

Dörte Schmidt

Blaubärte und andere Rettungsversuche

Kompositorische und theatralische Herausforderungen des Einakter-Abends

Peter Szondi zählte die Einakter¹ in ihrer Konzentration auf den »gespannten Raum der nahenden Katastrophe« bekanntlich unter die Rettungsversuche des modernen Dramas – und die Attraktivität des Einakters für die Musikbühne haben bereits vor vielen Jahren Winfried Kirsch und Sieghart Döhring verstärkt in die musikwissenschaftliche Debatte getragen.² Aus einem poetologischen und werkästhetischen Ansatz heraus ebenso folgerichtig wie aufschlussreich diskutieren Szondi und ihm folgend auch die meisten musikwissenschaftlichen Arbeiten zum Einakter vor allem die internen strukturellen und dramaturgischen Dimensionen dieser Form. Ein Abend, der – wie auf der Bühne des Bremer Theaters im Februar 2012 – Béla Bartóks und Franz Hummels *Blaubart*-Stücke kombiniert, rückt neben den werkästhetischen Fragen auch die Rezeptions- und Aufführungsbedingungen in den Blick und

eröffnet zwei Perspektiven: Zunächst eine stoffgeschichtliche, die auf die verschiedenen Versionen der *Blaubart*-Sage auf dem Theater führt und für Bartóks bzw. Béla Balácsz wie für Franz Hummels Stoffwahl den Resonanzraum liefert, aber eben auch eine inhaltliche Kohärenz in der Kombination der Stücke an diesem Abend sichert. Dies führt auf die zweite Perspektive, die den Blick auf die dramaturgisch-strukturelle Dimension eines solchen Aufführungszusammenhangs ausrichtet und die Frage aufwirft, welche Herausforderungen die Kombination zweier nicht abendfüllender Werke mit sich bringt. Was passiert eigentlich, wenn zwei von einander unabhängige, dramaturgisch wie formal in sich geschlossene und etwa gleich lange Werke zu einem Theaterabend zusammengebracht werden und damit gemeinsam einen neuen Form- wie Sinnzusammenhang bilden? In Konzertprogrammen ist uns das vertraut, abendfüllende Werke sind dort eher die Ausnahme, auf der Opernbühne allerdings ist dies der Sonderfall – und zwar ein sowohl historisch wie als aktuelles theatralisches Abenteuer besonders interessanter. Über die internen formalen und dramaturgischen Bedingungen von Einaktigkeit hinaus birgt die relative Kürze, die einaktige Stücke in der Regel haben, vor dem Hintergrund eines bürgerlichen Theaterbetriebes, wie er sich seit dem 19. Jahrhundert etabliert hat, das inhärente Angebot zur Kombination mit anderen Stücken in einem Abend und rückt auch die damit verbundenen Produktions- wie Rezeptionsbedingungen in den Blick (Wagners *Rheingold* etwa viele, wiewohl einaktig, aus dem so konturierten Feld heraus, während *Pagliacci* trotz seiner Zweiaktigkeit hineingehört). Im Folgenden soll also einmal dezidiert das Interesse verlagert werden vom Einakter selbst auf den Einakter-Abend und die Gattungsgeschichte des Einakters ausdrücklich von der Aufführungsgeschichte her gelesen werden. Das Material, das dabei zu bedenken wäre, ist riesig – und hinsichtlich der hier zu untersuchenden

1 Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der im Februar 2012 den Auftakt zur Aufführung von Béla Bartóks *Blaubarts Burg* und Franz Hummels *Blaubart* sowie einer zu diesem Anlass konzipierten Tagung über *Blaubart*-Opern bildete (Premiere 25. Februar 2012). Dieser Anlass ist auch für die Schriftfassung prägend geblieben. Mein ganz besonderer Dank gilt der Regisseurin Sandra Leopold, die damals und seitdem immer wieder mit mir über ihre eigenen und andere Einakter-Abende und die damit verbundene dramaturgische Problemstellung diskutiert hat. Weiterhin wäre dieser Text nicht möglich gewesen ohne die großzügige Hilfe der Dramaturgien des Stadttheaters Bremerhaven, der Württembergischen Staatsoper Stuttgart, der Oper Frankfurt, der Königlichen Oper Stockholm, des Ulmer Theaters, des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin und des Theaters Bremen. Für die Abdruckgenehmigung der Inszenierungsphotos danke ich sehr herzlich Thilo Beu, Oper Bonn, Kathrin Doering, Stadttheater Bremerhaven, und Holger Engelhardt, Oper Frankfurt.

2 Peter Szondi: *Theorie des Modernen Dramas (1880–1950)*, III. *Rettungsversuche: 8. Einakter*, in: ders.: *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 83–87, Zitat S. 87; *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 10), hgg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991.

