

Dr. Ingrid Czaika

"Pasticcio - Collage - ...freie Bearbeitung nach..."

"Bühnenmusiken/Ballettversionen/Kinderoperen u.a. im Theaterbetrieb"

1. Einleitende Gedanken

Wenn man heute eine CD oder Noten eines Werkes sucht, gestaltet sich oftmals eine simpel anmutende Recherche zu einer Odyssee im Labyrinth des Angebots. Kritische Ausgaben, Urtext-Drucke, Originalversionen und Welterstveröffentlichungen handschriftlicher Urfassungen verschiedener Werke eröffnen sehr schnell die Tiefen und Untiefen, Irrungen und Wirrungen wissenschaftlicher Forschung.

So manch ein Theaterbesuch ist nicht einfach nur eine kathartische Abendunterhaltung, sondern oft eine intellektuell hochstehende, kritische Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen, eigentlichen, wahren Willen des Komponisten.

Doch scheint es sich hier um eine relativ junge Tendenz oder um einen Trend seit mehreren Jahren zu handeln. Betrachtet man so genannte legendäre Aufführungen oder epochemachende Wiederentdeckungen vergangener Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte, wird schnell die Fragwürdigkeit dieses neuen „historischen“ oder „historisierenden“, in jedem Fall nach ursprünglicher Wahrheit suchenden Treibens offensichtlich.

Selbstverständlich sollte die Demut vor dem schriftlich fixierten Willen des Komponisten oder des Dichters oberste Priorität und Pflicht für die ausführenden Künstler sein. Nur allzu bekannt sind auch häufige Klagen der Komponisten über Dilettantismus, allzu große Freiheiten, ja sogar „Verstümmelungen“ ihrer Werke an Theatern und Bühnen. Dennoch ist - je nach Zeitalter und Epoche - die lebendige Wirklichkeit und Veränderlichkeit zu Lebzeiten der schöpferischen Künstler wie auch

der ausführenden Künstler ein wichtiger Teil im Dasein des sich verselbständigten Kunstwerkes.¹

Wirft man einen Blick quer über die aktuelle Theaterwelt im deutschsprachigen Raum, erkennt man eine enorme Vielfalt zwischen „Urwahrheit“ und „Neufassung“. Viele Bühnen bezeichnen sich als so genanntes Mehrspartenhaus. Das bedeutet, dass es sich nicht nur um ein Schauspiel- oder Opernhaus handelt, sondern mehrere Bereiche - wie etwa Tanztheater, Oper und Schauspiel - bedient werden.

Daher soll im Folgenden nicht nur die Oper, sondern auch Ballett und Schauspiel Gegenstand der Betrachtungen rund um das Thema „Pasticcio - Collage - ... freie Bearbeitung nach...“ sein.

2. Musikalische Zubereitungen im Schauspiel

Als erstes Beispiel dient das Schauspiel. Sprechtheater kommt im Allgemeinen ohne musikalische Zutaten aus, klammert man die grundlegenden musikalischen Parameter von Sprachmelodie oder -rhythmus aus. Dennoch erscheint vielen Regisseuren ein gewisses Maß an Musik das abrundende „Gewürz“ für ihre Interpretation eines Dramas zu sein. Aus dieser Notwendigkeit entstanden und entstehen zahlreiche Bühnenmusiken. Neben berühmten Beispielen wie Beethovens Musik zu Goethes „Egmont“ oder Edvard Griegs „Peer Gynt“ stehen unzählige kleine Auftragswerke des Bühnenalltags, die nach einer Produktion im Archiv verschwinden.

Blickt man auf eines der traditionsreichsten deutschen Schauspieltheater, Goethes Hoftheater in Weimar, fällt vor allem im 19. und angehenden 20. Jahrhundert eine unglaubliche Vielzahl an Bühnenmusiken auf. Einzelne Nummern wie Märsche und Tänze wurden sogar mehrmals in verschiedenen Dramen eingesetzt, wie entsprechende Notizen im archivierten Aufführungsmaterial des heutigen Nationaltheater Weimars zeigen.²

Aber auch heute wollen viele Dramaturgen und Regisseure nicht auf die besondere Wirkung von Musik im Schauspiel verzichten. Hier sei ein Beispiel vom Landestheater Innsbruck herangezogen:

Die Kriminalkomödie mit Musik „Acht Frauen“ von Robert Thomas wurde in der Spielzeit 2006/07 aufgeführt. Robert Thomas setzt ausdrücklich den Zusatz „mit Musik“

¹ Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, Wien 1979, S. 9-17.

