

„Ein Laut so klagevoll“

Lohengrin zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino

MAURO FOSCO BERTOLA, SAARBRÜCKEN

Im vorliegenden Artikel möchte ich das heuristische Potential des Traummotivs für die Erforschung der Gattung Oper anhand eines besonderen Beispiels veranschaulichen.¹ Die „unsichtbare Handlung“ („Azione Invisibile“) *Lohengrin* des italienischen Komponisten Salvatore Sciarrino stellt bis dato eine seiner wichtigsten musiktheatralischen Schöpfungen dar. Für eine Solistin, Männerchor und Orchester komponiert, versinnbildlicht dieses Werk aus dem Jahr 1983 Sciarrinos charakteristische musiktheatralische Sprache: Reduzierte szenische Mittel, ein loser, oft non-narrativer dramaturgischer Verlauf und ein Klang, der – wie Arnold Jacobshagen es 2004 formuliert hat – an der Grenze der auditiven Wahrnehmung verweilt, sind die Hauptmerkmale von Sciarrinos Musiktheater.² In welchem Verhältnis steht jedoch dieser *Lohengrin* zu seinem offensichtlichen Gegenpart –Richard Wagners gleichnamiger Oper aus dem Jahr 1850?

Anhand des Traummotivs möchte ich im Folgenden den Spuren eines raffinierten Wechselspiels zwischen beiden Werken nachgehen. Dadurch sollen Kontinuitäten und Brüche einer kulturgeschichtlichen Reflexionslinie erhellt werden, an die Sciarrinos Stück anknüpft und die es mittels des Traumes neu aushandelt. Dies soll schließlich zu einem besseren Verständnis der musik- und kulturgeschichtlichen Verortung von Sciarrinos Musiktheater, dessen medialer Faktur sowie dessen kulturpolitischer Bedeutung führen.

Der Traum als ontologischer Garant: Wagners *Lohengrin*

Ende April 1848 von Wagner abgeschlossen, stellt *Lohengrin* die letzte von Wagners insgesamt drei ‚romantischen Opern‘ dar. Die Geschichte von Elsa von Brabant, die zu Unrecht des Mordes an ihrem eigenen Bruder bezichtigt wird, scheint heutzutage das Relikt einer vergangenen Epoche zu sein: Von den Machenschaften des machtsüchtigen Paares Friedrich von Telramund

1 Der vorliegende Text gibt mit kleinen Änderungen den Wortlaut meines Vortrags bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Paderborn und Detmold im Jahr 2019 wieder. Auf einen umfangreichen Fußnotenapparat wurde aus Platzgründen bewusst verzichtet. Für eine ausführliche Darstellung des hier besprochenen Themenkomplexes sei auf folgende Publikation von mir verwiesen: „An der Schwelle von Geburt und Tod: Elsas Traum in Salvatore Sciarrinos *Lohengrin* (1983)“, in: *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten*, hrsg. von Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser, Paderborn 2019, S. 101–132.

2 Siehe Arnold Jacobshagen, „Die Unermeßlichkeit des Destillats. Salvatore Sciarrino und die Grenze der auditiven Wahrnehmung“, in: *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, hrsg. von Frieder Reininghaus und Katja Schneider, Laaber 2004, S. 229–233.

und dessen Gemahlin Ortrud in Bedrängnis gebracht, träumt die weltferne Elsa von einem Ritter, der für sie kämpfen und ihr Recht wiederherstellen wird. Gleich danach bewahrheitet sich Elsas Traum: In einem Nachen, von einem Schwan gezogen, erscheint Lohengrin, einer der Gralsritter. Nach dem gewonnenen Gerichtskampf gegen Friedrich heiratet der Gralsritter Elsa und wird zum legitimen Erben des Königtums von Brabant. Die schillernde Zukunft des neuen Paares wird jedoch von Elsa selbst vereitelt: Von Ortrud angestiftet und entgegen Lohengrins Warnungen fragt Elsa Lohengrin nach seiner Herkunft. Der Bruch des Frageverbots bringt die Oper zu ihrem tragischen Ende: Lohengrin muss zu den Gralsrittern zurückkehren und Elsa sinkt „entseelt“ zu Boden.

