



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zwischen Distanz und Immersion:
Die Bedeutung musiktheatraler Ästhetiken am Beispiel der
Weimarer Republik“

verfasst von / submitted by

Fabian Wingert, B.Sc. BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film-
und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Isolde Schmid-Reiter

Anti-Plagiats-Klausel.

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Wien, 2020 / Vienna 2020



Weitere Anmerkungen zur Zitierweise.

1. Die Zitierweise richtet sich nach dem vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft herausgegebenen *Handbuch. Wissenschaftliches Arbeiten* (<http://phaidra.univie.ac.at/o:1047915>, 08.04.2020).
2. Sämtliche Hervorhebungen in direkten Zitaten sind als solche aus den Originalmaterialien übernommen worden. Zusätzliche, durch den Autor der vorliegenden Arbeit vorgenommene, Hervorhebungen sind explizit mittels Fußnoten kenntlich gemacht.
3. Literatur- und Materialverweise im Fließtext sind nach deren erster Nennung in den Fußnoten durch die Verwendung einer Kurzzitierweise der folgenden Art gekennzeichnet:

Name(n), Vorname(n), Kurztitel bzw. „gekürzter Texttitel“, Seitenzahl.

Die ausführlichen bibliographischen Angaben sind im Literaturverzeichnis (Kapitel 8) der Arbeit vermerkt.

Inhaltsverzeichnis

1. Musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik im Kontext von Distanz und Immersion..... 1

- 1.1 Forschungsfrage und -relevanz: Musiktheatrale Ästhetiken zwischen Distanz und Immersion..... 2
- 1.2 ‚Musiktheatrale Ästhetiken‘ als interdisziplinärer Terminus..... 3
- 1.3 Musiktheatrale Ästhetiken: Definition durch Eingrenzung..... 5

2. Methodische Überlegungen: Kulturwissenschaftlich-Theoretisierender Fokus 8

- 2.1 Zum Aufbau der Arbeit: Rezeptionsansprüche an Öffentlichkeiten als Utopien und Differenzierungen von Kulturproduzierenden 9
- 2.2 Interdisziplinäre Schlaglichter zwischen Theater-, Musik- und Medienwissenschaft für musiktheatrale Ästhetiken 17

3. Illusion / Immersion und Verfremdung / Distanz: Übergänge zwischen Theater-, Medien- und Musikwissenschaft..... 33

- 3.1 Immersion als definitorisches Spannungsfeld: Kultur- und medienwissenschaftliche Entwicklungen..... 34
 - 3.1.1 Immersives Theater..... 37
 - 3.1.2 Immersive Oper..... 40
 - 3.1.3 Zwischenresümee: Die definitorische Schwierigkeit eines musiktheatralen Immersionsbegriffs..... 42
- 3.2 Affekt und Expressionismus als Paradigmen von Illusion? Die Schwierigkeiten der Übertragung ästhetischer Termini..... 43
 - 3.2.1 Affekt als musikhistorisches Illusions- und kulturwissenschaftliches Immersionsmoment?..... 44
 - 3.2.2 Expressionismus: Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zwischen Illusion und Distanz..... 47
- 3.3 Bertolt Brecht, Kurt Weill und der Einfluss des Verfremdungs-Begriffs auf Theater- und Musikwissenschaft..... 52
- 3.4 Musikkulturelle Utopien und deren Implikationen: Der ‚Amerikanisierungsmythos‘ am Beispiel des Jazz und die Film-Musikästhetik nach Hanns Eisler..... 57
 - 3.4.1 Kommerzialisierung und Jazz: Illusion und Mythisierung amerikanischer Einflüsse 58
 - 3.4.2 Hanns Eislers künstlerische Emanzipation von Arnold Schönbergs musikästhetischen Prinzipien am Beispiel von Filmmusik-Kompositionen 61

3.5 Immersion/Distanz und Illusion/Verfremdung als theoretisch-historische Entsprechungen?.....	65
3.5.1 Die Bedeutung der ‚Technik‘ zwischen künstlerischer Haltung und politischer Tendenz: Materialistische Ästhetik und Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ (1929) 66	
3.5.1.1 Exkurs: ‚Politische Haltung‘ und künstlerische Praxis.....	67
3.5.1.2 Materialistische Ästhetik als wahrnehmungskonstituierendes Moment der Distanz?	68
3.5.2 Zwischenresümee: Das Immersive und sein Gebrauch in musiktheatralen Ästhetiken	74
4. Drei Spannungsfelder musiktheatraler Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik.....	77
4.1 Oper zwischen Festkultur und ästhetischer Utopie	77
4.1.1 Referenzen zu Richard Wagner: Immersive Ästhetik durch das ‚Musikdrama‘ und ein divergenter Technik-Begriff.....	78
4.1.2 Die Zeitoper: Gattungsästhetische Aktualisierungsversuche und die Institution der Kroll-Oper	82
4.1.3 Die filmische Adaption von Richard Strauss' ‚Der Rosenkavalier‘ (1926).....	88
4.2 Operette, Revue und Varieté zwischen Eskapismus und Politisierung.....	91
4.2.1 Internationalisierung und Konkurrenz: Operette, Revue und Varieté sowie deren Interferenzen mit dem Film.....	94
4.2.2 Operette und Revue als Wegbereiterinnen der Reklame und deren Körperbildern.....	99
4.3 Die ‚Neue Sachlichkeit‘ zwischen Innovation und Instrumentalisierung am Beispiel der Gebrauchsmusik	101
4.3.1 ‚Technik‘ in der Neuen Sachlichkeit in Abgrenzung zur materialistischen Ästhetik mit Walter Benjamins Kritik als Ausgangspunkt	102
4.3.2 Gebrauchsmusik: Paul Hindemiths Kompositionen zwischen radikaler Erneuerung und Tradition.....	105
5. Conclusio: Das Oszillieren von Distanz und Immersion musiktheatraler Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik.....	108
6. Appendix.....	114
6.1 Bild- und Textmaterial zu Kapitel 3.3 (Bertolt Brecht, Kurt Weill und der Einfluss des Verfremdungs-Begriffs auf Theater- und Musikwissenschaft).....	114

7. Abstracts.....	119
7.1 Abstract der Masterarbeit in deutscher Sprache	119
7.2 Abstract of the Master's Thesis in English Language	119
8. Literaturverzeichnis	121
8.1 Selbstständige Literatur	121
8.2 Sammelbände.....	123
8.3 Unselbstständige Literatur	124
8.4 Rezensionen.....	132
8.5 Hochschulschriften.....	133
8.6 Bildnachweise & Textmaterial	134

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Szenenfoto von der Uraufführung der <i>Dreigroschenoper</i> (1928)	114
Abbildung 2: Skizze aus der <i>Dreigroschenoper</i> (1928)	115
Abbildung 3: Szenenfoto aus dem <i>Mahagonny-Songspiel</i> (1927).....	115
Abbildung 4: Szenenfoto von der <i>Uraufführung von Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> (1930)	116
Abbildung 5: Ende Nr. 3 aus <i>Mahagonny</i>	116
Abbildung 6: Beginn Nr. 4 <i>Mahagonny</i>	117

Textmaterial

Textmaterial 1: Bertolt Brechts Konzept der <i>Epischen Oper</i>	118
---	-----

1. Musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik im Kontext von Distanz und Immersion

„Die Spielleitung des Operndirektors Walther Brüggemann ließ alles Feuerwerk seines Witzes spielen, und je weiter dem Ende zu, je mehr näherte sich die Wiedergabe der Kino-Burleske. Die Vorgänge waren in ein großes Kreisrund gelegt, das nach jedem Bild weiß überzogen wurde. Ob dies einen sanften Hinweis auf die Filmleinwand bedeuten sollte, sei dahingestellt; man wäre nicht weiter überrascht gewesen, wenn sich die Vorhänge ab der zweiten Hälfte des Stückes ab nicht mehr auf der Bühne, sondern auf dem weißen Kreisrund fortgesetzt hätten. [...] Der Rundfunk wurde natürlich durch eine Sprechmaschine mit Lautsprecher und Verstärkeranlage ersetzt. Aber über Film und Radio sei das virtuose Spiel der auf der Bühne Mitwirkenden nicht vergessen [...]. Die Zuhörerschaft geriet am Schluss durch die sich immer mehr zuspitzenden Tollheiten in einen wahren Beifallstaumel.“¹

Dieser Ausschnitt einer Kritik Max Ungers zur Uraufführung von Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf* am 10. 02. 1927, erschienen am 11. 02. 1927 in der Berliner Börsen Zeitung, zeigt zweierlei: Erstens dokumentiert er die Begeisterung von künstlerischem Produktionsapparat, Feuilleton und Publikum für die Verwendung technischer Innovationen im konservativen Dispositiv des Opernbetriebes. Zweitens suggeriert Unger, dass die Verwendung medial-technischer Innovationen (in diesem Fall Rundfunk und Film) für ein besonderes Enthusiasmieren des Publikums gesorgt hat. Dies legt die Frage nahe, inwiefern diese Neuerungen einerseits zu einer rezeptiven Wahrnehmungsänderung führen und ob diese andererseits eher als exaltierte Illusionsmaschinerie oder als anregendes Reflexionselement fungieren.

Markus Huff definiert als medientheoretischen Maßstab immersiver Momente, inwiefern eine „[...]“ eingesetzte Technologie in der Lage ist, eine einschließende, intensive, umfassende und lebendige Illusion der Realität zu liefern.“² In diesem Zusammenhang erweitert Doris Kolesch den Begriff des Immersiven für theatrale Inszenierungsformen, indem sie diesem eine „[...]“ Signifikanz [...] für unsere Gegenwartsgesellschaft“³ attestiert.

In der theater- und medienwissenschaftlichen Debatte um Immersion geht es hierbei primär um die Analyse künstlerischer Verfahren, die Zuschauer_innen durch das Dargestellte zu Partizipant_innen machen.⁴ Mittels der Intensitätserfahrungen dieser ästhetischen Kategorie sollen Relevanz sowie Veränderungsmöglichkeiten ihrer

¹ Unger, Max, „Jonny spielt auf.“ Oper in zwei Teilen von Ernst Krenek. Uraufführung im Leipziger Stadttheater“, *Berliner Börsen Zeitung* Nr. 70, 11. 02. 1927/Abendausgabe, 72. Jahrgang, S. 3.

² Huff, Markus, „Immersion“, *Dorsch Lexikon der Psychologie*, 2019, <https://portal.hogrefe.com/dorsch/immersion/>, 28. 02. 2019.

³ Kolesch, Doris, „Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart“, in: *Paragrana* 26, Nr. 2/2017, S. 58.

⁴ Vgl. Alston, Adam, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London: Palgrave Macmillan 2016, S. 5–11. Das Partizipative geht hier im Sinne eines aktivierenden Elements über bloße Rezeption hinaus [Anm.].

eigenen Lebensrealität verdeutlicht werden. Kolesch betont, dass ebenso „[...] das Moment der Distanz, des Bruchs konstitutiv“⁵ für eine Immersionserfahrung sei. Dieses Spannungsfeld führt in medias res des Forschungsanliegens der vorliegenden Masterarbeit, das im folgenden Kapitel 1.1 erörtert wird.

1.1 Forschungsfrage und -relevanz: Musiktheatrale Ästhetiken zwischen Distanz und Immersion

Auffällig sind bei eingangs angeführter Beobachtung zwei bislang nicht näher untersuchte Felder: Erstens die Bedeutung von Musik bzw. deren Ästhetiken im Zusammenhang mit deren dezidiert immersiven Qualitäten, obwohl ‚Sound‘ immer wieder thematisiert wird;⁶ zweitens eine kulturwissenschaftliche Kontextualisierung des Verhältnisses von Immersion und Distanz.

Musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik (1918–1933) ins Kalkül ziehend, welche nicht allein in künstlerischen, sondern in gesellschaftspolitischen Spannungsfeldern agieren, wird die Forschungsproblematik evident:

Inwiefern wird das Verhältnis zwischen Distanz und Immersion in musiktheatralen Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik, weit vor ihrer theater- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung seit den 2000er-Jahren, ausgehandelt und kann dies als wegweisend für aktuelle Auseinandersetzungen und Fragestellungen angesehen werden?

Eine für dieses Forschungsanliegen relevante Problematik sind (unter anderen) die Topoi der Technik. Jene werden in der Weimarer Republik nicht allein auf künstlerischer Ebene fokussiert, sondern, in Folge und als Utopien, für Individuen und Gesellschaften zu maßgeblich strukturgebenden Elementen stilisiert.

In diesem produktionsästhetischen Moment, das sich unter anderem an Einflüssen der russischen Avantgarde orientiert, entstehen Vermittlungsformen, die Identifikations- bzw. Distanzerfahrungen generieren sollen. Die künstlerischen Ästhetiken oszillieren hierbei zwischen tradierten Strukturen und potenziell revolutionären Entwicklungen; paradigmatisch ist dies bspw. am Spannungsfeld zwischen der Weiterführung tradierter Opernbetriebe (z. B. der Bayreuther Festspiele) und innovativen Musiktheaterentwicklungen (z. B. jene Bertolt Brechts/Kurt Weills sowie der Kroll-Oper) zu beobachten.

⁵ Kolesch, Doris, „Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart“, S. 63.

⁶ Vgl. Alston, Adam, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, S. 35ff.

Die Relevanz dieses Forschungsanliegens liegt darin begründet, dass musik- und filmwissenschaftliche Analysen (z. B. von Nils Grosch⁷ und Katja Uhlenbrok⁸) zu unterschiedlichen musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik vorliegen, diese jedoch bislang nicht dezidiert mit ihrer theater- bzw. medienwissenschaftlichen Relevanz aus der Perspektive von Immersion und Distanz kontextualisiert werden. Es liegt ein Beitrag von Dorothea Keupp zur „Musik der 20er Jahre“⁹ aus dem Jahr 1977 vor, welcher einen anschaulichen Überblick unterschiedlicher Ästhetiken und deren politischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Funktion erarbeitet, jedoch eine tiefgreifende Kontextualisierung nicht vornimmt.

1.2 ‚Musiktheatrale Ästhetiken‘ als interdisziplinärer Terminus

Die vorliegende Arbeit entsteht mit dem Anspruch an geistes- und kulturwissenschaftliche Interdisziplinarität. Dafür soll der bereits mehrfach verwendete Terminus der ‚musiktheatralen Ästhetiken‘ für eine „[...] Re-Orientierung an der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes ‚Aisthesis‘ als sinnlich vermittelte[r] Wahrnehmung [...]“¹⁰ plädieren, um folgende terminologischen Facetten (I. Werk, II. Gattung, III. Genre, IV. Form) zu beinhalten:

- I. Sabine Henze-Döhring betont die Disparität und Nicht-Fixierbarkeit eines Werkbegriffs in unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen; Musiktheater fokussierend. So können zwar „[...] Notentexte, Partitur und Stimmen“¹¹ als Dokumentationen von Kunstproduzierenden verstanden werden, jedoch ist eine „[...] Kodifizierung des Werkcorpus als Text bis hin zu dessen Unantastbarkeit [...] abwegig.“¹² Insofern beziehen sich musiktheatrale Ästhetiken auf historische Artefakte, sowie auf ihre jeweiligen temporal-szenischen Realisationen, ohne dabei die Vorstellung eines ‚fixierten Kunstwerks‘ zu postulieren.
- II. Wie Sieghard Döhring und Sabine Henze-Döhring betonen, charakterisiert sich das Anliegen einer musikologischen (und implizit theaterwissenschaftlichen)

⁷ Vgl. Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999.

⁸ Katja Uhlenbrok hat als Herausgeberin des Sammelbandes *MusikSpektakelFilm; Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937* aus dem Jahr 1998 nicht allein die filmische Verarbeitung unterschiedlicher Kunstgattungen (z. B. Oper, Operette, Tanzmusik, Mode/Musik u. a.) versammelt, in den film- und medienwissenschaftlichen Analysen werden auch Problematiken des postulierten Forschungsanliegens dieser Masterarbeit evident.

⁹ Keupp, Dorothea, „Musik der 20er Jahre“, in: *Theater in der Weimarer Republik. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. von Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin: Jürgen Kleindienst 1977, S. 517–540.

¹⁰ Kolesch, Doris, „Ästhetik“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler² 2014, S. 6.

¹¹ Henze-Döhring, Sabine, „‚Werk‘: Ein Terminus wird hinterfragt“, in: *Opera Staging. Erzählweisen*, hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2014, S. 25.

¹² A. a. O., S. 29.

Gattungsforschung durch „[...] kulturalanthropologisch[e] Aspekte [sowie, *Anm.*] musiktheatral[e] Fragestellungen, die weit über den Werktext: Partitur oder Libretto [,] hinausweisen“.¹³ Hierbei spezifizieren sie, dass ein „[...] Diskurs auf gattungsspezifischer Ebene – der Auseinandersetzung mit dramaturgischen und kompositorischen Mitteln“¹⁴ mit „[...] allgemeinkünstlerische[n] Tendenzen [,] zumal in Literatur und Bildender Kunst“¹⁵ interferiert.

Auffällig ist, dass die Termini Oper und Musiktheater weitgehend synonym verwendet werden (zum Musiktheaterbegriff siehe Kapitel 1.3), weil sie, nicht allein als festive Kunstform weitergeführt, sondern als Seismografen für „[...] gesellschaftliche und politische Entwicklungen [...]“¹⁶ gefasst werden. Insofern lässt sich diese breite Auffassung eines Gattungsbegriffs (trotz dessen Fokussierung auf das 19. Jahrhundert) auch für die vorliegende Arbeit weiterführen.

- III. In Bezug auf filmwissenschaftliche Genrebegriffe recurriert Hans Jürgen Wulff auf die Literaturwissenschaft und definiert als einende Elemente „[...] zur Routine gewordene Erzählstrategien im Umgang mit ‚ideologischen Spannungen‘ und Konflikten“.¹⁷ Besonders interessant wird diese Perspektive bei der (ästhetischen) Verarbeitung musiktheatraler Kontexte für reproduzierbare Medien, wie bspw. den Opernfilm.
- IV. Auch wenn die Literaturwissenschaft die Differenzierung zwischen „[...] äußerer Form (Genre, stilistische Darstellungsart) und innerer Form (sprachliche Gestaltung des Inhalts oder Stoffs eines Textes)“¹⁸ vorschlägt, bleibt die Grundthese eines geisteswissenschaftlichen Formbegriffs, dass dieser „[...] Stoff und Inhalt“¹⁹ durch künstlerisches Zutun („Formen“) transformiert. Dies ist als Bestandteil ästhetischer Produktion für die Weiterführung in den Bereich des Musik-/Theaters notwendig, jedoch allein nicht hinreichend, da das Konzept eines ‚fixierbaren Kunstwerks‘ jeden Aufführungs- und Inszenierungscharakter auslöst. Vielmehr muss im Bereich der vorliegenden Arbeit die Form ggf. um den ‚Metatext‘ erweitert werden, der „[...] das System (Kommentar) [ist], das

¹³ Döhring, Sieghart/Henze-Döhring, Sabine, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Mit 57 Notenbeispielen und 60 Abbildungen*, Laaber: Laaber 1997, S. 1.

¹⁴ A. a. O., S. 10.

¹⁵ Ebd., S. 10.

¹⁶ A. a. O., S. 4.

¹⁷ Wulff, Hans Jürgen, „Genre“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=190> 24. 08. 2014, 11. 10. 2019.

¹⁸ Kautt, Annette, „Form“, *Rossipotti-Literaturlexikon*, 29. 12. 2011, <https://www.rossipotti.de/inhalt/literaturlexikon/sachbegriffe/form.html>, 11. 10. 2019.

¹⁹ Siehe ebd.

den Schlüssel für den *performance text* (Aufführungstext) bereitstellt, mit dem der Zuschauer sich konfrontiert sieht.“²⁰

Ist an einer Stelle spezifisch von Werk, Gattung, Genre oder Form die Rede, bezieht sich dies terminologisch auf die eben vorgenommenen Differenzierungen. Ansonsten umfassen musiktheatrale Ästhetiken diese Termini dahingehend, als sich diese für musik-, theater- und medienwissenschaftliche Perspektiven öffnen. Hierbei ist ein produktionsästhetischer, inszenatorischer Anspruch nicht mit dessen szenischer Realisation gleichzusetzen, auch wenn diese miteinander einhergehen können.

1.3 Musiktheatrale Ästhetiken: Definition durch Eingrenzung

Für die Bearbeitung der Forschungsfrage ist zunächst eine Definition durch eine Eingrenzung dessen relevant, was der vorliegende Text unter musiktheatralen Ästhetiken versteht, da der vor allem musik- und theaterwissenschaftlich geführte Diskurs über Musiktheater beinahe unüberschaubar ist²¹ und sich, wissenschaftshistorisch betrachtet, von Monika Woitas folgendermaßen treffend induzieren lässt:

„Musiktheater muß als Verbindung aus Musik und Theater beiden Kunstformen gerecht werden – eine Forderung, die angesichts der zur Antithese geronnenen Kontroverse um ‚absolute‘ und ‚darstellende‘ Musik zunehmend an die Quadratur des Kreises erinnert.“²²

²⁰ Pavis, Patrice, „Der Metatext der Inszenierung“, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 352.

²¹ Clemens Risi und Robert Sollich unternehmen den Versuch, die Vielschichtigkeit eines Musiktheaterbegriffs in einem Lexikoneintrag überschaubar zu machen. Dafür unterteilen sie diesen in „[...] [Musik] im Theater – Schauspielmusik; [...] Theater als [Musik] – Musikalisierung des Theaters; [...] [Musik] als Theater – Theatralisierung der [Musik]“ (Risi, Clemens/Sollich, Robert, „Musik“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014 [2005], S. 220). Laut ihrer Konzeptualisierung „[...] firmiert ‚Musiktheater als Sammelbegriff für all jene Ausprägungen von Theater, die sich durch eine besondere Hervorhebung des musikalischen Elements auszeichnen“ (ebd., S. 220). In diesem Versuch der Schaffung eines Definitionsrahmens konstatieren sie zwar, dass unterschiedliche Musiktheaterauffassungen im ausgehenden 19. Jahrhundert (z. B. Richard Wagners Konzept des Musikdramas) bzw. beginnenden 20. Jahrhundert (z. B. Kurt Weills Forderung nach einem ‚musikalischen Theater‘) in einer Reflexionsbewegung zu Opernbegriffen entstehen, setzen diese jedoch nicht mit einer Abgrenzungsbewegung gleich, wie bspw. Nora Eckert: „Musiktheater, das war und ist die moderne Sicht auf Opernstoffe“ (Eckert, Nora, *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*, Berlin: Henschel 1995, S. 9). Die Vielfalt der theoretischen und praktischen Entwicklungen als „[...] gleichwertig[e] Betonung beider zusammengefaßter Begriffe *Musik und Theater*“ (Böttger, Dirk, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, Patmos 2002, S. 450) zu subsumieren, greift ebenfalls zu kurz, da dies vor allem ästhetisch-philosophische Fragestellungen außer Acht lässt; dennoch schafft Böttger einen Überblick über Musiktheaterästhetiken des frühen 20. Jahrhunderts, in der „[...] Musik [...] seismographisch [...] die Veränderungen“ (ebd., S. 448) der europäischen Gesellschaften dokumentiert. Eine einheitliche Definition, was Musiktheater sei, liegt während des Entstehens der vorliegenden Arbeit nicht vor.

²² Woitas, Monika, „Geste‘ und ‚Wort‘: Zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 91. Das in diesem Zitat angedeutete Spannungsverhältnis zwischen ‚absoluter‘ und ‚darstellender‘ Musik wird in Kapitel 3 ausführlicher entfaltet.

Viele Beiträge oszillieren hierbei zwischen zwei Hauptanliegen: der Einforderung einer methodischen, fachgeschichtlichen und theoretischen Interdisziplinarität von Musik- und Theaterwissenschaft einerseits, um Musiktheater (bzw. was darunter zu verstehen sei) vielschichtig analysieren zu können;²³ sowie einer Differenzierungsbewegung andererseits, die unterschiedliche Analysekategorien und -formen historiografisch in Relation setzen möchte, und dabei gleichzeitig einende Elemente zur Rechtfertigung eines Musiktheater-Begriffs sucht.²⁴

Die vorliegende Arbeit schlägt daher als Analysekategorie für ihr Forschungsanliegen den Begriff der ‚musiktheatralen Ästhetiken‘ vor, da in ihm nicht allein Musiktheater – unabhängig von seinen unterschiedlichen Definitionsversuchen – per se enthalten ist, sondern auch einer weit größeren Vielfalt künstlerischer Formen Raum gibt. Folgende Aspekte sollen hier insbesondere berücksichtigt werden:

- I. Musiktheatrale Ästhetiken umfassen jedenfalls jene Gebiete, die eine etymologische Entwicklung des Begriffs seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sich maßgeblich aus der deutschsprachigen Musik- und Theaterwissenschaft speisend, nahelegen. Dazu gehören unterschiedliche Operngattungen, die Operette, Mischformen aus Sprech- und Musiktheater, sowie das Musical; wobei letzteres in der vorliegenden Arbeit nicht fokussiert wird.²⁵
- II. Oper und Musiktheater werden nicht zwangsläufig als sich konzeptuell abgrenzende Termini aufgefasst.²⁶

²³ Exemplarisch hierfür kann Hans-Peter Bayerdörfers ‚Vorwort‘ zum Abdruck von Beiträgen des „[...] interdisziplinären Symposiums [...] im November 1996“ (Bayerdörfer, Hans-Peter, „Vorwort“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von dems., Tübingen: Niemeyer 1999, S. VII–XII) herangezogen werden, in dem er sich für eine „[...] aussichtsreiche Annäherung zwischen Theater- und Musikwissenschaft“ (ebd., S. VII) ausspricht, jedoch deren Differenzen für die Musiktheaterforschung im Vordergrund stehen.

²⁴ Ein solcher Ansatz ist bspw. die Perspektive Theatersemiotik, welche „[...] Wirkungszusammenhänge, bei denen Musik als Bedeutungsfaktor im theatralischen Zeichenensemble aufgefasst wird“ (Hiß, Guido, *Korrespondenzen. Zusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des „Wozzeck“ von Alban Berg*, Tübingen: Niemeyer 1988, S. 2) dadurch differenzieren möchte, indem sie, zusätzlich zur musikwissenschaftlichen Opernforschung „[...] aufführungsanalytisch[e] Methoden auf die Untersuchung der Partitur [überträgt]“ (ebd., S. 2). Guido Hiß versucht dadurch, anhand von Alban Bergs *Wozzeck* (1925) Korrespondenzen und Synergien aus theater- und musikwissenschaftlicher Methodik zu bilden, welche jedoch unter dem Paradigma des Musiktheaters zentrale Differenzen von tradierten Analysekategorien (z. B. Text, Partitur und Libretto) als gegeben postulieren.

