

Leo Dick

Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben

Ungefähr seit der Jahrtausendwende hat im Einzugsbereich des avancierten Musiktheaters eine Projektform massiv an Bedeutung gewonnen, die Matthias Rebstock in Berufung auf den legendären Opernintendanten Gerard Mortier als »Kreation« bezeichnet: »Stückentwicklungen zwischen Theater, Musik und Tanz«, die mit Werken beziehungsweise Werkausschnitten des Repertoires arbeiten, »ohne dass die Musik in der Linie der Neuen Musik stehen müsste«.¹ In der Umsetzung von Theaterkünstlern wie Christoph Marthaler, Frank Castorf, Sebastian Baumgarten oder David Marton können aus diesem Ansatz ganz verschiedene Aufführungsformen resultieren: szenische Liederabende, dekonstruierte Opern, theatraalisierte Konzerte etwa. Von Bach bis Wagner, von Puccini bis Kurtág wurden dabei schon ungefähr sämtliche klassischen Meister herangezogen und bearbeitet² – ausgerechnet um Beethoven aber haben die musikszenischen Kreatureure bislang einen auffälligen Bogen gemacht.³

Eine veritable Pioniertat stellt daher eine Kreation des eingangs zitierten Regisseurs und Musiktheaterforschers Matthias Rebstock dar. Seine Produktion Büro für postidentisches Leben, die ihre deutsche Erstaufführung am 15. September 2016 in der Neuköllner

- 1 Matthias Rebstock: Spielarten Freien Musiktheaters in Europa, in: *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, hg. von Manfred Brauneck, Bielefeld 2016, S. 559–612, hier S. 579.
- 2 Stellvertretend für diese Art musikszenischer Kreation sind Beispiele zu nennen, die bereits als Klassiker dieser Projektform gelten: *The unanswered Question* von Christoph Marthaler (Stadttheater Basel 1997), *Actus tragicus* von Herbert Wernicke (Stadttheater Basel 2000), *Die schöne Müllerin* von Christoph Marthaler (Schauspielhaus Zürich 2001), *Die Meistersinger von Nürnberg* von Frank Castorf (Volksbühne Berlin 2006), *Tosca* von Sebastian Baumgarten (Volksbühne Berlin 2008) oder *La Sonnambula* von David Marton (Münchener Kammerspiele 2016).
- 3 Hierbei ist zu präzisieren, dass Beethovens Oper *Fidelio* zwar quasi seit ihrer Uraufführung – und nicht erst seit Aufkommen des modernen Regietheaters – in aufführungspraktischer Hinsicht stets sehr wohl als *work in progress* aufgefasst wurde; die Eingriffe in die Stückstruktur durch musikalische und szenische Interpreten wie Gustav Mahler, Wieland Wagner oder Christoph Marthaler betrafen allerdings bislang vornehmlich die Dialoge, die Reihenfolge der musikalischen Nummern und die Fassungsproblematik – anders als die oben angeführten Kreationen tasteten diese Produktionen die Geschlossenheit der Komposition (zum Beispiel durch Anreicherung mit weiteren Musikstücken oder durch Eingriffe in Beethovens Tonsatz) nicht grundsätzlich an.

Oper Berlin erlebte,⁴ verarbeitet Passagen aus primär drei Beethoven-Werken: der Oper *Fidelio* op. 72, der Klaviersonate Nr. 32 in c-Moll op. 111 und der Neunten Sinfonie in d-Moll op. 125. Vorgetragen werden die zumeist recht kurzen Werkauschnitte vokal, instrumental (vor allem am Klavier) oder als Lautsprecherzuspielung im Rahmen eines Bühnensettings, das sehr an die allegorische Bildsprache Marthalers oder auch Ruedi Häusermanns gemahnt.⁵ Das titelgebende Büro entpuppt sich in szenografischer Hinsicht als betont alltäglicher Werk- oder Atelierraum mit Schreibtischen, Sofas, Konzertflügel und Schlagzeugset. Die Büro-Belegschaft umfasst vier weibliche und drei männliche Akteure, die polyvalent als Sprecher/innen, Sänger/innen, Schauspieler/innen, Instrumentalistinnen und Instrumentalisten eingesetzt werden.⁶ Eine durchgehende, lineare Handlung kennt das Stück nicht, es reiht vielmehr gesprochene, gesungene und zu Instrumentalmusik choreografierte Sequenzen aneinander, die nur durch die übergeordnete Thematik lose verbunden scheinen. Welche Rolle hierbei den Kompositionen Beethovens zugedacht wird, deutet bereits der kurze Werbetext der Produktion an:

