweist, gegen das herkömmliche Musiktheater. Sie stellten diesem eine neuartige, minimalistische Reihungsform in reduzierter Orchesterbesetzung gegenüber und transportierten mit ihren Handlungen und Musiken futuristische Inhalte und Schlagworte. Zur postulierten Neukonstruktion, wie sie in der beliebten futuristischen Vokabel „plastico“ impliziert ist, gehörte auch die Heterogenität der Handlungen, der bewusste teilweise Verzicht auf logische Zusammenhänge. Nichtsdestotrotz regierte die Idee einer umfassenden Einheit das neue Tanztheater – eine Einheit, die auf der szenischen Ebene durch die Marionetten erreicht wurde, die, aus demselben Material wie das bewegliche Dekor, mit diesem verschmolzen.

Nicht zuletzt durch das Motiv der „allegrezza“, der futuristischen Heiterkeit, die sich in den omnipräsenten hüpfenden Achtel-Bässen und in Lord Berners' musikalischem Abbild des Lachens ausdrückt, erreichten die *Balli plastici* trotz ihrer Verschiedenheit eine gewisse Einheitlichkeit auf inhaltlicher Ebene. Diese zu erschließen blieb allerdings dem Zuschauer vorbehalten, denn die Disparatheit der Reihungsform gehörte zum Programm des neuen Musiktheaters, das mit den *Balli plastici* vorgestellt wurde. Dass die Clowns, Schnurrbartmänner, Wilden und Tiere musikalisch einen Zusammenhang aufwiesen, hat zumindest ein Kritiker erkannt, der die „vier Temperamente, vier Schulen, vier Rassen und vier Stile“ als eine unangenehm monotone „musica moderna, una e varia, uguale e differente,

e che può benissimo avere un solo titolo: *L'orso che balla* e un solo autore: Chemenow³⁵⁹ beschrieb. Er konnte nicht wissen, dass Bartóks Komposition von 1908 tatsächlich zuerst entstanden war und zumindest Casella als Vorbild gedient hatte. Die ablehnende Haltung zeigt, dass die im internationalen Vergleich keineswegs sehr progressiven Kompositionen in Rom 1918 durchaus als provozierend modern gelten konnten. Die Provokation lag dabei in der durchweg auf Dissonanzen beruhenden Tonsprache.

In derselben Kritik erhielten die *Balli plastici* das Attribut „sintetici“³⁶⁰ und wurden damit dem futuristischen Reformtheater zugerechnet. In der Tat haben die Autoren mit der Dauer einer knappen halben Stunde einen Serie synthetischer Kürze entworfen. Auch die Verherrlichung des Mechanischen, die symbolische Verkündung futuristischer Reformparolen, die plakative Ablehnung der romantischen Liebe und Merkmale des Variététheaters wie die Auftritte von Tieren und exotischen Wilden weisen die *Balli plastici* als futuristisch aus. Als einer der ersten Versuche in der Reihe „mechanischer Ballette“, die die 1920er Jahre prägen sollten, können sie als futuristische Antwort auf Diaghilevs Ballets russes gelten. Freilich sind die Musiken der *Balli plastici*, da sie auf „futuristische“ Klänge alternativer Instrumente wie der *intonarumori* dezidiert verzichten, in einen eher offenen Rahmen der europäischen Moderne einzuordnen. Von den Forderungen, die Francesco Tommaso Marinetti erst 1917 im *Manifesto della Danza Futurista* gestellt hatte, weichen allerdings nicht nur die Musiken, sondern auch das Gesamtkonzept der Tänze ab. Marinetti hatte den ausschließlichen Gebrauch von Geräuschen für seinen neuartigen Tanz empfohlen und ihn mit dem „Tanz des Schrapnells“, dem „Tanz des Maschinengewehrs“ und dem „Tanz der Fliegerin“ in einen militaristischen Rahmen gestellt.³⁶¹ Das Thema des Kriegs wird in den *Balli plastici* jedoch lediglich als exotische Grotteske der roten und schwarzen Wilden aufgeführt und musikalisch eher distanziert behandelt – wenngleich der „Überlebenskampf“ auch in der Episode mit Katze und Maus angedeutet wird. Auch die geforderten Eigenschaften „disarmonico“, „antigrazioso“ und „asimmetrico“ erfüllen die *Balli plastici* mit den eckigen Bewegungen der Marionetten-Automaten auf ihre eigene Weise und beschreiten so innerhalb des Futurismus neue Wege.

Fortunato Depero hielt im Folgenden an der Idee des Tanzes fest und war bestrebt, seinen Figuren zu gesteigerter akrobatischer Beweglichkeit und Dynamik zu verhelfen. Ihm

³⁵⁹ Rezension von Cipriano Efisio Oppo in „L'Idée Nazionale“, Rom, 17.4.1918, abgedruckt in Antonucci (1975), S. 127.

³⁶⁰ Ebd., S. 125.

³⁶¹ Vgl. Luigi Scivo (Hg.), *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Rom 1968, S. 154–156.

schwebte daher das Material Gummi vor, was er jedoch nur auf der Leinwand, etwa an seinem Bild „Ballo di diavoli, equilibristi e ballerine di gomma“ (1919) realisierte. 1924 gelang es ihm ein weiteres Mal, seine Vorstellung futuristischer Bühnenkunst mit Musik verbunden zu inszenieren. Das Thema von „Aniccam del 3000“ war die Liebe der Lokomotiven zum Stationsvorsteher. Franco Casavolas Musik zu diesem Ballett, das im Mailänder Trianon-Theater aufgeführt wurde, ist leider verloren.

IV. Erotik auf der Puppenbühne. Zwei Beispiele musikalischen Figurentheaters aus dem deutschsprachigen Raum

4.1 Die „Über-Marionette“ des Edward Gordon Craig und das Schweizerische Marionettentheater

Der Gründung des Schweizerischen Marionettentheaters im Jahre 1918 durch Alfred Altherr, den damaligen Direktor des Züricher Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule, ging ein Ereignis voraus, das vier Jahre zurücklag, aber für diese neue Institution eine unmittelbare Wirkung hatte. Im Zentrum der ebenfalls von Altherr organisierten Zürcher Theaterkunstausstellung des Jahres 1914, wo auch das berühmte Marionettentheater Münchner Künstler von Paul Brann auftrat,³⁶² hatte zusammen mit Adolphe Appia kein geringerer als Edward Gordon Craig gestanden, der damals europaweit berühmte Theatertheoretiker, Bühnenbildner, Regisseur und Erfinder der so genannten „Über-Marionette“.³⁶³ Seine Ideen dienten den Betreibern des Schweizerischen Marionettentheaters von den avantgardistischen ersten Inszenierungen von 1918 an als Vorbild – auch wenn die kubistisch-dadaistischen Marionetten von Sophie Taeuber-Arp für Carlo Gozzis *König Hirsch* (1918) und die abstrahierten Figuren Otto Morachs für Claude Debussys *La Boîte à Joujoux* (1918) sicherlich eigene, neue Vorstellungen von der Puppe präsentierten. Craigs provokative Forderung, den Schauspieler durch die unbelebte Figur zu ersetzen – eine Idee, die er von Maurice Maeterlinck und Anatole France übernahm – wurde im Schweizerischen Marionettentheater wörtlich verstanden und in die Tat umgesetzt. Da Craig auf besondere Weise mit dem deutschsprachigen Figurentheater und so auch mit den beiden im Folgenden untersuchten, „erotischen“ Beispielen musikalischen Figurentheaters verknüpft ist, soll sein Ansatz an dieser Stelle kurz beleuchtet werden – wenngleich Craig selbst sich nicht für das Thema der Erotik auf der Bühne interessiert zu haben scheint.

³⁶² Gegründet 1906, bald mit musikalischem Spielplan: Pergolesis *La serva padrona*, Mozarts *Bastien und Bastienne*, Glucks *Der betrogene Kadi*, Adolphe Adams *Die Nürnberger Puppe*, Offenbachs *Das Mädchen von Elizondo* – siehe Anhang E.

³⁶³ Vgl. im Folgenden Hana Ribí, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion. Craigs Theater visionen und das Schweizerische Marionettentheater*. Die Edward Gordon Craig-Sammlung im Museum für Gestaltung Zürich, (= Schweizer Theaterjahrbuch 61/2000), Basel 2000, S. 29 ff.

Der große Theatermann Gordon Craig hatte bereits 1898 begonnen, sich mit der Theaterpuppe auseinanderzusetzen.³⁶⁴ Ab 1904 verstärkte sich sein Interesse, als er den Artikel *An Apology for Puppets* des englischen Symbolisten Arthur Symons entdeckte, der im Rückgriff auf die Ideen der Romantiker die unbedingte Fügsamkeit der Puppe gegenüber dem Willen des Autors hervorhebt und ihr künstliches, maskenhaftes Antlitz als die Rückkehr zum antiken Theater begreift.³⁶⁵ Craig experimentierte in der Folgezeit viel mit Papiertheatern – seine Figurenskizzen wurden ab 1907 zu autonomen Figurinen, die äußerst sparsam mit Gelenken und von unten führbaren Fäden ausgestattet waren. 1908 erschien das bahnbrechende Manifest *The Actor and The Über-Marionette* in Craigs Zeitschrift *The Mask*. In der Gordon Craig School for the Art of the Theatre, 1913 in Florenz gegründet, standen Puppenspiel und –bau auf dem Lehrplan; die Bibliothek und das Museum der Schule führten afrikanische Masken, italienische und burmanische Marionetten sowie japanische Flachfiguren als Anschauungsmaterial. Noch im Gründungsjahr wurde an dieser Schule eine knapp zweieinhalb Meter hohe Marionette gebaut – womöglich ein Prototyp der „Über-Marionette“, dieser Craigschen Wortbildung, die vermutlich in Anlehnung an Friedrich Nietzsches „Übermensch“ entworfen wurde. Schon 1905 hatte Craig die Größe der Figur mit „viereinhalb bis fünf Fuß“, „Helden und bemerkenswerte Persönlichkeiten fünf bis fünfeinhalb, oder sogar sechs Fuß“ und „Götter sechs Fuß oder mehr, falls nötig“ geplant.³⁶⁶ Wie genau eine solche „Über-Marionette“ auszusehen hatte, vermied ihr Erfinder jedoch zeit seines Lebens zu definieren. Lange blieb die Frage unbeantwortet, ob man sich darunter überlebensgroße Marionetten, womöglich flache Bunraku-Figuren (sic) oder aber die Metapher eines Schauspielers vorzustellen hatte, der seinen Körper perfekt kontrolliert. Der Craig-Biograph Denis Bablet insistiert: „Die Über-Marionette, das ist der Schauspieler, der sich durch die Aneignung bestimmter Eigenschaften der Marionette von seinen Zwängen befreit.“³⁶⁷ Craig selbst definierte seine Figur 1924 metaphorisch, wobei er seine frühere Radikalität deutlich zurücknahm: „The Über-marionette is the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality.“³⁶⁸ Erst in jüngster Zeit ermittelte die Craig-Forschung ein detaillierteres Konzept, das ein Mitarbeiter Craigs in einem Interview beschrieben hat: „An actor encased in a sort of armor, so he could

³⁶⁴ Vgl. Patrick Le Bœuf (Hg.), *Craig et la marionnette*, Arles 2009, S. 11.

³⁶⁵ Arthur Symons, *An Apology for Puppets*, in: Ders., *Plays, Acting and Music. A Book of Theory*, London 1909, S. 3–10.

³⁶⁶ Vgl. Plassard (1992), S. 50.

³⁶⁷ Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, übers. von Inge Heintze, Köln / Berlin 1965, S. 134.

³⁶⁸ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (1924), ed. by Franc Chamberlain, New York / Oxon 2009, S. XXII.

make none but graceful, slow, sweeping gestures.³⁶⁹ Damit hätte, wie Patrice Le Bœuf zu Recht bemerkt, Craig eine Idee aufgegriffen und wörtlich verwirklicht, die schon Denis Diderot in seiner Schrift „Paradoxe sur le comédien“ (1773) formulierte: „[Le grand comédien] se renferme dans un grand mannequin d’osier dont il est l’âme.“³⁷⁰

Tatsächlich gehen die Wurzeln, die Craig seiner Über-Marionette zuschreibt, noch viel weiter zurück als ins 18. Jahrhundert. Nicht „the doll“, die Kinderpuppe, sei der Vorfahre der Marionette, sondern „the stone images of the old temples“.³⁷¹ Craig nennt das thebanische Tempel-Theater des alten Ägypten, dann das „Gangesufer“ im alten Asien als frühesten Geburtsort der Theaterpuppe, die dort Teil symbolgeladener Zeremonien war. Mit deren eitlen Imitatoren entstehen dann Craigs legendenhafter Erzählung zufolge die Schauspieler, in epochengetreuer Misogynie charakterisiert als Frauen: „The actor springs from the foolish vanity of two women who were not strong enough to look upon the symbol of godhead without desiring to tamper with it [...]“.³⁷² Die Puppe selbst, so Craig, sei im Laufe der Zeiten gleichfalls degeneriert, von den „images [...] in the likeness of God“ zu „low comedians“.³⁷³

Im Mittelpunkt des Manifests *The Actor and the Über-Marionette* stehen jedoch der Schauspieler selbst und die Defekte seiner Persönlichkeit, die ihn nach Meinung Craigs für die Bühne unmöglich machen. Er zieht zu seiner Hauptthese einen Ausspruch Eleonora Duses heran: „To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible.“³⁷⁴ In eigenen Worten resümiert er kurz darauf: „The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-marionette we may call him, until he has won for himself a better name.“³⁷⁵ – Doch worin besteht der Defekt der Schauspieler-Persönlichkeit? In seiner Beseeltheit, seinen Emotionen, die stets dem Zufall unterworfen sind und nicht gänzlich kontrolliert werden können. Diese Unkontrollierbarkeit läuft Craigs Kunstbegriff zuwider.

³⁶⁹ Michael Carmichael Carr (1910), vgl. Le Bœuf (2009), S. 58.

³⁷⁰ „[Der große Schauspieler] schließt sich in eine große Schneiderpuppe ein, deren Seele er darstellt.“ (Übers. d. Verf.) Ebd., S. 20.

³⁷¹ Edward Gordon Craig (1962), S. 82.

³⁷² Ebd., S. 94.

³⁷³ Ebd., S. 90, 82.

³⁷⁴ Ebd., S. 79.

³⁷⁵ Ebd., S. 81. Im ersten Heft seiner Zeitschrift *The Mask* hatte Craig übrigens ausführlich die entsprechende Passage aus Anatole Frances Artikel über die Marionetten des Pariser Petit-Théâtre zitiert und insofern die provokante These, die Puppe müsse den Schauspieler ersetzen, vorweggenommen. Vgl. Edward Gordon Craig, *A Note on Masks*, In: *The Mask*, Bd. 1, Nr. 1, März 1908, S. 9–10. *The Actor and the Über-Marionette* erschien erstmals im zweiten Heft von *The Mask*, im April 1908.

Art is the exact antithesis of pandemonium, and pandemonium is created by the tumbling together of many accidents. Art arrives only by design. Therefore in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials.³⁷⁶

Der von Craig mit Vorliebe verwendete Begriff des „Materials“ impliziert bereits die Entpersönlichung oder sogar Leblosigkeit seiner Schauspielfigur. Gleichzeitig macht er die absolute Vorrangstellung des künstlerischen Autors deutlich, der jenes „Material“ bearbeitet und formt. Die Neuschöpfung soll schließlich am Ende jenes Wandlungsprozesses stehen, den der Schauspieler zu durchlaufen hat – von der Personifizierung über die Repräsentation zur Kreation („To-day they *impersonate* and interpret; to-morrow they must *represent* and interpret; and the third day they must create.“³⁷⁷). Personifizierung bedeutet für Craig dabei soviel wie photographische Imitation, die er grundsätzlich ablehnt.

The actor looks upon life as a photo-machine looks upon life; and he attempts to make a picture to rival a photograph. He never dreams of his art as being an art such for instance as music. He tries to reproduce Nature; he seldom thinks to invent with the aid of Nature, and he never dreams of *creating*. [...] *If you can find in Nature a new material, one which has never yet been used by man to give form to his thoughts, then you can say that you are on the high road towards creating a new art. For you have found that by which you can create it.*³⁷⁸

Wie aber sieht das geheimnisvolle, neuartige Material aus, das Craig für seine neue Kunst gefunden zu haben glaubt? Ähnlich wie Maurice Maeterlinck siebzehn Jahre zuvor beschreibt er sie als eine Kunst des Todes:

But from that mysterious, joyous, and superbly complete life which is called Death [it is possible to draw inspiration] – that life of shadow and of unknown shapes, where all cannot be blackness and fog as is supposed, but vivid colour, vivid light, sharp-cut form; and which one finds peopled with strange, fierce and solemn figures, pretty figures and calm figures, and those figures impelled to some wondrous harmony of movement [...].³⁷⁹

Offenbar ist die Idee des herkömmlichen Lebendigen zu sehr verquickt mit der Personifizierung („impersonation“) – daher ist das Entpersönlichte, Tote Craigs Ideal, das jedoch keineswegs finster und farblos, sondern in den „lebhaftesten“ Farben und Formen zu denken ist. Das Entpersönlichte scheint in diesem Sinne ein reicher Quell neuer Figuren und

³⁷⁶ Ebd., S. 55 f.

³⁷⁷ Ebd., S. 61.

³⁷⁸ Ebd., S. 62, 78. Originaltext kursiv.

³⁷⁹ Ebd., S. 74.

Gedanken, wobei Craigs Schönheitsideal durch die Adjektive „streng“, „ernst“, „ruhig“ und „harmonisch“ umrissen ist.

Zu Lebzeiten scheint Edward Gordon Craig, der insgesamt nur vergleichsweise wenige Inszenierungen, darunter eine bedeutende Hamlet-Inszenierung von 1912 in Moskau, erarbeitet hat, sein Ideal der „Über-Marionette“ nicht verwirklicht zu haben. Auch seine Werke für Puppentheater, die „dramas for fools“, bleiben unaufgeführt und größtenteils ungedruckt – von geplanten 365 Stücken sind immerhin etwa vierzig erhalten.³⁸⁰ Trotz geringer Produktivität als Regisseur ist Craig seit den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in ganz Europa, besonders aber in Deutschland rezipiert worden, wo seine bühnenbildnerischen Skizzen in vielen Städten auf Theaterausstellungen zu sehen waren.

Schon früh hatte der Regisseur Craig sein Interesse am Musiktheater bekundet: Zwischen 1900 und 1903 inszenierte er für die Purcell Operatic Society Opern wie Purcells *Dido and Aeneas*, *The Masque of Love* und Händels *Acis and Galatea*. Diese sehr erfolgreichen Aufführungen gelten heute als Renaissance der englischen Oper. Ob die Musik als ergänzendes oder gar konstituierendes Element in Craigs abstrakter Stilbühne gedacht war? Als das Medium, welches dem leblosen Material Leben einhauchen konnte? Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch der Spielplan des Schweizerischen Marionettentheaters, ähnlich dem des Teatro dei Piccoli in Rom, von musikalischen Werken geprägt war. Vorbild in diesem Punkt war auch das Marionettentheater Münchner Künstler unter der Leitung von Paul Brann, das ebenfalls auf der Theaterkunstaussstellung von 1914 zu sehen gewesen war: Ein Vergleich der Spielpläne zeigt deutliche Parallelen in der Stückauswahl.

Tabelle: Paul Branns Marionettentheater Münchner Künstler (1906–1940) – musikalisches Repertoire³⁸¹

Datum	Titel / Autor / Komponist
1907	<i>La serva padrona</i> , komische Oper in zwei Akten von Giovanni Pergolese [sic]
~1908	<i>Der tapfere Cassian</i> , Puppenspiel in einem Akt von Arthur Schnitzler, Musik von Oskar Straus
~1908	<i>Bastien und Bastienne</i> , komische Oper in einem Akt von W. A. Mozart

³⁸⁰ Vgl. Le Bœuf (2009), S. 23. Einige der Dramen sind in Craigs Zeitschrift *The Marionette* veröffentlicht. Eine zweisprachige Edition dieses Corpus wird derzeit am Institut International de la Marionette in Charleville-Mézières vorbereitet.

³⁸¹ Vgl. Renate Philapitsch-Aschober, *Paul Brann und sein „Marionettentheater Münchner Künstler“* (Diss.), University of Illinois, Urbana-Champaign, 1975, S. 141 ff. Trotz der schwierigen Quellenlage konnte die Autorin ermitteln, dass das „Orchester“ Paul Branns grundsätzlich aus fünf Spielern bestand (zwei Geigen, Klavier, Violoncello, Flöte), auf Tourneen nur aus drei (Klavier/Cembalo, Geige, Cello). Nach Aussagen Gabriele Branns soll Pablo Casals zeitweise im Orchester mitgewirkt haben. Die Sänger, Sprecher und Instrumentalisten waren wahrscheinlich hinter der Bühne postiert (ebd., S. 270).

~1908	<i>Faust. Das lastervolle Leben und erschreckliche Ende des weltberühmten, jedermannlich bekannten Erzzaubers Doctoris Johannis Fausti</i> , Puppenspiel in vier Akten nach Texten des 17. Jhs. (Augsburger Fassung), bearbeitet von Paul Brann, Musik von Eduard Lassen
~1908	<i>Der betrogene Kadi</i> , komische Oper in einem Akt von Christoph Ritter von Gluck
1910/12?	<i>Die Zaubergeige</i> , Märchendrama in vier Akten von Franz von Pocci, Musik von Richard Trunk
1910	<i>König Violon und Prinzessin Klarinette</i> , ein Trauerspiel für Marionetten von August Mahlmann, mit einem musikalischen Vorspiel von Konrad Scherber
1910/11?	<i>Das Mädchen von Elizondo</i> , komische Oper in einem Akt von Jacques Offenbach
~1912	<i>Der Tod des Tintagiles</i> , mystisches Spiel in fünf Aufzügen von Maurice Maeterlinck (ohne Musik?)
~1912	<i>Die Nürnberger Puppe</i> , komische Oper in einem Akt von Adolphe Adam
~1922	<i>Legende von der Geburt des Heilandes</i> , Krippenspiel in sechs Bildern nach alten Motiven, bearbeitet von Paul Brann, Musik nach alten Weihnachtsliedern, Bach und Händel
1927	<i>Der kleine und der große Klaus</i> , ein Marionettenspiel in vier Akten nach Andersens Märchen von Etta Federn und Paul Brann, Musik von Theo Rupprecht
1928	<i>Wasif und Akif oder „Die Frau mit den zwei Ehemännern“</i> , nach einem türkischen Schattenspiel und nach „Tausendundeine Nacht“ von Armin T. Wegner und Lola Landau, Musik von Ernst Viebig, 1928 zusammengestellt von Werner Egk
1929	<i>Amphitryon</i> , Lustspiel in einem Vorspiel und drei Akten von Jean Baptiste Molière, Musik von Jean Philippe Rameau
~1932	<i>Jery und Bätely</i> , Singspiel von Johann Wolfgang Goethe, Musik von Johann Friedrich Reichardt

Tabelle: Schweizerisches Marionettentheater – musikalisches Repertoire³⁸²

Datum	Titel	Autoren
1918	<i>La boîte à joujoux</i>	Musik: Claude Debussy Ausstattung: Otto Morach (wg. span. Grippe nur private Auff.)
1918	<i>Zaide</i>	Musik: W. A. Mozart Ausstattung: Rudolf Urech
1918	<i>Die heilige Kummernis</i>	Text: Daniel Baud-Bovy, übers. von Werner und Hans Reinhart Musik: Gustav Doret Ausstattung: Alexandre Cingria
1921	<i>Das Gotteskind</i>	Text: Emil Alfred Herrmann Nach alten deutschen Volksspielen und Liedern

³⁸² Werkdaten entnommen aus: Ursula Bissegger, Puppentheater in der Schweiz (= Schweizer Theaterjahrbuch 41), Zürich 1978, S. 348 f. sowie Liste der im Zürcher Museum Bellerive aufbewahrten Marionettenspiele, freundlicherweise übermittelt von Frau Sabine Flaschberger.

		Ausstattung: Otto Morach
1923	<i>Bastien und Bastienne</i>	Musik: W. A. Mozart Ausstattung: Paul Bodmer
1923	<i>Das Mädchen von Elizondo</i>	Musik: Jacques Offenbach Ausstattung: Max Tobler
1923	<i>Die Zaubergeige</i>	Text: Franz von Pocci Musik: ? Ausstattung: Max Tobler
1925	<i>Betly</i>	Musik: Gaetano Donizetti Ausstattung: Ernst Gubler
1926	<i>Liviette und Tracollo</i>	Musik: G. B. Pergolesi Ausstattung: Georg Rüegg
1926	<i>Meister Pedros Puppenspiel</i>	Musik: Manuel de Falla Ausstattung: Otto Morach
1926	<i>Die Rache des verhöhnten Liebhabers</i>	Text: Ernst Toller Musik: Ernst Krenek Ausstattung: Karl Hügin
1930	<i>Der getreue Musikmeister</i>	Musik: G. Ph. Telemann? Ausstattung: Pierre Gauchat
1935	<i>Der gestiefelte Kater</i>	Text: Ludwig Tieck Musik: H. G. Früh Ausstattung: Eugen Früh
1943	<i>Die Maienkönigin</i>	Musik: Chr. W. Gluck
1944	<i>Das Mädchen von Elizondo</i>	Musik: Jacques Offenbach Ausstattung: Max Tobler
1945	<i>La serva padrona</i>	Musik: G. B. Pergolesi Ausstattung: Pierre Gauchat
1946	<i>Bastien und Bastienne</i>	Musik: W. A. Mozart Ausstattung: Pierre Gauchat
1946	<i>Die Bremer Stadtmusikanten</i>	Musik: ? Ausstattung: Pierre Gauchat

Viele der in Zürich aufgeführten Puppenstücke wurden mit Musik inszeniert, zu einem großen Teil handelt es sich um Opern.³⁸³ Zu letzteren sind Wolfgang Amadeus Mozarts Singspiel-Fragment *Zaide*, sein Singspiel *Bastien und Bastienne*, Jacques Offenbachs Operette *Das Mädchen von Elizondo*, Gaetano Donizettis komische Oper *Betly* und Giovanni Battista Pergolesis Intermezzo *Liviette und Tracollo*, außerdem *Meister Pedros Puppenspiel* von Manuel de Falla zu zählen. Bemerkenswert ist auch die leider verhinderte³⁸⁴

³⁸³ Siehe Anhang F. Eine Liste der Marionettenspiele in der Sammlung des Museums Bellerive verdanke ich Sabine Flaschberger vom Zürcher Museum für Gestaltung. Die erhaltenen Spiele machen nicht das vollständige Repertoire des Puppentheaters aus, geben aber einen repräsentativen Eindruck. Eine ausführlichere Spielplan-Übersicht findet sich in: Ursula Bissegger, *Puppentheater in der Schweiz* (=Schweizer Theater-Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 41), Zürich 1978, S. 348 f.

³⁸⁴ Aufgrund der Grippeepidemie des Sommers 1918 kam es nur zu einigen internen Aufführungen, vgl. Lothar Drack, *Otto Morachs Arbeit für das Marionettentheater: la boîte à joujoux*, Solothurn 1988, S. 38 f.

Welturaufführung von Claude Debussys Kinderballett *La Boîte à Joujoux* im Todesjahr des Komponisten 1918. Zusammen mit dem Weihnachtsspiel *Das Gotteskind* von Emil Alfred Herrmann (1921), *Meister Pedros Puppenspiel* von Manuel de Falla (1926) gehört *Die Rache des verhöhten Liebhabers* von Ernst Toller, mit Musik von Ernst Krenek (1926), zu den erstaunlich wenigen musikalischen Werken, die zeitgenössisch und original für die Puppenbühne geschrieben wurden.

Das Gotteskind – „ein Weihnachtsspiel nach alten deutschen Volks-Spielen und Liedern“, 1912 in Dresden uraufgeführt – ist dem religiösen Figurentheater zuzuordnen, das in Paris bereits seit den 1890er Jahren zu beobachten war. Bei der Züricher Aufführung von Manuel de Fallas Puppenoper um *Meister Pedro* handelt es sich um eine Zweitinszenierung, die 1926, drei Jahre nach der Uraufführung in Paris, stattfand. Dieses Werk soll im nächsten Kapitel genauer untersucht werden. Der nun folgende Abschnitt stellt die Züricher Uraufführung des Marionettenspiels von Ernst Toller mit der Bühnenmusik von Ernst Krenek vor – ein Beispiel musikalischen Figurentheaters, das zwar augenscheinlich konservativ, nicht-avantgardistisch war, aber mit der Erotik dennoch ein neues, provokantes Thema auf die Puppenbühne brachte.

4.2 Erotik auf der Puppenbühne I: Die Rache des verhöhnten Liebhabers (1926) von Ernst Toller und Ernst Krenek



Abb. 3: Szenenbild aus *Die Rache des verhöhnten Liebhabers*, Zürich 1926. Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung. Marlen Perrez © ZHdK

4.2.1 Hintergründe

Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder *Frauenlist und Männerlist*, ein „galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello“,³⁸⁵ ist seiner Entstehungsgeschichte nach und im Werkzusammenhang des Textautors ein isoliertes, recht kurioses Einzelwerk. Toller verfasste es 1919/20, während er aufgrund seiner Beteiligung an der Münchner Räterepublik im Festungsgefängnis Eichstätt in Haft saß. Die ebenfalls in der fünfjährigen Haftzeit entstandenen Dramen gelten als politisch engagierte Beispiele eines „messianischen Expressionismus“, so etwa *Masse Mensch* (1918/19).³⁸⁶ Politisches Engagement oder expressionistische Stilmittel sucht man in der *Rache des verhöhnten Liebhabers* allerdings vergeblich.³⁸⁷ Mit dem Puppenstück, laut Widmung „Spiel einer heiteren Laune“ seines Autors, haben sich außer Malcolm Pittock, Cecil Davies und Kirsten Reimers bis heute kaum Forscher beschäftigt; der Autor selbst und der musikalische Co-

³⁸⁵ So der Titel der ersten selbständigen Veröffentlichung, Berlin 1925.

³⁸⁶ Vgl. Kirsten Reimers, *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen* (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2), Würzburg 2000, S. 45 ff.

³⁸⁷ Zwar betreffen einige Verse die venezianische Stadtpolitik, doch dienen sie vor allem zur Charakterisierung des dritten, etwas skurrilen Protagonisten Giuseppe.

Autor, Ernst Krenek, scheinen das Werk zeitlebens nicht mehr erwähnt zu haben. In seiner Autobiographie verschweigt Krenek 1948 seine Bühnenmusik des Jahres 1925, als er die Idee des nur zwei Jahre später entworfenen Marionettenspiels *Marlborough s'en va-t-en guerre* begründet:

[...] vermutlich weil mich wieder der Gedanke herausforderte, etwas zu tun, was ich noch nie getan hatte. Eigentlich hatte ich keine Ahnung, wie ich es anfangen sollte, denn meine Kenntnis von Marionetten beschränkte sich wahrscheinlich darauf, dass ich Kleists wunderschönen Essay über dieses Thema gelesen hatte.³⁸⁸

Infolgedessen erwähnt auch Kreneks Biograph John L. Stewart mit keinem Wort, dass *Die Rache* 1926 vom Schweizerischen Marionettentheater in Zürich mit Kreneks Musik erstmals in dem Medium aufgeführt wurde, für das sie bestimmt war. Er ordnet die Bühnenmusik fälschlicherweise in den Spielplan des Kasseler Staatstheaters ein, für das Krenek in der Tat in den Jahren 1925/26 einige Bühnenmusiken komponiert hatte.³⁸⁹ Da Kreneks Musik auch in Georg Brunners Studie über Bühnenmusik zu Tollers Werken nicht erwähnt wird,³⁹⁰ kann man davon ausgehen, dass sie zumindest bis zur Neuedition des Bärenreiter-Verlags im Jahr 2007 weitgehend vergessen war.³⁹¹

An Zeugnissen der Autoren bleibt nur eine indirekte Bemerkung, die Ernst Toller in einem sein Werk resümierenden Aufsatz machte:

Ich habe manchmal aus spielerischer Laune Scherzdinge geschrieben. Daraus machte man mir die heftigsten Vorwürfe. Wie jedem Künstler prägt man auch mir eine Schablone auf, nach der ich bis an mein Lebensende mich richten soll. Ich denke gar nicht daran.³⁹²

Hier scheint Toller zu wiederholen, was er bereits in der oben erwähnten Widmung über seinem Puppenspiel andeutete – die „heitere“ oder „spielerische Laune“, die „Scherzdinge“ zielen offenbar neben der Komik auf eine betont geringe Bedeutung des Werkes ab und sollen

³⁸⁸ Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, übers. von Friedrich Saathen und Sabine Schulte, Hamburg 1998, S. 619 f.

³⁸⁹ John L. Stewart, *Ernst Krenek. Eine kritische Biographie*, übers. von Friedrich Saathen, Tutzing 1990, S. 88. In den Archiven des Staatstheaters Kassel findet sich kein Hinweis darauf, dass Tollers Stück dort gespielt worden wäre.

³⁹⁰ Georg Brunner, *Die Bühnenmusik zu den Werken Ernst Tollers*, in: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hgg.), *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik* (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1), Würzburg 1999, S. 205–226.

³⁹¹ Ernst Krenek, *Musik zum Puppenspiel „Die Rache des verhöhnten Liebhabers“ (Ernst Toller) für eine Aufführung im Marionettenspiel in Zürich, 1925*, für Singstimme, Violine und Klavier, Basel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG 2012 (BA 8281).

³⁹² Ernst Toller, *Arbeiten*, in: Ders., *Quer durch. Reisebilder und Reden*, Berlin 1930, S. 289.

ihm alles Ernstgemeinte entziehen. In eine ähnliche Richtung geht auch die Erinnerung von Tollers Mithäftling Ernst Niekisch:

Ihm schwebte vor, ein Lustspiel voll heiterer Überlegenheit, voll kecken Übermuts, voll bezaubernder Anmut, voll spritziger Leichtfüßigkeit und reifster Kultiviertheit zu schreiben.³⁹³

Im Gegensatz zu der gerade zitierten Einschätzung weist diese Quelle jedoch auf einen erhöhten Kunstcharakter des Werkes hin. Die „Leichtfüßigkeit“ wird nicht mehr mit Bedeutungslosigkeit gleichgesetzt, sondern verbindet sich mit „reifster Kultiviertheit“ – einem Superlativ, der im Hinblick auf das traditionell unkultivierte, schlichte Medium des Puppenspiels erstaunen mag. Doch lässt die Formulierung an Heinrich von Kleists und Edward Gordon Craigs Auffassung von der Puppe als Wesen vollendetster Künstlichkeit denken.

Das charakterisierende Beiwort im Untertitel des „galanten Puppenspiels“ rückt dieses vage in die zurückliegende Epoche galanter Dichtung³⁹⁴ und lässt deren Eigenschaften – geistreich, witzig, leicht frivol – assoziieren. Vordergründig ist der Leser jedoch schlicht auf eine „ein Liebeserlebnis betreffende“ Handlung vorbereitet. Von vornherein weckt die Zusammenfügung „galant“ und „Puppenspiel“ ein gewisses Interesse: Theaterpuppen zeichnen sich durch meist hölzerne, gefühl-lose Körper aus, während das Liebsthema Gefühl und fühlende Körperlichkeit in hohem Maße erforderlich macht. Schon vom Untertitel ausgehend stellt sich daher die Frage: Wie wird die Antithese Puppe – Liebeserlebnis aufgelöst, und warum bemüht der Autor das Medium Figurentheater?

Tollers Werk wurde am 8. Mai 1923 auf der Freien Volksbühne Jena mit menschlichen Schauspielern uraufgeführt. Im Herbst des darauffolgenden Jahres, am 7. September 1924, erklang zu einer erneuten Aufführung auf der Berliner Volksbühne eine Bühnenmusik von Wolfgang Zeller, dem später äußerst erfolgreichen Filmmusikkomponisten.³⁹⁵ Diese Inszenierung trug dem vom Autor geforderten Medium der Puppenbühne Rechnung, indem die Schauspieler an Marionettenfäden „aufgehängt“ wurden.³⁹⁶ Im Zusammenhang damit

³⁹³ Ernst Niekisch, *Erinnerungen an Toller*, in: Herbert Ihering (Hg.), *Theater der Welt. Ein Almanach*, Berlin 1949, S. 28.

³⁹⁴ Ein Fehlschluss: Die Textvorlage stammt aus dem Jahr 1554 und ist damit etwa zweihundert Jahre älter als die Zeit des „galanten Stils“.

³⁹⁵ U. a. komponierte er die Musik zum Propagandafilm *Jud Süß* von Veit Harlan (1940).

³⁹⁶ Vgl. Monty Jacobs, *Toller-Feier. Mittagsvorstellung der Volksbühne*, in: *Vossische Zeitung* (Berlin) Nr. 427, Abend-Ausgabe, 8.9.1924, S. 2.

macht der Rezensent der Vossischen Zeitung eine abwertende Bemerkung, die ein erstes Licht auf die Frage nach dem Grund für das Puppenmedium wirft:

„Die Rache des verwöhnten [sic!] Liebhabers“ läßt vielleicht in Bandellos Novellenbuch den Leser schmunzeln. Vor vielen Blicken wird dem ahnungslosen Hahnrei seine eigene Frau mit verhülltem Gesicht gezeigt „ganz und gar barfuß“, wie es in der Studentengeschichte heißt. Wenn Ernst Toller zufällig ein Künstler wäre, so hätte sein Takt ihm sofort verraten, wie plump diese Pointe auf der Bühne wirken müsse. Humor und Grazie wären als mildernde Umstände willkommen gewesen, zwei Qualitäten, die man freilich hinter Schloß und Riegel wohl nicht verlangen darf.³⁹⁷

Offensichtlich war es in den „wilden“ 1920er Jahren noch ein Tabu, den menschlichen Körper auf der Theaterbühne nackt zu zeigen: Das Theater war immerhin ein seriöseres Medium als die Tanzrevue, in der Josephine Baker, zum Beispiel 1926 in Berlin, ihre Erfolge feierte. Mit dem Adjektiv „plump“, das anschließend als „humorlos“ und „ungraziös“ differenziert wird, verurteilt der Rezensent Tollers Idee, die doch „voll kecken Übermuts“ und „bezaubernder Anmut“ gedacht war. In Voraussicht solcher Reaktionen, so muss man vermuten, richtete Toller sein Lustspiel ausdrücklich als Puppenspiel ein – um das ansonsten nicht Zeigbare dennoch auf der Bühne zeigen zu können.

Zur Sexualität, dem Thema der *Rache*, liefert die Sekundärliteratur durchgehend einen biographistischen Erklärungsversuch: Die Geschichte wurde von Malcolm Pittock drastisch als „masturbation fantasy“ ihres Autors gesehen.³⁹⁸ Cecil Davies verfolgt diese Idee eingehend, indem er die Handlung des Puppenstücks mit einer exhibitionistischen Szene vergleicht, die Toller im Gefängnis erlebte und mehrfach schilderte.³⁹⁹ Er deutet die hohe Künstlichkeit und Distanziertheit des Stücks als Sublimierung sexueller Frustration: „Its very artificiality and remoteness from everyday life can be seen as Toller’s attempt to find a purely artistic, conventionalised form through which to sublimate the tremendous psychological pressures of sexual frustration.“⁴⁰⁰ Im Zusammenhang mit der Puppenfrage ist ein solcher biographistischer Ansatz jedoch nur von geringem Interesse, da er über das Stück selbst kaum Auskunft geben kann. Freilich stellt sich die Frage, inwiefern die *Rache des verwöhnten Liebhabers* als Stück etwas von einer sexuellen Fantasie hat – nicht des Autors, sondern der Figuren und schließlich des Zuschauers.

³⁹⁷ Ebd., S. 2 f.

³⁹⁸ Malcolm Pittock, *Ernst Toller*, Boston 1979, S. 146.

³⁹⁹ Cecil Davies, *The Plays of Ernst Toller. A revaluation*, Amsterdam 1996, S. 137 f.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 133.

4.2.2 Die Handlung

Wie bereits angedeutet, basiert Tollers Puppenspiel auf der dritten Erzählung des ersten Bandes aus Matteo Bandellos *Novelle*, einer Sammlung von 214 Novellen aus dem Jahr 1554. Sie trägt den Titel *Beffa d'una donna ad un gentiluomo ed il cambio che egli le ne rende in doppio*, zu deutsch „Wie eine Dame ihren Spott mit einem Edelmann treibt und er ihr das doppelt heimzahlt“ – wobei „beffa“, der Spott oder Streich, durch diesen Titel zum Charakteristikum der Geschichte wird. Schon hier klingt also das „Heitere“ als Thema an, das auch Toller in den Vordergrund rückte. – Bandellos Novellen waren Anfang der 1920er Jahre in verschiedenen deutschen Übersetzungen erhältlich⁴⁰¹ – die Neueditionen entstanden möglicherweise im Rahmen des so genannten Renaissancismus der Jahrhundertwende.

Das Puppenspiel gliedert sich in zwei Akte, die in der ersten Ausgabe in der Zeitschrift *Die weißen Blätter* 1920 einzeln mit „Frauenlist“ und „Männerlist“ übertitelt waren. Die Personen sprechen durchgehend in freien, meist jambischen Versen, hauptsächlich im Paarreim. Kirsten Reimers hat die hochstilisierte Sprache als „literarischen Jugendstil“ beschrieben.⁴⁰² Es herrscht das Vokabular des Schwingens, Wiegens und Tanzens vor, vorangestellte Genitive, florale Motive, Edelsteine, kostbare Düfte und Stoffe. Ort der Handlung ist die Stadt Venedig um das Jahr 1550.

Der erste Akt spielt im Zimmer der jungen Dame Elena im Palast Giuseppees, ihres dicken und impotenten Ehemanns. Elena singt zu Beginn ein kurzes Wiegenlied in italienischer Sprache – Ausdruck, wie Davies interpretiert, ihres bisher unerfüllten Kinderwunsches.⁴⁰³ Durch die Zofe Rosa vermittelt erhält Elena den Besuch eines stürmischen Verehrers, des „schönen“ Signor Lorenzo, der ihr allen Ablehnungen zum Trotz den Hof macht. Seine Avancen sprühen vor erotischer Bildlichkeit („Kann sich die Glocke, deren Klöppel schwingen / Wehren und sagen: Ich will nicht klingen? / Kann sich die Tanne, die der Wind zerzaust, / Aufsteilen trotzig: Ich will nicht, daß du mich umbraust?“⁴⁰⁴). Als unverhofft der fettleibige Ehemann vom Rathaussaal nach Hause kommt – wie man inzwischen erfahren hat, ist er opportunistisch in der venezianischen Stadtpolitik engagiert –, versteckt Elena Lorenzo hinter einem Vorhang, der ihre Kleider verdeckt. Giuseppe bringt einen geschichtsträchtigen Degen mit, den er soeben bei einem Juwelier erworben hat, und brüstet sich damit. Elena erblickt

⁴⁰¹ U.a. Matteo Bandello, *Novellen*, übers., hg. und eingeleitet von Otto M. Mittler, München 1919, hier S. 13–30.

⁴⁰² Reimers (2000), S. 64.

⁴⁰³ Davies (1996), S. 140.

⁴⁰⁴ Toller (1925), S. 17.

darin ein Mittel, sich an Lorenzo zu rächen und fordert ihren Mann auf, ihr seine Fechtkunst gegen den Kleidervorhang vorzuführen. Giuseppe kommt der Bitte nach – man hört einen leisen Schmerzenslaut – und fühlt sich anschließend sehr erfrischt. Als er gegangen ist, kommt der wütende Lorenzo hinter dem Vorhang hervor und schwört Rache. Elenas Beschwichtigung, sie habe gesehen, dass die Degenspitze abgebrochen sei, ändert daran nichts. Welcher Art Lorenzos Rache sein wird, deutet er mit einer dezent phallischen Degen-Metapher an:

Du büßest mir dies Spiel, ich werd mich rächen,
Einst wirst Du unter anderm Vorhang süß zerbrechen,
Und merk Dir, meine Degenspitze sollst Du fühlen,
Sie trifft ins Herz und wird Dein Blut, Du Spröde, kühlen!⁴⁰⁵

Der zweite Akt spielt in einem Zimmer im Palast Lorenzos, das über drei Türen, rechts, links und hinten, verfügt. Ein Gespräch Lorenzos mit seiner Schwester Giulia bereitet die folgende Intrige vor: Giulia hat Elena in ihr Haus geladen, damit sie dort heimlich ein Fest belauschen kann, das der nach vierwöchiger geheimnisvoller Krankheit angeblich genesene Lorenzo für die venezianischen Ratsherren gibt. Vom Diener Pietro angekündigt, tritt Elena ein, während sich Lorenzo ins hintere Zimmer begibt. Nach einem kurzen Gespräch lässt Giulia Elena allein. Sie singt ein weiteres italienisches Lied von der „Rondinella pellegrina“, dem umherirrenden Schwälbchen. Lorenzo betritt das Zimmer wieder, worauf sich Elena hinter einem Vorhang versteckt, und singt eine musikalische Antwort im gleichen Versmaß, dem italienischen Achtsilbler, wobei er das Schwälbchen als „vedovella sconsolata“, freudlose kleine Witwe, mit Elena identifiziert. Er entdeckt sie sodann hinter dem Vorhang und macht sie darauf aufmerksam, dass sie nun in seiner Gewalt sei. Ihre Fluchtversuche scheitern an den links und rechts verschlossenen Türen; durch die mittlere, die in ein Schlafzimmer führt, trägt Lorenzo sie schließlich auf seinen Armen. An diesem Punkt erklingt laut Szenenanweisung eine „zarte Geigenmusik, die bis zum Schluss des Stückes anhält“.⁴⁰⁶ Es folgt eine Szene bei leerer Bühne, die von einem galanten Gespräch des Dienerpaars, Rosa und Pietro, hinter der rechten Tür gefüllt wird: Die beiden beschließen, „in einer Rosenlaube im verschwiegenen Garten“ auf ihre Herren zu warten.⁴⁰⁷

Nun öffnet sich die hintere Tür wieder, und Lorenzo erscheint mit Elenas Kleidern, die er in einer Truhe versteckt. Er rät ihr anschließend, Gesicht und Körper mit einer weißen Decke zu

⁴⁰⁵ Ebd., S. 32.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 43.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 44.

verhüllen, die auf dem Bett liegt. Nach einer kurzen Zwischenszene mit einem Tänzerpaar öffnet Lorenzo seinen Gästen, unter ihnen der unwissentlich „gehörnte“ Giuseppe, die Tür zum Schlafzimmer. Hier führt er ihnen das „Wundermittel“, das ihn geheilt habe, vor, indem er Elenas Körper unter hyperbolischen, blumig-lobpreisenden Beschreibungen langsam von den Füßen an aufdeckt. Dies ist der ironisch-dramatische Höhepunkt des Stücks. Die Szenenanweisungen lassen dabei offen, ob das Theaterpublikum den auf dem Bett liegenden Körper Elenas eigentlich sehen kann; immerhin „verstellen“ die Gäste Lorenzos die Tür zum Schlafzimmer.⁴⁰⁸ Lorenzos hymnische Darstellung imitiert, wie Davies anmerkt, eine literarische Tradition, die bis auf das Hohelied Salomos zurückgeht:

Mit diesen Füßen lief ein junges Reh in meinen Gründen,
O Anmut flüchtgen Fliehns, du tanzendes Entzücken!
Und diese Knöchel, zart wie Flügelschlagen
Gefangner Nachtigallen, die an Käfigstäben klagen...
O diese Waden voll geschwungner Kraft,
Von Leben schwellend, rotem rotem Saft... [...]
Opalne Knie, zärtliche Patrouillen unter bunten Hüllen,
Auf Euren Gipfeln muß der Wanderer sein Herz mit brauner Freude füllen,
Ihr schmalgewölbten Schenkel, spielerische Tänzerinnen...

GIUSEPPE

Ich wünsch, ich wär des Ruhelagers weißes Linnen!

LORENZO

Ihr starken Lenden, ihr Gefäß der fruchtbeschwingten Welle,
Du blonder Märchenhain, gelobtes Land der heiligen Schwelle,
Ersehnter Altar Du, in dem der heiße Kämpfer selig ruht,
In dir zerbrechend löst sich Gott in keuscher Liebesglut...
Und hier am Bauch die kleine Falte, spöttisch Lächeln,
Schalkhafter Seitenblick, spitzbübisch Fächeln...
O jede kleine Grube dieses benedeiten Leibes ward mir kündende Monstranz,
O jeder blonde Flaum ein Lichtpfeil, köstlich goldner Glanz!
Ihr rosenfarbnen Brüste, Pfirsichknospen, lieblich blühend,
Von jungem Stolze prall, von tausend Wünschen sprühend,
Du Blütenkelch des selgen Schläfers, Deinem Dufte hingegeben,
Löst sich, ein Ambrawölkchen, menschbeschwertes Leben...
Der holde Rhythmus dieser Schultern! Arme der beschwingten Rundung!
Ihr feinen frommen Hände, nächtge Boten kosender Erkundung,
Du schlanker Hals, der einer Göttin Krone würdig wiegt,
Den zarte Scham jetzt zu unendlich klagender Gebärde biegt...
[...] Genug!

Lorenzo bedeckt den Körper Elenas wieder und gibt ihre Identität auch gegenüber dem eifrig nachfragenden Giuseppe nicht preis. Als dieser fort ist, verlässt Elena, inzwischen wieder

⁴⁰⁸ Ebd., S. 48.

bekleidet, das Schlafzimmer. Ihre anfängliche Empörung weicht bald einem amourösen Einvernehmen der beiden Liebhaber, wobei der Begriff der „Rache“ wieder aufgenommen und von Elena uminterpretiert wird: „O, Deine Rache mag mit Feuermeeren mich umspülen, / Doch... nie wird sich mein Blut an Deiner Rache kühlen.“⁴⁰⁹ Ihrem Abgang folgt ein kurzer Auftritt der Diener, der Gelegenheit zu einer Moral gibt: „Wer Hörner braucht, bekommt sie wohl. Das ist des Lebens Lauf.“⁴¹⁰ Das letzte Wort hat daraufhin Giuseppe, der dem Lob seiner frommen Elena den Wunsch hinzufügt, von Gott vielleicht bald einen Sohn geschenkt zu erhalten. Zum Schluss des Akts treten ein Tänzer und eine Tänzerin in einer stummen Szene auf. Während sie tanzen, senkt sich laut Szenenanweisung der Vorhang.

4.2.3 Thema Sexualität

Die Sexualität steht – als Teilaspekt der Erotik – im Mittelpunkt der Handlung, sie ist Gegenstand der „Frauen-“ ebenso wie der „Männerlist“. Ihren Rahmen bilden mit Elenas anfänglichem Wiegenlied und Giuseppees abschließendem Sohneswunsch zwei Anspielungen auf das Ergebnis, das Kind. Beim Kinderwunsch angefangen, geht es hier um die intimen Wünsche von Mann und Frau. Die ausbalancierte Zweiteilung in ersten und zweiten Akt, Frauenlist und Männerlist, deutet von Anfang an darauf hin, dass es sich hier um ein Beispiel geschlechtlicher Ausgewogenheit handelt und mitnichten um eine einseitig männliche Vergewaltigungsphantasie, wie Kirsten Reimers meint.⁴¹¹ Da die Frau mit ihrem Körper im Mittelpunkt des zweiten Aktes steht, bietet sich der Gedanke an eine exhibitionistische Phantasie der Frau mehr an als die Idee einer „Degradierung zum Objekt“, die im Übrigen das betont heitere Geschehen viel zu ernst nimmt.⁴¹² Mehrere Anzeichen deuten von Anfang an darauf hin, dass Elena Lorenzo keineswegs so abgeneigt gegenübersteht, wie sie vorgibt – ihre Verweigerung scheint vielmehr ausschließlich der gesellschaftlichen Ordnung geschuldet.⁴¹³ Die „beffa“, der Streich, richtet sich somit nur vordergründig gegen den jeweils Anderen, im Grunde aber gegen die gesellschaftliche Konvention der ehelichen Treue.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 60.

⁴¹⁰ Ebd., S. 61.

⁴¹¹ Reimers (2000), S. 57.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Sie ist z. B. für Lorenzos wiederholt angedeutete „Schönheit“ durchaus empfänglich, vgl. Toller (1925), S. 13, 14, 32. Ihr Interesse an ihm zeigt sich auch in ihrem heimlichen Besuch seines Hauses. Nicht zuletzt markiert die „zarte Geigenmusik“ eine galant-amouröse, keine Gewaltsituation. Eine solche wurde von Bandello in der Novelle I. 8 völlig anders erzählt („Giulia aus Gazuolo, die vergewaltigt wird, stürzt sich in die Fluten des Ogljo, wo sie ertrinkt“).

Gleichsam das amouröse „Paar“ abbildend, besteht das ganze Stück aus Parallelismen und Wiederholungen. Nicht nur die Lieder, die Palastzimmer, die Vorhänge und einzelne Verse,⁴¹⁴ selbst die Reime sind paarweise gedoppelt. Auch die paarigen Personenkonstellationen der Herren, Diener und Tänzer wiederholen sich, und ihr gemeinsames Thema scheint stets das eine: die intime Begegnung. Der Sexualakt ist ebenfalls zweimal Gegenstand der Handlung: Im ersten Akt wird sein Scheitern metaphorisch mit der defekten Degenspitze im Vorhang demonstriert – es könnte sich freilich auch um eine Kastrationssymbolik handeln –, während er im zweiten Akt hinter der geschlossenen Tür bzw. in der Phantasie des Publikums stattfindet. Letztere ist es auch, die während des ironisch-dramatischen Höhepunkts, der Körper-„Zeilebration“, angesprochen wird. Ob nun die Tür zum Schlafzimmer tatsächlich so verstellt ist, dass das Publikum „nichts“ zu sehen bekommt, oder ob das „nackte“ bzw. langsam entblößte Objekt ein hölzerner Puppenkörper mit oder ohne Geschlechtsmerkmale ist – hier haben die Inszenatoren alle Freiheit – das eigentliche Geschehen findet in diesem Moment in den Köpfen der Zuschauer statt. Mehr noch: Indem der Puppenkörper den ganzen Szenentypus inklusive Voyeurismus des Zuschauers ironisiert, da seine reduktionistische Form im krassen Gegensatz zum evozierten Schönheitsideal steht, regt er den Zuschauer zur Reflexion dieser Situation an und führt ihn sich selbst vor. Darin liegt das eigentlich Provokative von Ernst Tollers Puppenspiel.

Der von Anfang an leicht exaltierte Sprachstil, der sich besonders in der Rede Lorenzos manifestiert, gelangt in der zitierten Körper-Hymne zu seinem Höhepunkt. Die „O“-Exklamationen, manierten Genitiv-Konstruktionen („Boten kosender Erkundung“, „einer Göttin Krone“), Metaphern und Vergleiche, die Bilder der Natur („Reh“, „Nachtigallen“, „Märchenhain“, „Pfirsichknospen“, „Blütenkelch“) und des Numinosen („Altar“, „Gott“, „benedeiten“, „Monstranz“, „Göttin“) häufen sich, paarweise, das heißt aus zwei Teilen zusammengesetzte Wörter werden bevorzugt („schmalgewölbten“, „fruchtbeschwingten“, „Märchenhain“, „Lichtpfeil“, „rosenfarbnen“, „Pfirsichknospen“, „Blütenkelch“, „Ambrawölkchen“, „menschbeschwertes“). Alle diese Mittel feiern die idealisierte Schönheit und Attraktivität des Körpers, der seinerseits aus paarweise vorhandenen Gliedern besteht (Füße, Knöchel, Waden, Knie, Schenkel, Lenden, Brüste, Schultern, Arme, Hände). Das Paar-Motiv vereint sich auf diese Weise auf dem Höhepunkt des Stücks mit der Idee der Körperlichkeit und präsentiert in ihrem Rahmen die Idee der Perfektion. Dabei ist die Doppelheit von ständiger dynamisch-organischer Bewegung und Schwingung begleitet

⁴¹⁴ Der bereits zitierte „Rache-Vers“ mit der „Degenspitze“ wird wörtlich im zweiten Akt wiederholt und so zu einer Art Motto des Stückes, vgl. Toller (1925), S. 42.

(„flüchtigen Fliehens“, „tanzend“, „Flügelschlagen“, „geschwungen“, „schwellend“, „fruchtbeschwingte Welle“, „Fächeln“, „sprühend“, „Rhythmus“, „beschwingten“, „wiegt“, „biegt“). Die Sexualität wird in diesem Bild als „Schwingung der Zweiheit“ verherrlicht.

Indem er die außereheliche Sexualität zum Gegenstand seines Puppenspiels macht, scheint Ernst Toller im Jahr 1920 kein literarisches Neuland zu betreten. Die große Zeit der Sexualitäts-Diskurse, der Diskussionen um Sexualmoral, „Freie Liebe“ etc., der Décadence-Opern wie Strauss' *Salome* und der Skandale um die Dramen Frank Wedekinds, Arthur Schnitzlers und Oskar Kokoschkas begann schon vor dem Ersten Weltkrieg. In einer der unzähligen sexualwissenschaftlichen Veröffentlichungen hieß es 1913:

Niemals früher ist das Verhältnis der Geschlechter so sehr Gegenstand der öffentlichen Diskussion gewesen, wie jetzt seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Man kann sagen, die große Mehrheit des Volkes, wenigstens bei uns in Deutschland, nimmt teil an Erörterungen, die noch eine Generation zuvor nur von wenigen Fachleuten behutsam tastend auf die Tagesordnung engerer Gelehrsamkeit gesetzt worden sind.⁴¹⁵

Das Alltagsleben im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts war trotz einiger Freizügigkeit in wissenschaftlichen und literarischen Kreisen von Prüderie und Sittenstrenge geprägt. Dem expressionistischen Lyriker Rudolf Blümner zufolge war Deutschland

ein Land, in dem „Kirche und Polizei, Gesetzgeber und Richter“ mit dem Eifer „geistiger ‚Voyeurs‘ Jagd auf den außerehelichen Beischlaf“ machten: „ein Land, in dem die Sinnlichkeit der Frauen für Hysterie und Geistesgestörtheit erklärt wird, ein Land, das durch die Größe seiner sexuellen Lügnerie und Heuchelei Mädchen und Frauen zu jener erkaltenden Rücksichtslosigkeit und Unliebenswürdigkeit gegen die Männer zwingt, die von der Riesenschar unserer beliebten Familienschriftsteller und Afterpoeten als ‚zarte Keuschheit‘ gelobt und besungen wird.“⁴¹⁶

Demgegenüber erscheint *Die Rache des verhöhnten Liebhabers*, die den Sieg der Sexualität über traditionelle gesellschaftliche Zwänge verkündet, als Zeugnis einer liberal-aufgeklärten Haltung, die insbesondere auch der weiblichen Sexualität Raum zur Entfaltung bietet. Indem der Hinweis auf „das Kind“ gewissermaßen A und O der Geschichte bildet und es in die Idee der Sexualität integriert wird, beteiligt sich Toller – das Motiv kommt bei Bandello nicht vor

⁴¹⁵ Eduard Fuchs/Alfred Kind, *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, 3 Bde., München 1913/14, Bd. 1, S. 1.

⁴¹⁶ Rudolf Blümner, *L'amour à l'allemande*, in: Der Sturm, 4.08.1910, zit. nach: Jens Flemming, „Sexuelle Krise“ und „Neue Ethik“, in: Helmut Scheuer / Michael Grisko (Hgg.), *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900* (= Intervalle 3. Schriften zur Kulturforschung), Kassel 1999, S. 41.

– an dem Diskurs der „polygamen Naturanlage“ des Menschen, der ebenfalls schon um die Jahrhundertwende gepflegt wurde.⁴¹⁷

Selbst wenn die durchweg negativen Reaktionen der Rezensenten zeigen, dass eine solch offene Behandlung des Themas Sexualität auch nach 1918 durchaus noch schockieren oder zumindest auf Ablehnung stoßen konnte,⁴¹⁸ scheint Toller ein etwas zurückliegendes Thema ebenso bewusst gewählt zu haben wie einen rückwärtsgewandten Sprachstil. Was Kirsten Reimers als „literarischen Jugendstil“ identifiziert, ist der Versuch, den Ausdruck einer sehr viel weiter zurückliegenden Vergangenheit zu suggerieren: den Stil des Venedigs des sechzehnten Jahrhunderts. Auch der Griff zur *Bandello*-Novelle ist literaturgeschichtlich ein Rückgriff auf eine Modeerscheinung von vor dem Ersten Weltkrieg: der so genannte Renaissance-Kult oder Renaissancismus, der in die Jahre 1890 bis 1910 fällt.⁴¹⁹

Im Zusammenhang mit dem Rückgriff auf Entferntes wertet Reimers zu recht auch das Medium Puppe als Mittel der Distanzierung. Im Gegensatz zum Menschen, so meinen Davies und Reimers, sei die Puppe ein „unschuldiges“ Wesen.⁴²⁰ Sie beziehen sich dabei auf Heinrich von Kleists *Marionetten*-Essay und seinen Schluss, der den „Gliedermann“ dem „Gott“ gegenüberstellt und ersteren auf einen Zustand vor dem Sündenfall, vor der „Erkenntnis“ verweist. In der Tat macht diese „Unschuld“ den besonderen Reiz des Zusammenspiels von Puppe und Sexualitätsthema aus. Allerdings ist das Puppenspiel selbst durchaus kein unschuldiges Medium, wie seine Geschichte gezeigt hat.

Eileen Blumenthal, deren „Weltgeschichte des Puppenspiels“ der Sexualität ein eigenes Kapitel widmet, erläutert darin: „[...] from the earliest times to the present, crafted actors have been sexual players running the gamut from mythic to erotic to raunchy.“⁴²¹ Dies beginnt bei den Figuren der Fruchtbarkeitsrituale mit ihren übergroßen, beweglichen

⁴¹⁷ Ulrich Linse, *Die Freivermählten. Zur literarischen Diskussion über nichteheliche Lebensgemeinschaften um 1900*, in: Ebd., S. 62.

⁴¹⁸ Sogar in den 1960er Jahren sprach die Presse nach einer Wiederaufführung im Berliner Forum-Theater entrüstet von einem „Strip-Tease“, vgl. Davies (1996), S. 144.