Im Folgenden möchte ich meine Aufmerksamkeit auf Elsas berühmte Traumarie „Einsam in trüben Tagen“ lenken, die bereits in der zweiten Szene der Oper vorkommt. Die szenische Situation ist hier durchaus geradlinig: Der König des Ostfrankenreichs Heinrich der Vogler hat sich Telramunds Anklage wegen Elsas angeblicher Ermordung ihres eigenen Bruders angehört. Dabei hat Telramund seinen Anspruch auf die Erbfolge im Fürstentum von Brabant unterstrichen. Nun ruft der König Elsa zur Aussage vor Gericht. Elsas verblüffende Antwort auf die Frage des Königs nach ihrer Version der Fakten ist ihre Traumerzählung. Für unsere Betrachtung ist vor allem der erste Teil ihrer Arie von besonderer Relevanz. Denn hier berichtet Elsa die Vorgeschichte ihres Traumes. Die entsprechende Textpassage lautet:

„Einsam in trüben Tagen
 hab' ich zu Gott gefleht,
 des Herzens tiefstes Klagen
 ergoß ich im Gebet.
 Da drang aus meinem Stöhnen
 ein Laut so klagevoll,
 der zu gewalt'gem Tönen
 weit in die Lüfte schwoll:
 Ich hört' ihn fernhin hallen,
 bis kaum mein Ohr er traf;
 mein Aug' ist zugefallen,
 ich sank in süßen Schlaf.“³

Wir sind gut beraten, die Textpassage wortwörtlich zu nehmen. Dabei fällt sofort auf, dass es sich bei Elsas „klagevollem Laut“ um keine Klage im herkömmlichen Sinne handelt. Er lässt sich nicht allein als Wiedergabe eines emotionalen Zustands erklären; er ist kein einfaches

3 Richard Wagner, *Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Egon Voss, Stuttgart 2001, S. 24.

Seufzen. Stattdessen wird dieser Laut als eine regelrechte Alterität dargestellt, die aus den tiefsten Regionen von Elsas Innerem heraufbeschworen wird. Elsa selbst ist von diesem Laut sichtlich überrascht: Sie spricht über ihn, als wäre er ein fremdes, eigenständig agierendes Objekt.

Bereits zu diesem relativ frühen Zeitpunkt in Wagners Entwicklung und noch vor den späteren, substantiellen traum- und theatertheoretischen Schriften lassen sich damit in *Lohengrin* die Auswirkungen jener „tiefenpsychologischen Wende“ in der Kulturgeschichte des Traumes eindeutig beobachten, die sich um das Jahr 1800 im westlichen Kulturraum ereignete.⁴ Ab dem 19. Jahrhundert wird der Traum nicht länger als Botschaft einer übernatürlichen Macht oder als bedeutungslose, physiologisch erklärbare Fortwirkung der Tagesreste verstanden. Nach 1800 wird er stattdessen in einem subrationalen, unbewussten Bereich, im „Inneren“ des Menschen verortet:⁵ Eine tief in ihm agierende, gegenüber seiner bewussten Gedanken- und emotionalen Welt jedoch fremd gestimmte, wenn nicht sogar sich ihr widersetzende Kraft ist das, was die Träume partiell zum Sprechen bringen. Elsas seltsamer Laut und dessen unheimliche Natur geben diese kulturgeschichtliche Zäsur anschaulich wieder.

In den darauffolgenden Jahrzehnten wird Wagner noch deutlicher auf das Thema Traum eingehen und daraus weitverzweigte Gedanken über die Ebenbürtigkeit von Traum und Musikdrama entwickeln. Wie er in seiner späteren Abhandlung *Beethoven* von 1870 schreiben wird, liegt die Macht der Musik in ihrer Fähigkeit, die äußere Welt der Erscheinungen „in ihr [...] Traumreich“ zu ziehen. Die Musik ist also in der Lage, „die anschauende Erkenntnis“, also die aufklärerische, grundsätzlich visuell veranlagte Vernunft, nach innen zu wenden. Dadurch wird die Musik schließlich befähigt, „das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen“.⁶

Dem Traum schreibt Wagner so eine klare ontologische Bedeutung zu: In ihm kommt es in erster Linie zu einer „ontologischen“ Erfahrung, indem wir an dem „Wesen der Dinge“ teilhaben. Der Traum stellt aber für Wagner nicht die Offenbarung irgendeiner Form von Transzendenz dar (Gott, die wahre Welt der Ideen etc.). Wagner ist hier weit weg von den religiösen Neigungen der Frühromantiker. Das, was uns im Traum begegnet, speist sich aus unserer Alltagserfahrung, allerdings auf unmittelbare Weise, also befreit von unseren rationalen

4 Manfred Engel, „Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes“, in: *KulturPoetik* 10, H. 2 (2010), S. 153–176, hier S. 160.

