

Vorwort

Christian Buhr, Michael Waltenberger, Bernd Zegowitz

Seit das *medium aevum* durch die Humanisten für überwunden erklärt worden ist, hat die europäische Kultur, um mit Umberto Eco zu sprechen, immer wieder neue und andere „Arten“ entwickelt, „vom Mittelalter zu träumen“. In den Wissenschaften ebenso wie in den Künsten wurde das Mittelalter für die Moderne zu einer wichtigen Reflexions- und Projektionsfläche: Auf ihr konnten Ursprünge und Utopien imaginiert werden; kollektiv Erwünschtes und Verdrängtes konnte als Spiegel- wie als Gegenbild der eigenen kulturellen und politischen Ansprüche erscheinen. Unter diesem Aspekt kommt den theatralen – und besonders den musiktheatralen – Ausformungen dieses Imaginären im Vergleich etwa zu literarischen oder bildkünstlerischen Mittelalterdarstellungen ein erhöhter Symptomwert zu: Der gesteigerte materielle, logistische und technische Aufwand, der kollaborative Produktionsprozess und die Öffentlichkeit der Aufführung setzen Institutionalität und ein politisch wie ökonomisch plausibles Kalkül mit den aktuellen Interessen des jeweiligen Publikums voraus.

Stärker als bei anderen Formen der ‚produktiven Mittelalterrezeption‘ tritt insofern bei den musiktheatralen Adaptationen mittelalterlicher Stoffe und Sujets deren jeweilige „Gegenwartsbestimmtheit“ (Jürgen Kühnel) vor Augen. Aus den gleichen Gründen lässt sich allerdings dieser kulturelle Symptomwert schwerlich im Rahmen einer konsequent fortschreitenden Rezeptionsgeschichte fassen: Der (mehr oder weniger vermittelte) adaptierende Bezug auf mittelalterliche Prätexte ist lediglich Teilkomponente eines Komplexes, in dem literatur-, theater-, medien- und musikgeschichtliche Transformationen mit wechselnden pragmatischen und ökonomischen Faktoren von Fall zu Fall zusammenwirken. In der Abfolge musiktheatraler Aktualisierungen eines Sujets kann man deshalb zwar immer wieder einzelne prägnante Rezeptionsverhältnisse erkennen, zum Beispiel bei mehrfach vertonten Libretti oder Parodien erfolgreicher Opern. Historisch aussagekräftig sind auch unterschiedliche musiktheatrale Adaptationen derselben literarischen Vorlage (etwa die Opern nach Giovanni Boccaccios *Griselda*-Novelle) sowie dezidierte musiktheatrale Alternativprojekte (etwa Jules Massenets *Esclarmonde* als französischer Gegenentwurf zum Mittelalter des Wagner’schen Musikdramas). Aber eine aus sich selbst heraus folgerichtige Entwicklung mit größerer Reichweite – oder gar eine stimmige Synthese zur ‚Geschichte der Mittelalteroper‘ – ergibt sich daraus nicht. Historische Aussagekraft gewinnen die einschlägigen Werke weniger als Stationen eines konsequent verlaufenden Rezeptionsprozesses, sondern vor allem als markante Verdichtungen des gesellschaftlichen Imaginären in der Über-

lagerung vielfältiger und je unterschiedlicher kultureller Bedingungen und Einflüsse.