Arnd Beise

Das Geheimnis der verbotenen Kammer

Blaubart in der deutschsprachigen Literatur

Das Blaubart-Thema ist in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit einiger Zeit epidemisch zu nennen. Wohin man schaut: überall Blaubärte, die sich untereinander allerdings ziemlich unähnlich sehen. Mal tritt er als Mörder auf, mal als Verführer, mal als glücklich oder auch als unglücklich Liebender, mal als Erlösungsbedürftiger, mal als Heilsbringer, mal als Einzelgänger, mal als Kollektivfigur, mal als Monster, mal als Softie, und gelegentlich sogar als Frau. Manchmal würde man ihn gar nicht erkennen, wäre da nicht seine explizite Benennung als Blaubart. Ein Erinnerungstext Dagmar Leupolds (*1955) aus dem Jahr 2009, in dem gar kein Blaubart auftritt, trägt den denglischen Titel: *Blaubart unlimited*.¹ Tatsächlich scheint Blaubart jede Kontur verloren zu haben, und es stellt sich sogar die Frage, ob diese Figur noch einen Kern besitzt, der sie eindeutig als Blaubart ausweist. Vielleicht hilft ein Blick auf die Geschichte dieser Figur zu verstehen, was aus ihr geworden ist, und warum?

I – Blaubarts Herkunft

Die Geschichte vom Blaubart gilt gemeinhin als Märchen. Doch schon das ist ein Irrtum. Blaubart ist kein Märchen, jedenfalls kein Volksmärchen. Er ist die Erfindung eines individuellen Autors, nämlich des Franzosen Charles Perrault (1628–1703), der in der Literaturgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts bekannt ist als Verfechter eines starken modernen Selbstbewusstseins gegenüber den unterwürfigen Bewunderern einer angeblich überlegenen Antike.

1695 verfasste er acht Erzählungen, die zwei Jahre später unter dem merkwürdigen Doppeltitel *Histoires ou contes du temps passé, avec des*

moralités (Titelblatt) beziehungsweise *Contes de ma mère Loye* (Titelkupfer) erschienen. Da ein paar dieser Geschichten einige der berühmtesten Märchenfiguren erstmals hochliterarisch fixierten (so Dornröschen, Rotkäppchen, den gestiefelten Kater, Aschenputtel, Däumling) – die Brüder Grimm waren dankbare Rezipienten Perraults –, gewöhnte man sich daran, Perraults *Contes* als »Märchen« zu übersetzen. Aber wie immer man »conte« übersetzen mag: *La Barbe Bleüe* enthält diesen Untertitel im Erstdruck von 1697 als einzige der acht Geschichten nicht.² Das scheint mir kein Irrtum des Setzers³ oder gar des Autors. Perrault wusste, dass er kein Märchen erzählte, sondern eine moderne Geschichte.

Freilich komponierte Perrault seine Geschichte unter Verwendung märchenhafter Elemente (etwa die Motive von der bestraften Neugier, von der verbotenen Kammer, von den nicht abwaschbaren Blutflecken, von der Gehorsamsprobe), dennoch »entzauberte« er sie weitgehend – bei ihm ist Blaubart ein zwar hässlicher, aber reicher, anscheinend »höchst ehrenwerter Mann« (»un fort honnête homme«).⁴ Weil er ihr Zeit lässt, sich an ihn zu gewöhnen, und weil er ihr ein Leben in Saus und Braus bieten kann, ist eine junge »Dame von Stand« (»dame de qualité«) bereit, über sein abschreckendes Äußeres hinwegzusehen, und auch darüber, »daß man nicht wußte, was aus« seinen früheren Ehefrauen »geworden war« (»Ce [...] dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes,

2 [Charles Perrault:] *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez*. Paris 1697, S. 57.

3 So Gilbert Rouger in der von ihm edierten Ausgabe von Perrault: *Contes*, Paris 1967, S. 14.

4 Ich zitiere im Folgenden: Charles Perrault: *Contes*, texte établi, présenté et annoté par Tony Gheeraert, édition augmentée, Paris 2012, S. 201–210; die beste deutsche Übersetzung in: *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke*, hg. und eingeleitet von Hartwig Suhrbier, Köln 1984, S. 83–89.

1 Dagmar Leupold: *Blaubart unlimited*, in: *Grenzübergänge. Autoren aus Ost und West erinnern sich*, hg. von Julia Franck, Frankfurt a. M. 2009, S. 170–173.

Eva-Bettina Krems

Serienmörder, weibliche Neugier und (un-)heimliche Orte: Blaubart in der Kunst des 19. Jahrhunderts

Die Erzählung des furchterregenden Blaubärtigen handelt vordergründig von männlicher Herrschsucht und dem Ungehorsam seiner Ehefrau. Doch neben dieser offensichtlichen Geschlechterthematik geht es bekanntlich um den größten Horror: ein sadistischer und besitzüchtiger Erotomane schlachtet in Serie seine Ehefrauen, um deren Körper sammelwütig in seinem geheimen Trophäenzimmer – quasi als Teil einer Galerie oder einer perversen Kunstinstallation aus Menschenfleisch – zusammenzutragen. Am Ende des Märchens kann nur die letzte Ehefrau kurz vor ihrer Ermordung gerettet werden. Der unmenschliche Frauenmörder muss nun selbst durch die Hand der Brüder der Frischvermählten sterben.¹

Im 19. Jahrhundert erlangte der Blaubart-Stoff große Popularität, so auch in der Kunst. Die wohl spannungsreichsten und vielleicht auch bekanntesten Blaubart-Darstellungen stammen von dem vor allem als Illustrator erfolgreichen, französischen Maler und Grafiker Paul Gustave Doré. Er fertigte sie für das 1862 erschienene Buch *Les contes de Perrault* an (vgl. Abbildungen 1–4).² Der 1832 in Straßburg geborene Doré erlangte international Anerkennung als virtuoser Illustrator des 19. Jahrhunderts.³ In die schöpferische und

seinen Ruf prägenden Hochphase der 1860er-Jahre fiel auch seine Beschäftigung mit den Perrault'schen Märchen.