² <http://opac.rism.info/search?documentid=280001418> (Datum der Abfrage: 19. Juli 2013)

hinzu ohne genauer zu erläutern, an welchen Stellen welche Musik erklingen soll. Damit gibt er der jeweiligen Inszenierung seines Dramas eine enorme künstlerische Freiheit. So entschied sich das Team um die Regisseurin Christine Wipplinger zu einer Auswahl, die vor allem die österreichische Popmusik der 1980-er Jahre repräsentierte. Songs wie etwa „Ein bisschen Frieden“ von Nicole stehen in dieser Version neben „Das Spiel“ von Annett Louisan und dem „Guate Haut-Blues“ des österreichischen Kabarettisten „I Stangl“. In den neuen Zusammenhang des Schauspiels gestellt, erfüllen die einzelnen Songs eine andere Aufgabe. Sie werden aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und erhalten nun - ähnlich wie im italienischen Opernpasticcio - eine neue Bedeutung und Deutung, indem jeder Song für sich wiederum die jeweilige Szene und Figur der Komödie interpretiert.³

Zu einer anderen Lösung der Kriminalkomödie mit Musik kam das Landestheater Niederösterreich in der vergangenen Spielzeit 2012/13. Hier komponierte Bernhard Moshhammer eigens für diese Produktion neue Lieder und Songs.⁴ Daher kann man diese Produktion nicht zum weiten Feld des Pasticcio zählen.

Nicht zuletzt die prominente Verfilmung mit Catherine Deneuve aus dem Jahr 2002 ging ihren eigenen Weg in der Auswahl der gesungenen Beiträge. Durch diese vom Dichter implizierte Freiheit steht die Komödie an der Grenze von Schauspiel und Boulevard, je nach Art und Auswahl der musikalischen Zubereitung.

3. Steinbruch Opernpartitur

Man könnte meinen, dass eine Opernpartitur in ihrer Komplexität aus Text-Musik-Szene ein derartig kunstvolles Gewebe ist, dass Veränderung von außen der künstlerischen Aussage des Komponisten abträglich sein, wenn nicht sogar zerstörerisch wirken muss.

Zumindest auf den Opernalltag bis Mitte des 19. Jahrhunderts trifft dieses in keiner Weise zu. „Historische“ Aufführungspraxis müsste hier weniger am Urtext einer autographen Partitur orientiert sein, als vielmehr an aktuellen Gegebenheiten des Theaters. Nicht selten haben die Komponisten für einzelne Sänger in einer neuen Produktion neue Arien geschrieben - ihnen nachträglich Musik in die Kehle komponiert. Vor allem in Italien, wo der Theaterbetrieb quasi ein eigenständiger Industriezweig und

³ <http://www.landestheater.at/info/ueber-uns/archiv/stueckarchiv> (Datum 19.07.2013)

⁴ http://www.landestheater.net/spielzeit/1213/acht-frauen#content_switcher=pressestimmen.html (Datum: 19.07.2013)

ein durchorganisiertes Wirtschaftsunternehmen war, blühte diese Praxis, die nicht selten zu einem kommerziellen Showbusiness verkam. Tiefpunkt dieser Entwicklung waren sicherlich Potpourri-Opernabende, wo jenseits jeglichen thematischen oder handlungsorientierten Bezugs einzelne Hits aus anderen Opern eingefügt wurden. Ein besonders gravierendes Beispiel ist hier eine Aufführung auf der italienischen Provinzbühne von Ascoli Piceno im Jahre 1876:

Da die Primadonna unbedingt das Terzett aus Giuseppe Verdis „I Lombardi alla prima crociata“ singen wollte, wurde die eigentliche Oper des Abends „Il Guarany“ von Carlo Gomes um den letzten Akt gekürzt.⁵

Ähnliches findet man allerdings auch noch im 20. Jahrhundert. Als Beispiel sei hier eine Aufführung aus dem Jahre 1959 genannt, die heutigen Standards kaum genügen kann, wenn man sie mit Neuveröffentlichungen auf CD vergleicht, die sich in immer mehr Appendix-Titeln ergehen, um der vermeintlichen Ur-Fassung und der ursprünglichen Wahrheit des Komponisten nachzuspüren.