Unter dieser Perspektive sind nicht nur die wenigen Stoffkreise interessant, die längerfristig und relativ kontinuierlich auf der Bühne des Musiktheaters präsent sind (z. B. der arthurische Magier Merlin, Torquato Tassos Armida und Rinaldo oder auch die Heldenfiguren Roland und El Cid), sondern etwa auch diejenigen, die innerhalb knapper Zeitspannen erstaunlich produktiv werden, um dann wieder aus dem Blickfeld zu geraten (z. B. Kudrun oder Walther von der Vogelweide), und solche, die zunächst isoliert auftreten, um sehr viel später erneut aufgegriffen zu werden (z. B. Hans Pfitzners *Armer Heinrich* nach Hartmann von Aue und Ernst August Klötzkes neue, auf Tankred Dorsts Dramatisierung basierende Bearbeitung des Stoffs). Gerade auch in solchen diskontinuierlichen Verläufen können sich unterhalb volatiler Vorlieben ein Wandel ästhetischer Normen und fundamentale kulturelle und diskursive Verschiebungen abzeichnen. Indizien dafür liefern nicht nur erfolgreiche, sondern auch scheiternde Versuche der Popularisierung von Mittelalterbildern. Und kulturhistorisch signifikant ist nicht nur die kaum zu überschätzende Strahlkraft der mediävalen Musikdramen Richard Wagners, sondern ebenso die unregelmäßig verteilte Vielzahl einschlägiger, für sich genommen meist nur kurzlebiger Produktionen der Mittelalteropern kaum bekannter Literaten und Kapellmeister, an der wechselnde Konjunkturen bestimmter Stoffe und Sujets abzulesen sind.

Auch hier nämlich vollzieht sich eine fundamentale ‚Arbeit am Mythos‘ als gegenwartsbestimmte Verhandlung grundlegender kultureller Differenzen unter den Bedingungen einer historisch entfernten Welt: Gerade an stereotyper Zuspitzung und simpler dramaturgischer Antithetik lassen sich wirksame Funktionalisierungen von Mittelaltersujets etwa für Entwürfe traditionaler gesellschaftlicher Ordnung und patriarchaler Geschlechterdifferenz, nationaler Identität und geschichtlich begründeter Machtansprüche besonders gut ablesen.

Dieses disperse Feld des kollektiven ‚Traums‘ vom Mittelalter ist bisher nur oberflächlich beleuchtet worden. Das liegt nicht zuletzt auch daran, dass seine Erschließung eine Bündelung unterschiedlicher disziplinärer Kompetenzen und Kenntnisse erfordert – ein Aufwand, der im gemeinsamen Blick etwa auf das Phänomen Wagner gerechtfertigt erscheinen mag, kaum aber für die ‚Niederungen‘ des musikdramatischen Alltagsgeschäfts.

Das Handbuch *Mittelalterrezeption im Musiktheater* hat vor diesem Hintergrund weder den Anspruch einer vollständigen lexikalischen Abdeckung seines Gegenstandsbereichs noch den einer zusammenfassenden und systematisch vereinheitlichenden Bestandsaufnahme gesicherten Wissens. Vielmehr versteht es sich als Vademecum, das exemplarische Zugänge in ein nur grob vorkartiertes

Gebiet eröffnet. Mit seiner Hilfe lassen sich einzelne stoffgeschichtliche Linien verfolgen, die zu weiterreichenden historischen Metamorphosen des mediävalen Imaginären führen. Es soll also zum einen als Nachschlagewerk grundlegende Informationen zur Rezeption zentraler mittelalterlicher Stoffe bieten und in dieser Hinsicht den je aktuellen Forschungsstand dokumentieren; zum andern bietet es im genaueren Blick auf einzelne, oft bislang kaum oder allenfalls im engeren fachgeschichtlichen Skopus betrachtete Werke und Werkgruppen Ansätze zur Rekonstruktion charakteristischer kulturhistorischer Zusammenhänge. Für die Recherche nach Rahmendaten einschlägiger Werke in ihrer Gesamtheit stehen bereits geeignete Kataloge und Datenbanken zur Verfügung. Wir beschränken uns hier stattdessen auf eine begrenzte Anzahl paradigmatischer Stoffgebiete, ausgewählt einerseits nach Maßgabe ihrer aktuellen Präsenz auf der Opernbühne, andererseits auch aufgrund eines besonderen historischen Symptomwerts.