⁴¹⁹ Als literarische Hauptvertreter gelten Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Thomas Mann; Beispiele renaissancistischer Opern wären *Mona Lisa* (1915) von Max von Schillings und *Violanta* (1916) von Erich Wolfgang Korngold, außerdem Alexander von Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* und Franz Schrekers *Die Gezeichneten*. Der Literaturgeschichtsschreibung zufolge zeigen „Auswüchse“ und Spätformen des Renaissancismus „meist eher verschämte Herausforderungen der sexuellen Tabus“, vgl. Gerd Uekermann, *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlin / New York 1985, S. 248. – Eine solche Sicht würde Tollers Verwendung der Puppe als Verniedlichung und Verharmlosung werten.

⁴²⁰ Vgl. Reimers (2000), S. 63, Davies (1996), S. 150.

⁴²¹ Eileen Blumenthal, *Puppetry – a World History*, New York 2005, S. 125.

männlichen Geschlechtsteilen im alten Ägypten und in vielen anderen Kulturen. Bereits im antiken Griechenland des fünften Jahrhunderts vor Christus hatte „Puppensex“ schon keine rituelle Funktion mehr, sondern wurde zum reinen Vergnügen der Zuschauer vorgeführt.⁴²² Dass Erotik im populären Puppentheater, das traditionell zu den „niedrigen“ Theaterformen zählte, ein beliebtes Thema war, zeigt unter anderem die Zensurkampagne gegen die Marionettentheater zur Zeit des Kleistschen Essays. Zeugnisse dieses so genannten Berliner Marionettentheaterstreits von 1810 verweisen auf die zweifelhafte soziale Herkunft der „Marionetten- und Taschen-Spieler“ und bemängeln den „nachtheilige[n] Einfluss, welchen die üppigen und oft unsittlichen Vorstellungen der Puppenspieler [...] auf die Moralität haben“.⁴²³ Carl Wilhelm Chemnitz zufolge, der 1805 ein Pamphlet *Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen* veröffentlichte, bildete die Prostitution einen Nebenverdienst der Puppenspieler.

1862 öffnete in Paris ein privates Puppentheater seine Pforten, dessen Name „Erotikon Theatron“, vom ersten Rezensenten übersetzt als „Théâtre des marionnettes amoureuses“, ein besonderes Interesse am Thema vermuten lässt. Der Eintritt war nur einem ausgewählten Publikum, keinen Jugendlichen, gestattet.⁴²⁴ Eines der dort – womöglich mit Klavierbegleitung von Georges Bizet – aufgeführten Stücke hatte den Titel *Signe d'argent*. Dabei handelt es sich um eine Umschreibung für das französische Wort „merde“, was vierundreißig Jahre vor König Ubus berüchtigtem Dramenbeginn in der Tat erstaunlich scheint.⁴²⁵ Ein Beispiel erotischen Figurentheaters aus den künstlerischen Unternehmungen der 1890er Jahre ist *Pierrot Pornographe*, eine Produktion des Chat-Noir-Schattentheaters von 1894 mit der Musik von Charles de Sivry und einem offenbar sadomasochistischen Plot.⁴²⁶ Abgesehen von diesen Beispielen im Bereich des Figurentheaters hat die erotische Kunstfigur in der Literatur ihre eigene Tradition, die bis auf den Pygmalion-Mythos zurückgeht.⁴²⁷

⁴²² Ebd., S. 129.

⁴²³ Zit. nach Weigel (1982), S. 258.

⁴²⁴ Vgl. Auguste Poulet-Malassis, *Histoire du théâtre érotique de la rue de la Santé par l'illustre Brisacier* (1866), in: Jean-Jacques und Mathias Pauvert, *Théâtre érotique français du XIXe siècle*, Paris 1994, S. 606.

⁴²⁵ Vgl. Blumenthal (2005), S. 141. Die Handlung dreht sich tatsächlich um die menschlichen Exkremete, die schließlich sogar zu einem neunzehnstrophigen *Airs*-Potpourri („macédoine d'airs connus“) als Gericht zubereitet werden, vgl. Jean Duboys und Amédée Rolland, *Signe d'argent*, in: Pauvert (1994), S. 327–330.

⁴²⁶ Blumenthal (2005), S. 138.

⁴²⁷ Vgl. Sigrid Metken, *Pygmalions Erben*, in: Klaus Gallwitz (Hg.), Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe. Epilog einer Passion (Ausst.-Kat.), Frankfurt 1992.

An zwei Beispielen aus der unmittelbaren Gegenwart lässt sich zeigen, welche Motivierung und welche Wirkung erotische Szenen auf der Puppenbühne auch heute noch haben können. In *Team America: World Police* (2004), einem technisch höchst raffinierten Marionettenfilm von Trey Parker und Matt Stone, werden in einer zentralen Bettszene alle möglichen und unmöglichen Stellungen des Sexualakts mit zwei „nackten“, geschlechtslosen Puppen vorgeführt – eine Parodie voll grotesker Komik und Übertreibung. Demgegenüber ist die Puppen-Liebesszene aus Spike Jonzes Film *Being John Malkovich* (1999) betont realistisch – so realistisch, dass ein zuschauender Vater sich ob der pornographischen Darstellung vor unschuldigen Kinderaugen empört und den Puppenspieler verprügelt.

Vor dem möglichen Realismus einer Darstellung mit Puppen scheint Ernst Toller zurückgeschreckt zu sein, indem er den eigentlichen „Ehebruch“ Elenas mit Lorenzo als vages Vielleicht hinter einer geschlossenen Tür stattfinden lässt. Zu Komik durch Übertreibung bieten sich in der „Strip“-Szene durchaus Möglichkeiten, da, wie gesagt, kein herkömmlicher Puppenkörper den übersteigerten Lobpreisungen Lorenzos auch nur annähernd entsprechen kann. An dieser Stelle findet ein Bruch statt, der die Wahrnehmung des Zuschauers, wie es im Figurentheater so häufig der Fall ist, auf sich selbst lenkt und ihm den eigenen Voyeurismus bewusst macht.

Allerdings befindet sich in der Sammlung des Züricher Museums Bellerive, wo viele Figurensätze des Schweizerischen Marionettentheaters aufbewahrt werden, kein „nackter“ Puppenkörper einer Elena-Figur. Zur Darstellung der kleiderlosen Frau auf dem Bett wäre eine solche Zweit-Figur die einfachste Lösung gewesen, da sich aufgehängte Marionetten der Fäden wegen kaum entkleiden lassen. Das Fehlen einer Nackt-Puppe deutet darauf hin, dass die Inszenierung von 1926 die züchtigere, in den Szenenanweisungen angedeutete Darstellungsvariante wählte und die Schlafzimmertür von den internen Zuschauern „verstellen“ ließ, so dass die externen Zuschauer nur den Dialog hörten und sich, was sie nicht sehen konnten, denken mussten.

Doch auch so bleibt die Szene provokant. Der Zuschauer kann sich nicht gegen das wehren, was ihm suggeriert wird. Zwei der gesellschaftlich größten Tabus, der Sexualakt und der nackte Körper in der Öffentlichkeit, werden in seiner Vorstellung gebrochen, wobei er selbst aktiv – als Voyeur – partizipiert. Die Puppen werden zum Gegenstand einer Reflexion über das auf der Bühne Zeigbare. Darüber hinaus manifestieren sie ihre außergewöhnliche Suggestionskraft.

So sollte man nicht behaupten, dass Toller „die Möglichkeiten des Marionettentheaters wenig“ nutze.⁴²⁸ Freilich interessieren ihn die technischen Möglichkeiten – etwa die Darstellung von Übernatürlichem oder Tieren – in diesem Zusammenhang nicht. Dem Skurrilen wird immerhin mit der rundbauchigen Figur des Giuseppe Rechnung getragen.⁴²⁹ Vor allem aber greift Toller mit der Erotik ein Thema auf, das im Figurentheater eine lange Tradition hat, mehr noch als auf der Menschenbühne, der traditionell weniger Freiheiten gestattet waren. Auch setzt das Medium Puppe der Handlung einen entscheidenden Filter vor, der die Hauptaussage des Stücks – Verherrlichung der Sexualität – noch einmal überdenken lässt. So ergibt sich der Interpretationsschluss, dass sich das Stück in seiner „heiteren“ Manier, deren Garanten unter anderem die Marionetten sind, über seine eigene Aussage amüsiert und dem Zuschauer als Teilhaber der Sexualitätsdiskurse der Vorkriegszeit seine Fixierung vorführt. Wirkt das oben beschriebene Paar-Motiv in seiner Allgegenwart, seiner übertriebenen Häufung, nicht bisweilen selbst etwas „hölzern“, so wie die starren Physiognomien der Puppen? Die vom Autor beschworene Heiterkeit ist sicherlich zu großen Teilen einer Selbstironie verpflichtet, die den Zuschauer-Voyeur miteinbezieht.

Trifft dies nun auch für die Musik zu, die von Ernst Toller von Anfang an als Teil des „heiteren“, „galanten Puppenspiels“ mit eingeplant wurde? Ist sie gleichfalls „selbstironisch“ und „heiter“? Und inwiefern spielt sie auf das Puppenmedium an? Um diese Fragen soll es im folgenden Abschnitt gehen.

4.2.4 Zur Musik Ernst Kreneks

Auf zweierlei Weise ist in Tollers *Rache des verhöhnten Liebhabers* Musik angelegt: Zum einen durch die in den Dialog eingefügten, italienischsprachigen Lieder (I, 1 und II, 5/6), zum anderen durch die im zweiten Akt geforderte „zarte Geigenmusik“, die vom Schluss der sechsten Szene bis zum Aktende erklingen soll. Ernst Krenek hat sich im Großen und Ganzen nach diesen Vorgaben gerichtet und im Dezember 1925 eine Bühnenmusik, sein Op. 41, mit äußerst sparsamer Besetzung für Singstimme, Violine und Klavier komponiert. Selbst im Vergleich mit den übrigen Bühnenmusiken, die Krenek 1925/26 für das Kasseler Staatstheater schrieb, ist diese Besetzung zurückhaltend: Hier forderte er verschieden große Ensembles, vom „Schrammelensemble“ aus Akkordeon, Gitarre und Klarinette für Anton

⁴²⁸ Reimers (2000), S. 63.

⁴²⁹ Zu Recht weist Cecil Davies auf die entsprechende Szenenanweisung, derzufolge Giuseppe „seinen Bauch ins Zimmer hereinschiebt“, vgl. Davies (1996), S. 150, Toller (1925), S. 22.

Dietzschmidts *Vom lieben Augustin* (28.11.1925) über ein „kleines Orchester“ für Shakespeares *Sommernachtstraum* (1926) bis hin zu einem offenbar normal großen Orchester für Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* (9.5.1926). Zum Puppenspiel *Malborough s'en va-t-en guerre* (11.5.1927) sollte die Musik freilich noch stärker auf Klavier und Schlagzeug reduziert werden.⁴³⁰

Die frühen 1920er Jahre waren eine sehr produktive Zeit im Leben Ernst Kreneks. Nicht weniger als vier Opern – *Die Zwingburg*, *Der Sprung über den Schatten*, *Orpheus und Eurydike* und die Operette *Bluff* – fallen in die Jahre 1922–24; allein 1924 komponierte er außerdem diverse Orchester- und Kammermusiken: zwei Symphonien, ein Violinkonzert, das zweite Concerto grosso, ein Concertino und ein Streichquartett. Im Anschluss daran begann er 1925 parallel zu den Bühnenmusiken bereits an *Jonny spielt auf* zu arbeiten, der Oper, die seinen Weltruhm begründen sollte. Drei Operneinakter (*Der Diktator*; *Das geheime Königreich*; *Schergewicht oder Die Ehre der Nation*) folgten in den Jahren 1926/27. Deutschlandweit war er freilich schon seit der Uraufführung seines ersten Streichquartetts 1921 und besonders der zweiten Symphonie 1923 als ein „Enfant terrible“ der neuen Musik bekannt. Bevor er Ende August 1925 für zwei Jahre als Assistent des Intendanten Paul Bekker an die Staatsoper Kassel ging, hatte Krenek zwei Jahre mit einem Stipendium in der Schweiz verbracht, wo er in Winterthur und Zürich lebte. In dieser Zeit könnte sich der Kontakt zum Schweizerischen Marionettentheater ergeben haben, was aber in den Biographien und der Autobiographie nicht belegt ist. Eine Inspirationsquelle des Puppenspiels könnte jedoch auch Edmond Audrans Operette *Die Puppe* (original *La Poupée*) gewesen sein, die 1925–27 auf dem Kasseler Spielplan stand. Die Operette, 1896 in Paris uraufgeführt und seither auch in Deutschland sehr beliebt, basiert auf E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* und vertont ähnlich wie Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* die Geschichte einer Automatenpuppe.

Über einen kurzen Kontakt Kreneks mit Toller berichtet ersterer in seiner Autobiographie. Im Sommer 1925 führte er in Ascona mit ihm „so manches Gespräch, während wir durch die Landschaft streiften“.⁴³¹ Es ist sehr gut möglich, dass bei dieser Gelegenheit auch über die *Rache* gesprochen wurde, die im selben Jahr in einer luxuriösen Ausgabe mit Illustrationen erschien. Wenige Jahre zuvor, als er mit der Arbeit zu seiner zweiten Oper begann, hatte sich

⁴³⁰ Vgl. dazu auch Matthias Henke, *Die Legende vom toten Soldaten. Ernst Kreneks neu entdecktes „Malborough“- Marionettenspiel*, in: ÖMZ 2/2002, S. 23–31. Henke zufolge ist die Besetzung des Schlagzeugs nicht belegt, vgl. S. 29.

⁴³¹ Krenek (1998), S. 530.

Krenek bereits einmal brieflich an den in Haft befindlichen Toller mit der Frage gewendet, ob er eine vor kurzem veröffentlichte Komödie von ihm verwenden dürfe, und hatte damals eine offenbar „kühle“ Antwort bekommen.⁴³²

Die Bühnenmusik zur *Rache des verhöhnten Liebhabers* fällt in eine Zeit, die kurz vor Kreneks Wendung zum „neoromantischen“ Stil⁴³³ der „Jazz-Oper“ *Jonny spielt auf* liegt. Elemente der „Unterhaltungsmusik“ hatte er bereits in den *Sprung über den Schatten* integriert, wo ein Foxtrott und ein Cancan erklingen, sowie in die Operette *Bluff*, die eine schlagerartige Passage enthält. Schon 1923 hatte Krenek an seinen späteren Arbeitgeber Paul Bekker geschrieben, die Musik müsse „zum Leben zurückkehren“.⁴³⁴ Ansonsten komponierte er zu dieser Zeit in einer frei-atonalen Klangsprache, die sein Publikum offenbar teilweise schockierte.

Die Bühnenmusik besteht aus vier „Nummern“, die mit dem 10., 11. und 30. Dezember 1925 und der Ortsangabe „Cassel“ datiert sind.⁴³⁵ Stimme und Violine erklingen nie gemeinsam, sondern wechseln sich als Melodiestimmen gewissermaßen ab: Auf ein längeres, 110-taktiges „Vorspiel“ für Geige und Klavier folgt die „Canzone veneziana“, in der Elena und Lorenzo je eine Strophe zugeordnet ist – strenggenommen ist die Bühnenmusik also für zwei, nicht eine Singstimme geschrieben. Dieser einzigen vokalen Nummer – das kurze Wiegenlied im ersten Akt hat Krenek nicht vertont – folgt als dritte Nummer der längste musikalische Abschnitt, eine melodramartige Passage für Geige und Klavier, die von der siebten bis ungefähr zur dreizehnten Szene des zweiten Akts dauert. Daran schließt sich als vierte und letzte Nummer eine kürzere, 32-taktige Passage, die dem Schlüsselauftritt von Tänzer und Tänzerin, der siebzehnten Szene, gewidmet sein könnte.

Krenek hat sich also nicht sklavisch an Tollers Vorgabe gehalten und den zweiten Akt von der siebten Szene an nicht ganz durchkomponiert. Indem er außerdem die Liedkomposition für den ersten Akt unterließ, blieb dieser nach dem Vorspiel völlig frei von Musik, während der zweite Akt über lange Strecken musikalisiert wurde. Auf diese Weise hebt die Bühnenmusik die auch dramatisch bedeutendsten Szenen hervor – die sexuell gefärbte Handlung des „Aktes“ hinter der verschlossenen Tür und die Körper-Demonstration.

⁴³² Stewart (1990), S. 100.

⁴³³ „Romantische“ Elemente finden sich allerdings auch schon vorher im *Sprung über den Schatten* und später in den Operneinakt, wo sie bisweilen ironisch gefärbt sind (*Schwergewicht*).

⁴³⁴ Vgl. Nils Grosch, *Zum Musiktheater der Neuen Sachlichkeit*, in: Udo Bernbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 149.

⁴³⁵ Die folgenden Angaben richten sich nach der Notenausgabe Krenek (2007), s. o. Anm. 391.

Das Vorspiel hat eine dreiteilige ABA'-Form und stellt in den A-Teilen ein Thema vor, das auch die übrigen Teile der Bühnenmusik bestimmt und so zum charakteristischen Hauptthema des Stücks wird. Es erscheint zunächst im Gewand eines Sechsstückes und ist von Terz- und größeren Intervallsprüngen und einem trochäischen Viertel-Achtel-Rhythmus geprägt. Die Ausgangstonart A-Dur wird bald verfremdet, indem das Thema über dem einstimmigen *e*-Orgelpunkt der Violine verschiedene, teils verminderte Septakkorde durchläuft. Zum halbtaktigen Rhythmus der thematischen Klavierstimme steht der Dreiviertel-Schlag der Violinbegleitung quer, so dass sich der Eindruck einer komplexen kleinen Mechanik ergibt.

Notenbsp. 32: Ernst Krenek, Bühnenmusik zu *Die Rache des verhöhten Liebhabers* (1925), Nr. 1 Vorspiel, T. 12 ff.⁴³⁶

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin and Piano. The Violin part (labeled 'Violine') is in the treble clef, 6/8 time, and plays a staccato eighth-note pattern. The Piano part (labeled 'Klavier') is in the grand staff (treble and bass clefs) and plays a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The dynamics are marked *mf*. The second system is for Violin (labeled 'VI.') and Piano (labeled 'Kl.'). The Violin part continues the staccato eighth-note pattern. The Piano part continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *f* in the right hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Das Vorspiel beginnt jedoch nicht unmittelbar mit diesem Thema, sondern lässt über die ersten elf Takte die „Mechanik“ erst anlaufen, wobei die eintaktigen Kurzphrasen immer wieder von Pausen durchbrochen sind. Von Anfang an stellt die Staccato-Achtelbewegung dabei ein repetiertes Zweiton-Motiv vor, das entfernt an die in „Puppen-Musiken“ so beliebte mechanische „Um-Pa“-Motivik erinnert. Es wechselt zwischen Sekundschritten, wobei die

⁴³⁶ Quelle: s. o. Anm. 391.

gleichzeitig erklingenden Nebentöne *des'* und *dis* für eine tonale Verfremdung des *e*-Klangs sorgen, und großen, oktavierten Septimsprüngen im dritten und fünften Takt, wo die „Um-Pa“-Mechanik besonders deutlich wird. Die im sechsten Takt mit längeren Legato-Tönen einsetzende Violine verstärkt mit chromatischen Gängen den Eindruck einer Atonalität, die durch Sekundhäufung um einen Zentralton entsteht.

Notenbsp. 33: Ernst Krenek, Bühnenmusik zu *Die Rache des verhöhten Liebhabers* (1925), Nr. 1 Vorspiel, T. 1 ff.⁴³⁷

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin and Piano. The Violin part (labeled 'Violine') has a treble clef and a 6/8 time signature. It is mostly silent in the first four measures, with a single note in measure 5. The Piano part (labeled 'Klavier') has a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *sfz p* and *p*. The key signature has one flat (B-flat). The second system is for Violin and Piano. The Violin part (labeled 'Vi.') has a treble clef and a 6/8 time signature. It features a melodic line with dynamics *p* and *p*. The Piano part (labeled 'Kl.') has a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p* and *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Solche tonale Verfremdung herrscht allerdings nicht durchgehend vor. Plötzliche tonale Passagen in cis-Moll oder C-Dur (T. 19–21, 24 f.) wirken bisweilen etwas unvermittelt, bisweilen entlarven sie die vorherigen Dissonanzen auch als Vorhalte (T. 26 ff. Vorhalt zu G-Dur-Quartsextakkord in T. 29). Die dritte Präsentation des Themas, wiederum im Klavier, erklingt als „grazioso“ in Des-Dur mit einem querstehenden Triller auf *e*''' in der Violine und leitet über zu einem quasi lyrischen B-Teil. Im Viervierteltakt legt sich nun über triolisch gebrochenen Quartakkorden des Klaviers eine chromatische Kantilene der Violine,

⁴³⁷ Quelle: s. ebd.

bisweilen durch Doppelgriffe klanglich verstärkt. Sie mündet in einige bitonale Takte, die Es-Dur-Dreiklänge mit Quartenaakkorden verknüpfen (T. 58-62). Daran schließt sich der dritte Teil des Vorspiels, der das Thema in variiertes Form im Viervierteltakt in zwei beschleunigten Abschnitten präsentiert, „Allegro vivace“ und „Presto“. Über einer typischen „Um-Pa“-Begleitung des Klaviers – in der langsameren Viertel-Form eine deutliche Anleihe bei Techniken der Unterhaltungsmusik – erklingt das Thema nun in der Violine in reinem Es-Dur. Auch der Presto-Teil bleibt in dieser Tonart, um allerdings am Schluss wieder die Sekundreibungen und rhythmischen Floskeln des Anfangs aufzunehmen (T. 98 ff.), so dass das Vorspiel zu einem klassisch gerundeten Abschluss findet.

Insgesamt verbindet das Vorspiel seinen heiteren Grundcharakter, der aus dem in Intervallsprüngen voranschreitenden Thema resultiert, und die zart angedeutete Idee eines mechanistischen Prinzips bisweilen mit einer fremdartigen Färbung durch Dissonanzhäufungen und regelrecht atonale Abschnitte, denen wiederum völlig tonale, manchmal sogar banale Passagen gegenüberstehen. Dieser tonal-traditionelle Habitus bestimmt auch durchgehend das „venezianische“ Lied.

Möglicherweise wusste Krenek nicht, dass sich der Textautor hier eines bereits existierenden Liedes bedient hatte: „Rondinella pellegrina“ ist ursprünglich eine Ballade, die dem historischen Roman *Marco Visconti* von Tommaso Grossi entstammt und im Anschluss an dessen Erscheinen 1834 besonders in der Toskana, bald aber auch über Italien hinaus als Lied beliebt wurde. Es hat das Heimweh eines Gefangenen nach seinem Vaterland zum Inhalt. Das Thema patriotisch-politischer Befreiung wird in den ersten beiden Strophen, die Toller verwendet und Elena und Lorenzo zuordnet, zu einem persönlich-individuellen, indem der Gedanke der „freudlosen kleinen Witwe“ sich, wie bereits erwähnt, auf die Situation Elenas überträgt: Sie hat sich als „umherirrendes Schwälbchen“ in das Haus Lorenzos verirrt und soll nun „getröstet“ werden.

Krenek hat für seine Vertonung der beiden Strophen einen liedhaft-schlichten Gestus gewählt. Die akkordische Klavierbegleitung behält, einer Gitarrenbegleitung ähnlich, bis zum Ende einen leicht schwingenden trochäischen Rhythmus im Sechsstakt bei. Die Singstimme folgt in zweitaktigen Phrasen den Verspaaren der volkstümlichen Strambotto-Strophe mit dem typischen Reimschema *abababcc*, wobei der Beginn des abschließenden Paarreims jeweils durch die künstliche Verlangsamung dreier Fermaten-Töne eingeleitet wird, die über einem neapolitanischen Sextakkord in B-Dur erklingen (T. 9, 21). Wie der sicilianoartige

Rhythmus könnte diese Akkordfärbung eine Chiffre für Raum und Zeit des Stücks sein, für die Sphäre der italienischen Renaissance.

Der anfänglich etwas klagende Moll-Ton hellt sich schon bei dem letzten Verspaar der ersten Strophe, also innerhalb Elenas Strophe, zu A-Dur auf, das Lorenzos Strophe prompt übernimmt. Lorenzo variiert die schlichte Melodie kunstvoll und gelangt vorübergehend zu ganz anderen harmonischen Wendungen und einem leicht erhöhten Ambitus (bis zum *fis*'' statt *f*'', T. 17) – dies unterstreicht seine Überlegenheit in der gemeinsamen Situation, den Triumph der „Männerlist“. Die schwingende Heiterkeit, die schon das Vorspiel bestimmte, hält auch in dieser musikalischen Nummer an.

Nach einem kurzen Dialog zwischen Elena und Lorenzo erklingt nun die dritte Nummer der Bühnenmusik, die einen längeren szenischen Abschnitt untermalt. Die Bärenreiter-Ausgabe markiert die synchron zur Musik stattfindende Handlung bisweilen zwischen den Notensystemen mit Vers-Incipits o. ä., oft muss man jedoch den Zusammenhang erschließen. So umfasst der erste längere Abschnitt (T. 1–24) die siebte und achte Szene, das heißt den Moment des Sexualakts hinter der verschlossenen Tür, wobei die Diener hinter der rechten Tür einen kurzen Dialog führen, und den Auftritt Lorenzos, der Elenas Kleider in der Truhe versteckt und ihr rät, sich zuzudecken. Ein Taktwechsel nach ungefähr der Hälfte dieses Abschnitts, nämlich elf Takten (T. 12), vom Vierviertel- zum Sechachteltakt, könnte diesen Szenenwechsel markieren – allerdings wäre in diesem Fall die Versmenge (10 vs. 4 Verse) sehr ungleich verteilt. Die Strecke bis zu dem musikalischen Wendepunkt in T. 12 ist als Takt für Takt wiederholter Spannungsaufbau gestaltet. Bei durchgehend minimaler Dynamik im Pianissimo mit sordinierter Violine wird der Viererschlag eines jeden Takts als Spannungsmoment zelebriert, indem eine aufwärts führende Melodielinie der Violine vom ersten auf den vierten Schlag zuführt, der mit einer vorherigen Pause und einem *pizzicato* gesondert hervorgehoben wird. Das auf diese Weise entstehende rhythmische Muster aus den Schlägen auf die „Eins“ und die „Vier“ jedes Taktes wirkt gleichzeitig retardierend und vorwärtstreibend; dieser Zustand gleichsam großer „Reizung“ wird über elf Takte aufrechterhalten. Harmonisch wird die Spannung durch die Gegenüberstellung von dissonierenden Akkorden verstärkt (es-Moll mit kleiner Sekunde / Septakkord über vermindertem Dreiklang auf *h* in T. 1 f., 6 f. bzw. c-Moll mit übermäßiger Quarte / as-Moll in T. 3 f.).

Notenbsp. 34: Ernst Krenek, Bühnenmusik zu *Die Rache des verhöhten Liebhabers* (1925), Nr. 3 Siebente Szene, T. 1 ff.⁴³⁸

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Violine and Klavier. The Violine part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with slurs and dynamic markings 'arco' and 'pizz.'. The Klavier part is written in two staves (treble and bass clefs) with a common time signature. It includes a 'pp' dynamic marking and features a complex accompaniment with many beamed notes. The second system is for VI. and Kl. The VI. part is in a single staff with a treble clef and a common time signature, marked 'arco'. The Kl. part is in two staves with a common time signature, showing a key signature change to one sharp (F#) and then to one flat (Bb). The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

Bei gleichbleibend leiser Dynamik dehnt sich der Spannungsaufbau im folgenden Sechsvierteltakt-Teil auf eine längere Strecke aus. Über fünf Takte bewegt sich die Geigenkantilene im Legato stetig aufwärts über einer Begleitfigur aus je einer aufwärts und drei abwärts gerichteten Quintsprüngen. Für zwei Takte übernimmt die Geige diese Figur, die nun chromatisch abwärtsführt, während ihre Stimme, eine Es-Dur-Terz, von der rechten Hand des Klaviers weitergeführt wird, um dann auf einigen hohen Liegetönen zu einer Art Höhepunkt zu kommen, der, melodisch-chromatisch wieder abfallend, in einigen Takten verklingt (T. 22–24), während nach Lorenzos Abgang die Bühne „für einige Sekunden leer bleibt“.⁴³⁹ Die Spannungsbögen der Musik scheinen auf den kommenden dramatischen Höhepunkt vorzubereiten. Im ersten Teil des Abschnitts entsteht allerdings durch die sehr kurzen Bögen eine geheimnisvoll-spannungsgeladene Atmosphäre, die sich auf das

⁴³⁸ Quelle: s. o. Anm. 391.

⁴³⁹ Toller (1925), S. 46.

Geschehen hinter der Tür beziehen könnte – ohne dieses jedoch direkt „abzubilden“, was beispielsweise durch repetitive Muster möglich gewesen wäre.

Der folgende Abschnitt untermalt eine retardierende beziehungsweise die Handlung doppelnde Szene – den Auftritt des Tänzerpaars, die kurz vor Lorenzos Fest „schnell noch [ihren] Tanz probieren“.⁴⁴⁰ Zu der leicht erotisch angehauchten Szene („Kleines Mädchen... Darfst Dich nicht zieren...“⁴⁴¹) erklingt das im Vorspiel eingeführte Tanzthema nach einer bitonalen, zweitaktigen Einleitung zunächst andeutend über einem As-Dur-Klang im Klavier, hier mit Begleitung der Schläge zwei und drei des Alla-breve-Taktes. Dann wird es in voller Länge, sogar mit einer melodischen Erweiterung (T. 45–48) von der Violine vorgestellt, um in einige synkopisch schwingende Salonmusik-Akkorde zu münden, die ebenfalls aus dem Vorspiel bekannt sind (vgl. Vorspiel T. 80 ff. und Nr. 3 T. 51 ff.). Auf einem verminderten Septakkord bricht der „Tanz“ plötzlich ab, da Lorenzo mit seinen Gästen die Szene betritt – eine Fanfare und Kadenzformel (T. 59 f.) heben diese Entrée hervor.

Der nun folgende Abschnitt (T. 59–77) soll als Ganzes wiederholt werden.⁴⁴² Die strenge, geradlinige Aufteilung in zweitaktige Phrasen zu Beginn (T. 61–68) unterstützt die synchrone Deklamation des Textes, der etwa in einem Tempo von zwei Takten pro Vers gesprochen werden muss. Auf diese Weise bestreitet der wiederholte musikalische Abschnitt genau den Umfang der zehnten Szene, die Lorenzos Eröffnungsrede und die ersten staunenden Reaktionen seiner Gäste enthält. Allerdings wird die erwähnte Synchronie in der zweiten Hälfte des Abschnitts subtil durchbrochen und verfremdet, indem die Melodiestimme der Geige die Phrasenbeginne plötzlich um ein Viertel im Dreivierteltakt verschiebt (T. 69 ff.) und die Phrasen auf eine Taktlänge verkürzt, so dass schließlich die Geige sogar einen Takt vor der Klavierstimme zum Schlussston findet (T. 76 f.). In der insgesamt weitgehend tonalen Musik wirkt diese Verfremdung als eine Art Warnsignal: Das „Wundermittel“, von dem an dieser Stelle beide Male, auch in der Wiederholung, die Rede ist, wird sich als etwas ganz anderes entpuppen.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Wahrscheinlich ist die Entrée-Formel mit ihren Fermaten auf den beiden Taktenden nicht in die Wiederholung eingeschlossen, wie in der Bärenreiter-Ausgabe vorgeschrieben – sie hat ihre dramaturgische Funktion schließlich nur einmal zu erfüllen.

Notenbsp. 35: Ernst Krenek, Bühnenmusik zu *Die Rache des verhöhten Liebhabers* (1925), Nr. 3 Siebente Szene, T. 69 ff.⁴⁴³

Eine Violinkadenz mit abschließendem Triller überbrückt sodann die verbleibenden Verse (8 Verse / 13 Takte) bis zum Körperschauspiel, das mit einem quasi bitonalen Akkordschlag (Cis-Dur/a, T. 91) und der erstaunten Exklamation des internen Publikums („O!“⁴⁴⁴) in der darauf folgenden Generalpause beginnt. Dies leitet eine bitonale Passage von zwölf Takten Länge ein, die – im selben Sprechtempo wie zuvor – die ersten sechs Verse von Lorenzos Körper-Lob begleiten. Über einer gleichmäßigen Klavierbegleitung aus repetierten Achtel-Akkorden mit je einem initiierenden Basston auf dem ersten Schlag des Taktes erklingt in der Violine eine Kantilene, die, jeweils von einem Liegeton ausgehend, diesen mit einer quasi verzierenden Achtel-Figur umspielt. Es handelt sich gewissermaßen um ein musikalisches Abbild der Handlungssituation: ein liegender Körper samt ihm verherrlichenden Zierworten. Durch Verkürzung des Liegetons, Erweiterung des Verzierungsumbitus, Crescendi und Decrescendi erfährt die Passage eine gewisse Spannungssteigerung, die dann unvermittelt abbricht, um einigen rhythmisch begleitenden Takten Platz zu machen, die zu Einwüfen der

⁴⁴³ Quelle: s. o. Anm.391

⁴⁴⁴ Toller (1925), S. 50.

Gäste erklingen sollen und wiederholt werden, solange diese reden. Als Lorenzo wieder einsetzt, hat sich die Begleitformel, obwohl noch immer im Piano, merkbar gesteigert, indem die Akkorde nun doppelt so schnell, als Sechzehntel, repetieren beziehungsweise tonal auch mehr changieren als zuvor, den vorwärtsdrängenden Impetus aber auch wieder durch Pausen und Offbeats auf der Drei und der Vier hemmen. Die Bitonalität ist einer dissonanzenreichen, mit Chromatismen gespickten Tonalität gewichen. Die Idee der Violinkantilene aus Liegetönen und Umspielungen bleibt erhalten, wobei letztere zunehmend an Ambitus und Virtuosität gewinnen. Auf vierundzwanzig Takte und einen Schlusstakt kommen nun insgesamt zwanzig Verse, was bedeutet, dass die Deklamation deutlich schneller erfolgen muss als zuvor. Ein erster Höhepunkt entsteht durch einen über zwei Takte hinaus gehaltenen Liegeton auf dem hohen g''' der Violine, unterlegt durch einen Orgelpunkt auf dem G-Dur-Quartsextakkord (T. 117f.). In T. 123 setzt die Violine mit einer Linie aus chromatischen, teils repetierenden Sechzehnteln zu einer erneuten großen Steigerungswelle an, die nach neun Takten in einem Oktavsprung aufwärts kulminiert und plötzlich abbricht. Höchstwahrscheinlich bietet die folgende Generalpause Gelegenheit zu dem Stichwort, das Lorenzos panegyrische Ergüsse beendet („Genug!“⁴⁴⁵). Dynamisch ist man erst in den letzten fünf Takten beim Forte angelangt: Krenek hat den Musikern insgesamt eine außerordentliche Zurückhaltung auferlegt.

Es verbleiben neunundzwanzig Takte (6 + 11 + 12) bis zum A-Dur-Schluss dieser musikalischen Nummer. In sehr viel langsamerer Bewegung durchschreiten Geige und Klavier noch einmal ihren großen Klangraum, um immer wieder zu verklingen (T. 135/137, 147/149, 155, 161). Währenddessen verabschiedet Lorenzo die Gäste aus dem Schlafzimmer, entnimmt der Truhe die Kleider Elenas und trägt sie ins hintere Zimmer, bevor Giuseppe von außen klopft (T. 149). Wieweit die folgenden zwölf Takte noch in die dreizehnte Szene, Lorenzos Gespräch mit Giuseppe, hineinreichen, ist unklar. Da der Schluss der Musik immerhin einen deutlichen Einschnitt markiert, wäre es logisch, ihn mit dem Ende der zwölften Szene zusammenfallen zu lassen, so dass mit der Rückerstattung der Kleider auch der musikalisierte Körper-Zauber sein Ende findet.

Obwohl die vierte musikalische Nummer vom Herausgeber nicht näher im Text platziert ist, gibt die Musik klar zu verstehen, dass sie nur der siebzehnten und letzten Szene, dem abermaligen Auftritt von Tänzer und Tänzerin, vorbehalten sein kann. Sie ist ganz von der seit dem Vorspiel bekannten Tanzmelodie in ihrer Alla-breve-Form geprägt, die hier in Es-

⁴⁴⁵ Toller (1925), S.53.

Dur erklingt und wiederum in die salonmusikartigen synkopierten Akkorde mündet (T. 14 ff.). Die Es-Dur-Akkorde der Schlussgruppe (T. 26 ff.) werden hier leicht bitonalisierend mit einem Triller auf dem *Contra-A* unterlegt. So rundet sich die Bühnenmusik zur *Rache des verhöhten Liebhabers* auch nach diesem durchgehend tonalen Schluss wieder mit den fremdartigen Klängen, die zu Beginn des Vorspiels mit dem Habitus der „Puppen-Musik“ verschmolzen waren.

Indem die Bühnenmusik vom Vorspiel an ein bestimmtes Hauptthema präsentiert, das durch seine häufige Wiederkehr einen großen Zusammenhang schafft, macht sie dessen tänzerischen Gestus zu einer der Hauptaussagen des Stücks. Die Auftritte des Tänzerpaars, zu denen die Tanzmelodie jeweils wieder erklingt, werden dadurch bedeutend aufgewertet. Ihre Stellvertreter-Funktion macht die Handlung um Elena und Lorenzo zu einem „Tanz“ zwischen Mann und Frau, einem Ritual, dessen Variationen stets eine heitere Beschwingtheit aufweisen. Die Schaukelbewegung der Tanzmelodie mit ihren Intervallsprüngen auf- und abwärts und dem ebenfalls in einem großen Bogen ab- und aufwärts gerichteten Melodieverlauf vermittelt insgesamt einen Eindruck eines gleichmäßigen Kreislaufs. Solchen Schwankungen entspricht das tonale Changieren zwischen den beiden „entgegengesetzten“ Tonarten Es-Dur (drei *b*) und A-Dur (drei Kreuze). Diese Schwingungsmotivik unterstützt die im Text angelegte Aussage des „gleichberechtigten“ Geschlechterzwists, der vielmehr ein Geschlechtertanz zu sein scheint als ein Geschlechterkampf, wie er beispielsweise in Oskar Kokoschkas Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1908) thematisiert wird.

Kreneks Musik betont das Tänzerisch-Leichte, das Toller von vornherein in seinem Puppenspiel angelegt wissen wollte. Sie verfügt aber darüber hinaus auch über dezente Mittel der Verfremdung, die in bewusstem Kontrast zu tonal-vertrauten musikalischen Mustern gesetzt erscheinen und eine Ebene der Ironie, der leisen Untertöne eröffnen. Diese Ebene scheint Krenek ebenfalls dem Medium des Puppenspiels zugewiesen zu haben. Es kann einerseits mit der „Canzona veneziana“ oder den Tanz-Passagen die „leichte Muse“ repräsentieren, andererseits betonen bitonale und dissonanzenreiche Klänge die Doppelbödigkeit und Grotteske der leblosen Puppenkörper, die hier die „Liebe“ – das wohl beliebteste, menschlichste Thema überhaupt – repräsentieren sollen.

Schließlich könnte man erwarten, dass der Musik durch ihre szenische Verteilung so etwas wie eine erotisierende Funktion zukommt, da sie ausschließlich zu erotisch aufgeladenen Szenen erklingt. Krenek hat diese Aufgabe mit äußerster Diskretion erfüllt: Die musikalischen Spannungen bleiben durch die weitgehend durchgehaltene Piano-Dynamik sehr

zurückhaltend, quasi im Untergrund. Insofern verfolgte der Komponist dasselbe Ziel wie der Textautor: Beide berühren das eigentliche Geschehen nur andeutend und überlassen dem Zuschauer die Aufgabe der Imagination.

4.3 Erotik auf der Puppenbühne II: Blei/Hindemiths *Das Nusch-Nuschi* (1921)

4.3.1 Oskar Schlemmers „Kunstfigur“

Die Untersuchung von Paul Hindemiths Oper *Das Nusch-Nuschi. Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt* gibt Gelegenheit, vorab einen Blick auf die Theorien eines weiteren Bühnenreformers des frühen 20. Jahrhunderts zu werfen, der im Hinblick auf die abstrahierte Bühnenfigur unmittelbar in die Fußstapfen Edward Gordon Craigs getreten zu sein scheint. Oskar Schlemmer entwarf Kostüme und Dekor für die Stuttgarter Uraufführung des *Nusch-Nuschi* und führte auch teilweise die Tanzregie. Zusammen mit einem weiteren Einakter von Paul Hindemith, *Mörder, Hoffnung der Frauen* nach Oskar Kokoschka, der am selben Abend, dem 4. Juni 1921, uraufgeführt wurde, nennt man die *Nusch-Nuschi*-Inszenierung in der Forschung bis heute Schlemmers „Stuttgarter theatralisches Abenteuer“.⁴⁴⁶ Die Inszenierung stand am Beginn seiner künstlerischen Karriere – weitere Bühnenbild- und Kostümgestaltungen an deutschen Schauspiel- und Opernhäusern sollten folgen.⁴⁴⁷

Oskar Schlemmer hatte 1920 einen Ruf an das Staatliche Bauhaus in Weimar erhalten und trat seinen Posten als Leiter der Werkstätten für Steinbildhauerei und Wandmalerei zum Sommersemester 1921 an. Zwei Jahre später sollte er die Leitung der Bauhausbühne übernehmen, nachdem er mit der Uraufführung seines *Triadischen Balletts* am 30. September 1922 bewiesen hatte, dass er ein durchdachtes Konzept zu einer Erneuerung der Bühne

⁴⁴⁶ Vgl. Hans-Dieter Mück (Hg.), *Oskar Schlemmer 1888–1943. Das Stuttgarter theatralische Abenteuer 1921. Eine Dokumentation des Stuttgarter Theaterskandals und der Zusammenarbeit Oskar Schlemmers mit Paul Hindemith* (Ausst. Städtische Galerie Böblingen 1988/89), Stuttgart 1988. Die Formulierung „Stuttgarter theatralisches Abenteuer“ stammt aus einem Brief an Otto Meyer-Amden vom 14.06.21, in: *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S.76 f.

⁴⁴⁷ Z. B. Stravinskys *Petruschka* und Bartóks *Der holzgeschnitzte Prinz* für die Städtischen Bühnen Magdeburg 1926, Glucks *Don Juan* und de Fallas *Ein kurzes Leben* ebenda 1927. Das Projekt zu einer Inszenierung von Stravinskys *Les Noces* von 1928 scheiterte, vgl. *Oskar Schlemmer, les noces : scenografie, acquarelli, disegni, documenti per la musica di Igor Stravinskij* (Ausst. Lugano 1988), hrsg. von Manuela Kahn-Rossi, Fabbri 1988.

vorlegen konnte. Die Entstehungsgeschichte des *Triadischen Balletts* – des Hauptwerks in Schlemmers Schaffen – verlief zum Teil zeitgleich mit derjenigen der Stuttgarter Inszenierungen von 1921: Sie begann 1916 mit einer Teilaufführung in Stuttgart, an der Elsa Hötzel und Albert Burger, Tänzer des dortigen Königlichen Hoftheaters, in kubistischen Kostümen als „zwei Puppenfiguren in grotesker Manier“ mitwirkten.⁴⁴⁸ In der Form eines Tanzspiels wurde hier erstmals der Entwurf eines neuen ästhetischen Gesamtkunstwerks präsentiert. Dessen Figuren zeichneten sich auch bei den späteren, vollständigen Aufführungen 1922 in Stuttgart und unter anderem 1926 in Donaueschingen – hier mit der eigens von Hindemith komponierten, leider verlorenen Musik für Orchestration – durch skurril-eigenwillige, so genannte raumplastische Kostüme aus, die den Tänzern nur beschränkte Bewegungen gestatteten. Anstelle einer Handlung präsentierte das *Triadische Ballett* drei thematisch kodierte Farb-Bereiche – ein „Fest in Form und Farbe“⁴⁴⁹: Die gelbe, rosa und schwarze Reihe stellten eine „heiter-burleske“, eine „festlich-getragene“ und schließlich eine „mystisch-fantastische“ Stimmung vor, zu der in strenger Ordnung, als „Apotheose der Dreiheit“,⁴⁵⁰ zwölf Tänze von drei Tänzern in insgesamt achtzehn Kostümen aufgeführt wurden. Die Figurinen standen dabei im Mittelpunkt: Von ihnen ausgehend wurde das *Triadische Ballett* entwickelt.

Oskar Schlemmer führte für seine neuartigen Theaterfiguren den Terminus „Kunstfigur“ ein, den er in seinem bedeutenden Artikel *Mensch und Kunstfigur* aus dem Jahr 1925 schriftlich erläuterte. Schlemmers Theaterfiguren-Ideal zielt auf eine Verschmelzung aus Mensch und mechanischer Figur hin und greift wohl nicht zufällig diesen Terminus auf, der bis dahin unter anderem aus dem Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) von Clemens Brentano bekannt war.⁴⁵¹ Zum Auftreten einer halbautomatischen Figur, deren Aufziehmechanismus von einer untergeschnallten lebendigen Maus unterstützt wird, erscheint dort jeweils eine Art Refrainvers, der diesen Apparat wie folgt identifiziert:

Keine Puppe, sondern nur
Eine schöne Kunstfigur
Nach der Uhr und nach der Schnur,

⁴⁴⁸ Zitat aus der zeitgenössischen Presse, in: Hans-Dieter Mück, „Das Stuttgarter theatralische Abenteuer“ Oskar Schlemmers. Eine Dokumentation des Stuttgarter Theaterskandals und der Zusammenarbeit Oskar Schlemmers mit Paul Hindemith 1920–1921, in: Ders. (1988), S. 47.

⁴⁴⁹ Oskar Schlemmer, *Einführung in das Triadische Ballett* (1922), in: Dirk Scheper, Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 20), Berlin 1988, S. 33.

⁴⁵⁰ Scheper (1988), S. 34.

⁴⁵¹ Vgl. Didier Plassard, *Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer*, in: Claire Rousier (Hg.), Oskar Schlemmer. L’homme et la figure d’art, Tours 2001, S. 56.

Und ein Mäuschen von Natur.⁴⁵²

Wie der Erzähler in Brentanos Märchen scheint auch Schlemmer auf den Unterschied zwischen Puppe und Kunstfigur Wert gelegt zu haben. Da seine Kunstfiguren „Tänzmenschen“ in abstrahierenden Bühnenkostümen sind, propagieren sie gleichfalls eine Vereinigung zwischen Organischem und Technischem, zwischen Natur und Kunst.⁴⁵³ Fünfzehn Jahre nach Edward Gordon Craigs Traum von der Übermarionette, „an actor encased in a sort of armor“,⁴⁵⁴ verwirklichte Schlemmer diese Idee und modellierte mit seinen raumplastischen Kostümen eine Art Ganzkörper- oder Kostüm-Puppen. Denn – so heißt es zu Beginn seines Artikels *Mensch und Kunstfigur* – das Theater sei vor allem ein „Schauplatz der Gestaltverwandlung“.⁴⁵⁵ Das Kostüm dient dazu, aus dem menschlichen Schauspieler oder Tänzer etwas Neues zu machen – die Kunstfigur.

Wie seine Vorgänger entwarf auch Schlemmer zunächst das Szenario eines Theaters ohne Menschen, die „absolute Schaubühne“:

Die Bühne als Stätte zeitlichen Geschehens bietet hingegen die Bewegung von Form und Farbe; zunächst in ihrer primären Gestalt als bewegliche, farbige oder unfarbige, lineare, flächige oder plastische Einzelformen, desgleichen veränderlicher beweglicher Raum und verwandelbare architektonische Gebilde. Solches kaleidoskopisches Spiel, unendlich variabel, geordnet in gesetzmäßigem Verlauf, wäre – in der Theorie – die absolute Schaubühne. Der Mensch, der Beseelte, wäre aus dem Gesichtsfeld dieses Organismus der Mechanik verbannt. Er stünde als ‚der vollkommene Machinist‘ am Schaltbrett der Zentrale, von wo aus er das Fest des Auges regiert.⁴⁵⁶

Bewusst wählte Schlemmer den Konjunktiv für diese Schilderung; am Verzicht auf den Menschen war ihm auf seiner Bühne letztlich nicht gelegen. Dabei könnte das Bild vom Menschen „am Schaltbrett“, das vordergründig an einen modernistischen Marionettenspieler denken lässt, eine Anspielung auf eine theatrale Unternehmung der Bauhausbühne sein, die den Schritt der Abschaffung des menschlichen Schauspielers tatsächlich teilweise vollzogen hatte: Das Tanzspiel *Der Mann am Schaltbrett* von Kurt Schmidt war 1924 aufgeführt worden und hatte Menschen und Figurinen verwendet. Doch Schlemmer begründet seine Miteinbeziehung der menschlichen Figur in die abstrakte Bühne wie folgt:

⁴⁵² Clemens Brentano, *Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Bd. 3, München 1965, S. 724 u. a.

⁴⁵³ Plassard spricht von einem „univers de la réconciliation“: „Masques et marionnettes entreprennent d’effacer la coupure entre corps et espace, naturel et artificiel, art et technique, abstraction et figuration.“ Plassard (2001), S. 66.

⁴⁵⁴ Siehe oben, S. 152 f.

⁴⁵⁵ Oskar Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*, in: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár (Hg.), *Die Bühne im Bauhaus* (= Bauhausbücher 4), München 1925, S. 7.

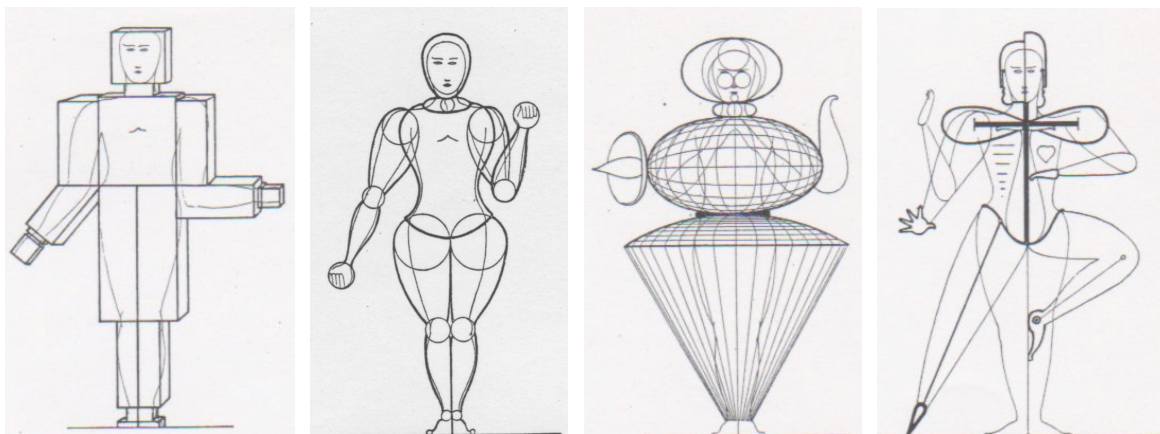
⁴⁵⁶ Ebd., S. 12.

Indessen sucht der Mensch den Sinn. Sei es das faustische Problem, das sich die Erschaffung des Homunkulus zum Ziele setzt, sei es der Personifikationsdrang im Menschen, der sich Götter und Götzen schuf: der Mensch sucht immerdar Seinesgleichen oder sein Gleichnis oder das Unvergleichliche. Er sucht sein Ebenbild, den Übermenschen oder die Phantasiegestalt.⁴⁵⁷

Im Folgenden diskutiert Schlemmer die Frage, wie man die Diskrepanz zwischen dem „Organismus Mensch“ einerseits und dem „kubischen, abstrakten Raum der Bühne“ andererseits lösen könne. Er stellt den Gesetzen des Raums die „Mathematik“ des menschlichen Körpers gegenüber, die er als Linien in einem „imaginären Raum“ aus seinen „organischen und gefühlsbestimmten“ Bewegungen, aus den „seelischen Affekten“ ableitet. Der „Tänzmensch“ folgt „sowohl dem Gesetz des Körpers als dem Gesetz des Raums“.⁴⁵⁸

Zur „Umwandlung der menschlichen Gestalt und ihrer Abstraktion“ ist nun aber das „theatralische Bühnenkostüm“ erforderlich.⁴⁵⁹ Je nachdem, welche Gesetze vorherrschen, ergeben sich dabei vier Typen von Kostümen, die Schlemmer als vier Figurenzeichnungen darstellt: Die kubistisch anmutende „wandelnde Architektur“ folgt den „Gesetzen des kubischen Raums“, die „Gliederpuppe“ den „Funktionsgesetzen des menschlichen Körpers im Raum“, der „technische Organismus“ reflektiert die „Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum“, und die „Entmaterialisierung“ zeigt „metaphysische Ausdrucksformen“.⁴⁶⁰

Abb. 4: Oskar Schlemmer, Kostümtypen (1925)



⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 15.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 16 f.

Schlemmer räumt nun ein, dass sein eigentliches Ziel, die Überwindung der körperlichen Gebundenheit des Menschen, mit dem Kostüm noch nicht erreicht ist.

Das Bestreben, den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern, setzte anstelle des Organismus die mechanische Kunstfigur: Automat und Marionette. Dieser hat Heinrich v. Kleist, jenem E. T. A. Hoffmann Hymnen gesungen.

Der englische Bühnenreformer Gordon Craig fordert: „Der Schauspieler muß das Theater räumen, und seinen Platz wird ein unbelebtes Wesen – wir nennen es Über-Marionette – einnehmen“, und der Russe Brjussow⁴⁶¹ fordert, „die Schauspieler durch Sprungfederpuppen zu ersetzen, in deren jeder ein Grammophon steckt“ [...] Die Kunstfigur erlaubt jegliche Bewegung, jegliche Lage in beliebiger Zeitdauer, sie erlaubt – ein bildkünstlerisches Mittel aus Zeiten bester Kunst – die verschiedenartigen Größenverhältnisse der Figuren: bedeutende groß, unbedeutende klein. Ein ähnliches sehr gewichtiges Phänomen bedeutet das In-Beziehung-Setzen des natürlichen „nackten“ Menschen zur abstrakten Figur, die beide aus dieser Gegenüberstellung eine Steigerung der Besonderheit ihres Wesens erfahren.⁴⁶²

Ist Schlemmers Kunstfigur somit nun doch eine durchweg leblose, eine mechanische Figur, die dem Menschen gegenübersteht und ihn aus dieser Gegenüberstellung heraus inspirieren soll? Ist sie mit ihren übermenschlichen Fähigkeiten eine „Utopie“, die nur im „Meer der Phantasie und fernen Möglichkeiten“ Bestand haben kann?⁴⁶³ Am Ende erinnert Schlemmers Artikel in seiner Unklarheit wiederum sehr an Edward Gordon Craigs Aufsatz *The Actor and the Über-Marionette*, dessen Titelform *Mensch und Kunstfigur* inspiriert haben könnte. Immerhin fügt Schlemmer jedoch eine Abbildung an, die durchaus auch „Über-Marionetten“ zeigen könnte: Die „Zwei Pathetiker“ stellen überlebensgroße, mechanisiert gestikulierende Figuren dar, mit zwei kleinen Menschen zu ihren Füßen. Offenbar bezeichnete Schlemmer diese Figuren – vielleicht im Gedanken an Craig – auch als „statuenhafte Marionetten“.⁴⁶⁴ Wie diesem geht es Schlemmer bei seiner Verwendung des Puppenkonzepts grundsätzlich um eine Erhöhung, eine „Steigerung“ der menschlichen Figur; nicht umsonst nennt er Nietzsches Übermensch, der schon bei der „Über-Marionette“ Pate stand, als das, was der Mensch (in der Kunst) sucht. Gleichzeitig scheint der Zeichnung gegenüber dem antikischen

⁴⁶¹ Gemeint ist Valerij Brjusovs Artikel *Realizm i uslovnost' na scene* (Realismus und Konvention auf der Bühne, 1908), wobei die „Forderung“ nach Sprungfederpuppen dort eine höchst sarkastische Bemerkung zu Tendenzen des „konventionellen“ Theaters ist. Gewissermaßen griff Brjusov hier zugleich den Ideen Wsewolod Meyerholds vor, der ab 1923 in seinem Moskauer Meyerhold-Theater das schauspielerische Prinzip der „Biomechanik“ entwickeln sollte.

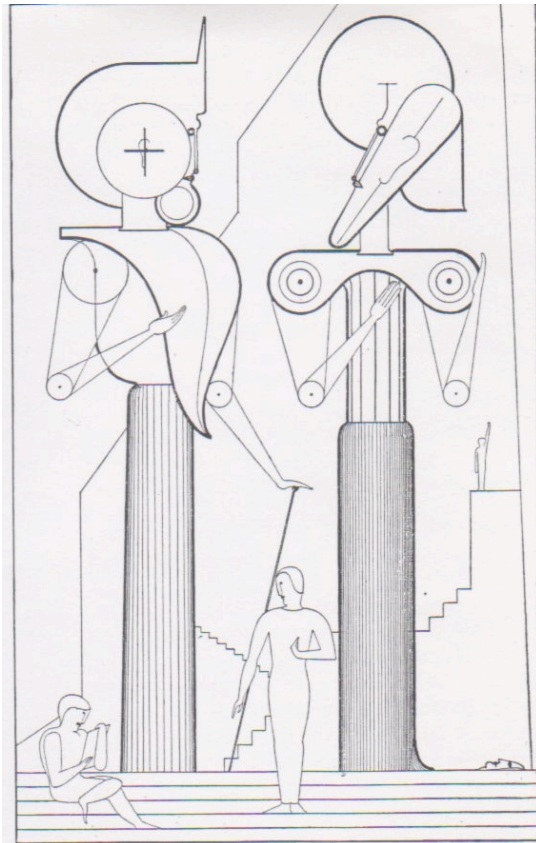
⁴⁶² Schlemmer (1925), S. 18.

⁴⁶³ Ebd., S. 19 f.

⁴⁶⁴ Scheper (1988), S. 272.

Heldengestus, der hier als Maschine gezeigt wird, eine gewisse Ironie innezuwohnen – ein weiterer Beweis der Tatsache, dass das Puppenmedium stets zur Doppelbödigkeit tendiert.

Abb. 5: Oskar Schlemmer, Zwei Pathetiker (1925)



Bei den Kostümentwürfen für Hindemiths Opern *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* und *Das Nusch-Nuschi* handelt es sich nun sicherlich nicht um verwirklichte Kunstfiguren, sondern um Kompromisslösungen oder, in Schlemmers Worten, um eine „Verwirklichung innerhalb Gegebenem“.⁴⁶⁵ Dennoch erkennt Scheper zum Beispiel im Nickelpanzer des Mannes aus *Mörder* den idealen Kostümtypus der „Gliederpuppe“ mit der ihr eigenen „Vasenform des Leibes“.⁴⁶⁶ Schon die Zeitgenossen hatten gesehen, dass das Kostüm den Menschen „mit der beweglichen Architektur verb[and], ihn [Schlemmers] Ideal des entmaterialisierten, technischen Organismus nähert[e], der Marionette“.⁴⁶⁷ Obgleich Schlemmer den Tanz als

⁴⁶⁵ Schlemmer (1925), S. 20.

⁴⁶⁶ Scheper (1988), S. 30.

⁴⁶⁷ Mück (1988), S. 56.

ideales Ausdrucksmittel seines erneuerten Bühnenspektakels sah, räumte er später auch der Oper Vorzüge der Abstraktion ein:

Die Oper ist vornehmlich zum Stil prädestiniert, sie ist von Haus aus abstrakt zu nennen, gegenüber dem realistischen Sprechstil, weil es einen hohen Grad von Künstlichkeit voraussetzt, Meinung und Gefühl nicht sprechend, sondern singend vorzutragen. Diese einfache Tatsache ist ein eminent stilbildender Faktor und alles, was der Oper vom realistischen Standpunkt zum Vorwurf gemacht wird, verwandelt sich vom Standpunkt des Stils ins Gegenteil.⁴⁶⁸

Abstraktion und Geometrisierung bestimmten daher die Gestaltung von Bühne, Kostüm und Bewegungen in *Mörder, Hoffnung der Frauen* mit seinem ganz in Erdtönen gehaltenen Bühnenbild. Aus der Musik Hindemiths entwickelte Schlemmer stilisierte, tanzähnliche Bewegungsarten und ließ „die Bühnenaktionen sich reliefmäßig vollziehen“.⁴⁶⁹ Ganz anders verhielt es sich jedoch im *Nusch-Nuschi*, jenem „lustigen Satyrspiel im Stile einer ins Orientalische transponierten Commedia dell’arte“.⁴⁷⁰ Von Anfang an sah Schlemmer darin einen ausgesprochenen Gegensatz zum Drama Kokoschkas.

Zwei Opern-Einakter, einer großer Stil, der andere ‚für burmanische Marionetten‘, blöder Text – komisch, erotisch, indisch. Ich habe Gelegenheit, den einen (Kokoschka) unfarbig oder doch erdfarbig getönt, den anderen sehr bunt zu gestalten und [...] an der Regie (Spielleitung) mitzuwirken [...]. Auch Tänze sind einzustudieren [...],

schrrieb er an seinen Freund Otto Meyer-Amden.⁴⁷¹ Dem „blöden“ Libretto zum Trotz sei, so Hans-Dieter Mück, die Gattung eines fingierten burmanischen Marionettenspiels Schlemmers Idee der Kunstfigur entgegengekommen, denn er entwarf „eine farbenfrohe Fülle von skurrilphantastischen und raumplastischen Kostümen“.⁴⁷² Gegenüber dem klassischen, mythisch-heroischen, pathetischen Stil des *Mörder*-Dekors gaben sich diese übermütig, verspielt-schwereelos und grotesk; Schlemmer setzte „Apollinisches“ gegen „Dionysisches“.⁴⁷³ Auch der Presse zufolge unterstrichen die „originellen Kostüme, bald von unwirklicher grotesker Phantastik, bald von grotesker Bizarrerie,“ das „Marionettenhafte“.⁴⁷⁴ Die typisierten Figuren führten nach Schlemmers Vorgaben einen stilisierten und künstlich wirkenden „burmanischen“ Tanz auf. Das Bühnenbild war von zierlichen Konstruktionen mit verspielten

⁴⁶⁸ Oskar Schlemmer, *Alte Oper – Neue Oper*, in: Das Kunstblatt, XIV. Jg., Heft 8, Berlin 1930, S. 243 f.