»Willkommen im Büro für postidentisches Leben. *We are the experts. We manage your identity.* Die Globalisierung verspricht uns: Heute kann jeder sein, was er will. *But do you know what you really want?* Gleichzeitig findet fast jeder bewaffnete Konflikt im Namen nationaler, religiöser, ethnischer oder kultureller Identitäten statt. Grund genug für ein Leben jenseits von Identität? *You wanna try?* So oder so, das BÜRO hilft Ihnen weiter. Im co-working space wird gedacht, agiert und geforscht: Was sind die Räume und Grenzen der Freiheit? Gibt es Abgrenzung ohne Ausgrenzung? Was hat Beethovens Freiheitsethos dazu zu sagen?«⁷

Der Abend befasst sich also erklärtermaßen mit dem Verständnis von ›Identität‹ und ›Freiheit‹ in unserer westlichen Gesellschaft und problematisiert diese beiden Kampfbegriffe in bester postmoderner Manier. Dramaturgisch gesehen liegt es nahe, Beethoven in diesem thematischen Zusammenhang als Zeugen aufzurufen – artikuliert sich doch

- 4 Die eigentliche Premiere fand am 5. Juli 2016 im Rahmen des GREC Festival in Barcelona unter dem Titel »Oficina para una vida postidéntica. Una especulación sobre la libertad« statt. Angekündigt wurde das Stück als »poetisch-spekulativer Abend mit Musik zwischen Beethoven, Punk und Elektronik«, ferner als »Koproduktion des GREC Festivals Barcelona und der Ópera de Butxaca i Nova Creació Barcelona mit der Neuköllner Oper Berlin«.
- 5 Besonders auffällig sind die szenografischen Parallelen zu Ruedi Häusermanns Produktion *Gang zum Patentamt* (Hebbel am Ufer Berlin 2010).
- 6 In der Produktion wirkten als Musikerdarsteller/innen folgende Künstler/innen mit: Bastian Dunccker/Florian Bergmann, Panagiotis Iliopoulos, David Luque, Lucia Martinez, Bärbel Schwarz, Mariel Supka und Marta Valero.
- 7 Zit. nach einer ausführlichen Stückankündigung, die im Vorfeld der Premiere per E-Mail versandt wurde (16. September 2016). Ein zur selben Zeit produzierter Trailer findet sich nach wie vor im Netz: www.youtube.com/watch?v=oR-xVA_rAGY (zuletzt aufgerufen am 15. Februar 2018).

in vielen seiner Stücke auf bündige Weise, »die Vorstellung von Freiheit, wie sie die Aufklärung in Europa gebildet hat, und wie sie sich unter ›Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit‹ politisch realisiert hat, nämlich als Freiheit des Subjekts bzw. des Individuums«, wie Rebstock in einem Interview ausführt.⁸ Weitere Äußerungen des Regisseurs legen den Schluss nahe, Zitate aus Beethovens »Freiheitsoper« und »Freiheitssinfonie«, die »diese westliche Idee der Freiheit« und den »Glauben an ein autonomes, in sich widerspruchsfreies Subjekt« als »universale Idee proklamieren«, würden als historisierende Hintergrundfolie eingesetzt, vor der sich die Gültigkeit und Aktualität dieser Ideen für unsere Zeit wirkungsvoll hinterfragen ließe.⁹ Tatsächlich entsprechen einige Passagen des Abends vordergründig diesem dramaturgischen Muster – etwa eine Szene ungefähr in der Mitte des Stücks, die den Beginn von Beethovens Neunter Sinfonie verfremdend zitiert. Ein Smartphone-Musikensemble lässt die ersten Takte der Neunten mit ihren leeren Quinten erklingen und leitet damit einen windschiefen Dialog zwischen Mensch und Maschine ein:

Lucia conducting smartphones / Evaluaciones [sic] z: Questions asked to Siri (no translation)

Entrance smartphone orchestra (Mrt, P, D, M), Lucia standing on the right platform, the others standing in front of her waiting for her signs (Mrt, P, M, D.) Mics on the smartphone. Lucia conducting big movements: up, down, sideways, B sits on the sofa in the coating of the sofa.

After a while P goes to the front asks Siri questions:

P [Panagiotis Iliopoulos]: Was heißt Freiheit?

Siri: Freiheit bedeutet: der Zustand unabhängig, nicht unterdrückt oder gefangen zu sein.

P: Bin ich frei?