Doré versah Perraults literarische Vorlage inklusive des Frontispiz' und des Titelblatts mit insgesamt 42 Stichen. Eine zweite Buchausgabe erschien bereits 1867,⁴ ein Jahr nach der Uraufführung von Jacques Offenbachs Operettenversion des *Barbe-Bleue* im Théâtre des Variétés in Paris. Doré und Offenbach hatten bereits in den 1850er-Jahren ein enges freundschaftliches Verhältnis zueinander entwickelt.⁵ Indes vermittelt Offenbachs populäre satirische Adaption des Blaubart-Stoffes, die ja vier Jahre nach der von Doré illustrierten Perrault-Ausgabe entstand, einen ganz anderen Eindruck der Geschichte als die bildkünstlerischen Versionen Dorés mit ihrer kaum an Karikaturen gemahnenden Bildsprache.⁶

Vier Illustrationen Dorés begleiten den Text des *La Barbe-Bleue*. Die Nahsicht von Blaubart und seiner jungen Angetrauten eröffnet die Schau und schafft einen unmittelbaren, visuellen Einstieg in den Plot durch die dialektische Gegenüberstellung von

1 Hierzu auch Jürgen Wertheimer: *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur* (= Beck'sche Reihe 1316), München 1999, S. 11–14.; hierzu außerdem: *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke*, hg. von Hartwig Suhrbier, Köln 1984, insbes. S. 11–80; Elisabeth Bronfen: *Männliche Sammelwut, weibliche Neugierde: Blaubarts Wunde(r)kammer*, in: *Fabula* 53 (2013), Heft 3–4, S. 194–204.

2 Charles Perrault: *Les contes de Perrault*, mit Zeichnungen von Gustave Doré und einem Vorwort von P.[ierre]-J.[ules] Stahl [Pseudonym des Verlegers Pierre-Jules Hetzel], Paris 1862; die Ausgabe ist unvollständig paginiert, und das Märchen *La barbe bleue* folgt am Ende des Buches auf den S. [54]–59.

3 Bis zu seinem frühen Tod 1883 in Paris, bebilderte er bedeutende Werke der Weltliteratur und schuf über 11.000 Zeichnungen, Entwürfe, graphische Blätter und auch

Gemälde und Skulpturen. *Gustave Doré. Das graphische Werk*, ausgew. von Gabriele Forberg, Nachwort von Günter Metken, Bd. 1, München 1975 und hier für die Angabe der Werksanzahl, S. 20; außerdem: Konrad Farnert: *Gustave Doré. Der industrialisierte Romantiker*, München 1975; eine Übersicht seiner unterschiedlichen Arbeiten von der Grafik bis zur Skulptur liefert: *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré*, hgg. von Eric Zafran mit Robert Rosenblum und Lisa Small, New York 2007; die aktuellste Publikation über Doré erschien anlässlich der Ausstellung im Pariser Musée d'Orsay (18. Februar–11. Mai 2014): *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, Ausstellungskatalog, hg. von Philippe Kaenel, Paris 2014.

4 Komplett wie Anm. 2 bis einschließlich der Angabe des Erscheinungsortes, danach: ²1867, S. 60–66.

5 Christophe Leclerc: *Gustave Doré. Le rêveur éveillé* (= Biographies. Série XIX^e siècle, Paris 2012), S. 149.

6 Für Dorés Wirken als Karikaturist, vgl. *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré* (wie Anm. 3), S. 90–93.

Andreas Münzmay

Mord auf offener Bühne

Raoul Barbe-Bleue (1789) von Grétry und Sedaine
als Musiktheater der szenischen Präsenz

Charles Perrault literarisierte das Volksmärchen vom Mädchen mordenden, hässlichen Mann in seiner 1697 erschienenen Erzählung »La Barbe bleüe«:¹ Der reiche Blaubart verführt die Nachbarstochter zur Eheschließung, verweist bald darauf, überlässt aber der Ehefrau zuvor einen Schlüssel zu einer Kammer, die sie unter keinen Umständen betreten dürfe. Aus Neugier öffnet die Frau die Kammer doch und entdeckt die an die Wand gehängten Leichen der früheren Frauen Blaubarts. Der Schlüssel fällt ins Blut, das sich aufgrund eines Zaubers nicht abwischen lässt und die Frau verrät. Blaubart plant die »Bestrafung« der Frau, sie bittet um Aufschub – angeblich um zu beten, in Wahrheit, weil sie die baldige Ankunft ihrer Brüder erwartet. Die List gelingt, die Brüder töten Blaubart.