5 Siehe hierzu v. a. Manfred Engel, „Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes“, in: *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hrsg. von Rüdiger Zymner, Paderborn 2004, S. 102–117; sowie Hans-Walter Schmidt-Hannisa: „In mir ist ein Tummelplatz von Geschichten‘. Traum und Brief bei Bettine von Arnim“, in: *Traum Diskurse der Romantik*, hrsg. von Peter-André Alt und Christiane Leiteritz, Berlin 2005, S. 176–194.

6 „Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumreich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis [...] gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hatte.“ Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, S. 18.

Denk- und Wahrnehmungskategorien (Zeit, Raum und Kausalität). Der Traum führt uns nicht zu einer besseren Welt, sondern lässt uns die ontologische Fülle unserer diesseitigen Welt unmittelbar erfahren. Hinter diesen Gedanken steht in den späteren Schriften, wie in der zuvor erwähnten Monographie *Beethoven*, die Philosophie Schopenhauers. Die Idee, dass wir mittels des Traumes keine Transzendenz, keinen Gott, keine ‚bessere‘ oder ‚wahrere‘ Welt erfahren, sondern einem verdrängten, von unseren raumzeitlichen Denk- und Wahrnehmungskategorien verkannten, nicht wahrgenommenen Teil des Seins begegnen, ist allerdings schon in *Lohengrin* vorhanden.

Und in der Tat: In einem Aufsatz über das Vorspiel von *Lohengrin*, den Wagner kurz nach der Uraufführung des Werkes 1850 verfasst hat, schreibt der Komponist, dass das, was Elsa im Traum und kurz danach in der Gestalt des Gralritters begegnet, nicht die Transzendenz Gottes, sondern die Präsenz eines durchaus immanenten „Liebesverlangens des menschlichen Herzens“ ist. Dieses „Liebesverlangen“, so Wagner, finde sich in allen Menschen, es werde aber von der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung „im Namen von Gewinn und Besitz“ negiert. Der Gral (und Lohengrin selbst) steht also nicht für eine transzendente, göttliche Dimension jenseits der wirklichen Welt, sondern für ein durchaus immanentes, anthropologisch verortetes Verlangen nach Liebe, das die Gesellschaft konsequent verdrängt. In ihrem Traum erfährt Elsa also jenen Teil der Immanenz, der zwar tief im Inneren des Subjekts verankert ist, von der instrumentellen, nach wirtschaftlichem Erfolg strebenden Vernunft jedoch verkannt und zu einer Alterität – zu einem Fremden – gemacht wird. Der Traum baut damit für Wagner die Brücke zwischen Sein und Liebe, zwischen Ontologie und Erotik: Er legt einen Teil des Seins offen, der sonst von der Gesellschaft und unseren Denk- und Wahrnehmungskategorien verdrängt wird. Der Traum befreit uns von unserem Streben nach Gewinn und Besitz, von unserem logischen Denken, und er erlaubt uns, den fehlenden bzw. verdrängten Teil des Seins – das Liebesverlangen, das in unserem Inneren lauert – wieder zu erfahren. Gerade in diesem schön anmutenden Gedanken einer Wiederherstellung zwischenmenschlicher Liebe stecken jedoch gravierende politische Implikationen.

Wagners *Lohengrin* handelt de facto von nichts anderem als einer politischen Angelegenheit: dem Streit um die Erbfolge im Königtum von Brabant. Die Ankunft Lohengrins stellt so bereits auf der rein dramaturgischen Ebene einen genuin politischen Akt dar, der aber durch und durch ontologisch verankert ist: Was Lohengrin mit seiner Ankunft bewerkstelligt, ist nichts anderes als das Bestreben, die gesellschaftliche Sphäre, die sich in ihrem Streben nach Besitz und Gewinn von einem Teil des Seins entfremdet hat, in der Substanz der Welt bzw. in jenem allumfassenden, triebhaften Liebesverlangen, das jenseits der instrumentellen Vernunft liegt, wieder zu verankern.⁷ Politik und Sein werden von Lohengrin wieder in Einklang gebracht.