Siri: Ich kann in deinem Kalender nachsehen. Hier sind Deine Termine heute.¹⁰

Der mit sinfonischen Mitteln zelebrierte Geburtsmythos des freien Menschen erscheint dergestalt zur Hintergrundmusik für eine kabarettistische Szene verkleinert; die zunächst trotz des low-tech-Setups durchaus aufscheinende Magie von Beethovens leeren Quinten zerstiebt – natürlich gewollt – abrupt mit der textlichen Siri-Pointe.

8 Matthias Rebstock im Gespräch mit der Redaktion der Neuköllner Oper Berlin, zit. nach derselben Stückankündigung.

9 Ebd.

10 Matthias Rebstock/Tilman Rammstedt/Marc Rosich/Raquel Garcia-Tomás: Büro für Postidentisches Leben. Endgültige Textfassung, [unveröffentlichtes Typoskript] 2016, S. 21f. Das nur für den internen Gebrauch bestimmte Script operiert nicht mit fiktiven Rollenbezeichnungen, sondern weist den Darsteller/innen der Uraufführungsproduktion namentlich ihre Partien zu, die Abkürzungen beziehen sich auf die Vornamen der Künstler/innen.

Auf eine ähnliche Weise ironisch gegen den Strich gebürstet werden auch Passagen aus *Fidelio*, etwa der berühmte Gefangenenchor aus dem Finale des ersten Akts:

L: Lunch is ready!

Break 2: Lunch / Fidelio choir: Oh welche Lust

Lucia brings »lunch« (waffle), everybody comes to the front in the middle of the stage (M, Mrt, L, P, D, F).

Choir: Oh welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben, o welche Lust; nur hier, nur hier ist Leben, der Kerker eine Gruft, eine Gruft.

After the choir everybody is taking a bite, Lucia finishes the waffle.¹¹

Der unverhoffte Lichtblick im Leben der Eingekerkerten im Original wird hier heruntergebrochen auf die Befriedigung des kleinen Hungers zwischendurch im Büroalltag, der orchestral begleitete Opernchor in bewährter Marthaler- und Häusermann-Manier zum ad hoc gebildeten a-capella-Ensemble redimensioniert. Paradoxerweise ist es freilich genau diese Verkleinerung, die für einen kurzen Moment die abgenutzte Verbrüderungsutopie Beethovens revitalisiert.

Auf eine Brechung einer allzu affirmativen und vorschnellen Freiheitsemphase zielt offensichtlich auch der gelegentliche Einbezug von Passagen aus Opus III ab, artikuliert Beethoven selbst doch hier schon den Zweifel an der Autonomie des menschlichen Subjekts und lässt laut Rebstock »das ganze Heroische und Euphorische ins Fragmentarische« zerbröckeln.¹²

Rebstocks szenisches ›Beethoven-Sampling‹ präsentiert also recht unterschiedliche Facetten des Komponisten, scheint mithin auf eine Differenzierung zumindest der größten Beethoven-Klischees abzielen. Und doch entsteht prima vista der Eindruck, als seien die Beethoven-Schnipsel dem Bühnengeschehen akzidentiell beigefügt, als illustrierten die Zitate lediglich eine literarisch-theatrale Auseinandersetzung mit zeit-typischen individuellen und kollektiven Befindlichkeiten einer postmodernen beziehungsweise post-postmodernen Welt. Ein solcher Befund ließe sich auch quantitativ untermauern: Realiter erklingen während des anderthalbstündigen Abends nämlich nicht mehr als etwa 15 Minuten originale Beethoven-Musik. Diese scheint also reduziert auf die Funktion einer ebenso sparsam wie clever und routiniert eingesetzten Bühnenmusik im Kontext einer postdramatischen Textcollage, weit entfernt davon, dem im Untertitel der Produktion (›mit Musik von Ludwig van Beethoven‹) implizit behauptete-

¹¹ Ebd., S. 29.

¹² Matthias Rebstock im Gespräch mit der Redaktion der Neuköllner Oper Berlin, zit. nach der Stückankündigung.

ten Stellenwert innerhalb der Stückstruktur gerecht zu werden, zumal im Laufe des Abends noch anderes, kontrastierendes Musikmaterial erklingt.