Eine bis heute legendäre - und daher 2005 auf DVD wiederveröffentlichte - Produktion aus dem Münchner Cuvillestheater zeigt eine regelrecht verstümmelte Version von Rossinis „Der Barbier von Sevilla“. Für diese Epoche selbstverständlich wird auf deutsch gesungen, die Rezitative werden zum Teil auf ein für das Verständnis unumgängliches Minimum gekürzt und auch innerhalb einer Arie oder eines Duets finden sich zahlreich kleine Striche. Im zweiten Akt findet sich an der Stelle des Musikunterrichts statt der von Rossini komponierten Unterrichts-Szene die Arie „Oh, diese Glut in Blicken“ aus Donizettis „Don Pasquale“.⁶ Der Sängerin Erika Köth wird hier in alter Pasticcio-Tradition eine weitere Möglichkeit gegeben, ihre stimmliche Virtuosität zu demonstrieren auf Kosten der ursprünglich von Rossini vorgesehenen Situationskomik. Die Arie Nr. 11 zeigt alle äußeren Merkmale einer typischen Belcanto-Arie, doch unterbricht Rossini die Szene durch das Getuschel der Liebenden, als sie bemerken, dass ihr Beobachter Don Basilio zwischenzeitlich einnickt.⁷

Ein Sonderfall im heutigen Opernalltag stellen die Kinderopern dar. Nicht selten werden „Opern für Erwachsene“ umgeschrieben, gekürzt und so bearbeitet, dass sie für

⁵ Johannes Streicher, „Aufführung und Aufführungspraxis“, in Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 279.

⁶ http://www.deutschegrammophon.com/de/cat/single?PRODUCT_NR=0734116 (Datum 23. 07. 2013)

⁷ Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia-Partitura*, Mailand 2004, S. 294-308.

Kinder und Jugendliche verständlich und ansprechend sein sollen. Dabei lassen sich zwei verschiedene Ströme beobachten:

Zum einen wird die Musik eines Komponisten als Steinbruch genutzt, für eine vollkommen neue Handlung umgeschrieben und ein passender Text dazu gedichtet. Als Beispiel aus der Praxis sei hier auf die Kinderoper „Spuk im Händelhaus“⁸ in der Version von Eberhard Streul verwiesen. Eine lustige moderne Geschichte wird mit einzelnen Arien und Duetten aus Händels „Alcina“ angereichert, die mit einem neuen kindgerechten Text versehen wurden.

Zum anderen werden einzelne Opern in ihrer Grundstruktur belassen. Musik und Text erfahren nur eine gewisse Bearbeitung, um die ursprüngliche Geschichte der Oper Kindern zugänglich zu machen. Exemplarisch für diesen Weg sei die Kinderoper „Die Feen“ nach Richard Wagners Erstlingswerk genannt. Die Wiener Staatsoper erzählte in der vergangenen Spielzeit in einer Kurzfassung das Märchen des Prinzen Arindal und der Fee Ada mit der Musik Richard Wagners in einer Bearbeitung von Marc-Aurel Floros.⁹

Zweifelsohne ist die moderne Kinderoper fast als eigenständige Gattung zu sehen, die sich mit ganz besonderer Hingabe für das Werk und die Musik eine musikalische Freiheit aneignet, die das Wesen des ursprünglichen Kunstwerkes nicht verleugnen, sondern in destillierter Form auf den Punkt bringen will. Eine beeindruckende Zusammenstellung dieser Pasticcio-Opern auf Bühnen und Theatern in ganz Deutschland findet man auf der Webseite „www.kinderopern.de“, daher seien hier nur einzelne Titel genannt:

- Kinderoper Hoffmännchen (nach Offenbach)
- Kinderoper Der Fliegende Holländer (nach Wagner)
- Kinderoper Hänsel und Gretel (nach Humperdinck)
- Max und Moritz ebenfalls mit Musik aus Humperdincks „Hänsel und Gretel“ an der „Kleinen Oper Bad Homburg“¹⁰

⁸ <http://www.landestheater.at/info/ueber-uns/archiv/stueckarchiv> (Datum 02.08.2013)

⁹ <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/spielplan/Spielplandetail.php?eventid=1388937> (Datum 23.07.2013)