Elsas Traum, der die tief im Inneren des Menschen lauernde Präsenz des Liebesprinzips wiedererfahrbar macht, wird schließlich bei Wagner zum etwas paradoxen Garanten einer

7 Nach seiner Entdeckung Schopenhauers 1854 wird Wagner diese Auffassung nicht verwerfen, sondern vertiefen,

Metaphysik der Präsenz: Er stellt die Fülle des Seins wieder her, er lässt uns unmittelbar an der Substanz der Welt teilhaben, indem er uns wieder jenen Teil des Seins bewusst macht, den wir in unserer Alltagserfahrung verdrängt haben. Machtpolitisch artikuliert bedeutet dies, dass der Traum zum Garanten für eine Macht wird, die sich als direkter Ausdruck eines Wesens der Welt versteht – eine Macht, die ihre Legitimation direkt aus dem Sein ableitet. In *Lohengrin* gibt es keinen Platz für Konsens und symbolische Aus- bzw. Verhandlung. Selbst wenn die Oper noch frei ist von antisemitischen Parolen und zu einer Zeit komponiert wurde, als Wagner sich als Revolutionär im Namen der Ideale des Vormärz verstand, ist es kein Wunder, dass ausgerechnet *Lohengrin* die Initialzündung für Adolf Hitlers zukunftssträchtige Faszination im Umgang mit Wagners Musiktheater darstellt, wie Hitler selbst in *Mein Kampf* berichtet.⁸ Ist *Lohengrin* nicht – nationalsozialistisch betrachtet – als eine Führer-Figur zu verstehen, die es dem Volk erlaubt, mit seinem tiefen Wesen wieder in Kontakt zu treten? Mit seinem eigenen *Lohengrin* geht nun Salvatore Sciarrino genau auf diesen Aspekt ein.

Das Subjekt und seine Lücke: Sciarrinos *Lohengrin*

Ein Jahr nach der Uraufführung seines *Lohengrin* schreibt Sciarrino in einem langen poetologischen Essay über die Einbildungskraft und das Wesen der Musik:

„Die Musik lebt in einem liminalen Bereich. Wie die Träume, wo eine Sache gleichzeitig da und noch nicht da und zugleich eine andere Sache ist. [...] Es sind jene Klänge, die am Horizont der Wahrnehmung wiedergefunden wurden, die Klänge des intrauterinen Fegefeuers, die von einer gealterten Stille, hervorgerufen durch einen versunkenen Zusammenbruch des Gedächtnisses, vergrößert wurden.“⁹

Der Komponist verbindet die Musik als „liminalen Bereich“ explizit mit dem Traum, den er als Ansammlung von Fragmenten eines pränatalen Un- oder Vorbewusstseins erklärt, in dem das Ich und die Trennung zwischen Ich und Welt, zwischen Subjekt und Objekt noch nicht vorhanden sind. Der Traum wird damit von Sciarrino genau wie bei Wagner weiterhin im Sinne jener tiefenpsychologischen Wende verstanden, die seit dem frühen 19. Jahrhundert das Traumphänomen auf verschiedene Weise ins Innere des Subjekts verlagert. Zugleich dreht

indem er, insbesondere in *Tristan und Isolde* (UA 1865), das allgemeine Liebesverlangen mit Schopenhauers Wille (und gegen Schopenhauers eigene Ansichten!) verschränkt. Vgl. Günter Zöller, „Schopenhauer“, in: *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner et al., Reinbek bei Hamburg 2008, S. 355–372.

8 „Mit zwölf Jahren sah ich [...] als erste Oper meines Lebens *Lohengrin*. Mit einem Schläge war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken“, Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1937, S. 15. Diesbezüglich siehe u. a. Hans Rudolf Vaget, „Hitler’s Wagner. Musical Discourse as Cultural Space“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hrsg. von Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller, Laaber 2003, S. 15–31.