Wie dabei der Mittelalterbezug der Stoffe historisch einzugrenzen ist, scheint im Hinblick auf den Beginn der Epoche relativ unproblematisch: Solange im allgemeinen Bewusstsein der Zerfall des Römischen Reichs und der Verlust kultureller und zivilisatorischer Errungenschaften das Mittelalter – oder auch positiv: die Durchsetzung des Christentums und die Ursprünge nationaler Identitäten und Gemeinschaften – konstitutiv bruchhaft gegen die ‚klassische‘ Antike abgrenzt, ist auch die künstlerische, literarische und (musik)dramatische Charakteristik der Epoche im Hinblick auf Handlungsmuster, Figurentypen und motivisches Kolorit deutlich vom Bild der Antike zu unterscheiden. So gehören etwa die Stoffkreise um karolingische und ottonische Herrscher, um die Nibelungen oder die Artus-ritterschaft bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein relativ klar dem imaginären Mittelalter an, obwohl ihre historischen Hintergründe – Reichsgründung, Völkerwanderung, Vordringen der Angelsachsen in Britannien – aus heutiger Sicht einer differenziert zu betrachtenden breiten Übergangsphase zuzurechnen wären; einer Phase, deren historischer Eigenwert erst seit den letzten Jahrzehnten im neu etablierten Begriff der *late antiquity* zum Ausdruck kommt.

Grenzzlinien in den Übergangsbereichen zwischen mittelalterlichen und renaissancehaften Stoffen lassen sich dagegen schwieriger und nicht ohne pragmatische Willkür ziehen. Hier haben wir uns entschlossen, auf strikt chronologische Kriterien zu verzichten (die ohnehin national ganz unterschiedlich ausfallen würden), sondern jeweils die zeitgenössischen Zuordnungen zur Typologie der Epochen zu beachten. So bleibt etwa der Faust-Stoff als paradigmatische Ausprägung renaissancehafter Themen ausgeklammert, ebenso die musiktheatralen Produkte der Renaissance-„Mode“ in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts (z. B. Max von Schillings *Mona Lisa*, Franz Schrekers *Die Gezeichneten*, Erich Wolfgang Korngolds *Violanta*, Alexander von Zemlinskys *Eine florentinische*

Tragödie). Ausgeschlossen werden außerdem Sujets, die nicht auf eine längere Tradition zurückgeführt werden können, sondern erst im zwanzigsten Jahrhundert in lockerer motivisch-atmosphärischer Anknüpfung an Mittelalterliches ausgeformt werden (z. B. Schrekers *Der Schatzgräber* und *Der singende Teufel*, Max von Schillings *Der Pfeifertag*). Gattungsmäßig konzentriert sich das Handbuch auf Oper bzw. Musikdrama; einbezogen werden jedoch auch Operette und Musical. Ballette und Oratorien werden nur im Einzelfall berücksichtigt, soweit sie innerhalb konkreter Rezeptionsgeschichten eine markantere Rolle spielen.

Einem fachwissenschaftlichen oder studentischen Publikum dürften sich damit Gegenstandsbereiche neu erschließen, die bisher im toten Winkel eingeschliffener historischer Sichtweisen kaum Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten. Über den engeren akademischen Bereich hinaus soll mit unserem Handbuch aber auch ein weiterer Leserkreis angesprochen werden: Theaterschaffende, Opernfreunde und allgemein literarisch Interessierte, die sich eingehender mit der Geschichte der auf der Bühne präsentierten mittelalterlichen Stoffe beschäftigen wollen, werden den Band nicht nur zum schnellen Nachschlagen in die Hand nehmen. Seiner Anlage nach kann er auch als Lesebuch benutzt werden, dessen Lektüre ungewohnte Perspektiven auf bekannte Werke bietet und spannende Einblicke in historisch fremdgewordene Tiefenschichten der eigenen Kultur erlaubt.

Im Hauptteil des Handbuchs werden die Stoffe drei großen Gruppen zugeordnet, und zwar nach dem jeweils prägenden Bezug auf mittelalterliche Historie (1.), mittelalterliche Dichtung (2.) oder auf Dichtungen einzelner nachmittelalterlicher Autoren (3.). Knappe Einleitungen der Herausgeber führen jeweils in die Thematik ein, ein Register der AutorInnen und Werke erschließt den Inhalt des Hauptteils. Um die Lektüre zu erleichtern, wird auf Fußnoten verzichtet; notwendige Literaturangaben werden im Haupttext durch Kurznachweise geliefert, die sich anhand eines Literaturverzeichnisses im Anhang des Bands auflösen lassen.