²⁵ Zur Etymologie des Musiktheaterbegriffs siehe bspw.: Risi, Clemens/Sollich, Robert, „Musik“, S. 220–225. Wie Dirk Böttger konstatiert, wäre eine Entwicklung des Musicals im US-amerikanischen Raum ohne europäische Opern- und Operettenformen nicht möglich (vgl. Böttger, Dirk, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, S. 660ff.). Obwohl Kapitel 3.4.1 auf einige Interferenzen zwischen den beiden Sprachräumen eingeht, bleibt der Fokus auf der Weimarer Republik und zieht US-amerikanische Entwicklungen nur insofern ins Kalkül, als sie für diese relevant erscheinen.

²⁶ Der Begriff der musiktheatralen Ästhetiken soll, wie ausgeführt, eine prinzipielle Opposition von Oper und Musiktheater vermeiden.

- III. Kabarett und insbesondere die Revue und das Varieté werden nicht genuin als Vorläufer des Musicals bzw. der Musical Comedies des (vor allem) US-amerikanischen Raumes betrachtet.²⁷
- IV. Als musiktheatrale Ästhetiken werden ebenfalls jene Kunstformen aufgefasst, die sich in ihrer diversen Musikalität theatraler Ästhetiken bedienen und hierbei tradierte Formen in für die Zeit der Weimarer Republik innovative Kontexte setzen. Dies sind z. B. Chöre und Konzerte in Arbeiterbewegungen.
- V. Das Adjektiv ‚musiktheatral‘ kennzeichnet immer solche Ästhetiken, welche mit der tradierten Gattung der Oper in besonderem Maße interferieren; ‚musik-/theatral‘ gilt für diejenigen Ästhetiken, die sich einer solchen Zuordnung entziehen oder dieser ambivalent gegenüberstehen.
- VI. Wichtig ist hierbei die Überführung der in I–V genannten Ästhetiken in mediale Kontexte, die sich nicht durch erstens eine leibliche Kopräsenz zwischen Darstellung²⁸ und Rezeption und/oder zweitens durch eine durch Liveness charakterisierte Aufführungssituation kennzeichnen. Methodisch impliziert dies, dass interdisziplinäre Untersuchungen mit musik-, theater- und medienwissenschaftlichen Analyseinstrumenten vorgenommen werden können (Vgl. hierzu Kapitel 2).

Die Forschungsrelevanz sowie das Untersuchungsanliegen der Arbeit beschreibend, wird sich das folgende Kapitel 2 den methodischen Entscheidungen und Interferenzen, dabei immer auf den Forschungsgegenstand der musiktheatralen Ästhetiken beziehend, widmen: Die Begriffe von Distanz und Immersion werden hierbei zunächst nur peripher betrachtet, da diese, mit den methodischen Entscheidungen der Arbeit, in Kapitel 3 ausführlich entwickelt werden.

²⁷ Die Relationen zwischen diesen Kunstformen sind komplex, deren Entwicklung kann nicht als logische Kausalität aufeinander bezogen werden. Da diese Arbeit eine entsprechende Analyse nicht gewährleisten kann, werden dementsprechende Schlussfolgerungen vermieden. So betont bspw. Elmar Juchem, dass der Begriff des Musicals historiografisch unzureichend ist, solange die Interferenzen „[...] zwischen [den, *Anm.*] Operetten europäischen Stils und den Musical Comedies amerikanischer Prägung“ (Juchem, Elmar, *Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater*, 1938–1950, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 26) nicht ins Kalkül gezogen werden.

²⁸ Kapitel 2.2 wird methodisch näher auf diese Entscheidung eingehen. Prinzipiell ist hierunter zu verstehen, dass sich analytische Beobachtungen der Arbeit nicht allein auf Dokumente musiktheatraler Ästhetiken stützen, die sich zum Zeitpunkt ihres Entstehens durch tradierte Aufführungssituationen (z. B. die Guckkastenbühne in der Oper) bzw. innovative, jedoch darstellende und rezeptive Kopräsenz (z. B. Arbeiterchöre), Ansätze auszeichnen. Vielmehr werden bspw. durch deren filmische Adaption, z. B. bei Richard Strauss' *Rosenkavalier* (1926) (Kapitel 4.1.3) bzw. Bedeutung für andere Genres, z. B. jene der Operettenverfilmungen für Werbefilme (Kapitel 4.2.2), berücksichtigt.

2. Methodische Überlegungen: Kulturwissenschaftlich-Theoretisierender Fokus

Christopher Balme betont in seiner theaterwissenschaftlichen Einführung als eine der wesentlichen Herausforderungen musiktheatraler Analysen deren Interdisziplinarität. Er begründet dies mit „[...] theater- und dramaturgiebezogene[n] Faktoren bei der Konstituierung neuer Gattungen“,²⁹ die ebenso bei musikologischen Kategorien relevant sind. Als grundlegende analytische Prinzipien schlägt Balme hierbei erstens die Musikdramaturgie, zweitens das Verhältnis zwischen Werk und Inszenierung sowie drittens die Inszenierungsanalyse, mit ihrer Unterteilung in Transformations- und Strukturanalyse, vor.³⁰ Im Hinblick auf die Vielfalt der Herangehensweisen ergeben sich hieraus zwei Spannungsverhältnisse, die paradigmatisch für Herausforderungen des Forschungsanliegens dieser Arbeit stehen:

Zunächst sollen ästhetische Spezifika musiktheatraler Ästhetiken der Weimarer Republik nicht allein mit deren künstlerischen, sondern ebenso mit deren gesellschaftlichen Implikationen in Relation gesetzt werden. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, müssten zunächst spezifische Rezeptions- sowie Inszenierungsanalysen qualitativ und quantitativ erfolgen. Erstere sind aufgrund der Schwierigkeiten bei der Quellenrecherche kaum zu bewältigen,³¹ letztere können lediglich durch Dokumentationen ins Kalkül gezogen werden.³²

Daraus folgt des Weiteren eine Grundentscheidung dieser Arbeit, nur punktuell historiographisch zu arbeiten. Dies erfolgt einerseits deswegen, weil die wissenschaftliche Aufarbeitung von Archivmaterial soweit erfolgt ist, dass sich dieses als Primärliteratur für die Thematik dieser Masterarbeit eignet.³³ Das

²⁹ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Schmidt 2008, S. 22.

³⁰ Vgl. a. a. O., S. 102–112.

³¹ Die *Staatsbibliothek zu Berlin* hat bspw. ZEFYS eingerichtet, in welchem „[...] insgesamt 311.234 Ausgaben von 193 historischen Zeitungen aus Deutschland und deutschen Zeitungen des Auslands“ (Stand: 02.07.2019) digitalisiert sind. Einige Rezensionen zu Kulturveranstaltungen können hier aus Tageszeitungen und Wochenjournalen recherchiert werden. Eine umfassende historiographische Aufarbeitung und Kategorisierung des Materials sind jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Siehe: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=start>, 02. 07. 2019.

Ebenfalls hat das *Bundesarchiv der Bundesrepublik Deutschland* anlässlich des hundertjährigen Gründungsjubiläums der Weimarer Republik im Jahr 2018 ein Quellenportal erarbeitet, das unterschiedliche Archivmaterialien vereint (Akten, Filme, Bilder und Plakate, Tonaufzeichnungen, Karten sowie ein Rechercheportal), jedoch nach wie vor große Lücken in der Bestands- und Digitalisierungsaufarbeitung aufweist. Siehe hierzu: <http://weimar.bundesarchiv.de/WEIMAR/DE/Navigation/Home/home.html>, 02. 07. 2019.

³² Dokumentationen von Aufführungen (v. a. Bildmaterial) der Weimarer Republik sind u. a. bei dem in der vorigen Fußnote angeführten *Bundesarchiv der Bundesrepublik Deutschland* auffindbar. Dennoch können primäre Seherfahrungen nicht mehr generiert werden. Konklusionen müssen sich daher auf Aufzeichnungen (Text-, Bild-, Ton- sowie ggf. Filmdokumente) stützen. Einen wesentlichen Beitrag zur Rekonstruktion von Text- und Bildmaterial leistet hierbei ein Ausstellungskatalog, dessen Beiträge in der vorliegenden Arbeit besondere Beachtung finden: Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hrsg.), *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin: Kleindienst 1977.

³³ Als lebendige wissenschaftliche Diskursinstrumente sind hierbei im Hinblick auf die vorliegende Arbeit vor allem das *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* (hrsg. von Sabina Becker und Robert Krause) sowie die *Weimarer Schriften zur Republik* (hrsg. von einer Forschungsstelle der

Erkenntnisinteresse fokussiert andererseits, den Kanon (mit dem Schwerpunkt auf den deutschsprachigen Raum) aus Kulturwissenschaften und -theorie in Relation zu dem Kontext von Distanz und Immersion musiktheatraler Ästhetiken zu setzen. Eine detaillierte Archivalienforschung kann nicht im Mittelpunkt stehen, da diese in Bezug auf das Material (z. B. nur eine Gattung fokussierend) bzw. den gewählten Zeitraum (z. B. nur ein kurzer Abschnitt der Weimarer Republik) radikale Einschnitte und Kürzungen vornehmen müsste.

Dem Wagnis, das diese Arbeit konzeptuell eingeht, soll mit dem reflektierenden Einsatz einer interdisziplinären Methodik begegnet werden, die nicht versucht, Forschungsstände ex ante durch deren Aufarbeitung zu gruppieren, sondern vielmehr, deren Relevanz für wissenschaftstheoretische Entsprechungen zu Distanz und Immersion zu erspüren.

Der Umgang mit Archivmaterial bzw. die Fokussierung auf das kultur-/wissenschaftliche Verhältnis von Distanz und Immersion in musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik führt zu zwei weiteren methodischen Überlegungen, die für diese Arbeit von entscheidender Relevanz sind:

Daraus resultierend, dass Seherfahrungen der zu analysierenden Epoche (1918–1933) zwar in Form von Archivmaterialien dokumentiert und (teilweise) aufgearbeitet sind, jedoch für aufführungsanalytische Vorhaben nicht mehr generiert werden können, legt die Entscheidung nahe, die Perspektive der Produktionsästhetik verstärkt zu fokussieren; jedoch immer in Bezug auf rezeptionstheoretische Ansätze. Hierfür wird Kapitel 2.1 ausführliche Implikationen erörtern.

Zweitens ist das Verhältnis von Theater-, Musik- und Medienwissenschaft zwecks einer interdisziplinären Analyse bislang noch nicht abschließend definiert. Inwiefern dieses zugunsten einer produktionsästhetischen Perspektive (die notwendigerweise immer auch an rezeptive Ansprüche gekoppelt ist) fruchtbar gemacht werden kann, soll in Kapitel 2.2 näher erörtert werden.

2.1 Zum Aufbau der Arbeit: Rezeptionsansprüche an Öffentlichkeiten als Utopien und Differenzierungen von Kulturproduzierenden

Es ist spätestens ab dem 20. Jahrhundert nicht mehr möglich, Produktions- und Rezeptionsästhetik wissenschaftshistorisch voneinander zu trennen, da sich beide aufeinander beziehen. Um jedoch den methodischen Fokus einer produktionsästhetischen Perspektive für diese Arbeit zu fokussieren, sind ebenso jene Interferenzen ins Kalkül zu ziehen, die für diese aus rezeptionstheoretischer Sicht

Friedrich-Schiller-Universität Jena) zu nennen. Weitere Informationen sind auf den jeweiligen Internetpräsenzen verfügbar: <https://etk-muenchen.de/search/SeriesDetails.aspx?SeriesID=X-1009-2571-3#.XRy5zOgzY2x>, 03. 07. 2019; <https://www.weimarforschung.uni-jena.de/Publikationen/Weimarer+Schriften+zur+Republik.html>, 03. 07. 2019.

konstruierend wirken. Einschränkend werden jene fokussiert, die für musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik besonders relevant erscheinen.

Zu berücksichtigen sind hierbei die Disparität unterschiedlicher künstlerischer sowie gesellschaftlicher Perspektiven bzw. Utopien, die oftmals in diametraler Opposition zueinanderstehen.³⁴ Helmuth Lethen konstatiert in diesem Zusammenhang, dass die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs in der Weimarer Republik dazu führen, sowohl gesellschaftliche als auch künstlerische Orientierungsmechanismen zu generieren. Diese „[...] Regeln der Verhaltenslehren haben die Funktion, [...] elementare Dinge unterscheiden zu helfen“.³⁵ Den Konnex zwischen Individuum und Kollektiv stellt Lethen hierbei über folgende Verbindung her: Indem eine „[...] strategisch angelegte Selbstinszenierung“³⁶ zum Ziel die Funktionalisierung des Individuums hat, führt dies zu kollektiven Strategien, die „[...] den Menschen in seiner schutzlosen Objektheit [abschirmen].“³⁷ Hierbei speist sich seine Analyse vor allem aus Beispielen der Literatur und des Theaters.³⁸

Essentiell ist hierbei die gesellschaftliche Relevanzbehauptung künstlerischer (Produktions-)Praktiken, die im Extremfall mit einer grundlegenden Veränderung der Rezeption einhergehen³⁹ und somit, über eine Funktionalisierung hinaus, dem entsprechen, was Ágnes Heller als „[...] utopisches Moment“⁴⁰ bezeichnet; nämlich „[...] die feste Überzeugung der historischen Akteure, dass sie durch ihre Handlungen zur Schaffung einer besseren, neueren, freien Welt beitragen.“⁴¹ Eine Rekonstruktion solcher Momente erweist sich deswegen als schwierig, weil diese an der faktischen

³⁴ Exemplarisch für solche Differenzen sind die in Kapitel 4 ausgeführten Spannungsfelder musiktheatraler Inszenierungsformen an den Beispielen Oper (Kapitel 4.1) Operette/Revue/Variété (Kapitel 4.2) sowie Gebrauchsmusik und Neuer Sachlichkeit (Kapitel 4.3).

³⁵ Lethen, Helmuth, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1994], S. 36.

³⁶ Ebd., S. 36.

³⁷ Ebd., S. 36.

³⁸ Diese Beispiele (z. B. theatrale Jesuitenpraktiken oder Implikationen der Realitätsentwürfe von Franz Kafka) verknüpft Lethen interdisziplinär mit anderen Theorien – so z. B. „[...] Verkehr als Wahrnehmungsmodell“ (a. a. O., S. 44ff.) oder den „[...] Diskurse[n] der ‚Kreatur‘ zwischen Theologie und Tierverhaltensforschung“ (a. a. O., S. 247ff.) – und generiert dadurch eine luzide Bestandaufnahme (historischer) Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen und künstlerischen Praktiken.

³⁹ An dieser Stelle ist zu konstatieren, dass der künstlerische Anspruch (vor allem musiktheatraler Ästhetiken) auch vor 1918 zumindest eine Verschiebung der Rezeptionssituation fokussiert. So betont Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit Richard Wagners *Ring des Nibelungen* dessen kompositorisches Prinzip der Vergegenwärtigung, bei der „[...] die Funktion der Musik [wäre, Anm.], das Erinnernte, ‚Ungegenwärtige‘, dem Gefühl zu ‚vergegenwärtigen‘“ (Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, Piper/Schott: München² 1989 [1983], S. 103). Entscheidend ist im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit die Differenzierung, wie künstlerische Produktion in die Lebensrealitäten von Rezipient_innen einzugreifen versucht.

⁴⁰ Heller, Ágnes, *Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen?*, Wien/Hamburg: Edition Konturen 2016, S. 34.

⁴¹ Ebd., S. 34. Heller vollzieht durch die Einführung dieses utopischen Moments eine Abgrenzung zu Utopien der griechisch-römischen Antike, welche sie entweder in „[...] Utopien der Wünsche“ (a. a. O., S. 20) bzw. in „[...] Utopien einer gerechten Gesellschaft“ (ebd., S. 20) verortet. Utopischen Momenten schreibt Heller deswegen eine revolutionäre Kraft zu, weil diese entweder abrupt „[...] [passieren]“ (a. a. O., S. 35) oder schleichend „[...] [stattfinden]“ (ebd., S. 35). Zu ersteren gehören nach dieser Klassifikation die russische Oktoberrevolution 1917, zu letzteren die industrielle Revolution im ausgehenden 19. Jahrhundert.

„[...] Verwirklichung [von, *Anm.*] Ideen“⁴² gemessen werden soll(t)en, was zurück zur Perspektive der Produktionsästhetik führt.

Einen erhellenden Beitrag über die Schwierigkeiten der Rekonstruktion (produktionsästhetischer) Utopien, die auf eine gesamtgesellschaftliche Veränderung durch Musik im Allgemeinen, und durch musiktheatrale Ästhetiken im Speziellen, abzielen, offeriert hierbei Stephanie Kleiner. Sie verknüpft die künstlerischen Vorstellungen Paul Bekkers mit den politischen Innovationen Walter Rathenaus sowie dem Musikreformansatz Leo Kerstenbergs und findet als einendes Element, dass „[...] ästhetischen Erfahrungen [...] die Kraft zugeschrieben [wird], neuartige emotionale Erlebnisdimensionen zu erschließen und [...] an der Gestaltung einer neuen politischen Kultur mitzuwirken.“⁴³ Hierbei betont Kleiner die Mutualität von Produktions- und Rezeptionsästhetik, verweist jedoch bei deren quantitativen Belegen auf einzelne Rezensionen und Briefwechsel aus dieser Zeit, die als „[...] Andeutungen genügen“⁴⁴ sollen. Verdeutlicht wird hierdurch, dass die Relevanz der Rezeption bzw. deren „[...] grundsätzlich dialogisch[e] [Verfasstheit, *Anm.*]“⁴⁵ mit der Produktion nicht infrage gestellt wird; eine rezeptive Auswirkung produktionsästhetischer Experimente jedoch oft nur qualitativ und nicht quantitativ verifiziert werden kann.

Bis hierher ist der Rekurs auf literarische Analysen noch nicht reflektiert worden; insbesondere hinsichtlich der Relevanz der in dieser Arbeit verwendeten Wissenschaftsdisziplinen: Kapitel 2.2 wird dies aufarbeiten, um das methodische Vorgehen weiter zu kontextualisieren.

Bezüglich der Produktionsästhetik sind im Hinblick auf die Weimarer Republik methodisch zunächst drei Termini essenziell: erstens, weil sie in wissenschaftlichen und feuilletonistischen Texten oftmals ohne entsprechende Reflexion eingesetzt werden; zweitens, weil sie zwar in der vorliegenden Arbeit von höchster Relevanz sind, jedoch ex ante konstatiert werden soll, dass sie sich durch eine Variabilität auszeichnen, die eine terminologische Homogenisierung kaum zulässt. Zunächst ist dies der Begriff der *Avantgarde*, gefolgt vom Terminus der *Neuen Sachlichkeit* sowie schließlich deren Interferenz mit *Produktion* und *Poiesis*.

⁴² Ebd., S. 34.

⁴³ Kleiner, Stephanie, „Neuer Mensch durch neue Musik? Die Oper als Raum sozialer und politischer Bildungskunst in der Weimarer Republik“, in: *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 102.

⁴⁴ Ebd. S. 109. Konkret bezieht sich Kleiner hier auf die Uraufführung von Franz Schrekers Oper *Der Singende Teufel* (10.12.1928 in der Staatsoper Berlin), die, laut Bekker, imstande war, die Gattung der Oper „[...] gegenüber den ästhetischen Neuerungen des Kinos“ (ebd. S. 108) zu öffnen.

⁴⁵ Ebd. S. 106.

Einigkeit besteht lediglich bei der Etymologie des Avantgardebegriffs, der, ausgehend vom 20. Jahrhundert, „[...] vom Militärischen auf Künstler und Kunst“⁴⁶ übertragen wird. Ansonsten prägt den Begriff eine künstlerische, ideologische, räumliche sowie zeitliche Disparität,⁴⁷ von der für die vorliegende Arbeit folgende Aspekte relevant sind: Erstens streben Avantgardetheorien des frühen 20. Jahrhunderts durch ihren Bruch mit tradierten Modernevorstellungen oftmals Mittel der Ostentation an. Dies führt, zweitens, zum Ziel der Überführung künstlerischer Mittel in das gesamtgesellschaftliche Leben, bis hin zur ‚Lebenskunst‘.⁴⁸ Drittens sind für die Weimarer Republik vor allem zwei Avantgardezentren relevant: der französische sowie russische Sprachraum.⁴⁹ Schließlich interferiert die Entstehung einer materialistischen Ästhetik, die bspw. Bertolt Brecht, Kurt Weill und Walter Benjamin theater-, musik- und medientheoretisch erheblich beeinflussen,⁵⁰ maßgeblich mit diesen Entwicklungen.

Methodisch impliziert dies, dass eine potenzielle Bestandaufnahme musiktheatraler Ästhetiken der Weimarer Republik Gefahr läuft, durch den omnipräsenten, wissenschaftlichen Diskurs um die Avantgarde – ausgehend von Literatur und Bildender Kunst, sich auf darstellende Künste übertragend⁵¹ – einseitig kanalisiert zu werden. Diese Arbeit fokussiert zwar verstärkt die Kontextualisierung avantgardistisch beeinflusster Kunsttheorien, wie jene Brechts (Vgl. Kapitel 3.3); versucht jedoch ebenso, konservativ-tradierte Haltungen sowohl in neuen künstlerisch-medialen Entwicklungen, bspw. die *Rosenkavalier*-Verfilmung aus dem Jahr 1926 (Vgl. Kapitel 4.1.3), als auch in deren Spannungsfeld zwischen Ökonomisierung und Aufbruch, bspw. die Dimensionen der Gebrauchsmusik Paul Hindemiths (Vgl. Kapitel 4.3.2), zu

⁴⁶ van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter, „Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von dens., Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 4.

⁴⁷ Vgl. Bollenbeck, Georg, „Avantgarde“, in: *Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, hrsg. von Ralf Schnell, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000, S. 57 f.

⁴⁸ Über den Anspruch, vor allem russischer, Avantgardebewegungen, eine Parallelführung zwischen Kunst und Leben (radikal) zu vermeiden, siehe auch: Groys, Boris, „Im Namen des Lebens“, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrsg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve, Frankfurt am Main: Suhrkamp² 2016 [2005], S. 15 ff.

⁴⁹ Es kann an dieser Stelle nicht ausführlich auf sämtliche Einflüsse der russischen sowie der französischen Avantgarde auf die Weimarer Republik eingegangen werden. Festzuhalten ist jedoch eine ausgesprochene Internationalität ihrer Vertreter_innen, so wird „[die] Veröffentlichung des ersten futuristischen Manifests durch den ital. Schriftsteller F.T. Marinetti im Pariser Figaro (20.2.1909) [...] als Gründungsurkunde der historischen A.-Bewegungen“ (Bollenbeck, Georg, „Avantgarde“, S. 56) angesehen.

⁵⁰ Anzumerken ist hier, dass Brecht/Weill sich musiktheatralen Ästhetiken eingehender widmen als Benjamin. Ihnen gemeinsam ist der Anspruch einer Veränderung des gesellschaftlichen Lebens durch entsprechende künstlerische Techniken. Abdullah Sinirlioglu konstatiert in diesem Zusammenhang die „[...] Zeitgenossenschaft“ (Sinirlioglu, Abdullah, *Benjamin und Brecht. Eine politische Begegnung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 9) der beiden, welche sich trotz vieler Differenzen in „[...] eine[r] grundsätzliche[n] Affirmation des ‚Neuen‘ [...]“ (ebd., S. 9) sowie in einer gesellschaftspolitischen Stellungnahme „[...] zu der katastrophalen politischen Dynamik in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts“ (ebd., S. 9) widerspiegelt.

⁵¹ Für den Übergang avantgardistischer Kunstbewegungen von der Literatur/Bildenden Kunst zu den darstellenden Künsten siehe auch: Hansen-Löve, Aage, „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hrsg. von Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1983, S. 291–360; (= *Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 11*, hrsg. von Aage Hansen-Löve).

erspüren. Das methodische Ziel lautet daher begriffliche Feinheit und Differenzierung: Nicht jeder (produktions-)ästhetische Anspruch, der potenziell ‚Neues‘ verspricht, mündet in einem ‚avantgardistischen‘ Rezeptionsverständnis und vice versa.⁵²

Ähnliches gilt für die Neue Sachlichkeit, welche in Kapitel 4.3 ausführlich unter dem Aspekt eines musiktheatralen Spannungsfeldes beleuchtet wird. Walter Fähnders recurriert bei der Begriffsgeschichte auf eine gleichnamige „[...] Kunstausstellung für moderne Malerei, die 1925 von Gustav Friedrich Hartlaub in der von ihm geleiteten Mannheimer Kunsthalle und anderswo gezeigt wurde (1927 Berlin, 1929 Amsterdam)“.⁵³

Methodisch ist vorwegzunehmen, dass sie zwar von Avantgardebewegungen beeinflusst wird, jedoch nicht als grundlegend avantgardistisch bezeichnet werden kann; weder kunsttheoretisch im Sinne des vorigen Absatzes noch hinsichtlich einer genuin progressiven Grundhaltung. So fasst Fähnders unter dem Terminus ‚Gebrauchsmusik‘ (Vgl. Kapitel 4.3.2) „[...] Theater-, Radio-, Filmmusik, Arbeiterlieder und Agitprop“⁵⁴ zusammen, ohne hierbei einen differenzierten Gebrauch dieser musikalischen Entwicklungen in ihren ästhetischen Kontexten vorzuschlagen. Dass bspw. die Institution der Kroll-Oper auch tradierte (Opern-)Gattungen nicht prinzipiell ablehnt (Vgl. Kapitel 4.1.2) und dennoch eng mit der Neuen Sachlichkeit verbunden ist, wird überdies oftmals außer Acht gelassen.⁵⁵ Im Zusammenhang mit unterschiedlichen Produktionsästhetiken wird daher genau zu untersuchen sein, auf welche Referenzen sich musiktheatrale Ästhetiken beziehen und in welchen Kontext diese gesetzt werden, um zu erspüren, inwiefern ein potenziell neusachlicher Rezeptionsanspruch daraus entwickelt werden kann.