9 „La musica abita una regione liminare. Come i sogni, dove una cosa è e non è ancora, ed è anche altra cosa. [...] Sono i suoni ritrovati presso l’orizzonte dei sensi, quelli del purgatorio intrauterino, ingranditi per antico silenzio attraverso un crollo sommerso della memoria“, Salvatore Sciarrino, „Origine delle idee sottili [1984]“, in: *Carte da suono*, hrsg. von Salvatore Sciarrino, Palermo 2001, S. 44–71, hier S. 53 (Übersetzung im Text M.F.B.).

sich das Traumphänomen auch bei Sciarrino um eine genuin philosophische Frage: die Frage nach der Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, bzw. nach dem erkenntnistheoretischen Kurzschluss, der entsteht, wenn ein Subjekt sich selbst wahrnimmt und zum Objekt seiner eigenen Erkenntnis wird.¹⁰ Das Subjekt ist zwischen erkennendem Ich und seiner gleichzeitigen Rolle als Gegenstand seiner eigenen Erkenntnis gespalten: Ein Riss zwischen Erkennendem und Erkanntem entsteht und das Subjekt bleibt in der uneinholbaren Differenz zwischen den beiden Momenten gefangen. Damit wird deutlich, dass Sciarrinos Interesse für den Traum nicht wie bei Wagner der Ontologie gilt, vielmehr legt er seinen Schwerpunkt auf die erkenntnistheoretische bzw. entwicklungspsychologische Ebene.

Auch auf der dramaturgischen Ebene basiert Sciarrinos *Lohengrin* nicht direkt auf Wagners Libretto. Sciarrino hat stattdessen eine 1887 veröffentlichte Erzählung von Jules Laforgue mit dem Titel „Lohengrin, fils de Parsifal“ ausgewählt.¹¹ Darin persifliert Laforgue Wagners Erlösungsphantasien und deren Sexual Politics. Nachdem in einem ersten Teil Elsa von Lohengrin träumt und der Ritter zu ihrer Erlösung herbeieilt, wird im zweiten Teil von Laforgues Novelle erzählt, wie sich die beiden streiten, bis Lohengrin wieder entflieht, noch bevor das frisch vermählte Paar die Liebesnacht genossen hat. Die Liebe sichert damit bei Laforgue keinesfalls die Wiederherstellung einer ontologischen Fülle, sondern wird zum Irrtum. Es gibt keine Erlösung bei Laforgue: Die sexuelle Differenz bleibt bestehen – und mit ihr ein ontologischer Riss.

Sciarrinos Entscheidung, sich über Laforgue dem Lohengrin-Stoff anzunähern, bedeutet nun aber nicht, dass der Komponist sich die sarkastische Persiflage des französischen Autors zu eigen macht oder dessen implizite chauvinistische Männlichkeitsideale teilt, denen die Frau als rachsüchtige Verderberin männlichen Heldentums erscheint. In der Tat kehrt Sciarrino die zwei Hauptteile von Laforgues Erzählung um: Erst nach der gescheiterten Liebesnacht und dem definitiven Rückzug Lohengrins folgt Elsas Traumvision von Lohengrins Ankunft. Damit löst Sciarrino die zwei narrativen Momente von sehnlischer Erwartung und bitterer Enttäuschung aus ihrer logischen Einbettung bei Laforgue und verleiht dem Lohengrin-Stoff bereits auf der Makroebene der Dramaturgie einen traumhaften, alogischen Charakter: Plötzlich stehen die zwei Erzählblöcke unvermittelt nebeneinander ohne jegliche vernünftige Begründung. Im Zentrum von *Lohengrin* steht schließlich die unheimliche Leerstelle eines Nichtzusammengehens der zwei narrativen Momente. Dies bestimmt in hohem Maße die kompositorische Ausgestaltung des Werkes.

In der inszenatorischen Notiz, die Sciarrino der Partitur von *Lohengrin* voranstellt, schreibt der Komponist: „Diese Klänge sind bereits Theater. / Sie verlangen weder nach einer Illustrierung, noch nach einer Bekleidung durch Bilder: Sie *haben* bereits ihr

10 Der Begriff stammt von Karl Jaspers; siehe Karl Jaspers, *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge* [1953], München etc. 1989, insbesondere S. 24–26.

11 Siehe Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris 1887.

eigenes Bild.“¹² Eine verwirrende Hybridisierung bzw. eine strukturell wie semantisch offene Verschränkung des Visuellen und des Akustischen ist also das, was Sciarrino in *Lohengrin* anstrebt. Das Visuelle wird im akustischen Gewand verfremdet und damit zum Unheimlichen gemacht. Kompositorisch bedeutet dies eine spezifische instrumentale wie vokale Schreibweise.