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=zzAnZB2Alr4> (Datum 23.07.2013)

4. Innovationsfeld Ballett

Die wohl kreativste Sparte an einem modernen Theater ist das Ballett. Vorreiter einer neuen Richtung des Tanztheaters ist seit mehreren Jahrzehnten John Neumeier.¹¹

Einer der „Klassiker“, der eine besonders geglückte Zusammenstellung in der Musikauswahl mit Mendelssohn, Ligeti und mechanischer Musik zeigt, ist das Ballett „Der Sommernachtstraum“ von John Neumeier, das 1970 an der Staatsoper Hamburg Premiere feierte und bis heute ein Dauerbrenner ist.¹² Neumeier bleibt über Jahrzehnte seinem Stil mit Ballettpasticcios treu in der Bandbreite zwischen klassischem Handlungsballett, freier Collage und Tanzrevue.¹³ Eine Auswahl seiner Arbeiten zeigt die Vielfalt, aber auch den Kunstverstand, mit dem er die Musik verschiedener Kompositionen zu einem neuen Ballett zusammenstellt:

- „Don Juan“ mit Musik von Christoph Willibald Gluck und Tomás Luis de Victoria 1972¹⁴
- „Artus-Sage“ mit Musik aus verschiedenen Kompositionen von Jean Sibelius 1982¹⁵
- „Endstation Sehnsucht“ mit Musik von Sergej Prokofjew und Alfred Schnittke 1982¹⁶
- „Othello“ mit Musik von Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Nanà Vasconcelos 1985¹⁷
- „Messias“ mit Musik von Georg Friedrich Händel und Arvo Pärt 1999¹⁸
- „Die Möwe“ mit Musik von Dmitri Schostakowitsch, Evelyn Glennie, Peter Tschaikowsky und Alexander Skrjabin 2002¹⁹
- „Lieder der Nacht“ mit Musik von Frédéric Chopin und Gustav Mahler 2005²⁰

¹¹ Rudolf Maak, *Tanz in Hamburg. Von Mary Wigman bis John Neumeier*, Hamburg 1987

¹² Sommernachtstraum in Hamburg: <http://www.youtube.com/watch?v=IGL1XePD5oI> (24.07.2013)

¹³ <http://www.hamburgballett.de/d/neumeier.htm> (25.07.2013)

¹⁴ <http://www.hamburgballett.de/d/rep.htm> (25.07.2013)

¹⁵ <http://www.hamburgballett.de/d/rep.htm> (25.07.2013)

¹⁶ <http://www.hamburgballett.de/d/rep.htm> (25.07.2013)

¹⁷ http://www.hamburgballett.de/d/_othello.htm (25.07.2013)

¹⁸ http://www.hamburgballett.de/d/_messias.htm (25.07.2013)

¹⁹ <http://www.hamburgballett.de/d/rep.htm> (25.07.2013)

²⁰ <http://www.hamburgballett.de/d/rep.htm> (25.07.2013)

Ganz in dieser Pasticcio-Tradition schafft John Cranko neue Ballette, wie bereits 1965 in Stuttgart „Onegin“ mit einer Musikauswahl unterschiedlichster Kompositionen Tschaikowskys.²¹

Kurt-Heinz Stolze wählte die Musik aus, instrumentierte und arrangierte sie. Er erläuterte das Procedere wie folgt:

„Die Musik zu dem abendfüllenden „Onegin“-Ballett verwendet keinen Takt aus Tschaikowskys Oper, sondern wurde von mir aus mehreren wenig bekannten Werken Tschaikowskys ausgewählt, zusammengestellt und in den meisten Fällen auch instrumentiert. Die Aufgabe, die mir als musikalischem Bearbeiter gestellt war, bestand darin, die dramatische Handlung mit einer in größere Formen gegliederten Musik zu unterlegen. Diese Formen mussten ihrerseits der Dramaturgie der Handlung entsprechen und zum Zweck der tänzerischen Ausdeutung auf kurzen und unschwer aneinanderzufügenden Musiknummern basieren. Als besonders geeignet dafür erwiesen sich, dank ihrem einfachen formalen Aufbau, Tschaikowskys Klavierkompositionen, die in den Bänden 51 bis 53 der Gesamtausgabe enthalten sind und denen etwa drei Viertel der gesamten Musik des Balletts entnommen sind. Besonders ergiebig war dabei der Klavierzyklus op. 37, „Die Jahreszeiten“, daneben die Oper „Oxanas Launen“, aus der zwei Arien, ein Chor und einige Instrumentalnummern verwendet wurden. Ein Duett aus „Romeo und Julia“ diente als Vorwurf für das Hauptthema im Pas de deux Tatjana-Onegin im ersten Akt, während der Mittelsatz der symphonischen Dichtung „Francesca da Rimini“ einen breiten Raum im Pas de deux des dritten Aktes einnimmt. Die großen Tanznummern - Walzer, Mazurka, Polonaise usw. - sind vorwiegend aus Klavierkompositionen entstanden.“²²