Ein knappes Jahrhundert später griffen erstmals Opernautoren Perraults Blaubart-Märchen auf;² Jean-Michel Sedaine (Libretto) und André-Ernest-Modeste Grétry (Partitur) brachten am 2. März 1789 die opéra comique *Raoul Barbe-Bleue* zur Uraufführung, die bis 1818 152 Pariser Aufführungen erlebte und auch europaweit breit rezipiert wurde.³ Überliefert sind der originale Partiturdruk⁴

und mehrere Textdrucke⁵; um 1900 erschien die Edition in der Grétry-Gesamtausgabe.⁶ Die Forschung widmete dem Werk über das entsprechende Kapitel von David Charltons grundlegender

[ca. 1789]. Nach dieser Partitur wird im Folgenden zitiert; sie wurde noch später nachgedruckt, Paris: Chez Mlle. Jenny Grétry, Déposé à la D[irection] de l'Imp[rimerie] Imp[ériale], [1813/1814?], siehe <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv-1b9067366x> (letzter Zugriff am 16. Mai 2014).

- 5 *Raoul, Barbe Bleue, Comédie En Prose et en 3 Actes, mêlée d'Ariettes; Par Mr. Sedaine. Musique de Mr. Grétry*, Paris: Vente, libraire des spectacles de Sa Majesté Boulevard des Italiens, no. 7, près la rue Favart, s. d. [1789?]. Ein einziges Exemplar dieser bisher unbeachteten, einzigen Pariser Textquelle konnte aufgefunden werden (D-Mbs, P.o.gall.2532n, lange irrtümlich mit »Amsterdam 1791« katalogisiert; <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10100768-4>; letzter Zugriff am 16. Mai 2014). Nach diesem Libretto wird im Folgenden zitiert. Die Datierung gibt Rätsel auf: Druckbild und Orthographie stehen in sehr engem Zusammenhang mit dem Druck Amsterdam: Dufour, 1791 (der die zahlreichen Druckfehler des Vente-Drucks berichtigt hat) und mit der Partitur. Nicht genau herauszufinden war, ab wann Vente am Boulevard des Italiens saß (sicher ab 1797) und wie lange er als »libraire de Sa Majesté« firmierte (noch im Juli 1789 als »libraire des Menus-Plaisirs du Roi«). Der Vente-Druck ist möglicherweise der Erstdruck, allerdings konnte ein wortgleiches (aber typographisch anderes) Impressum sonst nur 1824 gefunden werden (*Léocadie*). Zu Datierungsfragen von Sedaine-Libretti vgl. David Charlton: *Sedaine's Prefaces: Pretexts for a New Musical Drama*, in: *Michel-Jean Sedaine: Theatre, Opera and Art*, hgg. von dems. und Mark Ledbury, Aldershot 2000, S. 196–272, S. 224: Demnach könnte das Nichtvorhandensein eines Vorwortes ein Indiz sein, dass das *Raoul*-Libretto nicht bereits zur Uraufführung gedruckt wurde. Die 1791er Drucke Avignon: Garrigan, Avignon: Bonnet, und Brüssel: Loiseau haben einen von der Vente/Dufour-Tradition leicht differierenden Text.

- 1 Charles Perrault: *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, Paris 1697, S. 57–82.
- 2 David Charlton: *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge [u. a.] 1986, S. 291, identifizierte zwei frühere Bühnenbearbeitungen, eine undatierte *tragédie* (BnF Ms.fr.9248) und eine *pantomime* von 1746 (BnF Ms.fr.9318).
- 3 Im deutschsprachigen Raum bis 1840 ist vor allem die von Carl Maria von Weber geleitete Produktion in Dresden 1817 zu erwähnen. Charlton, *Grétry* (wie Anm. 2), S. 298; Pierre Saby: *La réception des œuvres de Grétry dans la presse parisienne*, in: *Grétry: Un musicien dans l'Europe des Lumières*, hgg. von Bruno Demoulin [u. a.], Liège 2013, S. 69–73.
- 4 *Barbe-Bleue Comédie en Prose et en Trois Actes Paroles de M. Sedaine. [...] Mise en Musique Par Mr Grétry [...] Oeuvre XXVIII*, Paris: Chez l'Auteur Rue Poissonniere vis-à-vis celle Beauregard. Et aux Adresses ordinaires de Musique,

- 6 *Collection complète des œuvres de Grétry*, publiée par le gouvernement belge, XVIII^e Livraison: *Raoul Barbe-Bleue, Comédie en trois actes*, Leipzig und Brüssel [ca. 1900]; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520010490> (letzter Zugriff am 16. Mai 2014). Diese Edition nimmt sich bei Bühnenanweisungen und Text so große Freiheiten, dass sie hier unbenutzbar erscheint.