⁴⁶⁹ Scheper (1988), S. 30.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Brief vom 16. Mai 1921, zit. nach Mück (1988), S. 51.

⁴⁷² Mück (1988), S. 58. Farbige Abb. in *Oskar Schlemmer – Tanz, Theater, Bühne* (Ausst. Düsseldorf, Wien, Hannover 1994/95), Red. Maria Müller, Ostfildern-Ruit 1994, S. 240–43.

⁴⁷³ Mück (1988), S. 55.

⁴⁷⁴ Zit. in: Ebd., S. 65.

Accessoires geprägt, die „nur andeuteten und das Kulissenhafte und Fragile bewusst als Kunstelement einsetzten.“⁴⁷⁵ Die Beleuchtung verstärkte den Eindruck der Irrealität und Ironie.

Letztlich war der „erotische, blöde“ Text des *Nusch-Nuschi* der Auslöser für den Stuttgarter Theaterskandal, den Schlemmer in einem Brief beschrieben hat:

Das Stuttgarter theatralische Abenteuer ist vorüber, und ich bin wieder hier. Es war eine harte Arbeit in Stuttgart; aber der mindeste Gewinn ist eine Fülle von Erfahrung. Ich hatte mich, wie Sie wissen, weit eingelassen: Tänze einstudiert, die Bewegungen der Sänger festgelegt, Verzweiflung über das Nichtgelingen, und doch wurde zuletzt ich gesehen von den Eingeweihten, wie Sie es vermuteten. Die Aufführung war ein Erfolg; ich hörte, hinter der Bühne, meinen Namen rufen, immer stärker, und ward auf die Bühne gezerrt vor 1400 Menschen! Die Inszenierung, sagt man, hätte mir Freunde geworben, die zu meiner Malerei kein Verhältnis fanden, seither. [...] Doch dies war der erste Abend. Am Tag danach erschienen die Zeitungen und damit eine Schmutzflut über die ganze Sache, weil der Text des zweiten Stücks unanständig war. (Die Pointe ist die Kastration des kaiserlichen Feldgenerals) Nun wurde alles pornographisch gedeutet, in jeder Form ein Phallus gesehen, und Musik und Inszenierung erstickte in diesem Gezeifer. Die zweite Aufführung, schon erheblich schlechter als die erste, weil sofort Resistenz der Theatermitglieder einsetzte, brachte, wie es die Presse verlangte, den Skandal: am Schluß systematisches Pfeifen und Pfuirufe.⁴⁷⁶

Die Presse geiferte also über die Obszönität des *Nusch-Nuschi*, „das allenfalls für den Herrenabend einer Fastnacht ausreichte“.⁴⁷⁷ Mit plastischer Bildlichkeit monierte die Württemberger Zeitung: „Es ist sehr zu wünschen, daß das aus dem Schlamm hervorgekrochene Nusch-Nuschi wieder in sein gelbes Schmutzwasser zurückkehrt. Man erstickte das Geschöpf.“⁴⁷⁸ Am folgenden Tag fasste das Deutsche Volksblatt zusammen:

[...] die freche, schamlose und geile Grotteske [...], nichts anderes als die Dramatisierung einer Zote (in morgenländischer Lyrik verbrämt) [...], von Grund aus vergiftet, weil alles sich um das niederste Sexuelle bewegt [...]. Nach einem verlorenen Kriege, nach einem politischen und moralischen Zusammenbruche ohnegleichen haben wir wahrhaftig anderes nötig als ein Herrenabendzötchen. Wir protestieren gegen diese moralische Versumpfung des Theaters! Nur Gradunterschiede trennen uns auf diesem Wege noch von ‚Reigen‘aufführungen. Die Vermummung als Marionettenspiel ändert nichts daran.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Ebd., S. 59.

⁴⁷⁶ Brief an Otto Meyer-Amden vom 14. Juni 1921, in: Hüneke (1990), S. 76 f.

⁴⁷⁷ Schwäbischer Merkur, 6. Juni 1921.

⁴⁷⁸ Württemberger Zeitung, 6. Juni 1921.

⁴⁷⁹ Deutsches Volksblatt, 7. Juni 1921.

Der Rezensent setzte *Das Nusch-Nuschi* in unmittelbaren Zusammenhang mit der erotischen Szenenfolge *Reigen* von Arthur Schnitzler, die, 1900 erschienen, ihre ersten vollständigen, skandalumwitterten Aufführungen in deutscher Sprache zum Jahreswechsel 1920/21 in Berlin erlebt hatte. Bemerkenswert ist auch der Hinweis auf das noch allzu nahe Kriegsende und dessen vermeintliche moralische Implikationen. In der Tat scheinen die *Reigen*-Aufführungen ebenso wie Tollers *Rache des verhöhnten Liebhabers* und Hindemiths *Nusch-Nuschi* der Auftakt zu einem Jahrzehnt befreiter Sexualmoral – wobei die beiden letzteren, musikalischen Beiträge im Unterschied zu Schnitzlers Dialogen die schonende „Vermummung“ beziehungsweise „Verpuppung“ durch das Marionettenmedium wählen. Auf „Herrenabendzötchen“ basieren sie beide – und präsentieren auf diese Weise einen erweiterten Kunstbegriff, der auf das Niedrige, vermeintlich Wertlose rekurriert. Marcel Duchamp hatte dieser Idee 1915 vorgegriffen, als er seinen *Flaschentrockner* und das *Urinoir* als erste Ready-mades signierte.

Der Stuttgarter Skandal vom Juni 1921 war, wie Hans-Dieter Mück erläutert, künstlich herbeigeführt.⁴⁸⁰ Hinter dem Aufschrei der Zeitungen steckte ein Protestschreiben des Stuttgarter Akademie-Professors Heinrich Altherr, der die Gelegenheit nutzte, um alte Rechnungen mit Schlemmer und dem so genannten „Hölzel-Kreis“, der Gruppierung um seinen früheren Kollegen Adolf Hölzel, zu begleichen. Trotzdem hatte der Skandal seine Auswirkungen auf Hindemiths Operneinakter, die bis heute nur selten zur Aufführung kommen. *Das Nusch-Nuschi* ist als Kurzoper überhaupt nur ein einziges Mal selbständig auf einer Puppenbühne gegeben worden, nämlich 1990 von der Pforzheimer Marionettenbühne „Mottenkäfig“.⁴⁸¹ Bemerkenswert ist auch die Initiative des Hanauer Papiertheaters, das das Werk seit 1995 mit an Schlemmers Entwürfen orientierten Flachfiguren auf dem Spielplan hat – freilich wohl ohne Live-Musik.⁴⁸²

⁴⁸⁰ Mück (1988), S. 73.

⁴⁸¹ Vgl. <http://www.mottenkaefig.de/nusch-nuschi.html>, konsultiert am 15.01.2011. Den Abbildungen zufolge bemühte sich die Inszenierung um eine zeittypische Form abstrahierter Figuren, die an die bunt-geometrisierten Typen Sophie Taeuber-Arps oder Fortunato Deperos erinnern. Zunächst fand die Aufführung mit Live-Musik von 64 Instrumentalisten und 7 Sängern unter der Leitung von Christoph Wyneken statt, später wurde die Musik vom Band gespielt.

⁴⁸² Vgl. <http://www.papiertheater.eu/hanau.htm>, konsultiert am 15.01.2011.

4.3.2 Schwabinger Bohème und Frankfurter Expressionismus

Außer dem „Kunstfiguren“-Begriff der Schlemmerschen Inszenierung zeigt *Das Nusch-Nuschi* Spuren weiterer, sehr unterschiedlicher Puppendifkurse. Zum einen wurzeln diese im Kontext der Schwabinger Bohème, insbesondere des literarischen Cabarets „Die Elf Scharfrichter“, aus dem Franz Bleis Text hervorging. Zum anderen muss Hindemiths Entscheidung für diesen Text vor dem Hintergrund des Kreises Frankfurter Expressionisten gesehen werden, in dem der Komponist um 1920 verkehrte – diesen Aspekt hat Camilla Bork kürzlich herausgearbeitet.⁴⁸³

Die „Elf Scharfrichter“, die als eines der bedeutendsten künstlerischen Cabarets der Jahrhundertwende gelten, hatten eine vergleichsweise kurze Lebensdauer von 1901 bis 1904.⁴⁸⁴ Hier trat Frank Wedekind als Bänkelsänger auf; man spielte seinen *Erdgeist* und die so genannten „Überdramen“ von Hans von Gumpenberg. Franz Blei führte mit Otto Falckenberg und Leo Greiner abwechselnd Regie.⁴⁸⁵ Die Guckkastenbühne mit dem versenkbaren Orchester wurde außer von menschlichen Schauspielern auch von Marionetten und Schattenfiguren bespielt. In der Gründungshymne des Cabarets, dem „Scharfrichtermarsch“ für Chor und Orchester, zu Musik des Komponisten Richard Weinhöppel, war der Puppengedanke von Anfang an verankert – schließlich begriff man sich als ein Nachfolgeunternehmen des Pariser Chat Noir. In der dritten Strophe des Marschliedes heißt es:

Ein Schattentanz, ein Puppenspott!
Ihr Glücklichen und Glatten,
Im Himmel lenkt der alte Gott
Die Puppen und die Schatten.
Er lenkt zu Leid, er lenkt zu Glück
Hoch dampfen die Gebete,
Doch just im schönsten Augenblick
Zerschneiden wir die Drähte!⁴⁸⁶

⁴⁸³ Camilla Bork, *Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920* (= Frankfurter Studien XI), Mainz u. a. 2006, S. 163 f. und dies., *Wendung zur Komödie. Überlegungen zu Hindemiths Einakter Das Nusch-Nuschi*, in: Hindemith-Jahrbuch 33 (2004), S. 8–53.

⁴⁸⁴ Vgl. im Folgenden Georg W. Forcht, *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarets*, Freiburg 2009, S. 51 ff. und Harold B. Segel, *Turn-of-the-century cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*, New York 1987, S. 143–182.

⁴⁸⁵ Vgl. Gerdi Huber, *Das klassische Schwabing. München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert* (= Miscellanea Bavarica Monacensia 37), München 1973, S. 141.

⁴⁸⁶ Zit. in: Segel (1987), S. 149.

Die Schlussmetapher deutet auf die antiillusionistische Grundeinstellung der Scharfrichter, die das verfremdende Puppenmedium offensichtlich zum Durchbrechen der Theaterkonventionen nutzten. Zu den politisch-satirischen Puppenstücken, die leider bald der Zensur zum Opfer fielen, zählte unter anderem *Die feine Familie* von Willy Rath, ein „europäisches Drama in drei Sensationen und einem Prolog“. Die etwa einen Meter großen Figuren dazu baute der Bildhauer Waldemar Hecker, der zusammen mit Wassily Kandinsky an der Münchner Kunstschule ‚Phalanx‘ unterrichtete. Ihre Gesichter stellten Karikaturen von bekannten Politikern dar. Heckers Name verband sich im Übrigen auch mit dem 1906 gegründeten Marionettentheater Münchner Künstler. Eine weitere erfolgreiche Inszenierung aus dem Frühjahr 1902 war *Prinzessin Pim und Laridah, ihr Sänger*, eine „große Kartoffel-, Rettig-[sic!], Rüben- und Apfeltragödie“ von Otto Falckenberg mit „lebensgroßen“ Obst- und Gemüsepuppen von Paul Larsen. Die Schattenbühne zeigte im Mai 1901 als erstes Stück ein aus Paris importiertes Werk – *Die Sphinx* mit der Musik von Georges Fragerolle.⁴⁸⁷ Den Höhe- und Endpunkt der Schattenspiele bildete im Oktober 1903 *Moisson* bzw. *Ernte*, das Clément-Georges vom Chat-Noir-Cabaret als Münchner Gastspiel gab.

Seine frech-provokative, Wagner- und regimekritische Haltung übernahm das 1904 entstandene⁴⁸⁸ *Nusch-Nuschi* sicherlich aus diesem Kontext. Freilich schrieb Blei es zu einer Zeit, in der die Puppenspiele in den „Elf Scharfrichtern“ schon der Vergangenheit angehörten, da die strenge Zensur den Autoren die Lust auf weitere Werke der Gattung genommen hatte. Eine Aufführung hat Bleis Stück auch nach seiner Veröffentlichung 1911 und 1913⁴⁸⁹ offenbar zunächst nicht erlebt – so bleibt Hindemiths Oper die erste Realisierung des *Nusch-Nuschi*.

Während man in den Schwabinger „Elf Scharfrichtern“ von Edward Gordon Craigs Übermarionette noch nichts wissen konnte und die Idee der Puppe als Träger von Parodie und Satire an das Vorbild des Pariser Chat Noir anlehnte, sah die Situation in Frankfurt fünfzehn Jahre später anders aus. Zwei Vertreter der so genannten Frankfurter Expressionisten lässt Camilla Bork in ihrer Studie zum *Nusch-Nuschi* zu Wort kommen, welche die Puppe ins Zentrum einer neuen, antiillusionistischen Theaterkunst stellten.⁴⁹⁰ Der Maler und Librettist

⁴⁸⁷ Siehe oben, Kap. 2.

⁴⁸⁸ Vgl. die Einleitung Annegrit Laubenthals in: Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Abt. Bühnenwerke Bd. 1, Das Nusch-Nuschi op. 20, Mainz 2002, S. IX. Die erste Druckausgabe des *Nusch-Nuschi* erschien in: Franz Blei, *Vermischte Schriften* Bd. 4, München 1911, S. 149–176.

⁴⁸⁹ Blei bestimmte den Text 1913 zur Veröffentlichung in der Zeitschrift *Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst*, Jg. 3, Nr. 31 / 2.8.1913, Sp. 744–753.

⁴⁹⁰ Vgl. Bork (2004), S. 45 ff.

Benno Elkan, ein enger Freund Hindemiths, knüpfte in einem 1919 veröffentlichten Aufsatz direkt an Edward Gordon Craigs Idee von der Impraktikabilität des Schauspielers für die, wie Elkan sie nennt, „Unwirklichkeit der Bühne“, an.⁴⁹¹ Am Ende dieser Blätter bricht er eine Lanze insbesondere für die Puppen Südostasiens:

Die letzte Form aber, die restlose Aufgabe jeglicher Erinnerung an die Wirklichkeit gibt nur die Puppe, die der Grieche durch die Maske, der Japaner durch die Erstarrung bereits andeutete, irgendwie zögernd, sie ganz zu sein. Indische Puppen jedoch sind der Vollkommenheit nahe. Sie haben stilisierte Züge und Glieder, nichts ist dem irdischen Leben mehr ähnlich, aber sie bergen ein unheimliches, jenseitiges Leben, das einen sofort mit seltsamem Schauer umwittert. Es ist, als ob man seine Träume, seine Visionen – wenn auch anders gekleidet – vor sich mitten am hellen Tage auftauchen sehen würde. Einzig diese Gebilde aus Java gleichen den treibenden, gärenden Gestalten der dichterischen Vorstellung. Sie haben das Farbige und das Nebelhafte, das Kubische mit dem Durchsichtigen in Verbindung. Diese in geräuschlosen Gelenken spielen zu sehen, das wäre wohl alles zugleich, das Gespenstige der Bewegung unserer Phantasie und die Erstarrung gewisser Augenblicke. Die Abstraktion des höheren Lebens, das Gleichnis in der Mitten und die Erinnerung unseres Tages.⁴⁹²

Auch die Faszination für das „jenseitige Leben“, das den Puppen anhaftet, hatte Craig bereits beschrieben. Hier zeigt sich, dass das asiatische Figurentheater in den 1910er und 20er Jahren in Europa zunehmend an Interesse gewann. Blei selbst hatte erklärt, sein *Nusch-Nuschi* für wirklich vorhandene burmanische Marionetten geschrieben zu haben. Dass es sich dabei um die Sammlung des Münchner Museums für Völkerkunde handelte, wie Laubenthal behauptet,⁴⁹³ lässt sich nicht bestätigen: Der damalige Direktor Lucian Scherman erwarb die Figuren erst 1910/11 auf einer Reise in Birma, also nachdem Blei sein Stück schon verfasst hatte.⁴⁹⁴ Wenn nun Elkan die „geräuschlosen Gelenke“ rühmt, so denkt der Rezipient des *Nusch-Nuschi* unwillkürlich an die besondere Eigenart burmesischer Marionetten, die aufgrund ihrer großen Zahl an Fäden eine einzigartig flüssige, organische Art der Bewegung haben.

Übereinstimmend mit Elkan klagte auch Hindemith mehrfach über „Interpreten, deren Persönlichkeit sich zwischen die Musik und das Publikum stelle.“⁴⁹⁵ Sieht man diese Äußerung im Zusammenhang mit der Entscheidung für das „Puppenspiel“ *Nusch-Nuschi*, so partizipiert der Komponist am großen Puppenspektakel der Jahrhundertwende, der, von Anatole

⁴⁹¹ Benno Elkan, *Die Unwirklichkeit der Bühne*, in: Georg J. Plotke (Hg.), *Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen* Nr. 1, Frankfurt 1919, S. 261–271.

⁴⁹² Ebd., S. 269.

⁴⁹³ Laubenthal, Einleitung, in: Hindemith (2002), S. IX.

⁴⁹⁴ Die Auskunft verdanke ich Wolfgang Stein vom Staatlichen Museum für Völkerkunde München.

⁴⁹⁵ Bork (2004), S. 48.

France bis Edward Gordon Craig, die zu „starke“, „egoistische“ Persönlichkeit des Darstellers zum Ausgangspunkt der Argumentation macht.

Der Frankfurter Musikkritiker Paul Bekker – der spätere Intendant des Kasseler Staatstheaters und Arbeitgeber Ernst Kreneks, und Adorno zufolge der bedeutendste Kritiker seiner Zeit – nahm ebenfalls die Idee der Puppe in seine Überlegungen eines idealen Theaters auf. In seinem bereits 1913 verfassten Aufsatz *Die Opernszene* bezeichnet er die Oper gegenüber dem Schauspiel als eine „jede Wirklichkeit bedingungslos verneinende Kunst“.⁴⁹⁶

Bei der Aufführung eines musikalischen Bühnenwerkes handelt es sich um die Inszenierung einer Schöpfung, bei der das leitende Prinzip nicht in der Glaubhaftmachung einer logischen Folge von Geschehnissen, nicht in der psychologischen Entwicklung von Charakteren, sondern außerhalb der Bühne in einer begrifflich nicht faßbaren Sphäre zu suchen ist. Die Opernbühne ist demnach vergleichbar der idealisierten Marionettenbühne, die, ausschließlich das Prinzip des Spiels mit Puppen-Symbolen pflegend, durch eine bewegende Kraft außerhalb der Bühne gelenkt wird und durch sie ihre künstlerische Bedeutung und Deutung erhält.⁴⁹⁷

Das Bild des Marionettenspielers, hier das „leitende Prinzip“ genannt, steht Bork zufolge für eine „übergeordnete musikalisch-szenische Idee“.⁴⁹⁸ Dieselbe bestimmt auch die Position des Sängers, wie Bekker in einer späteren Veröffentlichung erläutert:

Der Sänger ist Marionette. Er muß es sein, will er sich nicht außerhalb des ästhetischen Wesens seiner Kunstgattung stellen. Marionette sein heißt aber nicht Puppe spielen und leblose Körper nachahmen. Marionette sein heißt, das Gesetz der Bewegung von einer außerzentralen Kraft empfangen, es in den Anschein vollkommener Willensfreiheit übertragen und dabei doch ständig an dem einen unzerreißbaren Faden in demütigem Gehorsam laufen.⁴⁹⁹

Das „leitende Prinzip“ sieht Bekker schließlich im Dirigenten verkörpert,

dem, wenn dies nötig ist, der Regisseur als Funktionär beigegeben sein mag, der aber als das Werk von der Urzelle aus erneuernder Vertreter des Schaffenden Repräsentant von dessen unmittelbarem Willen und damit der einzige legitime Gebieter ist.⁵⁰⁰

Auf diese Weise entwickelt Bekker aus der Idee des Marionettentheaters die Vorstellung einer außergewöhnlichen Einheit der Theaterszene, da alle Teile des Bühnenapparats, Darsteller und Szene, einem einzigen, übergeordneten musikalisch-szenischen Prinzip verpflichtet sind.

⁴⁹⁶ Paul Bekker, *Die Opernszene* (1913), in: Ders., Klang und Eros. Zweiter Band der gesammelten Schriften, Stuttgart / Berlin 1922, S. 142.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 154.

⁴⁹⁸ Bork (2004), S. 49.

⁴⁹⁹ Paul Bekker, *Das Operntheater* (= Musikpädagogische Bibliothek 9), Leipzig 1930, S. 36.

⁵⁰⁰ Bekker (1922), S. 165.

Dabei führt er zusätzlich den Begriff des „Spiels“ ein, der eine scheinhaft visuelle Ebene der Inszenierung meint, aber auch „eine Musik, die als von psychischen menschlichen Energien entkoppelte reine Klangmaterie ihren eigenen Gesetzen folgt.“⁵⁰¹ Camilla Bork hat als leitendes Prinzip im *Nusch-Nuschi* die „Burleske“ identifiziert, die Szene und Musik gestaltet.⁵⁰² Im Folgenden soll jedoch nicht das Formprinzip „Burleske“, sondern die thematisch zentrale Idee der Erotik im *Nusch-Nuschi* untersucht werden, die ebenfalls Auswirkungen auf die musikalische Form hat. Vorab seien Paul Hindemiths persönlicher Beziehung zur Puppenbühne noch einige Erläuterungen gewidmet.

4.3.3 Hindemiths Puppentheater im Hause Ronnefeldt 1914–16

Die in finanziell schwierigen Verhältnissen lebenden Brüder Paul und Rudolf Hindemith waren während des Ersten Weltkriegs oft zu Gast im Haus der Frankfurter Teegroßhandels-Familie Ronnefeldt, mit der sie bald eine enge Freundschaft verband. Zusammen mit den Kindern Ronnefeldt veranstalteten die Hindemiths dort eine Reihe aufwendiger Puppentheater-Aufführungen im privaten Rahmen, deren Material – Theaterzettel, Rollenbücher, Figuren und Kulissen, Bibliotheks- und Requisitenverzeichnis, Licht-, Regiepläne und Bühnenmusiken, alles in der kalligraphisch sauberen Handschrift Paul Hindemiths – im Frankfurter Paul-Hindemith-Institut aufbewahrt wird. Die circa zehn Zentimeter großen, wohl hauptsächlich an einem Kopfdraht geführten Figuren stammten, wie auch die Hintergründe und Kulissen, aus kommerzieller Herstellung.

Das nach einem Teddybären benannte „Theater zum lustigen Schlippy“ führte nach den erhaltenen Theaterzetteln im Lauf von etwas über zwei Jahren⁵⁰³ eine ganze Reihe von Kasperl-Stücken nach Franz Poggi, Märchenspielen nach Ernst Siewert sowie eine Lohengrin-Parodie von Friedrich Huch auf, einem Cousin von Ricarda Huch.

⁵⁰¹ Bork (2004), S. 50. Bork verweist auf Andreas Eichhorn, *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim 2002, S. 130.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Eröffnung war Weihnachten 1914; der letzte Theaterzettel stammt vom 1. Jan. 1917.

Tabelle: Premieren des „Theaters zum lustigen Schlipppy“

Datum	Titel und Autor
24.12.1914	<i>Rotkäppchen</i> , ein Kindermärchen in 3 Akten von Ernst Siewert
29.12.1914	<i>Undine</i> , romantisches Schauspiel in 3 Akten von Innocenz Tallavania
21.01.1915	<i>Kasperl unter den Wilden</i> , kulturhistorisches Drama von Franz Pocci
21.01.1915	<i>Hänsel und Gretel oder Das Pfefferkuchenhäuschen</i> , ein Kindermärchen in 3 Akten von Ernst Siewert
24.01.1915	<i>Das tapfere Schneiderlein</i> von Ernst Siewert
29.12.1915	<i>Die Zauberberge</i> , Märchendrama in 4 Akten von Franz Pocci
27.08.1916	<i>Der gefangene Turko</i> , schauerhaftes Drama in zwei Aufzügen von Franz Pocci
27.08.1916	<i>Kasperl in der Türkei</i> , ein konstantinopolitanisches Lustspiel in 2 Aufzügen von Franz Pocci
4.09.1916	<i>Kasperls Heldentaten</i> von Franz Pocci
5.11.1916	<i>Das Glück ist blind oder Kasperl im Schuldturm</i> , Zauberspiel in 8 Bildern von Franz Pocci
s.d.	<i>Lohengrin</i> . Ein Puppenspiel von Friedrich Huch

Zu vier dieser elf Stücke hat sich die Bühnenmusik des zwanzigjährigen Paul Hindemith erhalten: Zu *Kasperl unter den Wilden* existiert für die bunte Besetzung aus Triangel, Becken, kleiner Trommel, Kindertrompete in *g-c-e-g* und Violoncello⁵⁰⁴ eine Ouvertüre, eine bemerkenswerte „Arie des Krokodils“ in Des-Dur („con sentimento“) und ein Melodram als „Chor der Wilden“. Zu *Kasperls Heldentaten* sind drei Lieder, jeweils für Singstimme und Violoncello, und ein melodramatischer Abschnitt überliefert.⁵⁰⁵ Weit aufwendiger gestaltet sind *Die Zauberberge* mit elf musikalischen Nummern (Duette, Melodram, Violinsoli, Hüpfauft) und vor allem die *Lohengrin*-Parodie mit siebzehn musikalischen, meist melodramatischen Nummern für Klavier.⁵⁰⁶

Während die Musik zur *Zauberberge* besonders durch ein langgezogenes Abschiedsduett zwischen Kasperl und Gretl in der hochtragischen Tonart c-Moll besticht („Die Stunde

⁵⁰⁴ Hindemiths Bruder Rudolf war ein begabter Cellist.

⁵⁰⁵ Paul Hindemith-Institut, Film 38/322–333.

⁵⁰⁶ Paul Hindemith-Institut, Film 38/338–344, 334, 336, 355 und 299–321.

schlägt [sic], leb wohl“), verzichtet Hindemiths *Lohengrin* ganz auf vokale Nummern – die allerdings in Friedrich Huchs Puppenspiel, dessen Text eine Mischung aus Versen und Prosa aufweist, auch nicht eigens angelegt sind.⁵⁰⁷ Im Hinblick auf das auch im *Nusch-Nuschi* zentrale Erotikthema zeigt der Prolog zu diesem Stück eine überraschende Parallele – auch hier wird das auf der Bühne Zeigbare parodistisch kommentiert:

In diesem Dramolet – o Graus –
Da ziehen sich die Helden aus!
Im zweiten Akt, in aller Kühne,
Stehn sie in Hemden auf der Bühne!
Erschrecket nicht zu sehr! Bedenkt:
An Fäden werden sie gelenkt;
Erwägt, daß es nur Puppen sind!
Gefahrlos sind sie! Jedes Kind
Kennt solche Wesen wohl im Hemde,
Ja, ohne daß es euch befremde,
Läßt es sie manchmal selbst ganz nackt
Einhergehn, nur als Lederakt!⁵⁰⁸

Die Musik zu diesem Stück ist eine collageartige Sammlung von Präexistentem. Darunter finden sich Liedmelodien wie „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“ oder „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (zu Lohengrins erstem und zweitem Auftritt, der übrigens mit einer Ente erfolgte⁵⁰⁹); Schumanns „Träumerei“ und Opernmusik aus *Carmen* („Auf in den Kampf, Torero“), die Lohengrins höchst unrühmliche Haltung im Zweikampf mit Telramund begleitet, sowie diverse Passagen aus dem Wagnerschen Original-*Lohengrin* (Braut-Chor „Treulich geführt“, Versuchungs-, Grals-, Anklagemotiv uvm.), die unter den parodierenden Texten Huchs ironisiert erklingen. Die Versatzstück-Technik sowie die betont schlichte Machart des meist akkordischen, manchmal *unisono*-Klaviersatzes erinnert an die musikalischen Anfänge des künstlerischen Figurentheaters in den 1890er Jahren, beispielsweise im *Chat Noir*.

Der zweite Akt beginnt mit einer sehr profanen Schilderung der Eheinstitution durch Lohengrin zu den Klängen des Wagnerschen Braut-Chors:

Rein sei die Ehe! Morgens Tee
Mit Brödchen, ganz in deiner Näh;
Doch nicht zu nah; es bleibe
Ein Zwischenraum zum Weibe!

⁵⁰⁷ Zu Huchs Wagner-Parodien vgl. Schneider (1996), S. 39 ff., 155 ff., 179 ff.

⁵⁰⁸ Friedrich Huch, *Tristan und Isolde, Lohengrin, Der fliegende Holländer. Drei groteske Komödien*, München 1911, S. 67.

⁵⁰⁹ Hindemiths Requisitenverzeichnis führt die Ente „für Lohengrin!“ auf.

Geschäfte dann; du weißt, ich muß
Die Welt durchspähn auf Ärgernus.
Du stopfst inzwischen meine Kleider – ⁵¹⁰

Daraufhin folgt die im Prolog angekündigte Nacktszene, welche die intime Szene zwischen Lohengrin und Elsa zu Beginn des dritten Aktes in Wagners *Lohengrin* parodiert. Beim Anblick Lohengrins im Nachtgewand packt Elsa das Entsetzen („Erbärmlicher! Bekleide dich! / Ich schwör es dir: ich scheid mich!“⁵¹¹). Zu Beginn unterlegt Hindemith dies noch mit Anklängen an das Original (III, 2: „Das süße Lied verhallt“), um dann jedoch in ganz andere musikalische Welten zu springen und, je nach Bedarf, musikalische Versatzstücke zu wählen, wie etwa „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus Webers *Freischütz*, wenn der allem Körperlich-Erotischen abgeneigte Moralapostel Lohengrin seinen Alltag beschreibt („Elsa, die Suche auf den Pfaden / des Bösen läßt nicht Zeit zum Baden!“⁵¹²).

⁵¹⁰ Huch (1911), S. 92 f.

⁵¹¹ Ebd., S. 95.

⁵¹² Ebd., S. 96.

Notenbsp. 36: Paul Hindemith, Bühnenmusik zu Huchs *Lohengrin* (ca. 1916), 2. Akt, Nr. 9
 „Scena a due“, T. 11 ff.⁵¹³

(Loh.) Elsa, die Suche auf den Pfaden
 Des Bösen läßt nicht Zeit zum Baden

(Elsa) Genug des Wassers wär vorhanden!

(Loh.) Doch muß ich, wie du weißt, stets landen

(Elsa) Und wenn du weiß wie Neuschnee wärst -
 Das wär die Vorbedingung erst!
 Unnützer Streit! Mein letztes Wort:

Fahr wieder ab! Geh wieder fort!

Das Streitgespräch, in dem es unter anderem um die Benutzung von Waschwasser geht, beschließt Lohengrin mit einem patriarchalischen Monolog, der Elsa in die Küche schickt („Hausfrau! Bekleide dich und geh! / Zur Küche! Marsch! Ich wünsche einen Tee!“⁵¹⁴). Im Gegensatz zur fragmenthaft abgerissenen Motivik davor ist dieser Monolog mit einer typisch „puppenmusikartigen“ Passage im Zweivierteltakt mit schnellem „Um-pa“-Achtelrhythmus unterlegt, die Lohengrins Haltung konterkariert. Dezidiert ist die gesamte Szene nur zu Beginn musikalisch an die Vorlage angelehnt – so dass Hindemith zum Beispiel ganz auf das hier fällige Liebesmotiv verzichtet. Zur Untermalung des Streits bevorzugt er heiter-beliebige Motive. Dafür werden die Anleihen bei Wagner für die letzten Szenen umso deutlicher gemacht, da Hindemith hier ganze Passagen aus dem Wagnerschen Klavierauszug

⁵¹³ Quelle: s. o. Anm. 506.

⁵¹⁴ Ebd., S. 97.

ausgeschnitten und eingeklebt hat, wobei er den Soldatenchor aus Gounods *Faust* und das Intermezzo aus Mascagnis *Cavalleria rusticana* nonchalant daruntermischte.⁵¹⁵

Ein solcher Umgang nimmt die locker-ironische Haltung vorweg, die Hindemith auch in seinem *Nusch-Nuschi* gegenüber dem national vergötterten Heroen Wagner einnahm. Wie in Huchs *Lohengrin* verbindet sich auch dort die Parodie mit einer Erotisierung des Sujets – wobei die Vorlage im Falle des *Nusch-Nuschi*, Wagners *Tristan*, an sich schon vom Eros durchdrungen war. Wie schon Huch, so waren die Parodisten Blei und Hindemith veranlasst, eine Persiflage der Erotik durchzuführen – ihre „Versachlichung“⁵¹⁶ und Trivialisierung. Interessanterweise hat Hindemith für seine Oper nicht auf Friedrich Huchs *Tristan*-Parodie für Schattentheater zurückgegriffen, die im selben Jahr wie das *Nusch-Nuschi* erstveröffentlicht wurde⁵¹⁷ und ihm bekannt war.⁵¹⁸ Er wählte statt der sehr eng angelehnten eine gelockerte, freiere Parodie, statt der zweidimensionalen Schattenbühne eine exotisch-phantastische Bühne „burmanischer“ Marionetten. Möglicherweise war die Wahl auch durch den Umstand bestimmt, dass schon der *Lohengrin*-Text Huchs nicht zu einer vokalen Musikalisierung getaugt hatte – während die Rede der Bleischen Figuren, obgleich nicht gebunden, musikalisch durchaus reizvoll ist.

4.3.4 Zum Text Franz Bleis

Franz Blei gilt bis heute als ein hinsichtlich des Gesamtwerks kaum fassbarer, allerdings auch weitgehend vergessener Schriftsteller.⁵¹⁹ Neuere Studien würdigten vor allem seine Rolle als Literatur- und Kulturvermittler.⁵²⁰ Auch wenn die zeitgenössische Kritik ihn weitgehend verkannte und unterschätzte, hatte sie in einem Punkt nicht ganz unrecht: Dass Blei ein „besessener Erotiker“ war,⁵²¹ beweist der hohe Anteil erotischer oder erotikbefasster Schriften in seinem Werk. Dieser Umstand ergab sich zum einen durch sein Interesse am Rokoko und

⁵¹⁵ Vgl. Bork (2006), S. 44.

⁵¹⁶ Vgl. Annegrit Laubenthal, *Paul Hindemiths Einakter-Triptychon*, Tutzing 1986, S. 90.

⁵¹⁷ Huchs Wagner parodierende Puppenspiele entstanden im Kontext der Münchner Schattenspiele des Alexander von Bernus, wo Huch mitarbeitete, vgl. Schneider (1996), S. 180.

⁵¹⁸ Joel Haney, *Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi and Musical Germanness After the Great War*, in: *The Journal of Musicology*, 25/4 (Herbst 2008), S. 350.

⁵¹⁹ Ebd., S. 94.

⁵²⁰ Dietrich Harth (Hg.), *Franz Blei. Mittler der Literaturen*, Hamburg 1997; Helga Mitterbauer, *Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert* (= Kultur – Herrschaft – Differenz 4), Tübingen und Basel 2003.

⁵²¹ Vgl. Franz Blei, *Formen der Liebe*, Berlin/Wien 1930, S. 9.

der „galanten Zeit“, deren Texte er studierte und herausgab.⁵²² Zum anderen verfasste er zahlreiche wissenschaftlich-essayistische Texte zum Thema, darunter 1923 eine vierbändige Reihe *Lehrbücher der Liebe*.⁵²³ In vielen ähnlichen Essays kämpfte er gegen die engstirnige und scheinheilige Sexualmoral seiner Zeit. Ein größerer Teil von Bleis erotischer Literatur ist außerdem dem Orient gewidmet.⁵²⁴ Am ehesten lässt sich das *Nusch-Nuschi* noch diesem Bereich zuordnen, wenngleich es als Parodie erotischer Literatur und auch durch sein frühes Entstehungsjahr eine Außenseiterrolle spielt. Laubenthal hat übrigens direkte Übernahmen aus dem *Nusch-Nuschi* in Bleis *Blühende Gärten des Ostens* (1907) aufgezeigt⁵²⁵ - offensichtlich hat sich der Schriftsteller auch für seine Orientalismus-Parodie authentischer Quellen bedient.

In seiner Einleitung zur *Anthologie der erotischen Literatur aller Zeiten und Völker* gibt Blei eine Definition von „obszöner Literatur“, deren Zweck ausschließlich die sexuelle Stimulation durch die „Wiedergabe sexueller Vorgänge“ sei, ohne „ästhetisch erregen“ zu wollen oder „durch die erzählte Geschichte zu interessieren“. Die agierenden Figuren mit ihrer „nie gestillten Libido“ entsprechen, so argumentiert Blei, „keiner empirischen Erfahrung: sie tragen nur scheinbar Namen; haben nur scheinbar einen sozialen und zeitlichen Charakter: sie sind reine Funktionen.“⁵²⁶ An anderer Stelle formuliert Blei noch deutlicher: „Die Helden dieser Erzeugnisse haben keinerlei menschlichen Charakter, weder im Sozialen noch im Geistigen. Sie sind absurde Konstruktionen mit einer an das Perpetuum mobile erinnernden sexuellen Mechanik. Sie sind monströse Phantasiegebilde ohne Phantasie.“⁵²⁷ Die seelenlosen Charaktere des *Nusch-Nuschi* müssen vor diesem Hintergrund in einem ganz neuen Licht erscheinen. Mit Absicht benutzte Franz Blei hier Mittel jener „niedrigsten“ Literaturform, die er selbst später verurteilte, um seine eigenen Erzeugnisse davon abzuheben. Die dem Puppenmedium inhärente Idee der Mechanik verbindet sich also mit den Merkmalen der „niedrigsten“ Literatur und dient als Emblem der „billigen“ Seite der Erotik auf höchst

⁵²² z. B. *Fleuretens Purpurschnecke. Erotische Lieder u. Gedichte aus dem 18. Jahrhundert*, gesammelt u. hrsg. von Franciscus Amadeus [d. i. Franz Blei], Wien 1905.

⁵²³ Franz Blei, *Lehrbücher der Liebe*, 1. Die wahre Liebe; 2. Der vollkommene Liebhaber; 3. Die vollkommene Geliebte, 4. Das Rendezvous, München 1923.

⁵²⁴ *Blühende Gärten des Ostens. 78 Erzählungen, Gedichte und Schwänke aus den Literaturen des Orients*, hg. und übers. von Franz Blei, Leipzig 1907; *Liebesgeschichten des Orients* mit einem Vorwort von Franz Blei, Hannover 1923; *Der persische Dekameron*. Zusammengestellt von Franz Blei, Wien/Leipzig 1926.

⁵²⁵ Laubenthal (1986), S. 88.

⁵²⁶ Paul Englisch (Hg.), *Anthologie der erotischen Literatur aller Zeiten und Völker*, Bd. 1, Wien 1932, S. 9, zit. nach: Mitterbauer (2003), S. 127 f.

⁵²⁷ Franz Blei, *Unsittliche Literatur und deutsche Republik*. § 184 (= Die Silbergäule 135/136), Hannover 1921, S. 11–13, zit. nach: Mitterbauer (2003), S. 127.

wirkungsvolle Weise der Provokation, wie die Kritiken der Uraufführung vom 4. Juni 1921 bewiesen haben.

Die Personenkonstellation des *Nusch-Nuschi* stellt, wie Laubenthal gezeigt hat,⁵²⁸ eine Variation des erotischen Dreiecks aus Wagners *Tristan und Isolde* dar. Dem König Marke entspricht der „burmanische“⁵²⁹ Kaiser Mung Tha Bya. Die Tristan-Figur ist gespalten in den „schönen“ Edelmann Zatwai und den betrunkenen kaiserlichen Feldgeneral Kyce Waing, der im übrigen Kaiser Wilhelm II. parodiert. Die Figur der Isolde ist in Form der kaiserlichen Gattinnen Bangsa, Osasa, Twäise und Ratasata gleich vierfach vorhanden. Zusätzlich erfüllt der Diener Tum tum in etwa die Funktion der Brangäne. Dem Liebestrank entspricht Kamadewa, der Gott des Verlangens, der, zunächst auf dem Nusch-Nuschi reitend, im Schlusstableau noch einmal ohne Reittier auftritt.

Die drei Bilder der Handlung spielen in einer nächtlichen, mondbeschiedenen Straße, im Gemach des schönen Herrn Zatwai und im kaiserlichen Gerichtssaal. Im Mittelpunkt des ersten Bildes steht die Aktion des Tum tum, der sich dem Publikum als „Diener des schönen Herrn Zatwai“ vorstellt. Er soll vom nahen Frauenpalast des Kaisers eine Frau abholen, die sich am Morgen mit seinem Herrn per Zeichen verabredet hatte. Bevor aber einem Missverständnis zufolge gleich vier Frauen die Strickleiter hinabsteigen und sich mit annähernd gleichem Wortlaut nacheinander dem Publikum vorstellen, fügt sich ein Auftritt zweier Bajaderen ein, die ebenfalls zu Herrn Zatwai unterwegs sind, wo sie tanzen sollen. Die erotisch-galante Atmosphäre, welche Tum tum zuvor schon durch die Beschreibung der Entführungssituation evoziert hatte, wird durch das Hinzutreten dieser indischen Tänzerinnen, die traditionell Themen des Liebeslebens pantomimisch darstellen und auch religiöse Prostitution betreiben, verstärkt. Gleich darauf tritt ihnen in der Person eines Bettlers die hässlich-grausige Kehrseite des Erotischen, der Tod entgegen („Ich weiß ein Haus, da ist ein ewiges Fest, liebe Freundinnen, und werdet da vom Tanzen nicht müd, soviel ihr auch tanzt.“⁵³⁰). Das Motiv der Ermüdung durch erotische Überreizung, das im zweiten Bild der Oper zu komischen Momenten führt, wird hier von den Bajaderen und dem Bettler bereits eingeleitet. Sprachlich kontrastiert Blei übrigens einen künstlich gespreizten Stil („Wir sollen

⁵²⁸ Laubenthal (1986), S. 83.

⁵²⁹ Die laut Duden korrekte Ableitung „burmesisch“ wird hier ausdrücklich nicht verwendet, weil Blei und Hindemith mit ihren laut Untertitel „burmanischen“ Marionetten nicht auf einen südostasiatischen Realismus, sondern eine märchenhafte Phantastik zielten.

⁵³⁰ Blei (1911), S. 155.

da tanzen heut nacht und ist ein Fest.“⁵³¹) mit burlesken Abschweifungen in niedere Stilebenen („Laß deine Nase von uns, du Dickbauch.“⁵³²).

Nach dem Auftritt der vier kaiserlichen Frauen folgt eine weitere Episode, in der Tum tum dem kaiserlichen Feldgeneral Kyce Waing begegnet. Das erotische Element tritt in einer neuen Form hinzu: ein „fürchterliches Nuschnuschi“, „halb große Ratte, halb Kaiman“, kriecht langsam aus dem Fluss und schnauft.⁵³³ Dieser Laut wird später, als der Feldgeneral auf das Tier fällt und es versehentlich erdrückt, zu einem halberstickten „Jappen“⁵³⁴ – eine „lüsterne“ Form der Äußerung, wie auch Adorno erkannte.⁵³⁵ Doch nicht nur durch seine groteske Körperform und die erotisierten Laute, sondern vor allem durch seinen Reiter wird das Nusch-Nuschi zum Symbol des Obszönen: Auf ihm sitzt laut Szenenanweisung unsichtbar und „lächelnd Kamadewa, der Gott des Verlangens“.⁵³⁶ Obgleich der Name des Nusch-Nuschis offenbar Franz Bleis Phantasie entsprungen ist, stützte er sich doch auf die indische Mythologie, die dem Gott Kamadewa ein krokodilähnliches Tier, das „Makara“, als Wappentier zuordnet. Es wird oft auch als Verschmelzung verschiedener Tierformen dargestellt und symbolisiert die physische Sexualität.⁵³⁷

Während Kamadewa an dieser Stelle lediglich Tum tum den Rat gibt, den Feldgeneral zu retten und sich als Schutzherr „seiner“ vier Frauen vorstellt, wird dieser Gott später zum Inbegriff des *Nusch-Nuschi*-Liebeskonzepts, indem er für das sexuelle Begehren steht. Die „Rettung“ des Betrunkenen ist daraufhin eine echte Kasperliade: Kyce Waing als „dummer Polizist“ tötet, ohne es zu merken, das „Krokodil“ – das Nusch-Nuschi –, während die Kasperlfigur Tum tum auf ihn statt auf das Untier seine Schläge regnen lässt. Der solcherart Gerettete macht Tum tum aus Dank zu seinem Schwerträger. Das Motiv der Müdigkeit („Der Kampf mit dem Nuschnuschi hat mich müd gemacht.“⁵³⁸) erscheint am Ende des Bildes auch als Attribut des Feldgenerals, dessen sexuelle Impotenz – vielleicht durch einen gezielten Biss des Nusch-Nuschi erzeugt – sich bald erweisen wird. Die Namensgebung des Nusch-Nuschi, die sich als Verballhornung von „Nüsse-Nüsse“, einer Metapher für das männliche Genitale,

⁵³¹ Ebd., S. 154.

⁵³² Ebd., S. 152.

⁵³³ Ebd., S. 160.

⁵³⁴ Ebd., S. 161.

⁵³⁵ Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt/Main 1982, S. 214 f.

⁵³⁶ Blei (1911), S. 160.

⁵³⁷ Vgl. Catherine Benton, *God of Desire. Tales of Kamadewa in Sanskrit Story Literature*, New York 2006, S. 154. Abbildungen S. 142 ff.

⁵³⁸ Blei (1911), S. 163.

lesen lässt, deutet gleichfalls auf diesen Tatbestand.⁵³⁹ Vordergründig thematisiert der Name, der auch aus dem Verb des Nuschelns⁵⁴⁰ geformt sein könnte, das Unartikulierte, Unkultivierte – und damit die Welt der rohen Triebe.

Die Handlung des äußerst statischen mittleren Bildes besteht aus vier Abgängen und Wiederauftritten Zatwais, der mit je einer der kaiserlichen Gattinnen für einige Zeit verschwindet. Zur Ausstattung seines Gemachs gehören ansonsten die sich in einem „singenden Sprechton“ artikulierenden Bajaderen, zwei zahme Affen und Verschnittene, die laut Szenenanweisung „eine leise Musik zum Tanz der Mädchen machen“.⁵⁴¹ Die Rolle Tristan-Zatwais, der überhaupt nur im zweiten Bild auftritt und seinem Gegenspieler Mung Tha Bya nie gegenübersteht, ist stumm. Die Bajaderen teilen sich die Sprechakte in diesem Tableau mit den Affen, die ihre erotisch-poetischen Gesangsverse hin und wieder mit den Lauten „Rai Rai Rai“ unterbrechen. Wie beim Nusch-Nuschi wirkt dieses Abgleiten ins Unartikulierte obszön, umso mehr, als der Affe als tierisches Gegenbild des Menschen traditionell dem Teufel verwandt ist.⁵⁴² Ob diese Laute ein Widerhall dessen sind, was hinter der Bühne passiert, bleibt der Empfindung des Zuschauers überlassen. In einzelnen bildreichen Versen, die sie sich wechselseitig zusingen, evozieren die Bajaderen derweil eine schwül-erotische Atmosphäre, die sich zu einzelnen, höchst körperbetonten Höhepunkten steigert („Madana, Madana, laß sie sich beißen, beißen.“⁵⁴³). Aber auch das Motiv der Ermattung mischt sich darunter, so dass der Beistand des Liebesgottes zu neuem „Erstehen“ angerufen werden muss.⁵⁴⁴

Dass der soeben vorgeführte vierfache Ehebruch durchaus kein Höhepunkt im handlungslogischen Sinne ist, beweist der Beginn des dritten Bildes, wo man aus dem Mund zweier Herolde erfährt, dass das abenteuerlustige Verhalten der vier Frauen zum Alltag im „burmanischen“ Kaiserreich gehört. Das Personal der Szene im Gerichtssaal besteht außer dem Kaiser, einem Zeremonienmeister und den Herolden aus dem „blödsinnigen“

⁵³⁹ Haney (2008), S. 340.

⁵⁴⁰ Dem Grimmschen Wörterbuch zufolge „durch die Nase oder sonst unverständlich reden“ als Nebenform zu „näseln“, gefolgt von dem Eintrag „nüschen/nuschen“, „herumriechen, herumsuchen wie die Schweine; säumig und ohne Fleiß arbeiten“. Die „Nusch“: ein weibliches Schwein – dass auch das Nusch-Nuschi ein „schweinisches“ Wesen hat, ist offensichtlich.

⁵⁴¹ Blei (1911), S. 163.

⁵⁴² Vgl. Horst-Jürgen Gerigk, *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hürtgenwald 1989, S. 237.

⁵⁴³ Blei (1911), S. 165.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 166. Die verschiedenen Götternamen sind alle Erscheinungsformen Kamadewas, des hinduistischen Liebesgottes.

Kronprinzen Ragweng⁵⁴⁵ und dem Obereunuchen Susulü, Tum tum und einem Henker samt Gehilfen und Gefängniswärtern. In der folgenden Gerichtsverhandlung wird der Tathergang geschildert und der Herr des von der Staatsgewalt aufgegriffenen Tum tum des Vergehens überführt. Ohne dass die Öffentlichkeit von dem heimlichen Herrenwechsel des Tum tum erfährt, spricht man die Schuld Kyce Waing zu – was dem Kaiser Gelegenheit gibt, König Marke wörtlich zu zitieren: „Mir dies, Kyce Waing, mir dies! Wohin nun Treue, da er sie verriet! Wohin nun Ehr und echte Art...“⁵⁴⁶ Anschließend verhängt er das „übliche“ Urteil, Kastration, die jedoch, wie der betretene Henker berichtet, „nicht mehr nötig“ ist.⁵⁴⁷ Der dümmliche Kronprinz stimmt auf diese Nachricht hin ein großes Gelächter an, in das der ganze Hof einfällt. Dies ist die Überleitung zu einem Schlusstableau, in dem verschiedene Dichter und Tanzmädchen einander orientalisierende Liebeslyrik von sinnlicher Bildlichkeit zusingen, bisweilen in absurde Exotizismen abdriftend („Ich färbte meine Zähne, da mein Herz zu einem Manne heftig aufgewacht ist.“⁵⁴⁸). Ein Dichter spricht schließlich ein Plädoyer für die „leichte“ Liebe und umschreibt so noch einmal das Liebeskonzept des *Nusch-Nuschi*, das jedes „tiefgehende“ Gefühl verweigert:

Leckst du Honig, Freund, von eines Messers Schneide, schneidest sicher du dich in die Zunge. Suchst du Honig, Freund, von eines Mädchens Lippen, küß ihn von den Lippen flüchtig, anders schneidest du dich tief ins Herz.⁵⁴⁹

Nun vereinigt der Gott Kamadewa die Paare, so „daß sie in Verzückung hinfallen“. Nach dem Abtritt des Hofes sieht man zuletzt den alten Bettler auf der Bühne, der als *Memento mori* eine hölzerne Glocke schwingt.

Die Liebe am „burmanischen“ Marionetten-Kaiserhof ist somit ein rein sinnliches, triebhaftes Phänomen, das niemals Individuen, sondern stets Personengruppen – vier Gattinnen, zwei Bajaderen, Dichter und Tanzmädchen – betrifft und so beliebig wiederholbar bleibt. Auch die Poesie, die das Phänomen beschreibt, zeigt sich wiederholbar, indem sie orientalisierende Klischees verwendet („Früchte des Vilvabaumes“, „Blatt des Vailabaumes“, etc.⁵⁵⁰). Als Symbol dieser Wiederholbarkeit und Beliebigkeit steht im Zentrum, das heißt im zweiten Bild der Handlung, der Sexualakt, der viermal hinter der Bühne ausgeführt wird, in der erzählten

⁵⁴⁵ Ebd., S. 168.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 171.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 171 f.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 174.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 176.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 164, 174.

Realität jedoch jede Nacht stattfindet. Das Liebeskonzept des *Nusch-Nuschi* zeigt sich auf diese Weise diametral entgegengesetzt zur tiefgründigen, individuellen, transzendentalen Tristanliebe. Jenem Konzept des 19. Jahrhunderts setzt Blei ein modernes, entpsychologisiertes Liebeskonzept entgegen. Zu dessen Trägern werden die „burmanischen“ Marionetten – eine Puppenform, die durch ihre orientalistische Phantastik besonders geeignet scheint, die wiederholbare, körperliche Liebe zu demonstrieren – wobei man dies aus heutiger Sicht als Vorurteil gegenüber der asiatischen Welt werten müsste. Allerdings geht es Blei im Grunde nicht um die Darstellung einer authentischen burmesischen Sphäre, sondern um deren klischeehaftes Abbild, das er als Gegenbild zur europäisch-romantischen Tradition konstruiert. Bei der Uraufführung von 1921 kam infolgedessen auch nicht die authentisch flüssige Bewegung der burmesischen Puppenart zum Ausdruck, sondern ein Tanz aus grotesk-mechanischen Bewegungen.

4.3.5 Zur Musik Paul Hindemiths

Die Musik des *Nusch-Nuschi* ist zuerst von Annegrit Laubenthal 1986, in jüngerer Zeit von Camilla Bork und Joel Haney ausführlich analysiert worden.⁵⁵¹ Laubenthal legte eine Formanalyse vor, die dem *Nusch-Nuschi* eine kunstvoll verschachtelte, häufig strophisch geliederte Reihungsform attestierte – ein antiwagnerisches Statement Hindemiths. Die quasi leitmotivartige Verwendung von kurzen personenbezogenen Themen, aus denen die ganze Oper aufgebaut ist, kann demgegenüber als Zugeständnis an Wagners Kompositionstechnik gewertet werden. Alle drei Forscher untersuchten außerdem die musikalischen Zitate in der Oper: Außer dem berühmten König-Marke-Zitat konnte Haney einige signifikante Vorkommen des Leidensmotivs aus dem *Tristan* nachweisen, sowie die Nähe zu Stravinskys *Pétrouchka*, der seiner Ansicht nach bei der Entstehung des *Nusch-Nuschi* Pate stand.⁵⁵² Die Sekundärliteratur verweist außerdem auf das Vorbild von Puccinis *Trittico* für Hindemiths Einakter-Triptychon, in dem *Das Nusch-Nuschi* die Mittelposition einnimmt und als komische Burleske nach dem Modell des Pariser Grand-Guignol Bezug zu Puccinis *Gianni Schichi* hat. Dessen typenhafte Commedia dell'arte-Figuren könnten in der Tat auch ausschlaggebend für Hindemiths Wahl der „burmanischen Marionetten“ gewesen sein.

⁵⁵¹ Annegrit Laubenthal (1986); Bork (2004, 2006) – s. o.; Joel Haney (2008), S. 339–393; Ders., *The Emergence of a Postwar Musical Outlook: Hindemith's „Hard-Edged Simplicity“, 1919–1922*, Diss. Yale University 2006.

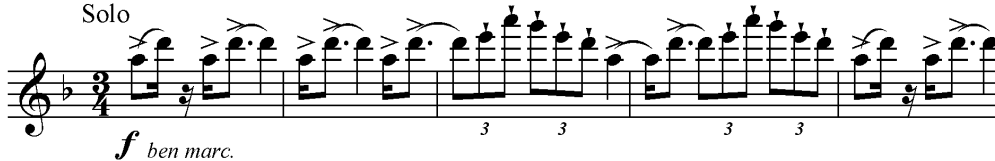
⁵⁵² Haney (2006), S. 189 ff.

Camilla Bork unterschied im Hinblick auf die musikalische Burleske drei „Klangtypen“ in der Oper, die sie als „Bewegungskontinuität“, „Monumentalität“ und „Exotismus“ bezeichnete.⁵⁵³ Der erste, charakterisiert durch die „Tendenz zur Reihung einzelner musikalischer Abschnitte, den weitgehenden Verzicht auf tonale Verankerung zugunsten von Quint- und Quart-Zusammenklängen, häufige Ostinatobildung sowie die viel gerühmte ‚Einfachheit‘ und ‚Klarheit‘ des hindemithschen Satzes“,⁵⁵⁴ bildet Bork zufolge eine „Eigenheit des *Nusch-Nuschi*“, die es von den beiden Rahmen-Einaktern, *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Sancta Susanna*, unterscheidet. Hier wäre demnach auch eine Musikalisierung des „burmanischen“ Marionettencharakters zu suchen, die aufgrund der gehäuften Ostinato-Verwendung tatsächlich Stravinsky nahezustehen scheint. Besonders die Figur des Dieners Tum tum, der als Kasperrolle in erhöhtem Maße zur Puppe stilisiert ist und als solche die Oper eröffnet, ist musikalisch durch diesen Klangtyp charakterisiert. Während Haney vorwiegend nach Stravinsky-Stilzitate suchte, entging ihm die Tatsache, dass das Leitthema Tum tums eine Variation des Eingangsmotivs aus dem Ballett *Pétrouchka* darstellt.

Notenbsp. 37: Igor Stravinsky, *Pétrouchka* (1911), Szene 1, T. 1 ff. (Flöte)⁵⁵⁵

Flöte

Solo



f ben marc.

Notenbsp: 38: Paul Hindemith, *Das Nusch-Nuschi* (1921), Erstes Bild, T. 1 f. (Oboen)⁵⁵⁶

Oboe



f

⁵⁵³ Bork (2006), S. 149 ff.

⁵⁵⁴ Bork (2006), S. 149.

⁵⁵⁵ Igor Stravinsky, *Pétrouchka. Burlesque in Four Scenes* (Taschenpartitur), London u. a.: Boosey & Hawkes 1947, S. 1. © Copyright 1912 by Hawkes & Son (London) Ltd.

⁵⁵⁶ Notenbeispiele zu Hindemith folgen dem erwähnten Band der Gesamtausgabe, Paul Hindemith, *Sämtliche Werke* Bd. 1.2, *Das Nusch-Nuschi, Ein Spiel für burmanische Marionetten*, hrsg. von Annegret Laubenthal, Mainz: Schott (2002).

Notenbsp. 39: Paul Hindemith, *Das Nusch-Nuschi* (1921), Erstes Bild, Z. 20 f. (Klarinette)⁵⁵⁷



Das Thema, im Original ein Zitat aus der russischen Brauchtumsmusik, besteht jeweils aus einer im Quintraum auf- und abwärts schwingenden Bogenfigur, die mit einem Quartsprungmotiv verbunden ist. Bei Stravinsky erklingt dieses als wiederholter, punktierter Signalsprung aufwärts vor und nach dem Bogenmotiv, bei Hindemith nur danach, zunächst als schneller Quartwechsel, an einer späteren Stelle beim Wiederauftritt Tum tums ebenfalls in einer punktierten, der Stravinsky-Vorlage angenäherten Form. Somit ist diese Tonfolge mehr als ein Startsignal zu Beginn der Oper, auch wenn sie als solches in den Streichern und Holzbläsern unisono erklingt, um von den Flöten noch einmal wiederholt zu werden und dann in einen kontrapunktischen Satz der Holzbläser überzugehen (T. 6 ff). Sie ist darüber hinaus ein Signal der Puppenwelt, wie sie durch Stravinskys Ballett um die russische Kasperlfigur Pétrouchka vorgegeben war.

Der rezitativische Gesangsstil dieses Anfangs, der die Silbengruppen rhythmisch frei mit Achtel-, Triolen- und Sechzehntelgruppen unterlegt, stellt sich dem Hörer in Verbindung mit einem klaren, kontrapunktischen Satz aus Motivvarianten des Tum-tum-Themas über einer gegenläufigen Basslinie, in einem insgesamt sparsamen, kammermusikalischen Satz als Klangbild dieser eröffneten Puppenwelt vor (vgl. T. 1–16). Doch wie wird nun in diesem Rahmen das Thema der Erotik zum Klingen gebracht?

Als Signal für das Auftreten der Bajaderen erklingt das zum Triller umgewandelte Quartmotiv aus dem Eingangsthema, das bezeichnenderweise vom orientalisierenden Klang des Xylophons aufgegriffen wird (T. 32 f.). Von Anfang an kennzeichnet die Bajaderen außer dem Triller eine chromatische Abwärtsbewegung, so in der ersten Gesangslinie (T. 34 f.), dann besonders in einer charakteristischen Begleitung des Horns, Englischhorns und Fagotts (T. 52 ff.), die immer wieder einen abwärtsgerichteten Halbtonschritt präsentiert. Durch dieses klischeehafte Seufzermotiv wird klanglich eine schwül-erotische Stimmung erzeugt, die sich durch den Text mit dem sexuellen Ermattungsmotiv verbindet. Auffälligerweise greift auch

⁵⁵⁷ Quelle: ebd.

der Bettler, der ansonsten mit Fagott- und Kontrafagottklängen als groteske Figur gezeichnet ist (T. 108 ff.), die chromatische Abwärtsbewegung in seiner Partie auf (T. 111 f.). Die Anrede „Guten Abend, liebe Freundinnen in der Not“ (T. 117 f.) wird durch diese Motivik beispielsweise zur Anspielung auf die sexuelle Ermattung, die die Bajaderen und den Bettler ergriffen hat. Eine gewisse erotische Erregung wird, als die Sprache auf das „Tanzen“ kommt, in der Musik durch gleichfalls chromatisch absteigende Trillertöne deutlich (T. 125–128), bewährte Orientalismus-Signale. Das insistierend wiederholte Seufzermotiv in der Stimme des Bettlers weist klar auf den Doppelsinn des Wortes „Tanzen“, die sexuelle Aktivität (T. 127 f.). Aber auch die Kehrseite dieser Doppelbedeutung, das „Grab“, ist mit dem Triller und Seufzermotiv vertont (T. 143 f.). Sein allzu häufiges Auftreten macht deutlich, dass es sich hier um ein absichtlich verwendetes musikalisches Klischee handelt.

Die vier Selbstvorstellungen der kaiserlichen Gattinnen sind zusammen als „Arie mit Variationen“ vertont. Als Einleitung dazu erklingt eine Passage, die – erstmals mit dem vollen Orchesterklang – den feurigen Quadrille-Aufmarsch aus Bizets *Carmen* zitiert.⁵⁵⁸ Als Quasi-Stierkämpferinnen, also in einer hochgradig erotisch konnotierten Rolle im Hinblick auf die „Überwältigung“ des schönen Zatwai, betreten die vier Frauen die Bühne. Trotz annähernd gleichem Text hat Hindemith nicht vier gleiche Strophen dieser „Arie“, sondern vier unterschiedliche Charakterposen komponiert – „konzertierend“, „Bravourarie“, „hochdramatisches Accompagnato-Rezitativ“, „spätromantisch“⁵⁵⁹ – die jedoch durch ein Thema miteinander verbunden sind. Dieses besteht aus der quasi imponierenden Geste eines in zwei Quarten zur Oktave springenden Aufstiegs, der dann diatonisch wieder zum Grundton absteigt. Der Quartsprung und die Rhythmisierung eines Teilmotivs aus einem Achtel und zwei Sechzehnteln, das die Arienstrophen in den Begleitstimmen weiträumig prägt (T. 183, 196, 200 etc.), stammen dabei aus dem *Carmen*-Zitat, rufen also jeweils die „Stierkämpferinnen“-Rolle wieder in Erinnerung.