Ein Mythos, im Sinne einer modernistisch ausgelegten „[...] selbstständige[n] Lebens- und Denkform“,⁵⁶ um die Weimarer Republik im Allgemeinen und die Neue Sachlichkeit im Speziellen ist das von Helmut Lethen bezeichnete „[...] Stereotyp von den ‚goldenen

⁵² Anzuführen ist hier im musiktheatralen Bereich vor allem, dass bspw. die Rezeptionssituation mit ihrer Trennung „[in] den Bewegungsraum der Darsteller und in den Schauraum für die Zuschauer“ (Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 147) in der Weimarer Republik selten verändert wird. Diese Raumsituation steht progressiven Ästhetikutopien oftmals diametral entgegen, die sich diegetisch u. a. durch den „[...] [räumlichen] Gegensatz von szenisch präsentiertem Schauplatz und *off stage*“ (Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink Verlag¹¹ 2001 [1977], S. 341) auszeichnen.

⁵³ Fähnders, Walter, „Neue Sachlichkeit“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 227.

⁵⁴ Ebd., S. 227.

⁵⁵ Martin Gassner beobachtet hinsichtlich der am 15.02.1844 eröffneten Berliner Kroll-Oper die künstlerisch-gesellschaftliche Tendenz im frühen 20. Jahrhundert, dass „[...] die Frage nach der gesellschaftlichen Brauchbarkeit oft das Nachdenken über ihre gesellschaftliche Funktion [ersetzt]“ (Gassner, Martin, „Die Kroll-Oper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995, S. 255). Neuerungen sieht Gassner tendenziell in einer ästhetischen Abgrenzung vom „[...] anti-illusionistische[n] realistische[n] Theater“ (ebd., S. 308), die jedoch nicht zwingend mit einer Ablehnung von Gattungen desselben einherging.

⁵⁶ Bonato, Marco, „Mythos“, in: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkhard, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler³ 2008 [1995], S. 397. S. 397.

zwanziger Jahren“.⁵⁷ Dieses bezieht sich vor allem auf einen potenziell niederschweligen rezeptiven Zugang zum Kultur- und Kunstleben, welcher sich jedoch erstens auf Großstädte (allen voran Berlin) beschränkt und zweitens häufig Menschen vorbehalten ist, die nicht mit sozioökonomischer Prekarität konfrontiert sind.⁵⁸ Die exakte Publikumsstruktur bzw. die Adressat_innen lassen sich aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts kaum quantitativ messen, auch wenn bei größeren Kulturinstitutionen zumindest einige Daten vorliegen.⁵⁹ Hinsichtlich des methodischen Vorgehens in dieser Arbeit ist daher zu konstatieren, dass bei unterschiedlichen Produktionsästhetiken zwar differenziert werden kann, wer damit adressiert werden soll; dies jedoch in fast allen Fällen eher mit einem Rezeptionsanspruch, denn mit einem messbaren -erfolg einhergeht.

Abschließend muss für die methodische Relevanz der Neuen Sachlichkeit betont werden, dass sie zwar in die Epoche der Weimarer Republik fällt, jedoch nicht – wie wiederholt in redaktionellen Kontexten suggeriert wird⁶⁰ – maßgeblich charakterisierend für diese war. Dies wird vor allem in Bezug auf expressionistische Kultur- und Musiktheorien relevant (Vgl. Kapitel 3.2.2), da die Formel, eine Abkehr vom Expressionismus münde in die Neue Sachlichkeit,⁶¹ in höchstem Maße unzureichend ist.

Dass die terminologische Vielfalt von Avantgarde und Neuer Sachlichkeit methodisch durch die Hervorhebung ihrer Komplexität oftmals relativiert werden soll, interferiert mit der Beobachtung, dass beide Konstrukte aus kulturtheoretischer Sicht maßgeblich der Produktionsperspektive bzw., in Folge, deren Auffassung von Poiesis zuzuordnen sind.

⁵⁷ Lethen, Helmut, *Neue Sachlichkeit. 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weissen Sozialismus“*, Stuttgart; J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1975 [1968/69], S. 1.

⁵⁸ Vgl. a. a. O., S. 9 ff.

⁵⁹ Eine der wenigen quantitativen Erhebungen fokussiert die theatrale Produktion der Weimarer Republik und berücksichtigt musiktheatrale Ästhetiken nur insoweit, als sie „[...] eine Veränderung des gesellschaftlichen Bewußtseins herbeiführen [könnten]“ (Brandt, Cornelia A., *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*, Karlsruhe: studium presse 1990, S. 42). Bühnenmusik wird hier als „[...] Bühneninnovation“ (ebd., S. 186 f.) aufgefasst, auf welche ein potenzielles Publikum besonders empfindlich reagiert. Spannend ist vor allem, dass mediale Neuerungen (insbesondere das Kino) sowie sozioökonomische Unsicherheiten die Publikumsnachfrage entscheidend beeinflussen. Dass „[...] sich das Niveau der Theateraktivität insgesamt aus sozio-ökonomischen Daten herleiten läßt“ (ebd., S. 196), verifiziert die Autorin nicht, sondern verlagert aufgrund der Datenknappheit die Unsicherheiten abermals in ästhetische Fragestellungen.

⁶⁰ Philipp Meier generalisiert z. B. die Neue Sachlichkeit als Kunstepoche, welche „[in] Zeiten von Veränderung und Verunsicherung [...] auf Nüchternheit und [...] Selbstvergewisserung [setzt]“ (Meier, Philipp, „Ordnungsliebe macht blind“, in: *Neue Züricher Zeitung Online*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/zur-aktualitaet-der-neuen-sachlichkeit-ordnungs-liebe-macht-blind-ld.1314763>, 07.09.2017, 15.07.2019).

⁶¹ Lisa Zeitz formuliert in diesem Zusammenhang für die Malerei: „Dem Primat des Gefühls im Expressionismus setzte die ‚Neue Sachlichkeit‘ die genaue Beobachtung der Oberfläche entgegen“ (Zeitz, Lisa, „Neue Sachlichkeit in Berlin. Das Zeitalter der Giftgase“, in: *Frankfurter Allgemeine Online*, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neue-sachlichkeit-in-berlin-das-zeitalter-der-giftgase-1984955.html> 12.05.2010, 15.07.2019). Es ist naheliegend, dass in wissenschaftlichen Kontexten weder in den bildenden noch in den darstellenden Künsten eine solche Vereinfachung angenommen werden kann.

Hania Siebenpfeiffer verweist auf die enge Korrelation der beiden Begriffe und zeigt dadurch, warum Sprach- und Literaturwissenschaft oftmals als Ausgangspunkt für kulturwissenschaftliche Diskurse um die ‚Produktion‘ von Kunst gewählt werden:

„Während [Produktion, *Anm.*] künstlerische wie nicht-künstlerische Schaffensprozesse bezeichne[t] und den Prozess wie das Ergebnis der Herstellung meinen kann, bezieht sich Poiesis ausgehend von der Unterscheidung von *poiesis* – *praxis* – *theoria* auf künstlerisches Schaffen allgemein sowie auf die Dichtkunst im Besonderen.“⁶²

Damit hängt die Kontextualisierung eines Kunstbegriffs ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert zusammen, welcher den Herstellungsprozess als „[...] Ergebnis einer von äußeren Bedingungen abhängigen ästhetischen Transformation im Kontext technischer, materieller und kultureller [Produktionsbedingungen, *Anm.*]“⁶³ begreift.

Für diese Arbeit ist eine Konstatierung dieses Sachverhaltes deswegen relevant, weil sie einerseits die Vielschichtigkeit und Komplexität der Avantgarde sowie der Neuen Sachlichkeit (be-)greifbar macht; und andererseits methodisch offenbart, warum viele Produktionsästhetiken, wie der Titel dieses Kapitels suggeriert, in Rezeptionsansprüchen münden, welche durch die Differenzierung ihrer potenziellen Wirkung oftmals eher künstlerische und gesellschaftliche Utopien entwickeln; und keine minutiöse Repräsentation gesellschaftspolitischer Ist-Zustände gewährleisten. Dies spiegelt sich unter anderem in der Tatsache wider, dass Produktionsästhetiken aufgrund ihrer Diversität häufig an spezifische Kunstschaffende gekoppelt werden: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Paul Hindemith, Ernst Křenek, Arnold Schönberg, Richard Wagner sowie Kurt Weill sind nur einige, die für die vorliegende Arbeit relevant sind. Es ist daher unabdingbar zu konstatieren, was dieser Text leisten kann und möchte; nämlich die differenzierte Herausarbeitung ausgewählter kulturwissenschaftlich-theoretischer Schlaglichter, welche Relationen zwischen Distanz und Immersion durch ausgewählte musiktheatrale Spannungsfelder untersuchen.

Die Entscheidung, Distanz und Immersion (Kapitel 3 wird hierauf ausführlich eingehen) als zentrale Untersuchungskategorien zu wählen, geht mit dem Versuch einher, durch sie in den ausgewählten musiktheatralen Ästhetiken einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden.

Entscheidend ist für deren Fokussierung eine bewusste Auslassung in dieser Arbeit, nämlich die „[...] gesellschaftlichen und politischen Kontexte der Entstehung von [...] Kunst“⁶⁴ durch die dezidierte Sammlung und Auswertung empirischer Daten zu

⁶² Siebenpfeiffer, Hania, „Produktion/Poiesis“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 306.

⁶³ Ebd., S. 306.

⁶⁴ Nieragden, Göran, „Produktionsästhetik“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler⁵ 2013 [1998], S. 626.

verifizieren. Der Fokus liegt hier, vor allem bei musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik, auf einer anderen Einflussnahme auf die künstlerische Produktion; nämlich dem Konflikt zwischen einem aus der literarischen Produktion übertragenen Geniemythos, der verstärkt im 19. Jahrhundert auf Kunstschaffende projiziert wird, und einer bewussten Abkehr hiervon in der Weimarer Republik:

Holger Rudloff verdeutlicht, inwiefern Immanuel Kants Ästhetikauffassung nicht nur literarische, sondern künstlerische Produktion generell beeinflusst hat, indem er zwar „[...] den *subjektiven Vollzug*, die Rezeption des Werkes, als unabdingbaren Bestandteil literarischen Verstehens deklariert“,⁶⁵ diesen Prozess jedoch gleichzeitig auf die Affirmation eines bestehenden Welt- und Gesellschaftsbildes durch das (künstlerisch) Rezipierte beschränkt.⁶⁶ Kontextualisierend hierfür ist Alexandra Pontzens Analyse, welche, weiter zurückgreifend, zu Beginn des 18. Jahrhunderts einen ästhetischen Diskurs verortet, der die Basis für die „[...] Inthronisierung des Musikalischen als einer quasi metaphysischen Gegebenheit, in der Idee und akustische Gestalt in eins fallen“⁶⁷ legt. Die Konsequenz ist eine die Produktion fokussierende Ästhetik, welche eine romantische Segmentierung „[...] von *poiesis* und *techné* [...] [impliziert, *Anm.*], indem man ersterer Ursprünglichkeit und Spontanität der Inspiration zuspricht, letztere hingegen auf die Erlernbarkeit von Wissen und Fertigkeiten reduziert.“⁶⁸ Die Kunst-, und insbesondere die Musikproduktion, wird somit rezeptiv mit einem „[...] Anspruch auf selbstverständliche Unmittelbarkeit“⁶⁹ versehen, welche tendenziell zu einer Mythisierung der Kunstproduktion bzw. der Kunstschaffenden führt.

Aus dieser prägenden Entwicklung heraus begründet Hee Sook Oh, sich beziehend auf musikalische Gattungen, erstens die Entwicklung eines (produktionsästhetischen) Geniebegriffs sowie zweitens dessen Ablehnung im beginnenden 20. Jahrhundert. Besonders interessant ist neben einer philosophischen, einer postmodern-ästhetischen sowie einer soziologischen die musikalische Perspektive. Diese, so Oh, führt von der Erschaffung eines produktionsästhetischen Geniemythos bis zum 19. Jahrhundert⁷⁰ zu einer dezidierten Auflehnung gegen diesen durch Tendenzen, welche „[...] die

⁶⁵ Rudloff, Holger, *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 1991. S. 57.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 58 f.

⁶⁷ Pontzen, Alexandra, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000, S. 66; (= *Philologische Studien und Quellen*, hrsg. von Anne Betten, Harmut Steinecke und Horst Wenzel, Heft 164).

⁶⁸ A. a. O., S. 227.

⁶⁹ A. a. O., S. 66.

⁷⁰ Vgl. Oh, Hee Sook, „Das abgelehnte Genie – Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 44, Issue 1/June 2013, S. 87 f.: In Bezug auf Musik resümiert Oh hier eine romantische Auffassung, welche die Vermittlung von Gefühlen durch Musik fokussiert und dadurch die Person des Komponisten bzw. der Komponistin durch die musikalische Produktion zu einem Geniemythos erhebt. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass es auf die ‚natürliche Begabung‘ einer Person und nicht auf ein komplexes System von Wechselwirkungen zurückgeführt wird.

Auflösung der Tonalität und die Zerstörung der traditionellen Form⁷¹ fokussieren und somit durch künstlerische Praktiken bestehende Weltbilder und -ordnungen infrage stellen.

Die Spannung, die durch den Bruch mit bzw. die Distanzierung von einer musikalischen Immersionserfahrung (auch durch die Koppelung einer Produktionsästhetik an eine Person) erzeugt wird, soll insbesondere in Kapitel 3 herausgearbeitet werden. Für das methodische Vorgehen dieser Arbeit ist es zunächst noch notwendig, auf die für diese Arbeit relevanten, interdisziplinären Verflechtungen zwischen Theater-, Musik- und Medienwissenschaft einzugehen.

2.2 Interdisziplinäre Schlaglichter zwischen Theater-, Musik- und Medienwissenschaft für musiktheatrale Ästhetiken

Evident ist bis hierher der im Titel des Abschnitts angedeutete, kulturwissenschaftlich-theoretische Fokus, der den methodischen Zugang eher in einer Differenzierung bzw. Relationierung kunstpraktischer und wissenschaftstheoretischer Konzepte, denn in einer historiografisch-empirischen Analyse sucht. Diesbezüglich zu unternehmende Konkretisierungen sind die in Theater-, Musik- und Medienwissenschaft eingesetzten methodischen Herangehensweisen, die hier infrage kommen.

Eine Auswahl der wissenschaftlichen Perspektiven ist aus zwei Gründen herausfordernd: Erstens sollen sie den musiktheatralen Ästhetiken der vorliegenden Arbeit gerecht werden und müssen nichtsdestoweniger aufgrund ihrer Vielzahl stark selektiert werden. Zweitens bedürfte dieser Auswahlprozess einer exakten Reflexion sowie einer wissenschaftshistorischen Einordnung, was diese Arbeit zu leisten nicht imstande ist.

Daher werden jene Elemente berücksichtigt, die sich durch drei Kriterien auszeichnen: Erstens führen sie begriffliche und methodische Vorgänge in Theater-, Musik- und Medienwissenschaft nicht eng. Zweitens stehen sie in einer wissenschaftlichen Praxis, die Herangehensweisen im Bewusstsein ihrer genuinen Interdisziplinarität reflektiert. Daraus folgt, schließlich, dass diese für soziokulturelle Entwicklungen der Weimarer Republik im Zeitraum 1918–1933 sensibel sind und sich, in einem nächsten Schritt (Kapitel 3), für Interferenzen mit Distanz- und Immersionskonzepten fruchtbar machen lassen.

In diesem Zusammenhang ist, wie eingangs angeführt, von nicht zu unterschätzender Tragweite die Vielfalt wissenschaftlicher Literatur zur Weimarer Republik in den drei Wissenschaftsdisziplinen: Bei der Auswahl der methodischen Elemente erscheint es daher unabdingbar, spezifische Forschungsarbeiten und -stände für deren Kontextualisierung im Verlauf dieser Arbeit skizzenhaft einzuführen.

⁷¹ Ebd., S. 88.

Ein Anliegen ist es hierbei, die enge Verknüpfung der Disziplinen, insbesondere der Musik- und Theaterwissenschaft, zu Literatur- und Sprachwissenschaft aufzuzeigen und insbesondere methodische Möglichkeitsräume durch spezifische Abkehrbewegungen aufzuzeigen.

Die zum Beginn des zweiten Kapitels angeführte Methodik musiktheatraler Ästhetiken ist der theaterwissenschaftlichen Einführung Christopher Balme entnommen.⁷² Neben einer Reflexion über die wissenschaftshistorischen Schwierigkeiten in Verbindung mit nationalsozialistischer Wissenschaftsinstrumentalisierung⁷³ und einem verstärkten Fokus auf das Münchner Institut,⁷⁴ bietet Balme einen profunden Überblick über Methoden der Theaterwissenschaft.

Für den Zusammenhang dieser Arbeit ist von herausragender Bedeutung, dass Balme erstens die Relevanz von Germanistik und Literaturwissenschaft für das Fach konstatiert sowie zweitens die Etablierung der Musiktheaterforschung als Teilgebiet der deutschen Theaterwissenschaft seit 1975 betont.⁷⁵ Dies bietet zunächst mannigfaltige Ansätze für einen interdisziplinären Austausch und beugt einer pejorativen Beurteilung der Verwendung literaturwissenschaftlicher Methoden vor, indem die „[...] terminologische Komplexität des Begriffs“⁷⁶ berücksichtigt wird.

Für die in dieser Arbeit relevanten, musiktheatralen Ästhetiken sind daher die folgenden theaterwissenschaftlichen Perspektiven methodisch besonders relevant:

- I. Die Emanzipation von und Weiterentwicklung von der Literaturwissenschaft hat die Theaterwissenschaft in besonderem Maße für die Komplexität musiktheatraler Analysen sensibilisiert.

Ein wesentlicher Schritt kann hier, zumindest aus der österreichischen Perspektive, im Jahr 1955 eruiert werden, als im *Institut für Publikumsforschung* der Wiener Theaterwissenschaft⁷⁷ „[d]er Publikumsbegriff [...] bewußt weit gefaßt [wird]: neben dem Theaterpublikum werden auch das Fernsehpublikum

⁷² Vgl. S. 8f. der vorliegenden Arbeit.

⁷³ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 15f. – Für eine ausführliche Beschreibung der Instrumentalisierung von Theaterwissenschaft durch die NS-Ideologie im deutschsprachigen Kontext (mit österreichischem Fokus) siehe auch: Peter, Birgit, „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“, in: *Maske und Kothurn Band 55*, Hefte 1–2/2009, S. 193–212.

⁷⁴ Vgl. a. a. O., S. 13ff.

⁷⁵ Vgl. a. a. O., S. 19. Balme betont hier die spezifische Bedeutung des *Forschungsinstitutes für Musiktheater* der Universität Bayreuth. Nähere Details zu dessen interdisziplinärer Arbeitsweise sind auf dessen Internetpräsenz ersichtlich: <http://www.fimt.uni-bayreuth.de/de/research/index.html>, 30. 07. 2019.

⁷⁶ A. a. O., S. 12.

⁷⁷ Das *Institut für Publikumsforschung* wurde 1986 aufgelöst; dessen Forschungsbereiche in das theaterwissenschaftliche Institut überführt. Siehe hierzu: Großegger, Elisabeth, „Theaterwissenschaft“, in: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Band 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien: Passagen Verlag 2013, S. 471–496, S. 492f.

sowie Konzert-, Galerie- und Museumsbesucher analysiert.⁷⁸ Zwar kann auf die daraus entstehende Rezeptionsforschung an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden;⁷⁹ allerdings spiegelt sich hierin die Tatsache wider, dass, sich von Germanistik und Literaturwissenschaft abgrenzend, „[...] der ursprüngliche Sinn des Theaters als ‚soziale[m] Spiel‘“⁸⁰ mit einer dezidierten Unterscheidung „[...] zwischen Drama [als texturbasiertem Element, *Anm.*] und Theater [als transitorischem Ereignis, *Anm.*]“⁸¹ durchsetzt.

Wie Hans-Thies Lehmann ausführt, hat eine potenzielle Parallelführung von Theater bzw. theatralen Formen und einem textzentrierten Dramenbegriff im europäischen Raum eine lange praktische sowie wissenschaftshistorische Verortung: „Der Weg führt vom großen Theater am Ende des 19. Jahrhunderts über die Vielfalt der modernen Theaterformen in der historischen Avantgarde“.⁸² Erst im 20. Jahrhundert finden sich hierbei ‚neue‘ Ansätze, welche teilweise durch extreme Ablehnung eines Dramenbegriffs „[...] Narration und referentiellen Wirklichkeitsbezug nur noch verzerrt und in Rudimenten enthalten“.⁸³ Inwiefern hier technische Eingriffe zu einer derartigen Verschiebung gezählt werden können, wird zu untersuchen sein.⁸⁴

Es entstehen, neben der Theaterwissenschaft als Disziplin, literaturwissenschaftliche Methoden, die sich für theatrale Gefüge öffnen, adaptiert werden und sich dadurch theaterwissenschaftlich emanzipieren. Exemplarisch hierfür können die Analysen des Literaturwissenschaftlers Manfred Pfister herangezogen werden, der sich zu Beginn seiner Studie über *Das Drama* für die Berücksichtigung einer „[...] Kollektivität sowohl der Produktion als auch der Rezeption“⁸⁵ ausspricht. Zwar hinterfragt Pfister die Prämisse eines durch institutionalisierte Theaterformen ‚realisierten‘ dramatischen Textes nicht, öffnet jedoch den textzentrierten Dramenbegriff dahingehend, als er „[...] die Relation von Drama, Theater und Film“⁸⁶ thematisiert. Interessanterweise sieht Pfister technische Reproduktionsmöglichkeiten als einendes Element, da sie ‚Überlagerungen‘ vergegenwärtigten, welche den Film dem Theatralen näherbrächten:

⁷⁸ Ebd., S. 492.

⁷⁹ Elisabeth Großegger geht hierauf auf a. a. O., S. 465ff., näher ein.

⁸⁰ A. a. O., S. 471.

⁸¹ Ebd., S. 471.

⁸² Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁵2011 [1999], S. 77.

⁸³ Ebd., S. 79.

⁸⁴ Wie Andreas Hüneke in Bezug auf Laszlo Moholy-Nagys Vorliebe „[...] für mechanische Musik“ (Ders., „Musik am Bauhaus“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz: Schott Musik International 2001, S. 194) konstatiert, wurden bspw. auch Tonträger dergestalt manipuliert, dass sie „[...] nicht der Konservierung traditionellen Musizierens dienen sondern selbst Musik erzeugen sollte“ (ebd., S. 194f.).

⁸⁵ Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, S. 29.

⁸⁶ A. a. O., S. 47.

„So erweist sich der Film als Form, in der Strukturelemente dramatischer und narrativer Texte einander überlagern, wobei seine Plurimedialität und die Kollektivität seiner Produktion und Rezeption den Bezug zum Drama, die Besetzung des vermittelnden Kommunikationssystems den Bezug zu narrativen Texten darstellt.“⁸⁷

Weiterführend kann festgehalten werden, dass sich die Theaterwissenschaft durch (aufführungs- oder inszenierungsanalytische) Modelle (entweder des Dramentextes oder eines Bühnenvorgangs), die meist im ersten Schritt auf einer deskriptiven Ebene verbleiben,⁸⁸ bis heute an literaturwissenschaftlichen Methoden orientiert. Die Konzentration auf das szenisch Realisierte, das einem potenziellen Dramentext nicht zwingend folgen bzw. auf diesem basieren muss, stellt die entscheidende Neuerung dar. Für musiktheatrale Ästhetiken wird diese methodische Einsicht vor allem in Kapitel 4.1 relevant, wenn die Zeitoper thematisiert wird sowie die Adaption eines ‚Operntextes‘ bzw. einer ‚Opernpartitur‘ für den Film.

II. Musik-/Theater als mediale Hybridform ist in der Lage, kulturwissenschaftlich interdisziplinär zu arbeiten.

Einen wichtigen Beitrag hierzu generiert die Musik- und Theaterwissenschaftlerin Daniele Daude, die „[...] Opernanalyse als Aufführungsanalyse“⁸⁹ betrachtet und ein entsprechendes Instrumentarium generiert.⁹⁰ Methodisch sind für die vorliegende Arbeit vor allem drei Beobachtungen relevant: Erstens offeriert Daude einen konzisen Überblick über die musikologische Analyse von Musiktheater,⁹¹ wobei sie anhand von vier Perspektiven aufzeigt,⁹² dass diese zwar in der Musikwissenschaft begründet liegt, jedoch das theaterwissenschaftliche Instrumentarium sowie der interdisziplinäre Austausch gerade in methodischen Differenzen das Aufdecken bislang nicht erforschter Perspektiven ermöglichen kann. Hierzu gehören

⁸⁷ Ebd., S. 48.

⁸⁸ Fast alle gängigen theaterwissenschaftlichen Einführungen im deutschsprachigen Raum fokussieren oder thematisieren diesen Ansatz zumindest. Siehe z. B. Kapitel 2 in: Weiler, Christel/Roselt, Jens, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Francke 2017.

⁸⁹ Daude, Daniele, *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven auf Opernanalyse*, Bielefeld: transcript 2014, S. 267.

⁹⁰ Daude erarbeitet „[...] die Trias Gesten – Knoten – Korrespondenz“ (a. a. O., S. 14) und nimmt hierbei als aufführungsanalytische Grundlage bewusst die Rezeptionsperspektive ein. Diese kann im Hinblick auf Inszenierungen der Weimarer Republik insofern adaptiert werden als Daude produktionsästhetische Gesten mit rezeptiven Knoten durch Korrespondenzen verbindet (vgl. a. a. O., S. 21ff.).

⁹¹ Daude entscheidet sich für die Verwendung des Begriffes Oper anstatt Musiktheater, um sich einerseits an tradierten Assoziationen abarbeiten zu können und andererseits keine nähere theoretische Erörterung dessen, was Musiktheater bedeuten könne, generieren zu müssen (vgl. a. a. O., S. 13). In diesem Sinne fokussiert Daude eine praxisnahe Aufführungsanalyse, die eher induktiv, denn theoretisierend-deduktiv arbeitet.

⁹² Neben einer musikologischen Einordnung von Formalismus und Symbolismus betrachtet Daude die „[...] Opernszene als Teil eines Organismus“, „[...] als Repräsentation“ und „[...] als historisches Ereignis“ (a. a. O., Kapitel 2, S. 25–62.).

unterschiedliche Auffassungen von Aufführungspraxis,⁹³ sowie die zentralen Spannungsfelder analytischen Interesses.⁹⁴

Von besonderer Relevanz erscheint ebenso, dass Daude die theaterwissenschaftlich zentrierte, progressive Musiktheaterforschung vornehmlich in der Bildanalyse sowie dem *performative turn* der Kulturwissenschaften verortet. Dies impliziert methodisch zweierlei: Erstens verschiebt sich die Textzentriertheit in Theater- und Musikwissenschaft elementar, da Sprache als Konstitutions- und nicht mehr Deskriptionsmoment von Realität(-en) angesehen wird. Zweitens werden hierbei tradierte Subjekt-Objekt-Relationen infrage gestellt. Daude verweist in diesem Zusammenhang lediglich auf die „[...] neue bildungspolitische Funktion des Theaters in den 20er Jahren [des 20. Jahrhunderts, *Anm.*]“,⁹⁵ ohne näher auf deren historischen Zusammenhang einzugehen.