So verlangt Sciarrino z. B. im Prolog des Werkes von den InstrumentalistInnen konsequent einen unsauberen, geräuschhaften Klang: Die hier eingesetzten unterschiedlichen Artikulationstechniken und Dynamiken verschaffen dem Zuhörer die Erfahrung eines akustischen Zwischenraums, der irgendwo zwischen einem nie richtig zu erlebenden reinen Klang und dem Geräuschhaften einer verfremdeten Klangemission liegt; eines akustischen Zwischenraums, der zugleich momenthaft verläuft bzw. aus vereinzelt, aus der Stille hervorgehenden und rasch in die Stille zurückkehrenden klanglichen Ereignissen besteht. Daraus entsteht von Anfang an der Eindruck einer Irrealität, bewegt sich doch der Klang in einem interstitiellen Bereich zwischen Präsenz und Abwesenheit.

Gegen Ende des kurzen Prologs setzt die Stimme der Solistin ein. Was wir zu Ohren bekommen, ist aber keine Melodie, sondern die wiederholte Nachahmung eines vom Komponisten in rein proportionaler Notation aufgeschriebenen Hundegebells, das die Solistin mit unterschiedlichen Vokalen wiedergibt.¹³ Zugleich konstituiert Elsas Stimme die Tiefe des (imaginären) Raums, in dem sich die „unsichtbare Handlung“ abspielt: Die Nachahmung des Bellens soll akustisch unterschiedliche räumliche Abstände suggerieren, wie Sciarrino in der Partitur expliziert notiert.¹⁴

Im weiteren Verlauf des Werkes wird Elsa zusätzlich auch Natur- und Objektgeräusche wie das Ticken einer Uhr oder das Rauschen des Windes auf dem Meerscham imitieren.¹⁵ Häufig wird die Stimme in ihrer rein körperlichen Dimension, etwa als Husten oder Ein- und Ausatmen, eingesetzt.¹⁶ All diese Momente zeichnen sich dadurch aus, dass sie fließend ineinander übergehen und damit einen sich durchaus traumähnlich verdichtenden Prozess unablässigen Metamorphosierens hervorrufen. Zusätzlich übernimmt Elsas Stimme Lohengrins Part, was zu dem paradoxen Umstand führt, dass sich im Laufe von Sciarrinos *Monodrama* eine Reihe erregter, hochemotionaler (imaginärer) Dialoge abwechseln.

Allein von Elsas eigener Stimme hervorgebracht, nehmen damit die unterschiedlichen Figuren, Tiere und Objekte, aber auch der Raum selbst einen unheimlichen Status an: Sie schweben

12 „Questi suoni sono già teatro. / Non chiedono illustrazione, né di essere rivestiti / d’immagine: essi *hanno* la propria immagine. / Affinare l’ascolto. / Renderlo sottile, trasparente alle dimensioni / della memoria“, Salvatore Sciarrino, *Lohengrin. Azione invisibile per solista, strumenti e voci (da J. Laforgue)* [Partitur], Milano 1984, o. S. Hervorhebung im Original; Übersetzungen im Text M.F.B.

13 Ebd., S. 4ff.

14 Ebd., S. 4–5. Jeweils in der Partitur: „come latrati lontani“, „fp, più lontani“, „mp, più vicino“.

15 Für den Meeresscham vgl. ebd., S. 68ff., für das Ticken einer Uhr S. 82.

16 Für das Husten vgl. ebd., S. 82f., für die Atemgeräusche S. 83f.

zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem, Traum und Realität. Gleichzeitig ist es Elsa selbst, die – in der Überfülle ihres (inneren) Universums verloren – zu einem unheimlichen Objekt wird: Als weitere und überdies extreme Verkörperung des Topos der hysterischen Frau auf der (Opern-)Bühne ist Elsa zugleich alles und nichts. Sie ist nichts als eine Lücke, nichts als jener tote Winkel, aus dem die gesamte Phantasmagorie des Werkes hervorgeht. Wie wir am Ende der Oper erfahren, befindet sich Elsa eigentlich in einer psychiatrischen Anstalt.