Alle Artikel folgen einem einheitlichen Schema, das die oben beschriebene Zielsetzung des Handbuchs umsetzt.

1. Ein erster Abschnitt („Präsenz des Sujets“) informiert in knapper Form über die in jüngerer Zeit auf der Bühne präsenten musiktheatralen Werke auf der Basis des jeweiligen Sujets. Er liefert die wichtigsten Daten zu Librettisten und Komponisten, zum Entstehungsprozess und zur Uraufführung. Kurze Inhaltsangaben bieten einen Überblick über die konkrete Umsetzung des Stoffs.
2. Anknüpfend an unmittelbar benutzte Vorlagen und indirekt nachwirkende Prätexte wendet sich die Darstellung anschließend unter der Rubrik „Historische Schichten“ früheren musiktheatralen wie dramatischen und litera-

rischen Gestaltungen des Sujets zu, deren Charakteristik mit Rücksicht auf relevante gesellschaftliche und kulturelle Kontexte herausgearbeitet wird. Über mehrere epochale Schwellen hinweg geht die Darstellung sodann bis auf die ersten textuell manifesten Zeugnisse für das Sujet zurück. Schon strukturell werden auf diese Weise konventionelle Bahnen einer Rezeptionsgeschichte vermieden, die etwa das ‚Fortleben‘ mittelalterlicher Stoffe am Maß eines adäquaten Verständnisses – oder eben des Missverständnisses – der Ausgangstexte beurteilt oder eine innere Entwicklungslogik der Stofftradition voraussetzt. Stattdessen können gleichsam ‚archäologische‘ Querschnitte sich überlagernder Rezeptionsschichten freigelegt werden. Auf diese Weise tritt die Einbettung der einzelnen Werke in ihr jeweiliges kulturelles Umfeld umso deutlicher hervor; konturiert werden die Unterschiede in den pragmatischen und sozialen Rahmenbedingungen, in der Konfiguration der Medien, in den Wirkabsichten und Erwartungshorizonten. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei epochalen Verschiebungen in der Perspektivierung und Funktionalisierung ‚des‘ Mittelalters.

3. Dem stoffgeschichtlichen Ansatz des Handbuchs entsprechend liegt der Fokus der historischen Darstellung stets auf dem literarischen Gehalt des jeweils besprochenen musikdramatischen Werks. Die Klangsprache des Komponisten und die besonderen Eigenheiten der Partitur finden in den einzelnen Artikeln nur dort Erwähnung, wo ein entsprechender Vermerk dazu beitragen kann, eine spezifische Form der Aneignung oder Ausdeutung des mittelalterlichen Stoffs sichtbar zu machen.
4. Jedem Artikel ist eine chronologisch aufsteigend geordnete Liste der einschlägigen musiktheatralen Werke („Werkliste“) angefügt. Die einzelnen Einträge umfassen neben dem Titel und der Gattungsbezeichnung – diese ist in doppelte Anführungszeichen gesetzt, wenn sie sich anhand der verfügbaren Quellen verifizieren ließ –, den Komponisten und Librettisten sowie Datum und Ort der Uraufführung bzw., falls deutlich früher, die Entstehungszeit. Zusätze und Mutmaßungen sind in eckige Klammern gesetzt.

Der Dank der Herausgeber gilt zum einen den Autorinnen und Autoren, zum anderen den Lektorinnen und Lektoren des Verlags und ganz besonders dem im Mai 2020 verstorbenen Dr. Jacob Klingner für seine vertrauensvolle und zielführende Betreuung. Zu danken ist zudem Beatrice Adelheid May, Pia Amelung, Larissa Gajewi und Jan Habermehl für ihre Hilfe bei der Einrichtung der Beiträge, des Literaturverzeichnisses und des Registers.