Diese Referenz macht Daudes analytische Grundlagen für musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik aus drei Gründen spannend: Erstens werden Musik- und Theaterwissenschaft als gleichwertig relevante Wissenschaftsdisziplinen zur Untersuchung von Musiktheater herangezogen. Zweitens sind theaterwissenschaftliche Fragestellungen sowohl kulturwissenschaftlich als auch musikologisch relevant, weil sie Musiktheater als mediale Hybridform auffassen.⁹⁶ Schließlich ist es zwar nicht mehr möglich, Aufführungen der Weimarer Republik zu rezipieren; jedoch kann im Verlauf dieser Arbeit herausgearbeitet werden, in welchen Bereichen und mit welchen Strategien musiktheatrale Ästhetiken nicht allein künstlerisches, sondern gesamtgesellschaftliches Leben re-organisieren wollen oder dies bewusst zu verhindern versuchen.

III. Musik-/Theater als Zeichensystem erlaubt sowohl in der Aufführungsanalyse als auch in der theoretisch-historischen Deskription von Archivmaterial wissenschaftliche Beobachtungen.

⁹³ Im Gegensatz zur Theaterwissenschaft, welche an die Aufführungspraxis immer den Dramaturgie- bzw. Inszenierungsprozess koppelt, fokussiert die Musikwissenschaft hierbei meist die klangliche Realisation notierter Musik (vgl. a. a. O., S. 43 ff.).

⁹⁴ Während die Musikwissenschaft oftmals das Spannungsverhältnis Werk/Interpretation thematisiert, fokussiert die Theaterwissenschaft potenzielle Möglichkeiten gestisch-szenischer Realisationen (vgl. a. a. O., S. 60ff.).

⁹⁵ a. a. O., S. 70.

⁹⁶ Die Annahme, dass sich musiktheatrale Ästhetiken zwischen Distanz und Immersion bewegen, impliziert genau dies: Indem nämlich „[...] die technischen Reproduktionsmöglichkeiten musikalischer Werke und Aufführungen“ (Grosch, Nils, „Medienwelten“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber: Laaber 2005, S. 201) steigen, sind die Möglichkeiten musiktheatraler Ästhetiken unter diesem Aspekt zu analysieren bzw. inwiefern diese nicht nur selbst ‚reproduziert‘ werden, sondern genuin produktiv-inszenatorisch sensibel auf Innovationen reagieren.

Der Ausgangspunkt für diese Hypothese ist die Perspektive der Theatersemiotik. Diese betrachtet, im Gegensatz zu der in Absatz I angeführten literaturwissenschaftlichen Methodik, die Aufführungssituation als Zeichencode, von dem der dramatische Text lediglich ein Element unter vielen darstellt.⁹⁷ Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hat dies maßgeblich aus deutschsprachiger Perspektive geprägt. So überträgt sie „[...] die Texttheorie [...] der Linguistik [...] auf das Gebiet der Analytischen Theaterwissenschaft“.⁹⁸ Zwar betont Fischer-Lichte in diesem Zusammenhang, dass die Erwägung „[...] alle[r] Arten multimedialer Texte“⁹⁹ für aufführungsanalytische Zwecke tragbar ist, solange „[d]ie heterogenen Zeichen, aus denen ein multimedialer Text sich aufbaut [...] nicht mit den unterschiedlichen Medien, die sie übermitteln, gleichgesetzt werden.“¹⁰⁰ Problematisch hierbei bleibt die begriffliche Textzentriertheit, welche als Analogie zur Kritik an der musikologischen Partituranalyse dahingehend betrachtet werden kann, als sie eine Dualität zwischen einem potenziell schriftlich Fixierbaren und dessen szenisch-performativer Realisierung fortführt.

Hingewiesen sei an dieser Stelle auf einen Text der Musikwissenschaftlerin Julia Liebscher, die eindrücklich darlegt, dass sich in Bezug auf die Semiotik des Darstellens in Sprech- und Musiktheater eminente Unterschiede bei der Bedeutung von linguistischen und paralinguistischen Zeichen ergeben,¹⁰¹ da letztere im Musiktheater (aus Perspektive der Sängerdarsteller_innen) ex ante in musikalische Zeichen transformiert werden. Hieraus ergibt sich, so Liebscher, eine „[...] Verschiebung der Produktion paralinguistischer Zeichen von der Aufführungsebene (transitorisch) auf die Kompositionsebene (schriftlich)“.¹⁰² Diese Verschiebung führt zu einer „[...] Appellfunktion der Musik an die szenische Imaginationsfähigkeit des Hörers“¹⁰³ und zu einem Bedeutungsverlust der Körperlichkeit der Sängerdarsteller_innen im Musiktheater.

⁹⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr ⁴1999 [1988], S. 36ff.

⁹⁸ A. a. O., S. 10. Fischer-Lichte definiert einen Textbegriff wie folgt: „Wenn der theatralische Code auf der Ebene der Rede Auswahl und Realisation jener Zeichen und Zeichenkombinationen regelt, welche in ihrer Gesamtheit eine konkrete, individuelle Aufführung konstituieren, so läßt sich die Aufführung in diesem Sinne generell als ein strukturierter Zusammenhang von Zeichen definieren“ (ebd., S. 10).

⁹⁹ Ebd., S. 10.

¹⁰⁰ A. a. O., S. 20.

¹⁰¹ „Definitiv formuliert versteht also die Theatersemiotik unter paralinguistischen Zeichen alle vokal erzeugten Laute, die weder als linguistische, noch als musikalische, noch als ikonische vokale Zeichen [...] hervorgebracht werden.“ (Liebscher, Julia, „Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, S. 57).

¹⁰² Ebd., S. 69 f.

¹⁰³ Ebd., S. 69.

Diese in der ästhetischen Produktion verorteten Differenzen plädieren nicht nur für eine Erweiterung der Semiotik für musiktheatrale Kontexte, sondern erhellen überdies die Bedeutung von Archivmaterialien für diese. Immerhin scheinen die im Musiktheater durch die Partitur festgeschriebenen (musikalischen) Zeichensysteme als weitaus limitierendere Interpretationsgrundlage als der Damentext einer/eines Sprechtheaterautor_in aufgefasst zu werden. Dennoch mangelt es beiden wissenschaftlichen Einsichten an einer grundlegenden Debatte um Musiktheater als komplexem Zeichensystem: Fischer-Lichte limitiert Musik auf eine mögliche semiotische Kategorie des Sprech-/Theaters und vernachlässigt deren Vielfalt und Bedeutung im Musiktheater; Liebscher fokussiert durch die linguistische Perspektive nach wie vor eine textzentrierte Analyse.

Hinsichtlich des Musiktheaters ist an dieser Stelle eine Erwägung ausgewählter Schriften von Roland Barthes weiterführend. Diese bauen einerseits auf einer Definition von Theater als medialer Hybridform (siehe Absatz II) auf¹⁰⁴ und beziehen sich gleichzeitig explizit auf die semiologische Bedeutung von Musik bzw. Musiktheater. Neben Barthes' Fotografietheorie – auf welche sich Daniele Daude trotz eines bildanalytischen Ansatzes nicht bezieht¹⁰⁵ – ist vor allem relevant, dass Barthes Bezug auf die Dokumentation musikalischer Formen bzw. die rezeptive Wirkung derselben nimmt. Die Romanistin Aimée Boutin sowie der Theater- und Musikwissenschaftler Michael Halliwell reflektieren hierbei zwei Begriffe:

Boutin fokussiert Barthes' Überlegungen über die ‚Rauhheit der Stimme‘, um „[...] das Verhältnis von Körper und Stimme [Übers. F. W.]“¹⁰⁶ in dessen produktions- und rezeptionsästhetischen Bedingungen in einem soziokulturellen Kontext zu untersuchen.¹⁰⁷ Die Relation zur Medienwissenschaft wird etabliert, indem die Aufnahme bzw. Dokumentation (in diesem Fall der Ton) eine radikale Gegenwart bzw. Präsenz des Hörens konstituiert, die von der zugehörigen

¹⁰⁴ Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist hierbei die ozeanische Debatte über den im deutschsprachigen Raum verorteten Regietheaterdiskurs. Explizit wird hierbei verhandelt, ob die ‚(Regie-)Oper‘ als mediale Hybridform besonders für szenische Experimente geeignet sei, solange die musikalische Realisation so partiturtreu wie möglich vollzogen wird. Die inszenatorische Bedeutung der Stimme, welche durch den Körper und möglichen Entfaltungsräumen erwächst, wird hierbei keineswegs als kohärentes Zeichensystem aufgefasst (vgl. Halliwell, Michael, „Voices within the Voice: Conceiving Voice in Contemporary Opera“, in: *Musicology Austria* Vol. 36, Issue 2/2014, S. 254–272, S. 260 ff.).

¹⁰⁵ Daude bezieht sich vor allem auf Jürgen Schläder und Christopher Balme, die explizit die Bedeutung von Bildkategorien für musiktheatrale Analysen untersuchen. Hierbei kritisiert sie, dass die aufführungskonstituierenden Merkmale der „[...] performative[n] Hervorbringung und ihre[r] sinnliche[n] Erfahrung“ (Daude, Daniele, *Oper als Aufführung*, S. 69) vernachlässigt werden. Dies mag für die Aufführungsanalyse stimmen; jedoch, wie Kapitel 2.1 eingehend erörtert hat, ist die vorliegende Arbeit darauf angewiesen, ‚statische‘ (in dem Sinne, dass keine Aufführungssituation (re-)konstruiert werden kann) Dokumentationen in Form von Fotografie- bzw. Film- und Tonaufnahmen heranzuziehen.

¹⁰⁶ Boutin, Aimée, „Roland Barthes' grain of the voice: from mélodie to media“, in: *Romance Studies* Vol. 34, Issue 3–4/2016, S. 163.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 166ff.

Produktionssituation entkoppelt ist.¹⁰⁸ Die ‚Rauhheit‘ einer Stimme sorgt, so Barthes, für die Einmaligkeit ihrer Verbindung zu dem sie hervorbringenden Körper. Durch die Aufnahmetechnik, so Boutin, konstituiere sich eine „[...] memory of lost presence“,¹⁰⁹ welche durch die Rezeption Annahmen über den „[...] kultivierten Körper [Übers. F. W.]“¹¹⁰ impliziere. Anders formuliert: Nicht allein das Verhältnis von Stimme und Körper konstituieren den Wiedererkennungswert bzw. die Besonderheit der Aufführungssituation; durch deren technische Dokumentation werden diesem Verhältnis kulturelle Annahmen eingeschrieben, die es zu untersuchen gilt.

Halliwell führt diesen Ansatz weiter aus und betont, dass sich das Verhältnis von Stimme und Körper in der tradierten, europazentrierten Oper dahingehend problematisieren lässt, als die diegetische „[...] coherence of the dramatic representation“¹¹¹ oftmals im Hintergrund der/des Singenden als künstlerischer Person steht. Die differenten Kommunikationsmodi sind hierbei – in der Aufführungssituation und ihrer Dokumentation – als Zeichen ins Verhältnis zu setzen und zu analysieren.¹¹²

Die hier abgehandelten Dimensionen beweisen hinlänglich, dass sich die Theaterwissenschaft im Hinblick auf die Musiktheateranalyse interdisziplinär mit Musik- und Medienwissenschaft auseinandersetzt. Methodisch bezieht sich das Instrumentarium zwar auf literaturwissenschaftliche bzw. linguistische Ansätze, setzt sich jedoch maßgeblich mit produktiven und rezeptiven Konstituenzien der transitorischen Aufführung bzw. mit den Möglichkeiten von deren (inszenatorischer) Dokumentation auseinander. Dies schafft einen expliziten Konnex zur Medienwissenschaft.

Musikologisch wird überdies die Problematik entlang der Diskussion um die szenische Realisation einer dokumentierten Partitur relevant, wobei letztere eine Analogie zum dramatischen Text des Sprechtheaters bildet.

Die drei ausgeführten Perspektiven eignen sich somit zur Untersuchung einer potenziell immersiven bzw. distanzierenden Wirkung musiktheatraler Ästhetiken der Weimarer Republik, weil sie deren Produktionsbedingungen nicht nur kulturwissenschaftlich kontextualisieren, sondern diese auch in das Verhältnis zu den jeweiligen Entstehungsbedingungen setzen und gleichzeitig die Bedeutung bzw. Wirkung erhaltener Dokumentationen eruieren.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 169.

¹⁰⁹ Ebd., S. 166.

¹¹⁰ Ebd., S. 165.

¹¹¹ Halliwell, Michael, „Voices within the Voice: Conceiving Voice in Contemporary Opera“, S. 260.

¹¹² Vgl. ebd., S. 257.

Die Musikologen Gernot Gruber und Franz Födermayr unterscheiden zwischen einer „[...] Theorie der Musik“¹¹³ und einer „[...] möglichst bündig formulierte[n] Handwerkslehre im Tonsatz“¹¹⁴, wobei sie sich hierbei auf die Perspektive der Komposition/Produktion und nicht auf die Interpretation beziehen.

Weiterführend ist in diesem Zusammenhang Hans-Joachim Hinrichsens Versuch, die Interpretation (und darunter ist nicht allein die Aufführungspraxis zu verstehen)¹¹⁵ als der Partitur gleichwertige Analysekategorie aufzufassen, der mit Methoden aus Geschichtswissenschaft und Philologie allein nicht beizukommen ist. Hinrichsen problematisiert in diesem Zusammenhang eine, aus der Literaturwissenschaft deduzierte, Auffassung von Werkstruktur, welche den „[...] Glaube[n] an die direkte Übertragbarkeit jener vermeintlich objektiven Schicht der Komposition“¹¹⁶ praktisch und wissenschaftlich greifbar zu machen versucht. Als Alternative schlägt Hinrichsen daher vor, einzelne Analysegegenstände „[...] als stets aufeinander angewiesene Momente eines Kommunikationskreislaufs“¹¹⁷ aufzufassen. Dadurch könne, so der Autor, ein „[...] Kontext eines Geflechts aus poetischen, praktischen und theoretischen Bedingungsfaktoren“¹¹⁸ erarbeitet werden, auch wenn die Materiallage unzureichend erscheint; eben, weil Wissenschaft und Praxis darauf angewiesen sind, „[...] die Substanz der Interpretation (als ihre Struktur)“¹¹⁹ ernst zu nehmen.

Die Auswahl dieser musikwissenschaftlichen Positionen zeigt einerseits selbst gesetzte methodische Limitierungen der Disziplin durch tradierte Herangehensweisen, offenbart jedoch andererseits genau in diesen Möglichkeiten für neue Perspektiven: Indem „[...] notwendige und spezifische Begleiterscheinungen des kulturellen Systems ‚Musik‘“¹²⁰ zu Gegenständen der Analyse gemacht werden, öffnen sich methodische Zugänge. Paradigmatisch lässt sich dies an jenen musikwissenschaftlichen Analysen beobachten, welche *Music and Performance during the Weimar Republic* (1994),¹²¹ die *Musik der Neuen Sachlichkeit* (1999)¹²² oder die *Musikkultur in der Weimarer Republik*

¹¹³ Gruber, Gernot/Födermayr, Franz, „Musikwissenschaft“, in: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Band 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien: Passagen 2013, S. 379.

¹¹⁴ Ebd., S. 379.

¹¹⁵ Hinrichsen plädiert dafür, einen Interpretationsbegriff anzustreben, der sich nicht mehr durch eine Dualität zwischen (in einer Partitur festzuhaltendem) Werk und dessen Aufführung (sowohl deren produktive Determinanten als auch deren Rezeption) auszeichnet (vgl. Hinrichsen, Hans-Joachim, „Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang 57*, Heft 1/2000, S. 82ff.).

¹¹⁶ A. a. O., S. 85.

¹¹⁷ A. a. O., S. 90.

¹¹⁸ Ebd., S. 89.

¹¹⁹ Ebd., S. 89.

¹²⁰ A. a. O., S. 82.

¹²¹ Gilliam, Bryan (Hrsg.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.

¹²² Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*.

(2001)¹²³ untersuchen: Jede Form der Ästhetik ist an phänomenologische Darstellungsformen gebunden und wird nicht als unabhängiges Element betrachtet, was gleichzeitig in einer Offenheit für mediale Formen mündet, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Innovationen darstellen (z. B. Musik in Radio und Film).

Eine für die vorliegende Arbeit aufschlussreichste Methodik offeriert hierbei Nils Grosch, auch wenn er sich dezidiert auf die Neue Sachlichkeit (Vgl. Kapitel 4.3) bezieht. Seine Argumentation, um sowohl Musikwissenschaft als auch Musikkritik für diesen Themenkomplex zu sensibilisieren, kann folgendermaßen nachvollzogen werden: „[Indem, *Anm.*] nun der ästhetische Diskurs sich rezeptionssoziologischen Fragestellungen öffnete und formale sowie stilistische Fragestellungen auf diese bezog“,¹²⁴ öffnet sich die Perspektive einer musikologischen Produktionsästhetik, welche vor allem Werk und Komponist_innen in den Vordergrund stellt.

Interessant sind hierbei zwei Aspekte: Erstens die radikal anmutende Abwendung von einer produktionsästhetischen Analyse, die mit einer verkrusteten Tradierung gleichgesetzt wird,¹²⁵ andererseits spricht Grosch vorsichtig von der Einführung von „[...] rezeptionssoziologischen Kriterien“¹²⁶ und begründet dies mit dem Anspruch, dass die musikalischen Konzepte möglichst wirkmächtig sein sollten.¹²⁷

Diese methodologische Herangehensweise scheint dem Ansatz der vorliegenden Arbeit auf den ersten Blick diametral entgegenzulaufen, weil das innovative Moment Groschs in der Fruchtbarmachung von musikologischen Rezeptionsanalysen liegt. Im Verlauf seiner Arbeit zeigt sich jedoch, dass Grosch, bspw. in einer Kontextualisierung der „Oper als Medium“,¹²⁸ zwar den Versuch unternimmt, rezeptionssoziologische Überlegungen miteinzubeziehen; seine Schlussfolgerungen wissenschaftlich jedoch maßgeblich auf produktionsästhetische Partituranalysen (bspw. von Ernst Křreneks *Jonny spielt auf* [1927])¹²⁹ stützt. Diese Beobachtung führt zu der Entscheidung dieses Kapitels zurück, dass Rezeptionsansprüche bzw. -utopien an unterschiedliche Öffentlichkeiten nur durch und im Kontext ihrer produktionsästhetischen Konzepte greifbar zu machen sind. Dass sich daraus, auch im musikwissenschaftlichen Kontext, ähnlich dem theaterwissenschaftlichen, eine interdisziplinäre Öffnung ergibt bzw. ergeben hat, macht die Bezugnahme auf entsprechende Analysen umso attraktiver.

¹²³ Rathert, Wolfgang/Schubert, Giselher (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz: Schott Musik International 2001.

¹²⁴ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 20.

¹²⁵ Diese Tradierung lässt sich vor allem in Bezug auf theaterwissenschaftliche Diskussionen feststellen: Die Diskussion um die szenische Realisierung einer Partitur bzw. eines dramatischen Textes wird oftmals dahingehend zugespitzt als der/dem Produzierenden (Komponist_in bzw. Dramatiker_in) eine übergeordnete Bedeutung beigemessen wird. Die Diskussion um potenzielle Geniemythen bzw. -stilisierungen wird diese Arbeit nicht in extenso verhandeln, auch wenn Kapitel 2 sich partiell darauf bezieht. Einen konzisen Überblick bietet hier folgender Sammelband: Knaus, Kordula/Kogler, Susanne (Hrsg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.

¹²⁶ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 8.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 9.

¹²⁸ A. a. O., S. 117–181.

¹²⁹ Vgl. A. a. O., S. 118ff.

Zwei musikwissenschaftliche Perspektiven, die dezidiert eine interdisziplinäre Öffnung zur Theaterwissenschaft suchen und dabei wissenschaftshistorische Kontexte offerieren, sollen weiterführend ins Kalkül gezogen werden:

Jonas Traudes deutet die terminologische Dichotomie zwischen Inner- und Außermusikalischem als Sprachspiel, das mit einer spezifischen Distanzierung dessen einhergeht, was genuin nicht als innermusikalisch – im Sinne eines „[...] *Werkparadigmas* [...] als abstrakte[r] Entität“¹³⁰ – betrachtet werden kann. Dieser Objektivierungsversuch sei, so Traudes, ex ante ein subjektiv geführter „[...] Diskurs des Innermusikalischen [...] um die *Besetzung* des Innermusikalischen.“¹³¹ Traudes kritisiert daher Theodor W. Adornos Musiksoziologie, welche sozioökonomische Begebenheiten als „[...] das konstituierende Element von Musik“¹³² betrachtet.

Für die vorliegende Arbeit ist diese Beobachtung einerseits relevant, weil sie anerkennt, dass die deutschsprachige Musikwissenschaft die Bedeutung der Körperlichkeit in ihren Analysen nur unzureichend als außermusikalisch abgewertet hat.¹³³ Andererseits sensibilisiert sie für eine präzise Analyse bzw. Einschätzung der Wechselwirkung zwischen ‚Gesellschaft und Musik‘ und stützt somit die Haltung der vorliegenden Arbeit, dass viele Produktionsästhetiken zunächst als an gesellschaftliche Veränderungen gekoppelte Utopien betrachtet werden müssen (Vgl. Kapitel 2.1).

Bettina Schlüter bezieht sich auf Roland Barthes’ Annahme, dass sich eine Ideologie nicht nur aus der Annahme, „[...] *was wir auf natürliche Weise wissen*“¹³⁴ können, speist, sondern „[...] die gesamte Realität und alle Wissensformen“¹³⁵ beinhaltet. Hieraus leitet sie die Forschungsfrage ab: „*Was wissen wir auf ‚natürliche‘ Weise von der Oper?*“¹³⁶ die sie im Rekurs auf die Entwicklung eines Begriffs vom ‚geistigen Eigentum‘,¹³⁷ über einen Werkbegriff,¹³⁸ hin zu einem textuellen Verständnis von Oper¹³⁹ entwickelt. Da die für diese Arbeit relevanten Aspekte bereits an anderer Stelle in diesem Kapitel erörtert wurden, sei auf drei Spezifika in Schlüters Analyse hingewiesen, die besondere Beachtung verdienen:

Erstens beleuchtet die Musikwissenschaftlerin potenzielle Dichotomien und prüft sie auf deren analytische Tragfähigkeit; ein Unterfangen, das auch für die vorliegende

¹³⁰ Traudes, Jonas, „Topos und Utopos des ‚Innermusikalischen‘: Zur Objektivität und Kontextualität von Musik“, in: *Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaften. Ausgewählte Beiträge vom 25. Internationalen Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft – Graz 2012*, hrsg. von Malik Sharif (u. a.), Berlin/Wien: LIT 2013, S. 110.

¹³¹ A. a. O., S. 115.

¹³² Ebd., S. 113.

¹³³ Vgl. Traudes, Jonas, „Topos und Utopos des ‚Innermusikalischen‘: Zur Objektivität und Kontextualität von Musik“, S. 114.

¹³⁴ Schlüter, Bettina, „Vom Werkcharakter der ‚Oper‘ zur Textur von ‚opera‘. Plädoyer für die Revision eines folgenreichen Paradigmas“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 110.

¹³⁵ Ebd., S. 110.

¹³⁶ Ebd., S. 111.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 112–117.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 117–122.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 122–126.

Arbeit relevant ist. Zweitens schreibt Schlüter dem Szenischen sowie dessen technischer Dokumentation besondere „[...] Verschiebungen innerhalb des Bedeutungsaufbaus“¹⁴⁰ dahingehend zu als „[...] das materielle Substrat [...] lediglich die Illusion [begründet, *Anm.*], daß wir jeweils wieder einem identischen Werk gegenübertraten.“¹⁴¹ Dies bedeutet schließlich, dass eine einfache „[...] Ablösung des Werkbegriffs durch den Textbegriff“¹⁴² methodisch nicht sinnvoll ist.

Schlüters Überlegungen vereinen dadurch eine Bestandsaufnahme von theater- und musikwissenschaftlicher Methodik in einer medienwissenschaftlichen Öffnung, da sie zwar über die Postulate, was Oper historisch bedeuten kann, reflektiert, diese jedoch nicht zur Ideologie einer natürlichen Ordnung erhebt.

Bis hierher hat Kapitel 2.2 wiederholt auf die interdisziplinäre Öffnung der Theater- und Musikwissenschaft zur Medienwissenschaft hingewiesen.¹⁴³ Dabei bedürfen drei Dimensionen methodischer Spezifizierung: Erstens die Auffassung musiktheatraler Ästhetiken als mediale Ereignisse, zweitens die inszenatorische Verwendung medialer Formen bzw. Techniken sowie drittens die Relation zwischen einer Aufführungssituation und deren Dokumentation; wobei letztere zwischen der Bedeutung von archivierenden Funktionen und der Überführung musiktheatraler Formen in andere Medien (z. B. den Opern-/Operettenfilm) differenzieren muss.¹⁴⁴

- I. Musiktheater als mediales Ereignis erfordert einen breit angelegten Medienbegriff, der sich sowohl auf literatur- als auch auf theater- und musikwissenschaftliche Perspektiven stützt.

Auch wenn das Phänomen der Zeitoper erst in Kapitel 4.1.2 ausführlich verhandelt wird, erscheint Nils Groschs Konstatierung, der Anspruch progressiven Musiktheaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei, „[...] das dramatische Bühnengeschehen an einen außerhalb des Werkes befindlichen

¹⁴⁰ Ebd., S. 124.

¹⁴¹ Ebd., S. 125.

¹⁴² Ebd., S. 125.

¹⁴³ Die hier vorgenommene Auswahl an Wissenschaftsdisziplinen soll nicht implizieren, dass sich nicht auch andere Verzweigungen bzw. Konnexe etabliert haben. So hat z. B. Julian Georg Brauner das Verhältnis von Mathematik und Musik für das 20. Jahrhundert untersucht. Allerdings legt Brauners Analyse, gerade in Bezug auf die mathematische Abbildungstheorie, die Notwendigkeit exklusiver Zuordnungen (ausgehend von der Kompositionstheorie von Akkorden und Intervallen) nahe (vgl. Bauer, Julian Georg, *Theorie, Komposition und Analyse – Der Einfluss der Mathematik auf die Musik im 20. Jahrhundert. Eine musikwissenschaftliche Analyse der Interdependenzen von Musik und Mathematik im 20. Jahrhundert anhand der Beispiele Joseph Schillinger, Conlon Nancarrow, Iannis Xenakis und Jan Beran*, Frankfurt am Main: Lang 2010, S. 76ff.). Derartig axiomatische Herangehensweisen widersprechen einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung, die, wie in der vorliegenden Arbeit, ausgewählten Problematiken keinen Universalitätsanspruch zuschreibt.