⁵⁵⁸ T. 159–170, vgl. dazu *Carmen*, 4. Akt, Nr. 26 (Marsch und Chor) „Les voici! Voici la quadrille“; vgl. Laubenthal (1986), S. 126.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd., S. 116.

Notenbsp. 40: Paul Hindemith, *Das Nusch-Nuschi* (1921), Erstes Bild, Arie mit Variationen, 1. Vers, Z. 10 ff. (Englischhorn)⁵⁶⁰



Das aus diesem Thema extrahierte beziehungsweise aus dem *Carmen*-Zitat stammende Galoppmotiv aus zwei Sechzehnteln und einem Achtel verdichtet sich während des zweiten Abschnitts der Arie, der dadurch, zusätzlich zu den üppigen Koloraturen der Gesangsstimme, eine Steigerung erfährt. Mit ganz ähnlichen musikalischen Mitteln – langgezogenen Trillern und einem Galoppmotiv, das zwar nicht aus einem Achtel und zwei Sechzehnteln, sondern einem Viertel-Achtel-Rhythmus besteht, wird Hindemith übrigens ein Jahrzehnt später die Dämonen-Anstürme im dritten Satz seiner Symphonie *Mathis der Maler*, in der „Versuchung des Heiligen Antonius“, vertonen.

Besondere Aufmerksamkeit gilt es hinsichtlich der Erotik dem jeweiligen Versschluss⁵⁶¹ zu widmen, weil jede der Damen dort noch einmal andeutet, was sie sich von der Nacht mit Zatwai erhofft. Stets wird dies metaphorisch verbrämt: Auf Bangsas Wunsch hin („Wir werden spielen bis zum Hahnenschrei!“) geben große und kleine Flöte sowie Klarinette einen vom Arienthema abgeleiteten Kommentar in zwei übereinandergeschichteten Quartetten ab (T. 210), dessen grell-schräger Klang dem Gesagten eine ordinäre Note zu geben scheint. Osasa, Meisterin der Koloraturen, durchschreitet mit ihrem Schlusssatz („Er wird mir eine Freude sein die ganze Nacht!“) in absurder Steigerung dreimal die mixolydische Skala über *ges*, um in einem triumphierenden Quartsprung zu enden, der vom wild repetierten Galoppmotiv in Streichern und kleiner Trommel abgelöst wird. Twäise hingegen, die schon durch ihre tiefe Stimmlage besonders sinnlich wirkt, schließt ihr ausdrucksstarkes, orchestral zurückgenommenes Rezitativ mit einer absteigenden Linie, deren innere vibrierende Spannung durch eine Trillerbegleitung von Becken im dreifachen Piano und Piccoloflöte hervorgerufen wird („Er ist jung und schön und wird meinem Durst ein Trunk sein die heiße Nacht.“, T. 282 ff.). Auch hierauf erklingt wieder der repetierte Galopprrhythmus im Orchester, um an die „Stierkämpferinnen“-Rolle zu erinnern (T. 286, 289).

⁵⁶⁰ Quelle: s. o. Anm. 556.

⁵⁶¹ Hindemith nennt die vier Strophen der Arie „Verse“.

Den Höhepunkt der Arie bildet ihr vierter Teil, der Auftritt Ratasatas im spätromantisch-opulenten Gewand der Musik eines Richard Strauss. Zu Ratasatas letztem Satz („O, wieviel hungert mich nach dem Hübschen, nun wird ein großes Essen sein bis in den Morgen.“) malt Hindemiths Orchester einen regelrechten Klang-Orgasmus, indem er Streicher, Schlagzeug, Harfe, Blech- und tiefe Holzbläser zweimal, beim dritten Mal das ganze Orchester vom *pianissimo* zu einem Liegeklang im dreifachen Forte anschwellen lässt, unterstützt durch chromatische auf- und absteigende Läufe in den Klarinetten und ein Glissando der Harfe (T. 313). Durch den metaphorischen Textzusammenhang des „großen Essens“ wird die spätromantische Färbung nicht nur zur „persönlichen Attitüde“,⁵⁶² sondern auch zu „unanständiger“ Musik. Spätestens jetzt ist dem Zuhörer klar, dass es hier um die rein körperliche Konsumation geht, und dass das Konzept Liebe, dem all diese musikalischen Mittel früher in höherem Sinne dienten, hier aufs äußerste reduziert ist. Da zu diesem „Höhepunkt“ der Motivkopf des Arienthemas in den Hörnern und Trompeten erklingt und beim Verklingen noch einmal von den Geigen wiederholt wird (T. 316 ff.), erhält das Thema hier eine eindeutige Konnotation sexueller Ekstase und Ermattung, die es in seiner steilen Aufwärts- und sanften Abwärtsbewegung widerspiegelt. Dieser Umstand ist besonders für das zweite Bild von Bedeutung, wo das Thema als „Choralfuge“ vertont wird.

Die Episode mit dem Nusch-Nuschi gehört zu den drastisch lautmalerischen Passagen in der Oper.⁵⁶³ Das Ungeheuer ist durch gamelanartig übereinanderliegende Klangschichten der tiefen Instrumente (Fagott, Violoncelli, Kontrabässe) repräsentiert, die unterschiedlich schnelle kleine, im Terzraum auf- und niedersteigende Ostinato-Motive spielen. Kontrafagott und Basstuba, Vertreter eines grotesk-ordinären Klanges, repetieren dazu als „Thema“ des Tiers eine fallende Quinte aus halber und Viertelnote mit „Verschnauf“-Pause (T. 431 ff.), die sich später, als das Vieh in Bedrängnis gerät, in eine Quart, dann in einen Tritonus verwandelt und sich mit dem ebenfalls repetierten Leidensmotiv aus dem *Tristan* verbindet (T. 467 ff. Horn).⁵⁶⁴ Interessanterweise erklingt der schwerfällig fallende, sozusagen „jappende“ Tritonus jedoch schon vorher zum Auftritt des betrunkenen Feldgenerals, der dadurch mit dem Untier, auf das er später fällt, musikalisch identifiziert wird (vgl. T. 391 ff.). Die Obszönität des keuchenden Nusch-Nuschi greift also auf den Feldgeneral über; nicht nur das „wagnerische Monster“,⁵⁶⁵ das hier gemeinsam mit dem absurd repetierten Tristan-Motiv

⁵⁶² Laubenthal (1986), S. 116.

⁵⁶³ Vgl. Laubenthal (1986), S. 125.

⁵⁶⁴ Vgl. Haney (2008), S. 385.

⁵⁶⁵ Vgl. Haney (2006), S. 228 Anm. 100.

„geschlachtet“ wird, sondern auch die militaristische Obrigkeit des wilhelminischen Zeitalters wird einer profanen Körperlichkeit überführt.

Der kurze Auftritt des Nusch-Nuschi-Reiters Kamadewa hebt sich vom „obszönen“ Klangbild des Ungeheuers stark ab (T. 435–450). Er wird nur von einem dünnen Satz teilweise sordinierter Streicher und dem Englischhorn begleitet, das als „Schwester“ der Oboe d’amore und besonders seit seiner Verwendung im ersten Akt des *Tristan* ein Liebesinstrument par excellence ist. In Englischhorn und Violoncello erklingt zum Gesang des Liebesgottes das Thema der liebestollen Frauen aus der „Arie mit Variationen“. Flirrende Flageolett-Triller in den Violinen, Tremolobegleitung und eine abschließend im Tremolo „in die Luft“ aufsteigende Skala der Streicher (T. 449) malen einen ätherischen, gewissermaßen körperlosen Gott, der seine Materie, das „Verlangen“, sicherlich ebenso in Luft auflösen kann wie sich selbst – ein neuerlicher Hinweis auf das Konzept der „nichtigen“ Liebe.

Obgleich das zweite Bild eine musikalisch perfekte Symmetrie aufweist – es teilt sich in zwei den Bajadere(n)versen gewidmete Rahmenteile und dazwischen drei Tanzstücke – wird diese Symmetrie durch die relativ unregelmäßigen Absenzen Zatwais mit den vier kaiserlichen Gattinnen etwas verfremdet. Bangsa ist eine eher kurze Zeit von circa 54 Takten mit Zatwai zugange, während des ersten Bajadere(n)-Abschnittes. Dreimal erklingen zu dieser Absenz die „Rai“-Rufe der Affen. Diese schalten sich jeweils mit einer ganz eigenen, kontrastierenden Klanglichkeit in die umgebenden Liegeklänge des Zatwai-Gemaches ein, rücken von einem *Cis*- zu einem *Es*-Klang und präsentieren mit Liegeakkorden in den „gestopften“ Blechbläsern, orientalisierenden Trillern in Violine und Tamburin und einer als „scharfklingend, schnarrend“ vorgezeichneten Stimmfärbung ein groteskes Klangereignis (z. B. T. 36–38). Obgleich der so vertonte Laut „Rai“ gewissermaßen den Gipfel des Absurden darstellt, fühlt sich der Hörer doch automatisch veranlasst, darin einen kommentierenden Sinn zu empfinden und einen direkten Bezug auf die erotischen Andeutungen der Bajadere(n) („Und richtet auf mit versüßtem Munde den göttlichen Speer...“, T. 29 ff.) und das Geschehen hinter der Bühne herzustellen. Auf diese Weise führen Textautor und Komponist dem Hörer seine eigene Manipulierbarkeit vor – was hier nicht gezeigt wird, findet nur in seinem Kopf statt. Darüber hinaus erhält das Thema der Sexualität durch den äffischen, immer wieder dreifach wiederholten Kommentar einen automatisch-puppenhaften Charakter, der in dem betont statischen, arabeskenreichen Ausgangsklang des zweiten Bildes zunächst nicht gegeben war.

Gegenüber dieser Statik und der scheinbar steigerungslosen Reihungsform des Bildes hat der Komponist doch einige Spannungsmomente in die Musik eingebaut. Eine erste Steigerung erfolgt ab T. 59 („ein wenig belebter“), wo eine Rhythmisierung der Harfe im Viertel-Achtel-Wechsel die Liegeklänge ablöst und das Geschehen – Zatwais geheime Handlung mit Bangsa neigt sich dem Ende zu – vorwärts zu treiben scheint. Die Steigerungsbewegung setzt sich über ein Crescendo und chromatische Aufwärtsläufe (T. 68, 72 ff.), eine Klangvergrößerung und ein breit angelegtes Accelerando (T. 75 ff.) bis zur Rückkunft des Paares fort, um dann in die schnell repetierende Sechsvierteltakt-Bewegung des ersten „Tanzes“ überzuleiten (T. 85 ff.). Handelt es sich bei dem mit „Sehr lebhaft“ übertitelten ersten der Tanzstücke überhaupt um einen Tanz? Der ungewöhnlich schnelle, nie aussetzende Sechsviertel-Grundsatz scheint es einem Menschen geradezu unmöglich zu machen, seine Schritte dazu zu setzen. Offenbar hat der Komponist hier eine Phantasie-Tanzmusik entworfen, die besonders für kleine, wendige und repetitionsfähige Puppenkörper geeignet scheint. Die quasi hölzerne Klanglichkeit des durchweg sordinierten Streicherapparats unterstreicht den puppenhaften Aspekt. Eine Chromatik, die auf tonale Zentren weitgehend verzichtet, stellt einen deutlichen Kontrast zur vorausgegangenen Musik des Bildes dar und hebt die Fremdheit der neuen Tonsprache hervor. Da der schöne Zatwai während des Großteils dieses Stückes auf der Bühne zu sehen ist und erst 50 Takte vor Schluss mit Osasa, der zweiten Gattin, verschwindet, erwartet der Hörer diesmal zu Recht keine klangmalerischen Andeutungen. Dafür kann die ganze Nummer mit ihrer stets vorwärtstreibenden Viertelbewegung als eine einzige Steigerungsphase gelten, die zwischendurch mehrfach zum Fortissimo crescendiert, um dann wieder im Pianissimo zu beginnen (T. 150, 166, 214, 231, 241). Diesem Moment der Steigerung steht quasi antithetisch die Idee der Repetition als Grundprinzip der Nummer gegenüber, das bisweilen in einzelnen, quasi solistischen Instrumentengruppen in Absolution vorgeführt wird (T. 150 Trompete, T. 166 Bratsche etc.). Der Hörer sieht sich vor die Frage gestellt, was hier zum Höhepunkt geführt werden soll, wenn es sich doch um immer gleiche Abläufe handelt. Alfred Jarry hatte die Antwort auf diese Frage bereits 1902 mit dem ersten Satz seines nach eigenen Worten „modernen“ Romans *Le Surmâle* (Der Supermann) gegeben: „L’amour est un acte sans importance, puisqu’on peut le faire indéfiniment.“ Jeder Versuch eines etwaigen Zuhörers, dem Konzept Liebe Tiefe, Gefühl, Leidenschaft oder Individualität zu verleihen, wird von den rasch klopfenden Vierteln des Tanzstücks geradezu hämisch verlacht.

Das zweite Tanzstück, von Camilla Bork als „Drehtanz der Derwische“ identifiziert,⁵⁶⁶ überbringt mit ganz anderen Mitteln eine ähnliche Botschaft. Hier steht das orientalische Klischee im Vordergrund: Das Tanzprinzip des Zweiviertelschlags – wie bereits erwiesen, ist dies auch ein beliebter Puppenrhythmus – mit melodischer Drehfigur wird instrumental von Triangel und Tamburin, Celesta, kleiner Trommel, Xylophon und Rute unterstützt. Hier versinnbildlicht die Drehfigur die ewige Repetition, in deren Licht die große Steigerung und Ekstase, die hier mit dem wirkungsmächtigen Einsatz des vollen Orchesters erklingt (T. 376 ff.), leer, ja sinnentleert scheinen muss. Es gehört zum typischen Humor Hindemiths, dass er gerade für Nonsens-Passagen formal größten Aufwand treibt. So erfüllt die im Drehtanz verwendete Sonatenhauptsatzform⁵⁶⁷ eine ähnliche Funktion wie die „Choralfuge“ im dritten Tanzstück: Beide Male steht eine höchst kunstvolle traditionelle Form des Abendlands quer zum banalen Inhalt, den sie vermitteln soll (hier der repetierte sexuelle Akt) – und wird dadurch selbst in Frage gestellt und als bloße Hülse entwertet. Als „Choralfuge“ bezeichnet Hindemith hier die kunstvolle Durchimitation des erwähnten Themas aus der „Arie mit Variationen“ in diminuierten Varianten und einer stark augmentierten, Cantus-firmus-artigen Form in Horn und Posaune über einem ostinaten Klanggrund in den Bassinstrumenten. Da das Thema am Schluss der „Arie“ als Symbol des sexuellen Akts markiert worden ist, muss seine musikalische, quasi analytische Zelebration in kirchlich-ernsthafter Manier umso komischer wirken. Wiederum kommentiert das Thema außerdem allgemein das Handeln hinter der Bühne, wo Twaise während dieses Tanzstücks mit Zatwai beschäftigt ist.

Der Abschluss dieser dritten Absenz stellt die sexuelle Ermattung des schönen Zatwai klangmalerisch mit dem ebenso einfachen wie drastischen Mittel der gleitenden Abwärtsbewegung dar: Zunächst bewegen sich die Streicher in chromatischen Skalen (T. 508 ff.), später glissandieren sie „seufzend“ im Decrescendo und Rallentando („immer ruhiger“, T. 522 ff.). Wie im Namen des Nusch-Nuschi steht hier das Verschwommen-Unartikulierte für das Unanständige, das hinter der Bühne beziehungsweise in den Köpfen der Zuhörer stattfindet. Eine fremdartig-chromatische Tonsprache aus Quartan und Sekundrückungen stellt sich auch hier ein. Diese steigert sich allerdings bedeutend in einem weiteren Abschnitt tonmalerischer Ermattung (T. 559 ff.), der zu Zatawais Absenz mit der vierten kaiserlichen Gattin, Ratasata, erklingt. Hier ist die Ermattung bereits fortgeschritten und über das „Abwärtsgleiten“ hinaus gelangt – es erklingt stattdessen ein „erregtes“

⁵⁶⁶ Bork (2006), S. 155.

⁵⁶⁷ Laubenthal (1986), S. 114.

Vibrieren liegender Triller in Violinen und Becken. „Mit einer gewissen nervös erregten Mattigkeit“ (T. 572) repetieren dann die Bläser Töne, die mit den Trillern der Streicher einen Elfton-Cluster ergeben (T. 572 ff. und 578 ff.). Über eine weite Strecke wird dieser bis zur tonalen Unkenntlichkeit verfärbte Klangstrom aufrecht erhalten, bis ein neuerliches dreifaches „Rai“ der Affen – vielleicht eine abschließende Erfolgsmeldung zur Rückkehr Zatwais – die „Erlösung“ bringt und die Musik wieder in die in sich ruhenden, statischen Klänge des Anfangs übergeht.

Was will der Komponist des Jahres 1921 seinen Hörern mit einer solchen Stelle sagen? Werkimmanent drückt sich mit dem tonal (fast) perfekten Chaos die völlige Leere aus – als Resultat des modernen Liebeskonzepts, das hier mit Zatwais Handeln bis zum Exzess durchgeführt wird. Möglicherweise stellt Hindemith, der etwa mit dem Dur-Klangbild des Zatwai-Gemachs dem Hörer ein musikalisches Idylle-Klischee vorsetzt, demselben mit dem modernistischen Klangextrem eine nicht minder klischeehafte Musik gegenüber. Der komische Aspekt der Situation lässt eine ironische Distanzierung auch auf der Meta-Ebene vermuten.

Das entpsychologisierte Liebeskonzept des *Nusch-Nuschi* wird abschließend noch einmal in einem circa achtminütigen „Finale“ vorgeführt, das allerdings zunächst jede Finalwirkung vermeidet. Es handelt sich um eine Art Divertissement, das zwei Dichter und drei Tanzmädchen vor dem versammelten „burmanischen“ Hofstaat aufführen. Die Anspielung auf die alte Form aus der französischen Oper des 17. Jahrhunderts verstärkt nicht nur die exotische Wirkung, sondern fügt sich auch gut in das Reihungsprinzip des Operneinakters ein. Die einzelnen Äußerungen der Figuren sind zwar dialogartig konzipiert, doch entpuppen sie sich in den meisten Fällen als inhaltlich völlig unabhängig voneinander, so dass auch die musikalische Begleitung jeweils eine neue Gestalt annimmt. Oftmals wird die Singstimme von einem Instrument *colla parte* unterstützt, was den Eindruck einer jeweils für sich stehenden, völlig stilisierten Pose vermittelt (T. 309 ff. Bassklarinette, T. 353 ff. Horn, T. 390 ff. Bassklarinette und Fagott). Die Beliebigkeit dieser neun Liebesposen ist von Anfang an deutlich („Ich bin allein und kleines Mädchen schreib ich lange Briefe, wüßt ich nur an wen“, T. 318 f.). Die Musik zeigt mit Begleitmotiv- und Melodieähnlichkeiten allerdings auch manchmal den Zusammenhang zwischen Liebesbereitschaft (T. 309 ff.), Lob der Schönen (T. 336 ff.), Verliebtheit (T. 354 ff.), Liebeseinladung (T. 363 ff.), Koketterie (T. 373 ff.), Sehnsucht (T. 390 ff.), Liebesleid (T. 425 ff.), Liebesmoral (T. 466 ff.) und Verführung (T. 488 ff.). Nicht zufällig steht das frivolste Motiv am Schluss dieses Final-

Divertissements. Musikalisch greift Hindemith hier noch einmal höchst ironisch zu Mitteln gesteigerten Ausdrucks („sehr innig“, Tremolo schwillt vom dreifachen Piano zum dreifachen Forte und wieder ab, T. 492 ff.) und schließt mit dem aus dem ersten Bild bekannten chromatischen Seufzermotiv, das sexuelle Lust und Ermattung zugleich symbolisiert („Komm.“ T. 501).

4.4 Zusammenfassung und Vergleich

Zwar handelt es sich bei den vorliegenden Werken Blei-Hindemiths und Toller-Kreneks um Beispiele ganz unterschiedlicher musikalischer Gattungen – eine relativ schlichte, zurückhaltende Bühnenmusik und einen Operneinakter von großer Komplexität. Dennoch zeigen sie sogar musikalische Ähnlichkeiten, besonders in der Tendenz zu einer sparsamen Besetzung, die mit dem Puppenmedium einhergeht: Krenek instrumentiert äußerst reduktionistisch mit Geige, Singstimme und Klavier, aber auch Hindemith setzt sein großes Orchester nur selten voll ein. Vor allem aber fordern die Werke aufgrund ihrer erotischen Thematik und deren Einkleidung in das Puppenmedium den Vergleich heraus. Schon die Zeitgenossen werteten den Griff zur Marionette in beiden Fällen als „Vermummung“, um nicht zu sagen Verpuppung, des sexuellen Tabuthemas. Trotz der im Erotischen ziemlich bewanderten Geschichte des Figurentheaters ging man von der Harmlosigkeit der „unschuldigen“ Puppen aus und verwies, wie Friedrich Huch, auf das Kindermedium: „Erwägt, daß es nur Puppen sind! Gefahrlos sind sie!“ Die zeitgenössischen Kritiken lassen auf diese Weise erkennen, dass der Trend zur Provokation auf der Bühne im Gegensatz zu verwandten Medien wie dem Variété um 1920 noch ganz in den Anfängen steckte.

Die Untersuchung der beiden Werke hat jedoch ergeben, dass dem Medium Figurentheater hier weit über den Verharmlosungsgedanken hinaus Rechnung getragen wird, indem es spezifische Funktionen innerhalb der Werkzusammenhänge einnimmt. In beiden Fällen dient dieses Medium dazu, das auf der Bühne Zeigbare zu diskutieren. Bei Blei-Hindemith geht es im Zentrum der Oper, im mittleren Bild, um den sexuellen Akt, der hinter der Bühne stattfindet und nur durch Andeutungen in Text und Musik, verbunden mit dem mechanisch-bunten Medium der „burmanischen“ Marionetten, in seiner Mechanik, Beliebigkeit und Wiederholbarkeit dargestellt wird. Auch bei Toller-Krenek findet ein sexueller Akt hinter der Bühne statt. Mehr Bedeutung kommt jedoch dem anschließenden Zeigen des nackten Frauenkörpers vor dem Angesicht der internen und externen Zuschauer zu. Obwohl

Szenenanweisung und Musik hier äußerst diskret vorgehen, ist doch das Puppenmedium an dieser Stelle von essentieller Wichtigkeit, um die Szene zu ironisieren und zu hinterfragen: Dem Zuschauer wird sein eigener Voyeurismus vorgeführt, ähnlich wie im *Nusch-Nuschi* seine Manipulierbarkeit angesichts des nur angedeuteten Tabus.

Die Erotik der Puppe, klischeehaft verankert in den orientalistisch-„burmanischen“ Marionetten, wird im *Nusch-Nuschi* zum Träger eines dezidiert modernen, entpsychologisierten Liebeskonzepts, das so weit geht, den Liebesbegriff zu trivialisieren und ihn auf die Sexualität zu reduzieren. So radikal ist *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* nicht. Auch hier steht zwar die Sexualität im Vordergrund und wird über das zentrale, fast übertrieben häufig eingesetzte Paarmotiv als „Schwingung der Zweiheit“ gefeiert. Die Handlung ist als sexuelle Phantasie gedeutet worden. Aber die Marionetten sollen hier nicht die Mechanik der Sexualität unterstreichen, sondern sind Garanten eines heiteren Grundtons und letztlich der Selbstironie, die dem Autor, aber auch dem Zuschauer seine erotische Fixierung vorführt. Insgesamt zeugt das Werk von einer liberal-aufgeklärten Haltung, die auch für die weibliche Sexualität uneingeschränkte Freiheit fordert.

Die Erotik ist in beiden Werken mit der Idee des Tanzes verknüpft, der jeweils einen zentralen Raum einnimmt. Oskar Schlemmer studierte für das mittlere Bild des *Nusch-Nuschi* drei mechanistisch-groteske Tänze ein, welche die erotikgeladene Atmosphäre auf verschiedene Weisen verdeutlichen – einen absurd-spannungssteigernden Phantasietanz, einen blechern-ekstatischen Derwischentanz, und schließlich eine „Choralfuge“, gewissermaßen ein Antitanz, der das sexuell besetzte Thema der kaiserlichen Gattinnen behandelt. Tanzen ist hier, wie der Text der Bajaderen von Anfang an andeutet, Metapher für eine mechanische Sexualität. Das einzelne Paar existiert dabei überhaupt nicht, sondern nur Vielfache davon. In ähnlicher Weise sind auch in der *Rache des verhöhnten Liebhabers* die Paare gedoppelt – doch mit einem ganz anderen Ziel: Hier soll das Allgemeingültige herauskristallisiert werden. So stehen Elena und Lorenzo, ihre Diener und Tänzer für das Paar an sich – ihr Tanz wird zum Tanz der Geschlechter, zum beschwingten Miteinander von Mann und Frau. Während Blei und Hindemith den reduktionistisch-parodistischen Effekt der Puppe nutzen, setzen Toller und Krenek also mehr auf die Symbolkraft des Puppenkörpers.

Von Edward Gordon Craigs „Über-Marionette“, der Protagonistin seiner neuartigen, „toten“ Kunst, scheinen nun die Figuren aus Tollers und Kreneks heiterem Puppenspiel weit entfernt, vor allem auch aufgrund des historisch angesiedelten Stoffs und der „Traditionalität“ dieses Stücks. Lediglich die symbolische Allgemeingültigkeit der Charaktere, die keine

Persönlichkeiten aufweisen, führt in diese Richtung. Craigs Theorie hat sich aber über Schlemmers Inszenierung von 1921 in Hindemith-Bleis *Nusch-Nuschi* niedergeschlagen: Die grotesk-bunten Kostüme, die die Schauspieler in lebensgroße Kostümpuppen verwandelten, weisen auf das Ideal der Kunstfigur, die mit ihrer Übergröße und Steigerung der menschlichen Gestalt das Erbe der „Über-Marionette“ antrat.

Was ist somit nach 1918 aus Craigs „Kunst des Todes“ geworden? Es ist belegt, dass sich die Gründer des Schweizerischen Marionettentheaters auf Craig berufen haben – doch scheinen die beiden zuletzt berücksichtigten Werke für die Puppenbühne eine von Craig weit entfernte Sprache zu sprechen. Der Hauptunterschied zur Kunst der „Übermarionette“ scheint in dem Umstand zu liegen, dass das Puppenmedium bei Toller-Krenek und Blei-Hindemith mit einer Komik und (Selbst)ironie verbunden wird, die Craigs Theorien fernlag. Craig betrachtete die kleinen Marionetten als verkommene „low comedians“ und hätte möglicherweise für Tollers „harmlosen Scherz“ gerade wegen seiner Leichtigkeit wenig Verständnis gehabt. Zwar übernahm man in Zürich Craigs grundsätzliche Forderung nach der Puppe auf der Bühne, überführte seine symbolistischen Begleitideen jedoch gemäß einer allgemeinen „Wende zur Komödie“ in neue Bahnen. So konnte selbst der Gedanke der (über)großen Figur, den Schlemmer in seinen raumplastischen Kostümen fortentwickelte, im *Nusch-Nuschi* zum Träger eines „lustigen Kasperlespiels“ werden. Über das unwiderlegbare Erbe des großen Craig hinaus scheint diese „Wende zur Komödie“ in den Puppenspielen nach 1918 großen Einfluss gehabt zu haben. Man entdeckte nicht nur das Medium Puppe neu, sondern auch die ihm innewohnende Ironie und Komik. So ist auch das Hauptwerk des Musikalischen Figurentheaters aus dieser Zeit, das im Zentrum des nächsten Kapitels steht, eine Komödie.

V. *El Retablo de Maese Pedro*. Manuel de Fallas Musiktheater für Puppen

Manuel de Fallas musikalisches Puppenspiel *El Retablo de Maese Pedro* aus dem Jahr 1923 lässt sich nicht wie das religiöse Figurentheater der 1890er Jahre oder das „erotische“ Figurentheater der 1920er Jahre thematisch gruppieren, noch gehört es einer bestimmten avantgardistischen Richtung an. Dennoch wird sich zeigen, dass es in vieler Hinsicht ein zeittypisches Werk ist, das die bisher erarbeiteten Merkmale eines Puppengedankens aufgreift und besonders die Idee der Einfachheit, wie Thomas Mann es andeutete, in einen spielerisch-preziösen „Kindertrompetenstil“ nach dem Vorbild Stravinskys verwandelt.⁵⁶⁸ Seine hohe Künstlichkeit und Stilisierung sowie die konsequente Durchführung des Puppengedankens, der hier von der literarischen Vorlage ausgeht, machen das Werk zu einem qualitativ besonders wertvollen Beispiel des musikalischen Figurentheaters im frühen 20. Jahrhundert.

Der vollständige Titel des *Retablo de Maese Pedro* füllt in der Erstausgabe des Klavierauszugs⁵⁶⁹ fast eine ganze Seite und wirkt aufgrund seiner Länge und der Fülle an Genitiv-Konstruktionen ein wenig umständlich – hier imitiert de Falla die sprachlichen Gepflogenheiten der Cervantes-Zeit: *El Retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escènica de un episodio de EL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*. Dabei fällt auf, dass der Komponist es offensichtlich vermeiden wollte, sein Werk einer bestimmten musikdramatischen Gattung zuzuordnen; stattdessen steht der Bezug zur literarischen Vorlage ganz im Vordergrund. Der Hinweis auf ein Puppenstück ist lediglich in dem Begriff *Retablo* enthalten, der von Hans Jelmoli mit „Puppenspiel“ übersetzt wurde,⁵⁷⁰ im Spanischen jedoch zunächst den Gegenstand der Puppenbühne bezeichnet.⁵⁷¹ Da also das Stichwort „Oper“ oder „Puppenoper“ hier nirgends erscheint, muss man davon ausgehen, dass de Falla seine Komposition als experimentelles

⁵⁶⁸ Siehe oben, S. 7. Dieses Kapitel greift in vieler Hinsicht auf die ausführliche Untersuchung Eckhard Webers zurück, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*, (= Perspektiven der Opernforschung 7) Frankfurt am Main u. a. 2000, S. 233–329.

⁵⁶⁹ Die Analyse bezieht sich im Folgenden auf die dreisprachigen (span. / engl. / franz.) Ausgaben des Verlags Chester Music von 1924, Klavierauszug und Taschenpartitur: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro: adaptación musical y escènica du un episodio de El ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, London: Chester (1924); de Fallas Regieanweisungen finden sich nur im Klavierauszug.

⁵⁷⁰ Deutsche Fassung des Librettos, Chester 1926, zit. in: Manfred Nöbel (Hg.), *Stücke für Puppentheater 1900–1945*, Berlin 1974, S. 81.

⁵⁷¹ Zur ursprünglich religiösen Konnotation (Altarbild / –Relief), die Parallelen zur Etymologie des Wortes „Marionette“ aufweist, vgl. Eckhard Weber (2000), S. 242.

Stück verstand, das sich zwar an bestimmte Traditionen des andalusischen Puppentheaters anlehnt, aber der Oper seiner Zeit eher antithetisch gegenübersteht. Die deutschsprachige Forschung scheint diesem Umstand neuerdings Rechnung zu tragen: Während der New Grove den *Retablo de Maese Pedro* noch als *puppet opera* bezeichnet, ordnet die neue MGG das Werk weder unter die Rubrik Oper noch unter Schauspielmusik, sondern vorsichtig unter „Sonstige Bühnengattungen“ ein, ohne genauere Benennung einer Gattung.⁵⁷²

Indem de Falla auf diese Weise eine äußerliche Neutralität wahrte, verzichtete er dennoch nicht völlig auf einen Gattungsbezug. Als Teil eines zentralen Binnentitels – „*Historia de la libertad de Melisendra*“ – findet sich nämlich der Begriff *Historia*, der durch die Konnotation eines „erzählerischen Textes“ deutlich auf die avantgardistische Idee eines epischen Musiktheaters verweist.⁵⁷³ Typisch ist dabei der Rückgriff auf frühe, in diesem Falle mittelalterlich-geistliche Formen des Theaters. Daneben verweist de Fallas *Historia* aber auch auf die 1918 uraufgeführte *Histoire du soldat* Igor Stravinskys, welche noch mehr als dessen *Renard* (1915/16) zum Modell für de Fallas Komposition wurde.⁵⁷⁴ In beiden Werken spielt das Erzählerische, nicht zuletzt durch die Existenz einer Erzählerfigur, eine zentrale Rolle. Während sich Stravinsky mehr am Sprechtheater orientiert, indem er auf Gesang in seinem Musikdrama verzichtet, entfernt sich de Falla mit der Verwendung von Puppen auf andere Art von der Oper.

Warum der Komponist das Figurentheater wählte, deuten zunächst einige persönliche Aussagen aus seiner Korrespondenz mit der Auftragsgeberin, der Princesse de Polignac, an. Ausgehend von der Puppentheater-Aufführung im Zentrum des Stücks hatte de Falla offenbar zuerst an menschliche Schauspieler für die Besetzung der internen Zuschauer gedacht, um sich dann jedoch für eine Inszenierung ausschließlich mit Puppen zu entscheiden:

A propos de la représentation et à conséquence d'un petit essai de théâtre de marionnettes que nous venons de faire ici à Granada, je pense que (le cas arrivé) nous pourrions faire jouer l'ouvrage exclusivement par des marionnettes, les trois voix se mêlant au petit orchestre. Cela faciliterait beaucoup la représentation et même l'effet

⁵⁷² Vgl. Carol A. Hess, *Falla y Matheu, Manuel de*, in: ²NGrove, Bd. 8, S. 529–535 und Michael Christoforidis, *Manuel de Falla y Matheu*, in: ²MGG, Personenteil Bd. 6, Sp. 687–703.

⁵⁷³ In Anlehnung an Carl Dahlhaus' Aufsatz *Igor Strawinskij's episches Theater* (1981), in: Ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg 1983, S. 174–198, sei der von Bertolt Brecht begründete Terminus des epischen Theaters hier in einem erweiterten Sinne verstanden.

⁵⁷⁴ Siehe unten und vgl. Eckhard Weber (2000), S. 237 ff.

serait peut-être meilleur qu'en mêlant le jeu des artistes à celui des marionnettes du Retablo.⁵⁷⁵

Die Entscheidung wurde scheinbar prinzipiell aus praktischen Gründen getroffen – um die Aufführung zu „erleichtern“, der Einheitlichkeit und des „besseren Effekts“ wegen. Hinzu kommt noch ein Moment, das man vom Kontext anderer Figurentheater-Werke wie etwa Tollers *Rache des verhöhnten Liebhabers* bereits kennt – die qualitative Untertreibung. In einem anderen Brief an die Princesse behauptet der Komponist nämlich, sein Stück zunächst nur als „einfaches Divertissement“ konzipiert zu haben. Er berichtet jedoch von einem

développement inattendu pour moi-même – je parle au point de vue travail – d'un ouvrage commencé avec l'intention de faire un simple divertissement. Tel qu'il est maintenant, il représente, peut-être, parmi mes ouvrages, celui où j'ai mis plus d'illusion.⁵⁷⁶

Die Umkehr in der Wertschätzung seines Werks, vom einfachen Unterhaltungsspiel zum meistgeschätzten, freudig erwarteten Werk, ist wohl etwas unverständlich formuliert: Man muss davon ausgehen, dass die „Illusion“ hier ein Hispanismus ist und auf die Wendung „me hace mucha ilusión“ – „ich freue mich sehr darauf“ zurückgeht. Sicherlich ist diese Bemerkung auch von de Fallas höflicher Haltung gegenüber seiner Sponsorin gefärbt, doch scheint gerade die Doppelbödigkeit aus niedrigster Stilebene und hoher Wertschätzung typisch für das neuartige Kunstwerk, das hier im Entstehen begriffen ist.

Die folgende Analyse des *Retablo de Maese Pedro* greift in vieler Hinsicht auf die Erkenntnisse Eckhard Webers zurück, der das Werk in seiner Dissertation über *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper* ausführlich behandelt hat. Im Unterschied zu Webers Frage nach dem Nationalgedanken soll jedoch hier die Ausgangsfrage nach dem musikalischen Figurentheater das analytische Vorgehen bestimmen: Inwiefern ist de Fallas Komposition Musik für Puppentheater? Handelt es sich um eine „puppenhafte“ Musik? Unter welchen Prämissen wählte de Falla das Medium Figurentheater?

⁵⁷⁵ „Was die Aufführung betrifft, so könnten wir – meine ich – auch aufgrund eines kleinen Puppentheater-Versuchs, den wir hier in Granada unternommen haben, wenn es soweit ist, das Werk ausschließlich mit Puppen spielen, wobei sich die drei Stimmen mit dem kleinen Orchester mischen. Das würde die Aufführung sehr erleichtern, und die Wirkung wäre vielleicht sogar größer, als wenn wir Schauspieler und die Puppen des Retablo miteinander auftreten ließen.“ (Übers. d. Verf.) Brief de Fallas an die Princesse de Polignac vom 10. Jan. 1923, vorhanden im Archiv der Fondation Singer-Polignac (<http://www.singer-polignac.org>, konsultiert am 15.01.2011). Unterstreichungen im Original.

⁵⁷⁶ „für mich selbst unerwartete Entwicklung – ich meine vom Arbeitsaufwand her – eines Werkes, das mit der Absicht begonnen wurde, ein einfaches Unterhaltungsstück zu produzieren. So wie es jetzt ist, stellt es vielleicht unter meinen Werken dasjenige dar, auf das ich mich am meisten gefreut habe.“ (Übers. d. Verf.) Brief de Fallas an die Princesse de Polignac vom 20. Feb. 1923, vorhanden im Archiv der Fondation Singer-Polignac (<http://www.singer-polignac.org>, konsultiert am 15.01.2011).

5.1 Zum Aufführungskontext

Winnaretta Singer, verheiratete Fürstin Polignac, von ihrer neuesten Biographin als „Music’s Modern Muse“ apostrophiert,⁵⁷⁷ war wohl eine ebenso schillernde wie künstlerisch begabte Persönlichkeit, die nicht nur als Vorsitzende ihres Salons, sondern vor allem auch als Mäzenin außerordentlichen Einfluss auf die Musikgeschichte ausübte. Sie stammte aus New York, war Millionärin als Tochter und einzige Erbin des Nähmaschinen-Industriellen Isaac Merritt Singer und in Paris verheiratete Fürstin Edmond de Polignac und unterstützte und förderte zahlreiche Komponisten, wobei sie offenbar ein besonderes Talent im Erkennen junger Begabungen hatte. Neben Igor Stravinsky, Manuel de Falla und Erik Satie gewährte sie vierzehn weiteren Komponisten finanzielle Unterstützung, indem sie bei ihnen Werke in Auftrag gab, die für die Aufführung in ihrem Salon, jedoch keineswegs als „Salonmusik“ gedacht waren. Vielmehr entwickelte die Auftraggeberin im Dialog mit den Künstlern ein eigenes, relativ klar umrissenes Konzept „moderner“ Musik und war damit, wie Sylvia Kahan betont,⁵⁷⁸ maßgeblich an der Entstehung des so genannten „Neoklassizismus“ beteiligt.

Der Hintergrund des Ersten Weltkriegs scheint die Fürstin Polignac vor allem auch in ihrer Neukonzeption des Musiktheaters beeinflusst zu haben: Seit dem Jahr 1916 nahm dieses Konzept in Form eines Kammeroper-Projekts Gestalt an, zu dessen Ausführung sie zunächst bei Stravinsky, später bei Satie und de Falla Kompositionen bestellte. Die Fürstin war offenbar schon seit einigen Jahren der Überzeugung, „after Richard Wagner and Richard Strauss, the days of big orchestras were over and [...] it would be delightful to return to a small orchestra of well chosen players and instruments“.⁵⁷⁹ Die Biographen Winnaretta Singer-Polignacs weisen darauf hin, dass sie mit dieser Ansicht ihrer Zeit vorausgeeilt sei, da die Ablehnung der Musik von Wagner, Strauss und auch Bruckner sich erst später aus politischen Gründen in Frankreich verbreitete.⁵⁸⁰ Neben dem reduktionistischen Ideal der Kammerbesetzung waren auch die erwähnten „well chosen instruments“ Teil ihrer Vorstellung von moderner Musik; insbesondere bei de Falla und Stravinsky wurde diese Idee mit einem Rückgriff auf alte Instrumente – das Cembalo beziehungsweise die *Gusli*, eine

⁵⁷⁷ Sylvia Kahan, *Music’s Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, Rochester/NY 2003.

⁵⁷⁸ Kahan (2003), S. XVII.

⁵⁷⁹ Winnaretta Singer-Polignac, *Memoirs of the Late Princesse Edmond de Polignac*, in: *Horizon* 12, Nr. 68 (Aug. 1945), S. 134.

⁵⁸⁰ Vgl. z. B. Michael de Cossart, *The Food of Love. Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) and Her Salon*, London 1978, S. 144.

russische Zither – realisiert, die man in einen jeweils neuen Rahmen platzierte. Überhaupt spielte die Vorliebe für Sujets und Stile aus entfernteren Epochen eine zentrale Rolle im Denken der Fürstin ebenso wie der beauftragten Komponisten, wie sich auch in der Untersuchung des *Retablo de Maese Pedro* zeigen wird.

Leider findet sich in der neueren Literatur über den Salon der Fürstin Polignac, das heißt in den Darstellungen Michael de Cossarts und Sylvia Kahans, keine Bestätigung für die Behauptung, die John Mohr Minniear in seiner Dissertation über die Geschichte der *Marionette Opera* aufstellte, dass nämlich alle drei Kammeropern des erwähnten Projekts, de Fallas *Retablo*, Saties *Socrate* und Stravinskys *Renard*, die also in demselben Kontext für Polignacs Salon entstanden, dort ursprünglich auf einer Puppenbühne aufgeführt werden sollten.⁵⁸¹ Wenn man daher davon ausgehen muss, dass die Fürstin keineswegs über ein eigenes, ständiges Puppentheater verfügte, wie Minniear suggeriert,⁵⁸² sondern dass der Vorschlag einer Puppenoper höchstwahrscheinlich von de Falla gemacht wurde,⁵⁸³ so bleibt trotzdem der Salon als Aufführungsort und die besondere Aufgabenstellung, welche die Fürstin an die drei Komponisten richtete, als kontextuelles Phänomen bestehen. Denkt man an die Anfänge des musikalischen Figurentheaters im Salon der George Sand und spätere Phänomene im Montmartre-Gartenpavillon von Claude Terrasse zurück, so ist dieser private, reduzierte Rahmen sicherlich charakteristisch für das Genre.

Ein solch intimer Rahmen scheint von Anfang an nicht nur Begleitumstand, sondern essentielle Bedingung für das künstlerische Puppentheater gewesen zu sein. Auch an den „Grand Salon“ der Fürstin Polignac, der immerhin etwa zweihundert Personen Platz bot,⁵⁸⁴ war die äußerliche Voraussetzung der Reduktion geknüpft: Diese spiegelt sich im Auftrag der Fürstin wider, der ein musikalisches Werk für höchstens sechzehn Spieler zur Bedingung machte.⁵⁸⁵ Doch schon dieser Punkt zeigt, dass der intime Rahmen kein äußeres Phänomen bleiben konnte, sondern Konsequenzen für die Besetzung und damit für die Musik selbst haben musste. Auch ist er neben dem praktischen Aspekt Ausdruck einer Ästhetik der

⁵⁸¹ Minniear (1971), S. 364, 381, 383. Minniear bezieht seine Information aus der Monographie von Jaime Pahissa, *Manuel de Falla. His Life and Works*, London 1954, S. 114 f.

⁵⁸² Minniear (1971), S. 364.

⁵⁸³ Vgl. Kahan (2003), S. 212.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 85. In diesem Raum im Hôtel Polignac in der Avenue Henri-Martin (heute Avenue Georges Mandel Nr. 43) wurde am 25. Juni 1923 Fallas *Retablo* szenisch uraufgeführt. Daneben verfügte die Fürstin noch über ein „atelier“ in ihrem kleineren Haus in der Rue Cortambert (heute Rue du Pasteur Marc Boegner Nr. 3), das 100 Personen, zwei Konzertflügel und eine prächtige Cavaillé-Coll-Orgel fasste.

⁵⁸⁵ Vgl. Kahan (2003), S. 211.

Reduktion, die sich explizit gegen alles Schwelgerisch-Pompöse stellte, das auch um 1920 noch den musikalischen „Mainstream“ in Paris bestimmte.

Unter den drei Lösungen für die Aufgabenstellung der Fürstin scheint sich das Puppenstück Manuel de Fallas in besonderer Weise durchgesetzt zu haben – immerhin wurde es noch in den 1920er Jahren in zahlreichen Ländern Europas und in den USA aufgeführt. Die Voraussetzung der Reduktion, die Igor Stravinsky beantwortete, indem er die Bühne mit vier Tierfiguren besetzte, Erik Satie, indem er die Handlung auf die Dialoge Platons beschränkte, mag zu Fallas Lösung mit einer gewissen Logik geführt haben: Nicht zuletzt aufgrund der Größe der klassischen Marionetten und Handpuppen ist dem Puppentheater eine Massenwirkung versagt. Zudem wohnt den Bewegungen dieser Figuren die Idee der Reduktion per definitionem inne, wie die Überlegungen Maeterlincks, Jarrys und Craigs erkennen ließen. Die Untersuchung des *Retablo de Maese Pedro* wird zeigen, dass die zentrale Idee der Reduktion hier Stoff, Figuren, Handlung und Musik als ein auf einzigartige Weise Einheit stiftendes Element miteinander verschränkt.

5.2 Puppen als Voraussetzung des Sujets: Don Quijote, Buch II, Kap. 25 f.

Nachdem sich die Fürstin Edmond de Polignac gegen Kriegsende 1918 erstmals an Manuel de Falla mit dem Auftrag einer Kammeroper für sechzehn Spieler gewandt hatte, machte der junge Komponist ihr den Vorschlag, dem Werk eine bestimmte Passage aus Cervantes' *Don Quijote*⁵⁸⁶ zugrunde zu legen.⁵⁸⁷ Die Wahl dieser Vorlage aus dem wohl berühmtesten Roman der spanischen Literatur zeigt neben der nahe liegenden patriotisch-nationalistischen Motivation des Komponisten,⁵⁸⁸ dass die Idee des Puppenspiels von vornherein in de Fallas Konzept angelegt war, und dass diese Idee nicht nur die Aufführungsumstände, sondern das Werk selbst in seinen Grundstrukturen bestimmen sollte. Ein Blick auf Cervantes' Text, dem das selbst verfasste Libretto de Fallas sehr nahe steht, soll verdeutlichen, in welchem Maße der Puppengedanke sich schon hier auf sämtliche literarischen Dimensionen strukturell auswirkt.

⁵⁸⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid 1605 / 1615. Anstelle der alten Schreibweise *x* steht im modernen Spanisch *j*.

⁵⁸⁷ Briefe vom 25. Okt. und 9. Dez. 1918, vgl. Kahan (2003), S. 212.

⁵⁸⁸ Don Quijote wurde im späten 19. Jahrhundert in Spanien zur nationalen Identifikationsfigur, vgl. Weber (2000), S. 252 f.

Heutige Interpreten sehen in der von de Falla ausgewählten Passage, den Kapiteln 25 und 26 aus dem zweiten Buch des *Don Quijote*, eine Episode, welche die komplexe Problematik der Titelfigur exemplarisch vorführt.⁵⁸⁹ Wie der bekannte Kampf gegen die Windmühlen⁵⁹⁰ thematisiert auch die Begegnung mit „Meister Peter“ und dessen „Puppenspiel“⁵⁹¹ die Unfähigkeit Don Quijotes, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Schon in diesem Punkt zeigt sich eine deutliche Parallele zwischen dem Vorgehen des Barockdichters und der zentralen Idee des Avantgarde-Theaters um 1900, da beide das Puppenspiel zum Symbol des Fiktionalen, Nicht-Realistischen innerhalb der Fiktion machen.

Doch zunächst könnte das Konzept des satirischen Anti-Ritterromans de Falla interessiert haben, das dem Werk Cervantes' zugrunde liegt, und das mit der Idee der Satire und Parodie auch einen Aspekt des Puppencharakters berührt, wie ihn das frühe 20. Jahrhundert entwarf. Der ständige Konflikt zwischen Realität und Fiktion im Denken des „scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha“⁵⁹² entspringt seiner Vorliebe für die Gattung des Ritterromans, mit deren Helden er sich identifiziert. Die antithetische Haltung des Erzählers, dessen Hauptanliegen es ist, „das Ansehen zu stürzen, in dem bei der Welt und dem Haufen die Ritterbücher stehen“⁵⁹³, findet ihre Analogie in der Haltung, die das Avantgarde-Theater an der Wende zum 20. Jahrhundert gegenüber dem Realismus und Naturalismus einnimmt. Beide Objekte, die „Ritterbücher“ und in der Perspektive de Fallas die (spät)romantische Oper, stellen in den Augen ihrer jeweiligen Kritiker überkommene Gattungen dar, beide entsprechen dennoch dem breiten Geschmack des Publikums, beide zeichnen sich durch überbordende Länge und eine Tendenz zum Illusionismus aus, wogegen Cervantes und de Falla ein Ideal der Einfachheit setzen. Insofern entspricht das Sujet dem Anliegen de Fallas und seiner Auftraggeberin in idealer Weise.

Die Episode beginnt bei Cervantes mit dem Eintreffen eines Puppenspielers in dem ländlichen Wirtshaus, wo auch Don Quijote und sein Diener Sancho Pansa abgestiegen sind.⁵⁹⁴ Von seinem ersten Auftritt an erscheint der Neuankömmling, den der Wirt sogleich als „Meister

⁵⁸⁹ Vgl. ebd., S. 255 und 260.

⁵⁹⁰ *Don Quijote*, Buch I, Kap. 8.

⁵⁹¹ Im Deutschen hat sich diese Übersetzung des Titels *Retablo de Maese Pedro* eingebürgert; sie geht auf die berühmte Übertragung Ludwig Tiecks (Berlin 1799–1801) zurück.

⁵⁹² Epitheton und altspanische Schreibweise nach Tieck, vgl. Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übers. von Ludwig Tieck, Zürich 1987.

⁵⁹³ Ebd., S. 12 (Vorwort).

⁵⁹⁴ Ebd., S. 672. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text mit dem Sigel „DQ“ gekennzeichnet. Die neben dem Erzählerdiskurs häufige wörtliche Figurenrede, die de Falla in seinem Libretto meist direkt übernimmt, ist zur Unterscheidung von der Erzählerrede in Anführungszeichen und kursiv gesetzt.

Peter“ erkennt und begrüßt, als eine schillernde, ambivalente Figur. Einerseits zeichnet er sich durch seine „Meisterschaft“, eine offenbar universelle Überlegenheit aus, die mit dem Titel des Meisters und zahlreichen Superlativen vom Wirt ironisch hervorgehoben wird:

Der Mann ist ein großer Puppenspieler, der schon seit langem im Lande herumzieht und ein Spiel aufführt, wie Melisendra von dem berühmten Don Gayferos befreit wird; eine von den schönsten dargestellten Historien, die man seit vielen Jahren in diesem Teile des Königreichs gesehen hat. (DQ, S. 672 f.)

Andererseits markiert ein Subtext den Puppenspieler als Gauner, dessen wahre Identität dem Leser offenbart wird, während Don Quijote in der Verkleidung nicht den Schurken Gines de Pasamonte erkennt, der ihn in einer früheren Episode hinters Licht geführt hatte.⁵⁹⁵ Darüber hinaus verweisen die mehrfache Anrufung oder Erwähnung des Teufels sowie das auffällige Äußere Meister Peters – er ist ganz in Ziegenleder gekleidet und trägt über dem linken Auge ein grünes Pflaster – auf sein diabolisches Wesen. Diese Idee wird im folgenden Abschnitt (DQ, S. 673–676) weiterentwickelt, wenn der Puppenspieler zunächst seiner zweiten Tätigkeit als Wahrsager nachgeht. Sein Affe⁵⁹⁶ übernimmt dabei die Rolle eines Mediums. Auch dieses Attribut verweist auf den diabolischen Charakter Meister Peters, da der Affe in der christlichen Theologie traditionell als *Figura diaboli* verstanden wird.⁵⁹⁷

Nachdem der Meister gewissermaßen im „Off“ (DQ, S. 675) seine Puppenbühne aufgebaut hat, bekommen Leser und Zuschauer diese erstmals zu „sehen“; der Erzähler beleuchtet dabei einige charakteristische Details einer Aufführungspraxis, die offenbar auch vierhundert Jahre später noch im populären Puppentheater Spaniens zu finden war.⁵⁹⁸

Don Quixote und Sancho [...] sahen, daß das Schauspiel schon aufgestellt und zurechtgemacht war, von allen Seiten mit brennenden Wachlichtchen umgeben, die es hell und glänzend machten. Meister Peter begab sich nun dahinter, weil er die Figuren des Kunstwerks regieren musste, und vorne stellte sich ein Junge, der dem Meister Peter diente, um den Geheimnissen des Schauspiels als Dolmetscher und Erklärer zu dienen. Er hatte ein Stäbchen in der Hand, womit er die Figuren bezeichnete, welche herausstraten. (DQ, S. 677)

⁵⁹⁵ Vgl. *Don Quijote*, Buch I, Kap. 22. Der auktoriale Erzähler entlarvt Meister Peter in Kap. 27.

⁵⁹⁶ – „Der groß war, keinen Schwanz und runzlichte Hinterteile hatte“ (DQ, S. 673), Details, auf die de Falla offenbar Wert legte, siehe unten.

⁵⁹⁷ Vgl. Gerigk (1989), S. 237.

⁵⁹⁸ Vgl. Weber (2000), S. 241 ff.

Der kindliche Erklärer, der *Trujamán*⁵⁹⁹, ist eine Figur, die im spanischen Puppentheater traditionell als Vermittler der Handlung fungierte. Der Gegensatz zum Schauspielertheater wird durch diese Einführung einer Erzählinstanz, also eines epischen Elements, das dem theatralen Prinzip eigentlich entgegensteht, erheblich verstärkt. Cervantes nutzt offensichtlich diesen „Verfremdungseffekt“ für sein Anliegen der Illusionsdurchbrechung.

Nun beginnt die Puppenaufführung als Spiel im Spiel; Cervantes unternimmt damit einen literarischen Kunstgriff, den André Gide in den 1890er Jahren als *Mise en abyme* bezeichnet hat, und der sich – unter anderem nach dem Vorbild seines Romans *Die Falschmünzer* (1925) – als Merkmal (post)moderner Literatur verbreitete. Als antiillusionistisches Mittel entsprach die *Mise en abyme* dem Interesse Cervantes' ebenso wie dem der Avantgarde-Theoretiker des frühen 20. Jahrhunderts. Die Geschichte der im maurischen Sansueña, dem „heutigen Saragossa“ (DQ, S. 678) gefangen gehaltenen Melisendra, zu deren Befreiung sich ihr Gemahl, der Ritter Don Gayferos, im Auftrag Karls des Großen, seines Schwiegervaters, aufmacht, wird über weite Strecken als direkte Rede des *Trujamán* wiedergegeben. Der erste Eindruck ist jedoch ein musikalisch-akustischer, da „hinter dem Spiele eine Anzahl von Hoboen und Trompeten [...] und ein Abfeuern vieler Kanonen“ (ebd.) als Anfangs-Tusch erklingen. Die anschließende Darstellung dessen, was auf der Bühne geschieht, ist in hohem Maße selbstreferentiell, da sie mit verschiedenen erzählerischen Mitteln ständig auf ihr eigenes Wesen als Handlungs-Darstellung verweist. Die direkte Rede des Kindes setzt dieses an die Stelle des Roman-Erzählers, so dass man von einer verdoppelten Erzählinstanz sprechen kann; innerhalb der Innen-Erzählung wird ein weiteres Mal zwischen Außen und Innen unterschieden, da der Junge zunächst seine Referenzen aufzählt: „Diese wahrhaftige Historie, die jetzt meine edlen Herren werden darstellen sehen, ist buchstäblich aus französischen Chroniken und spanischen Romanzen genommen, welche jedermann kennt und welche die Jungen auf der Gasse singen. Der Inhalt ist, wie Don Gayferos [...]“ (ebd.). Die häufige Apostrophe der Zuschauer, verbunden mit der Aufforderung, bestimmte Dinge auf der Bühne zu sehen („Seht hier, meine Herren, den Don Gayferos beim Brettspiel“, ebd.) erzeugt eine starke Distanzierung vom Geschehen. Dieselbe Wirkung hat der häufige, abrupte Wechsel der (Binnen-)Erzählzeit zwischen Präsens und Präteritum, sowie der Erzählregister, des direkten und indirekten, vermittelten Erzählens:

„Er [Karl der Große] kommt jetzt heraus, um ihn [Don Gayferos] auszuschelten. Seht nur, wie er heftig und eifrig mit ihm schilt; sieht es doch nicht anders aus, als wenn er

⁵⁹⁹ Synonyme sind *interprete* und *declarador (de los misterios)*, vgl. Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, hrsg. von M. Arroyo Stephens, Madrid 1993, Bd. I, S. 747.

ihm mit dem Zepter ein halbes Dutzend Kopfstöße gäbe, und es gibt auch Autoren, welche behaupten, daß er sie ihm gegeben, und zwar tüchtig. Und nachdem er ihm viele Vorstellungen gemacht, [...] sagte er zuletzt noch [...]“ (DQ, S. 678).

Eine derartige Multiperspektivität, eine Aufspaltung des Erzählten in Parallelwelten, die den Erzähler, das Erzählte oder die Zuhörer jeweils mehr oder weniger miteinbeziehen („er kommt“ / „Seht nur, wie er kommt“ / „es sieht so aus, als ob“ / „Autoren behaupten, dass“) dient wohl vor allem der Vorbereitung auf den Höhepunkt, also das Eingreifen Don Quijotes: So führt der Diskurs des Jungen verschiedene Grade der Identifikation vor, die damit als zentraler Aspekt des Theaters, aber auch der Literatur allgemein thematisiert wird.

Eine noch auffälligere Brechung des Erzählflusses geschieht, wenn die Prosa-Erzählung des Jungen plötzlich in gebundene Sprache wechselt und er Distichen rezitiert, die zudem ausdrücklich als „gesungen“ bezeichnet sind („sowie man singt: Am Brette spielend sitzt Don Gayferos, / Und hat die Melisendra schon vergessen“, ebd.). Ludwig Tieck bemüht sich in seiner Übersetzung, das Versmaß, fünfhebige Jamben, an der zweiten Stelle vierhebige Trochäen, exakt wiederzugeben (DQ, S. 678 und 680). Der erstere, auf Shakespeare zurückgehende Blankvers und der so genannte spanische Trochäus oder Romanzen-Vers demonstrieren die Durchbrechung und Vermischung der theatralen und epischen Gattungsnormen. Ein Hinweis im Diskurs des Puppenspielers („Folge du dem einfachen Gesange“, DQ, S. 679) definiert darüber hinaus die gesamte Rede des Erklärers als *canto*, wobei der Bezug auf die antike und mittelalterliche Tradition des gesungenen Epos beziehungsweise der Troubadours deutlich wird.

Aus der Darstellung des *Trujamán* ergibt sich eine relativ klare Aufteilung der Binnengeschichte in fünf „Bilder“, eine Idee, die de Falla in seiner Oper dramaturgisch aufgreift. Die Abgrenzung zwischen den einzelnen Bildern wird entweder durch Temporalsignale im Erzählerdiskurs erzeugt, wie zwischen dem ersten und zweiten Bild („Wenden nunmehr meine Herren die Augen nach jenem Turme [...]“, DQ, S. 678), oder auf der Ebene der Rahmenhandlung, indem Don Quijote oder Meister Peter die Erzählung unterbrechen. Nachdem im ersten Bild der Auftrag zur Rettung Melisendras ergangen ist und man im zweiten die Gefangene im Schloss zu Saragossa sieht, wo sie unter den Annäherungsversuchen eines „verliebten Mohren“ zu leiden hat, gibt die Bestrafung jenes Subalternen durch den maurischen König⁶⁰⁰ Anlass zum ersten Eingreifen Don Quijotes. Ein

⁶⁰⁰ Der Topos des edlen Heiden (-Herrschers) lässt einen intertextuellen Bezug z. B. zur *Entführung aus dem Serail* erkennen. Den stoffgeschichtlichen Ursprung dieser Tradition bildet der altfranzösische Roman *Floire et Blancheflor* (um 1300), vgl. Silke Leopold (Hg.), *Mozart Handbuch*, Kassel 2005, S. 89.

vom Geschehen abschweifender Kommentar des Erklärers, der die christliche und maurische Jurisprudenz vergleicht, missfällt ihm, und er rät dem Kind, von nun an mit „[s]einer Geschichte geradeaus“ zu gehen. Zusätzlich ergreift nun Meister Peter das Wort, indem er hinter der Bühne hervorkommt und so die Illusion vollends durchbricht, um das Anliegen Don Quijotes noch einmal deutlicher zu formulieren: „Folge du dem einfachen Gesange und gib dich nicht mit den künstlichen Passagen ab, die doch nur im Halse stecken bleiben.“ (DQ, S. 679) Eine ähnliche Forderung wird nach dem folgenden dritten Bild – Ankunft Don Gayferos’ vor dem Schloss, Wiedererkennen des Paares und Antritt der Flucht – noch einmal von Meister Peter gestellt, der diesmal nicht das „künstliche“ Theoretisieren, sondern die Affektiertheit tadelt (vgl. DQ, S. 680), da der Erklärer mit blumigen Segenswünschen an das fliehende Paar einiges Pathos heraufbeschworen hatte.