Arne Stollberg

»Tut lieber nicht die Fenster auf«

Paul Dukas' Maeterlinck-Vertonung *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) und die Selbstbefragung symbolistischer Poetik

»Il vaut mieux que les fenêtres restent closes, / On est presque à l'abri du dehors« – »Tut lieber nicht die Fenster auf, / So ist man fast geschützt vor allem Draussen!«¹ Diese Verse finden sich in dem Gedicht *Hôpital (Krankenhaus)* aus Maurice Maeterlincks 1889 publizierter Gedichtsammlung *Serres chaudes (Im Treibhaus)*. Paradigmatisch eingefangen wird hier eine Sichtweise auf die menschliche Existenz, die sowohl für das symbolistische Theater des belgischen Dichters als auch generell für jene Epoche charakteristisch ist, die man mit dem Begriff der *décadence* zu bezeichnen pflegt. Nirgendwo kann dies besser nachvollzogen werden als anhand des 1884 erschienenen Romans *À Rebours (Gegen den Strich)* von Joris-Karl Huysmans. Dessen Held, der kränkliche, ja degenerierte Adlige Jean Floressas Des Esseintes, zieht sich aus der Gesellschaft in die perfekt durchästhetisierte Innenwelt seines abgelegenen Hauses zurück, um dort einen bizarren Kult überfeinerer Künstlichkeit zu pflegen, unter anderem mit der Züchtung exotischer Pflanzen, was unmittelbar auf Maeterlincks Metapher des Treibhauses verweist, aber auch damit, dass er einer Schildkröte kostbare Edelsteine in den Panzer einsetzen und das Tier daran elend zugrunde gehen lässt. Alles außerhalb der von ihm selbst geschaffenen, vollkommen artifiziellen Traumwelt flößt Des Esseintes Abscheu und Ekel ein, das Lebendige, auch Alltägliche, vor allem die nicht irgendwie künstlerisch bearbeitete, vegetative Natur – ein Zustand, den Hugo von Hofmannsthal 1892 in seinem Prosagedicht *Die Rose und der Schreibtisch* unübertroffen dargestellt und zugleich ironisiert

hat. Ein Ästhet à la Des Esseintes bringt dort eine echte Rose nach Hause und hört nachts, wie sich die ebenfalls im Zimmer befindliche »Porzellanrose des alt-wiener Tintenzeuges« über diese Frechheit mokiert: »Er hat absolut kein Stilgefühl mehr, [...] keine Spur von Geschmack.«² Der Duft der lebenden Blume trägt gleichsam eine Spur der Außenwelt in die hermetisch geschlossene Sphäre jener dekadenten Existenzform hinein, die sich nur an exquisiten Kostbarkeiten zu berauschen vermag und der alles, was jenseits der Mauern des eigenen Refugiums liegt, geradezu ekelerregend banal erscheint. Denn laut einer bezeichnenden Formulierung aus Huysmans' Roman hindert es daran, »sich im Traum gefangen zu halten« (»de se détenir dans le rêve«).³

»Sich im Traum gefangen halten«: Diese Formel benennt nicht nur das dekadente Lebensgefühl, wie es Huysmans' Romanfigur Des Esseintes exemplarisch verkörpert, sondern sie avancierte im frühen Theater Maurice Maeterlincks, den symbolistischen Dramen zwischen *La Princesse Maleine* (1889) und *Aglavaine et Sélysette* (1896), zu einer Denkfigur, die auf nichts Geringeres zielte als die *condition humaine* an sich, »die Stellung des Menschen im Universum« (»la situation de l'homme dans l'univers«).⁴ Maeterlinck selbst brachte hierbei seine flämische Herkunft in Anschlag, notierte er doch

1 Maurice Maeterlinck: *Serres chaudes* [1889], in: ders.: *Poésies complètes. Édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse*, Bruxelles 1965, S. 91–176, hier S. 129. Deutsche Fassung: *Im Treibhaus*, in: Maurice Maeterlinck: *Gedichte*, verdeutscht von K. L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena 1906, S. 1–46, hier S. 21.

2 Hugo von Hofmannsthal: *Die Rose und der Schreibtisch* [1892], in: ders.: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen* (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden 7), hg. von Bernd Schoeller, Frankfurt a. M. 1979, S. 443.

3 J[oris]-K[arl] Huysmans: *À Rebours* [1884]. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman, Paris [1904], S. 284. Deutsche Fassung: *Gegen den Strich*, aus dem Französischen von Brigitta Restorff, hg. und mit einem Nachwort versehen von Ulla Momm, Bremen 1991, S. 253.

4 Maurice Maeterlinck: *Le Tragique quotidien*, in: ders.: *Le Trésor des humbles* [1896]. Préface de Marc Rombaut. Lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles 1986, S. 101–110, hier S. 106. Deutsche Fassung: *Baumeister Solness oder Die Alltagstragik*, in: Maurice Maeterlinck: *Prosa und kritische*