¹⁴⁴ Einen unschätzbaren Beitrag für dieses Kapitel leistet hierbei folgendes Referenzwerk: Schröter, Jens (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014.

Diskurs [zu koppeln, *Anm.*]¹⁴⁵ als profunde Basis für einen korrespondierenden Medienbegriff.

Dieser lässt sich literaturwissenschaftlich dergestalt fassen, dass „[...] einzelne Medienprodukte, Mediengenres oder Einzelmedien insgesamt als interpretierbare Texte behandelt“¹⁴⁶ werden. Dieser Konnex affirmiert die Herangehensweise dieses Kapitels, theater- und musikwissenschaftliche Methoden immer auf deren literaturwissenschaftliche Referenzen zu prüfen: Musiktheater, in diesem Sinne als Mediengattung gefasst, kann nicht nur an dessen textueller Struktur gemessen werden.

Weiterführend ist daher die theaterwissenschaftliche Diskussion, ob Musik-/Theater ein Medium sei. Problematisiert wird hierbei vor allem, ob die mediale „[...] Funktion der Vermittlung“¹⁴⁷ sowie „[...] die Bereitschaft des Mediums, hinter der zu vermittelnden Botschaft zurückzustehen“¹⁴⁸, in der musik-/theatralen Kommunikation gegeben sei. Wohingegen diese Diskussion bei Archivierungsprozessen (Vgl. Abschnitt III) evident ist, bedarf er bei einer medialen Auffassung von Musiktheater einer Kontextualisierung. Hierbei steht im Fokus, ob und inwiefern man das Verhältnis zwischen Szenischem und Musikalischem festlegen bzw. definieren möchte. Es bieten sich hierfür Überlegungen von Monika Meister an, welche in dem Text „Das Performative und das Theater. Anmerkungen zur Ästhetik szenischer Präsenz“¹⁴⁹ vorschlägt, theatrale Ästhetiken der Repräsentation dahingehend von einem Performativitätsverständnis abzugrenzen, als letzteres einen „[...] Möglichkeitsraum für die Wahrnehmung in der Kunstrezeption“¹⁵⁰ implizieren kann. Meister stützt sich bei ihren Beobachtungen vor allem auf den ‚performative turn‘ sowie die ‚Performance Art‘, die sich weitgehend in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch technische Möglichkeiten entwickelt haben; bezieht sich jedoch auf deren Ursprung „[...] in den Theater-Avantgarden des 20. Jahrhunderts“,¹⁵¹ Bertolt Brecht fokussierend. Die Trennung zwischen theatralem „[...] Sich-Zeigen und [...] Zeigen und deren Beziehung zueinander in der Schauspielkunst“¹⁵² entkoppeln sich in ihrem Performativitätsbegriff durch „[...] eine spezifische Präsenz, die symbolische Verkörperung obsolet macht.“¹⁵³ Es liegt daher methodisch nahe zu

¹⁴⁵ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 102.

¹⁴⁶ Schröter, Jens (Hrsg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, S. 430ff.

¹⁴⁷ A. a. O., S. 436.

¹⁴⁸ Ebd., S. 437.

¹⁴⁹ Meister, Monika, „Das Performative und das Theater. Anmerkungen zur Ästhetik szenischer Präsenz“, in: *auf/be/zu/ein/schreiben: Praktiken des Wissens und der Kunst*, hrsg. von Juri Giannini (u. a.), Wien: Mille Tre 2014, S. 45.

¹⁵⁰ Ebd., S. 45.

¹⁵¹ A. a. O., S. 47.

¹⁵² A. a. O., S. 53.

¹⁵³ Ebd., S. 53.

untersuchen, inwiefern musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik imstande sind bzw. sein sollen, eine derartige Präsenz zu generieren und ob diese mit einem Immersions- bzw. Distanzbegriff (Vgl. Kapitel 3) einhergehen können.

Am weitesten medienwissenschaftlich geöffnet ist der musikwissenschaftliche Diskurs, was hier in zweierlei Hinsicht gezeigt werden soll: am Zugang einer ‚Medienarchäologie der Musikwissenschaft‘¹⁵⁴ sowie dem Feld der ‚Sound Studies‘.¹⁵⁵

Alan Fabian konstatiert: „Musik als klangliches Ereignis ist zu einer gegebenen Zeit das, was Medien des Aufschreibens als aufschreibbar vorgeben“,¹⁵⁶ und reflektiert dadurch das durch musikalische Notationssysteme als möglich Erachtete, indem dies eine Verschiebung von Dynamik zu Statik impliziert.¹⁵⁷ Die Analyse, warum und wofür musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik für einen Distanz- bzw. Immersionsbegriff relevant sind, steht im Vordergrund der vorliegenden Arbeit. Insofern sind die Produktionsästhetiken methodisch eine Reflexion über die dynamischen Möglichkeitsräume dessen, was als rezipierbar bzw. sinnstiftend betrachtet wird. Katharina Bleier plädiert in diesem Zusammenhang für die Berücksichtigung „[möglicher, *Anm.*] Korrespondenzen zwischen der Darstellung performativer Elemente und der Performativität der entsprechenden Werke/Konzepte selbst“¹⁵⁸ und knüpft dadurch wieder an die bisher diskutierten theaterwissenschaftlichen Diskurse an.

Die Interdisziplinarität der Sound Studies, die „[...] akustische[n] Phänomenen und [dem] Hören“¹⁵⁹ eine Analyse der „[...] lokalen sozio-kulturellen und historischen Kontext[e]“¹⁶⁰ zukommen lässt, beinhaltet einen breiten Medienbegriff¹⁶¹ und hinterfragt schließlich ebenfalls die Kategorie der Musik

¹⁵⁴ Die hierzu getroffenen Aussagen beziehen sich maßgeblich auf folgenden Text: Fabian, Alan, „Wissensarchäologisches zur Musik / Medienarchäologie der Musikwissenschaft“, in: *auf/be/zu/ein/schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst*, hrsg. von Juri Giannini (u. a.), Wien: Mille Tre 2014, S. 137–147.

¹⁵⁵ Schröter, Jens (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, S. 444ff.

¹⁵⁶ Fabian, Alan, „Wissensarchäologisches zur Musik / Medienarchäologie der Musikwissenschaft“, S. 143.

¹⁵⁷ Fabian konstatiert hierzu, sich auf Michel Foucault beziehend, dass „[...] institutionalisierte [...] Diskurspraktiken [...] mit dieser Institutionalisierung nurmehr nichtdiskursiv in der Welt der Aufschreibemedien funktionieren“ (ebd. S. 143). Hierdurch versucht Fabian den „[...] Fokus auf die zeitgeschichtlichen Bedingungen des Einschreibens von musikalischen Ereignissen zu setzen“ (ebd., S. 141), ohne hierbei unterschiedliche Notationssysteme als Dokumentationsquellen aufzufassen, aus denen sich Rückschlüsse auf eine potenzielle Intention der/des Komponierenden ziehen lassen.

¹⁵⁸ Bleier, Katharina, „Zwölftonmusik der Gesten“ – Übergänge zwischen komponierter Szene und theatralisierter Instrumentalmusik“, in: *auf/be/zu/ein/schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst*, hrsg. von Juri Giannini (u. a.), Wien: Mille Tre 2014, S. 93f.

¹⁵⁹ Schröter, Jens (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, S. 444.

¹⁶⁰ Ebd. S. 444.

¹⁶¹ Holger Schulze betont in diesem Zusammenhang, dass „[...] das Materielle des Klangs [...] unseren westlichen Kulturen [...] fremd [ist]“ (Schulze, Holger, „Über Klänge sprechen. Einführung“, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von dems., Bielefeld: transcript 2008, S. 11), wohingegen die „[...] technische Durchdringung der Bearbeitungsmittel weit verbreitet“ (ebd., S. 11) ist. ‚Musik‘, aufgefasst als Emanation von Sound/Klang, hinterfragt daher deren

bzw. deren szenische Qualitäten. So analysiert Elena Ungeheuer „[...] Formungsbedingungen [...] zum Zweck der Übersetzung“¹⁶², um das Verhältnis von Werkstruktur, Partitur und klingender Musik zu untersuchen. Die Musikologin stützt sich hierbei auf eine medienwissenschaftliche Perspektive Joachim Paechs, welche die apparativen Produktions- bzw. Herstellungsbedingungen an die „[...] [resultierende] Kunstform“¹⁶³ koppelt, um eine jeweils differente Erzeugung „[...] spezifische[r] Unmittelbarkeit“¹⁶⁴ herausarbeiten zu können. Welche Konstituenzen diese herstellen bzw. inwiefern das Szenisch-Präsente hierbei an unterschiedliche Musik- und Klangkonzepte gekoppelt ist, bildet methodisch aus medienwissenschaftlicher Perspektive einen Konnex zur Theaterwissenschaft und erlaubt, Distanz- und Immersionserfahrungen auch anhand ihrer medial-technischen Situierung einzuschätzen, indem dieser eine gleichrangige Bedeutung wie dem Szenischen (im Sinne eines unmittelbar theatralen Kommunikationsprozesses) zukommt.

II. Das Experimentieren mit ‚neuen‘ Medien¹⁶⁵ in musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik impliziert nicht automatisch eine Wechselwirkung auf Augenhöhe.

Wie Martin Supper konstatiert, wird vor allem durch Reproduktionstechniken wie bspw. den Lautsprecher die tradierte Kommunikations-, Klang- und Raumsituation in Konzert- und Musik-/Theatersälen infrage gestellt.¹⁶⁶ Hierbei muss differenziert werden, inwiefern bzw. mit welcher Absicht hierbei das Einbeziehen derartiger Techniken in musik-/theatrale Ästhetiken inszenatorisch verwendet wird und wann eine (neue) Technik genuin im Mittelpunkt steht.¹⁶⁷

ontologische Voraussetzungen permanent, sowohl als Medium als auch in dessen medialer Vermittlung/Phänomenologie.

¹⁶² Ungeheuer, Elena, „Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik“, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript 2008, S. 61f.

¹⁶³ Ebd., S. 60.

¹⁶⁴ A. a. O., S. 66.

¹⁶⁵ Der Begriff der ‚neuen‘ Medien wird im Zusammenhang dieser Arbeit durch jene Innovationen definiert, welche den Übergang vom 19. in das 20. Jahrhundert besonders prägen. Hierbei sind anzuführen: Presse, Rundfunk, Kinematograph sowie die sich daraus entwickelnden Stumm- und Tonfilme und alle damit einhergehenden Dokumentations- und Übertragungsmöglichkeiten wie bspw. die Schallplatte (vgl. Schröter, Jens (Hrsg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, S. 18f.). Eine umfassende medienarchäologische Kontextualisierung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht generiert werden. Für einen konzisen Überblick siehe hierzu Kapitel 4 in: Hoeres, Peter, *Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne*, be.bra 2008.

¹⁶⁶ Vgl. Supper, Martin, „Klänge aus Lautsprechern. Klang in der Geschichte der Elektroakustischen Musik“, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript 2008, S. 19–28.

¹⁶⁷ Als Beispiel ist hier László Moholy-Nagys „[...] Ritzschrift für die Schallplatte“ (a. a. O., S. 22) anzuführen, die das (technische) Medium selbst als Produktionsmittel verändern und nutzbar machen will. Die inszenatorische Wirkung eines Grammophons auf der Bühne wäre hiervon getrennt zu untersuchen; mehr noch: Die produktionsästhetische Verwendung technischer Medien lässt nicht ex ante Implikationen über dessen semiologisch-kulturelle Bedeutung zu.

III. Die Archivierung bzw. Dokumentation von musiktheatralen Aufführungssituationen umfasst einen interdependenten Diskurs über die mediale Situiertheit und Bedeutung dieser Prozesse sowie den Kunstformen. Dies zeigt sich insbesondere bei der Überführung musiktheatraler Ästhetiken in ‚neue‘ Medien (gekennzeichnet z. B. durch den Opern-/Operettenfilm); diese verlangen andere methodische Instrumente als die Theater- und Musikwissenschaft.

Zwar gibt es ausführliche Abhandlungen aus Musik-, Theater- und Kulturwissenschaft, die bspw. „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum“¹⁶⁸ (Sigrid Wiesmann) oder „Das Fernsehen als imaginäres Theatermuseum“¹⁶⁹ (Sandra Nuy) analysieren; diese verkürzen jedoch zwei Problematiken eminent: Erstens wird Oper/Musiktheater ein ‚musikalischer‘ Fokus unterstellt, der ex ante in vermeintliche Opposition zum Visuellem des Films/Fernsehens gesetzt wird. Die Folge ist eine Strukturanalyse, welche die Transposition künstlerischer Spezifika implizieren soll.¹⁷⁰ Zweitens ist zwar die „[...] Reproduzierbarkeit von Kunst durch die technischen Medien“¹⁷¹ eminent für diese Thematik; sie jedoch allein in Variationen des von Walter Benjamin konstatierten Auraverlusts weiterzuführen,¹⁷² unzureichend. Weiterführend sind hier Jürgen Kühnells Ausführungen zu „Opernfilm“¹⁷³ und „„Aufführungs-Reportage““,¹⁷⁴ wobei letztere sich ebenfalls an einer „[...] [intermedialen, *Anm.*] Transposition“¹⁷⁵ abarbeitet, und hieraus zwei Spannungsfelder kondensiert: „[die] Spannung zwischen der Oper und ihrer theatralen Umsetzung und szenisch-musikalischen Aufführung [sowie, *Anm.*] die Spannung (bzw. Differenz) zwischen Aufführung und Aufzeichnung“. ¹⁷⁶ Die Tatsache, dass Kühnel dem Opernfilm lediglich eine „[...] spannungsvolle Beziehung zwischen der Oper im Sinne der textuellen Fixierung in Libretto und Partitur und ihrer filmischen Umsetzung“¹⁷⁷ zuweist,

¹⁶⁸ Wiesmann, Sigrid, „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum: Möglichkeiten ästhetischer Identifikation“, in: *Maske und Kothurn Band 30*, Hefte 3–4/1984, S. 367–372.

¹⁶⁹ Nuy, Sandra, „„All mein Erinnern ist mir schnell geschwunden“. Anmerkungen zum Fernsehen als imaginärem Theatermuseum“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, hrsg. von Peter Csobádi [u.a.], Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2001, S. 106–117.

¹⁷⁰ Vgl. Wiesmann, Sigrid, „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum: Möglichkeiten ästhetischer Identifikation“, S. 367ff.

¹⁷¹ Nuy, Sandra, „„All mein Erinnern ist mir schnell geschwunden“. Anmerkungen zum Fernsehen als imaginärem Theatermuseum“, S. 109.

¹⁷² Vgl. a. a. O., S. 112.

¹⁷³ Kühnel, Jürgen, „„Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung“. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, hrsg. von Peter Csobádi [u.a.], Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2001, S. 60ff.

¹⁷⁴ A. a. O., S. 69.

¹⁷⁵ Ebd., S. 69.

¹⁷⁶ Ebd., S. 69.

¹⁷⁷ Ebd., S. 69.

beweist die Notwendigkeit des in diesem Abschnitt suggerierten, analytischen Vorgehens und offeriert gleichzeitig eine Methode:

Es ist spezifisch zu befragen, wofür die Aufnahme (fotografisch oder filmisch) einer musiktheatralen Gattung der Weimarer Republik erfolgt: aus Dokumentationszwecken (z. B. Szenenfotos) und/oder zur Überführung der ‚Kunstgattung Oper‘ in ein neues Medium. In beiden Fällen sind die Interferenzen genau zu betrachten. Das folgende Kapitel 3 wird hierbei spezifischer bei der Entwicklung eines Distanz- bzw. Immersionsbegriffs eingehen.

Auffällig ist, dass die hier eingenommene, medienwissenschaftliche Perspektive (Analyse-)Methoden aus der Filmwissenschaft impliziert. Diese Unschärfe wird, falls notwendig, im Verlauf der vorliegenden Arbeit differenziert.¹⁷⁸

Das Anliegen einer differenzierten und differenzierenden, theoretisierenden Methodik mit Perspektiven auf Theater-, Musik- und Medienwissenschaft hat bis hierher den Kontext zu musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik verdeutlicht, jedoch nur spärlich jenen zu Distanz und Immersion gesucht.

Kapitel 3 wird, auf die in Kapitel 2 entwickelte Methodik aufbauend, einen Distanz- und Immersionsbegriff entwickeln, der sich dezidiert für musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik eignet.

3. Illusion / Immersion und Verfremdung / Distanz: Übergänge zwischen Theater-, Medien- und Musikwissenschaft

Die Termini Immersion und Distanz, so die Hypothese bzw. Fragestellung der vorliegenden Arbeit, charakterisieren musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik, obwohl entsprechende wissenschaftliche Reflexionen hierzu erst verstärkt seit den 2000er Jahren erfolgt sind.¹⁷⁹ Evident ist, wie der Auszug einer Rezension zu Křenek's *Jonny spielt auf* zu Beginn der Arbeit suggeriert, die Korrespondenz mit

¹⁷⁸ In dieser Hinsicht folgt die vorliegende Arbeit tendenziell Sandra Nuys Anliegen, die (filmische) Dokumentation musiktheatraler Formen eher in ihrer Funktionalität denn in deren ästhetischen Spezifika zu untersuchen (vgl. Nuy, Sandra, „All mein Erinnern ist mir schnell geschwunden“. Anmerkungen zum Fernsehen als imaginärem Theatermuseum“, S. 109ff.).

¹⁷⁹ Kapitel 3.5.2 wird darauf eingehen, dass entsprechende Diskurse um Immersionspraktiken bereits in den 1990er Jahren geführt werden (vgl. Bolter, Jay David/Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/London: MIT 2001 [1999]). Distanz ist hier nicht in direkter Opposition zu Immersion zu sehen, da sich das medienwissenschaftliche Konzept von Immersion durch eine rezeptive Fragilität auszeichnet, die, im Gegensatz zu Illusion und Verfremdung, nicht immer mit einem Reflexionsanspruch einhergehen muss.

konzeptuellen Überlegungen zu Illusion und Verfremdung, welche seit dem 19. Jahrhundert für künstlerische Praktiken verstärkt diskutiert werden.¹⁸⁰

Dass es nicht möglich ist, die Begriffspaare als exakte Entsprechungen zu betrachten, liegt maßgeblich daran, dass sich alle vier Bezeichnungen durch eine Vielfalt nicht nur ihrer terminologischen Historizität, sondern auch ihrer grundlegenden Konzeptionen und Auslegungen auszeichnen. Dieses Kapitel wird versuchen zu erspüren, inwiefern Analogien wissenschaftshistorisch und künstlerisch-praktisch begründbar bzw. zu rechtfertigen sind.

Hierfür werden exemplarisch Konzepte/Diskurse herangezogen, die, nach einer Bestandsaufnahme in Kapitel 3.1, von Kapitel 3.2 bis 3.4 chronologisch aufsteigend geordnet sind; wobei sich Überschneidungen¹⁸¹ und Widersprüche ergeben, welche der vorliegende Text bewusst nicht auflösen möchte.

Kapitel 3.1 wird die kultur- und medienwissenschaftliche Diskussion um Immersion sowie deren Übertragung auf Musik-/Theater diskutieren, um zu zeigen, dass hier Reflexions- bzw. Distanzmomente produktionsästhetisch intendiert werden und ebenfalls historisch verortbar sind. Kapitel 3.2 untersucht anhand des kulturwissenschaftlichen Konzepts des ‚Affekts‘, inwiefern sich hier Analogien bzw. Differenzen zwischen Illusion und Immersion herstellen lassen, unter besonderer Rücksichtnahme auf expressionistische Tendenzen. Kapitel 3.3 wird Bertolt Brechts/Kurt Weills Konzept der Verfremdung diskutieren, um dessen gravierende Bedeutung für musik-/theatrale und medienästhetische Diskurse seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts transparent zu machen. Kapitel 3.4 wird sich noch expliziter auf die Weimarer Republik konzentrieren, indem an zwei musikologischen Topoi nachvollzogen wird, inwiefern durch wissenschaftliche Diskurse um künstlerische Praktiken spezifische Kausalitäten konstruiert werden. Abschließend soll Kapitel 3.5 resümieren, inwiefern es gelingen kann, eine Analogie zwischen Illusion/Verfremdung sowie Immersion/Distanz herzustellen.

3.1 Immersion als definitorisches Spannungsfeld: Kultur- und medienwissenschaftliche Entwicklungen

Wissenschaftliche Einigkeit besteht lediglich bei der etymologischen Herkunft des Immersionsbegriffs („[...] [engl. *immersion*; lat. *immergere* eintauchen, versenken]“),¹⁸² ansonsten sind dessen Auslegungen und Schwerpunkte so vielfältig wie die Disziplinen

¹⁸⁰ Der theatrale Anspruch der ‚Verfremdung‘ wird maßgeblich mit Brecht (Kapitel 3.3) assoziiert. Dass sich dieser jedoch nicht allein an illusionistischen Kunstpraktiken abarbeitet, wird diese Arbeit veranschaulichen.

¹⁸¹ Eine der bedeutsamsten Überschneidungen ist hierbei, dass Diskurse um Immersion „[...] kein Charakteristikum medientechnischer Errungenschaft“ (Kolesch, Doris, „Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart“, S. 60) sind, da sich diese bereits an Literatur und bildender Kunst entfachten. Neu im 20./21. Jahrhundert ist vor allem deren definitorische Vielfalt und entsprechende Anspruchshaltungen, auf die Kapitel 3.5 eingehen wird.

¹⁸² Huff, Markus, „Immersion“, *Dorsch Lexikon der Psychologie*, 2019, <https://portal.hogrefe.com/dorsch/immersion/>, 28. 02. 2020.

und Fachgebiete, in denen er zur Anwendung kommt. Relevant für diese Arbeit sind vor allem die medienwissenschaftlichen und medienpsychologischen Untersuchungen, von denen hier zunächst die relevantesten Diskussionsfelder herausgegriffen werden, um, auf ihnen aufbauend, aktuelle Forschungsstände zu immersivem Theater (Kapitel 3.1.1) und immersiver Oper (Kapitel 3.1.2) darlegen zu können.

Auch wenn Immersion vor allem im Zusammenhang mit der medientechnischen Kreation virtueller Realitäten (engl. *virtual reality*, im Folgenden mit VR abgekürzt) als Folge des kinematisch bewegten Bildes im 20. Jahrhundert assoziiert wird,¹⁸³ ist deren Effekt bereits zuvor in Literatur und bildenden Künsten bekannt.¹⁸⁴ Interessanterweise werden in den wenigen historiografischen Analyseversuchen selten das Sprech-, und noch weniger das Musiktheater thematisiert bzw. auf deren immersive Qualitäten befragt. Gundolf S. Freyermuth konstatiert in diesem Zusammenhang lediglich den Übergang zwischen manuell-analoger und industrialisiert-automatisierter Kunsterstellung:

„Once, the constraints and affordances of photo-realism led the development of the audio-visual content from mechanical production methods, as they were standard to theater, toward industrial production methods, which became standard to the movie industry in the analog age.“¹⁸⁵

Dabei sind Schlussfolgerungen, die über die Genealogie von Immersionserfahrungen getroffen werden, eng mit musik-/theatralen Ästhetiken verwandt. So konstatiert Freyermuth zunächst, dass der moderne Bildraum sich maßgeblich durch ein Prinzip dreifacher räumlicher Trennung auszeichne; medial; in Bezug auf die Rezeptionssituation; sowie den Rezeptionsmodus.¹⁸⁶ Diese Trennungen führen – so die Hypothese des Medienwissenschaftlers – zum ästhetischen Wunsch, diese in unterschiedlichen Abstufungen aufzuheben; „[...] to anticipate, within the confines of analog technology, more immersive aesthetic practices and experiences.“¹⁸⁷

¹⁸³ Oliver Bendel betont, dass die Medientechnik sich vor allem durch Digitalisierungsmechanismen auszeichnet: „Virtuelle Realität (*Virtual Reality*, VR) ist eine computergenerierte Wirklichkeit mit Bild (3D) und in vielen Fällen auch Ton. Sie wird über Großbildleinwände, in speziellen Räumen (Cave Automatic Virtual Environment, kurz CAVE) oder über ein Head-Mounted-Display (Video- bzw. VR-Brille) übertragen. Bei Mixed Reality wird entweder Realität erweitert (Augmented Reality), wobei für die Darstellung und Wahrnehmung eine AR-Brille (oft Datenbrille genannt) benötigt wird, oder aber Virtualität, im Sinne der Kopplung mit der Realität“ (Bendel, Oliver, „Virtuelle Realität“, in: *Gabler Wirtschaftslexikon Online*, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/virtuelle-realitaet-54243>, 27. 09. 2019).

¹⁸⁴ Burcu Dogramaci und Fabienne Liptay konstatieren hierzu, dass einem „[...] concept of ‘liquid spaces’“ (Dies., „Introduction. Immersion in the Visual Arts and Media“, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hrsg. von dens., Leiden/Boston: Brill Rodopi 2016, S. 2) in Literatur und bildender Kunst seit dem 16. Jahrhundert vor allem eine doppelte Reflexionslogik zugrunde liegt: „[...] firstly as it has developed in the theories of the arts and the media and secondly as it is produced and reflects by the artworks themselves“ (ebd., S. 2).

¹⁸⁵ Freyermuth, Gundolf S., „From Analog to Digital Space: Toward a Historical Theory of Immersion“, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hrsg. von Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci, Leiden/Boston: Brill Rodopi 2016, S. 173.

¹⁸⁶ Vgl. a. a. O., S. 181.

¹⁸⁷ A. a. O., S. 186.

Tatsächlich oszillieren fast alle Definitionen und Beschreibungsversuche von Immersion, die im Rahmen dieser Masterarbeit herangezogen werden, zwischen vollkommen subjektiver Versenkung in ein Medium (bis hin zur Verflüssigung der Subjektwahrnehmung) und gezielten Brüchen innerhalb der Immersionserfahrung, die Reflexion (über den Subjektstatus oder die Möglichkeiten der Wahrnehmung) hervorrufen sollen.¹⁸⁸ Interessant ist an dieser Beobachtung vor allem zweierlei:

Erstens ist das Herausfallen aus bzw. das Brechen mit einer immersiven Welt (sei es VR oder irgendeine andere computergenerierte Realität) ein essenzielles Element der Deskription von Immersionskonzeptionen, welches nicht bei allen ex ante zu verhindern versucht wird.¹⁸⁹ Hierin liegt wissenschaftshistorisch ein elementarer Unterschied zu Illusionsästhetiken. Diese zeichnen sich nicht allein durch ein eskapistisches Moment aus, sondern durch Techniken, die umfassend verhindern wollen, dass die Rezeption der künstlerisch-medialen Illusionen gebrochen wird (Vgl. hierzu Kapitel 3.2).