Doch der Schein trügt: Beethovens Musik wird keineswegs einem primär verbal und gestisch ausgetragenen Diskurs nachträglich, quasi illustrierend unterlegt. Es verhält sich vielmehr gerade umgekehrt: Eine analytisch gefärbte Auseinandersetzung mit Beethovens kompositorischem Denken aus heutiger Sicht bildet den eigentlichen Ausgangspunkt und das strukturelle Rückgrat des Stücks. Sie liegt der Inszenierung auch dort als Blaupause zugrunde, wo keine Beethoven-Musik erklingt. Die sprachlich-gestischen Ausführungen zu Fragen von ›Identität‹ und ›Freiheit‹ dienen hingegen genau betrachtet lediglich der allegorischen Verdeutlichung einer selbstreferentiellen Kunstreflexion – sie sind Mittel zum Zweck, nichts anderes als frei verfügbares Material für eine ganzheitliche Bühnenkomposition, was besonders das Stückfinale klarmacht, in dem Rebstock musikalische, sprachliche und gestische Zitate aus ganz verschiedenen Kontexten aufeinanderprallen lässt:

Bärbel comes with a flag and singing Cage.

B (Song John Cage): The best form of government is no government at all.

David goes into the cabin of Photo Booth and whispers the text. Marta and Mariel standing at the »grave«.

David (whispering Breton): Estan por llegar equilibristas con mallas guarnecidas con lentejuelas de un color desconocido, único que hasta hoy absorbe los rayos del sol y de la luna. Este color se llamará libertad, y el cielo hará ondear todos sus oriflamos azules y negros.¹³

Panagiotis plays hymne Anfang C.

Lucia: sounds on lamp.

M (Kristeva 1): Ich habe eine neue Spezies vor Augen, die jetzt entsteht. Sie bilden ein europäisches Subjekt aus vielen Klängen, sind mehrsprachige Bürger eines multinationalen Europas, aufgeschlossen in ihrer Art zu leben, die Orte zu wechseln und theoretisch zu denken.¹⁴

D (whispering Breton): Del tallo que forman sus vestiduras de color verde almendra, desgarradas por los guijarros y de sus cabellos en desorden parte el gran rosetón resplandeciente que se balancea sin peso, /

- 13 André Breton: *Manifestos del surrealismo*, übers. von Aldo Pellegrini, Buenos Aires 2001, S. 165 – »Gleich werden Seiltänzer kommen in paillettenbesetzten Korsagen von unbekannter Farbe, der einzigen bis heute, die Sonnen- und Mondstrahlen zugleich aufsaugt. Sie wird Freiheit heißen, diese Farbe, und der Himmel wird mit all seinen blauen und schwarzen Oriflammen knattern.« André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Reinbek 1968, S. 118.
- 14 Nach Elisabeth von Thadden: *Frage und teile. Europa, deine Mütter: Die Philosophin Julia Kristeva über eine Kultur, die von der ganzen Welt bewundert wird* [Interview mit Julia Kristeva], in: *Die Zeit* 2/2014, online veröffentlicht am 9. Januar 2014, www.zeit.de/2014/02/europa-julia-kristeva (zuletzt aufgerufen am 18. Februar 2019).

la flor al fin abierta de la verdadera vida. Todos los móviles anteriores se tornan de golpe ridículos. El lugar está libre, idealmente libre.¹⁵

Marta *crawles down the podium*.

M (Kristeva 2): Als europäische Bürgerin französischer Staatsangehörigkeit und bulgarischer Herkunft sehe ich in diesen Kindern, die Kaleidoskopen gleichen, eine neue Offenheit. Diese Kinder sind der Trumpf des Kontinents und einer Kultur, die stolz auf sich sein kann. Die europäische Kultur hat eine Leidenschaft dafür, den großen Ernst in offene Fragen zu verwandeln. Sie liebt das Fragezeichen.¹⁶

Panagiotis *plays* Vorspiel op. 80.

Mrt: liberación y reparación (*she keeps saying this*).

Panagiotis *plays* Lied.

M (Kristeva 3): Das vielsprachige Europa kultiviert nicht die Identität, um die andere Kulturen ringen, sondern die Identität ist in Europa ein Gegenstand fortgesetzter, unabschließbarer Suche. Lebendig ist Europa, wenn es sich selbst fremd ist. Die Welt braucht dieses Europa. Die Welt sehnt sich nach diesen kulturellen Eigenschaften Europas, die in seiner Freiheit wurzeln, die Identität fortgesetzt infrage zu stellen.¹⁷

David and Mariel *are coming forward*.

Beethoven op. 111, 2nd movement

Panagiotis *stops playing*.

P: Aber wie konnte er erst diese Sonate schreiben und dann diese monströse Sinfonie? Entweder es muss einen 3. Satz geben zur Sonate, oder er kann den 4. Satz der Sinfonie nicht ernst gemeint haben. [...]

Beethoven, op. 111, end of second movement (trills)

Everybody *comes on stage again, sits down and is listening to the music*.