Das vierte Bild ruft erneut die Kritik Don Quijotes hervor, der in der Erzählung vom Aufbruch der maurischen Verfolger einen Fehler entdeckt hat. Er stellt die Behauptung, dass über der maurischen Stadt die Glocken Sturm geläutet hätten, richtig: „Was die Glocken betrifft, fällt Meister Peter hierin aus der Rolle; denn die Mauren bedienen sich keiner Glocken, sondern der Trompeten und einer Art von Blasinstrumenten, die unseren Oboen gleichkommen.“ (DQ, S. 681) Die Erwähnung dieser Instrumente greift das musikalische Motiv, welches den Beginn der Aufführung begleitet hatte, wieder auf – die von Don Quijote empfohlenen Oboen und Trompeten sind ja offensichtlich „hinter der Bühne“ vorhanden – und bildet in gewisser Weise einen Rahmen um die theatrale Handlung. Zusätzlich zum „Gesang“ des Erklärers ist das Puppenspiel also über musikalische Requisiten mit einer auffälligen Musik-Isotopie belegt.

An die dritte Unterbrechung schließt sich eine kurze Diskussion zwischen dem Puppenspieler und Don Quijote, welche die bisher in gewisser Weise berechtigt scheinende Position des letzteren ins Absurde verkehrt. Dem Vorwurf der „Albernheiten“, also der fehlerhaften Details, begegnet Meister Peter mit dem Argument des Publikumserfolgs („Wenn ich nur meinen Beutel fülle, so mag das Stück meinetwegen so viele Verstöße haben, als die Sonne Sonnenstäubchen hat“, ebd.). Don Quijotes sofortige, unvermittelte Zustimmung („Das ist die Wahrheit“, ebd.) steht nicht nur im Widerspruch zu seiner bisherigen kritischen Einstellung gegen alles Künstliche, Affektierte und Falsche, sondern signalisiert durch das Paradox von niederem Utilitäts- und hochdotiertem Wahrheitsbegriff die Wende zur *furia*, zur Raserei der Hauptfigur. Diese wird im fünften Bild zum bestimmenden Element, das Innen- und Außenhandlung miteinander verschmelzen lässt. „Mit einer plötzlichen und nie gesehenen

Furie“ (ebd.) setzt Don Quijote zu einem Akt der Zerstörung an, der sich von der „Puppenmohrenheit“ (ebd.) auf die gesamte Bühne und beinahe auch den Spieler ausdehnt. Seine Motivation erklärt der Ritter allerdings zuvor in einer Ansprache: „Nie werde ich es zugeben, daß bei meinen Lebzeiten und in meiner Gegenwart Gewalt an einem so berühmten Ritter und kühnen Verliebten wie Don Gayferos verübt werde“ (ebd.). Der gespreizte, leicht redundante Stil dieser Rede verstärkt den Kontrast zur folgenden Wahnsinns-Szene – der Begriff aus der zeitgleich in Italien entstehenden Oper scheint hier durchaus angebracht.

Vor dem toposhaften Bild des heldenhaften Kampfes eines christlichen Ritters gegen eine Überzahl von Heiden werden nun auf sehr subtile Weise die Ideen der Realität und der Illusion konterkariert. Erstere sind durch die Äußerungen des Puppenspielers vertreten („seht doch nur, daß das, was Ihr entzweischlagt, vernichtet und ermordet, keine wahrhaftige Mohren sind, sondern nur Püppchen aus Teig“, DQ, S. 682), während die direkte Rede Don Quijotes, aber auch der (ironische) Erzählerdiskurs die illusorische Sichtweise markieren. Der Erzähler scheint mit der Begrifflichkeit des Heroentums („unter vielen tapferen Hieben“, „sein Angriffe, Ausfälle und Stöße, so dicht wie ein Platzregen“, ebd.) sozusagen Partei für den Protagonisten zu ergreifen; zwar mag dessen Einschreiten zur Rettung der Verfolgten wahnsinnig und lächerlich sein, doch ist die Motivation und besonders das vorausgehende Raisonement edel, da es dem literarischen Ideal des Erzählers entspricht. Die Gebrochenheit und Ambivalenz der Geschichte, die zwischen epischem und theatralem Prinzip, zwischen Realität und Illusion schwankt, greift damit auch auf die Figur des Don Quijote über und zeigt sie als tragikomische Gestalt.

Vom Aspekt der Tragikomik ausgehend lässt sich auf zweierlei Art eine Verbindung zwischen Cervantes' Titelhelden und der Idee der Puppe herstellen. Zum einen hat Alfred Jarry auf den grundsätzlichen tragikomischen Wert der Puppe verwiesen,⁶⁰¹ zum anderen beleuchtet der Fortgang der Erzählung diesen Gedanken mit einem Wortspiel, das Romanfigur und Figurentheater miteinander in Beziehung setzt. Der Puppenspieler spricht es als Resümee der Episode aus: „Mit einem Worte, der Ritter von der traurigen Gestalt war dazu bestellt, mir auch meine Gestalten zu entstellen“ (DQ, S. 684). Die Tiecksche Diktion des „Ritters von der traurigen Gestalt“ hat sich im deutschen Sprachgebrauch eingebürgert, engt jedoch die Bedeutungsvielfalt des spanischen Originals ein: „En fin, el Caballero da la Triste Figura había de ser aquel que había de desfigurar las mías.“⁶⁰² Spiegelbildartig stehen

⁶⁰¹ Siehe oben, S. 96.

⁶⁰² Cervantes (1993), Bd. I, S. 753.

sich hier der Ritter mit dem „kläglichen Gesicht“⁶⁰³ und die „entstellten“ Figuren des Puppenspiels gegenüber, wobei die Vokabel „figura“ das Gesicht, als pars pro toto die Gestalt Don Quijotes, außerdem die „Püppchen aus Teig“ (in „las mias“ elliptisch enthalten) und als Verb das Gegenteil des Figurierens, also des schöpferischen Formens, bezeichnet. Der Parallelismus verknüpft die Idee der *tristeza*, welche das Prinzip des Tragischen impliziert, mit der zerstörerischen Komik der *desfiguración*, der Entstellung oder Deformierung, die als Grotteske dem Puppenspiel grundsätzlich innewohnt. Auch der Ausgang der Geschichte ist ambivalent: Die Frage, wer nun im Unrecht ist, lässt sich zumindest aus extradiegetischer Perspektive nicht eindeutig klären; man könnte die Zerstörung des Puppentheaters nämlich als gerechte Bestrafung des betrügerischen, ja diabolischen Meister Peter bewerten.

Die Komik der Geschichte von „Meister Peter und seinem Puppenspiel“ entsteht keineswegs nur aus den Reaktionen und Taten des illustren Zuschauers. Die gesamte Erzählung ruht auf der komischen Kontrastfolie von armseliger Wander-Puppenbühne und den Superlativen, mit welchen die Darstellung verbrämt ist: Nach der erwähnten Vorstellung des „Meisters“ erhält ein archaisierender, artifizieller Erzählstil des Trujamán diesen „hohen Ton“ aufrecht. Dabei stellt etwa der Gebrauch von Epitheta ornantia für die Figuren der Binnengeschichte, wie zum Beispiel die „unvergleichliche“ Melisendra, eine Analogie zur Figur des „edlen“ Don Quijote her. Dahinter verbirgt sich eine weitere Parallele: Don Quijote als Anti-Held bekommt natürlich kein „echtes“, sondern ein Anti-Theater zu sehen. So zeigt sich, dass die Idee der Avantgarde-Künstler um 1900, das Puppenspiel als Anti-Theater zu nutzen, keineswegs neu war. Obgleich die Erzählung an dem niedrigen Stand dieser Theaterform keinen Zweifel lässt, sie sogar über die Betrüger-Figur Meister Peters moralisch in Frage stellt, nimmt sie das Puppenspiel gleichzeitig genauso ernst wie den Protagonisten. Beide sind Träger einer meta-literarischen und meta-theatralen Botschaft.

Bernard Gille vertritt die These, dass die musikdramatische Adaptation, wie sie de Falla unternommen hat, in Cervantes' Text bereits „vorprogrammiert“ sei.⁶⁰⁴ Leider bleibt seine Argumentation etwas metaphorisch-vage, indem er lediglich die gegebenen Orte des Zuschauerraums und der Puppenbühne als zwei „plans sonores“ versteht, die einen „contrepoint entre deux espaces“ ermöglichen.⁶⁰⁵ Es hat sich jedoch gezeigt, dass sowohl die musikalische als auch die Puppen-Motivik in der Episode des Romans eine herausragende

⁶⁰³ So die exaktere, wenn auch weniger elegante Übersetzung Anton Rothbauers (Frankfurt am Main 1964).

⁶⁰⁴ Bernard Gille, *Lire et écouter 'El Retablo de Maese Pedro': la concorde des deux langages*, in: Manuel de Falla: Latinité et universalité, hrsg. von Louis Jambou, Paris 1999, S. 94.

⁶⁰⁵ Ebd.

Rolle spielen. Musik erfüllt schon in der Vorlage eine Doppelfunktion, einerseits als Element der Innen- und Außenhandlung, andererseits, indem sie an der Vermittlung der Handlung über die Figur des epischen „Sängers“ Teil hat. Auch die traditionelle Verknüpfung des Puppentheaters mit Musik, auf die Dramatiker um 1900 zurückgreifen, lässt sich anhand der Geschichte bestätigen. Das Motiv der Puppe erhält über den Begriff der *figura* eine erweiterte Semantik, die neben den „kleinen“ auch die „großen“ Figuren der Geschichte miteinbezieht und so die Figur als Phänomen der Literatur im weitesten Sinne thematisiert. Doch vor allem wirken die Puppen als Symbol des Fiktionalen, wie auch Annie Gilles bemerkt. Sie verfolgt dabei einen rezeptionspsychologischen Ansatz, demzufolge die Projektionstendenz des Zuschauers – denn Don Quijote ist der Prototyp des Zuschauers – mittels der Puppen verstärkt wird: „les marionnettes en tant qu’indicateurs de fiction [...] sont favorables, dans l’intermittence du doute fictif, à une récréation de l’esprit.“⁶⁰⁶

5.3 Exkurs: Federico García Lorcas Projekt eines andalusischen Puppentheaters

Vor der Untersuchung von Manuel de Fallas musikalischem Figurentheater ist es unerlässlich, einen Blick auf die spanische, insbesondere die andalusische Tradition des Puppentheaters zu werfen, die für den Komponisten von außerordentlicher Bedeutung gewesen sein muss. Im direkten Zusammenhang damit steht de Fallas Freundschaft mit dem eine Generation jüngeren Dichter Federico García Lorca (1899–1936), dessen Begeisterung sich nicht zuletzt in phantastischen Plänen für Puppentheater-Tourneen durch Spanien und Südamerika äußerte, welche aber – wegen des Vetos seiner Eltern – nicht verwirklicht werden konnten.⁶⁰⁷ Tatsächlich unternahmen Lorca und de Falla jedoch um 1920 ethnographische Feldforschungen in den Dörfern ihrer südspanischen Heimat, um aus den Erinnerungen der älteren Andalusier das offenbar aus dem Alltag fast verschwundene Puppentheater zu rekonstruieren.⁶⁰⁸ Wie in Frankreich trat dieses Interesse am Puppentheater und seinen volkstümlichen Ursprüngen auch im Spanien des frühen 20. Jahrhunderts nicht zufällig und sporadisch auf. Weitere Beispiele wären der Dichter Ramón María de Valle-Inclán und die

⁶⁰⁶ Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy 1993, S. 17 (Kapitel « Marionnettes et marionnettistes dans l’œuvre de Cervantes : la fiction dans la fiction »).

⁶⁰⁷ Vgl. im Folgenden Eckhard Weber, ‚*Los Titeres de Cachiporra*‘ und ‚*El retablo de Maese Pedro*‘: Manuel de Fallas Beschäftigung mit dem Puppentheater und die neuen Tendenzen im Musiktheater seiner Zeit, in: S. Zapke (Hg.), *Falla y Lorca: Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel 1999, S. 122; außerdem Weber (2000), S. 243 ff.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 119 f.

experimentelle Puppenbühne im Künstler-Café „Els quatre gats“ in Barcelona, das nach dem Vorbild des Pariser Chat Noir gegründet wurde.

Wenige Monate vor der Pariser Erstaufführung des *Retablo de Maese Pedro* fand am Dreikönigsfest 1923 im Elternhaus Lorcas in Granada ein Puppentheater-Abend in halbprivatem Rahmen statt. Dieser ist für das spätere Ereignis im Pariser Salon Polignac in mehrfacher Hinsicht relevant und kann möglicherweise als Vorbereitung darauf gesehen werden, auch wenn der *Retablo* selbst an dem Abend in Granada nicht gespielt wurde. Der Titel des Abends, *Los Títeres de Cachiporra*, sollte gleichzeitig der Name einer damit begründeten Puppentheatergruppe sein; er bezeichnet die traditionelle Form des andalusischen Handpuppentheaters, die sich mit „Knütteltheater“ übersetzen lässt.⁶⁰⁹ Der Knüttel in der Hand des Protagonisten, der spanischen Kasperlfigur Don Cristóbal, und die damit verbundene Tätigkeit, die sich ja auch in den verwandten Formen anderer europäischer Länder findet, sind also Symbol und Hauptcharakteristikum dieser Theaterform. Don Cristóbal trat an jenem Abend allerdings nur im ersten der drei Programmpunkte persönlich auf, einem damals Cervantes zugeschriebenen Stück mit dem Titel *Los dos habladores* („Die zwei Schwätzer“). Des weiteren spielte man ein neues Puppenstück Lorcas, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, zu deutsch „Das Mädchen, das das Basilikum gießt und der Prinz, der immerzu Fragen stellt“. Die auffällige Parallele zu einer Novelle aus Giovanni Boccaccios *Decamerone*⁶¹⁰ scheint nur durch den Titel bestätigt; der Autor erklärt sein Stück mit dem Untertitel „viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo“ als andalusische volkstümliche Erzählung.⁶¹¹ Die Bezeichnung der formalen Abschnitte als „drei Drucke und ein Bild“, wobei *cromo* auch „Heiligenbild“ oder „kitschiges Bild“ bedeuten kann, rückt das Stück in die Nähe des *Retablo*, wo die Ersetzung von „Szenen“ durch „Bilder“ eine ähnliche Bevorzugung des Statischen gegenüber konventionellen theatralen Abläufen suggeriert. Ein weiterer Hinweis auf die Fallas *Retablo* ist im Namen eines der Protagonisten versteckt: Der Vater des Mädchens, ein Schuster, heißt „in Wirklichkeit“ Don Gaiferos, was aber erst durch eine Erzählerfigur aufgedeckt wird.

Mit dem dritten Stück des Abends, einem mittelalterlichen Dreikönigs-Spiel (*Misterio de los Reyes Magos*), zeigt die Zusammenstellung des Spielplans vollends eine große Ähnlichkeit mit dem (pseudo-) religiösen Repertoire der experimentellen Puppenbühnen im Paris der

⁶⁰⁹ *Títeres* = Puppen, *cachiporra* = Knüppel, Keule.

⁶¹⁰ *Lisabettas Basilikumtopf*, *Decamerone* IV, 5.

⁶¹¹ Vgl. Federico García Lorca, *Obras completas* Bd. 2, Madrid 1993, S. 61.

1890er Jahre, wie etwa dem Petit-Théâtre, wo man ausschließlich Stücke aus Epochen vor 1700 spielte. Und wie in Paris, so trat auch in Granada die Musik als eigene Ebene der Kunst hinzu. De Falla hatte für ein kleines Ensemble aus Violine, Klarinette, Laute und zwei Sängerinnen Kompositionen von Isaac Albéniz, Claude Debussy, Maurice Ravel und Igor Stravinsky als Bühnenmusik ausgesucht; er selbst spielte ein Klavier, dessen Saiten er mit Seidenpapier „präpariert“ hatte, um einen Cembaloklang zu erzeugen. Das „Orchester“ war mit der Reduktionsidee und dem Einsatz alter Instrumente, wie man noch sehen wird, dem Orchester des *Retablo* nach-, beziehungsweise vorausempfunden.

Auch die Entwicklung der Puppentheater-Musik von der Kompilation vorhandener Stücke zur gezielten Komposition bei de Falla entspricht dem Verlauf, der sich in Paris seit den 1890er Jahren beobachten ließ. Unter dem Material, das de Falla für das Cervantes-Stück *Los dos habladores* verwendete, befanden sich auch zwei Tänze aus der Suite, die Stravinsky 1919 nach seiner *Histoire du soldat* erstellt hatte; Lorca zufolge erklang damit zum allerersten Mal in Spanien die Musik Stravinskys.⁶¹² Die Beschäftigung de Fallas mit der Musik, Dramaturgie und Bühnenform von *L'Histoire du soldat* sollte auch bei der Entstehung des *Retablo* eine besondere Rolle spielen, wie Weber darlegt.⁶¹³

5.4 Manuel de Fallas Libretto

Als Manuel de Falla das Libretto zu *El Retablo de Maese Pedro* selbst anfertigte, entsprach er dem Wunsch seiner Auftraggeberin, die ihm Igor Stravinskys Vorgehen bei der Komposition des *Renard* als beispielhaft empfahl.⁶¹⁴ Die Tatsache, dass der Londoner Chester-Verlag dieses Libretto in den Jahren nach der Erstaufführung 1923 in spanischer, französischer, englischer und deutscher Sprache gesondert herausgab, lässt ahnen, dass nicht nur die Musik des *Retablo*, sondern insbesondere auch de Fallas Textbuch europaweit eine sehr positive Resonanz erfuhr.

Wie intensiv sich der Komponist zunächst mit der literarischen Vorlage befasste, hat Eckhard Weber dargestellt.⁶¹⁵ Aus dem Vergleich zwischen Libretto-Text und den sieben Cervantes-

⁶¹² Vgl. Weber (1999), S. 128.

⁶¹³ Vgl. Weber (2000), S. 237 ff.

⁶¹⁴ Überhaupt wurden die äußeren Maße von Stravinskys Oper von der Fürstin zu Richtlinien erhoben: „sorte d'opéra bouffe [Durchstreichung im Original] à 4 ou 5 personnages et petit orchestre de 16 [...]. Ces pièces durent environ 25 minutes.“ Brief an de Falla vom 25.10.1918, zit. in: Weber (2000), S. 249.

⁶¹⁵ Vgl. Weber (2000), S. 256 ff.

Ausgaben, die sich in de Fallas Besitz befanden, geht hervor, dass der Komponist die Dialogpassagen, also die wörtliche Rede, aus einer sprachlich modernisierten Ausgabe des *Don Quijote* fast unverändert übernahm. Allerdings wurden allzu komplexe Satzgebilde vereinfacht und „Information“, die auf der Bühne gezeigt werden konnte, aus dem gesprochenen Text gestrichen – ohne jedoch den barocken Sprachstil sehr zu verfälschen. So zeigt auch die Verwendung von Archaismen⁶¹⁶ das Interesse an der historischen Distanz des Werkes, beziehungsweise sie übernimmt die Idee der Distanzierung und Künstlichkeit von Cervantes.

Die im Roman stark in ihren Kontext eingebundene Geschichte hat de Falla zugunsten des Puppenspiels gekürzt und so eine neue Einheit geschaffen. Die Oper beginnt mit der Einladung und Platzierung der Zuschauer als einer Art Ouvertüre – „Ankündigung“ und „Meister Pedros Sinfonie“⁶¹⁷ – und endet mit der Zerstörung der Puppenbühne als finaler „Ensemble“-Szene. Dass somit die Schadensersatz-Verhandlungen zwischen Don Quijote und Meister Peter entfallen, die bei Cervantes der Zerstörungsszene folgen, wertet Bernard Gille als essentiellen Unterschied zwischen Vorlage und Libretto.⁶¹⁸ Da die Idee einer Bezahlung des Schadens zur Entwertung der Ritterwelt diene und damit zur endgültigen Desillusionierung, beweise de Falla mit dieser Auslassung, dass er nicht so weit gehen wolle: „De Falla a choisi de ne pas rompre l’enchantement du chevalier errant.“⁶¹⁹ Ob sich die These Gilles halten lässt, dass die Illusion als Sphäre Don Quijotes von der Musik nicht in Frage gestellt werde, soll die musikalische Analyse des *Retablo* zeigen.

Zunächst listet das Libretto jedoch die Personen des Stücks auf und verteilt sie auf zwei Kategorien: große und kleine Puppen. Dies ist somit de Fallas Lösung für die Differenzierung von Außen- und Innenhandlung, die er auch bei der Inszenierung für den Salon Polignac 1923 anwandte. Im drei Jahre später erschienenen Textbuch verweist er allerdings auf eine weitere Lösungsmöglichkeit, nämlich die großen Puppen, „welche wirkliche Personen darstellen, [...] durch lebende Darsteller [zu] ersetzen.“⁶²⁰ Allerdings „müssen die Darsteller Masken tragen“

⁶¹⁶ Z. B. die Anrede „vuestas mercedes“ – die moderne Form des Possessivpronomens wäre „vuestras“ (vgl. deutsch „Ihro Gnaden“).

⁶¹⁷ Übersetzung von Hans Jelmoli in der deutschsprachigen Libretto-Ausgabe von 1926. Zit. in: Nöbel (1974), S. 83. Der Einfachheit halber sind die von Jelmoli vorgeschlagenen Eigennamen („Meister Pedro“ etc.) hier beibehalten. Der vollständige Libretto-Text mit Fallas Regieanweisungen ist auch in der Erstausgabe des Klavierauszugs enthalten (Chester 1924), als Konkordanz aus spanischer, englischer und französischer Sprache.

⁶¹⁸ Gille (1999), S. 93 f.

⁶¹⁹ Ebd., S. 96.

⁶²⁰ Nöbel (1974), S. 82.

– wie für Alfred Jarry und Edward Gordon Craig hat die Maske auch für Manuel de Falla eine der Puppe gleichwertige theatrale Funktion.

Das Personenverzeichnis überrascht nun mit einer auffälligen Diskrepanz zwischen der großen Gesamtzahl der im Stück auftretenden und der geringen Zahl der singenden Figuren: Während neben acht großen Puppen im „Zuschauerraum“ (*proscenio*) und sechs kleinen Einzelfiguren auf der „Bühne“ (*retablo*) dort noch „der Hauptmann der Wache, Herolde, Ritter, Wachen, Diener, Ausrufer, Henker, Mohren“ auftreten, sind nur Don Quijote, Meister Pedro und sein Junge mit Sprache begabt. Ihre Stimmlagen – Bariton, Tenor, Sopran – vermitteln allerdings als Dreigestirn aus tiefer, mittlerer und hoher Lage eine gewisse Ausgewogenheit. Eine solche Menge an Personal bei gleichzeitiger Sparsamkeit – immerhin hat de Falla das Maximum von fünf Sängern, das ihm die Fürstin auferlegte, noch unterboten – macht deutlich, in welchem Maße der Komponist die Möglichkeiten einer Puppeninszenierung nutzte. So fügte er sogar zur Gruppe der Zuschauer Figuren hinzu, die bei Cervantes keineswegs in der Puppenspiel-Passage, sondern an anderen Stellen als Gäste des Wirtshauses erwähnt werden. Ein Student, ein Hellebarden-Träger und ein Page füllen auf diese Weise mit dem Wirt und Sancho Pansa den Zuschauerraum. Auf die Präsenz dieser Figuren, deren Stummheit in de Fallas Werk ihrer Nicht-Erwähnung bei Cervantes entspricht, wurde de Falla möglicherweise durch die bekannten Illustrationen Gustave Dorés aufmerksam. Bei der Darstellung eines Kampfes zwischen dem christlichen Ritter und den „Mohren“ hat Doré neben den deutlich erkennbaren acht Zuschauern auch auf die Darstellung der Musik-Isotopie in Form der Turmglocken von Sansueña Wert gelegt.⁶²¹

Trotz ihrer Stummheit haben die „großen“ Neben-Figuren als Zuschauer um Don Quijote mehr als nur eine Statistenfunktion; de Falla gibt ihnen innerhalb der Rahmenhandlung eine zusätzliche Bedeutung, die bereits im Textbuch auffällt. Zu Beginn und gegen Ende des Stückes schreiben die Regieanweisungen jeweils vor, dass diese Personen die Puppenbühne betrachten und dabei „stumme, aber ausdrucksvolle Kommentare“ austauschen.⁶²² Die zweimal gebrauchte Wendung *espresivos comentarios* hebt die Parallele, aber auch den zentralen Unterschied der beiden Situationen hervor: Während der Protagonist Don Quijote in der ersten noch zu den kommentierenden Zuschauern gehört, ist er in der zweiten selbst Objekt der Betrachtung, er ist also von der Außen- zur Innenhandlung übergewechselt. Den stummen Figuren fällt somit die wichtige Aufgabe zu, das Gleichgewicht der beiden Ebenen

⁶²¹ Vgl. Abbildung in: DQ, S. 683.

⁶²² In „Meister Pedros Sinfonie“ und im „Finale“. Vgl. Nöbel (1974), S. 84 und 91; Falla (Klavierauszug), S. 4 und 53.

aufrechtzuerhalten, das heißt einen Kontrast, ohne den die Grenzüberschreitung Don Quijotes nicht deutlich wäre. Die Gestik als wichtigste Domäne des Puppenspiels ist auch das vorrangige Ausdrucksmittel dieser Figuren.

Der Vergleich zwischen de Fallas und Cervantes' Texten zeigt einen weiteren bemerkenswerten Umstand: Der Komponist legte nicht nur bei der Auswahl der Figuren und der Figurenrede größten Wert auf die Nähe zur literarischen Vorlage, sondern folgte dieser Strategie auch in den Regieanweisungen, die gegenüber dem gesungenen Text der drei Protagonisten einen erstaunlich breiten Raum einnehmen. Unter anderem betrifft dies Details wie den Affen Meister Pedros, der nur in der Sinfonie, vor Beginn der Aufführung, einen kurzen, scheinbar bedeutungslosen Auftritt hat. De Fallas Anweisung, der Puppenspieler habe „auf der linken Schulter einen großen schwanzlosen Affen mit einem Hinterteil aus Filz“,⁶²³ ist bis hin zur Erwähnung der „linken Schulter“ originalgetreu. Welcher Grund mag gegenüber der Konzentration und Knappheit, die ansonsten de Fallas Komposition bestimmen, dazu geführt haben, eine derartige Minimal-Nebenhandlung beizubehalten? Einerseits macht sich de Falla hier die Möglichkeiten des Puppenspiels – des Materials – zur Darstellung von Komik zunutze, die in der Vorlage bereits angelegt sind. Andererseits steht der Affe aber auch als Symbol für das diabolische, betrügerische Wesen Meister Pedros: Seine Präsenz verweist auf die Episode der Wahrsagerei, die zwar in de Fallas *Retablo* ausgelassen ist, aber den Zuschauern und Cervantes-Lesern sicher bekannt war. So ist der Affe deutlich mehr als ein „bloßes Requisit“, wie Eckhard Weber behauptet:⁶²⁴ Er fügt sich in ein Netz von Verweisen, von *Hommages* ein, das de Falla über seine Komposition gespannt hat, und kann damit auch als Beispiel für die seit Maeterlinck postulierte Verweisfunktion der Puppen gesehen werden.

Für seine Regieanweisungen entnimmt de Falla der literarischen Vorlage jedoch nicht nur Detail-Ideen, sondern zitiert an zentraler Stelle sogar einen längeren Abschnitt daraus. Es handelt sich um den Dramenhöhepunkt, das gewalttätige Eingreifen Don Quijotes in das Geschehen auf der Puppenbühne. Gegenüber dem Romantext weist das Zitat de Fallas geringfügige Veränderungen auf, die jedoch verdeutlichen, worauf der Komponist Wert legte und warum er gerade diesen Passus wörtlich übernahm:

⁶²³ Nöbel (1974), S. 83.

⁶²⁴ Weber (2000), S. 259.

Engl. Libretto-Übersetzung	DE FALLA (Klavierauszug, S. 53)	CERVANTES (S. 752)
Don Quixote „with an unknown and posting fury began to rain strokes upon the puppetish Moorism, overthrowing some and beheading others, maiming this, and cutting in pieces that, and amongst many other blows, he fetched one so downright, that had not Master Peter tumbled and squatted down, he had clipped his mazard as easily as if it had been made of marchpane.”	Don Quijote, con acalorada y nunca vista furia, comienza a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre la titerera morisma, derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros, y dando, entre muchos, un altibajo tal, que pone en peligro la cabeza de Maese Pedro, ya fuera de su escondite, quien se abaja, se encoje y agazapa para evitar los golpes.	[...] con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cerceñara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán.

Während de Falla besonders im zweiten Teil des Zitats den Satzbau der Vorlage etwas vereinfacht, fügt er im ersten Teil Substantive hinzu, die das Original nicht nennt. Es sind Varianten der Schwerthiebe, die in beiden Versionen mit dem Wort *cuchilladas* bezeichnet werden. Aus der „dramatischen“ Vorgabe des Romans entwickelt de Falla mit Begriffen aus dem Bereich der Schwertkunst eine Szenenidee, die mit der langen Figur des Don Quijote sicher nicht ganz einfach zu realisieren war – mit einer Handpuppe freilich besser als mit einer Marionette: Diese sollte außer den Schwerthieben auch Degenstöße (*estocadas*), Rückhandschläge (*reveses*) und so genannte „Zweihänder“ (*mandobles*), das heißt mit beiden Händen geführte Hiebe erteilen. Die Auswirkungen dieses Angriffs auf die kleinen Puppen musste de Falla hingegen nicht eigens erweitern, da Cervantes sie bereits in den Verbvarianten *derribar* (niederschlagen), *descabezar* (köpfen), *estropear* (verstümmeln) und *destrozar* (zerstückeln) vorgibt.

Die Texteinrichtung de Fallas zeigt, dass der Komponist im Sinne seines Puppenstücks tatsächlich auf vielerlei inszenatorische Anregungen der literarischen Vorlage zurückgreifen konnte. Sowohl sprachliches als auch szenisches Ideenmaterial sind darin reichlich vorhanden und scheinen sich insbesondere für eine Inszenierung mit Puppen zu eignen. Allerdings lässt sich eine leise Ironie als Schicht der paratextuellen Anweisungen nicht leugnen – wie weit

diese tatsächlich mit den Handpuppen⁶²⁵ des Künstlers Hermenegildo Lanz 1923 realisiert werden konnten, bleibt fraglich. Die sozusagen utopische Ironie erinnert nicht wenig an das Vorgehen Alfred Jarrys, der für sein Puppenstück ein Orchester der Superlative auf dem Papier zusammenstellte.

Dass de Falla neben inszenatorischen Details auch den zentralen Gedanken der Vorlage, die Multi-Perspektivität und Distanzierung, übernimmt und mit den Mitteln des Musiktheaters als eines dafür idealen Mediums sogar noch ausweitet, wird aus der Makrostruktur des *Retablo* deutlich. Das Prinzip der Außen- und Innenhandlung übernimmt de Falla zunächst mit Hilfe eines Rahmens, den die Titel der einzelnen musikalischen Abschnitte erläutern. Die Ankündigung („El Pregón“) als eine Art Prolog und die darauf folgende „Sinfonía de Maese Pedro“ markieren zusammen mit dem Finale eine äußere Ebene, in welche die vom *Trujamán* erzählte „Historia de la libertad de Melisendra“ eingebettet ist. Der Vorlage entsprechend ist diese innere Handlung ebenfalls in klare Abschnitte getrennt: Sechs Bilder (*cuadros*) – die Bestrafung des Mohren und der Ritt Don Gayferos’ nach Sansueña sind hier quasi verselbständigt und ausgebaut – mit jeweils programmatischem Titel:

1. La Corte de Carlo Magno
2. Melisendra
3. El suplicio del Moro
4. Los Pirineos
5. La fuga
6. La persecución

Wie in der literarischen Vorlage erzählerische und dramatische Ebenen nebeneinander stehen und sich schließlich durchbrechen, so auch hier. Der Effekt einer starken Distanzierung und Illusionsbrechung entsteht in der musiktheatralischen Adaptation jedoch weniger durch die kunstvollen sprachlichen Mittel des vielschichtigen Erzählens als vielmehr durch die Idee einer Verdoppelung der Handlung, die sich auf Meister Pedros Bühne abspielt. Diese wird Bild für Bild jeweils zunächst vom *Trujamán* erzählt, als eine Art Rezitativ bei meist geschlossenem Vorhang; anschließend wird dieselbe Handlung von den kleinen Puppen Meister Pedros pantomimisch zu instrumentaler Begleitung dargestellt. Das Werk de Fallas gliedert sich auf diese Weise in klar voneinander getrennte vokale und instrumentale Passagen, wobei erstere für die Außenhandlung (Erzählung der Geschichte und Unterbrechungen), letztere für die Innenhandlung bestimmt sind. Zwar teilt sich auch der

⁶²⁵ Vgl. Abb. eines Fotos der kunstvoll verzierten Guckkastenbühne mit Figuren und Beteiligten vom 25. Juni 1923 in: *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El Retablo de Maese Pedro. Bocetos y Figurines* (Ausst. 1996), Madrid 1996, S. 22. Erst spätere Aufführungen, wie etwa 1926 in Zürich, verwendeten Marionetten.

Rahmen um die Aufführung der *Historia* in instrumentale und vokale Partien, und auch hier geben die rein instrumentalen Abschnitte den (stummen) großen Puppen Gelegenheit, Handlung pantomimisch darzustellen. Die Idee der Handlungsdoppelung ist jedoch ausschließlich für das Puppenspiel als Binnenhandlung bestimmt.

In gewisser Weise nutzt de Falla hier zwei Traditionen des Musiktheaters, um diese beiden Ebenen zu erschaffen: das Ballett für den Bereich der Handlung – die ausführlichen Regieanweisungen lassen sich als Choreographie für Puppen begreifen, und die meist rhythmisch-statische Musik hat einen betont tänzerischen Gestus – und das – freilich hier als Sprechgesang verfremdete – Opernrezitativ für den Bereich der Erzählung dieser Handlung, wobei die Erzählung selbst zur äußeren Handlung wird. Wenn sich im Kulminationspunkt des Werkes beide Ebenen vermischen und ein musikalisches Chaos Don Quijotes Eingreifen darstellt, so ist dies keineswegs unvorbereitet: Nachdem der Vorhang über dem fünften Bild gefallen ist, muss der kindliche Erklärer laut Anweisung „von nun an“⁶²⁶ auf der Bühne bleiben, die er bis dahin nur zu seinen erzählerischen Auftritten betreten hat.

Mit dem Kunstgriff der Handlungsdoppelung gelingt es de Falla, die Idee des Puppenspiels auf eigene, neue Weise und dennoch im Sinne der Romanvorlage zu entwickeln. Die Puppen-Idee wird zusätzlich zur *Mise en abyme* eines Puppenspiels im Puppentheater noch durch diese interne Verdoppelung thematisiert und so mit einer ins Äußerste gesteigerten Künstlichkeit in Verbindung gebracht. Obgleich die Welt der Puppen in de Fallas *Retablo de Maese Pedro* nicht nach außen aufbricht, der Mensch nicht das System entlarvt, wie man es im späteren 20. Jahrhundert wohl erwarten könnte, entlarvt sich dieses System selbst durch subtile, interne Zeichenstrukturen.

⁶²⁶ De Falla, Klavierauszug, S. 41.

5.5 Analyse: El Retablo de Maese Pedro als musikalisches Figurentheater

5.5.1 Prinzip der Reduktion in Besetzung, Form und Behandlung des musikalischen Materials

Die Idee der Reduktion auf das Wesentliche, wie sie von der Fürstin Polignac gefordert wurde und dem antiromantischen Ideal des Neoklassizismus, aber auch dem Puppentheaterdiskurs seit dem Fin-de-siècle entsprach, bestimmt prinzipiell die Musik des *Retablo de Maese Pedro*. Obgleich Manuel de Falla die Obergrenze von sechzehn Spielern etwas überschritt und die drei Sänger mit einem Orchester aus fünfundzwanzig Instrumenten umgab – sechs davon Perkussionsinstrumente –, zeigen seine detaillierten Anweisungen zur Besetzung und zur Platzierung der Instrumente in der Partitur, dass er dabei keineswegs einen größeren Gesamtklang, sondern eine Vielfalt einzelner, klar unterschiedener Klangfarben anstrebte. So weist er explizit darauf hin, die verschiedenen Gruppen des Orchesters nicht zu mischen.⁶²⁷ Diese bestehen aus einem kleinen Streicherensemble (vier Geigen, zwei Bratschen, je ein Violoncello und Kontrabass), drei Blechbläsern (Trompete und zwei Hörner) und einer Holzbläsergruppe mit Flöte (inkl. Piccolo), zwei Oboen, Englischhorn, Klarinette und Fagott. Während de Falla Blechbläser und Schlagzeug (zwei Kesselpauken, Rührtrommel, Xylophon, zwei Ratschen, Tamburin ohne Schellen, Tam-Tam und kleine Glocke)⁶²⁸ als lauteste Instrumente hinten platziert, rückt er neben den Sängern noch zwei Einzelinstrumente in den Vordergrund, die nicht nur ihrer geringeren Klangstärke wegen, sondern wohl auch aufgrund ihrer Besonderheit diese Stelle einnehmen: das Cembalo und der Arpa-laúd, eine Mischform aus Harfe und Laute. Die Verwendung dieser beiden Instrumente im Musiktheater – das Cembalo wurde zuvor im 20. Jahrhundert erst wenige Male eingesetzt⁶²⁹ – lässt sich einerseits als historisierendes Moment verstehen; Eckhard Weber deutet sie als Klangfarben des frühen 17. Jahrhunderts, das heißt der *Don-Quijote*-Zeit. Andererseits führt de Falla hier einen Verfremdungseffekt im Brechtschen Sinne vor, indem er dem Cembalo nicht die Rolle eines Continuo zuweist, sondern es gewissermaßen als Melodieinstrument ins Orchester integriert. Übrigens fordert er von dem wiederentdeckten Instrument teilweise unspielbare Techniken,

⁶²⁷ Vgl. de Falla, Partitur, *Composición de la orquesta*, o. S.

⁶²⁸ Auffällig ist hier die Abwesenheit von metallisch-scheppernden Instrumenten wie Becken oder Triangel; womöglich wären diese für den Kammer-Klang zu üppig gewesen.

⁶²⁹ In Massenets Oper *Thérèse* (1907) und Busonis *Die Brautwahl* (1912), vgl. Martin Elste, *Kompositionen für nostalgische Musikmaschinen. Das Cembalo in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 206.

wie Crescendi und Decrescendi oder ein Sforzatisimo.⁶³⁰ Auch der Arpa-laúd, den laut Anweisung notfalls eine Harfe ersetzen kann, hat keine harfentypischen Figuren wie große Arpeggien oder Glissandi zu spielen, sondern scheint mit Akkordschlägen und sehr seltenen arpeggierenden, teils ostinaten Figuren eher als Gitarre zu fungieren.⁶³¹

Ein vollständiges Tutti erklingt im *Retablo* an keiner Stelle; meist ist das reduzierte Orchester sogar in noch einmal reduzierten Aufstellungen zu hören. Durch die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der Instrumente ergibt sich eine große Vielfalt an Timbres, so dass die zahlreichen kurzen Abschnitte und in sich geschlossenen Nummern des Werkes auch in der Klangfarbe klar voneinander getrennt sind. Am Beispiel des ersten Bildes der Binnengeschichte, „La Corte de Carlo Magno“, lässt sich zeigen, wie mit der Aneinanderreihung verschiedener instrumentaler Kombinationen ein vielfarbiges und doch stimmiges Klangbild entsteht, das zudem die Satzform unterstützt.

Das Bild lässt sich wie folgt formal beschreiben:⁶³²

1a	(T. 2 nach Z. 14 ff.; 18 Takte) ⁶³³	A ₁
Trujamán		
1b	(T. 2 nach Z. 18 ff.; 6 Takte)	A ₂
	(T. 3 nach Z. 19 ff.; 24 Takte)	B, aba'-Form in 12 + 6 + 6 Takten
	(T. 1 nach Z. 21 ff.; 16 Takte)	C
	(T. 2 nach Z. 23 ff.; 8 Takte)	B'
	(T. 1 nach Z. 24 ff.; 24 Takte)	A ₃

Eine eingefügte Erläuterung des Trujamán teilt das Bild in den Abschnitt 1a, der Don Gayferos mit Don Roldán (dem berühmten Ritter Roland) beim Schachspiel zeigt, und 1b mit dem Titel „Entrada de Carlo Magno“. Die Binnenabschnitte A schaffen einen Rahmen, gewissermaßen ein Stimmungsbild um die ritterlich-höfische Szene im Palastsaal Kaiser

⁶³⁰ Ebd., S. 229.

⁶³¹ Vgl. Weber (2000), S. 327. Die einzige (mit „Solo“ bezeichnete) Passage, die harfenartig auf- und abwärts arpeggiert, sind drei Takte der „Sinfonia de Maese Pedro“, wo dem Arpa-laúd die Aufgabe schneller Modulationen zukommt, vgl. 5 T. nach Z. 7 ff.

⁶³² Vgl. Weber (2000), S. 265.

⁶³³ Die Angaben beziehen sich auf die in Partitur und Klavierauszug vorhandenen Ziffern.

Karls. Sie sind jeweils durch Fanfaren der drei Blechbläser auf einem Untergrund aus Paukenwirbeln charakterisiert. Doch unterscheiden sich die drei A-Teile auf subtile Weise voneinander: A₁ als eine Art Ouvertüre erklingt im Pianissimo, die Instrumente sind sordiniert oder haben, wie etwa die Hörner, die Anweisung, „piano marcato lontano“ zu spielen. Zusätzlich erhalten die Fanfaren hier eine weiche Färbung, indem statt der Hörner zunächst die Flöte die Trompetenfanfaren homorhythmisch unterstützt; außerdem ruht die Passage auf einem ätherisch-dünnen Oktav-Liegeton der Violinen und Violen. Eine solche fast verfremdende Färbung der Fanfaren lässt sich szenisch begründen. Zu Beginn von Meister Pedros Puppenspiel erklingt die Bühnenmusik, wie es schon bei Cervantes heißt, „hinter dem Spiele“ und daher etwas gedämpft durch die Stoffe und Bretter der Guckkastenbühne. Dass es sich bei den Fanfaren um genuine Bühnenmusik, also um Musik in der Musik handelt, wird deutlich, wenn der Klavierauszug zu Beginn des Abschnitts A₂ vermerkt: „Entran los *Heraldos del Emperador*“.⁶³⁴

Da die Trompete blasenden Herolde⁶³⁵ nun auf der Bühne sind, können die Rahmenteile A₂ und A₃ in „natürlicher“ Fanfaren-Lautstärke ertönen – dabei entsteht eine Steigerung zu noch grellerer Farbe, indem die Dynamik (Forte und Fortissimo) in A₃ noch durch die Bezeichnungen „marcato molto“ und „marcatissimo“ verstärkt wird.

Gegenüber dem Blech-Fanfarenklang bieten die B- und C-Teile einen starken Kontrast. Ein langsamer Dreier-Rhythmus, „moderato e pomposo“, bestimmt laut Regieanweisung die Schritte Kaiser Karls und seines Gefolges, die in den Abschnitten B den Saal umrunden. Dabei soll jeweils nur auf die ersten beiden Taktzeiten geschritten werden; der Bezug auf das Menuett, den höfischen Tanz per se, der auf der dritten Taktzeit keinen Schritt, sondern ein Plié fordert, ist damit evident. Die Szene höfischer Feierlichkeit und Majestät ist ausschließlich mit den zarten Klängen der Holzbläser (Flöte, Oboen, Klarinette) und des Arpa-laúd unterlegt. Ein gezupfter Bass in den Bratschen verstärkt dessen Lauten-Gestus. Im sechstaktigen Mittelteil des ersten Abschnitts B (Z. 20 ff.) verändert sich das Klanggewebe geringfügig, indem die Flöte schweigt, der Arpa-laúd die Melodie mitübernimmt und zwei Geigen hinzutreten, die mit den Bratschen Liegetöne spielen. Die stark verkürzte Wiederholung B' zeigt eine weiter veränderte Farbe: Hier übernimmt das Cembalo quasi als

⁶³⁴ De Falla, Klavierauszug, S. 14.

⁶³⁵ Figurinen von Manuel Ángeles Ortiz für die Aufführung von 1923 sind zu sehen in Susana Zapke (Hg.), *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia* (= Europäische Profile 53), Kassel 1999, S. 115.

Gegenspieler des Arpa-laúd dessen Part, die Holzbläser sind leicht reduziert, dafür liegen klangliches Hauptgewicht und Melodie im jetzt vollständigen Streicherapparat. Der somit härtere und vollere Klang erhält nun die Dynamik Forte, im Unterschied zum vorherigen Piano-Pianissimo. Auch diese subtilen Verwandlungen der Formteile haben einen dramaturgischen Sinn: Zwar ereignet sich in beiden B-Teilen dieselbe Handlung auf der Bühne, indem der Kaiser jeweils majestätisch im Kreise schreitet, doch lässt die Musik in B' hören, dass die Figur innerlich nicht mehr so gelassen ist, wie es den Anschein hat. Im Abschnitt C, der als Mittel- und Höhepunkt des Bildes auch die eigentliche Handlung beschreibt, gegenüber den eher statischen Handlungen in A und B, liegt denn auch der Stimmungsumschwung des Kaisers begründet. Der Ärger über seinen Schwiegersohn Don Gayferos, der die Zeit mit Schachspielen verbringt, statt seine Gattin Melisendra aus der maurischen Gefangenschaft zu befreien, kulminiert in diesem Abschnitt in vier Schlägen, die Karl mit Hilfe seines Zepters auf das Haupt des Don Gayferos niederfahren lässt (1 T. vor Z. 23). Der größeren Bewegung auf der Bühne entsprechend ist auch die Klangfarbe dieses Abschnitts eher heterogen und changierend, wobei die in den anderen Teilen verwendeten „Grundfarben“ jedoch erhalten bleiben, so dass der Eindruck einer klanglichen Einheit gewahrt wird. Was die Timbres angeht, so ist C eine Synthese aus den Teilen A und B, da hier Holzbläser und Streicher, Cembalo und Arpa-laúd erklingen und die Fanfaren-Instrumente die Stufen erhöhten Affekts markieren. Auf diese Weise gelingt es dem Komponisten, auf kleinem Raum und mit vergleichsweise schlichten Mitteln gleichzeitig Vielfalt, Symmetrie und Einheit zu erzeugen. Darüber hinaus erhalten einzelne Instrumentalfarben eine Semantik im Sinne des Bildes – beispielsweise als „höfischer“ Klang – oder im Sinne von konkreten Ereignissen wie dem Auftritt der Herolde.

Die kleine Gruppe der Blechbläser scheint von allen Melodieinstrumenten am häufigsten solche konkreten Ereignisse auf der Bühne zu vermitteln. Eine besondere Rolle übernimmt dabei die Trompete, die als einziges Instrument mit einem semantisch belegten Motiv verbunden ist, das satzübergreifend auftritt und in gewissem Sinne eine leitmotivische Funktion ausübt. Man könnte es als „Störungs“-Motiv bezeichnen, da es sich stark dissonant vom Kontext abhebt und auch inhaltlich jeweils eine Störung in der Handlung signalisiert. Zunächst erscheint das Motiv allerdings in einer melodisch noch nicht festgelegten Form in der „Sinfonia de Maese Pedro“ (2. und 3. T. nach Z. 5), wo es mit markierten Tonrepetitionen auf *des*'' im dreifachen Forte zum C-Dur-Klang quer steht. Auf diese Weise wird der

feierlich-pompöse Charakter der Ouvertüre, die ja „eines der sehenswertesten Dinge in der Welt“ einleitet,⁶³⁶ mit musikalischen Mitteln ironisch gebrochen.

In seiner melodisch definierten Form erklingt das Störungsmotiv jeweils in erzählerischen Abschnitten des *Trujamán*: Es erscheint bei der Erwähnung des „Moro enamorado“, des Verliebten Mohren (4 T. nach Z. 28 ff.), bei der Ankündigung seiner Bestrafung (4 T. nach Z. 36 ff.) und noch ein letztes Mal im sechsten Bild, wenn von der Verfolgung der Liebenden die Rede ist (3 T. vor Z. 76 ff.). Die beiden letzten Fälle lassen eine Veränderung der „Störung“ erkennen: Sie scheint sich zunehmend nicht mehr auf die erzählte Geschichte, sondern auf das Erzählen selbst zu beziehen, das an der vorletzten Stelle einige Takte später, an der letzten jedoch zeitgleich mit dem Störungsmotiv eine Wendung zur „Affektiertheit“ vollzieht, die dann auch bald die Reaktion Don Quijotes zur Folge hat. Es handelt sich jeweils um eine in kurzen, triolischen Noten aufsteigende Ganztonfolge mit kleiner Terz zu Beginn, die auf einem dissonierenden, stark akzentuierten längeren Zielton endet oder wieder absteigt.

Notenbsp. 41: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), *Trujamán* nach Cuadro 1, 4 T. nach Z. 28 f.



Ebenso wie die Instrumentation betrifft das Prinzip der Reduktion die Sänger, nicht nur im Hinblick auf deren geringe Zahl, sondern vor allem auch, was die Art ihres Gesangs betrifft, die de Fallas Anweisungen vorab genau festlegen. Zunächst empfiehlt er allen drei Sängern, jeglichen theatralen Manierismus zu unterlassen („evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral“).⁶³⁷ Der völlige Verzicht auf lyrischen Ausdruck wird insbesondere von den Darstellern Meister Pedros und des *Trujamán* erwartet („evitar toda expresión excesivamente lírica“ / „expresión ruda y esenta [...] de toda inflección lírica“, ebd.). Trotz dieser drastischen Reduktion der Ausdrucksmittel konventioneller Opernstimmen und trotz der grundsätzlichen Schlichtheit zeigen die drei Gesangspartien auf jeweils unterschiedliche Weise eine eigene, neue Art der Expressivität. De Falla stellt die drei Hauptfiguren als drei vokale Typen vor:

⁶³⁶ „El Retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo“, so kündigt sie Maese Pedro zuvor an, vgl. 6 T. nach Z. 2 ff.

⁶³⁷ De Falla, Klavierauszug, *Notas sobre la ejecución vocal*, o. S.

Der Erzähler ist ein „muchacho pregonero“,⁶³⁸ ein kindlicher Marktschreier, der Puppenspieler schillernd-diabolisch, da äußerst gewandt, anpassungsfähig und lebhaft in der musikalischen Diktion, während die Don Quijote betreffende Anweisung die meisten, teilweise widersprüchliche Merkmale fordert – „noble estilo“, Würde, Erhabenheit, aber auch Komik, und äußerste Übertreibung im Detail der Ausdrucksanweisungen. Auch aus der Stimm-Beschreibung („una voz tan nerviosa y energica como agil y rica en matices expresivos“, ebd.) kann man schließen, dass Don Quijotes Partie die „künstlichste“ der drei ist. Vom konventionellen, als „lyrisch“ und „manieristisch“ bezeichneten Operngesang wendet sich de Falla somit ab, um eigene Ideen der Natürlichkeit und Künstlichkeit dagegen zu setzen.

Auch in der musikalischen Form beziehungsweise den zahlreichen kleinen Formteilen des *Retablo de Maese Pedro* spiegelt sich die Idee der Reduktion wider. Vom ersten Takt an ist deutlich zu hören, dass das Ostinato als grundsätzlich sparsame Formidee das Werk gestaltet. Es geht zunächst von der Perkussionsgruppe aus – als deren „natürliches“ Element – und zeigt sich sofort mit einem weiteren gestalterischen Prinzip verbunden, der komplementären Schichtung von ostinaten Mustern (vgl. Tamburin und Pauke T. 1 ff.). Im ersten größer besetzten Abschnitt, der „Sinfonia de Maese Pedro“, greift dieses Ostinato-Prinzip auf das gesamte Orchester mit eintaktigen Patterns über. Selbst die Melodiestimme, hier in den Hörnern (6 T. vor Z. 3), partizipiert daran, so dass der dem Ostinato innewohnende rhythmische Gedanke ganz im Vordergrund steht.

Nicht nur in der Verwendung der Orchester- als Rhythmusinstrumente zeigt sich übrigens die Nähe zur Musik Igor Stravinskys; auch die Konzeption der musikalischen Abschnitte als Formen der Instrumentalmusik scheint sich an Stravinskys Vorgehen insbesondere in seinem musikdramatischen Werk *L'Histoire du soldat* (1918) anzulehnen. Eckhard Webers These zufolge handelt es sich bei der Bilderfolge der Binnengeschichte des *Retablo* ähnlich wie in der *Histoire du soldat* um einen „sich gegen Ende auflösenden Suitensatz“.⁶³⁹

⁶³⁸ Ebd. – Die Übersetzungen „voice of a boy shouting in the street“ bzw. „voix d'enfant qui fait une annonce“ zeigen, wie schwierig die spanische Wendung in andere Sprachen zu übertragen ist, da es sich offensichtlich um eine lokale Tradition handelt.

⁶³⁹ Weber (2000), S. 262. Die Tabelle resümiert Webers Analyse der Großform, vgl. ebd. Die Formanalyse von Bild 4, das Weber an dieser Stelle unerwähnt lässt, ist von der Autorin hinzugefügt.

Titel	Bild 1a	Bild 1b	Bild 2	Bild 3	Bild 4	Bild 5	Bild 6a	Bild 6b
	<i>La Corte de Carlo Magno</i>	<i>Entrada de Carlo Magno</i>	<i>Melisendra</i>	<i>El suplicio del Moro</i>	<i>Los Pirineos</i>	<i>La Fuga</i>	<i>La Persecución</i>	<i>(dito)</i>
Bez. nach Weber	Einleitung	Menuett	Romanze	Marsch	(?)	Schlußsatz /Liedform	()	()
Symmetrie 1	Tren-	nung	langsam, solistisch	prägnanter Ostinato-Rhythmus	prägnanter Ostinato-Rhythmus	langsam, solistisch	Tren-	nung
Symmetrie 2	A	ABCBA	ABABA	ABABA	(ABA)	ABAB-	AB-	A-

Von den acht Formteilen der *Historia* erweist sich im Grunde nur das Menuett als Suitensatz im strengeren Sinne, während der Marsch in einer solchen Reihe von Tanzsätzen wohl aus dem Rahmen fallen dürfte. Auch die „Romanze“ ist kein typischer Suitensatz; zwar mag dieser Titel – der übrigens ebenso wenig wie Menuett und Marsch von de Falla als Satzüberschrift verwendet wurde – dem lyrisch-schlichten Gestus des zweiten Bildes angemessen sein, eher als einer musikalisch festgelegten Form entspricht er jedoch der spanischen lyrischen Gattung *Romance*, die den Worten des Trujamán zufolge der Geschichte um Melisendra zugrunde liegt.⁶⁴⁰

Von größerer Bedeutung scheint hingegen die Tatsache, dass de Falla die instrumentalen Bilder im Großen wie im Kleinen streng symmetrisch anordnete, indem er die zwei im Zentrum stehenden, rhythmisch-lebhaften Bilder 3 und 4 mit den langsameren, gering besetzten Bildern 2 und 5 umgab und um all dies einen Rahmen aus den Bildern 1 und 6 legte, die als einzige durch Einschübe des Trujamán geteilt sind. Die Ordnung der schlichten, manchmal variierten Liedformen wird gegen Ende aus dramaturgischen Gründen, das heißt in Vorbereitung auf das Bühnenchaos des Finales, mehr und mehr aufgelöst. Die vorherrschende Spiegelsymmetrie und ABA- oder Schachtelform zeigt, wie aus dem Reduktionsprinzip eine hochgradige Künstlichkeit erwächst: Schließlich sind all diese abgezielten Formteile mit

⁶⁴⁰ „Esta verdadera historia (...) es sacada de (...) los Romances españoles“, *Trujamán* Z. 11 ff.

Bühnenhandlung verbunden, und meist legt de Falla das Geschehen auf der inneren Puppenbühne den Formteilen entsprechend choreographisch fest.

Neben dem erwähnten ersten Bild bieten die beiden Mittelbilder hierfür Beispiele. Die „Bestrafung des Mohren“ (drittes Bild) erfolgt in einer fünfteiligen ABABA-Form, wobei die A-Teile die allgemeine Szenerie des Richtplatzes darstellen, während die eigentliche Ausführung der Strafe in den B-Teilen stattfindet. Das vierte Bild zeigt den Ritt des Don Gayferos über „Die Pyrenäen“.⁶⁴¹ Signalarufe der Blechbläser markieren laut Regieanweisung in allen drei Teilen der ABA-Form Momente, in denen der Ritter auf dem „spiralförmigen“ Weg um einen Berg in sein Horn bläst, wobei er in jedem Abschnitt einmal „erscheint“.⁶⁴² Dabei erklingen die Signale in den A-Teilen im Solo-Horn, in B hingegen in der schärfer klingenden sordinierten Trompete, so dass B in Verbindung mit einer harmonischen Rückung (G zu B, vgl. Z. 52) und Erweiterung des Signal-Ambitus auf eine Oktave (3 T. vor Z. 54 f.) als Höhepunkt wirkt. Auch wenn de Falla diesen Höhepunkt nicht in seinen Regieanweisungen erläutert, könnte man mutmaßen, dass Don Gayferos in diesem Abschnitt den Gipfel erreicht, um dann seine Reise fortzusetzen.

Doch nicht nur die Makro- und Mikrostruktur der Sätze, auch die Arbeit mit dem thematisch-motivischen Material gestaltet sich in de Fallas Komposition sparsam, bisweilen sogar minimalistisch. Aufgrund des allgegenwärtigen Ostinatoprinzips kommt auch die Melodik mit sehr wenigen Motiven aus. Bisweilen liegt einem ganzen Abschnitt lediglich die Umspielung eines Tons mit Wechselnoten zugrunde, wie es beispielsweise in der „Ankündigung“ („El Pregón“) oder im zweiten Bild („Melisendra“) der Fall ist. Die „Sinfonia de Maese Pedro“ ließe als erster längerer Instrumentalabschnitt mit einer Überschrift, die auf die formale Tradition der Barockopern-Ouvertüre verweist, so etwas wie eine thematische Entwicklung oder Materialverarbeitung erwarten. Doch besteht die vorhandene Melodik, welche recht sprunghaft durch die verschiedenen Orchesterstimmen wechselt, aus Einzelmotiven, die teilweise zwei- oder dreimal wiederholt und ansonsten montageartig aneinandergereiht werden.

Ein erstes Motiv dieser Art erklingt in den ersten drei Takten der „Sinfonia“ im Horn: ein Stufengang in Achteln vom Grundton *c* zur Terz und wieder abwärts, also ein schlichtes, spiegelsymmetrisches Fünfton-Motiv im 6/8-Takt, das durch eine Pause auf der ersten

⁶⁴¹ Dieser Titel ist eine Hommage an Fallas Lehrer Felipe Pedrell und bezieht sich auf dessen Oper *Los Pirineos* (1891).

⁶⁴² Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 32–34.

Taktzeit rhythmisch markiert erscheint. Vom vierten Takt an wird diese „Melodie“ um ein gleichfalls ostinates Auftakt-Motiv in der Trompete erweitert, das mit einem markanten Quartsprung den Grundton c umspielt.

Notenbsp. 42: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), La Sinfonia de Maese Pedro, 6 T. vor Z. 3 ff. (Horn, Trompete)⁶⁴³

1. Horn (F) *ff marc. molto*

Trompete (C) *f*

In den folgenden vier Takten (Z. 3 ff.) scheint sich die Auf- und Abwärtsbewegung im Terzrahmen vorübergehend zu einer – wenn auch immer noch rudimentären – Melodie zu entwickeln, indem sie durch den Wechsel von Sechzehnteln und Achteln rhythmisch plastischer hervortritt und sogar erstmals so etwas wie eine Schlussbildung erkennen lässt (Kadenz im 2./3. T. nach Z. 3). Eine Erweiterung des Stufenganges im Ambitus unterstützt diesen Eindruck einer fortschreitenden melodischen Entwicklung: Auszierende Sechzehntelläufe in den Geigen, später in den Oboen, fügen sich quasi komplementär zum Ausgangsmotiv und erzeugen so gleichfalls eine Art Melodiezusammenhang.

Notenbsp. 43: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), La Sinfonia de Maese Pedro, Z. 3 ff.

1. Oboe *Solo f*

1. Horn (F) *ff sempre marc. pesante Tempo*

VI. 1, 2 *ff sempre*

Dieser Ansatz zu thematischer Arbeit soll jedoch ebenso wie der Titel „Sinfonia“ wohl nicht mehr als eine Anspielung auf die Tradition sein. Nach vier Takten Pseudo-Melodik kehren die Melodiestimmen wieder zu ihren ostinaten Patterns zurück, die zwar gewissermaßen Spuren

⁶⁴³ Quelle: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*: adaptación musical y escénica du un episodio de El ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes, London: Chester (1924) (Partitur).

der Entwicklung weiter tragen – vor allem halbtaktige Gruppen aus Achteln und Sechzehnteln in unterschiedlichen Positionen spielen nun eine Rolle – ansonsten aber als starre Motive gereiht und geschichtet werden (vgl. Z. 4 ff.).

Da der bewusste Verzicht auf klassisch geformte Themen und deren Verarbeitung hier offensichtlich ist, scheint es auch gewagt, die „Sinfonia de Maese Pedro“, wie Eckhard Weber dies tut, als Sonatenrondo zu deklarieren.⁶⁴⁴ Allerdings lässt sich die „Sinfonia“ durchaus in Abschnitte unterteilen, die einer solchen ABACABA-Form ähneln:

<i>Form nach Weber</i>	A (25 T.)	B (4 T.)	A' (11 T.)	C (4 T.)	A'' (4 T.)	B' (3 T.)	Koda (2 T.)
<i>Tonarten</i>	C-G-F-E	E	A-g-d-D	Quint-Quart-Klänge	D (+Quinten)	F (+Quinten)	B-C

Die Trennung der A- und B-Teile lässt sich rechtfertigen, indem man A das rhythmisch gleichmäßige Stufengang-Terzmotiv zuordnet und ein erstmals bei Z. 6 erklingendes Fünffonmotiv mit charakteristischem Quartsprung und quasi hemiolischem Akzent auf das fünfte Achtel im Takt als Kontrast zu A versteht. Ein plötzlicher Dynamik-Wechsel zum Piano, der jeweils mit einer verminderten Besetzung verbunden ist, unterstreicht diesen Kontrast (vgl. Z. 6 und 5. T. nach Z. 8).