Frieder Reininghaus

Blaubart, in der Burg Bartóks, und beide auf der Bühne

Opern, die vom Wegschließen von Frauen durch Männer handeln, finden sich in der Geschichte des Musiktheaters nicht wenige. Man denke nur an fest zum ›klassischen‹ Repertoire gehörende Werke wie Gioacchino Rossinis *Almaviva ossia L'inutile precauzione / Il barbiere di Siviglia* (Rom 1816), in dem ein Mündel, allzu wohl behütet in den Händen des Vormunds Dr. Bartolo, in dessen Bett und Eheknast gelangen soll. Oder an Giuseppe Verdis *Rigoletto* (Venedig 1851), in dem der leicht körperbehinderte Narr am Hof zu Mantova seine Tochter am Ende einer finsternen Gasse in einem Garten den Blicken der Männerwelt vorenthält. Auch später, in Peter Tschaikowskys *Iolanta* (St. Petersburg 1892) ist die weltabgeschiedene Verwahrung der Titelheldin zunächst das Problem, die gewaltsame Ent- und Verführung der Malerin Carlotta Kern der *Gezeichneten* von Franz Schreker (Frankfurt 1918). Dasselbe noch (oder wieder) in der 2009 bei den Schwetzingen Festspielen uraufgeführten *Proserpina* von Wolfgang Rihm, mit der sich die Hölle einer neu-schönen Musik zu einer einstündigen Frauenklage über die Deportation und die Verwahrung in lichtloser Tiefe erhebt. Eine besonders krasse Form des Freiheitsentzugs, der Vergewaltigung und für die Opfer allemal tödlich endenden Prozedur führte, gestützt auf einen Plot aus *1001 Nacht*, Bernhard Sekles vor Augen und Ohren: Kalif Schahryar lässt in *Schahrazade* (Mannheim 1917) seine Hauptfrau exekutieren, nachdem er sie bei Sexspielen mit schwarzen Sklaven ertappte (die Dienstleister werden auch liquidiert); der Despot nimmt dann generell Rache am anderen Geschlecht: Jeden Abend führt ihm sein ergebenes Personal eine zwangsverpflichtete Jungfrau zu, die er vergewaltigt und am nächsten Morgen köpfen lässt – bis nach mehr als tausend Nächten die ältere Tochter des Großwesirs sich (in Kenntnis der tödlichen Versuchsanordnung) freiwillig beim König meldet, um diesen zu erlösen.

Eine radikale Form des Wegschließens – das Einmauern der Verurteilten in einem Grab – ist bei

sämtlichen *Antigona*-Opern im 18. und 20. Jahrhundert Thema.¹ Auch bei der verfremdenden musiktheatralen Anverwandlung des 2008 offenbar gewordenen Falls Fritzl durch *Bluthaus* von Georg Friedrich Haas² (ein Ingenieur in Amstetten praktizierte über Jahrzehnte hinweg in seinem Spezialkeller eine vom Gesetzgeber nicht vorgesehene Form der Familienpflege). Das Sujet der 2011 in Schwetzingen uraufgeführten musikdramatischen Arbeit von Haas unterscheidet sich zwar strukturell grundsätzlich von allen bekannten Verarbeitungen des Antigone-Stoffs. Doch weist es zu Raub und Gefangenhaltung der Persephone oder Proserpina durch den Unterweltgott Pluto(n) aus sexuellen Motiven ebenso Parallelitäten auf wie zu all den anderen Opernstoffen, in denen eine Tochter (oder Ziehtochter) der väterlichen Willkür als Zuspitzung männlichen Willens in unzulässiger Weise unterworfen wird.

I – Historizität und Couleur locale

Irgendetwas muss der alte Herr, der Held der Bremer Konferenz zu *Geheimnis und Vertrauen, Verbot und Strafe*, an und für sich gehabt haben. Wie anders hätte er sonst mehrere Frauen für sich gewinnen können? Judit jedenfalls – und dies macht

1 Opern u. a. von Tommaso Traetta (Petersburg 1772), Niccolò Zingarelli (Paris 1790), dem auf einen Text Lorenzo da Pontes sich stützenden Francesco Bianchi (London 1796) und Francesco Basili (Venedig 1799) sowie Carl Orff (Salzburg 1949).

2 Georg Friedrich Haas: *Bluthaus*; Text: Händl Klaus (Uraufführung im Rokokotheater Schwetzingen 2011); Josef Fritzl wurde im März 2009 vom Landgericht St. Pölten wegen Blutschande an seiner Tochter, mit der er im Verlies sieben Kinder zeugte, wegen Mordes durch Unterlassung, Vergewaltigung, Freiheitsentziehung, schwerer Nötigung und Sklaverei (einem erstmals in Österreich verhandelten Tatbestand) zu einer lebenslangen Haftstrafe mit Einweisung in eine Anstalt für zurechnungsfähige, geistig abnorme Rechtsbrecher verurteilt.

Panja Mücke

»Was öffnet's mir?«

Hysterie und Liebeswunsch in Franz Hummels *Blaubart* (1984)

Auf den Opernbühnen finden sich seit dem 19. Jahrhundert immer wieder weibliche Figuren, die psychisch krank sind oder durch gesellschaftliche Zwänge dem Wahn verfallen, um schließlich den Tod zu finden – man denke etwa an Imogene in Vincenzo Bellinis *Pirata* (1827), Lucia in Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835), Elvira in Bellinis *I puritani* (1835) oder Ophélie in Ambroise Thomas' *Hamlet* (1868).¹ In diese Reihe spezifischer Frauenrollen lässt sich auch die Figur der Dora in Franz Hummels *Blaubart* (UA Frankfurt am Main 1984, Neufassung für Streichorchester Bremen 2012) einordnen. So basiert das Libretto von Susan Oswell für Hummels *Blaubart* auf einer Montage von Passagen aus Sigmund Freuds *Hysteriefall Dora* (1905), dem *Blaubart-Fragment* von Georg Trakl von 1909/10 und späten Gedichten Trakls (»Schweigen«, »Gesang zur Nacht«, »Allerseelen«, »Nachtwandlung, Tod, Seele«, »Metamorphose« und »Nachtlied«). Damit vernetzt Oswell Texte für die Opernbühne, die in verschiedener Hinsicht am Beginn der Moderne stehen, ergänzt den wissenschaftlichen, in einer Fachzeitschrift erschienenen Bericht Freuds um poetische Momente durch die Übernahme einzelner Verse und Passagen aus Trakls Lyrik – das Resultat ist ein tödliches Liebesdrama.