Die Montage divergierender Materialfelder in diesem Schlussabschnitt erzeugt nur in der Lesart als integral verfasste musikszenische Metakunst wirklich Sinn. Die Sequenz setzt signalhafte Chiffren miteinander in Beziehung, die weniger für sich selbst sprechen als vielmehr bestimmte Assoziationen triggern und auf externe ästhetische und soziale Diskurse verweisen sollen. Diese Stoßrichtung verdeutlicht eine vermeintliche Figuren-

15 Breton: *Manifestos del surrealismo*, S. 165 – »Von dem Stiel, den sie mit ihren mandelgrünen, an Steinen zerfetzten Kleidern formen und von ihrem aufgelösten Haar strebt groß und schimmernd die Rosette, die sich gewichtslos wiegt, die endlich aufgeblühte Blume des wahren Lebens. Alle früheren Beweggründe fallen sogleich der Lächerlichkeit anheim, der Platz ist frei, in idealer Weise frei.« Breton: *Manifeste*, S. 118.

16 Von Thadden: *Frage und teile*.

17 Ebd.

replik, die von der Darstellerin auf dem Podium rechts in agitatorischem Ton vorgelesen wird: Sie zitiert Ausführungen der Philosophin und Kulturwissenschaftlerin Julia Kristeva zur kaleidoskopartig fragmentierten europäischen Identität.¹⁸ Ins Spiel kommt hier mit einer Ikone des frühen Poststrukturalismus implizit auch die von Kristeva befeuerte Intertextualitätsdebatte – ein deutlicher Fingerzeig, wie der Abend verstanden werden soll. Pianistisch untermalt wird der Appell von Beethovens »Ode an die Freude« aus der *Neunten*, allerdings in einer glättenden Bearbeitung von dritter Hand, die nach der Wahl des Stücks zur Europahymne von der EU in Auftrag gegeben wurde. Kurz angespielt wird sodann Beethovens *Chorfantasie* op. 80, in der die Melodie der Ode quasi vorweggenommen wird, freilich auf einen anderen Text.¹⁹ Der Pianist unterbricht und rezitiert Passagen aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In diesen drückt der fiktive Musikanalytiker Wendell Kretzschmar sein Unverständnis darüber aus, wie Beethoven nach der fragenden und zweifelnden *Sonate* op. III noch die emphatische Musik der *Neunten* schreiben konnte.²⁰ Überlagert wird der Vortrag des Pianisten nicht nur permanent von kaum identifizierbaren Text- und Klangeinspielungen (darunter kurze Ausschnitte aus André Bretons *Surrealistischem Manifest* auf Spanisch), sondern an zwei Stellen auch von einem live gesungenen Liedanfang. Es handelt sich hierbei um den Beginn von John Cages *Solo for Voice* No. 35 aus seinen *Song Books*. Der Liedtext (»The best form of government is no government at all«) zitiert in leicht abgewandelter Form den amerikanischen Philosophen Henry David Thoreau, der schon im 19. Jahrhundert als Prophet des zivilen Ungehorsams bekannt wurde, dessen konkrete Wirkung auf politische Emanzipationsbewegungen sich aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtig entfaltete.²¹ Cage schlägt vor, beim Singen die Anarchistenflagge zu hissen, was Rebstocks Inszenierung auch tatsächlich umsetzt. Zum Ende des Abends hin

- 18 Das Autorenteam verwendet in seinem Text Passagen aus einem Interview von Elisabeth von Thadden mit Julia Kristeva, das im Januar 2014 in der *Zeit* veröffentlicht wurde.
- 19 Der Text lautet hier: »Schmeichelnd hold und lieblich klingen unsers Lebens Harmonien«.
- 20 Im Mittelpunkt von Wendell Kretzschmars Vortrag steht die Frage, warum Beethoven im Falle seiner letzten Klaviersonate auf einen dritten Satz verzichtet habe. Der Anlass ist ein Vortragsabend in der fiktiven deutschen Kleinstadt Kaisersaschern, zu dessen Publikum auch Adrian Leverkühn, die Hauptfigur des Romans, zählt. Die von Rebstock verwendeten Passagen finden sich alle im VIII. Kapitel, vgl.: Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Berlin/Weimar 1975, S. 68–96.
- 21 Vgl. »Ich bejahe von Herzen den Wahlspruch: »Die beste Regierung ist die, die am wenigsten regiert.« Gerne würde ich sehen, dass schneller und gründlicher nach ihm gehandelt wird, denn dies würde schließlich zu etwas führen, das ich ebenfalls glaube: Die beste Regierung ist die, die überhaupt nicht regiert.« Henry David Thoreau: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat*, übers. von David Adner, hg. von Karl Maria Guth, Berlin 2016, S. 3.

versiegt dieser Zitatschwall allmählich, übrig bleibt der Vortrag des Endes von op. III, dem alle andächtig lauschen.