Traum als Gesellschaftskritik

Sciarrino macht den Lohengrin-Stoff zu einem intimen Kammerstück, zu einem alptraumhaften Seelendrama. Und gerade dadurch gewinnt seine Oper ihre gesellschaftskritische Bedeutung. Bei Wagner steht Elsas Traum für die Wiederherstellung des Seins: Im Traum stillt Elsa in Gestalt von Lohengrin jenes „Liebesverlangen“, das von der gesellschaftlichen Ordnung verdrängt wird, und erfährt damit „das Wesen der Dinge“ bzw. die Vollkommenheit des Seins. Bei Sciarrino hingegen wird Elsas Traum zu einem fragmentarischen Alptraum ohne jeglichen Ausweg: Elsas Liebesverlangen wird zum Motor für eine Überfülle an Fantasien, Impulsen und Emotionen, die Elsa erleidet, ohne sie zu meistern. In diesem Sinne wird ihr Traum zum Sinnbild der Unlösbarkeit jener Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, die dem Prozess der Subjektwerdung zugrunde liegt.

Die Übernahme einer Identität in der soziokulturellen Welt der symbolischen Interaktion erfolgt mittels der Trennung von Innen und Außen, von Ich und Welt, von Subjekt und Objekt. Diese Trennung ermächtigt das Individuum, indem sie es zu einem handelnden Subjekt macht. Zugleich geht diese Trennung zwischen Ich und Welt mit der Etablierung einer uneinholbaren Differenz einher: Das sich selbst erkennende Subjekt bleibt von innen heraus zwischen seiner Rolle als erkennende Instanz und als Gegenstand der Erkenntnis gespalten, wie Sciarrino selbst in seinem zuvor erwähnten poetologischen Essay von 1984 hervorhebt. Im Modus des Traumes sucht Elsa anhand unterschiedlicher Fantasien und Subjektpositionen diese Spaltung zu überwinden und eine verlorene Einheit mit der Welt zurückzugewinnen. Was sie am Ende findet, ist jedoch nicht die Vollkommenheit eines unbeschwerten In-der-Welt-Seins, sondern der eigene Wahnsinn.

Elsas Traum steht bei Sciarrino somit nicht für eine metaphysische Erlösung, sondern für das Drama der inneren Gespaltenheit des soziokulturellen Subjekts und deren Unüberwindbarkeit. Gerade darin liegt die gesellschaftskritische Bedeutung von Sciarrinos Lohengrin. Wagner versteht den Lohengrin-Stoff als Verherrlichung einer Macht, die sich als direkte Stimme des Seins zu äußern vermag. Sciarrino formt dasselbe Sujet als Mahnung um: Elsas Traum wird zum Ruf, den uneinholbaren Verlust nicht zu vergessen, aus dem unsere Tageswelt der sozialen Interaktion hervorgeht. Der Traum und die Oper stehen bei Sciarrino nicht für die unmittelbare Präsenz des Seins: Sie machen stattdessen jene Abwesenheit bzw. Gespaltenheit sinnlich

erfahrbar, unter deren Vorzeichen unser In-der-Welt-Sein steht. Gerade dadurch übernehmen Oper und Traum die Funktion, unser soziales Bewusstsein wiederzuerwecken.

Zitation: Mauro Fosco Bertola, „Ein Laut so klagevoll“. *Lohengrin* zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 45–54, DOI: 10.25366/2020.49

Abstract

The article reflects the presence of the dream motif in Richard Wagner's romantic opera *Lohengrin* (1850) and in Salvatore Sciarrino's own operatic version of the Lohengrin legend from 1983. By reading both works against the grain of Elsa's dream the article highlights a) the philosophical premises of Wagner's dream-theoretical reflections and their sociopolitical implications in *Lohengrin*, and b) how Sciarrino in his opera directly engages with both aspects, undoing at the dramaturgical as well as at the musical level, the metaphysical assumptions and the societal vision sustaining Wagner's work.

Kurzvita

Mauro Fosco Bertola absolvierte einen Magister in Philosophie an der Universität Amedeo Avogadro von Ost-Piemont und studierte anschließend Musikwissenschaft in Heidelberg. Im Juli 2012 wurde er bei Prof. Dr. Silke Leopold promoviert (*Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft. Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945*, Göttingen 2014). Er war Stipendiat des Deutschen Historischen Instituts in Rom, der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg und des Richard-Wagner-Verbandes. Außerdem war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg (2012–2017) und von April 2017 bis September 2019 führte er im DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ ein Postdoc-Projekt zum Spannungsverhältnis zwischen Traum und Trauma im zeitgenössischen Musiktheater durch.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.