Zweitens stellt sich an dieser Stelle des vorliegenden Textes die Frage, wie terminologisch mit dem Verhältnis von Illusion/Immersion sowie Virtualität/Fiktion umzugehen ist. Dass zwischen Illusion und Immersion Unterschiede bestehen, legen dieses Kapitel sowie dieser Absatz nahe und diese werden im Verlauf der Arbeit eingehend thematisiert. Ihr einendes Element liegt in der Tatsache, dass sie dahingehend produktionsästhetisch zu verorten sind, als sie Zielsetzungen (Utopien) künstlerisch-medialer Praktiken darstellen. Ihre (rezeptiven) Auswirkungen hingegen sind durch Wahrnehmungen gekennzeichnet, die im Bereich der Virtualität und/oder in jenem der Fiktion¹⁹⁰ angesiedelt sind. Insofern diese Einteilung für unterschiedliche künstlerische Ästhetiken, die in Kapitel 4 noch zu erläutern sein werden, bedeutsam ist, wird an entsprechender Stelle auf die eingegangen.

¹⁸⁸ Einen umfassenden Überblick, von Immersionskonzepten in den bildenden/darstellenden Künsten sowie für Film/Digitalkunst gibt folgender Sammelband: Menrath, Stefanie Kiwi (Hrsg_in.), *What does a chameleon look like? Topographies of Immersion*, Köln: Halem 2011.

¹⁸⁹ Vgl. Freyermuth, Gundolf S., „From Analog to Digital Space: Toward a Historical Theory of Immersion“, S. 179.

¹⁹⁰ Fiktion und Virtualität korrespondieren philosophisch auf mehreren Ebenen, wie Patrick Kruse und Lars Grabbe erläutern: Indem Virtualität sich „[...] auf das Feld der Möglichkeit“ (Dies., „Virtualität“, *Online-Glossar der ‚Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft‘ der Universität Tübingen*, 2013, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Virtualit%C3%A4t>, 01. 10. 2019) bezieht, konstituiert sie das von Menschen als Realität Wahrgenommene und konstruiert darüber ein Subjektbewusstsein. Darauf aufbauend, und gleichzeitig abgrenzend, gilt: „Eine Fiktion ist die Darstellung eines Sachverhalts ohne überprüfbare Referenz zu einem real stattgefundenen Ereignis, d.h. ohne notwendigen Wirklichkeitsbezug“ (ebd.). Die (theatrale) Mimesis ist demnach als Fiktion wie eine „[...] Darstellung bzw. Simulation einer möglichen Wirklichkeit oder Welt“ (ebd.) zu fassen, und somit in doppeltem Sinne virtuell. Indem sie Realitäten produziert – hier wird der Konnex zur Produktionsästhetik evident –, die „[...] allein in der Vorstellung des Rezipienten vollzogen“ (ebd.) werden. Kruse und Grabbe verdeutlichen hierdurch, dass die technischen Produktionsbedingungen nicht ex ante Qualitätsschemata für den Grad an rezeptiver Fiktions- bzw. Virtualitätsempfindung darstellen.

Festhaltend, dass sich Immersion neben deren definitorischer Diversität durch ein produktionsästhetisches Anliegen kennzeichnet und trotz der Konstruktion fiktiver Realitäten reflexive Momente des Bruchs erlaubt, wird die Zuwendung zu musik-/theatralen Kontexten relevant. Die Arbeit schlägt hierbei vor, diese über das von den Medienpsychologen Werner Wirth und Matthias Hofer eingehend skizzierte Konzept des ‚Präsenzerlebens‘ vorzunehmen. Auch wenn es sich hier um eine Perspektive der Rezeptionsforschung handelt, ist von Bedeutung, dass „[...] das Gefühl, sich in der mediatisierten statt der realen Welt aufzuhalten (*feeling of being there*)“¹⁹¹ von „[...] der objektiven Beschreibung von Merkmalen der Mediumgebung“¹⁹² bzw. deren immersiven Qualitäten abgegrenzt wird. Somit plädiert dieses Konzept ebenfalls dafür, Immersion zunächst dahingehend produktionsästhetisch zu verorten, als unterschiedliche Medienfaktoren quantitativ und qualitativ dokumentiert werden können.¹⁹³ Auch wenn deren rezeptive Auswirkungen kaum repräsentativ gemessen werden können (Wirth und Hofer versuchen dies durch Fragebögen), lassen sich immerhin potenzielle Immersionscharakteristika aufzeichnen. Auffallend ist hierbei, dass abermals die Problematik der Räumlichkeit bzw. deren Inszenierung von entscheidender Bedeutung ist. Als solche kann sie – neben Narration und Mediatisierung – produktionsästhetisch für musik-/theatrale Inszenierungsästhetiken problematisiert und analysiert werden.

3.1.1 Immersives Theater

Die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch greift aus Immersionskonzepten vor allem die „[...] *Erfahrung der Verflüssigung von Grenzen und Räumen*“¹⁹⁴ heraus, um diese für immersives Theater zu untersuchen. Allerdings wird hier, im Gegensatz zum medienwissenschaftlichen Konsens, das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion nicht anhand computergenerierter oder digitalisierter Bilder ausgehandelt (obgleich diese als inszenatorische Elemente höchst relevant sind), sondern anhand partizipativer Momente seitens des Publikums. Kolesch weist damit auf ein definitorisches Spannungsverhältnis zwischen dem deutschsprachigen und dem angelsächsischen Raum hin, welches sich analog zum Performativitätsdiskurs verhält: „Der Begriff immersives Theater ist hier nicht als Gattungsbegriff gemeint, wie die englische Bezeichnung *immersive theatre*, sondern als Spielart der performativen

¹⁹¹ Hofer, Matthias/Wirth, Werner, „Präsenzerleben. Eine medienpsychologische Modellierung“, in: *montage AV Heft 17*, Nr. 2/2008, S. 161.

¹⁹² A. a. O., S. 161 (FN 4).

¹⁹³ Wirth und Hofer schlagen hierbei neben „[...] Neuheit, Relevanz oder überraschende[n] Eigenschaften des Medienangebots“ (ebd., S. 165) maßgeblich die „[...] Narration“ (ebd., S. 166) als immersives Charakteristikum vor: „[...] [F]ehlende Sinneseindrücke [können, *Anm.*] durch einen spannenden Plot kompensiert werden“ (ebd., S. 166).

¹⁹⁴ Kolesch, Doris, „Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart“, S. 57.

Gegenwartskunst.“¹⁹⁵ Durch die Entwicklung einer solchen Immersionsauffassung kann Kolesch eine „[...] Hybridisierung ansonsten vermeintlich klar geschiedener Kategorien, Praktiken oder Bereiche“¹⁹⁶ analysieren, sowie „[...] die Grundbedingungen von Theater überhaupt“¹⁹⁷ befragen.

Evident wird bei dieser ersten Bestandsaufnahme nicht nur eine definitorische Disparität, was ‚immersives Theater‘ sei, sondern, damit verbunden, mit welchen Elementen theatraler Ereignisse dieser Rezeptionsmodus einhergeht.

Miriam Wendschoff geht zunächst – ausführlicher als Kolesch – auf den angelsächsischen Gattungsbegriff ein, der ihrer Ansicht darauf abzielt, allgemein „[...] eine installative, interaktive Theaterpraxis zu beschreiben.“¹⁹⁸ Sie stimmt mit Kolesch dahingehend überein, dass räumliche Hybridisierungen immersive Theaterpraktiken auszeichnen; jedoch mit drei relevanten Ergänzungen bzw. Einwänden: Erstens konstatiert Wendschoff, dass es aufgrund des subjektiven Rezeptionsempfindens nicht möglich ist, geisteswissenschaftliche Messungen hinsichtlich des Erfolgs immersiver Erfahrungen vorzunehmen; wohl aber eine interdisziplinäre Analyse von „[...] Inszenierungsstrategien in anderen Medien“,¹⁹⁹ wie sie auch die vorliegende Arbeit fokussiert. Zweitens korrelieren psychische und physische Immersion miteinander, können jedoch auch unabhängig voneinander auftreten;²⁰⁰ in jedem Fall führt die Trennung von Zuschauer_innen- und Bühnenraum nur fakultativ zu immersiven Erfahrungen. Drittens stellt die Autorin die grundlegende Frage, wofür und inwiefern immersiv-theatrale Erfahrungen überhaupt produktionsästhetisch intendiert sind: Schließlich oszillieren die produktionsästhetischen Haltungen hierzu, so Wendschoff, zwischen „[...] Eskapismus [...] und [...] Unvereinbarkeit von Immersion und kritischer Reflektion [...] [sowie einem, *Anm.*] Erfahrungsraum [...], der gerade durch seine affektive Intensität bei den Rezipierenden Reflektion auslöst.“²⁰¹

Gerade durch diese Betrachtungen kann für diese Arbeit ein Begriff von Distanz begründet werden, der sich durch fruchtbare Brüche immersiver Momente (Vgl. Kapitel 3.1) charakterisieren lässt: Indem das Hineinfallen in bzw. Herausfallen aus einer theatralen Diegese ständige rezeptive Abgleiche mit dem als real Empfundenen impliziert, kann ein produktionsästhetisches Reflexionsanliegen genau durch diesen (unvorhersehbaren) Wechsel von Inszenierungsstrategien erreicht werden. Hierbei ist

¹⁹⁵ A. a. O., S. 59.

¹⁹⁶ Ebd., S. 58.

¹⁹⁷ Ebd., S. 59.

¹⁹⁸ Wendschoff, Miriam, „Zur Konzeption eines immersiven Theaters. Eine Analyse von Inszenierungsstrategien zur Erzeugung von Immersion in zeitgenössischen Performance-Installationen“, Masterarbeit, Universität Hildesheim, Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur 2015, S. 6.

¹⁹⁹ A. a. O., S. 67.

²⁰⁰ Vgl. a. a. O., S. 64ff.

²⁰¹ Ebd., S. 68f.

es wichtig, dass Wendschoffs Analyse sich in einem entscheidenden Aspekt nicht mit dem Forschungsanliegen dieser Arbeit vereinen lässt. In der ‚Performance-Installation‘ versucht die Forscherin, physische Disponiertheit deskriptiv fassen zu können, ohne dabei intendierte Immersionserfahrungen zu antizipieren.²⁰² Daraus resultiert ihre Beobachtung, dass

„[...] die semiotische Beschaffenheit ‚immersiven Theaters‘ weitestgehend identisch mit der außertheatralen Wirklichkeit ist und somit [...] die Forderung nach ‚Transparenz des Mediums‘, die beispielsweise in der Virtual Reality als Voraussetzung für Immersion gestellt wird, im Hinblick auf ‚immersives Theater‘ irreführend [ist].“²⁰³

Dies gilt notabene lediglich für theatrale Kontexte, die sich performativen Elementen dahingehend bedienen, als sie tradierte Theaterdispositive bis zu deren Negation mit der Zielsetzung hybridisieren, direkt an die Lebensrealität der Rezipient_innen/Teilnehmer_innen anzuknüpfen.²⁰⁴ Für den Kontext der vorliegenden Arbeit, die tradierten musiktheatralen Raum- und Mediensituationen immersives Potenzial nicht ex ante abspricht, ist es weiterführend, das vorgeschlagene Spannungsverhältnis zwischen Raum, Narration und Mediatisierung um jenes der Interaktion zu erweitern, um immersive Elemente musiktheatraler Ästhetiken untersuchen zu können.

Bevor Kapitel 3.1.2 auf Charakteristika der immersiven Oper eingeht, ist an dieser Stelle abschließend auf ein Spezifikum einzugehen, das bis hierher wiederholt im Kontext des Immersiven thematisiert worden ist: jenes der Performativität. Offenbar arbeitet sich dieses eher am deutsch- und angelsächsisch geführten Diskurs um Performance-/Kunst ab, denn an jenem um theatrale Performativität. Wie Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf eindrücklich konstatieren, beschäftigt sich Performance-/Kunst mit dem Spannungsverhältnis des „[...] Transitorische[n], Flüchtige[n] der Aufführung“²⁰⁵ und „[...] den unablässigen Versuchen, sie mit Video, Film, Photographie, Beschreibungen zu dokumentieren“.²⁰⁶ Zwar kann für die hier diskutierten Spezifika des immersiven Theaters nicht pauschalisiert werden, dass die Vermeidung von „[...] Als-ob-Handlungen“²⁰⁷ konstitutiv wäre; jedoch sind eine „[...] Theatralisierung der betreffenden Räume“²⁰⁸, eine „[...] Pluralisierung des

²⁰² Vgl. a. a. O., S. 18f.

²⁰³ A. a. O., S. 66.

²⁰⁴ Vgl. bspw. Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana Band 10*, Heft 1/2001, S. 242.

²⁰⁵ Ebd., S. 242.

²⁰⁶ Ebd., S. 242.

²⁰⁷ Ebd., S. 243.

²⁰⁸ Ebd., S. 242.

Bedeutungsangebots“²⁰⁹ sowie ein Spiel mit Gattungsdurchlässigkeiten und -grenzen²¹⁰ genauso bedeutsam wie die Kontextualisierung mit ‚cultural performances‘ und theatralen Aufführungsbegriffen.²¹¹ Das, was Fischer-Lichte und Wulf unter Performativität subsumieren, ist „[...] die wesentliche Bedingung der Möglichkeit für Bedeutungserzeugung einer Aufführung“²¹² und ist damit als Grundbedingung und -charakteristikum jeder Art der theatralen Aufführung zu eigen. Insofern sind auch die konventionellsten und tradiertesten Musik-/Theateranordnungen performativ, wohingegen sie nicht zwingend – im Sinne einer potenziell immersiven Performance-/Kunst – mit theatral-performativen Inszenierungsstrategien und -mitteln arbeiten. Es bietet sich daher an, innovative und avantgardistische Zugänge musiktheatraler Inszenierungsästhetiken der Weimarer Republik und deren mögliche Parallelitäten zu immersivem Musiktheater auch in Praktiken und Diskursen um Performance-/Kunst seit den 1960er-Jahren zu suchen, die über eine (performative) Hybridisierung von Gattungsgrenzen hinausgehen.

3.1.2 Immersive Oper

Grundsätzlich ist zu konstatieren, dass aktuelle Forschungsstände (2019/20) zum Begriff des immersiven Theaters ebenso für das Feld der immersiven Oper gelten. Interessanterweise ist der Bereich der immersiven Oper,²¹³ vor allem geprägt durch den britischen bzw. angelsächsischen Raum, weitaus experimentierfreudiger in Bezug auf die in Kapitel 3.1.1 ausgeführten Überlegungen/Spezifika. Dies soll im Folgenden verdeutlicht werden.

Der Begriff der immersiven Oper ist, in Relation zu jenem des immersiven Theaters, weit eher durch einen Gattungsbegriff gekennzeichnet. Dies liegt daran, dass sich inszenatorische Strategien nicht nur durch die Verwendung digitaler/digitalisierter Technologien oder die Hybridisierung diegetisch-tradierter Elemente auszeichnen, sondern gleichwohl bei der genuinen Erstellung der Komposition vorgesehen sind.

Insofern ist der Begriff der ‚immersive opera‘ eine Entwicklung des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die sich vor allem bei medienpsychologischen Untersuchungen größerer Beliebtheit erfreut. Hierbei werden vor allem die technologischen Möglichkeiten fokussiert:

²⁰⁹ A. a. O., S. 247.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 247.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 237ff. und S. 248ff.

²¹² Ebd. S. 249.

²¹³ Der Begriff der ‚immersiven Oper‘ ist hier als wörtliche Übersetzung des englischen Gattungsterminus ‚immersive opera‘ zu verstehen, der im Folgenden zum ‚immersiven Musiktheater‘ hin erweitert wird.

„Because of its [the opera's, *Anm.*] combination of both musical and theatrical elements, it provides an ideal new-media research platform that can allow researchers to develop new technologies and interactional techniques that at a high-level explore the interplay between audience, performance, composition and staging.“²¹⁴

Interessant ist bei dieser Auffassung von (immersiver) Oper ein Perspektivwechsel in zweierlei Hinsicht: Erstens umfasst sie musiktheatrale Ästhetiken, wie sie die vorliegende Arbeit in Kapitel 1.3 definiert hat.

Zweitens fasst sie Musiktheater per se aufgrund der vielen Konstituenzen als die gattungsübergreifendste und umfassendste Medien- und Kunstform auf und wirft ihm genau deswegen keine Starrheit vor, die sich im europäischen (und insbesondere deutschsprachigen) Raum am Diskurs der ‚Werktreue‘ abarbeitet. Sabine Henze-Döhring konstatiert in diesem Zusammenhang zurecht, dass eine „[...] fixierbare Vorstellung“²¹⁵ eines ‚(Kunst-)Werks‘ zwar obsolet ist, sich jedoch bis ins 21. Jahrhundert an einem Spannungsfeld zwischen „[...] Textgestalt und Aufführung einerseits, [...] ästhetischer Wahrnehmung und urheberrechtlichen Bestimmungen andererseits“²¹⁶ entfacht. Dies stützt die Argumentation der bisherigen Arbeit, insbesondere durch eine nicht näher spezifizierte Hypothese über die Zeit der Weimarer Republik: Henze-Döhring spricht hier, in Bezug auf eine Diskussion um „[...] eine Erstarrung der Regieoper“²¹⁷ von „[...] den immer noch virulenten ästhetischen Prämissen der 1920er Jahre.“²¹⁸ Dies impliziert – auch wenn der Begriff der ‚Regieoper‘ im 21. Jahrhundert an dieser Stelle nicht weiter beleuchtet werden kann²¹⁹ –, dass musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik sich in ihrer bis zur Radikalität zuspitzenden Innovationsfreude bis ins 21. Jahrhundert dahingehend gehalten haben, als ihre Tragfähigkeit seitdem kaum reflektiert bzw. befragt worden ist. Insofern ist ein konzeptueller Rahmen immersiven Musiktheaters nicht allein eine Befragung von dessen Prämissen bzw. Prototypen, wie sie ganz sicher Brecht und Weill (Vgl. Kapitel 3.3) maßgeblich beeinflusst haben; er bietet eine neue Perspektive auf den Diskurs dessen, was musiktheatral ‚tradiert‘ und was ‚innovativ‘ sei. Die Diskussion um Text- bzw. Partiturzentriertheit versus unterschiedlicher Aufführungskonzeptionen und Inszenierungsstrategien würde sich nicht allein an Dokumentation, der Bedeutung des Gesangs und der Darstellung, des Urheberrechts

²¹⁴ Kallionpää, Maria/ Chamberlain, Alan/Gasselseder, Hans-Peter, „Under Construction. Contemporary Opera in the Crossroads Between New Aesthetics, Techniques, and Technologies“, in: *Proceedings of the Audio Mostly 2018 on Sound in Immersion and Emotion*, Article No. 14, <https://dl.acm.org/citation.cfm?doid=3243274.3243306>, 04. 10. 2018.

²¹⁵ Henze-Döhring, Sabine, „Werk‘: Ein Terminus wird hinterfragt“, S. 31.

²¹⁶ A. a. O., S. 24.

²¹⁷ A. a. O., S. 31.

²¹⁸ Ebd., S. 31.

²¹⁹ Siehe hierzu bspw.: Haider, Hilde, „Regietheater“, in: *Opera Staging: Erzählweisen*, hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2014, S. 35–62.

bzw. der Re-Iteration ästhetischer Diskurse entfachen;²²⁰ sondern in der Charakterisierung des ‚Immersiven‘ (und sei es lediglich als produktionsästhetische Utopie) eine Weiter-Entwicklung musiktheatraler Ästhetiken suggerieren, die in Konzepten der Weimarer Republik eine entscheidende Motivation findet.

Eine solche Auffassung stützt die Herangehensweise, ästhetische Parallelitäten zwischen der Weimarer Republik und dem 21. Jahrhundert hinsichtlich immersiver Strategien zu suchen dahingehend, als diese tatsächlich wissenschaftstheoretisch und inszenierungspraktisch miteinander in Relation gesetzt werden können und sich nicht als Hypothesen einer potenziellen Verifikation bzw. Falsifikation entziehen.

3.1.3 Zwischenresümee: Die definitorische Schwierigkeit eines musiktheatralen Immersionsbegriffs

Immersive Musiktheaterprojekte des 21. Jahrhunderts befragen nicht nur die Möglichkeit der Hybridisierung von Gattungsgrenzen sowie die Medialität und Mediatisierung sämtlicher inszenatorischer Elemente; sie betrachten, im Gegensatz zur Musiktheatergeschichte,²²¹ alle Produktionselemente gleichberechtigt: „All these contributing artists and staff need to be coordinated, making opera one of the most complex forms of production in the realm of arts.“²²² Diese Gleichberechtigung, die auch die soziologische Disposition von Produktion und Rezeption reflektiert,²²³ suggeriert eine Weiterführung bzw. einen Rückbezug auf musik-/ästhetische Konzepte der Weimarer Republik, denen es im Verlauf des gesamten Kapitels 3 nachzuspüren gilt.

Auffällig ist jedoch deren Anliegen (in unterschiedlichen Abstufungen), patriarchale²²⁴ sowie neoliberale²²⁵ Einflüsse des Produktions- und Rezeptionsprozesses sichtbar zu machen. Auch hier wird eine Ähnlichkeit zu musik-/theatralen Ästhetiken der Weimarer Republik suggeriert, die sich an Kapitalismus- und Systemkritik (Vgl. Kapitel 3.4 sowie 4.3) abarbeiten.

Es muss an dieser Stelle zwischenbilanziert werden, dass sich sowohl der mediale Immersionsbegriff als auch dessen Weiterführung in musiktheatrale Kontexte trotz

²²⁰ Die Enumeration dieser Spezifika orientiert sich am eben zitierten Text von Sabine Henze-Döhring (vgl. Henze-Döhring, Sabine, „Werk‘: Ein Terminus wird hinterfragt“, S. 23–34).

²²¹ Genauere Analysen zwischen Hierarchien in musiktheatralen Ästhetiken kann die vorliegende Arbeit nicht leisten. Allein das (musiktheatrale) Verhältnis zwischen Musik und Wort ist bis heute nicht abschließend geklärt. Siehe hierzu: Kaiser, Joachim/Reich-Ranicki Marcel, *Prima la musica, dopo le parole. Joachim Kaiser und Marcel Reich-Ranicki im Streitgespräch – moderiert von August Everding*, Frankfurt am Main: Westend 2018.

²²² Lin, Yu-Wei/Williams, Alan E., „Projecting the voice: observations of audience behaviours in ICT-mediated contemporary opera“, in: *New Review of Hypermedia and Multimedia Vol. 20*, Issue 3/2014, S. 209.

²²³ Vgl. a. a. O., S. 218.

²²⁴ Vgl. z. B.: Pearlman, Ellen, „Brain Opera: Exploring Surveillance in 360-degree Immersive Theatre“, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art Vol. 39*, Issue 2/May 2017, S. 79–85.

²²⁵ Vgl. z. B.: Lin, Yu-Wei/Williams, Alan E., „Projecting the voice: observations of audience behaviours in ICT-mediated contemporary opera“, S. 210ff.

wissenschaftlicher Bemühungen einer präzisen Definition entziehen. Erste Beobachtungen schlagen zwar durch die Bemühungen, trotz des immersiven ‚Eintauchens‘ bzw. ‚Umschlossenseins‘, Spannungs- und Reflexionsfelder zu generieren, Analogien zu musiktheatralen Strategien der Weimarer Republik vor; jedoch bedürfen diese im Folgenden eingehender Analysen, um schließlich in Kapitel 3.5.2 eine Einschätzung über Parallelen, Differenzen und Überschneidungen generieren zu können.

3.2 Affekt und Expressionismus als Paradigmen von Illusion? Die Schwierigkeiten der Übertragung ästhetischer Termini

Kapitel 3.1 legt nahe, Momente des Immersiven ebenfalls durch (reflexive) Brüche zu charakterisieren, die mit einer rezeptiven Distanzierung einer künstlerisch erschaffenen, diegetischen Realität einhergehen. Hierbei ist entscheidend, worüber eine potenzielle Involviertheit – nicht zwingend eine Interaktion – von Zuschauer_innen generiert werden kann bzw. soll, damit das Rezipierte als temporäre Realität empfunden wird. Diesbezüglich wurde hypothetisch eine Parallele zum ästhetischen Terminus der ‚Illusion‘ vorgeschlagen, wobei sich dieser, so der Ausgangspunkt, durch ein Vermeiden jeder Distanzierung auszeichne.

Bereits eingehend konstatiert wurde, dass sich Immersionskonzepte nicht erst seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert in Theorien der bildenden und darstellenden Künste finden. ‚Illusion‘ hingegen ist insbesondere mit musik-/theatralen Ästhetiken wesentlich direkter assoziiert und liegt wissenschaftshistorisch bis in das 18. Jahrhundert hinein verankert; und zwar über den Affekt [lat. *affectus*].²²⁶ Dieser kennzeichnet sich durch eine vielfältige definitorische Auslegung, welche als kleinstes Gemeinsames hat, diesen durch „[...] eine kurz andauernde Gefühlsbewegung von starker Intensität“²²⁷ zu beschreiben. Hierbei kennzeichnet sich der Affekt durch seine Fragilität sowie dessen temporären Einfluss auf menschliches Verhalten, der sich sowohl durch eine emotionale Überwältigung als auch durch die Aushebelung von deren Reflektion als Gefühlsregung äußert.²²⁸

²²⁶ Dies bezieht sich etymologisch auf den „[...] durch äußere Eindrücke hervorgerufene[n] körperliche[n] oder geistige[n] Zustand“ (Georges, Karl Ernst, „affectus“, in: *Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Erster Band. A–J*, hrsg. von dems., Leipzig: Hahn'sche Verlags-Buchhandlung 1855, S. 159).

²²⁷ Lüdeckens, Dorothea, „Affekt“, in: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkhard, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 9.