Rebstocks Stückfinale verdichtet collagierend fast ausschließlich Material, das in den 60 Minuten zuvor weiträumig versprengt und fragmenthaft ausgebreitet wurde. Einen Reim auf diese komplexe Collage wird sich allerdings nur machen, wer die Ursprünge der einzelnen Chiffren zu identifizieren und zueinander in Beziehung zu setzen vermag. Entscheidend für das Verständnis der kompositorisch-inszenatorischen Grammatik des gesamten Abends ist die komprimierte Gegenüberstellung von Cage-Zitat und den Ausführungen Wendell Kretzschmars/Thomas Manns zu op. III. Letztere geben bekanntlich im Wesentlichen die Gedanken Theodor W. Adornos wieder.²² Mit Cage und Adorno beruft sich der Abend also auf die beiden geistigen Überväter der Neuen Musik nach 1945, die beide ihre jeweils eigene Beethoven-Obsession kultivierten. Cages These, »Beethoven habe Generationen von Komponisten in die Irre geführt, indem er Musik in zielorientierten harmonischen Erzählsträngen strukturiert habe, anstatt sie sich Augenblick für Augenblick entfalten zu lassen«,²³ sowie sein Gegenkonzept eines erweiterten Musikbegriffes, das auf eine Enthierarchisierung klanglicher und visueller Sinnesreize abzielt, hat die Entstehung eines Fluxus-nahen Neuen Musiktheaters maßgeblich beeinflusst. Mehr als nur Spuren dieser entgrenzenden Kunstauffassung finden sich auch in der Inszenierung des Büros für Postidentität: Cages Diktum »Beethoven was wrong!« (»Beethoven lag falsch!«)²⁴ wirkt als Feedbackschleife auf die musikszenische Auseinandersetzung mit Beethovens Musik zurück.

Womöglich noch prägender für den Abend ist aber Adornos lebenslanges Ringen um eine kohärente Beethoven-Deutung. In der organischen, wechselseitigen Durch-

- 22 Kretzschmars Vortrag weist insbesondere starke Bezüge zu Theodor W. Adornos Aufsatz über Beethovens »Spätstil« (1937) auf; vgl.: Theodor W. Adorno: Spätstil Beethovens, in: ders.: *Moments musicaux*. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962, Frankfurt a. M. 1964, S. 13–17. Dass Adornos Philosophie der neuen Musik (1949) Thomas Mann »in ihrer Manuskriptform überdies als theoretischer Zugang zur modernen Musik überhaupt gedient« hat, gilt in der Forschung als unbestritten; vgl. Friedrich Voßkuhler: *Kunst als Mythos der Moderne*. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari, Würzburg 2004, S. 213.
- 23 Alex Ross: *The Rest is noise*. Das 20. Jahrhundert hören, übers. von Ingo Herzke, München/Berlin 2009, S. 532.
- 24 Ross zitiert mehrere Zeitzeugen (darunter den Dichter John Ashbery), die von Cages Beethoven-Obsession und seinem Mantra-artigen Spruch berichten; vgl. Ross: *The Rest is noise*, S. 532. Berühmt wurde insbesondere Cages Lob für Erik Satie im Rahmen eines Vortrags am Black Mountain College von 1948, das mit einer kritischen Abrechnung mit Beethoven einherging – ein ästhetisches Credo, das Cage auch später, etwa im Gespräch mit Richard Kostelanetz, immer wieder bekräftigte; vgl. hierzu John Cage: *Defense of Satie*, in: John Cage. *An Anthology*, hg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 77–84, und Richard Kostelanetz: *Conversing with Cage*, New York 2003.