Freuds wissenschaftlicher Bericht wird für das Libretto – wie bereits in Hélène Cixous'

Theaterstück *Portrait de Dora* von 1976² – analog zu einer literarischen Vorlage behandelt. Das Bühnenhafte von Freuds novellenartiger Schilderung der Therapie, das zweifellos existente szenische Moment der Krankengeschichte wird auf die Bühne transferiert. Wie zu zeigen sein wird, bleibt das Libretto zwar im Wortlaut sehr eng an Freud, erzählt aber semantisch gesehen eine grundsätzlich andere Version der Krankengeschichte. Oswell und Hummel präsentieren – so meine These – gleichsam die Kriminalgeschichte, die hinter Freuds Krankenbericht stecken könnte und die dieser entweder nicht gesehen hat oder nicht sehen wollte.

Für die Opernbühne behält Oswell die nicht-chronologische Schilderung von Freuds Darstellung bei; sie erzählt nicht linear, sondern lässt – wie auch im Laufe einer Therapie – immer neue Facetten von Doras Geschichte zum Vorschein kommen. Es gibt keine Opernhandlung im traditionellen Sinne, sondern Momentaufnahmen von Doras Erlebnissen, die sich erst sukzessive zu einem Mosaik ihrer traumatischen Vergangenheit und ihrer psychischen Verletzungen zusammenfügen. Das Ausmaß von Doras Unglück wird in den drei Teilen der Oper Stück für Stück enthüllt, der Blick immer wieder auf dieselben Ereignisse gelenkt, zu denen – teils auch nur assoziativ – jeweils neue Aspekte hinsichtlich Doras tragischer Beziehung zu ihrem Vater und zu Herrn K. ans Licht befördert werden.

Im ersten Teil der Oper berichtet Dora ihrem Therapeuten Sigmund darüber, dass sie ihren schwer kranken Vater lange Zeit allein gepflegt habe. Sie bestreitet, dass der Vater einen Selbstmordversuch unternommen habe und unterstellt ihm, dies als ein Alibi für eine Affäre zu Frau K. zu gebrauchen. Zudem lässt Dora anklagen, dass Herr K. sie tief beleidigt habe. Im zweiten Teil erzählt Dora einen Traum, in dem ihr Elternhaus brannte

1 Vgl. zu den Wahnsinnszenen auch Sieghart Döhring: *Die Wahnsinnszene*, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 279–314; Esther Huser: *»Wahnsinn ergreift mich – ich rasel.«. Die Wahnsinnszene im Operntext*, Diss. (masch. schr.) Freiburg 2006; Bernhard F. Loges: *Heiliger Wahnsinn auf der Bühne. Die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper* (= *Aesthetica theatralia* 8), München 2010. Zum grundsätzlichen Verhältnis von Weiblichkeit und Tod in den Künsten vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übersetzt von Thomas Lindquist, München 1994.

2 Vgl. hierzu Andrea Lassalle: *Bruchstück und Portrait. Hysterie-Lektüren mit Freud und Cixous*, Würzburg 2005.

Kevin Clarke

»Je suis Barbe-bleue, ô gué! Jamais veuf ne fut plus gai«

Offenbachs *Blaubart* (1866) oder:
Die Legende vom frauenmordenden Ritter als frivole Gesellschaftsgroteske

Was die Operettenversion der Blaubart-Legende von Jacques Offenbach (1819–1880) so singulär macht, ist die Tatsache, dass sein *Barbe-bleue* eine Sexfarce ist, wie es sie in dieser Art sonst nicht im Kanon der Blaubart-Vertonungen gibt. Die am 5. Februar 1866 im Pariser Théâtre des Variétés uraufgeführte »Opéra-bouffe en 3 actes et 4 tableaux« kann man vergleichen mit Ralf Königs *Lysistrata*- (1987) und *Jago-Comics* (1998), die ebenfalls eine bekannte Vorlage für extremerotischen Slapstick nutzen. Diese Vorgehensweise machte Ralf König im späten 20. Jahrhundert genauso subversiv und zeitgemäß wie es Offenbachs Operettentheater der 1860er Jahre war. Die Zeitung *Das Vaterland* schrieb im September 1866 anlässlich der Wiener Erstaufführung über den *Blaubart*: »Etwas Parodie, ein geringes Maß von Humor, viel, sehr viel Frivolität im Sujet, Zoten im Dialog, die man sich ordentlich schämt zu verstehen [...], ein halbdutzend lustiger Couplets mit cancanösen Strophen – und der Text ist fertig. Die Handlung ist von einer wahrhaft imponierenden Fastnachtstollheit [...].« Die *Presse* vermerkte, ebenfalls leicht pikiert: »Im Stück treibt der edle Ritter sogar »Sexgamie.« Wobei das noch das Harmloseste ist, was im Stück passiert.