²²⁸ Wolfgang Lenzen verwendet für die Differenzierung zwischen ‚Emotion‘ und ‚Gefühl‘ António Damásios analytische Theorie: „(D1) Emotionen [*emotions*] sind Veränderungen innerer Körperzustände. (D2) Gefühle [*feelings*] sind die Wahrnehmungen solcher Emotionen, d. h. Wahrnehmungen von Körperzustandsveränderungen“ (Lenzen, Wolfgang, „Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle“, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York: Walter De Gruyter 2004, S. 81).

So disparat die Auslegungen in Psychologie und Kulturwissenschaften des 21. Jahrhunderts sind,²²⁹ so unterschiedlich sind auch deren Ansätze in wissenschaftshistorischen Kontexten. Es gilt im Folgenden jene Aspekte zu fokussieren, die sich mit Musik-/Theatralik beschäftigen bzw. beschäftigt haben. Ob mit der Intensität bzw. Radikalität dieser Empfindung immer künstlerische Momente der Illusion bzw. Immersion erzeugt werden konnten bzw. sollten, bleibt dabei zunächst offen.

3.2.1 Affekt als musikhistorisches Illusions- und kulturwissenschaftliches Immersionsmoment?

Theater- und musiktheoretisch ist für die vorliegende Arbeit, den deutschsprachigen Raum fokussierend, die relevante Zeit für Konnekte und bis ins 21. Jahrhundert diskutierte Hypothesen zum Affekt die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Johann Wolfgang Goethe verdeutlicht 1798 seine Haltung in einem fingierten Gespräch zwischen einem „Anwalt des Künstlers“²³⁰ sowie einem „Zuschauer“²³¹ zur Differenzierung zwischen ‚Natur- und Kunstwahrer‘ am Beispiel der Aufführungssituation einer Oper. Dieser wird hierbei die Fähigkeit zugesprochen, dass, sofern alle sie konstituierenden Elemente „[...] zusammenstimm[en]“,²³² Zuschauer_innen „[...] beinah sich selbst [vergessen, *Anm.*]“,²³³ wobei das Wort der ‚Täuschung‘ bewusst vermieden wird: Gerade weil sich das Kunstwahre durch die ästhetische Produktion konstituiert, so Goethe, könne es nicht künstlerisches Bestreben sein, „[...] ein Kunstwerk als ein Naturwerk“²³⁴ erscheinen zu lassen, das die Welt lediglich abbilde bzw. nachahme.

Evident wird hieran zweierlei: Erstens lässt sich aus dieser Perspektive Illusion nicht mit Täuschung gleichsetzen. Zweitens werden diese mit „[...] Empfindung[en]“²³⁵ wie ‚Entzücken‘ assoziiert; also temporären, durch die musiktheatrale Ästhetik hervorgerufenen Affekten. In diesem Zusammenhang ist wichtig zu betonen, dass Goethe diese Beweisführung, trotz des musiktheatralen Kontexts, anhand optischer, jedoch nicht anhand akustischer Stimuli führt. In diesem Sinne stimmt die Entstehungszeit des Textes mit dem künstlerisch-wissenschaftlichen Diskurs überein, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts die optische über die akustische Wahrnehmung erhebt: „Das Auge wird zum Organ der Aufklärung, zur Metapher der Vernunft

²²⁹ Siehe hierzu z. B.: Herding, Klaus, „Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie“, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York: Walter De Gruyter 2004, S. 3–46.

²³⁰ Goethe, Johann Wolfgang, „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch“ [1798], in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 45ff.

²³¹ Ebd., S. 45ff.

²³² A. a. O., S. 48.

²³³ Ebd., S. 48.

²³⁴ Ebd., S. 49.

²³⁵ Ebd., S. 48.

überhaupt.“²³⁶ Dies führt in Folge so weit, dass, im Gegensatz zu Goethes Auffassung, die Suche nach einer aufklärerischen ‚Naturwahrheit‘ eine ‚Kunstwahrheit‘ überwiegen wird. Jörg Krämer befragt diese Entwicklung für ihre musiktheatralen Implikationen explizit dahingehend, indem er einen Mangel einer elaborierten Musikdramaturgie neben diesem historischen Relikt verortet:

„Die Multimedialität der zusammengesetzten Kunstform Musiktheater, die dem barocken Theatercode, bei dem die ‚Künstlichkeit‘ aller beteiligten Zeichensysteme von vornherein auf allen Ebenen deutlich gemacht wurde, keine Schwierigkeiten bereitete, wird jetzt unter der neuen Doktrin der ‚natürlichen‘ Zeichen zunehmend zum Problem: Je mehr die wahrnehmbaren Codes [...] unter das Gebot der ‚natürlichen‘ Abbildung geraten, [...] desto mehr wird nun die Differenz zu den akustisch rezipierbaren Codes – speziell zur Musik – bewußt, die sich derartigen Natürlichkeits- und Mimesisgeboten kaum fügen kann.“²³⁷

Vor diesem Hintergrund problematisiert sich nicht nur das Spannungsverhältnis von Affekt und Illusion, sondern auch dessen wissenschaftshistorischer Umgang. Immerhin, so Krämer, entwickelt sich „[...] das Primat des Ohres“²³⁸ im 19. Jahrhundert spätestens mit Richard Wagners Konzeption des Musikdramas. Festgehalten werden kann an dieser Stelle, dass die künstlerischen Zielsetzungen einer (affektiven) Illusionierung nicht generalisiert werden können. Zwar verläuft die Bruchlinie vom ‚barocken‘ 17. Jahrhundert in das ‚aufgeklärte‘ 18. Jahrhundert primär anhand der Diskussion um Künstlichkeit versus Natürlichkeit, jedoch zeigt sich anhand der Bedeutung von Affekten ein Widerspruch: Einerseits soll deren Darstellung dergestalt reduziert geschehen, dass Zuschauer_innen diese erkennen und einordnen können,²³⁹ andererseits geht mit diesem Naturalisierungsanspruch abermals eine künstliche Artifizialisierung einher.²⁴⁰

Dieses Spannungsverhältnis betrifft in besonderem Maße das damalige Musiktheater: erstens durch Vorbehalte (bürgerlich-deutschsprachiger) Ästhetikideale gegenüber der (italienischen) Oper, welcher (eher aus politischen denn künstlerischen Interessen)

²³⁶ Krämer, Jörg, „Auge und Ohr. Rezeptionsweisen im deutschen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 114.

²³⁷ Ebd., S. 115.

²³⁸ A. a. O., S. 132.

²³⁹ Hierfür plädiert vor allem Gottfried Ephraim Lessing: „Im Drama werden Affekte entfaltet. Um der Eindeutigkeit und Lesbarkeit willen muß deren Entfaltung für den Zuschauer unmittelbar verständlich sein“ (Zeuch, Ulrike, „Der Affekt: Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst? Zur Affektenlehre im Drama und der Dramentheorie nach 1750“, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 81).

²⁴⁰ Krämer betont aus soziologischer Perspektive, dass künstlerische Bedeutungsvermittlung einfacher über optische denn über akustische Zeichensysteme generiert werden könne, da die Einordnung akustischer Zeichensysteme mehr Rezeptionserfahrung verlangt und damit nicht so niederschwellig wie jene der optischen sei. Als Folge postuliert Krämer, dass bei künstlerischen Innovationen oftmals Vermittlungs-Techniken fokussiert wurden, die das Optische gegenüber dem Akustischen bevorzugten; wie bspw. der Film im 20. Jahrhundert (vgl. Krämer, Jörg, „Auge und Ohr. Rezeptionsweisen im deutschen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts“, S. 123ff.).

vorgeworfen wird, „[...] den Zuschauer in einen unkontrollierten Taumel der Gefühle und Affekte“²⁴¹ zu versetzen, die sich jedoch, zweitens, „[...] bewußt [sind], daß es gerade die musikalischen Elemente sind, die für breite Publikumskreise die Attraktivität des Theaterbesuchs ausmachen“.²⁴²

Es muss bis hierher konstatiert werden, dass, musikhistorisch betrachtet, eine Illusionierung (im Sinne einer Identifikation mit einer künstlerischen Diegese) im deutschsprachigen Raum ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts²⁴³ vornehmlich zum Zweck einer Disziplinierung bzw. Identifikation mit variierenden Kunst- und Gesellschaftsidealen genutzt wird. Die präferierten künstlerischen Mittel oszillieren zwischen dem Optisch-Szenischen und dem Auditiv-Musikalischen und bedienen sich Affekten nur insofern, wie die jeweils kontemporären, musiktheatralen Zeichensysteme diesen bedürfen. Wie Susanne Herrmann-Sinai, sich auf Carl Dahlhaus beziehend, aus musikologischer Perspektive erörtert, wird „[...] ‚Affekt‘ [...] als [ein] konkrete[r] musikalische[r] Inhalt [verstanden, *Anm.*]“,²⁴⁴ was bspw. bedeutet, „[...] dass ein konkreter Tonlauf einen bestimmten Gemütsaffekt spiegeln soll“.²⁴⁵ Diese Haltung auf Immanuel Kants Musikbegriff²⁴⁶ beziehend, schlägt Herrmann-Sinai vor, Affekt eher als „[...] ‚Erwartungshaltung‘ [...], in die sich der Hörer beim Hören versetzt sieht“,²⁴⁷ zu fassen, die sich „[...] nicht bloß in Gemütsregungen, sondern ebenso die ihnen korrespondierenden körperlichen Reaktionen“²⁴⁸ äußert.

Hieran ist besonders erhellend, dass ein an Kant angelehnter Affektbegriff sich nicht an der aufklärerischen Debatte um Natur- und Kunstschönem abarbeitet, sondern an dem Status von Musik per se und dabei besonders deren Transitorik und Vermittlungsfunktion hervorgehoben wird.²⁴⁹ Theatertheoretisch ist der Konnex zur

²⁴¹ Bushuven, Siegfried/Huesmann, Michael, „Gesteuerter Affekt. Die Instrumentalisierung von Musik im deutschen Melodrama des 18. Jahrhunderts“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 235.

²⁴² Ebd. S. 235. Als für das Sprechtheater paradigmatische Weiterentwicklung kann hierbei das sog. ‚Melodrama‘ verstanden werden, welches Musik „[...] zum disziplinierten und disziplinierenden Element der Sittenschule“ (a. a. O., S. 241) machen soll. Indem sich „[...] die Musik [...] an den Sprechtext [anlehnt]“ (ebd., S. 236), sehen sich deutschsprachige Theoretiker_innen nicht nur in einer Tradition der griechischen Antike; durch eine affektive Konzentration auf spezifische Gefühle werden Zuschauer_innen des Melodramas vernunft- und moralorientiert ‚erzogen‘ und nicht, wie in der (italienischen) Oper ‚zerstreut‘ (vgl. ebd., S. 239ff.).

²⁴³ Zur Entwicklung bzw. Bedeutung der Affekte im Musiktheater bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe: Risi, Clemens, „Die Opernbühne als Experimentierraum der Affekte. Überlegungen zum Affektbegriff bei Athanasius Kirchner und Claudio Monteverdi“, in: *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S. 147–160.

²⁴⁴ Herrmann-Sinai, „Musik und Zeit bei Kant“, in: *Kant-Studien Nr. 100*, Heft 4/2009, S. 435.

²⁴⁵ Ebd., S. 435.

²⁴⁶ Die Haltung Kants zur Musik kann in dieser Arbeit nicht eingehend thematisiert werden. Der Text von Herrmann-Sinai gibt hierüber ausführlich Aufschluss.

²⁴⁷ Herrmann-Sinai, „Musik und Zeit bei Kant“, S. 437.

²⁴⁸ Ebd., S. 437.

²⁴⁹ Interessanterweise verquickt Kant „[...] hinsichtlich des Klanges zwei Bewegungen [...]: a) die mechanischen Bewegungen von Quelle, Medium und Wirkungsort [...] und b) die musikalische Bewegung des Klanges“ (a. a. O., S. 450). Da in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf dem

Illusion dahingehend ebenfalls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu suchen. Jens Lazardzig erörtert in Bezug auf Gotthold Ephraim Lessing und Denis Diderot, dass es in deren Damentheorien „[...] keinesfalls um einen bloßen Naturalismus der Nachahmung, sondern um die formende Durchdringung empirischer Daten zum Zweck der Sympathie lenkung“²⁵⁰ geht. Interessanterweise bleibt die Anspruchshaltung, dass theatrale Affekte nicht nur mimetisch inszeniert werden, sondern diese „[...] tatsächliche Affekte vor der Bühne auslösen.“²⁵¹ Nur so kann der „[...] bürgerliche Realismus die Forderung nach Lebenswirklichkeit auf dem Theater [...] mit deren Nobilitierung durch das Ideelle, das das Allgemeinmenschliche verbindet“,²⁵² behaupten. Obwohl sich die historische Avantgarde durch eine „[...] tiefe Sprachskepsis“²⁵³ und eine „[...] Krise der dramatischen Produktion“²⁵⁴ definieren wird, kann nicht konkludiert werden, dass eine prinzipielle Abkehr von Affekt und Illusion damit einherginge. So betont Daniel Tyradellis zum Konzept der ‚Illusionsdurchbrechung‘:

„So kann ästhetische Illusion zwar einem völligen ‚Eintauchen‘ (Immersion) in die dargestellte Kunstwelt sehr nahe kommen [!], jedoch garantiert eine latent verbleibende rationale Distanz letztendlich die Unterscheidbarkeit zwischen ästhetischer und außerästhetischer Wirklichkeit.“²⁵⁵

Das Spiel mit Affekten bzw. deren Erzeugung ist also nur insoweit (musikhistorisch) immersions- und (kulturwissenschaftlich) illusionsmotiviert, als sich diese in Brüchen bzw. im Ephemeren durch Distanzierungs- bzw. Reflexionsmomente äußern. Die ‚vollkommene Illusion‘ bleibt hierbei eine produktionsästhetische Utopie, die ihre Anliegen ändert. Besonders deutlich wird dies in Bezug auf die Weimarer Republik am Beispiel des (vor allem musikhistorischen) Expressionismus, der im Folgenden erörtert werden soll.

3.2.2 Expressionismus: Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zwischen Illusion und Distanz

Die musikologische Perspektive des Expressionismus suggeriert in dem Bereich der musiktheatralen Ästhetiken zunächst eine methodologische Schwierigkeit: Zwar beziehen sich Analysen auf die Herkunft bzw. Übernahmen des Begriffs aus der Literatur bzw. Bildenden Kunst auf die Musik; jedoch werden Konnexe zwischen

Szenischen ebenso wie auf dem Musikalischen liegen soll, wird auf diese Spezifik der kantischen Reduktion nicht weiter eingegangen.

²⁵⁰ Lazardzig, Jan, „Illusion“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 148.

²⁵¹ Ebd., S. 147.

²⁵² Ebd., S. 148.

²⁵³ Ebd., S. 148.

²⁵⁴ Ebd., S. 148.

²⁵⁵ Tyradellis, Daniel, „Illusionsdurchbrechung“, in: *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, hrsg. von Ralf Schnell, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 218.

Kompositionstechniken und -formen kaum im Hinblick auf phänomenologische Korrespondenzen untersucht.²⁵⁶

Als Gründe hierfür können die unterschiedlichen terminologischen Perspektiven dessen, was Expressionismus einerseits für künstlerischen Ausdruck bedeutet sowie, andererseits, seine Positionierung in kunst- und gesellschaftswissenschaftlichen Diskursen herangezogen werden. Einer der wenigen Musikologen, der dieser Komplexität Beachtung schenkt, ist Christopher Hailey, indem er darauf hinweist, dass es kaum Komponist_innen gibt, deren Arbeiten stringent als ‚expressionistisch‘ bezeichnet werden (können), weil die Variabilität des Begriffs sich eher in Verdichtungs- denn Abkehrtendenzen widerspiegelt:

„[The expressionists, *Anm.*] explored new expressive terrain by spicing heightened Romantic sensibilities with incursions into the chaos of the subconscious; anxiety and paranoia joined *Sehnsucht* and *Weltschmerz* in the arsenal of musical affects.“²⁵⁷

Grosch, sich auf Hailey beziehend und ihn gleichzeitig zitierend, betont die Wichtigkeit, in musikalisch-expressionistischen Produktionsformen jeweils den „[...] Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit, [...] zwischen ‚autoreferentieller Abstraktion‘ und dem Zwang nach ‚Intensivierung der musikalischen Wirkung‘“²⁵⁸ zu befragen, anstatt terminologische Feinheiten zu differenzieren. Allerdings vernachlässigt Grosch, seinem Forschungsanliegen zugute,²⁵⁹ zwei wesentliche Einflüsse, die Hailey für diese Entwicklung heranzieht: die Bedeutung der Affekte sowie deren paradigmatische Re-/Präsentation und Verdichtung durch Musik. Durch sie, so Hailey, sei in unterschiedlichen Abstufungen und Herangehensweisen „[...] a purity of purpose and a union of means and ends“²⁶⁰ in Kompositionen zu erreichen versucht worden, die notabene nicht zu einem einheitlichen Expressionismusbegriff in der Musik führen kann.

Kapitel 2.1 postulierte bereits, dass die Hypothese, eine Abkehr vom Expressionismus münde in die Neue Sachlichkeit, unzureichend sei. Dies zu konkretisieren bedeutet vice versa, dass nicht pauschalisiert werden kann, dass eine künstlerische Verdichtung von Affekten im Expressionismus mündet und ex ante auf Illusion angelegt sei.

²⁵⁶ Siehe hierzu folgende Dissertation, insbesondere Kapitel D. II. sowie D. III: Troschke, Michael von, *Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts*, Pfaffenweiler: Centaurus 1988.

²⁵⁷ Hailey, Christopher, „Musical Expressionism: the search for autonomy“, in: *Expressionism Reassessed*, hrsg. von Shulamith Behr (u. a.), Manchester: Manchester University 1993, S. 103.

²⁵⁸ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 23. Das Originalzitat von Hailey ist im ebd. zitierten Text auf S. 108 aufzufinden.

²⁵⁹ Grosch hat nicht zum Ziel, eine musikologische Etymologie von Expressionismus-Termini zu entwickeln, sondern vielmehr deren Korrelationen zur Neuen Sachlichkeit aufzuzeigen (vgl. ebd., S. 23).

²⁶⁰ Hailey, Christopher, „Musical Expressionism: the search for autonomy“, S. 108.

Vielmehr ist zu konstatieren, dass der Disparität künstlerisch-kompositorischer Techniken, die als ‚expressionistisch‘ bezeichnet werden²⁶¹ sowie deren Interferenzen mit anderen bildenden und darstellenden Künsten mit deskriptiven Termini beizukommen versucht wird, die oftmals in einen gesellschaftsphilosophischen Zusammenhang gebracht werden. So konstatiert von Troschke, dass Ernst Bloch wegen seines „[...] Eintretens für den Expressionismus und aufgrund des oft ‚expressionistisch‘ scheinenden Sprachgebrauchs in seinen Schriften [...] gerne als Zeuge oder gar als Theoretiker des Expressionismus zitiert [wird].“²⁶²

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass musiktheatrale Ästhetiken kaum inszenatorisch diskutiert werden: Wird die Unmittelbarkeit des Ausdrucks als „[...] ein[e] sich von Impressionismus und Naturalismus absetzende Kunst („Ausdruckskunst“)²⁶³ als einendes Element expressionistischer Theoriebildung²⁶⁴ akzeptiert, wird evident, dass sich eine Erneuerung menschlichen Lebens durch die Künste zunächst auf eine produktionsästhetische, die Herstellung(-sprozesse) reflektierende Perspektive fokussiert.

Wie Michaela Giesing, Theo Girshausen und Horst Walther ausführen, ist im deutschsprachigen Expressionismus „[...] die Produktionsseite im ästhetischen Prozeß der Realitätsaneignung angesprochen: die Art und Weise der Erkenntnisleistung der Kunst, die sie gegenüber allen anderen Weisen der Realitätserkenntnis auszeichnet.“²⁶⁵ Auch wenn auf Technikbegriffe in den Kapiteln 3.5.1 und 4.3.1 in extenso eingegangen wird, ist hier relevant, dass sie – unter anderem – als „[...] gedankliches Abstraktionsprodukt“²⁶⁶ dahingehend idealisiert werden, als zwischen expressionistischen Ausdrucksformen und deren Bezugnahmen zu und Ablehnungen gegen das Bürgertum ein Austausch besteht.²⁶⁷

Diese Korrelation ist in theatralen Kontexten wesentlich undifferenzierter als in musikalischen bzw. musiktheatralen Kontexten: Erstere zeichnen sich vor allem durch Rationalisierungsbestrebungen aus, die durch künstlerische Praktiken bzw. Produkte

²⁶¹ Aus musikologischer Perspektive fasst von Troschke die kompositorischen Anliegen mit dem Wunsch nach „[...] ‚Prägnanz‘, ‚Polyphonie‘ und ‚Asymmetrie‘“ (Troschke, Michael von, *Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts*, S. 222) zusammen.

²⁶² A. a. O., S. 213. Troschke begründet diese Stilisierung Blochs mit einem potenziellen „[...] Bemühen, die geistesgeschichtlichen Hintergründe des ‚Musikalischen Expressionismus‘ zu beleuchten“ (ebd., S. 212).

²⁶³ van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter, „Expressionismus“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von dens., Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 92.

²⁶⁴ Frank Schneider charakterisiert Disparitäten und Polaritäten treffend: „Revolte und Krise; übersteigertes Pathos und Nüchternheit; Ich-Überhöhung und -verlust [!]; forcierte Autonomie-Ästhetik [...] und linkspolitische Parteinahme. Verbrüderungs- und Menschheitserlösungsphantasien [...] stehen neben amoralisch-vitalistischem Lebenshunger. Die Großstadt wird ebenso euphorisch begrüßt wie als krisenhaft gestaltet [...]“ (Schneider, Frank, „Expressionismus“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 103).

²⁶⁵ Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Moloch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater des ‚Expressionismus‘“, in: *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Kunstant Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin: Jürgen Kleindienst 1977, S. 778.

²⁶⁶ A. a. O., S. 769.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 769.

gesellschaftliches Leben (re-)organisieren sollen; also die Illusion bzw. Utopie einer demokratisierten (und ggf. sozialistischeren) Welt durch expressionistische Unmittelbarkeit des Ausdrucks zum Vorschein bringen sollen.²⁶⁸ Letztere arbeiten sich wesentlich stärker an einer Differenzierung ab, die bspw. ‚zeitgenössische‘ von ‚neuer‘ Musik trennt; wobei expressionistische Momente eher der ‚zeitgenössischen‘ Musik zugeschrieben werden, um sie von ‚neuen‘, experimentelleren Formen zu trennen.²⁶⁹ Strittig ist aus wissenschaftlicher Sicht, wie stark konservativ-bürgerliche Vereinigungen sich gegen musik-/theatrale Innovationen, ausgehend von expressionistischen Kunstansätzen, wehren: Im Bereich der konzertanten und musiktheatralen Entwicklungen werden expressionistische Tendenzen – z. B. von Richard Strauss sowie Frühwerke von Arnold Schönberg und Alban Berg – als ‚zeitgenössisch‘ klassifiziert, um sie dezidiert von ‚neuer‘ Musik abzugrenzen, wobei letzterer ein eher pejorativer Charakter zugeschrieben wird, weil sie nicht zur (Wieder-)Herstellung bürgerlicher Idealvorstellungen von Musik beiträgt.²⁷⁰ Im Sprechtheater variieren die Urteile von Kritiker_innen, je nach Tages- und Wochenzeitung, für die sie tätig waren. So sind sich bspw. Rezensionen zu Ernst Tollers in der Berliner Tribüne am 30. 09. 1919 uraufgeführtem Theaterstück *Die Wandlung* darüber einig, dass bei der szenischen Realisation (Regie: Karl Joseph Gottfried Martin) das „[...] Gesetz der Kargheit“²⁷¹ sowie eine „[...] plastische ‚zuständliche‘ Bühne“²⁷² insbesondere für eine (später als expressionistisch bezeichnete)²⁷³ Unmittelbarkeit der Figurendarstellung geführt hätten,²⁷⁴ sich jedoch dabei „[...] in die immer länger werdende Reihe der Kriegs- und Revolutionsdramen“²⁷⁵ einordneten.

Diese Ausführungen erklären jedoch nach wie vor unzureichend das „[...] Problem des Verhältnisses von ‚expressionistischer‘ Theorie zur Ästhetik“²⁷⁶ bzw. warum

²⁶⁸ Kapitel 3.5.1.2 wird hier genauer auf die konzeptuellen Herausforderungen und Implikationen dieser ‚materialistischen Ästhetik‘ eingehen.

²⁶⁹ Vgl. Keupp, Dorothea, „Musik der 20er Jahre“, S. 520.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 517f.

²⁷¹ Großmann, Stefan, „Ernst Tollers ‚Wandlung‘. Uraufführung in der ‚Tribüne‘“, *Vossische Zeitung Berlin Nr. 500*, 01. 10. 1919/Abend-Ausgabe, S. 3.

²⁷² N.N., „Ernst Tollers ‚Wandlung‘. Uraufführung in der ‚Tribüne‘“, *Beilage der Berliner Börsenzeitung Nr. 445*, 01. 10. 1919/Morgen-Ausgabe, 63. Jahrgang, S. 3.

²⁷³ Als Beispiel für eine solche Analyse, die Tollers *Die Wandlung* expressionistisch verortet, ist Barbara Schaumberger-Binders Diplomarbeit, die konstatiert: „*Die Wandlung* ist expressionistisches Stationendrama, das sich mit der Erneuerung des Menschen bzw. dessen Wandlung beschäftigt“ (Schaumberger-Binder, Barbara, „Ernst Toller – Politik und/als Theater. Eine Entwicklungsanalyse anhand der Stücke ‚Die Wandlung‘, ‚Hoppla, wir leben!‘ und ‚Pastor Hall‘“, Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2014, S. 20).

²⁷⁴ Diese ‚Unmittelbarkeit‘ wird audiovisuell besonders in Stefan Großmanns UA-Rezension hervorgehoben. Siehe hierzu: Großmann, Stefan, „Ernst Tollers ‚Wandlung‘. Uraufführung in der ‚Tribüne‘“, S. 3.

²⁷⁵ Fechter, Paul, „Ernst Toller: ‚Die Wandlung‘. Erstaufführung in der Tribüne“, *Deutsche Allgemeine Zeitung Nr. 479*, 01. 10. 1919/Abend-Ausgabe, 59. Jahrgang, S. 2.

²⁷⁶ Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Moloch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater des ‚Expressionismus‘“, S. 780.

produktionsästhetisch Komposition bzw. Damentext, jedoch kaum die ästhetische Realisation analysiert werden.