Notenbsp. 44: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), La Sinfonia de Maese Pedro, Z. 6 f. (1. Oboe)⁶⁴⁵



Die Ähnlichkeit zwischen den zwei kontrastierenden Motiven ist dennoch relativ groß, da sie jeweils eintaktig sind und auf kleinem Raum eine quasi kreisende Achtelbewegung

⁶⁴⁴ Vgl. Weber (2000), S. 263.

⁶⁴⁵ Quelle: s. o. Anm. 643.

beschreiben. Ein Quartsprung mit Akzent, das Merkmal von B, ist schon früh auch in A vorhanden (vgl. Notenbsp. S. 228, Trompete). So verwundert es nicht, dass de Falla diesen Umstand nutzt und die beiden Motive enger miteinander verknüpft. Im dritten Abschnitt, den Weber mit A' bezeichnet, erscheinen sie erst im Zweitaktabstand, dann direkt hintereinander geschaltet als /ababa/. Wenn man nun den Abschnitt C, der mit der völlig neuen Besetzung von Solo-Flöte und Arpa-laúd (ebenfalls mit Solo bezeichnet) ziemlich aus dem Rahmen fällt, als melodische Synthese aus den beiden Motiven versteht, ist es möglich, den beiden Mittelteilen A' und C eine Durchführungsfunktion zuzuschreiben. Die Melodie der Flöte in C scheint mit dem Motiv aus B über die Quartsprünge verwandt; zudem könnte es als halbtaktige Umkehrung des B-Motivs aufgefasst werden. An A lehnt es sich eher aufgrund der gleichmäßigen Achtelbewegung im zweiten Takt.

Notenbsp. 45: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), La Sinfonia de Maese Pedro, 4. T. vor Z. 8 ff. (Flöte)⁶⁴⁶



Das im Kontext der „Sinfonia“ erstmalige Legato erweckt noch mehr als das komplementäre Spiel von melodischen Motiven in der ersten Exposition von A (s. o.) den Eindruck eines regelrechten Themas. Aber auch dieses setzt sich aus Motivwiederholungen zusammen und bricht schon nach dem dritten Takt ab. Obwohl der Komponist gewissermaßen Bausteine eines konventionellen Melodievorrats verwendet – das heißt vor allem kleine Schritte und Intervallsprünge sowie Geschlossenheit oder Symmetrie innerhalb des Motivrahmens – und obwohl er eine Großform in Anlehnung an ein klassisches Modell entwirft, weigert er sich, diese Vorgaben in zentralen Punkten zu erfüllen – neben der Melodik betrifft dies übrigens auch die Harmonik (vgl. Tabelle S. 235). Mit der Abwesenheit von musikalischen Themen im klassischen Sinn scheint jedoch eine Fokussierung des rhythmischen Ausdrucks einherzugehen, da die melodischen Motive stets halb- oder eintaktig gebaut sind und so den hämmernden Sechachteltakt („Allegro, ma molto moderato e pesante“) ständig variierend hervorheben. Der Bezug dieses ausschließlich rhythmisch bestimmten Charakters zur dramaturgischen Funktion der „Sinfonia“ soll im folgenden Abschnitt erläutert werden.

⁶⁴⁶ Quelle: s. ebd.

Es hat sich gezeigt, dass die Idee der Reduktion die zentralen musikalischen Parameter des Werkes durchdringt, den Einsatz von Instrumenten und Klangfarben ebenso wie den Aufbau von Satz und Melodieverlauf. Insbesondere fällt dieses Vorgehen auch bei Rückgriffen auf klassische Modelle auf: Vergleicht man noch einmal die Formteile der „Sinfonia“, so scheint hier die Sparsamkeit fast ad absurdum geführt, da nach einer dreimaligen, quasi ausführlichen Exposition von A alle übrigen Teile in drei oder vier Takten nur knapp angedeutet werden. Auf diese Weise entsteht in direktem Zusammenhang mit der Reduktion auch der Eindruck verzerrter Proportionen – beides Merkmale, die sich auch im Puppentheater finden.

5.5.2 *Mise en abyme* und Figurentheater

Der schon mehrfach erwähnte Kunstgriff der *Mise en abyme* hat, so kann man behaupten, in de Fallas *Retablo de Maese Pedro* die Funktion des obersten Konstruktionsprinzips. Als Theater in der Roman-Erzählung war es in der literarischen Vorlage gegeben; in de Fallas Puppentheater wird es zum „Theater auf dem Theater“ und tritt damit in eine Linie mit avantgardistischen, antiillusionistischen Dramen wie Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) oder Bertolt Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* (1954). Obgleich Gides Terminus⁶⁴⁷ heute im Allgemeinen auf Erzähltexte bezogen und vom „Theater auf dem Theater“ unterschieden wird, ist es sinnvoll, ihn in diesem Zusammenhang beizubehalten: Nicht nur, weil de Fallas Komposition auf einem Erzähltext basiert, sondern auch, weil André Gide selbst als begeisterter Besucher des Pariser Petit-Théâtre am Puppentheater partizipierte. – Über die inhaltliche Voraussetzung der Cervantes-Vorlage hinaus lässt sich die *Mise en abyme* in ganz unterschiedlichen Ausprägungen in der gesamten Komposition wieder finden, als Schachtelungs-Prinzip, das punktuell vom gesungenen Text ausgeht, größere formale Abschnitte betrifft oder sich dramaturgisch begründen lässt.

Angesichts einer derart breiten Anwendung der *Mise en abyme* lässt sich die These aufstellen, dass Manuel de Falla mit der Entscheidung zu diesem Konstruktionsprinzip seine musikdramatische Komposition als ein genuines Puppentheater ausgewiesen hat. Für de Fallas Auffassung trifft nämlich zu, was vielleicht in anderen Pariser Kontexten⁶⁴⁸ nicht immer gegolten hätte: dass das Puppentheater grundsätzlich mit einer Guckkastenbühne – dem *retablo* – verbunden und damit die Rahmen- oder Schachtel-Idee von vornherein

⁶⁴⁷ Erstmals erwähnt in seinem *Journal*, Sommer 1893.

⁶⁴⁸ Man denke etwa an das experimentelle Petit-Théâtre, siehe oben, Kap. 2.2.2.

gegeben ist. Gerade die geringe Größe dieser Bühne muss im Unterschied zur Schauspieler-Bühne den Eindruck einer Außen-Innen-Opposition, einer Verschachtelung, stark hervorheben. Als Beleg für die Zusammengehörigkeit von Puppen- und Bühnenidee sind die zahlreichen Titel von Puppenstücken anzuführen, die wie *El Retablo de Maese Pedro* den expliziten Verweis auf die Guckkastenbühne enthalten, so etwa Federico García Lorcas *Retabillo de Don Cristóbal*, oder auch Cervantes' Erzählung *El retablo de las maravillas*. Dabei hat das Wort *retablo* stets die zusätzliche, metaphorische Bedeutung einer „Geschichte“: Tatsächlich ersetzt es bei de Falla teilweise den Begriff *historia*⁶⁴⁹ – der Bühnenrahmen und die Geschichte als das, was „darin zu sehen ist“, sind also nicht nur eng miteinander verknüpft, sondern werden bisweilen als Schablonen übereinander geschoben und einander gleichgesetzt. Indem der ständige Verweis auf den Rahmen gleichzeitig die dargestellte Geschichte und ihre Darstellung thematisiert, trägt das Prinzip der *Mise en abyme* entscheidend zur Artifizialität, einem der wichtigsten Züge des Puppengedankens, bei. Das „Künstliche“ liegt in diesem Fall in der indirekten, duplizierten Erzählweise und zielt auf eine Distanzierung des Rezipienten vom Geschehen.

Auf der Ebene der dramaturgischen Elemente ist das Prinzip der Verschachtelung und Doppelung verwirklicht, indem immer wieder die (Er-)Öffnung der „Schachtel“, also die Lenkung des Zuschauerblicks vom Außen zum Innen, vollzogen wird. Zum einen geschieht dies über die Vorhänge der großen und der kleinen Puppenbühne, die sich zu Beginn und am Ende der Abschnitte öffnen und wieder schließen. Die „großen“ Vorhänge bewegen sich natürlich nur zu Beginn und Ende des Gesamtstücks, wobei die Regieanweisung sie in auffälliger Symmetrie platziert, indem vor dem ersten beziehungsweise nach dem letzten Vorhang jeweils genau zwölf Takte Musik erklingen.⁶⁵⁰ Was die „kleinen“ Vorhänge betrifft, so werden diese zweimal durch den Stillstand der Figuren ersetzt, wenn im ersten und sechsten Bild eine Unterbrechung erfolgt.⁶⁵¹ Ihr Fehlen am Ende des sechsten Bildes kündigt hingegen von der Aufhebung der Schachtelung, die durch den zerstörerischen Akt des Zuschauers Don Quijote herbeigeführt wird.

Ein zweites Moment der „Öffnung“, das auf eine lange Tradition im Musiktheater zurückblickt, ist die Ouvertüre. De Falla führt diese Tradition und ihre Funktion in seinem *Retablo* in übertriebener Weise vor, indem er nicht weniger als drei Ouvertüren vor den

⁶⁴⁹ Meister Pedro kündigt den „retablo de la libertad de Melisendra“ an, der Trujamán später die „historia“, vgl. 8 T. nach Z. 2 und 2 T. nach Z. 11.

⁶⁵⁰ Vgl. de Falla, Klavierauszug, T. 12 und 12. Takt vor Schluss.

⁶⁵¹ Ebd., S. 11 und 46.

Beginn der (inneren) Handlung setzt.⁶⁵² Die „Sinfonia de Maese Pedro“ ist aufgrund ihres Titels und ihrer relativen Länge die augenfälligste dieser drei Ouvertüren, doch wird sie von zwei zusätzlichen, kürzeren Abschnitten eingerahmt, die beide auch einleitende Funktion haben.

Der erste, der „Sinfonia“ vorgeschaltete Abschnitt trägt die Überschrift „El Pregón“, die sich konkret auf die Handlung der Figur Meister Pedros bezieht: Seine erste Ansprache an das Publikum, die Einladung und Ankündigung seines Puppenspiels erklingt in einem knappen, unbegleiteten Rezitativ allerdings erst am Ende des Abschnitts (6 T. nach Z. 2 ff.). Eine rein instrumentale Passage vorab dient dazu, dem Zuschauer die ungewöhnliche Bühnensituation vorzuführen. Die Regieanweisung betont an dieser Stelle mehrfach die unbedingte Unabhängigkeit der beiden Bühnenteile, des Wirtshaus-Stalls als *proscenio* und des *retablo* – letzterer soll etwas höher positioniert sein.⁶⁵³ Aufgrund des Handlungsvakuums – die Zuschauer erscheinen nämlich erst später im *proscenio*, so dass der Puppenspieler, wenn er schließlich auftritt (4 T. nach Z. 2) seine Ankündigung auf eine leere Bühne ruft – scheint diese Duplizität des Bühnenrahmens hier zunächst die Hauptaussage zu sein. Auch die Musik spiegelt eine solche Doppelung wieder. Vordergründig mag sie zwar mit Bordun-Klängen in Englischhorn und Streichern schlicht eine folkloristische Wirtshaus-Atmosphäre andeuten⁶⁵⁴ – die Oboen spielen passend dazu im Wechsel eine mit Trillern und Umspielungen charakterisierte Dudelsack-Melodie –, doch der Rhythmus verrät die abstrahierende Botschaft der Doppelbühne: Hier lagert sich der Sechachtelrhythmus der Melodiestimme über einen Vierer-Schlag von Tamburin und Pauke. Beide Rhythmen markieren ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit voneinander mit Akzenten beziehungsweise Trillern, beide existieren als Ostinati unbeeinflusst voneinander siebzehn Takte hindurch, wobei die Oboenmelodie ein einziges Mal vorübergehend aus ihrem Ambitus ausbricht, um das Heben des Vorhangs mit einer plakativen Ab- und Aufwärtsbewegung zu begleiten (T. 12). Bemerkenswert ist hierbei die extrem kurze Zeit von nur fünf Takten, die dem (realen) Zuschauer bleiben, um seinen ersten Einblick in die geschachtelte Bühne zu vollziehen. Eigentlich ist sie sogar auf dreieinhalb Takte reduziert, weil Meister Pedros Klingel das bis dahin gewahrte „Schweigen“ auf der Bühne dann durchbricht.⁶⁵⁵ Umso bedeutsamer scheint daher die Tatsache, dass die Musik die visuelle Botschaft der *Mise en abyme* mit ihren Mitteln unterstützt.

⁶⁵² Siehe auch Weber (2000), S. 268 ff.

⁶⁵³ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 2.

⁶⁵⁴ Vgl. Weber (2000), S. 268.

⁶⁵⁵ De Falla, Klavierauszug, S. 3.

Auf ganz ähnliche Weise ruft auch die dritte Ouvertüre, das Vorspiel zur „Historia de la libertad de Melisendra“, die schillernde Schachtelung noch einmal ins Gedächtnis. Im Hinblick auf die Ouvertüren-Funktion erscheint der elftaktige Einschub vor dem ersten Auftritt des Trujamán als eine leicht reduzierte Variante des „Pregón“, so dass sich insgesamt eine symmetrisch durchkonstruierte Schachtel-Formation (AaBaA) erkennen lässt:

A	<i>Pregón</i> (instrumental) – 17 Takte
(a)	vokal: Ankündigung Meister Pedros – 11 Takte
B	<i>Sinfonia</i> (instrumental) – 53 Takte
(a')	vokal: Meister Pedro kündigt Beginn an – 6 Takte
A'	Vorspiel (instrumental) – 11 Takte

Zwar haben sich die Klangfarben im Binnen-Vorspiel, der Parallele zum *Pregón*, verändert, indem nun statt der Oboen und Streicher die „metallischen“ Bläser (Flöte, Hörner und Trompete) erklingen; die geringe Besetzung, ein ostinater Untergrund der Pauke und vor allem die Opposition von Vier- und Sechachtel-Rhythmus sind jedoch erhalten, letztere hat sich sogar verstärkt. Die zwei Rhythmen erscheinen hier nicht mehr in Melodie- und Schlaginstrument, sondern in zwei Melodieinstrumenten, Flöte und Trompete, und haben daher die Möglichkeit, auch harmonisch zu kontrastieren. Der Vierachtel-Rhythmus der Flöte ist mit A-Dur, der Sechachteltakt der Trompete mit der im Quintenzirkel „gegenüber“ liegenden Tonart Es-Dur verbunden. Die geforderte Unabhängigkeit der zwei Ebenen bleibt also gewahrt, gleichzeitig aber verweist die Musik auf ihre spiegelbildliche Beziehung.

Die „Sinfonia de Maese Pedro“ ist nicht nur durch ihre Mittelposition und den deutlich größeren Umfang, sondern vor allem auch durch ihren beziehungsreichen Titel und ihre spezifische Form als „eigentliche“, das heißt klassische Ouvertüre gekennzeichnet. Ein Gestus der Eröffnung wird über fanfarenhafte Motive und eine relativ volle Besetzung mit verstärktem Einsatz der Blechbläser vermittelt. Dennoch erscheint die Ouvertüren-Tradition gerade hier gebrochen: Zum einen durch die Nicht-Erfüllung der klassischen Hörerwartungen, wie sich bereits gezeigt hat; zum anderen aber auch, weil sich der Große Vorhang bereits geöffnet hat und die äußere Handlung in vollem Gange ist. Das gesamte Publikum des

Wirtshauses – mit Meister Pedro sieben Personen – erscheint hier im *proscenio*, betrachtet die kleine Bühne und nimmt seine Plätze ein, wobei Don Quijote als Ehrengast eine zuvorkommende Behandlung durch den Puppenspieler erfährt. Im Unterschied zu den übrigen Teilen des *Retablo* scheint die Bühnenhandlung hier an keiner Stelle choreographisch festgelegt; man könnte meinen, dass Bewegung und Musik ausnahmsweise unabhängig voneinander ablaufen. Trotzdem lässt sich auch hier eine Analogie feststellen: Die auffällige melodische Starrheit der Musik, das Hervortreten eines gleichfalls starren Sechschachtel-Rhythmus bietet ein akustisches Abbild der ihrerseits starren, typisierten Gliederpuppen und ihrer reduzierten, unorganischen Bewegungen. Die mittlere Ouvertüre lädt auf diese Weise noch einmal implizit zu einem Puppenstück ein.

Die Übersicht über die einzelnen Abschnitte des *Retablo* hat bereits gezeigt, dass das Rahmen- und Schachtelprinzip, insbesondere was die Binnengeschichte angeht, die musikalische Form als ABA- oder ABCBA-Anordnung durchweg bestimmt. Letztlich scheint das Finale als einziger Teil von dieser Regel ausgenommen zu sein,⁶⁵⁶ obgleich sich auch hier zumindest eine große ABA-Form erkennen lässt, die mit zwei eher energischen Abschnitten einen lyrischen einrahmt. Da die Musik des Finale viel näher am gesungenen Text ist als in allen anderen Teilen, sind auch die formalen Abschnitte primär vom Text bestimmt. Die Dualität von kleiner und großer Bühne spiegelt sich in den beiden A-Teilen, wird in B jedoch um einen dritten Aspekt erweitert: Während Don Quijote (dessen Hauptauftritt im Finale stattfindet) in A₁ die Figuren der kleinen Bühne anspricht – erst die „bösen“ Verfolger, dann die fliehenden Helden – und sich in A₂ an die Figuren der großen Bühne wendet, so gilt seine Apostrophe im Mittelteil einer nicht anwesenden Figur – seiner imaginären Dame Dulcinea. Man könnte dieses Moment als Fortsetzung oder Steigerung der ineinander geschachtelten Ebenen verstehen, die letztlich alle Projektionen des realen Zuschauers versinnbildlichen.

Analog zum „Theater auf dem Theater“ ist in de Fallas Puppen-Musiktheater auch „Musik in der Musik“ zu hören. Das Prinzip der *Mise en abyme* wird auf diese Weise nicht nur (satz)übergreifend, sondern auch punktuell verwirklicht und auf das zentrale Element des Musiktheaters übertragen. Selbst darin folgt der Komponist übrigens seiner literarischen Vorlage, die ja eine musikalische Motivik beinhaltet.

Zum Teil stellen die Beispiele solcher musikalischen Motive eher akustische, wenig komplexe Signale dar, wie die Hornfanfaren des Don Gayferos im vierten Bild. Dennoch sind

⁶⁵⁶ Weber (2000), S. 266 f. geht von einer Reihungsform aus, die er ABC nennt, doch weist er selbst auf Parallelen zwischen A und C hin.

sie subtil musikalisiert, indem die Signale als musikalische Motive behandelt und variiert werden (s. o.). Die im sechsten Bild erklingenden „Glocken“ über der maurischen Stadt fügen sich als ostinates Motiv noch mehr in den Orchestersatz ein, so dass die Verschachtelung sich gewissermaßen zu vertuschen versucht: Dementsprechend sind die Glocken auch leicht verfremdet, indem sie mit einem Spiel aus Terz-, Quart- und Tritonus-Intervallen in den Hörnern und im Arpa-laúd imitiert werden („quasi campane“, vgl. 1 T. nach Z. 72 ff.).

Um Deutlichkeit bemüht sich dagegen eine andere Variante von Musik in der Musik: Die Zitate, die der Trujamán in seine Erzählung einflacht, heben sich jeweils klar durch „Musikalisierung“ von ihrer Umgebung ab. De Falla setzt dabei die im Text vorhandene Idee des Kontrasts zwischen ungebundener und gebundener Sprache um, indem er das Metrum als Mittel nutzt, das Sprache und Musik verbindet. Er „übersetzt“ die Jamben des Blankverses in wechselnde Achtel- und Viertelnoten (vgl. Z. 13 ff.) und markiert auch mit einem neu definierten Tempo und Vortrag („con voz natural“) die scharfe Trennung zwischen „normaler“, metrischer freier und gehobener, musikalischer Diktion. Das zweite Verszitat ist musikalisch ähnlich gestaltet (vgl. Z. 59 ff.). Darüber hinaus musikalisiert de Falla aber noch ein drittes Zitat in der Rede des Trujamán, das bei Cervantes und auch im Libretto nicht aus Versen besteht: Es handelt sich um einen Satz der (auf der Bühne stummen) Binnenfigur Carlo Magno, der als gesprochene Rede in Prosa steht, im Unterschied zu den zwei anderen Zitaten, die erzählerisches Beiwerk sind. Trotzdem wird dieses Zitat musikalisch behandelt wie die beiden anderen und mit Metrum-, Tempo- und Registerwechsel vom Kontext abgehoben. Der Kontrast des musikalisierten Stils zur inhaltlichen Banalität dieses Zusatz-Zitats („s ist Eure Sache, erwägt es“)⁶⁵⁷ bewirkt eine Ironisierung der gesamten Schachtel-Technik, die hier hohe gegen niedere Ebenen stellt.

5.5.3 Puppenmusik einzelner Bilder: ein musikalisches Knütteltheater

Ein zentrales Charakteristikum des andalusischen Kasperltheaters, der *Titeres de Cachiporra*, ist das Handlungsmoment der Stockschläge, die eine Figur auf der Bühne einer anderen verabreicht.⁶⁵⁸ Es handelt sich um eine übernational verbreitete Tradition des Handpuppen-theaters, die Autoren wie Alfred Jarry und Federico García Lorca in ihren Puppenstücken aufgegriffen haben. Auch Manuel de Falla integrierte diesen Topos in *El Retablo de Maese*

⁶⁵⁷ Nöbel (1974), S. 85; vgl. Falla, Z. 16 ff.

⁶⁵⁸ Siehe Kap. 5.3 / Exkurs.

Pedro, das seine Uraufführung übrigens als Handpuppentheater erlebte und erst später, etwa in Zürich 1926, mit Marionetten gespielt wurde: Die Vorlage bot ihm verschiedene Anhaltspunkte im Verlauf der Handlung, die er alle übernahm und nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch ausführte. Ausgehend von zwei Bildern der Binnengeschichte, in welchen das Puppentheater als Knütteltheater sozusagen doppelt thematisiert wird, lässt sich die gesamte musikalische Konzeption von de Fallas Puppentheater-Musik verstehen.

Im ersten Bild („La corte de Carlo Magno“) beschränkt sich das *Cachiporra*-Motiv auf einen äußerst kurzen Moment, wenn Karl der Große mit seinem Zepter Don Gayferos „belehrt“. Die Schläge sind durch vier akzentuierte Dissonanzen (*dis* gegen *e* in A-Dur) auf die Hauptzeiten des Dreivierteltakts im Orchester abgebildet.

Notenbsp. 46: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 1, 1 T. vor Z. 23 f. 659

Golpea con el cetro la cabeza de don Gayferos. (*)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time and A major. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff contains a bass line with accented notes on the first, second, third, and fourth beats of the four measures, each marked with an asterisk (*). The dynamic marking *ff* is placed above the first measure.

Die Partitur zeigt gegenüber der vereinfachten Klavierfassung, dass de Falla eine allzu plakative Illustration dennoch vermeiden wollte: Den Schlägen auf die betonten Taktzeiten mit der Dissonanz in Geigen und Bratschen folgen jeweils „Nachschläge“ auf die unbetonten Zeiten in den Hörnern, Cembalo und Arpa-laúd. Zudem wird dieser Höhepunkt über vier Takte vorbereitet, in denen gleichfalls Akzente auf die Hauptzeiten erklingen – der vorhergehende tänzerische Sechsstelrhythmus (Z. 21 ff.) wird so plötzlich zum Dreivierteltakt uminterpretiert. Auch diese Akzente sind bereits mit einem kleinen Sekundwechsel verbunden (Horn-Solo Z. 22 ff.), der zum Ereignis der eigentlichen Schläge nur noch durch Synchronisation verschärft wird. Laut Regieanweisung sind die vier Takte zuvor dem „wachsenden Zorn“ Kaiser Karls vorbehalten.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Quelle: s. o., Anm. 664.

⁶⁶⁰ De Falla, Klavierauszug, S. 17.

Trotz dieser Vorbereitung bleibt die zum Handeln bestimmte Zeit außerordentlich knapp bemessen: Bei dem angegebenen Metrum von 54 für einen Takt müssen die vier Schläge in nicht ganz zwei Sekunden erfolgen, da die sofortige Rückkehr der Musik zum „Menuett“ (3. Taktzeit von Z. 23) verlangt, dass der Kaiser sich wütend abwendet und seine vorherige Parade wiederaufnimmt.⁶⁶¹ Ausdrucksvolle, große Gebärden sind somit nicht möglich, sondern eher eine mechanisierte, ganz dem Rhythmus gehorchende Bewegung.

Die „Bestrafung des Mohren“ im dritten Bild erlaubt nun, den Topos des Knütteltheaters weiter auszubauen. Doch auch hier sind die szenisch dargestellten Schläge auf eine relativ geringe Zahl von Takten beschränkt (8+13 Takte von insgesamt 56), in denen die Musik eine strenge Choreographie vorgibt. Zwar sind dies keine „zweihundert Hiebe“, wie der Trujamán voraussagt (3 T. nach Z. 36), aber die Anzahl ist wie bei den Zepter-Schlägen in der Musik exakt angegeben: „Die Henkersknechte schlagen den Schuldigen mit abwechselnden Hieben, die mit dem rhythmischen Akzenten der Musik übereinstimmen (ein Schlag pro Taktzeit).“⁶⁶² Angesichts einer derartigen Präzision der Regieanweisungen ist es offensichtlich, dass de Falla auf die musikalische Verbildlichung dieses besonderen Handlungsmoments großen Wert legte.

Die Musik des gesamten dritten Bilds ist als Marsch im Zweivierteltakt angelegt. Die Viertelschläge sind von vornherein deutlich artikuliert (*Marcato*), so dass die zwei kurzen Abschnitte der Bühnenaktion, in denen der Mohr bestraft wird, die vorhandene musikalische Basis nur verstärken müssen. Dies geschieht über die Parameter Dynamik (*Fortissimo*), Artikulation (*Marcatissimo*), eine vergrößerte Besetzung und den Wechsel von Konsonanz (Quintklänge)⁶⁶³ zu Dissonanz (Tritonusklänge *es-a*, *c-ges*). Dabei war de Falla zusätzlich bemüht, die Existenz der zwei Henkersknechte und den Wechsel ihrer Schläge musikalisch zu symbolisieren, indem er ein melodisches eintaktiges Motiv einflocht, das sich zwei Instrumentengruppen echoartig zuspielden (Streicher, Oboe, Englischhorn vs. Klarinette und Hörner, vgl. T. 3 und 4 des Notenbeispiels).

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Übers.: Autorin, vgl. Falla, Klavierauszug, S. 29.

⁶⁶³ Vgl. Klavierauszug, T. 1 nach Z. 43: Quint *e-h* (E-Dur ist vorgezeichnet) mit Unterquint *A* und Oberquint *fis*. Man hört eine *A/H*-Bitonalität.

Notenbsp. 47: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 3, Z. 44 ff.⁶⁶⁴

Auch hier zwingt eine quasi mechanisierte Musik die Figuren auf der Bühne zu mechanischen, repetitiven Bewegungen. Der Vergleich mit anderen Teilen des *Retablo* – der „Sinfonia“ oder der übrigen Bilder der „Historia“ – zeigt, dass die soeben betrachteten Abschnitte lediglich verdichtete Momente sind, die sich aus der Gesamtheit von de Fallas Puppentheater-Musik paradigmatisch hervorheben. Das Prinzip des Mechanistischen beherrscht die Musik des *Retablo* in Form von kurzen Ostinato-Motiven überall dort, wo die Idee des Puppentheaters thematisiert wird, sei es durch die innere Puppengeschichte oder die zwei Vermittlerinstanzen, Meister Pedro und seinen Erzähler. Wenn die Figur des Don Quijote davon zunächst ausgenommen scheint und einem nicht repetitiven, sondern eher linearen oder zyklischen musikalischen Prinzip zugeordnet ist, so nur vorübergehend: Im Finale umgeben auch ihn, wie sich noch zeigen wird, mechanistische Strukturen, wenn auch in einer neuen Form. Indem de Falla sein Kompositionsprinzip mit einer spezifischen Semantik genuiner Puppen-Handlung verknüpft, erhält sein Werk den Aspekt eines musikalischen „Knütteltheaters“. Bei diesem Vorgehen kommt ihm der Umstand entgegen, dass die Körper der Gliederpuppen – beziehungsweise Handpuppen – seiner beschleunigten Choreographie in idealer Weise gehorchen können – sie sind imstande, sich schneller zu bewegen als ein Schauspieler.

5.5.4 Die drei Protagonisten

Die extreme Reduktion des „sprachfähigen“ Personals auf nur drei Personen bringt es mit sich, dass diese drei sich von der Gesamtheit des Personals abheben, um die zentralen personalen Funktionen der Theatersituation vorzustellen: Don Quijote vertritt den Zuschauer an sich, der Trujamán den Erzähler und Meister Pedro den Spielleiter, indirekt aber auch den

⁶⁶⁴ Quelle: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro: adaptación musical y escénica du un episodio de El ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, London: Chester (1924) (Klavierauszug).

Darsteller. Die beiden letzteren Figuren zeigen allerdings, dass hier gegenüber der klassischen Dreierkonstellation der Theater-Teilnehmer, wo man den Zuschauer, den Darsteller und den Regisseur erwarten würde, ein komplexeres, teilweise verschobenes Kommunikationsschema vorliegt. Eine Untersuchung der sehr unterschiedlichen Gesangspartien der drei Protagonisten soll über ihre poetologischen Funktionen weiteren Aufschluss geben.

5.5.4.1 Der *Trujamán*

Der *Trujamán* stellt als Erzähler grundsätzlich ein folkloristisches Element dar, indem sein „Erzählen“ sich an die Tradition so genannter *pregones* lehnt, Rufgesänge der Geschichtenerzähler, die in Spanien zu de Fallas Lebzeiten noch verbreitet waren.⁶⁶⁵ Die Grundform dieses äußerst stilisierten, unnatürlich wirkenden Gesangs besteht aus syllabisch deklamierten schnellen Sechzehnteln auf einem Rezitationston, der nur zur Markierung von Satzabschnitten mit einem Terzsprung auf- oder abwärts verlassen wird. Weitere Markierungen sind akzentuierte Haltetöne am Satzende sowie einzelne kurze Sforzato-Rufe auf der Oberterz am Satzanfang.

Notenbsp. 48: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), 1. Auftritt des *Trujamán*, Z. 11 ff.⁶⁶⁶

Tr. *sf* (*gridando*)
 Es - ta ver-da-de-ra his - to-ria que a - quí a vue-sas mer-ce-des se re-pre - sen-ta,

Während die Unterterz nur auftaktig und für unbetonte Teile der Rede verwendet wird, gilt der Sprung zur Oberterz stets als ein Signal, das am Phrasenbeginn die Aufmerksamkeit der Zuhörer gewinnen will. Weil dieser scharfe Akzent jedoch ebenso wie der Schluss-Akzent häufig auf unbetonte Silben fällt, steht er einer expressiven Deklamation, wie der Hörer sie erwarten würde, diametral entgegen.⁶⁶⁷ Stattdessen wirkt die psalmodierende Rezitation in hohem Maße stilisiert und wenig expressiv. Das Ideal der Klarheit und Geradlinigkeit, das Don Quijote an späterer Stelle einfordern wird, ist jedoch in dieser Ausgangsform der

⁶⁶⁵ De Falla weist darauf in einer Regieanweisung hin: „Toda la parte del Trujamán deberá cantarse a la manera de un pregon popular“, Klavierauszug, S. 9. Vgl. auch Weber (2000), S. 271 f.

⁶⁶⁶ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁶⁶⁷ Sabina Prüser folgt dagegen der These, dass die Melodie des Trujamán streng der jeweiligen Klanggestalt des Satzes folge, vgl. Sabina Prüser, „*Esta verdadera historia*“. *Die Vertonung von Prosa – Eine besondere Art des Sprechgesangs am Beispiel von Manuel de Fallas „El Retablo de Maese Pedro“*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996, S. 205.

Rezitation schon verwirklicht: Schlichte musikalische Gliederungsprinzipien teilen den Prosatext in streng parallel geführte Doppelphrasen, wobei die erste Halbphrase mit der Oberterz, die zweite mit der Unterterz beginnt. Größere Abschnitte werden stets mit einer kleinen Kadenz-Klausel abgeschlossen. Offenbar sind derlei „gregorianische“ Elemente in der spanischen Folklore verwurzelt.⁶⁶⁸

Notenbsp. 49: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), 1. Auftritt des *Trujamán*, 2 T. vor Z. 13 f.⁶⁶⁹



Trotz der strengen Ordnung evozieren häufige Taktwechsel und kleine Variationen der Notenwerte (vereinzelte Triolen und Punktierte) den unregelmäßigen Gestus gesprochener Sprache. Auch die ungewöhnliche Vortragsanweisung „gridando“ („schreiend“), die den meisten Auftritten des *Trujamán* voransteht, weist seine Partie als eine Art Sprechgesang, wenn nicht sogar Anti-Gesang aus.

Von dieser Form extrem ungesanglicher Deklamation entfernt sich der *Trujamán* nun im Laufe seiner Erzählung zunehmend. Eckard Weber hat hier eine lineare Entwicklung nachweisen können, welche die zunächst unbegleitete Vokalpartie stufenweise der Instrumentalmusik der Bilder annähert, die zwischen die einzelnen Auftritte des *Trujamán* geschaltet sind.⁶⁷⁰

Die anfängliche Kargheit der Erzählerpartie wird schon beim zweiten Auftritt (10 T. nach Z. 15 ff.) minimal musikalisch angereichert, indem sich die Erwähnung der Figur Carlo Magno quasi als Textausdeutung niederschlägt: Eine kurze melodische Wendung und Verschiebung des Rezitationstons in ein tieferes Register, sowie die Ausdrucksanweisung „liberamente (solenne)“ deuten als Kontrast zur sonstigen Erzählweise einen Moment der Einfühlung, der Identifikation mit dem Erzählten an. Einige verklingende Liegetöne („perdendosi“) und ein Paukenwirbel reichen zudem aus dem vorherigen Bild noch einige Takte in den neuen Abschnitt hinein, so dass hier eine erste Überlappung und Berührung

⁶⁶⁸ Vgl. Weber (2000), S. 274.

⁶⁶⁹ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 271 ff.

zwischen der rein instrumentalen Bilderebene und der bislang rein vokalen Erzählerebene geschieht.

Die erste regelrechte instrumentale Begleitung erhält der Gesang des *Trujamán* im zweiten Teil desselben Abschnitts. Die Trompete mit dem erwähnten „Störungsmotiv“, Tamburin und Pauke bilden einen noch sehr dünnen Klangteppich, über dem auch die Expressivität des Gesangs durch einen größeren Ambitus (Quint- statt Terzsprung aufwärts) geringfügig verstärkt ist. Wie das allererste „musikalische“ Ereignis scheint auch diese Musikalisierung durch den Textinhalt motiviert: Die instrumental unterlegte Passage beschreibt das Streitgespräch zwischen den Rittern Don Gayferos und Don Roldán – letzterer will dem Kollegen sein berühmtes Schwert Durindana nicht ausleihen. Offenbar verdient der Konflikt als erstes Hindernis auf der Reise des tapferen Befreiers diese Steigerung des Ausdrucks.

Der *Trujamán* singt von nun an kaum mehr unbegleitet, stattdessen vergrößert sich der Orchesterapparat graduell, indem bei den folgenden Auftritten zur jeweils bereits vorhandenen Begleitgruppe Bässe und Cembalo (vor Bild 2), dann die mittleren Streicher (vor Bild 3) hinzutreten. Vor dem vierten Bild lässt sich eine Aufweichung der bislang klaren Abschnittsgrenzen hören, da die Begleitung den ostinaten Rhythmus aus dem dritten Bild beibehält und bis ins vierte Bild weiterträgt. Auch die psalmodierende Rezitation hat hier einen weiteren Schritt der Musikalisierung vollzogen, indem nun längere Notenwerte verschiedene Rhythmen erkennen lassen und die Schlussfloskel erstmals ein kleines Melisma enthält.

Notenbsp. 50: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), *Trujamán* nach Cuadro 3, 4 T. vor Z. 49 ff. (*Trujamán*)⁶⁷¹

Tr. Mi - ren a - ho-ra a don Gay - fe-ros, que a - quí pa - re-ce a ca - ba-llo,
ca - mi-no de la ciu - dad de San - sue- na.

Daneben fällt hier der neue Rezitationston *es''* auf, der nicht nur seiner Höhe, sondern auch der Alteration wegen ungewöhnlich erscheint. Zur Begleitung der rhythmisch-ostinaten Bässe

⁶⁷¹ Quelle: s. o. Anm. 664.

steht dieser Ton in einem Tritonus-Verhältnis und ist somit zunächst nicht harmonisch gebunden. Beim nächsten Auftritt des Trujamán (Z. 57 ff.) finden jedoch Begleitung und Gesang zu einem völlig konsonanten Es-Dur zusammen, das mit einer quasi melodischen Folge langsamer Akkorde in den Blechbläsern besonders hervorgehoben wird. Der Verdacht, dass der Komponist hier auf die traditionelle Konnotation der Tonart Es-Dur – das Heroische – anspielt, liegt nahe, da beide Passagen das Heldentum des Don Gayferos thematisieren.

Die graduelle Annäherung der Erzählerpartie an die instrumentale Bild-Ebene verläuft also über verschiedene musikalische Parameter: Der Sprechgesang oder *pregón* verwandelt sich durch Verschiebungen des Rezitationstons, melodiöse Einschübe und Zurücknahme der anfänglichen Härten (Akzente, Sforzati) sowie zunehmend längere Notenwerte allmählich in eine gesanglichere Partie. Auch die Klangfarbe verlässt das „gridando“ immer häufiger in Richtung „natürlichen“ Klangs („con voce naturale“, Z. 13, „semplicemente, con voce tranquilla“, 6 T. nach Z. 57). Gleichzeitig findet dieser Prozess in einer instrumentalen Begleitung Unterstützung, die ihrerseits durch eine stufenweise vergrößerte Besetzung, aber auch durch fortschreitende Harmonisation musikalisch angereichert wird.⁶⁷² Letztere verläuft von der Monotonie über Zweistimmigkeit hin zum funktionsharmonisch vollen Klang – der fünfte Auftritt stellt insofern einen Höhepunkt dar. Doch setzt sich die harmonische Entwicklung bezeichnenderweise fort und gelangt in tonal erweiterte Bereiche, von Sept-Non-Klängen beim sechsten und siebten bis hin zu clusterartig geschichteten Quinten beim letzten Auftritt. De Falla bezieht sich mit dieser Art neuer Tonalität auf die Oberton-Theorie von Louis Lucas; er erklärt sein innovatives Vorgehen als „superposiciones“ von Quinten über und unter der ersten, dritten oder fünften Stufe des jeweiligen Ausgangsakkords.⁶⁷³

⁶⁷² Vergleiche Tabelle.

⁶⁷³ Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle* (1854). Vgl. auch Weber (2000), S. 310 f.

Tabelle: Musikalische Entwicklung des Trujamán

Abschnitt	Tr. 1a	Bild 1a	Tr. 1b	Bild 1b	Tr. 2	Bild 2	Tr. 3
Inhalt	→	Schachspiel	→	Carlo Magno	→	Melisendra	→
Ton	c ^{''}		c ^{''} , g ^{''}		c ^{''} ; as [']		c ^{''}
Bem.	(Zitat G-Dur)		Ritterstreit = g		Melisendra = as, Mohr = tiefer		Schluss solo u. melodiös
Tonales Verhältnis zur Begl.	-		(C), -(C)		As-Dur		Tritonus c-fis
Begleitung	-		Pk., Tamb., Tr. Ost.-Rh. + Motiv		Pk., Vc+ Kb liegend, Cemb., Tamb., Tr. = Var. von Tr. 1b		Streicher ohne Vl.1, Cemb., liegend, Tr., Tamb. wie vorher!

Unterbrechung	Bild 3	Abschnitt	Tr. 4	Bild 4	Tr. 5a	Bild 5
DQ / MP: geradeaus !	Bestrafung des Mohren	Inhalt	→	Pyrenäen-Ritt	→	Befreiung /Flucht
		Ton	es ^{''}		b [']	(As) b-B-A
		Bem.			(Es-Dur vorgezeichnet)	
		Tonales Verhältnis zur Begl.	Tritonus (am Schluss um Halbton verschoben)		Reines Es-Dur	
		Begleitung	Vc, Kb, Pk., ost. Rh.		Pk., Bässe = Rh.; Rest Str. liegend, Akkordmelodie im Blech	

Tr. 5b	Unterbrechung	Bild 6a/ Tr. 6a	Unterbrechung	Bild 6b/ Tr. 6b
←	MP: Klarheit!	simultan	DQ / MP: Glocken	simultan
c'', cis'' mit Oktavsprüngen		h'		d
				(h-moll)
As-Dur-Sept-Non		Es (+Sext, Non) / __		Quinten-Cluster d-a-e-h-fis, c-g-d
Str., AL, Cemb., Pk., Blech, Holz ohne Fg.		Str., Holz,- / dies., Hörner, Pk., AL, Cemb.		Str., AL, Cemb., Holz ohne Fg., Pk., Tamb., Xyl.

Wie auch Eckhard Weber gezeigt hat,⁶⁷⁴ dient die Partie des *Trujamán* dazu, die zunächst etablierte Distanz zwischen den beiden Ebenen der Außen- und Binnenhandlung sukzessive abzubauen. Die fortschreitende Musikalisierung geht mit einer sich steigernden Expressivität einher, die punktuell durch Ereignisse der Erzählung ausgelöst wird: Die Erwähnung von sympathietragenden Figuren wie Melisendra oder heroischen Figuren wie Carlo Magno und Don Gayferos, aber auch die Konfliktknoten der erzählten Handlung rufen den Expressivismus des *Trujamán* jeweils hervor. Auf diese Weise übernimmt die Erzählerfigur eine Aufgabe, die eigentlich dem Zuschauer Don Quijote zukäme. Stellvertretend für diesen identifiziert sich der Erzähler mehr und mehr mit dem Geschehen auf der kleinen Bühne. Seine innere Beteiligung äußert sich schließlich auch im Wechsel vom antizipierenden zum simultanen Erzählen (nach Bild 5).

De Falla hat so das Problem der psychologischen Wahrscheinlichkeit, das ihm die literarische Vorlage stellte, geschickt gelöst. Don Quijote selbst kommt nämlich während der gesamten

⁶⁷⁴ Weber (1999), S. 144.

„Historia“ nur zweimal kurz zu Wort; laut Anweisung sind ansonsten nur seine „langen Beine“ zu sehen, die übereinander geschlagen aus dem seitlichen Bühnenrand ragen.⁶⁷⁵ Die Vorbereitung und Motivation seines Wutausbruchs am Ende der Geschichte – aber auch der Unterbrechungen – geschieht somit durch den *Trujamán*, dessen Erzählen die wachsende Identifikation des Zuschauers auf dem Theater, aber natürlich auch des realen Zuschauers plausibel macht. Es hat also eine Verschiebung der theatralen Personenfunktion stattgefunden, die zusammen mit der Existenz des Erzählers im Theater und der damit verbundenen Doppelung de Fallas Puppentheater zu einer hochkomplexen Situation werden lässt.

5.5.4.2 Meister Pedro

Meister Pedro hat in Anbetracht seiner Funktion als Spiel-Leiter vergleichsweise wenig zu sagen – seine gesanglichen Auftritte reichen quantitativ nicht an die des *Trujamán* und Don Quijotes heran. Da ihm im Laufe der „Historia“ als dem Bereich des *Trujamán* und im Finale, dem großen Auftritt Don Quijotes, nur relativ kurze Einwürfe vergönnt sind, hätte man erwarten können, dass er den ersten Teil des Stücks, die Ouvertüren, als Hauptfigur bestimmt. So ist es auch, doch erklingt der größte Teil seiner „Botschaft“ nicht vokal, sondern instrumental in der „Sinfonia de Maese Pedro“, die lediglich von zwei kurzen rezitativen Solopassagen Meister Pedros umrahmt ist. In gewisser Weise verrät diese indirekte Art des Sprechens den Charakter des schlaun Manipulators; der „Meister“ des Puppenspiels besitzt die Macht, seine Fäden fast unbemerkt führen zu können.

Meister Pedros hintergründige, verborgene Macht ist mit einem agilen, stets anpassungsfähigen Wesen verbunden, das im Laufe des *Retablo* in ganz unterschiedliche Gewänder schlüpft. Seine beiden ersten vokalen Auftritte zeigen ihn in der Rolle des *Pregonero*, die der *Trujamán* später übernehmen wird. Auch diese Melodielinie lehnt de Falla an folkloristische Quellen an, wobei er Meister Pedro jedoch deutlich als erwachsenen Marktschreier kennzeichnet und so vom *Trujamán* abhebt. Schon vorher demonstriert er jedoch seine Machtposition, indem er die Eingangsmusik des *Retablo* mit einer „heftig geschwungenen“ Glocke zum Abbruch zwingt (4 T. nach Z. 2). Die darauf folgende Einladung zum Puppenspiel steht gleichfalls in Ausdruck („a piena voce, poco liberamente“) und Melodie im Zeichen großer Energie und Autorität.

⁶⁷⁵ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 4.

Notenbsp. 51: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), El Pregón, 6 T. nach Z. 2⁶⁷⁶

Schneller aufeinander folgende Akzente, ein großer Sextsprung und die Beweglichkeit des Rezitationstons unterscheiden diese Partie deutlich von der des *Trujamán*. Ein stark insistierender Gestus äußert sich in Wort- und Motivwiederholungen; besonders ein mehrfach wiederholtes stufenweise absteigendes Viertonmotiv (*des''-as'*); aber auch die zwei Melismen auf „Melisendra“ und „mundo“ scheinen die Zuhörer von der Einzigartigkeit der Vorstellung überzeugen zu wollen. Die rhetorische Kunstfertigkeit weist Meister Pedro als erwachsenen *Pregonero* aus, der seine Mittel gezielt einzusetzen weiß. Das musikalische Modell für diese Ankündigung war übrigens der Ruf eines reisenden Händlers aus der südwestspanischen Region Estremadura⁶⁷⁷ – die Figur Meister Pedros erhält also ein gewisses Lokalkolorit. Auch der Modus der Passage, Eckhard Weber zufolge „hypodorisch oder hypophrygisch“,⁶⁷⁸ verweist auf den *Cante jondo*, den traditionellen Improvisationsgesang des südlichen Spanien.

Die Aufforderung an die Zuschauer, ihre Plätze einzunehmen, steht als zweiter Vokalauftritt des Puppenspielers zum ersten in Parallele, nicht zuletzt aufgrund der Rahmenstellung um die „Sinfonia“. Auch dieser Passus ist kurz, unbegleitet und kraftvoll („con forza“); ein noch größerer Intervallsprung zu Beginn, hier eine None, und eine spiegelsymmetrisch verschobene, extreme Tonalität (vorher vier b-, jetzt vier Kreuz-Vorzeichen) deuten schon jetzt auf eine gewisse Unruhe im Charakter der Figur, die sich später verstärken wird.

⁶⁷⁶ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁶⁷⁷ Vgl. Weber (2000), S. 277.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 276.

Notenbsp. 52: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Auftritt Maese Pedro nach Sinfonia, Z. 9 ff.⁶⁷⁹

MAESE PEDRO. Sién-ten - se to-dos! A-ten - ción, se - no-res, que co - mien-zo.

Meister Pedro wirft nach diesen Worten den Affen, sein seltsames Alter Ego, von der Schulter⁶⁸⁰ – eine weitere energisch-herrische Geste, um dann hinter dem Puppenspiel zu verschwinden und erst kurz vor dem dritten Bild der „Historia“ wieder „den Kopf zwischen den Vorhängen hervorzuschieben“, nachdem Don Quijote seine erste Kritik geäußert hat.⁶⁸¹ Wiederum zeugt sein musikalischer Gestus mit einem anfänglichen Oktavsprung und der vorgezeichneten Extrem-Tonart b-Moll von Unruhe. Darüber hinaus imitiert der Puppenspieler die Melodik der kurz zuvor erklingenden Worte Don Quijotes: Er „redet ihm musikalisch nach dem Mund“⁶⁸² – de Falla hat die inhaltliche Redundanz des Textes Meister Pedros auf die musikalische Ebene übertragen. Nachdem er den Melodieverlauf Don Quijotes bis zur ersten Zäsur in seiner eigenen Lage nachgeahmt hat (vgl. T. 1–5 nach Z. 38 und T. 1–6 nach Z. 39), geht er allerdings wieder zu seiner eigenen, etwas pedantischen Art musikalischer Rhetorik über, der dreimaligen Wiederholung eines Umspielungsmotivs (4 T. vor Z. 40 ff.). Obgleich der Librettotext plakative Wiederholungen vermeidet und dem Puppenspieler blumige Paraphrasen erlaubt, macht die Musik aus dem Motiv des Puppenspielers keinen Hehl, sondern interpretiert den Text als einen Versuch, sich bei dem vornehmen Zuschauer anzubiedern.

Notenbsp. 53: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 2⁶⁸³

a) Don Quijote, Z. 38 ff.

DON QUIJOTE. Ni-no, ni-no, se - guid vues-tra his-to-ria lí-nea rec-ta, y no os me - táis en las cur-vas y trans-ver - sa-les
Übers.: Kind, Kind! Folge deiner Geschichte auf geradem Wege und schweife nicht ab...

⁶⁷⁹ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁶⁸⁰ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 8.

⁶⁸¹ Ebd., S. 26.

⁶⁸² Weber (2000), S. 278.

⁶⁸³ Quelle: s. o. Anm. 664.

b) Maese Pedro, Z. 39 ff.

Mu - cha-cho, no te me-tas en di - bu-jos, si-no haz lo que e-se se-nor te man-da:
Übers.: Junge, lass das Ausmalen, und tu, was dieser Herr dir sagt:

si-gue tu can-to lla-no y no te me-tas en con-tra - pun-tos, que se sue-len que-brar de so - ti-les.
folge deinem Gesang geradeaus und mache keine Verzierungen, sonst bringst du nur alles durcheinander.

Dass der Puppenspieler sich überhaupt bei allen drei Momenten der Unterbrechung in der „Historia“ so umständlich einschaltet – er muss jedes Mal erst den Kopf durch die Vorhänge oder sogar unter dem Puppenspiel hervorstrecken⁶⁸⁴ – dass er also den direkten Dialog zwischen dem kritischen Zuschauer und dem kritisierten Erzähler gar nicht zulässt, deutet wiederum auf seine besondere Machtfunktion hin. Er hat als Puppenspieler und Herrscher über das Bühnengeschehen seine Darstellungspotenziale sozusagen in die Erzählerfigur und die kleinen Puppen ausgelagert. Wenn man diese als Projektionen Meister Pedros begreift, so stellt sich heraus, dass seine „Macht“ im Grunde fragmentiert, zersplittert ist. Seine Versuche, sie trotzdem zu demonstrieren, sind daher zum (komischen) Scheitern verurteilt. Vorher ist ihm jedoch ein Höhepunkt souveräner Redegewalt vergönnt, wenn er sich bei der dritten Unterbrechung der „Historia“ wieder zu Wort meldet.

Wie bei der ersten Unterbrechung geschieht dies als Antwort auf eine Kritik Don Quijotes, doch gibt sich Meister Pedro diesmal nicht opportunistisch, sondern widerspricht seinem Zuschauer. Er führt seine Entgegnung allerdings mit solchem rhetorischen Geschick aus, dass sich jener sofort und ohne weiteres fügt. Sein musikalisches „Gewand“ erscheint zu diesem Zweck in völlig neuer Form. Der schon bei Cervantes angelegte diabolische Charakter des Puppenspielers kommt hier in der Musik in einer sehr urtümlichen Weise zum Vorschein, indem Meister Pedro den Zuschauer mit einem Schlaflied regelrecht „einlullt“. Ein solches hat de Falla der Passage tatsächlich zugrunde gelegt – die Vorlage findet sich in der spanischen

⁶⁸⁴ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 26, S. 43, S. 47.

Volksliedersammlung (*Canzoniero*) seines Lehrers Felipe Pedrell⁶⁸⁵ –, doch entnimmt er dieser lediglich das melodische Grundprinzip einer kleinen Drehfigur und verstärkt den Schlaflied-Charakter mit weiteren musikalischen Mitteln.

Der Auftritt des Puppenspielers ist mit einer starken klanglichen Kontrastwirkung verbunden: Gegen den rhythmisch freien, unbegleiteten Gesang Don Quijotes (6 T. vor Z. 74 ff.) setzt er einen langsamen Dreiviertel-Takt („Allegretto, quasi Andante“, Z. 74 ff.). Obgleich er seine rezitativische Deklamation in schnellen Noten – hauptsächlich Sechzehnteln – beibehält, ordnet sie sich hier deutlich dem Metrum unter, dessen Taktzeiten seine Spitzentöne jeweils hervorheben.

Notenbsp. 54: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 6, Z. 74 ff.⁶⁸⁶

Allegretto, quasi Andante. (con ironica espressione)

M. P.

No mi-re vue-sa mer-ced en ni-ne - rí - as, se - nor don Qui - jo - te. No se re-pre...

pp legato

Ebenso betonen Streicher, Flöte, Horn und Trompete mit einer ruhigen Begleitung im Pianissimo-Legato den Dreiviertel-Rhythmus. Die „einschläfernde“ Wirkung entsteht mittels einer sehr gleichmäßigen harmonischen Wiege-Bewegung zwischen der Tonika (A-Dur, Quartsextakkord) und der Dominante (Fis-Dur), die jeweils auf der dritten Taktzeit erklingt. Dieses Ostinato spiegelt das erwähnte Wiederholungsprinzip der Melodie, ein in unregelmäßigen Abständen erklingendes Motiv, das eine stufenweise Drehbewegung im Terzraum beschreibt. Indem als Ruhe- oder Haltetöne dieser Melodie stets nur die dritte und fünfte Stufe der Tonart A-Dur verwendet werden, ergibt sich eine klangliche Schwebewirkung.

⁶⁸⁵ Vgl. Weber (2000), S. 279.

⁶⁸⁶ Quelle: s. o. Anm. 664.

Seinen letzten Worten in diesem Abschnitt gibt Meister Pedro noch einmal verstärkte Überzeugungskraft (vgl. 3. und 2. T. vor Z. 75): Nach einer Zäsur führt er chromatisch durch eine Kadenz zum Anfangston zurück und gibt auf diese Weise vor, sein Schlaflied von vorne zu beginnen; statt dessen endet er aber mit einem auskomponierten Ritardando (Deklamation in Achteln) – offensichtlich ist er seines rhetorischen Sieges gewiss, den Zuschauer „eingeschläfert“ zu haben. Dessen Reaktion beweist in der Tat den „orphischen“ Erfolg Meister Pedros, denn Don Quijotes kurze Zustimmung („Das ist die Wahrheit.“, 3. T. vor Z. 75) steht harmonisch völlig unter dem Einfluss des Puppenspielers: Dieser hatte auf *gis* geendet, und die Antwort besteht aus Tönen des Gis-Dur-Dreiklangs. Im Gegensatz zum Beginn der Passage, wo Meister Pedro den *b*-Bereich Don Quijotes enharmonisch umdeuten musste (*Ges* zu *Fis*, vgl. Z. 74), scheint er ihn nun musikalisch in seiner Gewalt zu haben. Die Ausdrucks-Vorschrift der Ironie („con ironica espressione“) entspricht der ins Komische verzerrten Situation, beziehungsweise dem Kontrast zwischen Rede-Inhalt – „die meisten Schauspiele sind voller Fehler, einzig auf den Erfolg kommt es an“ – und Schlaflied-Ausdruck, der eher an einen kindlichen Hörer gerichtet ist. Gleichzeitig verdeutlicht die ironische Haltung ein weiteres Mal die vermeintliche Überlegenheit des Puppenspielers, der hier glaubt, sein Publikum ebenso lenken zu können wie seine Figuren.

Dass er jedoch dem finalen Furioso Don Quijotes nicht standhalten kann, zeigen seine immer kürzer werdenden Einwürfe im Schlussteil des *Retablo*. Sein erster Versuch, dem Desaster zu begegnen („Halt, halt, mein Herr Don Quijote; seht, wie Ihr mein Geschäft zerstört!“, Z. 79 ff.), erklingt noch in seinem Habitus des unruhig-energischen Rezitativs; seine Anspannung wird auch durch eine Staccato-Begleitung der Streicher und Holzbläser aus akzentuierten Achteln vermittelt. Das ostinate Motiv dieser Begleitung, eine Folge von scharfen Tonrepetitionen im Piano, die jeweils mit einem Forte-Ton auf der letzten Taktzeit endet, kennzeichnete schon früher Meister Pedros spannungsgeladene Persönlichkeit (vgl. 4 T. vor Z. 40 ff.). Der melismatische Schluss, der seiner Standard-Vokallinie entspricht, ist hier jedoch als abwärts führende Linie gestaltet, die mit dem Zielton *d'* (Z. 80) aus Meister Pedros bis dahin gewohntem Ambitus nach unten ausbricht – schon hier deutet sich seine schwindende Macht, sein Verstummen an.

Von seinen folgenden vokalen Auftritten nimmt nicht einmal das Orchester, das den letzten noch unterstützt hatte, mehr Notiz; es sind „ins Leere“, das heißt in die homogene musikalische Sphäre der Don Quijote-Figur gesungene Floskeln der Verzweiflung (z. B. „Oh, ich Armer!“, 4 T. vor Z. 81), die er, um sich verständlich zu machen, in kurze Redepausen

Don Quijotes einfügen muss. Auch tonal gleicht er sich nun jenem an (vgl. ebd., Übernahme des *fis*; 2 T. vor Z. 86: C-Dur-Septakkord) und zeigt sich so buchstäblich von der Situation überrollt. Seine Einwürfe verlieren von Mal zu Mal an Ton-Höhe, bis ihm aufgrund einer plötzlichen tiefen Mattigkeit („*presa de profundo abatimiento*“, 1 T. vor Z. 87) sogar die Stimme versagt und er teilweise zum Sprechtonfall wechselt.

Notenbsp. 55: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Final, 2 T. vor Z. 87 f. und 4 T. vor Z. 96 ff. (Maese Pedro)⁶⁸⁷

M. P. *mormorato ma intenso* 3 *(etc.)* *poco rit.* *sf* *p*
 !Des-ven-tu-ra-dó! !San-ta Ma - ri - á!

Die meist eintaktigen Einwürfe stehen also musikalisch zunehmend außerhalb des Geschehens. Sie schaffen eine zweite Ebene, welche hauptsächlich dazu dient, die heroische Schluss-Apotheose Don Quijotes ironisch zu brechen; der Verweis auf die Komik der Situation ist damit das Einzige, was von Meister Pedros Macht übrig bleibt.

Die Interpretation der Puppenspieler-Figur lässt sich noch weiter führen, wenn man eine These Annie Gilles' heranzieht, der zufolge der Puppenspieler, nicht etwa die Puppe selbst, das Pendant des Schauspielers ist.⁶⁸⁸ Dieser wurde, wie sich gezeigt hat, im frühen 20. Jahrhundert immer wieder wegen seiner „Eitelkeit“ angeklagt und von Avantgarde-Künstlern wie Maurice Maeterlinck und Edward Gordon Craig von der Theaterbühne verwiesen. Vor diesem diskursiven Hintergrund konnte auch Meister Pedro, obwohl ursprünglich eine Figur des frühen 17. Jahrhunderts, dem Publikum der 1920er Jahre durchaus als Inkarnation des „eitlen Schauspielers“ erscheinen, der von der Bühne vertrieben wurde und hier an dem Versuch, seine frühere Allmacht der Darstellung wiederzuerlangen, jämmerlich scheitert.

5.5.4.3 Don Quijote

Don Quijote steht nun den beiden anderen Protagonisten, auch was die Stimmlage betrifft, gegenüber: Die Vertreter des Puppentheaters sind mit hohen Stimmen, Tenor und Sopran ausgestattet, der Zuschauer mit einem „bajo cantante o baritono“⁶⁸⁹, einer höheren Basslage, die in der europäischen Kunstmusik mit einer besonderen Semantik belegt ist: Bernard Gille

⁶⁸⁷ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁶⁸⁸ Gilles (1993), Kap. IV: « L'autre du comédien n'est pas la marionnette mais le marionnettiste. », S. 41–45.

⁶⁸⁹ De Falla, Partitur, „Personajes“, o. S.

sieht hierin eine Anspielung auf die *vox Christi* in den Passionen und Kantaten des 17. Jahrhunderts.⁶⁹⁰ Dieser Gedanke eröffnet eine weitere, metaphysische Perspektive auf die Gegenspieler Don Quijote und Meister Pedro; der Ausgang der Geschichte wäre damit auch ein Sieg des Göttlichen über den Teufel. Die Musiktheorie der Jahrhundertwende verbindet die Bezeichnung *bajo cantante* oder *basse chantante* jedoch zunächst mit der älteren Kategorie des *Primo buffo cantante* oder *nobile*, die im Unterschied zum so genannten Verdi-Bariton Heroentum und Komik miteinander vereint.⁶⁹¹ In der Tat scheint Don Quijote vor allem durch diesen Gegensatz charakterisiert.

Wie stellt nun die Gesangspartie die Figur des Don Quijote dar? Im Gegensatz zu den psalmodierenden, meist durch Tonrepetitionen geprägten Partien des Trujamán und Meister Pedros ist der Gesang Don Quijotes melodisch-kantabel. Er orientiert sich nicht an folkloristischen oder para-musikalischen Modellen wie dem *Pregón*, sondern an einer besonderen Tradition des Operngesangs: Seine meist stufenweise Stimmbewegung ist durch Tonverdoppelungen und kleinere Intervallsprünge bestimmt und folgt der Prosodie gesprochener Sprache, indem sie betonte Worte oder Silben auch musikalisch hervorhebt. Eckhard Weber zufolge gemahnt sein Stil damit an das Rezitativ der frühen Oper, das in Oberitalien zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt wurde.⁶⁹²

Auch die Begleitung erfüllt bei den Vokalauftritten Don Quijotes eher als sonst den Erwartungshorizont eines Opern-Hörers: Sie folgt der Melodielinie mit funktionsharmonischen, konsonanten Wendungen, so dass ein großer Kontrast zu dissonanten oder statischen Klängen der anderen Vokalpartien entsteht. Schon der erste musikalische Auftritt nach dem zweiten Bild der *Historia* – für einen Protagonisten kommt dieser zu einem erstaunlich späten Zeitpunkt – zeigt Don Quijote in diesem Gewand, das mit seinem historistischen Aspekt den Helden in die Epoche seiner Entstehung versetzt. Darüber hinaus verleiht es ihm jedoch einen gerundeten, in sich ruhenden Charakter, der ihn in gewisser Weise zum Sympathieträger macht.