In die fastnachtstolle Sex-Farce der Librettisten Henri Meilhac (1831–1897) und Ludovic Halévy (1834–1908) über den »nouveau Don Juan« ist parallel, und wiederum nicht unähnlich der Vorgehensweise Ralf Königs, eine Gesellschaftssatire

eingebaut, die das teils aberwitzige Treiben der Herrschaften am Hof verlacht. Und zwar am Beispiel des neurotischen Königs Bobèche und seiner frustrierten Frau Clémentine samt Hofstaat auf der

einen Seite sowie vom lüsternten Ritter Blaubart auf der anderen, den Volker Klotz in *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst mit Shakespears Richard III. vergleicht*.¹ Zwischen diesen beiden Polen beziehungsweise Antipoden angesiedelt ist das amouröse Treiben des einfältigen Prinzen Saphir, der in Prinzessin Hermia verliebt ist. Hinter ihm, dem Schönling mit der Schalmel, der sich anfangs als Schäfer ausgibt und zwischen Wiesen und Feldern streunt, ist das resolute Bauernmädchen Boulotte her, um ihn zum Vergnügen und zur eigenen Befriedigung flach zu legen, während sie gleichzeitig

davon träumt, über eine vorteilhafte Heirat gesellschaftlich aufzusteigen und bei Hof eingeführt zu werden. All dies geschieht auf »leichtgeschürzte, leichte, ja liederliche Weise, die sich um Anstand und Sitte nicht kümmert«, wie die *Wiener Zeitung* 1866 meinte.

Aus heutiger Sicht mag man es erstaunlich finden, dass eine Operette wie der *Blaubart* so gänzlich auf Champagnerlaune und Walzerseligkeit verzichtet, die man gemeinhin mit dem Genre



Die Blaubart-Librettisten
Henri Meilhac (l.) und Ludovic Halévy,
zeitgenössische Karikatur

1 Volker Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991 [Taschenbuchausgabe], S. 527.

Wolf-Dieter Seiffert

»Denn, was man schwarz auf weiß besitzt, kann man getrost nach Hause tragen?«

Thematische Musikkataloge zwischen print und online

I – Papierschriftlichkeit versus Digital allgemein

Der allseits bekannte Zweizeiler aus Goethes Faust, der als Überschrift zu Folgendem dienen soll¹, bekommt im Kontext der aktuellen Diskussionen um digitale Verwertungs- und Nutzungsformen einstmals ausschließlich gedruckter Inhalte einen ganz neuen, reizvoll aktuellen Zungenschlag. »Schwarz auf Weiß«, diese wunderbare Metapher der *Papierschriftlichkeit*, hat bekanntlich durch das Internet und seine zahlreichen attraktiven Möglichkeiten innerhalb kürzester Zeit – geradezu revolutionär – massive Konkurrenz erhalten. Das Internet durchdringt längst wesentliche Bereiche unseres Privat- wie Geschäftslebens, und wie stets bei Revolutionen üblich, geht dies nicht ohne Schmerzen und erhebliche Umschichtungen einher. Der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Clayton Christensen geht so weit, diesen Effekt als gesellschaftliche »digital disruption« zu bezeichnen² – und wir alle sind Zeugen von solchen Brüchen, Zerschlagungen und Diskontinuitäten des Gewohnten und Altvertrauten, allein verursacht durch die Existenz des Internets.



Wolf-Dieter Seiffert
am 13. September 2013 in Weimar

Dabei ist nicht zu übersehen, dass schon seit geraumer Zeit eine Art Kulturkampf über die Deutungshoheit des Digitalen tobt, der längst noch nicht entschieden ist: Auf der einen Seite die Euphoriker des Digitalen, die allein im digitalen Datenstrom die Einnahmequellen der Zukunft sehen.

Das gedruckte Wort stellt für sie ein zu belächelndes Auslaufmodell dar, für Papier verwenden sie nur das Schmähwort »totes Holz«, und als Apologeten des allzeit und allseits zugänglichen Datenstroms würden sie die physische Welt am liebsten so schnell wie möglich zur Hölle fahren lassen. Auf der anderen Seite die eifrigen Apologeten der weltumspannenden digitalen Freiheit und des endgültigen Untergangs jeglicher Rechteverwerter. Auch für sie ist »schwarz auf weiß« längst kalter Kaffee. Für diese Gruppe sollte jedoch jedwede Information für alle Menschen, ungeachtet ihrer Herkunft, Einkommen, Alter und

Wohnsitz weltweit immer und überall, und natürlich vor allem kostenlos zugänglich sein. Sie sehnen den nahenden Untergang sämtlicher Verlags- und Verwertungsgeschäftsmodelle herbei. Sie meinen, das Aus der uns angeblich ausbeutenden Musikindustrie, der Filmindustrie, der Zeitungs- und Buchverlage stehe kurz bevor.

II – Werkverzeichnisse

Ich bin von den Veranstaltern der »Tonkunst« gebeten worden, für den heutigen Festvortrag ein möglichst konkretes Thema aus meinem

- 1 Gekürzte Fassung eines am 13. September 2013 in Weimar aus Anlass der Ehrenmitgliedschaft der »Tonkunst« gehaltenen Vortrags.
- 2 http://en.wikipedia.org/wiki/Disruptive_innovation (letzter Zugriff 15. Mai 2014).