dringung von integraler kompositorischer Struktur und unmittelbarer expressiver Eloquenz beim mittleren Beethoven sieht Adorno einen utopischen Vorschein der Versöhnung von individuellem Subjekt und seiner objektiven Umgebung, mithin der Befriedung einer in Vernunft mündigen Menschheit. Den ihm rätselhaften Spätstil Beethovens umreißt Adorno hingegen mit Kategorien wie Dissoziation, Zerfall, Zurücknahme und Statik, die dem Affirmativen, Ertrotzten der großen Sinfonien und der Oper konträr gegenüberstehen. Rebstock greift diese Dichotomie auf, verortet sie aber, neueren musikologischen Interpretationsansätzen folgend, weniger zwischen den verschiedenen Schaffensperioden Beethovens, sondern innerhalb der einzelnen Werke selbst.²⁵ Exemplarisch hierfür steht der Umgang mit dem *Fidelio*-Material: Szenen wie der a-capella-Gefangenenchor der Bürobelegschaft sind aus dieser Sicht nicht als Persiflage zu verstehen. Sie greifen vielmehr die in der Oper selbst angelegten Widersprüche und Unvereinbarkeiten produktiv auf, nämlich jene zwischen biedermeierlichem Singspiel und sinfonisch vermitteltem Ideendrama. So spiegelt die Bürosymbolik gewissermaßen den Alltag der Gefängnisbehörde in *Fidelio*, auch das boulevardeske Liebes- und Eifersuchsgeplänkel aus dem ersten *Fidelio*-Akt kehrt bei Rebstock zwischendurch pantomimisch und in knappen Dialogszenen wieder, ohne das *Fidelio*-Libretto direkt zu zitieren. Ferner führen Kostümierung, Perücken und körperliches Agieren der Akteure das Thema der Verunklarung geschlechtlicher Identitäten fort, das die dramaturgische Ausgangssituation des *Fidelio* bestimmt. Musikalisch hingegen konzentriert sich der Abend auf die pathetischen Teile der Oper: Gefangenenchor und Kerkerszene werden quasi als kollektiver innerer Monolog der Bürobelegschaft präsentiert.

Die Reibung zwischen banalem Alltagstreiben und emotional tieflotendem musikalischem Subtext erzeugt zwar ein paar Gags, insgesamt aber enträt die Inszenierung weitgehend vordergründiger Komik. Rebstock unterzieht das Modell Boulevardkomödie einer verfremdenden Bearbeitung. Das parataktische Prinzip einschlägiger Stücke, das sich in sublimierter Form eben auch bei Beethoven findet, wird gleichsam auf die Spitze getrieben in der von Pausen und Stillstand durchsetzten Aneinanderreihung kurzer musikszenischer Einheiten im ersten Teil des Abends. Erst gegen Ende hin werden diese isolierten Materialpartikel im Zuge einer Teilchenbeschleunigung zu dynamischen Clustern verdichtet.

25 Mit überzeugenden Argumenten tritt etwa Jeffrey Swinkin Adornos strikt dichotomischer Auffassung entgegen, Beethovens mittlerer Stil zeichne sich durch »organic wholeness« aus, der Spätstil hingegen durch »fragmentation and dissociation«. Er legt stattdessen dar, dass Beethoven in beiden Schaffensperioden diese Aspekte dialektisch ineinander verschränkt, freilich mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln und Ansätzen; vgl. Jeffrey Swinkin: *The Middle Style/Late Style Dialectic Problematic* Adorno's Theory of Beethoven, in: *The Journal of Musicology* 30 (2013), S. 287–329.

Diese kompositorischen Prozesse transzendieren die Zusammenstellung der verbalen, klanglichen und mimisch-gestischen *objets trouvés*, aus denen der Abend besteht. Die engmaschige Unterbrechung von Kausalität und Kontinuum im Sinne einer abstrakten Rhythmisierung des Bühnengeschehens lässt das ausgewählte Material, darunter auch Banalitäten wie Sequenzen alltäglichen Verhaltens sowie abgegriffene Phrasen und Sätze zum Thema Identität, symbolisch und reflexiv werden. Ähnlich wie in rituellen Aufführungen entsteht dadurch ein offener »Raum der Potentialität, in dem die Darsteller im Sinne eines Theaters der Erfahrung zu dem zu werden vermögen, was sie nie waren« – jeweils für einzelne Momente.²⁶

Der Verfasser hat bereits verschiedentlich zur Deutung von aktuellen Phänomenen des komponierten Theaters das aus der Ritualforschung stammende Konzept der ›Liminalität‹ herangezogen.²⁷ Mit diesem umschreiben die Kulturanthropologen Arnold van Gennep und Victor Turner die entscheidende mittlere Phase von Übergangsriten, bei der das rituelle Subjekt einen Lebensabschnitt hinter sich gelassen, den nächsten aber noch nicht erreicht hat. Diese Phase zeichnet ein hohes Maß an kreativer Ambiguität und Paradoxie abseits gewohnter Strukturen aus:

»Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise. [...] Undoing, dissolution, decomposition are accompanied by processes of growth, transformation and the reformulation of old elements in new patterns.«²⁸