⁶⁹⁰ Gille (1999), S. 97.

⁶⁹¹ Vgl. Sabine Ehrmann-Herfort / Thomas Seedorf, *Stimmengattungen*, ²MGG Sachteil, Bd. 8, Sp. 1808.

⁶⁹² Weber (2000), S. 281.

Notenbsp. 56: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 2, Z. 38 ff.⁶⁹³

Flöte $\text{♩} = 54$ Moderato Solo *pp*

Horn in F *pp* Soli

C-Trompete sempre con sord. Solo *p marc.*

Tambourine *perdendosi*

Cembalo *sf*

Don Quijote (quasi solenne)
 Ni - no, ni - no, se - guid vues - trahis - to - ria li - nea rec - ta, y noos me táis en las cur - vas y tráns - ver - sa - les, que pa - ra sa -

Violine I Moderato *pp sost.*

Violine II *pp sost.*

Viola *pp sost.*

Cello

Kontrabass

⁶⁹³ Quelle: s. o. Anm. 643.

Fl.

Hm.

C Trp.

Tamb.

Cemb.

Bar.
car u - na ver - dad en lim - pio me - nes - ter son mu - chas prue - bas y re - prue - bas.

VI. I
Tutti
p
poco cresc.
mf

VI. II
Tutti
p
poco cresc.
mf

Vla.
Tutti
p
poco cresc.
mf

Vc.
p
poco cresc.
mf

Kb.
mf

Die Passage ist in sich abgerundet, da sie mit einem gebrochenen F-Dur-Dreiklang Don Quijotes eröffnet und mit einer regelrechten Kadenz in *F* schließt. Die Melodielinie verläuft funktionsharmonisch konventionell gerichtet von der Tonika *F* zur Dominante *C*, die mit einer Zäsur in der Mitte des Textes zusammenfällt (5 T. vor Z. 39), um anschließend zurück zur Tonika zu streben. Dabei sind die harmonischen Schritte häufig mit Nebentönen gefärbt. Große Septimen (z. B. Z.38, VI. 2) oder Quint-Quart-Klänge (3. Takt nach Z. 38) verleihen der Passage ein ätherisch-feines Timbre, das auch durch die Dynamik (Pianissimo) und einen in diesem Kontext eher ungewöhnlichen Ansatz zu Polyphonie in den Begleitstimmen hervorgerufen wird (vgl. besonders die solistischen Bläser im ersten Teil). Die ausgewählten Orchesterinstrumente arbeiten hier nicht wie sonst mit ostinaten Patterns oder kurzen Einzelmotiven, sondern umspielen oder unterstützen den Gesang und lassen dabei eine neue, kontrastierende Art von musikalischem Zusammenhang entstehen.

Dass der nächste Auftritt Don Quijotes (4 T. nach Z. 73ff) ohne jede Begleitung bleibt, mag nun verwundern, da dergleichen musikalische „Nacktheit“ sonst dem *Trujamán* vorbehalten ist. Doch zielt dieser Abschnitt keineswegs auf eine Gleichstellung mit dem Erzähler, sondern auf den größtmöglichen Gegensatz zu dessen Sphäre. Diese hat sich im Laufe der „Historia“ verändert und befindet sich bei der Schilderung des Glockenläutens über der maurischen Stadt auf dem Höhepunkt der Identifikation, die ja durch „Musikalisierung“ ausgedrückt wird. Die zwölf Takte vor dem Eingreifen des Zuschauers sind also durch ein orchestrales Pseudo-Chaos – das in Wahrheit durch ostinate Patterns streng geordnet ist – charakterisiert. Der A-cappella-Gesang Don Quijotes hat nun eine starke kontrastierende Wirkung, weil der große Orchesterklang mit einem Fortissimo-Schlag abrupt endet; analog dazu herrscht auf der Binnenbühne plötzlicher Stillstand, nachdem sich dort während der Erzählung des Trujamán eine Massenszene abgespielt hatte.⁶⁹⁴ Das vokale Eingreifen des Zuschauers geschieht also in einem Augenblick komplexer, multipler Aktion auf dem musikalischen Theater und deutet schon hier sein Potential an, dieses einfach und schlagartig zu beenden.

Die kurze Passage trägt zwar die Anweisung „quasi libero“, doch scheint hier keine Freiheit im Sinne der Prosodie der gesprochenen Sprache intendiert; ungebunden ist vor allem die Tonalität des Abschnitts, der die Tonarten c-Moll, es-Moll und Des-Dur andeutet. Der Rhythmus partizipiert an dieser Freiheit jedoch nicht, sondern schwingt in gleichmäßigen Gruppen aus jeweils drei repetierten Achteln oder Duolen. Zusammen mit den großen Intervallsprüngen zwischen den Dreiachtel-Gruppen (Quinten, Sexten, Septimen, Oktave) vermittelt die Melodielinie den Eindruck einer imposanten Persönlichkeit, die trotz ihrer „visible indignación“⁶⁹⁵ mit großer Würde in sich ruht, wobei diese Würde allerdings durch die dissonanten Intervallsprünge klanglich ironisiert scheint.

⁶⁹⁴ Die Glocken läuten, kleinere Gruppen von Mohren eilen über den Stadtplatz, der König tritt auf und erteilt hastige Befehle. Vgl. Falla, Klavierauszug, S. 45.

⁶⁹⁵ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 46.

Notenbsp. 57: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 6, 3 T. nach Z. 73 ff. (Don Quijote)⁶⁹⁶

DON QUIJOTE. (Saltando de su sitio con visible indignación.)

The musical notation is in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *(quasi libero)*. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: !E-so no, que es un gran dis-pa - ra-te, por-que en-tre mo-ros no se u-san cam -

Übers.: Nein, das nicht! Welch gewaltiger Irrtum; denn die Mohren gebrauchen keine Glock-

The musical notation continues in bass clef with a 3/4 time signature. It features a dynamic marking of *f*. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: pa-nas, si-no a-ta - ba-les y dul - zai-nas!

-ken, sondern Pauken und Schalmeien!

Auf den Aspekt der Würde Don Quijotes weist bereits de Fallas Notiz zur Gesangsausführung hin, wo von einem „noble estilo“ die Rede ist. Zum Gesamteindruck einer gewissen Überlegenheit der Figur trägt jedoch mit Sicherheit auch ihr Äußeres bei: De Fallas Regieanweisungen fordern einen hageren Körperbau, ergrautes Haar und einen langen schwarzen Schnurrbart für eine Puppe, die doppelt so groß wie die übrigen sein soll.⁶⁹⁷

Der Beginn seines großen finalen Auftritts (Z. 77 ff.) zeigt Don Quijote weniger als würdevollen und betagten Mann, sondern stellt erstmals seine Heldenrolle ganz in den Vordergrund, welche er in diesem Augenblick ja auch antritt, indem er mit gezogenem Schwert auf die Puppenbühne springt.⁶⁹⁸ Seine schwungvolle Kraft äußert sich musikalisch in einer Serie von „con forza“ gesungenen Oktavsprüngen, die zusätzlich mit Sforzati und Akzenten markiert sind (T. 1–6 nach Z. 77). Dass die Stimme hier hartnäckig den Rezitationston *es* (bzw. *es'*) beibehält und die „Helden“-Tonart Es-Dur in Ostinato-Motiven der Hörner, Geigen und des Cembalos bestätigt wird, ist sicherlich kein Zufall: Die Tonalität interpretiert nicht nur die Handlung des Protagonisten, sondern stellt gleichzeitig auch einen Bezug zu Don Gayferos her: Der fahrende Ritter und Befreier der Binnengeschichte ist die zentrale Identifikationsfigur des Zuschauers Don Quijote.

⁶⁹⁶ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁶⁹⁷ Vgl. de Falla, Partitur, „Personajes“, o. S. und Klavierauszug, S. 2.

⁶⁹⁸ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 52.

Das Finale ist als Gegenpol zur „Sinfonia de Maese Pedro“ gleichfalls über einen größeren Raum strukturiert. Dass die große ABA-Form von der Text-Partie Don Quijotes ausgeht, war bereits erläutert worden. Der Gesang dieser Passage zeigt den Protagonisten Don Quijote in einem gewandelten Zustand. Gegenüber der sehr melodischen Linie seines ersten Auftritts ist sein Rezitativ hier von großen Intervallsprüngen und häufigen Sechzehntel-Tonrepetitionen geprägt. Entsprechend der These, dass die Vokalpartie Don Quijotes an den Gesangsstil der Opern Claudio Monteverdis angelehnt sei, interpretiert Eckhard Weber diese neue Art des Gesangs als „genere concitato“.⁶⁹⁹ Hier stellt sich die Frage, wie sich der Affekt der Wut oder Raserei – im Libretto heißt es *furia*⁷⁰⁰ – im Puppentheater musikalisch darstellt, zumal dieser Affekt das Hauptmotiv des finalen Wendepunkts, der „Katastrophe“ ist. Dies soll in einem eigenen Kapitel untersucht werden (s. u.).

Im gesamten Final-Teil fällt eine hochgradige Stilisierung des Gesangs Don Quijotes auf, eine gewisse Gleichförmigkeit trotz starker expressiver Modi. Beispielsweise endet fast jede Kurzphrase mit einem Quint- oder Oktavsprung abwärts (2. und 4. T. nach Z. 80, 1 T. vor Z. 81). Dabei lässt sich jedoch eine graduelle Entwicklung zu mehr gesanglicher Expressivität beobachten: Diese beginnt mit einer Dehnung des oberen Tons der Phrasenschluss-Formel, der zunächst über einen, dann über zweieinhalb Takte gehalten wird (2 T. vor und 5 T. nach Z. 81). Später wird der Abwärtssprung bisweilen sogar durch ein Melisma ersetzt (auf „brazo“, 3 T. nach Z. 83; auf „caballeros andantes“, 4 T. nach Z. 92 f., auf „Fama“, 4 T. vor Z. 96 f. und auf „tierra“, 1 T. vor Z. 97), einmal durch ein Glissando (2 T. vor Z. 90 f.).

Ein weiteres Moment, das sich oft wiederholt, ist eine überraschende harmonische Wendung, die stets mit einem Phrasenend- und Höhepunkt zusammenfällt. Meist handelt es sich um eine Ganztonrückung (A-Dur–G-Dur, D-Dur–C-Dur, B-Dur–C-Dur o. ä.), bisweilen auch um einen Plagalschluss auf der Dur-Subdominante (g-Moll–C-Dur, c-Moll–F-Dur). Die große Schlussrede Don Quijotes erhält auf diese Weise eine eigene, neue musikalische Rhetorik, die einerseits Feierlichkeit und Erhabenheit verkörpert, indem sie eine ganze Serie von Steigerungen und Schlussbildungen aneinanderreicht, andererseits aber auch recht gestelzt wirkt: Sei es durch die hyperbolische Reihung von Höhepunkten, die sich manchmal in sehr ungewöhnlichen, komisch verzerrten Melismen äußern (z. B. arpeggiert gesprungen, 4 T. nach Z. 92 f.), sei es durch die harmonische Verfremdung von Kadenz. Sein Schlusswort „tierra“ (1 T. vor Z. 97 f.) schreitet beispielsweise über die Stufen E-Dur, Des-Dur und G-Dur

⁶⁹⁹ Weber (2000), S. 282.

⁷⁰⁰ De Falla, Klavierauszug, S. 53.

zu C-Dur fort, was sich als Abwandlung einer konventionellen Kadenz aus Dominantparallele, Doppeldominante, Dominante und Tonika verstehen lässt.

Notenbsp. 58: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Final, 1 T. vor Z. 97 ff.⁷⁰¹

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, 3/4 time, and is marked 'poco rit.' followed by '1.º Tempo (allegamente mosso)'. The lyrics are 'tie - - - rra!'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 3/4 time, and is marked 'energico' and 'ff'. The score shows a sequence of chords and melodic lines.

Der Schluss des darauf folgenden Orchester-Nachspiels greift diese Art ironisierter Feierlichkeit wieder auf, indem er die konventionelle Schlusskadenz verdreifacht und künstlich mit drei hintereinander geschalteten Ritardandi dehnt, um schließlich im dreifachen Forte mit einer stereotypen Vorhalt-Folge (4–3–2–3) auf der „falschen“ Tonart D-Dur zu enden – zuvor war C-Dur über neun Takte als Tonika bestätigt worden.

Notenbsp. 59: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Final, Z. 98 ff.⁷⁰²

The image shows a piano accompaniment score in 3/4 time. It is marked 'In tempo, ma meno mosso che prima' and 'Lento (rit. e pesante)'. The score features a complex sequence of chords and a final cadence with a 4-3-2-3 rhythm. The dynamics are marked 'ff' and 'fff'. The score shows a sequence of chords and melodic lines.

Die Tonart C-Dur ist auf besondere Weise der Person Don Quijotes zugeschrieben: Während seiner finalen Ansprache strebt Don Quijote immer wieder zu C-Dur hin, zum ersten Mal, wenn er sich selbst vorstellt (3 T. nach Z. 84 ff.). Offensichtlich bezieht sich de Falla auf die Tradition der Tonartencharakteristiken, wenn er der Figur des diabolischen Puppenspielers

⁷⁰¹ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁷⁰² Quelle: s. ebd.

extreme Tonarten wie As-Dur oder E-Dur zuordnet, Don Quijote aber das „reine“, vorzeichenfreie C-Dur. Don Quijote ist nämlich nicht nur ein „Idealist [...], der für seine Träume lebt und auf Effizienz und Erfolg in der äußeren Realität keinen Wert legt“⁷⁰³ –, er ist ein vollendet positiver Held, der aus Güte und einer Art kindlichen Unschuld handelt.

Der Charakter Don Quijotes ist also von einer grundsätzlichen Ambivalenz geprägt, von positivem Heldentum einerseits, andererseits von der Komik, die aus der Unvereinbarkeit seines Denkens mit der „Realität“ resultiert. Beide Aspekte scheinen auch in der musikalischen Gestaltung der Figur durch. Für die positiv-heroische Seite steht der „feierliche“ Duktus seines Gesangs, der immer wieder auch durch rhythmisch gebundene, schwingende Passagen – durch „Musikalisierung“ – unterstrichen wird. Der Zusatz von musikalischen Stereotypen wie Melismen oder Plagalschlüssen weist dabei immer wieder auf die komische Kehrseite des Heldentums. Auch der toposhafte sakrale Vorhalt-Gang der drei Blechbläser in den letzten Takten (siehe Notenbsp. 57) kann als komische Übertreibung der „Heiligkeit“ Don Quijotes gelten.

Doch setzt de Falla die komischen Momente keineswegs zur Zerstörung der dargestellten Welt ein; die Komik ist nur die Kehrseite eines Ernstes, der auch im Puppentheater stets vorhanden ist. So präsentiert sich das Finale des *Retablo* nicht als „Klamauk“, sondern als ein trotz aller ironischen Brüche einheitliches Ganzes: Don Quijotes Gesang wird von den festlichen Klängen eines quasi symphonischen Orchesters getragen, das mit häufigen Fanfarenmotiven der Blechbläser und schneller, wechselnder Ostinato-Motivik in Streichern, Holzbläsern und Pauken einen deutlichen Final-Charakter hat, sich gleichzeitig aber auch auf die Ouvertüre, die *Sinfonia de Maese Pedro*, zurückbezieht; beispielsweise findet sich deren Ausgangsmotiv hier wieder (4 T. vor Z. 81, Vl. 1 u. a.). Ansonsten ist allen Motiven hier eine vorwärtstrebende Dynamik gemeinsam, ein Steigerungseffekt, der sich in auftaktigen Formen äußert (zwei Sechzehntel mit Achtel, Achteltriole mit Viertel o. ä.).

Auffällig ist die Bevorzugung von Dur-Tonarten im gesamten Finale – nur ein einziger Abschnitt, der die „Missetaten“ der Mohren behandelt, steht in Moll (6 T. vor Z. 83 ff.). Dies lässt sich als weiterer Hinweis auf die positive Qualität des Helden verstehen. Der „störende“ Effekt von tonartfremden Zusatztönen erscheint hier gegenüber der „Sinfonia“ deutlich abgeschwächt. Während sich dort ein solcher etwa als Trompetensignal deutlich vom Kontext abhob (*des* in C-Dur, 1 T. nach Z. 5), ist im Finale der Einsatz von tonartfremden Tönen

⁷⁰³ Weber (2000), S. 253.

derart verbreitet, dass sich der Eindruck einer konsequent verfolgten neuen Tonalität ergibt. Diese äußert sich in abrupten Akkordrückungen, häufigen Quart-Quint-Klängen (z. B. *b-f/f-c*, 3 T. vor Z. 84) oder – nach der Obertontheorie von Louis Lucas – dem Zusatz von Ober- und Unterquinten in beliebiger Alteration: Der Klang *f-c-b-e* (5 T. nach Z. 85) lässt sich beispielsweise als C-Dur mit Unterquint des Grundtons und alterierter Oberquint der Terz verstehen. Wenn das hervorstechende Trompetensignal aus der „Sinfonia“ im Finale abgewandelt wieder erscheint (als gebrochener C-Dur-Akkord mit Zielton *fis*’, 4 T. nach Z. 92), so bleibt daher offen, ob sich die Begleitung an dieser Stelle vom Sänger distanziert, sich gar „über ihn lustig macht“. Eine andere Hypothese wäre, dass sie ihn in die Sphäre des Puppentheaters integriert: Diese zeigt sich nicht nur im Rückbezug auf die „Sinfonia de Maese Pedro“, sondern insbesondere auch in einem Motiv mit deutlichem Jahrmarktscharakter:

Notenbsp. 60: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Final, Z. 78 f., (Piccolo)⁷⁰⁴



Weber versteht das Motiv als „klangliches Scharnier“, das jeweils den Übergang zwischen den Formteilen signalisiert, und weist darauf hin, dass de Falla diese Technik aus Stravinskys *Renard* übernommen haben könnte.⁷⁰⁵ Die besondere Klanglichkeit dieser Sechzehntelkette, die Klarinette, Englischhorn und Piccoloflöte im grellen Fortissimo spielen (Z. 78 f., 5 T. nach Z. 81 f., 2 T. nach Z. 88 f., 3 T. nach Z. 92, etc.), aber auch ihre Drehbewegung evoziert eine Drehorgel-Musik, wie sie zum Jahrmarkttheater traditionell erklingt. Da das Motiv meist mit einer abrupten harmonischen Rückung verbunden ist, scheint es eine gewisse Eigendynamik, eine lenkende Funktion zu haben, deren Richtung mit den „Gedankensprüngen“ Don Quijotes jedoch übereinstimmt. Aus dieser Interpretation lässt sich folgern, dass Don Quijote im Finale in die Sphäre des Puppentheaters eingegangen ist, die hier musikalisch durch Jahrmarkts-Anklänge – jedoch nicht mehr durch Meister Pedro – repräsentiert wird. Auch der Umstand, dass er während des gesamten ersten Drittels des Finales den stimmlichen Ausdruck des *Trujamán* übernimmt („gridando sempre“, „gritando a lo lejos / shouting at the top of his

⁷⁰⁴ Quelle: s. o. Anm. 643.

⁷⁰⁵ Weber (2000), S. 267 f.

voice“ (Z. 81 – 6 T. vor Z. 83), mag diese These unterstützen. Schließlich befindet sich die Figur seit ihrem Sprung auf die Binnenbühne auch körperlich in der anderen „Welt“.

Im Mittelteil des Finales erscheint diese Innenwelt, die Illusion Don Quijotes, in ihrer Reinform. Die Anrede Dulcineas, der einzigen selbst im Binnentheater nicht-existenten Figur, kommt von allen Gesangsabschnitten Don Quijotes einer Arie am nächsten (Z. 86 bis Z. 88). Die Melodie bewegt sich in einer ruhigen Linie („dolce“) in Vierteln und Achteln meist schrittweise mit vereinzelt Terzsprüngen, in einer deutlich verlangsamten, rhythmisch schlichten Deklamation und klarer Periodik (4, 2+2+3, 5 Takte). Die Passage steht in Es-Dur – hier wird die „Minne“ als ein weiterer Aspekt des Heroischen gedeutet. Eine vollendete Geschlossenheit ergibt sich über eine spiegelsymmetrische Auf- und Abwärtsbewegung, welche die ariose Passage als Bogen überspannt. In der ersten Hälfte schreiten die Begleitstimmen in immer neuen Ansätzen schrittweise aufwärts bis zu einem im Text angelegten rhetorischen Höhepunkt (Zäsur bei 3 T. nach Z. 87). Von da an verlagert sich die Leitbewegung in die Singstimme, die nun über eine Oktave (*es'–es*) schrittweise abwärts steigt, um schließlich mit einer Rückwendung zur Terz zu enden. Die Begleitung erzeugt mit Septnonklängen und einer besonderen Art von Bitonalität, die stets nur verwandte Akkorde übereinanderlegt, eine ätherisch-schwebende Klangwirkung. Durch zahlreiche Quintparallelen und verschobene Sextakkorde ergeben sich exotisch anmutende Akkordfortschreitungen, die sich dennoch stets auf die Ausgangstonart Es-Dur beziehen.

Notenbsp. 61: Manuel de Falla, El Retablo de Maese Pedro (1923), Final, Z. 86 ff. Maese Pedro und Don Quixote. Sternchen markieren gesprochenen Text.⁷⁰⁶

Molto tranquillo e sostenuto

Vermutlich meinen heutige Interpreten vor allem diesen Dulcinea-Gesang, wenn sie behaupten, de Falla habe im Gegensatz zu Cervantes die Illusion Don Quijotes nicht aufheben wollen.⁷⁰⁷ Den ätherischen Klängen der sordinierten Streicher und Holzbläser scheint jede ironische Brechung fernzuliegen, tatsächlich vermittelt die Passage den Eindruck einer

⁷⁰⁶ Quelle: s. o. Anm. 664.

⁷⁰⁷ Vgl. Gille (1999), S. 96.

stilistischen Regression, einer Rückkehr etwa zu Claude Debussys Technik tonaler Mixturen. Wenn man jedoch das Finale in seiner Gesamtheit betrachtet, so sind darin die Ebenen des Expressivismus und des Anti-Expressivismus, der „Illusion“ und der „Realität“ in einem Maße ineinander verwoben, dass die Frage, welches nun die „Wahrheit“ sei, letztlich aufgehoben scheint. Don Quijote wird hier zur Puppe an sich, zu einer Figur, deren Symbolgehalt sie der Über-Marionette eines Edward Gordon Craig durchaus ebenbürtig macht. Indem der Zuschauer selbst die Bühne betritt, vereint er nicht nur Außen- und Innenwelt, sondern er erbringt den Beweis, dass diese lediglich zwei Seiten einer Medaille sind. Die oppositiven Aspekte der Komik und der Erhabenheit sind in Don Quijote so untrennbar verbunden, dass auch die theaterrevolutionäre Botschaft, die er vertritt und die ihn zum Sprachrohr auch der Avantgarde des 20. Jahrhunderts macht, gleichzeitig ernst gemeint und ironisiert scheint.

5.5.5 Das Motiv der *furia* – „Wahnsinnszenen“ auf der Puppenbühne?

Der Gesang an Dulcinea nimmt nicht nur innerhalb des Finales, sondern des gesamten *Retablo* eine Sonderstellung ein: Als der einzige Moment, der einen „zarten“, gewissermaßen positiven Affekt darstellt, kontrastiert dieser deutlich mit den sonstigen Emotionen, welche Innen- und Außenhandlung begleiten; man könnte sogar behaupten, er stehe außerhalb der emotionalen Skala, die de Falla in seinem Puppenstück zulässt. Dies könnte zudem die Motivation seiner plötzlichen Stilretrospektive erhellen – der Affekt der romantischen Liebe oder Schwärmerei, der in Don Quijotes Worten klar zum Ausdruck kommt („Tag meiner Nacht, Leitstern auf meinem Weg“) ist so eindeutig der vergangenen, von de Falla abgelehnten Epoche zugeordnet, dass er nur als deren Zitat in der Gegenwart auftauchen kann.

Welches sind jedoch die von de Falla zugelassenen Affekte? Welche Affekte bestimmen die (Handlungs-)Höhepunkte der Außen- und Innen-Geschichte? Obwohl die Protagonisten der „Historia“, Don Gayferos und Melisendra, zum Figurentyp der *innamorati* gehören, spielt der Affekt der Liebe weder für die Bühnenhandlung noch in der Musik eine größere Rolle, sieht man einmal von dem vage-melancholischen Klanghintergrund des zweiten Bilds ab, wo die gefangene Melisendra sehnsüchtig in die Ferne blickt. Die Anagnorisis-Szene der Liebenden im fünften Bild, zu welcher die Regieanweisung den Affekt der Freude fordert („Alegría de

Melisendra“),⁷⁰⁸ zeigt hingegen aus verschiedenen Gründen, dass der *Retablo de Maese Pedro* einen ganz anderen Affekt fokussiert und nur diesen gelten lässt, als eine holzschnittartige, in seinem Puppentheater einzig mögliche Emotion. Dies ist die *furia*, die Raserei, die Wut und Wahnsinn in sich vereint. Melisendras „Freude“, die übrigens musikalisch fast genauso klingt wie ihre „Angst“ im zweiten Bild, muss als Variante dieses Zentralaffekts verstanden werden, der sich hauptsächlich durch seine unmittelbare Kraft auszeichnet. Um die Vereinheitlichung, die Typisierung der Emotion zu verdeutlichen, seien zunächst die beiden Momente Melisendras einander gegenüber gestellt.

Notenbsp. 61: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 2, Z. 34 ff.⁷⁰⁹

At his last appearance the Moor
"comes fair and softly with his finger
in his mouth behind Melisendra (*)

f
a tempo

The Kiss. Surprise and indignation of Melisendra, who wipes
her mouth on her sleeve.

⁷⁰⁸ Vgl. de Falla, Klavierauszug, S. 40.

⁷⁰⁹ Quelle: s. o. Anm. 664.

Melisendra calls for help and tears her hair.

Moor tries to escape, but is caught by guards.
The King orders him to be led away to punishment.

Was die Regieanweisung als „sorpresa y indignación“ bezeichnet und mit entsprechenden Gesten (Hilferuf, Haareraufen) verbindet, stellt die Musik mittels äußerst kurzer Signale dar: Ein chromatischer Vierundsechzigstel-Lauf markiert als Forte-Einbruch in den bislang homogenen Pianissimo-Klangteppich die „Überraschung“, die folgenden akzentuierten großen Septimsprünge (laut Partitur in Flöte und Cembalo) in die viergestrichene Oktave repräsentieren offensichtlich die spitzen Schreie der (realiter stummen) Figur. Dissonanz, harter klanglicher Kontrast und starke Beschleunigung zeichnen den Moment aus. Noch kürzer ist das Wiedererkennen zwischen den Liebenden, welches sich innerhalb eines einzigen Taktes abspielt, bevor sie die Flucht antreten:

Notenbsp. 62: Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro* (1923), Cuadro 5, 1 T. vor Z.
67⁷¹⁰

Don Gayferos discovers himself. Delight of Melisendra, who lets herself down from the balcony on the side away from the audience. Gayferos runs to catch her, and reappears with her mounted behind him on his horse.

Exeunt Gayferos and Melisendra at the trot by the roads described above. Curtain.

Die Ähnlichkeit des chromatischen Signals zu dem aus der Mohren-Szene ist unüberhörbar, zumal es beide Male von der Flöte mit einem flirrenden „vibrato linguale“ gespielt wird. Es verstärkt außerdem die Symmetrie der beiden Bilder. Dass einander entgegengesetzte Affekte wie Entsetzen und Freude musikalisch in gleicher Weise dargestellt werden, weist darauf hin, dass weniger der Affekt-Inhalt als sein Ausdruck, die momentane Heftigkeit des Gefühls, hier von Bedeutung ist. Diese beiden Merkmale, Momentanismus und Heftigkeit, zeigen sich auf einer Skala der Emotionen bei der *furia* in größter Konzentration.

Das Motiv der *furia* tritt schon im Libretto-Text mit erstaunlicher Häufigkeit auf. Bereits im ersten Bild der Binnengeschichte wird auf raffinierte Weise durch das Erscheinen einer Nebenfigur darauf verwiesen: Don Roldán, der scheinbar nur die Funktion des Schachspielpartners für Don Gayferos hat, führt den intertextuellen Bezug zu Ariosts *Orlando furioso* ein. Da nun das „Gegenüber“ im Theater und besonders im vorliegenden Stück stets ein Spiegelbild, eine Projektion ist, lässt sich die Projektionslinie zwischen Don Quijote und Don Gayferos logischerweise zu Ritter Roland weiterziehen. Wenn letzterer sich störrisch

⁷¹⁰ Quelle: s. ebd.

weigert, dem Kollegen Gayferos sein Schwert auszuleihen, überrascht es keineswegs, dass auch sein Handeln, wie dasjenige Don Quijotes, eine Mischung aus Würde und Komik präsentiert. Die Spiegelung und Übertragung setzt sich fort, indem Don Roldán, ohne selbst den mit seinem Namen verknüpften Affekt zu erleiden, diesen auf Don Gayferos überträgt, welcher – „el valeroso enojado / a knight so bold and enraged“⁷¹¹ – verärgert seine Reise als Retter antritt (Regieanweisung: „furioso“). Zuvor ergreift der Affekt der Wut allerdings auch Karl den Großen, der seinerseits die Wut seines Schwiegersohns auslöst („cólera“): in der Erzählung des *Trujamán* nur durch Worte („mohino“ – missmutig, „despechado“ – verächtlich), die aber im Bild mit Zepter-Schlägen „übersetzt“ werden.

Damit bringt der Beginn der Geschichte alle drei Identifikationsfiguren Don Quijotes, die „Edlen“ Karl, Gayferos und Roldán, mit der *furia* in Verbindung; gemeinsames Moment ist das plötzliche, „unmotivierte“ Auftreten des Affekts und sein sofortiges Umsetzen in Handlung, aber auch der Kontrast zwischen dem affektiven, völlig unkontrollierten Verhalten und der sonstigen „Würde“ der Figuren. Don Quijotes Raserei („nunca vista furia“) am Ende der Geschichte vereint die Plötzlichkeit und kontrastierende Härte, die zu Anfang vorgestellt wurde, mit der musikalischen Symbolik der Dissonanzen, harten Akzente und Sprünge, die sämtliche affektiven Höhepunkte der Geschichte begleitete. Der Wahnsinn auf der Puppenbühne unterscheidet sich damit deutlich vom Topos der Operntradition. Er tritt punktuell auf, ohne eigene Entwicklung, und äußert sich in einer klar definierten Gewalt-Handlung. Da diese Handlung – das Schlagen mit einem länglichen Gegenstand, sei es ein Zepter, Stock oder Schwert – selbst ein Topos des (Hand-)Puppentheaters ist, wird der mit ihr verbundene Affekt als Puppen-Affekt deklariert. Die „Wahnsinnszenen“ in de Fallas Puppentheater sind keine Szenen mehr, sondern nur noch Momente, die den Affekt in einer grotesken, reduzierten, karikierenden Form zeigen – in Analogie zu den Figuren auf der Bühne.

5.6 Zusammenfassung

Die Analyse des *Retablo de Maese Pedro* hat die Vermutung bestätigt, dass Manuel de Fallas musikalisches Figurentheater vom Puppen-Diskurs seiner Zeit durchdrungen ist. Die wichtigsten Merkmale des Puppengedankens finden sich hier wieder: das Ideal der Schlichtheit und Reduktion ebenso wie eine Betonung des Artifizialen, die sich im Prinzip

⁷¹¹ Vgl. 9 T. nach Z. 17 f.

der *Mise en abyme* äußert. Das Prinzip der Reduktion bestimmt die Ebenen der Besetzung, Form und der Behandlung des musikalischen Materials, ohne dass die gewollte Schlichtheit dabei an Raffinesse einbüßt. Der „Kindertrompetenstil“, wie ihn Thomas Mann beschrieb, gibt sich „kindlich“ und ist gleichzeitig höchst artifizieller „Stil“. Das Schachtelprinzip der *Mise en abyme* überspannt die gesamte formale Anlage und führt so immer wieder die Idee von der „schachtelförmigen“ Guckkastenbühne des Puppentheaters vor Augen. Die grundsätzliche Verweisfunktion der Puppe hat der Komponist in besonders raffinierter Weise zu einem Netz von Bezügen und Hommagen ausgebaut, das einerseits zu einem schillernden Ensemble musikalischer Stile – folkloristischer, barocker und neuerer – führte, auf der Figurenebene jedoch das Thema der Identifikation in Form von vielfachen spiegelbildlichen Beziehungen in den Vordergrund stellte.

De Fallas *Retablo de Maese Pedro* präsentiert sich als Parabel der grundsätzlichen Theatersituation, die sich um die drei Hauptfiguren Zuschauer (Don Quijote), Handlungsvermittler (*Trujamán*) und Darsteller/Spielleiter (Maese Pedro) rankt. Der vordergründige Konflikt zwischen der Macht des Darstellers/Spielleiters, der dem Publikum nach seinem Willen „einen Bären aufbinden“ möchte, und der erstaunlichen Macht des Zuschauers, der durch seine Reaktion imstande ist, das Theater zu zerstören, dreht sich stets um die zentrale Frage nach der Identifikation. Paradoxerweise scheint diese gerade in einem Theater, das seinen Zuschauern nur typisierte, entsubjektivierte Figuren zeigt, als Angebot an den Zuschauer herangetragen zu werden. Die verfremdende, distanzierende Wirkung, die, unterstützt durch die Musik, von den Puppen ausgeht, und die andere avantgardistische Ansätze in den Typen der Commedia dell'Arte oder im Vorbild der antiken Skulptur für den modernen Tanz suchten, versteht sich zwar eindeutig als Antithese zum illusionistischen Theater, doch scheint sie nicht auf einen Verfremdungseffekt im Sinne Bertolt Brechts zu zielen, der die Einfühlung des Zuschauers zugunsten einer kritischen Haltung durchbrechen will. Der Zuschauer im Puppentheater kann sich der Identifikation gar nicht erwehren – Don Quijote führt dies exemplarisch vor, sein Sprung auf die Bühne lässt die „Pro-jektion“ plastisch werden. Anscheinend stellt sie sich gerade deswegen ein, weil der Hinweis auf die Fiktionalität des Bühnengeschehens so offensichtlich ist. Wenn man der Psychoanalyse glauben darf, so bewirkt die „evidente Irrealität der Darstellung“, dass zwischen den widerstreitenden Kräften im Zuschauer-Ich, dem objektiv-kritischen Bewußten und dem projektionswilligen Unbewußten, eine kurzfristige Entspannung eintritt.⁷¹² Aus dieser folgt

⁷¹² Vgl. Gilles (1993), S. 14.

die „recréation d’esprit“, das Vergnügen – der Zuschauer darf gewissermaßen auf eine kindliche Art das Theater erleben.

Die Interpretation des *Retablo* hat auch gezeigt, dass die Forderung, den Schauspieler von der Bühne zu vertreiben, wie sie Maurice Maeterlinck und vor allem Edward Gordon Craig stellten, von Manuel de Falla auf einzigartige Weise szenisch-musikalisch umgesetzt wurde. Die Idee des „hinter die Bühne verwiesenen“ Schauspielers, der hier als Puppenspieler die Kontrolle über seine fragmentierten und externalisierten Darstellungskräfte schließlich völlig verliert, ließe sich auch als ironische Bezugnahme auf den Puppen-Diskurs verstehen, die dessen Ausgangsthese, der „eitle Schauspieler“ taue für das moderne Theater nicht, einmal beim Wort nimmt. Dabei ist die theaterkritische Botschaft durchaus ernst gemeint. Gleichzeitig würzt de Falla seine Forderungen mit einer Prise Selbstironie: Der einzige Affekt, der in seinem modernen Theater noch existieren darf, ist der Wahnsinn, dessen Ausdruck bisweilen auf drastische Kürze reduziert wird. Das Figurentheater als modernes Anti-Theater verbindet sich zusätzlich mit einer neuen Tonsprache, die de Falla für diese besondere Theaterform entwirft. Analog zu den Gliederpuppen ist die Musik dem Prinzip der Mechanik verpflichtet, doch resultiert dieses keineswegs in einem gleichförmigen Maschinen-Klang. De Falla integriert in seine Puppen-Musik Stilelemente unterschiedlichster Herkunft und verbindet sie mit seiner eigenen Oberton-Sprache, so dass auch der Begriff „Neoklassizismus“, der manchmal im Zusammenhang des *Retablo* mit dem Einfluss Igor Stravinskys fällt, nicht ausreicht, um sie zu erfassen. Der bescheidene Rahmen des halbstündigen Puppenstücks umschließt ein inhaltlich wie musikalisch reiches, vielfacettiges und höchst symbolkräftiges Geschehen – ein veritables *theatrum mundi*.

VI. Warum Figurentheater? Aspekte einer entmenschlichten Kunst

„There are many advantages in puppets. They never argue. They have no crude views about art. They have no private lives.“⁷¹³ Dieses Bonmot Oscar Wildes greift das gewissermaßen klassische Argument des Vorteils von Puppen gegenüber Schauspielern auf, das auch Heinrich von Kleist, Justinus Kerner, Anatole France, Edward Gordon Craig und andere anführten. Es spielt auf den zentralen Vorteil des unbedingten Gehorsams an, den die entpersönlichte Theaterpuppe gegenüber dem Spielleiter oder Spieler-Regisseur hat, lässt jedoch zahlreiche weitere Vorteile der Puppe zunächst außer acht. Während der hier angestellten Untersuchungen sind davon folgende besonders zutage getreten:

Grundsätzlich ist die Puppe in besonderer Weise dazu geeignet, ein Ideal der Einfachheit auf der Bühne zu verkörpern. Dies begann als „Naivität“ in den mystisch-religiösen Legenden des Petit-Théâtre de la Galerie Vivienne, wurde von Erik Satie und Alfred Jarry bis hin zu gewollter Banalität ausgereizt, um bei Fortunato Depero zu neuer, simplizistischer Hermetik zu finden. Auch bei Paul Hindemith und Manuel de Falla steht die Einfachheit Pate in trotzdem äußerst komplexen Werken – sie äußert sich in Reihungsformen, Ostinati, dem beliebten „Um-pah“-Begleitbass, knappen Besetzungen und kurzen Gesamtdauern. Die reduzierte Figürlichkeit der Puppe spiegelt sich auf diese Weise in den Strukturen der Werke. Als direkte Konsequenz daraus ergibt sich das Argument ihrer Artifizialität: Als künstliches Wesen per se ist die Puppe geeignet, auch dieses Ideal darzustellen. Die Aura der Künstlichkeit und Leblosigkeit verhilft ihr außerdem, wie schon im 19. Jahrhundert erkannt wurde, zu einer besonderen, einzigartigen Ausdruckskraft.

Durch ihre Gemachtheit fügt sich die Puppe außerdem auf einzigartige Weise in die Szenerie ein und sorgt so für eine große Einheitlichkeit auf der Bühne. Diesen Umstand entdeckten besonders die Futuristen für ihr synthetisches Theater, wo sich bisweilen die Bühnenelemente mitbewegten. Der Vorteil mag jedoch für alle Guckkastenbühnen gelten – schließlich fand Figurentheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch ausschließlich auf solchen statt.

Ihre spezifische Körperlichkeit befähigt die Puppe zu neuem, manchmal fremdartigen Ausdruck. In diesem Sinne ist es auffällig, wie häufig die Autoren und Komponisten des

⁷¹³ Oscar Wilde, *Puppets and Actors*, in: Daily Telegraph, 20.02.1892.

musikalischen Figurentheaters die Idee des Tanzes in ihre Werke integrierten. Angefangen bei den völlig antitänzerischen Klängen des „christlichen Balletts“ *Uspud* von Erik Satie, über mechanische Tänze bei Casella und seinen Kollegen, bis hin zu den „erotischen“ Werken von Krenek und Hindemith, wo der puppenhafte Tanz semantisch aufgeladen wird – bei de Falla ist immerhin ein Menuett eingefügt – kommt kaum ein Werk des musikalischen Figurentheaters ohne Tanz aus. Vielleicht ist die bei der Puppe fehlende Sprachbegabung mit ein Grund dafür, dass man den Tanz zu ihrem Hauptausdrucksmittel kürt. Hier wird das reduzierte, verkleinerte und bisweilen auch beschleunigte Bewegungsspektrum der Puppe vorgeführt und gegen dasjenige des Menschen gestellt, so dass etwa im römischen Teatro dei Piccoli von einem Gegenentwurf zu den Ballets russes gesprochen werden konnte.

Als verkleinertes, reduziertes und vereinfachtes Gegenbild des Menschen scheint die Puppe prädestiniert dazu, einen expliziten Gegenentwurf zum menschlichen Theater zu erschaffen, ein Antitheater. Nicht nur die Ballets russes bildeten, wie zu sehen war, das Angriffsziel des musikalischen Figurentheaters, sondern auch die veristische Oper – man denke an die „Pagliacci“ Deperos – und das psychologisch-realistisch-illusionistische Theater an sich. Immer wieder wandten sich die Komponisten des musikalischen Figurentheaters auch gegen das Erbe Richard Wagners, seine großen, sich selbst allzu ernst nehmenden, psychologisch tiefgründigen Formen und seine Leitmotivtechnik, die von Komponisten wie Claude Terrasse und Paul Hindemith zum Teil ironisch verwendet wurde.

Im Zusammenhang mit der subversiven Idee einer Antikunst ist die Möglichkeit, gesellschaftliche Tabus zu durchbrechen, im Figurentheater eher gegeben als auf der Menschenbühne. Dies zeigte sich bereits in den 1890er Jahren, als das „Heilige“, das darzustellen nach Ansicht mancher Zeitgenossen kein Mensch würdig gewesen wäre, von gravitatischen Sockelmarionetten auf der Bühne vorgeführt wurde. Nach dem religiösen Tabu war es im 20. Jahrhundert das sexuelle, welches bei Toller-Krenek und Blei-Hindemith die vermeintlich schonende „Vermummung“ durch das Puppenmedium erfuhr. Dabei kann aus diesem Medium sowohl eine rein persiflierende als auch eine ins Allgemeingültige zielende, symbolkräftige Wirkung resultieren – die Begabung zur Doppelbödigkeit mag als weiterer „Vorteil“ der Puppe gelten, die außerdem als evidentes Symbol der Theaterfigur auch immer auf sich selbst verweist. So impliziert Figurentheater stets eine grundsätzliche Reflexion über das Wesen des Theaters – in besonders überzeugender Weise ist dies in Manuel de Fallas *Retablo de Maese Pedro* angelegt.

Ein letzter Vorteil, der von den Betreibern von Puppenbühnen schon immer genutzt wurde, ist der damit verbundene geringe Kostenaufwand. Puppentheater ist billiger als Menschentheater – davon zeugen sicherlich auch die Produktionen der Jahre 1914–18 und 1939–45. Von Anfang an – im vorliegenden Fall seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – war das Puppentheater daher auch ein beliebtes Experimentierfeld für alles, was man später einmal auf der großen Bühne realisieren wollte. In den meisten Fällen blieb nämlich die große Bühne das eigentliche Ziel der Künstler, so dass das musikalische Figurentheater in ihrem Lebenslauf vorübergehende Station war. Denn die kleine Puppenbühne hatte unter anderem auch einen grundsätzlichen Nachteil – ihr Wirkungsspektrum war auf ein kleines Publikum beschränkt und konnte aufgrund der geringen Größe der Figuren im großen Konzert- und Opernsaal nicht bestehen. Edward Gordon Craig und Oskar Schlemmer erdachten daher körpergroße und „über“-große Puppen im raumplastischen Kostüm.

Betrachtet man nun das im Anhang verzeichnete Repertoire des musikalischen Figurentheaters im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, so fällt eine gewisse Häufung an Werken in den 1890er und 1920/30er Jahren und eine eher magere Periode in den ersten fünfzehn Jahren des 20. Jahrhunderts auf. Dies hängt zunächst mit dem Bestand der jeweiligen Puppentheater zusammen, etwa mit dem Ende des Chat Noir und des Petit-Théâtre Mitte der 1890er und mit der Gründung des römischen Teatro dei Piccoli 1914, für das von Anfang an viele Neukompositionen entstanden. Die scheinbar wenig fruchtbare Zeit zwischen 1900 und 1915 sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass gerade hier neue Figurentheater entstanden, wie die Bühne der „Elf Scharfrichter“, diejenigen Paul Branns und Alexander von Bernus’ in München, und dass hier entstehende Schauspiele für Puppen später in Musik gesetzt wurden, wie Franz Bleis *Nusch-Nuschi*. Dem deutlichen Einschnitt in die Geschichte des musikalischen Figurentheaters durch die Erfahrung der Kriegsjahre 1914–18 wirkt in gewisser Weise das vor 1900 liegende Werk Saties entgegen, da es die im weitesten Sinne dadaistische Nachkriegshaltung schon vorwegnimmt. Abgesehen davon scheint jedoch ein Werk der Menschenbühne aus dem Jahr 1911 in besonderer Weise auch wieder musikalische Werke für die Puppenbühne inspiriert zu haben, was eine neue Welle musikalischen Figurentheaters nach diesem Datum erklären dürfte: Gemeint ist Igor Stravinskys Ballett *Pétrouchka*, das mit der russischen Kasperlfigur – beziehungsweise Stravinsky zufolge mit dem „unsterblichen und unglücklichen Helden jedes Jahrmarkts in jedem Land“⁷¹⁴ – eine Geschichte der Puppe an sich auf die Bühne brachte – darüber hinaus in einer fremdartig-

⁷¹⁴ Igor Stravinsky, *An Autobiography*, London 1936, Nachdr. 1962, S. 32.

neuen Tonsprache, die mit dem Prinzip der Bitonalität provozierte. Überhaupt ist der Einfluss der Werke Stravinskys, von der Ostinato-Technik des *Sacre* bis zur reduktionistischen Opernform der *Histoire du soldat*, auf das musikalische Figurentheater nicht zu unterschätzen, wie Hindemiths *Nusch-Nuschi* und de Fallas *Retablo* gezeigt haben. Nimmt man zu *Pétrouchka* außerdem noch drei Produktionen des Jahres 1917 hinzu, Busonis *Arlecchino*, der zunächst als „Marionetten-Tragödie mit Musik“ untertitelt war, Bartóks *Der holzgeschnitzte Prinz* und Cocteaus *Parade* mit der Musik von Erik Satie und den übergroßen Manager-Puppenkostümen, so wird deutlich, dass das Puppenthema um diese Zeit auch die große Opernbühne erreicht hatte und von dort aus wiederum auf die Puppenbühnen der 1920er Jahre wirken konnte.

Doch schon vor 1900 hatte es auf den Menschenbühnen eine bemerkenswerte Häufung eines Puppenstoffs gegeben: Die Geschichte der Automatenpuppe Olympia aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* war 1852 von Adolphe Adam (*La Poupée de Nuremberg*), 1881 von Jacques Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*) und 1896 von Edmond Audran (*La Poupée*) vertont worden. Alle drei Werke zählen zu den häufiger Gespielten des Repertoires, Audrans *Poupée* kam 1920 sogar auf die Filmleinwand. Dies zeigt noch einmal die starke Verankerung der Puppenmode in den Ideen der (deutschen) Romantik, bei denen die Untersuchung des musikalischen Figurentheaters ihren Anfang genommen hatte.

Die Werkgruppe des Kindermusiktheaters wurde in dieser Untersuchung übrigens deswegen ausgeschlossen, weil hier der pädagogische Gedanke wohl deutlich mehr als die theaterreformerische Überlegung im Vordergrund steht. Nichtsdestoweniger sind beispielsweise die bis heute gespielte Dornröschen-Oper Ottorino Respighis, *La bella dormente nel bosco*, oder Claude Debussys Kinderballett *La boîte à joujoux*, das 1918 beinahe im Schweizerischen Marionettentheater uraufgeführt worden wäre, Stücke, die eine Untersuchung sicherlich lohnen.

„Warum Figurentheater?“, lautete die Ausgangsfrage, die im Verlauf dieser Arbeit an eine Reihe sehr unterschiedlicher Werke gestellt wurde. Nicht weniger unterschiedlich fielen die Antworten auf diese Frage aus, wobei sich jedoch die Hypothese bestätigte, dass der Griff zur Puppe stets aus einer theaterästhetischen, wenn nicht sogar -reformerischen Überlegung heraus geschah. Selbst Stücke, die in ihrer Machart keineswegs reformerisch wirken, wie die Heiligenlegenden Bouchors oder die heitere *Rache des verhöhnten Liebhabers* von Toller – Werke, die auf ihrer eigenen Anspruchslosigkeit bestehen – setzten gerade dadurch Zeichen für einen Neuanfang in der Kunst. Außerdem reflektierten sie über das Wesen der theatralen

Figur als Symbol und über das, was sich auf der Bühne zeigen lässt. Andere, wie die Werke Saties, nutzten das Medium Figurentheater hingegen, um die Bedeutung des Gezeigten als nichtig zu entlarven, und spielten mit der Idee der „Pappfigur“.

Geradezu schulmäßig schienen die „plastischen Tänze“ von Deperos bunten Marionetten-Automaten futuristisch-avantgardistische Werte wie das Ideal des Maschinenmenschen zu transportieren, wobei jedoch die Musik die futuristische Doktrin bisweilen ironisch zu kommentieren wagte. Auch hinter dem puppenhaften Anti-Liebeskonzept im *Nusch-Nuschi* steckte gewissermaßen ein neues, entpsychologisiertes Menschenbild, das die Wahl der „burmanischen Marionette“ weit über den Verharmlosungs-Aspekt hinaus rechtfertigte. In de Fallas *Retablo* schließlich wurde der Puppengedanke mit seinen Begleitprinzipien Einfachheit und Artifizialität zur alles erfassenden Formidee, die zu einer neuartigen Form des Musiktheaters führte.

Wie sieht die neue musiktheatrale Form aus, auf die das musikalische Figurentheater zielt? Bei aller Verschiedenheit der ausgewählten Werke lässt sich feststellen, dass Reduktion der Werklänge und musikalischen Mittel wie Besetzung und Großform ein wiederkehrendes Moment ist. Man wählt, wenn überhaupt, Bilder statt Akte und Szenen, die als statische oder momentane Formen aneinandergereiht werden. Entsprechend sind auch die Figurenspektren reduziert – es handelt sich grundsätzlich um entsubjektivierte Typen ohne psychologische Entwicklung. Aus solcher Sparsamkeit erwächst jedoch neuer Reichtum, nicht zuletzt durch die Allgemeingültigkeit und Symbolkraft, oder auch die Doppelbödigkeit des Gezeigten.

Die Beliebtheit der Puppenidee am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bewegte sich im Rahmen eines größeren geistesgeschichtlichen Phänomens, das Ortega y Gasset 1925 in einem Aufsatz als Entmenschlichung der Kunst, *deshumanización del arte*, beschrieben hat. Doch nicht nur die Kunst – die Wirklichkeit werde durch den Künstler entmenschlicht, so der Philosoph.⁷¹⁵ Die abstrakte Malerei gehört ebenso zu den Konsequenzen wie die Häufung von Commedia dell'arte-Masken in der Oper und die Modeidee Puppe in Kunst, Literatur und Theater. Man ist sich heute einig, dass die Erfahrung der industriellen Neuerungen, der Beschleunigung des Lebens eine der Hauptursachen für diese neue geistige Haltung war. Die Begeisterung für die Maschine trieb nicht nur die Futuristen dazu, das Mechanische auch in der Kunst zu verherrlichen. Doch das Figurentheater fügt seinem Plädoyer für die Mechanik

⁷¹⁵ Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), in: Ders., *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*. Auswahl aus dem Werk, München 1964, S. 16.

fast immer auch eine ironische, wenn nicht sogar selbstironische Note bei, die geeignet ist, den Maschinentumult leise zu hinterfragen.

Es hat sich herausgestellt, dass das Medium Figurentheater im gesprochenen und besonders im musikalischen Theater trotz oder gerade wegen der deutlichen Beschränkung und Reduktion der Figuren in ihren expressiven Möglichkeiten zu äußerst vielfältigem Ausdruck befähigt ist. Die Musik kann dabei selbst mit geringen Mitteln Außerordentliches zur Belebung der Figuren leisten. Daher bleibt die Gattung des musikalischen Figurentheaters auch nach der bemerkenswerten Hochphase zwischen 1890 und 1930 lebendig und bietet bis heute eine originelle Alternative zum herkömmlichen, rein menschlichen Musiktheater. Die Frage, wie sich der Puppengedanke in solchen neueren Werken manifestiert, die nicht mehr direkt der Theaterreform an der Wende zum 20. Jahrhundert zugehören, harret noch ihrer Bearbeitung.

Anhang: Répertoire des musikalischen Figurentheaters im frühen 20. Jahrhundert

Werkdaten entnommen aus: Minniear (1971); Grove Music Online, Datenbanken des Südwestdeutschen Rundfunks

A1) Genuines musikalisches Figurentheater

Emile (Louis-Fortuné) Pessard: La lettre de faire-part

Komische Miniaturoper für drei Figuren, vom 13jährigen Pessard komponiert
UA 1857 Paris, Puppentheater in der Passage Jouffroy (23 Aufführungen)

Bedřich Smetana / M. Kopecný: Doktor Faust

Prélude zum Puppenspiel von M. Kopecný, für kleines Orchester (1862), hg. 1945; SV viii
UA 1863

Bedřich Smetana / M. Kopecný: Oldřich a Božena

Prélude zum Puppenspiel von M. Kopecný, für kleines Orchester (1863), hg. in Brünn, 1924;
SV viii

Félix Rabbe / Ernest Chausson: Les oiseaux

Bühnenmusik zur Komödie des Aristophanes, übersetzt von Félix Rabbe
UA 28.05.1888 Paris, Petit Théâtre de la Galerie Vivienne
Bühnenmusik : Ernest Chausson (o.O.) für Flöte und Harfe

Maurice Bouchor / Ernest Chausson: La Tempête

Musique de scène pour le drame de Shakespeare
UA 14.11.1888 Paris, Petit Théâtre de la Galerie Vivienne
Text : Maurice Bouchor nach William Shakespeare
Bühnenmusik: Ernest Chausson op. 18 für Solostimmen und kleines Orchester 1888, 5
Nummern für Solostimmen, Flöte, Violine, Viola, Violoncello, Harfe, Celesta 1905 (Chant d'Ariel, Air de danse, Duo de Junon et Cérès, Danse rustique, Chanson d'Ariel)

Maurice Bouchor / Paul Vidal: Noël ou Le mystère de la Nativité

En vers, en quatre tableaux
UA 25.11.1890 Paris, Petit Théâtre de la Galerie Vivienne
Bühnenmusik: Paul Vidal, für 3 Frauenstimmen, Vl, Vc, Flöte, Oboe, Harfe, Celesta
Noten: erschienen in Paris: G. Hartmann (s.d.)

Maurice Bouchor / Ernest Chausson: La légende de Sainte Cécile

Drame en trois actes, en vers
UA 14.01.1892 Paris, Petit Théâtre de la Galerie Vivienne
Bühnenmusik : Ernest Chausson op. 22 für Solostimmen, Frauenchor, kleines Orchester

Maurice Maeterlinck / Abel Duteil d'Ozanne: Les sept princesses

Inszenierung mit Marionetten von Maurice Denis, Édouard Vuillard und Pierre Bonnard (Nabis) mit Musik von Duteil d'Ozanne
UA am 10.04.1892, Paris
Dekor im Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye

Erik Satie / Lord Cheminot: Uspud

Ballet chrétien en trois actes (Gemeinschaftswerk)

Entstanden 1892

UA 1979 Paris, Opéra Comique mit Bildprojektionen von Robert Doisneau

Judith Gautier / Richard Wagner: Parsifal

Idyll

UA 1893 Paris im Petit Théâtre von Judith Gautier, 30 rue Washington, mit eigener frz.

Übersetzung/Bearbeitung (Parsifal heiratet am Schluss Kundry)

Maurice Bouchor / Paul Vidal: Les mystères d'Eleusis

En quatre (cinq) tableaux, en vers

UA 16.01.1894 Paris, Petit Théâtre

Bühnenmusik: Paul Vidal

Charles Koechlin: L'Épopée de l'École Polytechnique

Musik von Charles Koechlin op. 2 für Sprecher und Orchester zu einem Schattentheaterstück, 1894

mit Bildprojektionen zu Gedichten von Armand Silvestre, Charles de Tavernier u. a.

Alfred Jarry / Claude Terrasse: Ubu roi

Drame en cinq actes en prose von Alfred Jarry, Bühnenmusik Claude Terrasse (Klavier)

UA 10.12.1896 Paris, Théâtre de l'Œuvre

Auff. mit Stabmarionetten: 28.12.1897–29.3.1898 Paris, Théâtre des Pantins (im Garten von Claude Terrasse, Montmartre)

Reduzierte Fassung Ubu sur la butte, November 1901 mit Handpuppen, Théâtre des 4-Z'Arts

Noten: in Alfred Jarry, Ubu roi, Paris: Ed. du Mercure de France 1897

Judith Gautier / Ludwig Benedictus: Une Larme du diable

Puppenstück nach Théophile Gautier mit Musik von Ludwig Benedictus

zur Eröffnung des Petit Théâtre de marionnettes, Salle Kriegelstein, rue Charras

UA 1897 Paris, Salle Kriegelstein

Franc-Nohain / Claude Terrasse: Vive la France!

Trilogie à grand spectacle pour marionnettes

Text: Franc-Nohain (Maurice Étienne Legrand)

Bühnenmusik: Claude Terrasse

UA 29.03.1898, Paris, Théâtre des Pantins (privat, da Zensurverbot)

Text: Hg. von Philippe Cathé, Paris : Collège de Pataphysique, 2003

Erik Satie / Lord Cheminot: Geneviève de Brabant

Pièce en vers et en prose en trois actes de Lord Cheminot

Entstanden 1899/1900

UA 1926 Paris, Théâtre des Champs-Élysées (gekürzte, rekonstruierte Fassung)

Paul Le Flem / Pierre Aubry: Aucassin et Nicolette

Chantefable in einem Prolog und 3 Teilen nach der Novelle eines anonymen Dichters des 11./12. Jahrhunderts, für Schattentheater 1908/09

24 tableaux, création de Géo Dorival und Marc Bordry

UA privat 19.05.1909 Paris, bei Pierre Aubry, öffentlich 11.02.1910

Noten: Paris: Edition Mutuelle, 1910

Claude Debussy / André Hellé: La boîte à joujoux

Ballet pour enfants en quatre tableaux

Komponiert 1913, Klavierauszug mit Illustrationen Hellés erschien 1913

UA geplant: Paris 1914 Opéra-comique

UA mit Puppen wegen spanischer Grippe entfallen: Sommer 1918 Zürich, Schweizer Puppentheater

UA 10.12.1919 Paris, Théâtre-lyrique de Vaudeville, inszeniert und choreographiert von Robert Quinault (Tänzer des Polichinello), Ausstattung Hellé

Partitur 1920 posthum von André Caplet fertiggestellt

Weitere Auff. 15.2.1921 Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Ballets suédois unter Jean Börlin

Cezar Kjuj / M. Pol' und N. Dolomanova: Der gestiefelte Kater

Märchenoper für Kinder in 2 Akten und 4 Bildern

Originaltitel Kot v sapogakh, komponiert für St. Petersburg 1913

Libretto: M. Pol' und N. Dolomanova (M. Lvovskij?), nach Perrault

Auff. 5.10.1915 in Rom, Teatro dei Piccoli (Il gatto con gli stivali)

Noten: Klavierauszug / Instrumentation für Kammerorchester von Gerhard Rosenfeld, Berlin: Henschelverlag 1978

Francesco Ticciati / nach Carlo Gozzi: L'amore delle tre melarance

UA 19.11.1915 Rom, Teatro dei Piccoli

Thomas Aleksandrovich de Hartmann: Forces de l'amour et de la sorcellerie

Bühnenmusik zu einem Puppenspiel / „marionette opera“?

UA 1915, Sankt Petersburg

Adriano Lualdi / Luigi Orsini: Le furie di Arlecchino

Intermezzo giocoso für lebende Marionetten in einem Akt

UA 12.11.1916 Rom, Teatro dei Piccoli (Mailand 1915?)