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Ballett „Winterträume“ von Kenneth MacMillan nach Anton Tschechows Drama „Die drei Schwestern“. Hier werden verschiedene Klavierkompositionen Tschaikowskys zu einer geschlossenen Ballettmusik zusammengestellt.²³

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=YCyDHCfObio> (25.07.2013), http://www.hamburgballett.de/d/_onegin.htm

²² Kurt-Heinz Stolze, „Zur musikalischen Einrichtung“, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu „Onegin - Ballett in drei Akten von John Cranko“, 1990/1991 S. 13.

²³ http://www.youtube.com/watch?v=_xms3-4HgFI (25.07.2013)

Inzwischen hat sich diese Art der Ballett-Pasticcios weit verbreitet, wie die folgende exemplarische Auswahl aus den aktuellen Spielzeiten zeigen soll:

- Bayerische Staatsoper München:

- „Forever Young“ 2012, Musik von Henry Purcell und Johannes Brahms in speziellen Bearbeitungen

- „Helden“ 2013, Musik von Lera Auerbach und Alfred Schnittke

- Staatstheater Stuttgart:

- „Der Widerspenstigen Zähmung“ 2013, Wiederaufnahme der Choreographie von John Cranko 1969, Musik von Kurt-Heinz Stolze nach Domenico Scarlatti

- „Made in Germany“ 2012, Musik von György Ligeti und Bonnie „Prince“ Billy

- Tiroler Landestheater Innsbruck:

- „Georg Trakl“ 2011, Musik von Frédéric Chopin, Dmitri Schostakowitsch, Philipp Glass, Franz Schubert u.a.

- „Carmen“ 2012, Musik von Georges Bizet und traditionelle spanische Musik

- Volksoper Wien:

- „Blaubarts Geheimnis“, Premiere 3. November 2013, Musik von Stephan Thoss, Henryk Górecki und Philipp Glass

- Wiener Staatsoper:

- „Manon“, Wiederaufnahme der Produktion von 1974, Musikauswahl von Jules Massenet, wobei kein Takt aus der Oper „Manon“ verwendet wird.

Diese kleine Übersicht beweist, wie offen und kreativ die Szene des Balletts mit der Idee des Pasticcios umgeht und zu einer eigenen Balletttradition weiterentwickelt. Abschließend soll der Trailer zu „Parzival - Episoden und Echo“ (2006) der Hamburgischen Staatsoper einen konkreten Eindruck vermitteln, wie Musik verschiedener Stile ineinandergreifen und zu einem geschlossenen Ganzen verschmelzen kann. Die Musikauswahl beinhaltet Kompositionen von John Adams, Arvo Pärt und Richard Wagner:

http://www.youtube.com/watch?v=YC6vx6bzmhM&feature=player_embedded

(Datum der Abfrage 08.08.2013)

Literaturverzeichnis:

Maak, Rudolf, *Tanz in Hamburg. Von Mary Wigman bis John Neumeier*, Hamburg 1987

Rossini, Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia-Partitura*, Mailand 2004

Stolze, Kurt-Heinz, „Zur musikalischen Einrichtung“, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu „Onegin - Ballett in drei Akten von John Cranko“, 1990/1991 S. 13.

Streicher, Johannes, „Aufführung und Aufführungspraxis“, in Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 279.

Swarowsky, Hans, *Wahrung der Gestalt*, Wien 1979

Verwendete Webseiten:

www.deutschegrammophon.com

www.hamburgballett.de

www.landestheater.at

<http://opac.rism.info>

www.wiener-staatsoper.at

www.youtube.com