Es gehört zu den grundlegenden Wesenszügen des auf integralem kompositorischem Denken basierenden musikalisierten Theaters unserer Tage, solche liminalen Möglichkeitsräume anzupeilen und auszuloten. Rebstocks Büro für postidentisches Leben ist hierfür ein hervorragendes Beispiel. Die Produktion arbeitet mit einem Performertypus, den man als *liminal persona* mithin als »structurally indefinable ›transitional-being‹«²⁹ zwischen Musiker/in, Schauspieler/in und Performer/in bezeichnen könnte.³⁰ Auch auf

26 Franziska Schössler: Rekombination und Unterbrechung. Überlegungen zu einer Theorie theatraler Liminalität, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein, Bielefeld 2008, S. 163–184, hier S. 170.

27 Vgl. Leo Dick: Music Theatre as Labyrinth. The Extension of Liminality in the Production *The Navidson Records* by Till Wylter von Ballmoos and Tassilo Tesche, in: *Studies in Musical Theatre* 11 (2017), S. 103–118.

28 Victor Turner: *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage*, in: *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, hg. von June Helm, Seattle 1964, S. 4–20, hier S. 7–9.

29 Ebd., S. 6.

30 Rebstock selbst bezeichnet, ausgehend von einer Auseinandersetzung mit dem Werk Mauricio Kagels, die »Erforschung der Übergänge« zwischen konzertanter Präsentation und theatraler Darstellung als wesentliches Charakteristikum des Neuen Musiktheaters; vgl. Rebstock: *Komposition zwischen*

fiktionaler Ebene werden die Akteur/innen nie zu fest umrissenen Theaterfiguren oder Rollencharakteren, sondern fungieren stets als Träger unaufhörlich changierender Verweisstrukturen. Ähnlich wie rituelle Novizen werden sie im Stückverlauf ferner demonstrativ komplementären Erfahrungen von Isolation einerseits und intensiver Gemeinschaftlichkeit andererseits ausgesetzt. Die physische Vereinheitlichung der Akteur/innen – alle tragen eine graue ›Beethoven‹-Perücke – weist die Gruppe zusätzlich als rituelle *Communio* aus.

Einen weiteren liminalen Aspekt stellt die Überblendung der ästhetischen Denkweisen von Cage und Adorno in der Stückstruktur dar, was die angestrebte Rezeptionshaltung seitens des Publikums bewusst verunklart: Es bleibt in der Schwebelage, ob die Vereinzelung der musikszenischen Chiffren ein Spannungsfeld zwischen den Komponenten erzeugen oder aber den Eigenwert eines jeden Augenblicks betonen soll. Entsprechend werden die liminalen Momente im Werk Beethovens hervorgehoben, die genau auf einen solchen Schwebestand abzielen.

Von liminaler Paradoxie zeugt schließlich auch das Festhalten am strukturellen Paradigma des kompositorischen Denkens bei gleichzeitiger Preisgabe der angestammten Rolle des Komponisten. Rebstock sucht merklich danach, das *Composed Theatre* aus seiner Fixierung auf die Neue Musik und ihre verkrusteten Produktionsmuster zu lösen. Es entbehrt nicht der Ironie, dass dieser Emanzipationsimpuls einhergeht mit dem Rückverweis auf einen Meister der Vergangenheit, der wie wenige andere für einen emphatischen Werkbegriff wie auch für das ›Originalgenie‹ steht. Ob damit eher der Endpunkt einer musiktheatralen Entwicklung erreicht ist oder doch ein Neuanfang formuliert wird, bleibt vorderhand abzuwarten.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

Kai Köpp Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28

Manuel Bärtsch ›Interpretation‹. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

Sebastian Bausch Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

Camilla Köhnken Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

Neal Peres Da Costa Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

Carolina Estrada Bascuñana Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195

Luisa Klaus Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205

Chris Walton Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition 218

Lena-Lisa Wüstendörfer Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

Robert Levin Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des Tonumfangs seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

- Stephan Zirwes** Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291
- Michael Ladenburger** Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301
- Federica Rovelli** Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317
- Johannes Gebauer** Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334
- John Rink** Chopin Copying Chopin 349
- Tomasz Herbut** Alexander Goldenweiser und Beethovens Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

- Thomas Gartmann** Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379
- Ivo Haag** Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399
- Michael Lehner** Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413
- Roger Allen** "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431
- Daniel Allenbach** Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441
- Simeon Thompson** Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456
- Michelle Ziegler** Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465
- Leo Dick** Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476
- Elizabeth Waterhouse** Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996) and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487
- László Stachó** "Gradus ad Parnassum". The Purgatory of Instrumental Technique 505
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 522
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9