Noten: Klavierauszug bei Sonzogno 1924

Fernando Liuzzi / Carlo Gozzi: L'augellin Belverde

Nach der Fiaba filosofica von Carlo Gozzi (1765)

UA 29.02.1917 Rom, Teatro dei Piccoli

Text: wurde von Vittorio Podrecca gekürzt hg. in der Zeitschrift Primavera Nr. 2

Paul Claudel: L'ours et la lune

Farce lyrique für Schauspieler und Marionetten (1917)

Bühnenmusik: (Ouverture) Hymne à la terre von J. Cartan für Chor und Orchester (1932);

Musik für das Trio von Darius Milhaud für drei Sprecher und Schlagzeug (1918)

Literatur: Michel Malicet, "Réflexions sur L'Ours et la Lune", in: La Dramaturgie claudélienne, colloque international de Cerisy-la-Salle, Klincksieck 1988, S. 145–158

Fortunato Depero / Alfredo Casella: Balli plastici

Balli plastici per marionette

Musikalische Leitung: Alfredo Casella

Besetzung: Ottavino, Ob., Klar., Fg., Horn, Tromp., Perkussion, Klavier, Streicher

Bühnenmusiken von Alfredo Casella (Pupazzetti op. 27), Lord Berners (Trois petites marches funèbres, Le rire, Portsmouth Point), Gian Francesco Malipiero (Grottesco), Béla Bartók (Bärentanz)

UA 15.04.1918, Rom, Teatro dei Piccoli

Adriano Lualdi / Giovanni Cavacchioli: Guerrin Meschino agli alberi del sole
Mittelalterliche Legende für Marionetten / leggenda eroi-comica in tre atti di Giovanni Cavacchioli, con commenti musicali di Adriano Lualdi e allestimento di Bruno Angoletta
UA 8.01.1919 Rom, Teatro dei Piccoli

Pierre Albert-Birot / Germaine de Surville: Matoum et Tévibar
Erbauliche und erheiternde Geschichte vom wahren und vom falschen Dichter
Mit Musiken von Germaine de Surville (Mme Albert-Birot)
Noten : 1919 im Textbuch abgedruckt
UA 14.01.1919 Rom, Teatro dei Piccoli / Inszenierung von Enrico Prampolini

Gian Francesco Malipiero: Orfeo ovvero L'ottava canzone
komponiert 1919/20 als 3. Teil des Triptychons L'Orfeide
Der Sänger der Nero-Figur soll wie eine Marionette aussehen, stumme Rollen werden von echten Marionetten übernommen, komplexes Spiel im Spiel
UA 5.11.1925 Düsseldorf, Stadttheater (ganzer Triptychon)

Arthur Honegger: Vérité ? Mensonge ?
Ballet de marionnettes en 14 tableaux
UA 25.11.1920 Paris, Salon d'automne
Choreograph : André Hellé
Autograph: (Fragmente) in der Bibliothek der Paul Sacher Stiftung Basel

Paul Hindemith / Franz Blei: Das Nusch-Nuschi
Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt
UA 4.06.1921 Stuttgart, Württembergisches Landestheater (Menschen in grotesken Kostümen Oskar Schlemmers)
Dauer: 60 Minuten

Cezar Kjuj / Marina Stanislavovna Pol': Rotkäppchen
Märchenoper für Kinder, nach Charles Perrault
Original Krasnaja šapočka entst. Petersburg 1911
UA? 14.01.1922 Rom, Teatro dei Piccoli (Cappuccetto rosso)

Luigi Ferrari-Trecate / Giovacchino Forzano: Ciottolino
Fiaba musicale 2 Akte, 4 Bilder
UA 8.02.1922 Rom, Teatro dei Piccoli
Noten: Klavierauszug bei Bologna : F. Bongiovanni, 1923

Ezio Carabella / Vincenzo Frascetti: Fortunello
2 Akte. Fantasia con intermezzi e commenti musicali
UA 8.3.1922 Rom, Teatro dei Piccoli

Ottorino Respighi / Gian Bistolfi: La bella addormentata (dormente) nel bosco
Fiaba teatrale / Musikalisches Märchen in 3 Akten / 7 Szenen
fiaba musicale von Gian Bistolfi nach Perrault
Komponiert 1916–21
UA 12.04.1922 Rom, Teatro dei Piccoli
Dauer: 70 Minuten

Noten: leihweise bei Ricordi

Roderich Edler von Mojsisovics / W. Illing: König Mensch

Bühnenmusik zum Puppenspiel in 2 Akten von W. Illing
UA 1922 Graz

Max Trapp / Eduard Mörike: Der letzte König von Orplid

Musik zum Puppenspiel nach Eduard Mörike von Max Trapp op. 16 (1916) für Erzähler,
Sopran, Frauenchor, Kammerorchester. Nicht publiziert (Berlin)
UA 1922

Manuel de Falla: El Retablo de Maese Pedro

Adaptación musical y escènica de un episodio de El Ingenioso Cavallero Don Quixote de La
Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra
für kleines Orchester
Musik und Texteinrichtung: Manuel de Falla
UA 25.06.1923 Paris, Salon de la Princesse Edmond de Polignac
Dauer: ca. 30 Minuten

Paul Müller-Zürich / J. K. Welti/C. F. Wiegard: Das Puppenspiel von Dr. Faust

Bühnenmusik op. 9 (1922/23?) für Klavier, Harmonium und Gesang
Für das Schweizerische Marionettentheater
UA 28.12.1923 (?) Zürich, Schweizerisches Marionettentheater
Noten: Manuskript in der Zentralbibliothek Zürich

Renzo Massarani / Augusto Pagan: Bianco e nero

Intermezzo grottesco / Operina
UA 1923 Rom, Teatro dei Piccoli (wo Massarani musikalischer Direktor war)

Hans Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel

Op. 20 (1923)
Erlebte als Konzertstück über 100 Aufführungen

Jaromír Weinberger: Puppenspiel-Ouvertüre

komponiert 1924
Noten: Wien UE 1924

**Ernst Krenek / Ernst Toller: Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und
Männerlist**

Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello
von Ernst Toller (1919/20)
Begleitmusik für Singstimme, Violine, Klavier von Ernst Krenek op. 41 (1925)
UA mit Puppen 1926 Zürich, Schweizer Puppentheater

Knudåge Riisager: Tre Marionetballetter

»Danserinden og Soldaten«, »Skønheden og Uhyret«, »x cos d + y sin d = 1«
Komponiert 1925

Émile Malespine / Gerhart Münch: Le cimetière des têtes en bois

Ballettprojekt mit die Tänzer verdoppelnden Marionetten, mit Musik von Gerhart Münch
(théâtre suridéaliste)

1926 Lyon?

Literatur: Plassard (1992), S. 108 ff.

Ernst Krenek: Marlborough s'en va-t-en guerre

Puppenspiel nach Marcel Achard

UA 11.05.1927 Kassel (mit Puppenspieler Magersuppe)

Literatur: Matthias Henke, Die Legende vom toten Soldaten. Ernst Kreneks neu entdecktes „Malborough“- Marionettenspiel, in: ÖMZ 2/2002, S. 23–31

Bertus van Lier / Balthazar Verhagen: De Magere

Bühnenmusik zum „Marionettenspel en 5 Bedrijven“ von Balthazar Verhagen, für Klavier vierhändig bzw. gemischtes Kammerensemble, 1927

Noten: Autograph in Nederlands Muziek Instituut 193/077b

Enrico Prampolini / Franco Casavola: Il Mercante di cuori

Azione mimica in due tempi

Text: Luciano Folgore (?), Musik: Franco Casavola

inszeniert in Prampolinis Teatro della pantomima Futurista, menschliche Schauspieler und lebensgroße Puppen kombinierend

1927 Paris

Ernst Toch / Benno Elkan: Die Prinzessin auf der Erbse

Nach Hans Christian Andersen

Musikmärchen in einem Aufzug op. 43, Auftragswerk für das Musikfestival Baden-Baden 1927

UA? 17.07.1927 Baden-Baden, Ivo Puhonnys Künstler-Marionettentheater

Werner Egk / Armin T. Wegner (?): Wasif und Akif

Szene für Marionettentheater

Bühnenmusik, unveröffentlicht, zu Wegners „türkischer“ Komödie

UA 1928 München, Paul Branns Marionettentheater

Renzo Massarani: Guerin detto il Meschino

Puppenballett mit gesungener Erzählung

nach dem Vorbild von Manuel de Fallas El Retablo de Maese Pedro

UA 1928 Paris und Darmstadt

Literatur: G. Rossi-Doria: 'Lettera da Roma', in: Rassegna Musicale ii (1929), S. 330–32

Syberg, Franz Adolf / S. Clausen: Uffe hin Spage

Bühnenmusik zu dem Marionettenspiel von S. Clausen

UA 1929 Kopenhagen

Karel Salmon / A. Baer: David und Goliath

Puppenoper für drei Sänger und Kammerensemble

Libretto: A. Baer nach der biblischen Geschichte

UA 1930 Berlin, revidierte Fassung 1956 Jerusalem

Mátyás Seiber / Alfred Auerbach: Eva spielt mit Puppen

Puppenoper in einem Akt, 1934

Silvestre Revueltas / Vanegas Arroyo: El renacuajo paseador

Ballett pantomima para marionetas (títeres) nach einem beliebten Text von Vanegas Arroyo

1933/35, 2. Fassung 1936

UA 1940?

Hans Stieber: Der Eulenspiegel

Ein musikalisches Spiel. Textdichtung vom Komponisten. Szenen für Puppen mit musikalischer Begleitung, Gesang und Tanz

UA 12.01.1936 Leipzig, Neues Theater

Noten : Klavierauszug Leipzig : Thalia 1935

Literatur : Gudrun Dittmann, Oper zwischen Anpassung und Integrität: Zu den Uraufführungen zeitgenössischer deutscher Opern am Leipziger Neuen Theater im NS-Staat, Essen 2005

Alejandro García Caturla / Alejo Carpentier: Manita en el Suelo

"Misterio bufo Afro-Cubano" in einem Akt und fünf Szenen für Erzähler, Puppen und Kammerorchester

komponiert 1934–37

Libretto: Alejo Carpentier 1931

UA 15.02.1985 Havanna, Gran Teatro García Lorca (Rekonstruktion mit Tänzern statt Puppen)

Literatur: Silke Meier, Manita en el suelo von Alejandro García Caturla und Alejo Carpentier, Ffm. 2008

Noten: in Obras completas de Alejo Carpentier, Vol. 1, Mexiko 1986

Mario Castelnuovo-Tedesco: Aucassin et Nicolette

Cantafavola del 12. secolo in 4 episodi per una voce, orchestra da camera e marionette, nach der Fabel des 12. Jhs.

Musik von Castelnuovo-Tedesco op. 98, für 10 Instrumente, entstanden 1919–38

UA 1952

Benjamin Britten / Montagu Slater: The Seven Ages of Man ; Old Spain

Bühnenmusik zu zwei Puppenspielen von Montagu Slater (1936–38)

Text: in Peter Grimes and other poems, The Bodley Head, 1946

Musik: für Gesang, Klarinette, Geige, Klavier, Celesta. Manuskript im Krieg verschollen

UA Juli 1938 Mercury Theatre (mit den Binyon Puppets, als Teil der "Puppet-Show 1938")

William Bergsma: Paul Bunyan

Ballett für Puppen und Solotänzer, 1937

(Legende vom riesenhaften Holzfäller)

EA szenisch 28.04.1939 Eastman School of Music, Rochester/NY

Orchestersuite 1937, rev. 1945

Aaron Copland: From Sorcery to Science

Puppet-show music für Orchester (1939)

Auftrag eines pharmazeutischen Industrie-Konsortiums

Große Puppen von Remo Bufano

Noten: Partitur-Mikrofilm in der New York Public Library

UA 1939, New York World's Fair
Dauer: 10 Minuten

Ulvi Cemal Erkin / İsmail Hakkı Baltacıoğlu: Karagöz in Ankara
Bühnenmusik zu einem Stück für Kinder
UA 1941?, Ankara, Kindertheater der Gesellschaft zum Schutz der Kinder

Albert Moeschinger / Emil Schibli: Der singende Knochen
Musik zum Puppenspiel nach den Brüdern Grimm, 1941
für Streichquartett
Dauer: 15 Min.

Henri Sauguet / Jacques Chesnais: La cigale et la fourmi
Ballett 1 Akt für Marionetten, Bläsersolisten, Violoncello und Klavier (1941)
Nach Jean de la Fontaine

André Jolivet / Jacques Chesnais: Ballet des étoiles
pour petit orchestre
UA 1941 mit den marionnettes de Jacques Chesnais
Dauer : 7' (?!)
Besetzung: 1 flûte (prenant la petite flûte), 1 hautbois (prenant le cor anglais), 1 saxo alto, 1
basson, 1 trompette, 1 batterie, 1 piano, 1 violon, 1 violoncelle
Noten leihweise bei Paris: G. Billaudot

André Jolivet / Jacques Chesnais: La pêche miraculeuse
Ballet pour les marionnettes de J. Chesnais : pour petit ensemble instrumental et trois voix
UA 1941
Noten: Paris: G. Billaudot 1990

Antonio Petrucci / Renzo Rossellini: In fondo al Mare un'Isola c'è
Fiaba in tre tempi per il Teatro delle marionette
Cori e musiche di Renzo Rossellini
Noten: bei Tip. Terme, Rom, 1941

André Jolivet / Serge Lifar: Guignol et Pandore
Ballet en un acte, Text: Serge Lifar
Sätze: Prélude – Parade – Pas de deux: Guignolette – Pandore – Danse tendre – Bastonnade –
Entrée du juge – Variation prémortuaire de Guignol – a) Marche b) Ronde finale
Dauer: 35 Minuten
komponiert 1943
UA 29.4.1944 Opéra de Paris unter Louis Fourestier
Besetzung: Streicher, Perkussion, Celesta, Xylophon, 2 Harfen, Klavier, Pauken
Noten: bei Eschig (Taschenpartitur, Klavierauszug, Orchestersuite)
Literatur: Jacques Chesnais, Histoire générale des marionnettes, Paris 1947

Rudolf Maros: Bábjáték nyitány
Ouverture zu einem Puppenspiel, für Orchester, 1944

A2) Werke mit Puppenthematik im weiteren Kontext

Adolphe Adam: La poupée de Nuremberg

Opéra comique in einem Akt, Paris 1852

Text: Adolphe de Leuven/Arthur de Beauplan nach E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücken in Callots Manier, Der Sandmann*, 1817

Adaptiert von George Linley 1861 in seiner Oper *The Toymaker*

UA 21.02.1852 Paris, Opéra-National

Jacques Offenbach / Jules Paul Barbier: Les contes d'Hoffmann

Opéra fantastique in vier Akten

UA 10.02.1881 Paris, Opéra-Comique

Mechanische Puppe Olympia im 2. Akt

Josef Bayer: Die Puppenfee

bekanntestes seiner 22 Ballette (1888).

Vorspiel. Im Laden des Puppenmachers: Briefträger, Händler, Mädchen, Bauern, Engländer

Vorführung der Puppen: Erste Puppe, Tirolerpaar, Babypuppe, Chinesin, Spanierin,

Japanerin, Harlekin

Edmond Audran / Maurice Ordonneau: Die Puppe

La Poupée, opéra comique nach E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*

UA 31.10.1896 Théâtre de la Gaîté Paris-Montparnasse

1920 verfilmt

Franz Schreker: Der Geburtstag der Infantin

Tanzpantomime nach einem Märchen für Kammerorchester (1908–10)

nach Oscar Wildes Erzählung (1891)

Sätze: Reigen – Aufzug und Kampfspiel – Die Marionetten – etc.

UA stand im Zentrum der (Gesamt-) Kunstschau der Klimt-Gruppe im Sommer 1908.

Igor Stravinsky: Pétrouchka

Burleske Szenen (Ballett) in vier Bildern

UA 13.06.1911, Paris (Choreographie: Mikhail Fokin)

Dauer: ca. 35 Minuten

Igor Stravinsky / Stepan Stepanovitch Mitusov: Le rossignol

Conte-lyrique in drei Akten für Soli, Chor und Orchester (1908–14)

Libretto: Stepan Stepanowitsch Mitusow nach dem Märchen *Nattergalen* von Hans Christian Andersen

UA 26.05.1914 Paris, Théâtre national de l'Opéra; Dirigent: Pierre Monteux, Regie:

Aleksandr Benua [Benois]/Alexander Sanin, Bühne: Benua

Thema: Mechanische Nachtigall vs. lebendige

Ferruccio Busoni: Arlecchino

Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzug (4 Sätze)

Titel zuerst: *Eine Marionetten-Tragödie mit Musik*

Zürich, 1917

Béla Bartók: Der holzgeschnittzte Prinz

Tanzspiel in einem Akt, komponiert 1914–16

Geschichte um eine durch Zauberei lebendig gewordene Puppe

UA 12.05.1917 Budapest

Dauer: 40 Minuten

Erik Satie / Jean Cocteau: Parade

Ballet réaliste (1916/17)

Zusammenarbeit Cocteau (Szenario), Picasso (Bühnenbild/Kostüm), Massine (Choreographie)

UA 18.05.1917 Paris, Théâtre du Châtelet

3 Manager-Figuren sind musikalisch und durch ihre überdimensionierten Kostüme als « Puppen » deutlich von den übrigen Figuren abgehoben

Igor Stravinsky: L'histoire du soldat

Lue, jouée, dansée. Für Sprecher, 2 Schauspieler, Tänzerin, Klarinette, Fagott, Cornet à piston, Posaune, Violine, Kontrabass und Schlagzeug

Text: Charles-Ferdinand Ramuz nach dem Märchen *Der fahnenflüchtige Soldat und der Teufel* von Alexander Nikolaievitch Afanasiev, deutsch von Hans Reinhart

UA 28.09.1918 Lausanne, Théâtre municipal; Dirigent: Ernest Ansermet, Bühne: René Auberjonois

Aufführung mit Puppen: Michael Meschke / Stockholm Marionettentheatern 1960er Jahre

Igor Stravinsky: Les Noces

Scènes chorégraphiques russes en 4 parties avec chant et musique, entst. 1917–23

Für Stimmen, gemischten Chor, 4 Klaviere und Schlagzeug

Versch. Fassungen

UA 13.06.1923 Paris, Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Ballets russes, Choreographie: Nijinska „Marionetten auf der Bühne“, Sologesangspartien repräsentieren keine bestimmten Figuren der Handlung, sondern versch. Rollentypen

Ferruccio Busoni: Doktor Faust

Oper in zwei Vorspielen, einem Zwischenspiel und drei Hauptbildern

Nach Puppenspielen des 16. Jhs., in Anlehnung an Christopher Marlowes dramatische

Fassung *The tragical history of Doctor Faustus* (1589), komponiert 1916–24

vervollständigt von Philipp Jarnach 1924/25 und Antony Beaumont 1982

Hinweis auf Puppenspiel-Ursprung im Prolog

EA 1918 Frankfurt?

Auff. 21. Mai 1925 Dresden, Sächsisches Staatstheater, unter Fritz Busch

Dauer: 67 Minuten

Igor Stravinsky: Pulcinella

Ballett mit Gesang in einem Akt nach G. B. Pergolesi für Sopran, Tenor, Bass und Orchester 1919/20

UA 15.05.1920 Paris, Théâtre national de l'Opéra; Dirigent: Ernest Ansermet, Choreographie:

Léonide Massine, Bühne: Pablo Picasso

Thema: Commedia dell'arte-Typen

Igor Stravinsky: Renard

Burleske Geschichte zu singen und zu spielen für 2 Tenöre, 2 Bässe und kleines Orchester
Komponiert 1915/16

UA 18.05.1922 Paris, Théâtre national de l'Opéra; Dirigent: Ernest Ansermet, Choreographie:
Bronislava Nijinska, Bühne: Michail Larionov

Darius Milhaud: La création du monde

Ballett, komponiert 1922/23

Dauer: 20 Minuten

UA 1923 Paris, Choreographie: Jean Börlin, Dekor/Kostüme: Fernand Léger
Puppenhafte Kostüme

Ivor Novello / D. Titheradge: Puppets!

Revue in zwei Akten

Produzent: André Charlot

UA 2.01.1924 (23?), London, Vaudeville Theatre Revue

Igor Stravinsky: Oedipus Rex

Opéra Oratorio (Opern-Oratorium) in zwei Akten für Sprecher, Soli, Männerchor und
Orchester (1926/27)

Text: Jean Cocteau nach der Tragödie *Oidipus tyrannos* von Sophokles, Sprechtext
französisch, gesungene Texte lateinisch, Übersetzung von Jean Daniélou

UA konzertant: 30. Mai 1927 Paris, Théâtre Sarah Bernardt; Dirigent: I. Stravinskij; szenisch:
23. Febr. 1928 Wien, Staatsoper; Dirigent: Fr. Schalk, Regie: Lothar Wallerstein, Bühne:
Alfred Roller

Aufführung mit Puppen: 1931 in New York unter Remo Bufano

Max Brand: Maschinist Hopkins

entstanden 1927/8

UA Duisburg 1929

Vorbild des mechanisierten Maschinenmenschen

Walter Braunfels / Sylvia Baltus: Galathea

Ein griechisches Märchen in einem Akt op. 40, Dichtung unter freier Benutzung eines
Marionettenspiels von Silvia Baltus.

Entstanden 1924–29, UA Köln 26.1.1930

Erstdruck 1929, UE

Dauer 50 Min.

Karl Amadeus Hartmann: Wachsfigurenkabinett. Fünf kleine Opern

Libretto von Erich Bormann. Komponiert 1929/30

Besetzung: Fl, Ob, Klar, Fg, Trp, Pos, Schlagzeug, Harmonium, Klavier

Noten: Klavierauszug 2000

1. Leben und Sterben des heiligen Teufels 2. Der Mann, der vom Tode auferstand 3. Chaplin-
Ford-Trott 4. Fürwahr...?! 5. Die Witwe von Ephesus

EA 1930, Stadttheater Münster, kam wegen Wirtschaftskrise nicht zustande

UA 29.05.1988

z. T. vervollständigt von Günter Bialas und Hans Werner Henze

Uuno Klami: Kohtauksia nukketeatterista

„Szenen aus einem Puppenspiel“ op. 10, nach einem Klavierstück, 1931

I. Ouverture

II. Kiinalainen kauppias – Der Chinesische Kaufmann. Allegretto

III. Baletti – Ballett. Valse lente

IV. Prinsessa Ruusunen – La belle au bois dormant. Lento

V. Urhoollinen kenraali – Der tapfere General. Tempo di Cake Walk

Jean Francaix / G. Flevitsky: Les malheurs de Sophie

Ballett nach der Comtesse de Ségur, 1933

darin: Tänze mit Puppenspiel, Beerdigung der Puppe

Werner Egk / Ludwig Andersen: Die Zaubergeige

Oper in 3 Akten und 6 Szenen nach Franz Poccis Märchendrama von 1868

UA 22.05.1935 Frankfurt, Städtische Bühnen

Carl Orff: Der Mond. Ein kleines Welttheater

Märchenstück nach den Brüdern Grimm, ursprünglich für Marionettentheater

UA 5.02.1939 München

Hilding Rosenberg: Marionetter

Opera buffa in 3 Akten op. 73, 1938 (komponiert ab 1926)

Dauer: 135 Minuten

Text: Jacinto Benavente, Los interedos creados, 1907, ins Schwedische übersetzt von August Hagberg

UA 14.02.1939 Stockholm

Noten: Klavierauszug mit dt. Text bei NMS (Nordiska musikförlaget)

László Lajtha: Capriccio: Bábszínház

„Farce dansée: Puppentheater“, Ballett für Puppen? op. 39

1944 in Budapest entstanden, nie aufgeführt

Henri Sauguet / Boris Kochno: Les Forains

Ballett in einem Akt (1945), Sauguets populärstes Werk

darin: Der Taschenspieler und die Puppe

UA 2. März 1945 Paris, Théâtre des Champs-Élysées

Bibliographie

I. Primärliteratur

1.1. Notenausgaben

- Bachelin, Henri, *Noëls français*, Paris: Les Editions musicales de la Librairie de France, 1927.
- Lord Berners, *The Collected Music for Solo Piano*, London: Chester, ²2000.
- Casella, Alfredo, *Il pianoforte a 4 mani: Pupazzetti. 5 Pezzi facili*. Mailand: Ricordi, 1944.
- Casella, Alfredo, *Pupazzetti op. 27bis* (für Orchester), London: Chester, 1921.
- Casella, Alfredo, *Pupazzetti op. 27ter* (für 9 Instrumente), London: Chester, 1926.
- Chansons populaires de France*, hrsg. von der Edition du Petit journal, Paris 1865.
- Chausson, Ernest, *La Légende de Sainte Cécile*, drame en trois actes, en vers de Maurice Bouchor, musique de Ernest Chausson op. 22, Paris: Salabert, 1892.
- Debussy, Claude, *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux par Maurice Maeterlinck, partition pour chant et piano, Paris: Durand, 1907.
- Falla, Manuel de, *El retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de “El ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha” de Miguel de Cervantes* (Klavierauszug) London: Chester, o. J. (1924).
- Falla, Manuel de, *El retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de “El ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha” de Miguel de Cervantes* (Taschenpartitur), London: Chester, o. J. (1924).
- Hindemith, Paul, *Bühnenmusik zu Franz von Poccis Kasperls Heldentaten*, Hindemith-Institut Frankfurt, Film 38/322–333.
- Hindemith, Paul, *Bühnenmusik zu Franz von Poccis Die Zauberigeige*, Hindemith-Institut Frankfurt, Film 38/338–344, 334, 336, 355.
- Hindemith, Paul, *Bühnenmusik zu Friedrichs Huchs Lohengrin*, Hindemith-Institut Frankfurt, Film 299–321.
- Hindemith, Paul, *Sämtliche Werke*, Abt. Bühnenwerke Bd. 1, *Das Nusch-Nuschi* op. 20, Mainz: Schott, 2002.
- Jarry, Alfred, *Ubu roi*. Drame en cinq actes en prose, restitué en son intégrité tel qu’il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888 et le Théâtre de

- l'Œuvre le 10 décembre 1896, avec la musique de Claude Terrasse, Paris: Mercure de France, 1897.
- Krenek, Ernst, *Musik zum Puppenspiel „Die Rache des verhöhnten Liebhabers“ (Ernst Toller) für eine Aufführung im Marionettenspiel in Zürich*, op. 41, 1925, für Singstimme, Violine und Klavier, Basel: Bärenreiter (BA 8281), 2007.
- Malipiero, Gian Francesco, *Grottesco per piccolo orchestra*. Full score. London: Chester, 1923.
- Offenbach, Jacques, *Geneviève de Brabant*. Opéra bouffe en trois actes et neuf tableaux (Klavierauszug), Paris: Heugel & Cie. (o.J.).
- Ravel, Maurice, *Ma mère l'Oye. 5 Pièces enfantines pour Piano à 4 mains*, Paris: Durand, 1910.
- Rivière, Henri, *La Tentation de Saint Antoine*, féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux par Henri Rivière, musique nouvelle et arrangée par MM. Albert Tinchant et Georges Fragerolle, Paris: E. Plon, Nourrit et Cie., 1888.
- Satie, Erik, *Uspud, ballet chrétien en 3 actes*, argument de J. P. Contamine de Latour, musique de Erik Satie, Paris: Musique Contemporaine, 1970, Nachdr. in: Erik Satie, *Intégrale des œuvres pour piano*, Paris: Salabert 1989, S. 77–90.
- Satie, Erik, *Geneviève de Brabant*, Pièce en vers et en prose en trois actes de Lord Cheminot, Musique d'Érik Satie, op. posth., Neue Textversion/Klavierauszug (= UE 19131), Wien: Universal Edition, 1989.
- Satie, Erik, *Cinéma. Entr'acte Symphonique de „Relâche“*, Paris: Salabert, 1972, Nachdr. in: Ders., *Intégrale des œuvres pour piano*, Paris: Salabert 1989, S. 242–55.
- Stravinsky, Igor, *Pétrouchka. Burlesque in Four Scenes* (Taschenpartitur), London u. a.: Boosey & Hawkes, 1947.
- Vidal, Paul, *Noël ou Le Mystère de la Nativité*. Mis en vers, en quatre tableaux par Maurice Bouchor, musique de scène de Paul Vidal, Paris: G. Hartmann & Cie., 1890.

1.2. Textausgaben

- Bandello, Matteo, *Novellen*, übers., hg. und eingeleitet von Otto M. Mittler, München 1919.
- Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (erstmal erschienen in der *Revue de Paris*, 1899), Paris ¹²³1958.

- Bekker, Paul, *Die Opernszene* (1913), in: Ders., Klang und Eros. Zweiter Band der gesammelten Schriften, Stuttgart / Berlin 1922, S. 141–165.
- Bekker, Paul, *Das Operntheater* (=Musikpädagogische Bibliothek 9), Leipzig 1930.
- Blei, Franz, *Fleurettens Purpurschnecke. Erotische Lieder u. Gedichte aus dem 18. Jahrhundert*, gesammelt u. hrsg. von Franciscus Amadeus [d.i. Franz Blei], Wien 1905.
- Blei, Franz, *Blühende Gärten des Ostens. 78 Erzählungen, Gedichte und Schwänke aus den Literaturen des Orients*, hg. und übers. von Franz Blei, Leipzig 1907.
- Blei, Franz, *Das Nusch-Nuschi*, in: Ders., Vermischte Schriften Bd. 4, München 1911, S. 149–176.
- Blei, Franz, *Liebesgeschichten des Orients* mit einem Vorwort von Franz Blei, Hannover 1923.
- Blei, Franz, *Lehrbücher der Liebe*, 1. Die wahre Liebe; 2. Der vollkommene Liebhaber; 3. Die vollkommene Geliebte, 4. Das Rendezvous, München 1923.
- Blei, Franz, *Der persische Dekameron*. Zusammengestellt von Franz Blei, Wien/Leipzig 1926.
- Blei, Franz, *Formen der Liebe*, Berlin/Wien 1930.
- Bouchor, Maurice, *Le Petit-Théâtre des Marionnettes*, in: La Revue Bleue, 28.06.1890, S. 802–808.
- Bouchor, Maurice, *Trois Mystères*, Paris 1892.
- Bouchor, Maurice, *La Légende de Sainte Cécile*, en trois actes, en vers, Paris 1892.
- Brentano, Clemens, *Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Bd. 3: Märchen, München 1965.
- Caruso, Luciano (Hg.), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*, Florenz 1990.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übers. von Ludwig Tieck, Zürich 1987.
- Cervantes, Miguel de, *Obras Completas*, hrsg. von M. Arroyo Stephens, Madrid 1993, Bd. I (Don Quijote de la Mancha).
- Craft, Robert (Hg.), *Igor Stravinsky. Selected Correspondence*, 2 Bde., London 1982 und 1984.
- Craig, Edward Gordon, *A Note on Masks*, In: The Mask, Bd. 1, Nr. 1, März 1908, S. 9–10.
- Craig, Edward Gordon, *The Actor and the Über-Marionette*, in: Ders., On the Art of the Theatre (1911), London 1962, S. 54–94.

- Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre* (²1924), ed. by Franc Chamberlain, New York / Oxon 2009.
- Depero, Fortunato, *Depero Futurista. Dinamo Azari*, Mailand u. a. 1927.
- Depero, Fortunato, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940.
- Depero, Fortunato, *So I Think, So I Paint. Ideologies of an Italian Self-made Painter*, Mailand / New York 1947.
- Elkan, Benno, *Die Unwirklichkeit der Bühne*, in: Georg J. Plotke (Hg.), Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen Nr. 1, Frankfurt 1919, S. 261–271.
- Falla, Manuel de, *Meister Pedros Puppenspiel*, übers. von Hans Jelmoli (1926), in: Manfred Nöbel (Hg.), Stücke für Puppentheater 1900–1945, Berlin 1974, S. 81–92.
- Falla, Manuel de, Brief an die Princesse de Polignac vom 10. Jan. 1923, vorhanden im Archiv der Fondation Singer-Polignac (www.singer-polignac.org, konsultiert am 4.01.2011).
- Falla, Manuel de, Brief an die Princesse de Polignac vom 20. Feb. 1923, vorhanden im Archiv der Fondation Singer-Polignac, (www.singer-polignac.org, konsultiert am 4.01.2011).
- Flaubert, Gustave, *La Tentation de Saint Antoine*, in: Ders., Œuvres, Bd. 1, hg. von A. Thibaudet und R. Dumesnil, Paris 1951.
- Flaubert, Gustave, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, übers. von Felix Paul Greve, Zürich 1979.
- France, Anatole, *Les Marionnettes de M. Signoret*, in: Le Temps, 10. Juni 1888.
- France, Anatole, *Hrotswitha aux Marionnettes*, in: Le Temps, 7. April 1889.
- García Lorca, Federico, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón. Viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó*, in: Ders., Obras completas Bd. 2, Madrid 1993, S. 61–70.
- Gautier, Judith, *Parsifal de Richard Wagner*, traduction nouvelle, s'adaptant à la musique. Paris, Société Française d'édition d'art, Mai 1898.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werthers*, in: Ders., Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bd., Bd. 6, Hamburg 1968.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, in: Ders., Poetische Werke, Berlin 1958, Bd. 4., S. 1–110.
- Huch, Friedrich, *Tristan und Isolde, Lohengrin, Der fliegende Holländer. Drei groteske Komödien*, München 1911.
- Jarry, Alfred, *Ansichten über das Theater*, übers. u. hrsg. von B. Weidmann, Zürich 1970.
- Jarry, Alfred, *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la Butte*, hrsg. von Noël Arnaud, Paris 1978.

- Kerner, Justinus, Brief an Ludwig Uhland, s. d. zit. in: Karl Mayer, *Ludwig Uhland. Seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen*, Stuttgart 1867, Bd. 1 (1807–13), S. 140.
- Kleist, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, in: Ders., *Werke und Briefe*, hrsg. von Siegfried Streller u. a., Berlin 1993, Bd. 3, S. 473–480.
- Krenek, Ernst, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, übers. von Friedrich Saathen und Sabine Schulte, Hamburg 1998.
- Maeterlinck, Maurice, *Œuvres*, 3 Bde., hrsg. von Paul Gorceix, Brüssel 1999.
- Maeterlinck, Maurice, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Brüssel 1998.
- Mahlmann, Siegfried August, *Marionetten-Theater oder Sammlung lustiger und kurzweiliger Actionen für kleine und grosse Puppen*, Leipzig 1806.
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, Frankfurt am Main 1960.
- Mann, Thomas, *Versuch über das Theater* (1908), in: Ders., *Schriften und Reden zu Literatur, Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1968, S. 21.
- Nodier, Charles, *Les Marionnettes*, in: *Revue de Paris*, 4e série, T. 11, Nov. 1842, S. 5–19 und T. 17, Mai 1843, S. 221–242.
- Nodier, Charles, *Nouvelles, suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, Paris 1850.
- Nöbel, Manfred (Hg.), *Stücke für Puppentheater 1900-1945*, Berlin 1974.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Bd. 1 *Du côté de chez Swann* (1914), Paris 1939.
- Satie, Erik, *Geneviève de Brabant*, Pièce en vers et en prose en trois actes de Lord Cheminot (Patrice Contamine), Version originale intégrale (= UE 19052), Wien 1989.
- Schink, Johann Friedrich, *Marionettentheater*, Wien/Berlin/Weimar 1778.
- Sedaine, Michel-Jean, *Le Mystère de Saint Antoine*, in: Ders., *Œuvres choisies*, Bd. 3, Paris 1813, S. 305 ff.
- Schlemmer, Oskar, *Mensch und Kunstfigur*, in: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár (Hg.), *Die Bühne im Bauhaus* (= Bauhausbücher 4), München 1925, S. 7–43.
- Schlemmer, Oskar, *Alte Oper – Neue Oper*, in: *Das Kunstblatt*, XIV. Jg., Heft 8, Berlin 1930, S. 242–245.
- Schlemmer, Oskar, *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1990.
- Stravinsky, Igor, *An Autobiography*, London 1936, Nachdr. 1962.

- Stravinsky, Igor / Craft, Robert, *Dialogues*, London 1982.
- Symons, Arthur, *An Apology for Puppets*, in: Ders., *Plays, Acting and Music. A Book of Theory*, London 1909.
- Toller, Ernst, *Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello*, Berlin 1925.
- Toller, Ernst, *Quer durch. Reisebilder und Reden*, Berlin 1930.
- Wagner, Richard, *Über Schauspieler und Sänger* (1872), in: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Moers 1976 (= Reprint Leipzig 1888), S. 181 f.
- Wagner, Richard und Cosima, *Lettres à Judith Gautier*, hrsg. von Léon Guichard, Paris 1964.
- Wilde, Oscar, *Puppets and Actors*, in: *Daily Telegraph*, 20.02.1892.

II. Sekundärliteratur

- Adams, Courtney S., *Erik Satie and Golden Section Analysis*, in: *Music & Letters*, Vol. 77, Nr. 2 (Mai 1996), S. 242–252.
- Adorno, Theodor W., *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt/Main 1982.
- Allende-Blin, Juan u. a., *El Lissitzky. Sieg über die Sonne*, Berlin 2006.
- Antonucci, Giovanni, *Cronache del teatro futurista*, Rom 1975.
- Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, übers. von Inge Heintze, Köln / Berlin 1965.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 20/1976, S. 504–538.
- Béhar, Henri, *Jarry dramaturge*, Paris 1980.
- Beil, Ulrich Johannes, *Klassische und transklassische Ästhetik Kleists erwidert Schiller in ‚Über das Marionettentheater‘*, in: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“* Bd. 11 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik A 87*), Bern u.a. 2008, S. 75–79.
- Belli, Gabriella (Hg.), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia. Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham* (Ausst. Trento 2000/01), Mailand 2000.
- Belli, Gabriella (Hg.), *Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte* (Ausstkat.), Mailand 1994.

- Belli, Gabriella (Hg.), *Depero Futurista. Rom-Paris-New York 1915–1932 and more*, Mailand 1999.
- Benton, Catherine, *God of Desire. Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*, New York 2006.
- Berlioz, Hector, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Paris ²1856.
- Berret, Paul, *Le Théâtre néochrétien*, in: *Revue d'art dramatique*, Vol. 30 (April-Juni 1893), S. 1–9.
- Bissegger, Ursula, *Puppentheater in der Schweiz* (= Schweizer Theater-Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 41), Zürich 1978.
- Blumenthal, Eileen, *Puppetry – a World History*, New York 2005.
- Borchmeyer, Dieter, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982.
- Bork, Camilla, *Wendung zur Komödie. Überlegungen zu Hindemiths Einakter Das Nusch-Nuschi*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 33 (2004), S. 8–53.
- Bork, Camilla, *Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920* (= Frankfurter Studien XI), Mainz u. a. 2006.
- Brunner, Georg, *Die Bühnenmusik zu den Werken Ernst Tollers*, in: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hgg.), *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik* (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1), Würzburg 1999, S. 205–226.
- Butor, Michel, *La Forme de la 'Tentation de Saint Antoine'*, in: *L'Esprit créateur*, X / 1, 1970, S. 4.
- Boyer, Patricia Eckert, *Artists and the Avant-Garde Theater in Paris 1887–1900. The Martin and Liane W. Atlas Collection*, Washington 1998.
- Camacho, Mathilde, *Judith Gautier. Sa vie et son œuvre*, Paris 1939.
- Campanini, Paola, *Le marionette e la musica dal Cinque al Settecento*, in: *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi* (= Archivio del teatro e dello spettacolo 2), hg. von Franco Carmelo Greco, Neapel 1990, S. 77–109.
- Campanini, Paola, *Il 'mondo meccano' di Fortunato Depero. Storia e utopia dei Balli plastici*, in: *Ariel: Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo*, Nr. 2–3 (1993), S. 295–321.
- Careman, Jacques, *L'Orchestre d'Ubu roi*, in: *Europe: Alfred Jarry*, April 1981, S. 160–171.
- Caruso, Luciano, *Cangiulliana: Il Sifone d'Oro e altri scritti*, Livorno 1984.
- Cate, Phillip Dennis / Shaw, Mary (Hg.), *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875–1905*, Rutgers/New Jersey 1996.

- Cathé, Philippe, *Claude Terrasse*, Paris 2004.
- Christophoridis, Michael, *Hacia un nuevo mundo sonoro en El retablo de Maese Pedro*, in: Manuel de Falla : Latinité et universalité, hrsg. von Louis Jambou, Paris 1999, S.219–235.
- Christoforidis, Michael, *Manuel de Falla y Matheu*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel / Stuttgart 2001, Sp. 687–703.
- Cipolla, Alfonso, *Ritorna Ciottolino: «Le regole non esistono»*, in: Sistema Musica, April 2004, vgl. <http://www.sistemamusica.it/2004/aprile/25.htm> (16.12.2010).
- Cocteau, Jean, *Fragments d'une conférence sur Eric (sic) Satie (1920)*, in: La Revue musicale, Nr. 5 (März 1924), S. 217–223.
- Colajanni, Anna (Hg.), *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, 3 Teile, Florenz: Olschki 1992.
- Contamine de Latour, J. P., *Erik Satie intime: Souvenirs de jeunesse*, 3. Folge in Comoedia, 6.08.1925.
- Cossart, Michael de, *The Food of Love. Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) and Her Salon*, London 1978.
- Cremoncini, Roberta, *Fortunato Depero, Carnival of Color*, Ausstkat., Salford 2000.
- Crispolti, Enrico (Hg.), *Prampolini. Dal futurismo all'informale*, (Ausstkat.), Rom 1992.
- Curti, Stefano / Lucari, Iliaria (Hg.), *I Piccoli di Podrecca (= I Quaderni del Teatro Nr. 69)*, Triest 2000.
- Dahlhaus, Carl, *Igor Strawinskys episches Theater (1981)*, in: Ders., Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München / Salzburg 1983, S. 174–198.
- Danville, Gaston, *Le Petit-Théâtre des Marionnettes. Les Mystères d'Eleusis*, in: Mercure de France, Bd. 10, Nr. 51 (März 1894), S. 278.
- Davenport, Nancy, *Between Carnival and Dream: St. Anthony, Gustave Flaubert, and the Arts in fin de siècle Europe*, in: Religion and the Arts 6 / 3 (2002), S. 309 f.
- Davies, Cecil, *The Plays of Ernst Toller. A revaluation*, Amsterdam 1996.
- Dirrigl, Michael, *Franz Graf Pocci, der Kasperlgraf. „drîer küenege getriuwer kameraere“*, Nürnberg 2001.
- Doret, Gustave, *Temps et contretemps: Souvenirs d'un musicien*, Fribourg 1942.
- Drack, Lothar, *Otto Morachs Arbeit für das Marionnettentheater: la boîte à joujoux*, Solothurn 1988.

- Dumesnil, René, „*La Tentation de Saint Antoine*“ de Gustave Flaubert, in: La Revue de France, 16ème année, tome VI, Nov-Dez. 1936, S. 139 ff.
- Eichhorn, Andreas, *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim 2002.
- Englisch, Paul (Hg.), *Anthologie der erotischen Literatur aller Zeiten und Völker*, Bd. 1, Wien 1932.
- Ehrmann-Herfort, Sabine / Seedorf, Thomas, Artikel *Stimmengattungen*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 1775–1812.
- Elste, Martin, *Kompositionen für nostalgische Musikmaschinen. Das Cembalo in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 199–246.
- Fabich, Rainer / Schneider, Norbert J., *Cinéma von Erik Satie. Aspekte zu einer Filmmusikpartitur*, in: Melos 48/3 (1986).
- Fell, J., *Ubu: marionnette à fils / Ubu: marionnette à gaine*, in: L' Etoile-Absinthe Nr. 83–84 (1999), S. 84–86.
- Flemming, Jens, „*Sexuelle Krise*“ und „*Neue Ethik*“, in: Helmut Scheuer / Michael Grisko (Hgg.), *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900 (= Intervalle 3. Schriften zur Kulturforschung)*, Kassel 1999, S. 27–55.
- Fonti, Daniela / Terenzi, Claudia (Hg.), *Depero e il teatro musicale*, Mailand 2007.
- Forcht, Georg W., *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarett*, Freiburg 2009.
- Foucault, Michel, *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert* (1967), Brüssel 1995.
- Fouquier, Marcel, *Drame et comédie*, in: La Nouvelle Revue Nr. 67 (15.12.1890), S. 869.
- Fuchs, Eduard / Kind, Alfred, *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, 3 Bde., München 1913/14.
- Gerigk, Horst-Jürgen, *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hürtgenwald 1989.
- Gille, Bernard, *Lire et écouter 'El retablo de Maese Pedro': La concorde des deux langages*, in: Manuel de Falla: Latinité et universalité, hrsg. von Louis Jambou, Paris 1999, S.91–97.
- Gilles, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy 1993.

- Giner, Julio (Hg.), *Erik Satie del Chat Noir a Dada*, hrsg. vom Instituto Valenciano de Arte Moderna / Centre Julio González, Valencia 1996.
- Goepfert, Günter, *Franz von Pocci. Vom Zeremonienmeister zum „Kasperlgrafen“*. *Lebens- und Schaffenswege eines universellen Talents*, Dachau 1999.
- Gowers, Patrick, *Satie's Rose Croix Music (1891–95)*, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 92 (1965/66), S. 1–25.
- Grässe, Johann Georg Theodor, *Zur Geschichte des Puppenspiels und der Automaten*, in: Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen. Eine Rundschau, hrsg. von einem Verein von Gelehrten, Künstlern und Technikern unter der Redaction von J. A. Romberg, Bd. 1, Sondershausen 1856, S. 626–675.
- Grimm, Jürgen, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895–1930*, München 1982.
- Grosch, Nils, *Zum Musiktheater der Neuen Sachlichkeit*, in: Udo Bermbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 130–154.
- Hand, Ferdinand Gotthelf, *Ästhetik der Tonkunst*, Erster Theil, Leipzig 1837.
- Haney, Joel, *The Emergence of a Postwar Musical Outlook: Hindemith's „Hard-Edged Simplicity“*, 1919–1922, Diss. Yale University 2006.
- Haney, Joel, *Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi and Musical Germanness After the Great War*, in: The Journal of Musicology, 25/4 (Herbst 2008), S. 339–393.
- Haraucourt, Edmond, *Le Petit Théâtre*, in: Le Gaulois (28.05.1898), S. 1.
- Harth, Dietrich (Hg.), *Franz Blei. Mittler der Literaturen*, Hamburg 1997.
- Hendersohn, John A., *The First Avant-Garde 1887–1894. Sources of the modern French theatre*, London 1971.
- Henke, Matthias, *Die Legende vom toten Soldaten. Ernst Kreneks neu entdecktes „Malborough“- Marionettenspiel*, in: ÖMZ 2/2002, S. 23–31.
- Herbert-Muthesius, Angela, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus. Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914–1929)*, Heidelberg 1985.
- Hess, Carol A., *Falla y Matheu, Manuel de*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie, London / New York 2001, Bd. 8, S. 529–535.
- Huber, Gerdi, *Das klassische Schwabing. München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert* (= Miscellanea Bavarica Monacensia 37), München 1973.

- Jacobs, Monty, *Toller-Feier. Mittagsvorstellung der Volksbühne*, in: Vossische Zeitung (Berlin) Nr. 427, Abend-Ausgabe, 8.9.1924, S. 2–3.
- Jeanne, Paul, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923. Chat Noir, Quat'z'Arts, Lune Rousse*, Paris 1937.
- Jesus Cabral, Maria de, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam 2007.
- Jones, Bryony, *The Music of Lord Berners (1883–1950): the versatile peer*, Ashgate 2003.
- Jurkowski, Henryk, *A History of European Puppetry*. Vol.I: From its Origins to the End of the 19th Century, Lewiston u.a. 1996, Vol. II: The Twentieth Century, Lewiston u.a. 1998.
- Kahan, Sylvia, *Music's Modern Muse : A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester / New York 2003.
- Kahn-Rossi, Manuela (Hg.), *Oskar Schlemmer, les noces : scenografie, acquarelli, disegni, documenti per la musica di Igor Stravinskij* (Ausst. Lugano 1988), Fabbri 1988.
- Kiefer, Jochen, *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin 2004.
- Kirby, Michael / Kirby, Victoria Nes, *Futurist Performance*, New York 1986.
- Kley, Martin, *German Romanticism Goes to Hollywood: Heinrich von Kleist's 'On the Puppet Theater' and 'Being John Malkovich'*, in: South Central Review 24.3 (Herbst 2007), S. 23–35.
- Lamb, Andrew, Artikel *Galop* in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 9, London / New York 2001, S. 481 f.
- Langer, Arne, Artikel *Craig, Edward Gordon*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, hrsg. von L. Finscher u. a., Personenteil Bd. 4, Kassel 2000, Sp. 30–32.
- Laubenthal, Annegrit, *Paul Hindemiths Einakter-Triptychon*, Tutzing 1986.
- Le Bœuf, Patrick (Hg.), *Craig et la marionnette*, Arles 2009.
- Legband, Paul, *Die Renaissance der Marionette*, in: Josef Ettliger (hg.), Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, Jg. 9, Heft 4 (15.11.1906), Sp. 247–257.
- Le Goffic, Charles, *Littérature et beaux-arts. Théâtre. Le Petit Théâtre des marionnettes*, in: La Revue encyclopédique Nr. 4 (15.06.1894), S. 253–58.
- Lemaître, Jules, *Le Chat Noir* (3. 1.1887 und 9.1.1888), in: Ders., Impressions de théâtre, 2ème série, Paris ⁵1888, S. 332.
- Lemaître, Jules, *Maurice Bouchor* (19.11.1888), in: Impressions de théâtre, 5ème série, Paris ⁴1891, S. 271.

- Lemaître, Jules, *Le Chat Noir* (1890), in: Ders., *Impressions de théâtre*, 5ème série, Paris 1891, S. 351.
- Lemaître, Jules, *Le mysticisme au théâtre*, in: Edouard Noël / Edmond Stoullig (Hg.), *Les annales du théâtre et de la musique*, Jg. 18, Paris 1892, S. I–IX.
- Linse, Ulrich, *Die Freivermählten. Zur literarischen Diskussion über nichteheliche Lebensgemeinschaften um 1900*, in: Helmut Scheuer / Michael Grisko (Hgg.), *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900* (= Intervalle 3. Schriften zur Kulturforschung), Kassel 1999, S. 57–95.
- Lowe, A. W., *Emma Bovary, A Modern Arachne*, in: *French Studies*, Bd. 26, 1/1972, S. 30–41.
- Lugné-Poe, Aurélien, *Sur les soirées de l'Œuvre. Cercle de Soirées artistiques et de représentations théâtrales françaises et étrangères*, in: *La Plume* (1.9.1893), S. 380.
- Magnin, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe de l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris 1852, ²1862.
- Maindron, Ernest, *Marionnettes et guignols. Les poupées parlantes et agissantes à travers les âges*, Paris 1900.
- Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El Retablo de Maese Pedro. Bocetos y Figurines* (Ausst. 1996), Madrid 1996.
- Margueritte, Paul, *Le Petit-Théâtre (Théâtre de Marionnettes)*, Paris 1888, S. 7 f.
- Metken, Sigrid, *Pygmalions Erben*, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe. Epilog einer Passion* (Ausst.-Kat.), Frankfurt 1992.
- Minniear, John Mohr, Artikel *Puppet opera / puppet theatre*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20, London / New York 2001, S. 602 f.
- Minniear, John Mohr, *Marionette Opera: Its History and Literature*, Diss. / North Texas State University 1971.
- Mitterbauer, Helga, *Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert* (= Kultur – Herrschaft – Differenz 4), Tübingen und Basel 2003.
- Mück, Hans-Dieter (Hg.), *Oskar Schlemmer 1888–1943. Das Stuttgarter theatralische Abenteuer 1921. Eine Dokumentation des Stuttgarter Theaterskandals und der Zusammenarbeit Oskar Schlemmers mit Paul Hindemith* (Ausst. Städtische Galerie Böblingen 1988/89), Stuttgart 1988.
- Müller, Maria (Hg.), *Oskar Schlemmer – Tanz, Theater, Bühne* [Ausst. Düsseldorf, Wien, Hannover 1994/95], Ostfildern-Ruit 1994.

- Müller-Tamm, Pia (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen der Moderne* [Ausst. Düsseldorf 1999], Köln 1999.
- Nicolodi, Fiamma, *Der musikalische Futurismus in Italien zwischen Tradition und Utopie*, in: *Der musikalische Futurismus*, hrsg. von Dietrich Kämper, Laaber 1999, S. 45–68.
- Niekisch, Ernst, *Erinnerungen an Toller*, in: Herbert Ihering (Hg.), *Theater der Welt. Ein Almanach*, Berlin 1949, S. 28.
- Noller, Joachim, *"Wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben"?: zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1997.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild, *Leben und Werk des Herrn C.. Eine Marginalie zu Kleists Über das Marionettentheater*, in: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hrsg. von G. Oberzaucher-Schüller, D. Brandenburg und M. Woitas, Würzburg 2004, S. 233–252.
- Oberthür, Mariel (Hg.), *Le Chat Noir 1881–1897* (= Les Dossiers du Musée d'Orsay 47), Paris 1992.
- Olds, Marshall C., *From Theater toward the Novel: Flaubert and La Tentation de saint Antoine*, in: Pratima Prasad / Susan McCready (Hg.), *Novel Stages. Drama and the Novel in Nineteenth-Century France*, Cranbury (NJ) 2007, S. 50.
- Orledge, Robert, *Satie, Koechlin and the Ballet Uspud*, in: *Music & Letters*, 68 (1987), S. 26–41.
- Orledge, Robert, *Satie the Composer*, Cambridge u. a. 1990.
- Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), in: Ders., *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. Auswahl aus dem Werk*, München 1964.
- Pahissa, Jaime, *Manuel de Falla. His Life and Works*, London 1954.
- Passamani, Bruno, *Depero e la scena da „Colori“ alla scena mobile 1916–1930*, Turin 1970.
- Passamani, Bruno, *Fortunato Depero*, Calliano 1981.
- Perrot, Jean, *Le Secret de Pinocchio. George Sand & Carlo Collodi*, Paris 2003.
- Philapitsch-Aschober, Renate, *Paul Brann und sein „Marionettentheater Münchner Künstler“* (Diss.), University of Illinois, Urbana-Champaign, 1975.
- Pittock, Malcolm, *Ernst Toller*, Boston 1979.
- Plassard, Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne 1992.
- Plassard, Didier, *Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer*, in: Claire Rousier (Hg.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Tours 2001, S. 55–66.

- Poulet-Malassis, Auguste, *Histoire du théâtre érotique de la rue de la Santé par l'illustre Brisacier* (1866), in: Jean-Jacques und Mathias Pauvert, *Théâtre érotique français du XIXe siècle*, Paris 1994, S. 599–610.
- Prüser, Sabina, „*Esta verdadera historia*“. *Die Vertonung von Prosa – Eine besondere Art des Sprechgesangs am Beispiel von Manuel de Fallas „El Retablo de Maese Pedro*“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1996, S. 194–210.
- Puchner, Martin, *Screeching Voices: Avant-Garde: Manifestos in the Cabaret*, in: Dietrich Scheunemann (Hg.), *European Avant-Garde: New Perspectives* (= *Avant Garde Critical Studies* 15), Amsterdam u. a. 2000, S. 113–136.
- Régnier, Henri de, *Nos rencontres*, Paris 1931.
- Redepenning, Dorothea, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. II: *Das 20. Jahrhundert*, Laaber 2008.
- Reimers, Kirsten, *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*, (= *Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft* 2), Würzburg 2000.
- Remacle, Adien, *Petit Théâtre: Le Songe de Khéyam et La Dévotion à Saint André, de M. Maurice Bouchor*, in: *Mercure de France* (April 1892), S. 355.
- Ribi, Hana, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das Schweizerische Marionettentheater*. *Die Edward Gordon Craig-Sammlung im Museum für Gestaltung Zürich*, (= *Schweizer Theaterjahrbuch* 61/2000), Basel 2000.
- Rosteck, Jens, «*Évocation dramatique*» oder «*Théâtre corrompu*»? *Das experimentelle Musiktheater der «Groupe des Six» als Versuch einer Orientierung zwischen Nationalismus und Avantgarde*, in: *International Journal of Musicology* 5 (1997), S.147–205.
- Rutkowski, Rainer, *Literatur, Kunst und Religion im Fin de Siècle. Untersuchungen über das Werk des „Sar“ Péladan (1858–1918)*, Diss. Univ. Bonn, Bonn 1989.
- Ryersson, Scot D. / Yaccarino, Michael Orlando, *Infinite Variety. The Life and Legend of the Marchesa Casati*, Minneapolis 2004.
- Saint-Vel, U., *Le Théâtre symboliste. Shakespeare et les marionnettes*, in: *La Revue d'art dramatique* (1.12.1888), S. 288–290.
- Saint-Vel, U., *Au Petit-Théâtre*, in: *Revue d'art dramatique*, Bd. 21 (Jan-März 1891), S. 37–40.

- Saint-Vel, U., *Au Petit-Théâtre: La Légende de Sainte Cécile*, in: *Revue d'art dramatique*, Bd. 25 (15.02.1892), S. 238–243.
- Sala, Emilio, *Dalla bohème all'avant-garde: ancora nel segno dei fumisti*, in: *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti (= *Nuovi Percorsi Musicali IV/2001*), Lucca 2001, S. 29–44.
- Sand, George, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, in: *Le Temps*, 10./12.05.1876, neu hrsg. von Bertrand Tillier, Rezé 1998.
- Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne* (= *Schriftenreihe der Akademie der Künste* 20), Berlin 1988.
- Scherliess, Volker, *Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983.
- Scherliess, Volker, *Zur Musik in Thomas Manns Roman Doktor Faustus*, in: Hermann Weber (Hg.), *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, Berlin 2007, S. 126–154.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 2009.
- Schmitz-Gundlach, Esther, *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts* (= *Forum Musikwissenschaft* 3), München 2007.
- Schneider, Andrea, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (= *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge* 27), Anif/Salzburg 1996.
- Schoonbeek, Christine van, *Les Portraits d'Ubu*, Biarritz 1997.
- Scrive, Luigi (Hg.), *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Rom 1968.
- Segel, Harold B., *Turn-of-the-century cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*, New York 1987.
- Segel, Harold B., *Pinocchio's progeny. Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore u. a. 1995.
- Singer-Polignac, Winnaretta, *Memoirs of the Late Princesse Edmond de Polignac*, in: *Horizon* 12, Nr. 68 (Aug. 1945), S. 110–141.
- Starke, Susanne, *Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“*. *Der Weg des Komponisten Alfredo Casella* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 207), Kassel 2000.

- Stewart, John L., *Ernst Krenek. Eine kritische Biographie*, übers. von Friedrich Saathen, Tutzing 1990.
- Taube, Gerd, *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer "Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels"*, Tübingen 1995.
- Tosi, Daniel, *L'intonation musicale chez Manuel de Falla (chant parlé, pregón ou sprechgesang)*, in: Manuel de Falla: Latinité et universalité, hrsg. von Louis Jambou, Paris 1999, S.309–322.
- Tribble, Keith, *European Symbolist Theater: Conventions and Innovations*. Diss. University of Washington, 1990. Dissertations & Theses: Full Text, ProQuest. Web. 6.08.2009.
- Tribble, Keith, *The Rod Puppet in the Symbolist Era*, in: Ders. (Hg.), *Marionette Theater of the Symbolist Era* (= Mellen Studies in Puppetry 3), Lewiston u. a. 2002, S. 65–86.
- Uekermann, Gerd, *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlin / New York 1985.
- Valenta, Reinhard, *Franz von Poccis Münchener Kulturrebellion* (= Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien IV), München 1991.
- Vergani, Guido und Leonardo / Signorelli, Maria, *Podrecca e il Teatro dei Piccoli*, Udine 1979.
- Veroli, Patrizia, *Cangiullo e Diaghilev*, in: *Terzo occhio* 18:4 (65) (Dez. 1992), S. 9–11.
- Volta, Ornella, *Le Rideau se lève sur un os. Quelques investigations autour d'Erik Satie*, in: *Revue Internationale de Musique Française*, Nr. 23, Juni 1987, S. 7–98.
- Weber, Eckhard, *Los Títeres de Cachiporra und El retablo de Maese Pedro: Manuel de Fallas Beschäftigung mit dem Puppentheater und die neuen Tendenzen im Musiktheater seiner Zeit*, in: S. Zapke (Hg.), *Falla y Lorca: Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel 1999, S. 117–155.
- Weber, Eckhard, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper* (= Perspektiven der Opernforschung 7), Frankfurt am Main 2000.
- Weigel, Alexander, *König, Polizist, Kasperle... und Kleist*, in: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, hrsg. von Walter Dietze und Peter Goldammer, Folge 4, Berlin / Weimar 1982, S. 253–277.
- Whiting, Steven Moore, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999.
- Zants, Emily, *Proust's Magic Lantern*, in: *Modern Fiction Studies*, 19 / 2 (Sommer 1973), S. 211–216.
- Susana Zapke (Hg.), *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia* (= Europäische Profile 53), Kassel 1999.

Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele

Abbildungen

- S. 39 Abb. 1: Rivière (1888), S. 87
S. 103 Abb. 2: Depero, *Balli plastici* © Archivio Fotografico Mart Rovereto
S. 157 Abb. 3: Szenenbild *Die Rache des verhöhnten Liebhabers*, Foto: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung. Marlen Perrez © ZHdK
S. 185 Abb. 4: Schlemmer (1925), S. 16 f.
S. 187 Abb. 5: Schlemmer (1925), S. 21

Notenbeispiele

Nb. 8, 10, 11, 17, 24, 25: © Mit freundlicher Genehmigung der Durand Salabert Eschig Éditions Musicales • Nb. 21–23, 26: © Casa Ricordi s.r.l. – Milano. All rights reserved. Mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard. • Nb. 27-31, 41-62: © Mit freundlicher Genehmigung der Edition Wilhelm Hansen Hamburg • Nb. 32-35: © Mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG 2012 • Nb. 36: © Mit freundlicher Genehmigung der Fondation Hindemith, Blonay (CH) • Nb. 37: © Copyright 1912 by Hawkes & Son (London) Ltd. / Mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin • Nb. 38-40: © Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany • Nb. 12, 13, 15, 16: © Mit freundlicher Genehmigung der UNIVERSAL EDITION A.G., Wien

Dank

Zur Entstehung dieser Arbeit haben viele Menschen in unterschiedlichster Weise beigetragen, denen ich an dieser Stelle danken möchte. Zuallererst ist hier meine Doktormutter Prof. Dr. Dorothea Redepenning zu nennen, die mich unermüdlich mit Rat und Tat unterstützte und mir durch ihre konstruktive Kritik sehr weiterhalf. Ebenso danke ich meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Silke Leopold für ihre Unterstützung. Besonders wichtig war für mich von Anfang an der Zuspruch Dr. Joachim Steinheuers, der nicht zuletzt bei der Entwicklung von Themen- und Fragestellung der Dissertation entscheidend mitwirkte.

Finanziell wurde die Arbeit dankenswerterweise durch ein Stipendium der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg ermöglicht. Für ihr Entgegenkommen bei punktuellen Fragestellungen zu den Werken Kreneks und Hindemiths danke ich Kristin Haefele und Sabine Flaschberger vom Zürcher Museum Bellerive, die mir den eindrucksvollen Marionettenbestand der 1920er Jahre in ihrem Depot zeigten, sowie Dr. Luitgard Schader vom Hindemith-Institut in Frankfurt am Main, die mir Einblicke in Hindemiths frühe Werke für die Puppenbühne ermöglichte. Ich danke den Musikverlagen Edition Wilhelm Hansen, Bärenreiter, Schott Music, der Universal Edition, Boosey & Hawkes, Ricordi, Durand-Salabert-Eschig und der Fondation Hindemith für die Genehmigung des Abdrucks der Notenbeispiele. Für die Genehmigung des Abdrucks der Bilder danke ich dem Museum Mart Rovereto und dem Museum Bellerive Zürich.

Die Mitglieder des Doktorandenkolloquiums am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg halfen mir mit anregenden Diskussionen weiter. Insbesondere gilt mein Dank auch Adrian Kuhl, Sara Springfeld und Dr. Matthew Gardner für ihre stets hilfsbereite Unterstützung u. a. in technischen Dingen. Unter meinen Korrekturlesern danke ich besonders herzlich Annette und Dr. Heiner Must. Letzterer war mir auch eine große Hilfe bei der Übersetzung der französischsprachigen Passagen ins Deutsche.