Ein entscheidender Grund hierfür kann darin liegen, dass die rezeptive Forderung expressionistischer musik-/theatraler Ästhetiken in einem kaum einzulösenden Abstraktionsmoment liegt, das einerseits schwer zu konkretisieren, andererseits an konservativ-tradierte Auffassungen gekoppelt ist:

„Die theoretische Forderung nach Veränderung der Wirklichkeit durch ‚Beseelung‘, durch ‚Wandlung‘ des Individuums, aus dem ‚expressionistischen‘ Zentrum der Welt also scheint generell den ästhetischen Vorgang der Kunstwirkung im ‚heiligen Kunsterlebnis‘ zum Vorbild zu haben.“²⁷⁷

Dies suggeriert eindrücklich, dass sich ein expressionistischer Wirkungsanspruch, um Rezipient_innen erreichen zu können, diese in ein bis zur Illusion reichendes immersives ‚Kunsterlebnis‘ führen soll. Dessen theoretische Fundierung bleibt, ebenso wie dessen praktische Realisation, oftmals offen.

Ein Beispiel für diese Beobachtung ist Jürgen Schläders Analyse, welche als Alternative bzw. Gegenbewegung zu den ästhetischen Programmen Richard Wagners bzw. Richard Strauss' als „[...] Abkehr von der Ausdrucksästhetik [...] neue Konzepte der Bühnenkomposition fanden.“²⁷⁸ Entscheidend hierbei ist folgendes:

„Der Ausdruck, den man mit einem Bühnenwerk erzielt, ist nicht derjenige der dramatischen Handlung oder gar der dramatischen Figuren, sondern der Ausdruck des schaffenden Künstlers, der sich verschiedener Techniken bedient, um diesen Ausdruck zu vermitteln.“²⁷⁹

Schläder führt als maßgebliche Einflussgrößen für diese Entwicklung Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky und Ferruccio Busoni an. In diesem Sinne der Vermittlung nicht nur künstlerischen, sondern diegetischen Ausdrucks, grenzt sich dies von dem in vielerlei Hinsicht illusionistischen Anspruch des Wagnerschen Musikdramas ab, welches, so Schläder, von Strauss weiterentwickelt wird.²⁸⁰ Indem die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts dafür sorgen, dass Musik-/Theater nicht nur „[...] eine fiktionale Wirklichkeit mit erfahrbaren Realitätsnormen“,²⁸¹ sondern die Reflexion über das strukturelle Zusammenwirken – sprich: die Interferenzen und Differenzen zwischen unterschiedlichen diegetischen und produktionsästhetischen Materialien und Mitteln – im Rezeptionsprozess verankert und eingefordert wird, sorgt

²⁷⁷ Ebd., S. 780.

²⁷⁸ Schläder, Jürgen, „Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bernbach, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 68.

²⁷⁹ Ebd., S. 69.

²⁸⁰ Schläder betont hier, dass bei Strauss noch weniger als bei Wagner eine „[...] Auflösung der Rolle durch die Trennung in ihre Bestandteile ‚Bühnendarstellung‘ und ‚gesangliche Mittelung‘“ (ebd., S. 58) stattfindet; und zwar durch ein konsequent-kausales „[...] Repertoire musikalischer Bezüge“ (ebd., S. 57).

²⁸¹ A. a. O., S. 57.

dafür, dass „[...] Operninterpretation als eigenständige künstlerische Leistung“²⁸² im 20. Jahrhundert etabliert werden kann.

Diskutabel bleibt hierbei freilich, wann ein produktionsästhetischer Anspruch als ‚expressionistisch‘ bezeichnet werden kann und wann nicht.²⁸³ Evident ist jedoch in all diesen kontroversen Haltungen unter der Deskription des ‚Expressiven‘, dass in jeder Nuancierung künstlerischen Anspruchs die theoretische Reflexion der Kunstschaffenden,²⁸⁴ insbesondere der Komponist_innen bzw. der Librettist_innen, über ihre Werke in den Mittelpunkt rückt und somit – diegetische Illusions- bzw. Immersionsmomente dahingestellt – eine Integration der künstlerischen Produktion in Lebensrealitäten, die sich durch eine Distanzierung von eskapistischen Strategien auszeichnet, entfernt.

Paradigmatisch können hier inszenierungs-/produktionsästhetisch Bertolt Brecht und Kurt Weill herangezogen werden, die dezidiert „[...] eine neue Ästhetik des Musiktheaters zu schaffen“²⁸⁵ versuchen. Diesen Versuchen bzw. (theoretischen) Reflexionen soll im folgenden Abschnitt Rechnung getragen werden.

3.3 Bertolt Brecht, Kurt Weill und der Einfluss des Verfremdungs-Begriffs auf Theater- und Musikwissenschaft

Wiederholt hat diese Arbeit den Einfluss Bertolt Brechts/Kurt Weills auf musik-/theatrale Ästhetiken thematisiert (Vgl. Kapitel 1.1, 2 und 3.1). Unter dem Paradigma der Innovation ist hier, ohne näher darauf einzugehen, die Strategie der Verfremdung angeführt. Um den Fokus nicht auf Schauspieltheorien, die zweifelsohne mit dieser Thematik interferieren,²⁸⁶ zu lenken, soll der Einfluss von Brechts/Weills Verfremdungs-

²⁸² A. a. O., S. 74.

²⁸³ Über die Disparität derartiger Bezeichnungen und deren Unvereinbarkeit siehe z. B.: van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter, „Expressionismus“, S. 92.

²⁸⁴ Diese Entwicklung beginnt zwar mit Wagner, wird jedoch erst in der ästhetischen Abgrenzung anderer Künstler_innen zu seinem Œuvre evident. Zur umfassenden Bedeutung Wagners musiktheoretischer und -dramatischer Reflexionen siehe: Fischer, Jens Malte, „Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerschen Opernentwicklung“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 28–49.

²⁸⁵ Bermbach, Udo, „Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von dems., Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 11.

²⁸⁶ Was Brecht 1948 in seinem Text (a) „Kleines Organon für das Theater“ für eine allgemeine Theatertheorie zusammenfasst, ist in früheren Passagen seiner Arbeit explizit auf eine (b) „Neue Technik der Schauspielkunst“ bzw. (c) „Über den Beruf des Schauspielers“ spezifiziert. Diese sind vor allem hinsichtlich der Schauspieltheorie untersucht worden; in der vorliegenden Arbeit werden die allgemeinen inszenatorischen bzw. ästhetischen Grundsätze der ‚Verfremdung‘ fokussiert.

(a) Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, in: Ders., *Schriften zum Theater 7. 1948–1956*, Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 7–67.

(b) Ders., „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: Ders., *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 153–217. // Ders., „Neue Technik der Schauspielkunst II“, in: Ders., *Schriften zum Theater 6. 1947 – 1956*, Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 173–232.

(c) Ders., „Über den Beruf des Schauspielers“, in: Ders., *Schriften zum Theater 4. 1933–1947*, Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 7–68.

Begriff(-en)²⁸⁷ im Folgenden anhand zweier Projekte verdeutlicht werden: *Die Dreigroschenoper* (UA: 31. 08. 1928, Regie: Erich Engel; im Folgenden abgekürzt durch *Dreigroschenoper*)²⁸⁸ und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (UA: 09. 03. 1930, Regie: Walther Brüggemann; im Folgenden abgekürzt durch: *Mahagonny*).²⁸⁹

Was im theaterwissenschaftlichen Diskurs nur selten Beachtung findet ist die Tatsache, dass Weill durch seine Auffassung bzw. Entwicklung von (kompositorischen) Verfremdungstechniken nicht nur Brechts theoretische Abhandlungen hierzu maßgeblich beeinflusst, sondern in entscheidenden Aspekten von diesen divergiert und dadurch den Fokus auf Fragestellungen musiktheatraler Ästhetiken lenkt, anstatt sich direkt auf Schauspieltheorien zu beziehen.

Zunächst ist eine Differenzierung von Brechts Verfremdungsbegriff (im Folgenden abgekürzt durch *V-Begriff* bzw. *V-Effekt*) notwendig: „Die Handlungen und Vorgänge müssen als fremd und unverständlich dargestellt werden, damit der Zuschauer sich nicht in sie hineinversetzen vermag.“²⁹⁰

Generell beschreibt Brecht das theatrale Anliegen „[...] des Verfahrens, die Vorgänge als fremdartige zu beschreiben“;²⁹¹ wobei er sich darauf bezieht, dass „Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation“²⁹² funktionieren soll. In diesem Sinne verknüpft Brecht, trotz der Ablehnung einer ‚aristotelischen Dramatik‘,²⁹³ an ein Moment der Anagnorisis an, indem „[...] die Sphäre

²⁸⁷ Dass Brecht über die Entwicklung von Verfremdungsästhetiken reflektiert und diese in der Entwicklung seines Verfremdungsbegriffs explizit eingeht, wird in diesem Kapitel thematisiert.

²⁸⁸ Sofern Textpassagen bzw. Werkkommentare zitiert werden, beziehen sie sich auf die von Jürgen Schebera bearbeitete historisch-kritische Editionierung des Suhrkamp-Verlags: Brecht, Bertolt, „Die Dreigroschenoper. (Nach John Gays ‚The Beggar’s Opera‘)“, in: *Bertolt Brecht. Stücke 2*, bearbeitet von Jürgen Schebera, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [1928], S. 229–322. Folgende Partitur-Edition wird als Grundlage verwendet: Weill/Brecht, *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern (1928) nach dem Englischen des John Gay. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann*, hrsg. von Stephen Hinton, Wien/London/New York: Universal Edition 2000 [1928].

²⁸⁹ Sofern Textpassagen bzw. Werkkommentare zitiert werden, beziehen sie sich auf die von Jürgen Schebera bearbeitete historisch-kritische Editionierung des Suhrkamp-Verlags: Brecht, Bertolt, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper“, in: *Bertolt Brecht. Stücke 2*, bearbeitet von Jürgen Schebera, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [1930], S. 333–392. Folgende Partitur-Edition wird als Grundlage verwendet: Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. (1927, 1929). Text von Bertolt Brecht*, Wien/London/New York: Universal Edition 1969 [1929].

Auf das der Oper vorausgegangene *Songspiel Mahagonny* (UA: 17. 07. 1927, Regie: Bertolt Brecht) wird hier nur insofern eingegangen, als dessen Abgrenzung zur Oper relevant wird. Details zu dessen Inszenierungsgeschichte siehe: <https://www.kwf.org/pages/ww-mahagonny-songspeil.html>, 2019, 27. 11. 2019.

²⁹⁰ Kim, Taekwan, *Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2010, S. 44.

²⁹¹ Brecht, Bertolt, „Neue Technik der Schauspielkunst“, S. 185.

²⁹² A. a. O., S. 180.

²⁹³ Brecht versteht unter „[...] nichtaristotelische[n] (nicht auf Einfühlung beruhende[n]) Dramatiken“ (Brecht, Bertolt, „Der Bühnenbau des Epischen Theaters“, in: Ders., *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 219–263) jene, „[...] welche versuchen, in ihren Darstellungen des menschlichen Zusammenlebens die dieses Zusammenleben beherrschenden Gesetze zu gestalten“ (ebd., S. 221).

des Liebenswerten²⁹⁴ in der (Figuren-)Darstellung gewahrt werden kann. Hierdurch soll eine veränderte Haltung der Zuschauer_innen ermöglicht werden, indem sie durch das theatral Dargestellte über die gesellschaftlichen Relationen und Historien von Menschen(-Gruppen) reflektieren.²⁹⁵ Hierbei soll es nicht um eine Stilisierung bzw. Erhöhung des Komplexitätsgrades der theatralen Darstellung gehen, sondern um eine Art und Weise, „[...] durch die das Geläufige auffällig, das Gewohnte erstaunlich [wird].“²⁹⁶

Im Reflexionsmoment des V-Begriffes liegt demnach eine Verweigerung gegen Illusionsmechanismen, die Brecht dezidiert auf eine bürgerlich-aristokratische Musik-/Theatersozialisierung bezieht. Immersionsmomente sind nichtsdestotrotz notwendig, um den Zuschauer_innen durch die (historische und inszenierungsästhetische) Darstellung von Figuren eine distanzierende (Wieder-)Erkennung in gesellschaftlichen Gefügen zu ermöglichen.

Diese Kondensierung der Brechtischen Theatertheorie für den V-Begriff fokussiert sich erheblich auf die schauspielerische Darstellung. Für den Bereich des Musiktheatralen sind, auch um Weills konzeptuelle Arbeiten hierzu kontextualisieren bzw. abgrenzen zu können, zwei Kategorien von entscheidender Bedeutung: jene der Musik und, weiterführend, jene der Bühne.

Was Brecht im *Kleinen Organon für Theater* in Kürze ausführt, bezieht er interessanterweise zunächst ausführlich auf ‚Gestische Musik‘. Allgemein definiert Brecht als ‚Gestus‘:

„Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen, es handelt sich um *Gesamthaltungen*. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt.“²⁹⁷

Durch diesen Haltungsanspruch können musik-/theatrale Implikationen paradigmatisch an folgenden Aspekten erläutert werden: (I) Gesamtkunstwerk versus ‚Trennung der Elemente‘ bzw. das Verhältnis von Musik und Text²⁹⁸ in der Epischen Oper sowie (II) die Bedeutung des Liedes/Songs.

²⁹⁴ Brecht, Bertolt, „Neue Technik der Schauspielkunst“, S. 193.

²⁹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, S. 34.

²⁹⁶ Brecht, Bertolt, „Neue Technik der Schauspielkunst“, S. 196.

²⁹⁷ Brecht, Bertolt, „Über Bühnen- und Filmmusik“, in: Ders., *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 281.

²⁹⁸ Die theaterwissenschaftliche Differenzierung zwischen Dramentext und dramatischem Text kann hier nicht als Bruchstelle definiert werden. Das Textverständnis der Epischen Oper antizipiert vielmehr einen postdramatischen Diskurs, bei dem textuelle Elemente „[...] als gleichberechtigt[e] Bestandteil[e] eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen [werden, *Anm.*]“ (vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S. 73).

- I. Brecht und Weill sind sich in ihrer Konzeption des Epischen Theaters bzw. der Epischen Oper in zwei Aspekten einig: einer prinzipiellen Abkehr von individualistischen Kunsttheorien des 19. Jahrhunderts²⁹⁹ sowie einer Funktionalisierung des Musik-/Theatralen.³⁰⁰ Musik hat hier nicht mehr eine psychologisierende Funktion, sondern soll, genauso wie der Text, eine rezeptive Reflexion generieren. Allerdings ist der Anspruch an den Bruch mit einer illusionistischen Kunsttradition zum Zweck einer distanzierten Haltung widersprüchlich. So formuliert Weill 1936/37 hinsichtlich der Entwicklung eines breit gefassten ‚Musikalischen Theaters‘, dass Musik gerade durch „Stimulanz. Erregung. Begeisterung.“³⁰¹ eine einende Funktion generieren könne; nicht allein der künstlerischen Elemente, sondern allgemein dahingehend, dass „[...] tatsächlich alle Zuschauerkreise [angesprochen, *Anm.*]“³⁰² werden. Zentral ist hierbei die musikalische Form des ‚Songs‘, der jedoch von Brecht, anders als von Weill, der diesem als „[...] wirkungsvollste[m] Weg zur Erhellung der Bedeutung einer Szene“³⁰³ durchaus immersive Wirkung zumindest nicht abspricht, dahingehend eine Funktion erhält, als „[...] die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt [werden]“,³⁰⁴ ohne dabei den „[...] Kunstcharakter (Selbstwert)“³⁰⁵ der Musik zu leugnen. Brecht fokussiert bei der *Dreigroschenoper* die inszenatorische Qualität der instrumentierten Nummern, welche, neben einer Aufmerksamkeitssteigerung durch die Trennung von reinen Sprechtheaterteilen, den Bekanntheitsgrad steigern und somit ein größeres Publikum erreichen.³⁰⁶ Uneinigkeit herrscht bei beiden hinsichtlich des Identifikationspotenzials der Zuschauer_innen mit den dargestellten Figuren: Während Weill so weit geht, dass er die Möglichkeit der *Dreigroschenoper*, wenigstens mit der Operette zu konkurrieren,³⁰⁷ nicht ausschließt, sieht Brecht den permanenten ‚Umbau‘ (des Bühnenbildes) als Metapher für

²⁹⁹ Weill spricht im Zusammenhang mit der Entstehung der *Dreigroschenoper* von einer „[...] Aufgabe des L'art-pour-l'art-Standpunktes“ (Weill, Kurt, „Korrespondenz über die Dreigroschenoper“, 1929, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 73). Brecht geht soweit, dass sich in Bühnen- und Dramenkonstruktion eine „[...] Darstellung des Aufbaus der Kollektivwirtschaften [nach russischem Vorbild, *Anm.*]“ widerspiegeln soll (Brecht, Bertolt, „Der Bühnenbau des Epischen Theaters“, S. 222).

³⁰⁰ Während Weill sich hier eher ästhetisch von exaltierter Stilisierung abwendet (vgl. Weill, Kurt, „Anmerkungen zu meiner Oper ‚Mahagonny‘“, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 102), konkretisiert Brecht dies weiterführend in Bezug auf einen „[...] Funktionswechsel [...] [des] Apparat[s]“ (Brecht, Bertolt, „Über Bühnen- und Filmmusik“, S. 275).

³⁰¹ Weill, Kurt, „Was ist musikalisches Theater?. [Notate für einen Vortrag]“, 1936/37, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 146.

³⁰² Ebd., S. 145.

³⁰³ Ebd., S. 147.

³⁰⁴ Brecht, Bertolt, „Über Bühnen- und Filmmusik“, S. 268.

³⁰⁵ Ebd., S. 267.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 269.

³⁰⁷ Weill, Kurt, „Korrespondenz über die Dreigroschenoper“, S. 72.

gesellschaftliche Utopien der Neuerung.³⁰⁸ Abbildungen 1 und 2³⁰⁹ zeigen eindrücklich das spartanische Bühnenbild der Uraufführung der *Dreigroschenoper*, das ständige Wandlungen während der Aufführung nicht nur erlaubt, sondern diese, in Zusammenarbeit und (Weiter-)Entwicklung mit den Schauspieler_innen ermöglicht.³¹⁰

In dieser Hinsicht lässt sich ein ästhetisches Verfremdungsanliegen zwar dahingehend erkennen, als durch eine distanzierte Rezeption Reflexion ermöglicht wird; deren Effekt, so intendiert Brecht, soll allerdings dergestalt immersiv sein, dass sie das Gesellschaftsleben ‚umhüllen‘. Dies wird vor allem in Textmaterial 1 evident, wo Brecht das Anliegen einer Epischen Oper in deren gesellschaftspolitisch-kommentierender Haltung betont, welches sich durch eine Gleichberechtigung von ‚Musik-‘, ‚Text-‘ und ‚Bildebene‘ kennzeichnet. Die Projektionstafeln in *Mahagonny* (Vgl. Abbildung 3) verdeutlichen dies, da Brecht sie als „[...] Mitspieler“³¹¹ bezeichnet. Dies elaboriert die methodische Diskussion in Kapitel 2 insofern, als sich Weills/Brechts Musik-/Theatertheorie einer Hierarchisierung von audiovisuellen Elementen im Produktions- und Rezeptionsprozess entzieht bzw. diese dem Text als gleichberechtigt gegenüberstellt.

- II. Besonders zeigt sich dies in der Diskussion um die Bedeutung des ‚Songs‘, dessen Aufgabe Weill prinzipiell, neben der Realisierung durch „*Schauspieler, die singen können*“,³¹² in der „[...] Verdeutlichung der Idee des Stückes“³¹³ durch dessen Stilisierungscharakter sieht, der sich auf andere musikalische Opern-/Formen übertragen lässt.³¹⁴ In seinen Anmerkungen zu *Mahagonny* betont er überdies, dass das vorangegangene Songspiel „[...] nichts anderes als eine Stil-Studie zu dem Opernwerk“³¹⁵ sei. Gottfried Wagner betont aus musikdramaturgischen Perspektiven vor allem die „[...] Verdeutlichung und Intensivierung der politischen Perspektive des *Mahagonny*-Stoffes“,³¹⁶ eine Verdichtung der Handlungen sowie die künstlerische „[...] Steigerung und Übertreibung“.³¹⁷ Inszenatorisch zeigt sich dies vor allem an den minutiösen

³⁰⁸ Brecht, Bertolt, „Der Bühnenbau des Epischen Theaters“, S. 232.

³⁰⁹ Alle Abbildungen und Textmaterialien sind im Appendix (Kapitel 6) gesammelt angeführt.

³¹⁰ Brecht ist der Auffassung, dass den Schauspieler_innen genauso wie den Bühnenbildner_innen und der Regie die Aufgabe über die Entscheidung dessen zukommt, welches Element „[...] ein Statist und ein Protagonist sein“ könne (Brecht, Bertolt, „Der Bühnenbau des Epischen Theaters“, S. 231).

³¹¹ Brecht, Bertolt, „Der Bühnenbau des Epischen Theaters“, S. 257.

³¹² Weill, Kurt, „Was ist musikalisches Theater? [Notate für einen Vortrag]“, S. 145.

³¹³ Ebd., S. 147.

³¹⁴ Weill setzt sich, ebenso wie Brecht für das Theater, dafür ein, dass die Oper bzw. musiktheatrale Formen ihren elitären Status aufgeben und „[...] keine Kunst für einige wenige“ (ebd., S. 144) sind.

³¹⁵ Weill, Kurt, „Anmerkungen zu meiner Oper ‚Mahagonny‘“, S. 102.

³¹⁶ Wagner, Gottfried, *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya*, München: Kindler 1977, S. 184.

³¹⁷ Ebd., S. 185.

Anweisungen, vor allem in der *Mahagonny*-Partitur, die der Regie nicht nur das zeitliche Timing, sondern auch den Inhalt des auf den Projektionstafeln Abgebildeten vorschreiben, die dramaturgisch oftmals den Übergang zwischen zwei Szenen begleiten (Vgl. Abbildungen 4 und 5).

Evident ist bis hierher, dass Brecht und Weill illusionistische Ästhetiktraditionen in unterschiedlichem Maße und aus unterschiedlichen Gründen ablehnen: Während Weill eher an einer Aktualisierung bzw. Wiederherstellung der Relevanz des Musiktheatralen (in Abgrenzung von bzw. Weiterentwicklung der Oper) liegt, fokussiert Brecht eindeutig dessen gesellschaftspolitische Möglichkeiten. Da die materialistische Ästhetik dieses politischen Moments nicht allein von Brecht und Weill fokussiert wird, wird über deren Einfluss auf Rezeptions- und Produktionsutopien in Kapitel 3.5.1 genauer einzugehen sein.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass die ästhetische Strategie der Verfremdung sich nicht allein auf inszenatorisch-audiovisueller Ebene widerspiegelt, sondern bereits in der künstlerischen Produktion auf Text-, Musik- und Bildebene disponiert ist. Obwohl eindeutig rezeptive Distanzierungs- und Reflexionsmomente fokussiert werden, bleiben Ästhetisierungsstrategien (z. B. durch Projektionstafeln) sowie kompositorische Prinzipien ihrer immersiven Medialität dahingehend verhaftet, als sie nicht nur an tradierte Formen anknüpfen, sondern diese bewusst für ihre künstlerisch-gesellschaftlichen Anliegen nutzen. Eine Pauschalisierung des V-Begriffs im Sinne einer totalen Abwendung von tradiert-illusionistischen Strukturen kann daher nicht verifiziert werden; vielmehr ist zu konstatieren, dass diese gerade durch die gewählten Gattungen und Formen aus produktionsästhetischer Perspektive Teil der ‚Gesamthaltungen‘ bzw. eines ‚Gestus‘ sind.

3.4 Musikkulturelle Utopien und deren Implikationen: Der ‚Amerikanisierungsmythos‘ am Beispiel des Jazz und die Film-Musikästhetik nach Hanns Eisler

Dieses Kapitel zeigt anhand der Stilisierung zweier Utopien, wie künstlerische Praktiken nicht nur identifikationsstiftend für die Weimarer Kultur sein können, indem sie sich durch ihre Omnipräsenz immersiv in der Kunstproduktion verankern; sondern dass sich eine rein theoretische Debatte auch durch Distanzierung auf technische Innovationen auswirkt.

In diesem Fall sind dies die Etablierung eines ‚Jazz-/Amerikanisierungsmythos‘, maßgeblich diskutiert an Ernst Křeneks Oper *Jonny spielt auf* (Kapitel 3.4.1) sowie die Überführung tradierter Kompositionsstrukturen in neue Medien, ausgeführt anhand der

Diskussion um ‚Kunstautonomie‘ zwischen Arnold Schönberg und Hanns Eisler, wobei diese für letzteren keinen Widerspruch für Filmmusik bedeutet (Kapitel 3.4.2).

3.4.1 Kommerzialisierung und Jazz: Illusion und Mythisierung amerikanischer Einflüsse

„Jazzillusionen und Unterhaltungsmusiken in der Oper hatten [...] in den Opern Kreneks [!] der zwanziger Jahre eine Doppelfunktion: Zum einen ermöglichten sie es, durch die Verbindung mit dem Amerikanismus die außermusikalische Moderne zu assoziieren. Zum anderen ließ sich durch sie die musikalische Struktur auflockern und die direkt ansprechende, unterhaltende Rezeptionsweise zugunsten der massenkommunikativen Rezeption und der Erfolgsmöglichkeiten ausnutzen.“³¹⁸

In dieser Zusammenfassung über musikologische Strukturen in Kreneks Oper *Jonny spielt auf* (1927) lassen sich für die vorliegende Arbeit zwei Beobachtungen destillieren, die näherer Erläuterung bedürfen: einerseits die omnipräsente Verwendung des Begriffes ‚Jazz‘ in der Weimarer Musikkultur durch deren Konnex zu ökonomischen Marktmechanismen und deren Einfluss auf geänderte Rezeptionsweisen, sowie andererseits die durch wissenschaftliche Publikationen vorangetriebene Stilisierung ausgewählter Komponist_innen bzw. Kompositionen. Sie finden ihren Konsens paradigmatisch in dem *Jonny spielt auf* musikologisch analysierten ‚Jonny-Motiv‘.

Der konziseste und für musiktheatrale Kontexte ausführlichste Beitrag stammt von dem Musikologen J. Bradford Robinson, der die Omnipräsenz des Jazz in der Weimarer Musikkultur anhand der Hypothese ausführt, dass sich dessen Macht hauptsächlich über seine Institutionalisierung in „[...] the opera house“³¹⁹ manifestiert. Diese Position ist jedoch mit einer Analyse von Horst H. Lange ins Verhältnis zu setzen, der die Bedeutung von Schallplattenlabels und deren Distributionswege für ebenso bedeutsam erachtet und diese in extenso ausführt und analysiert.³²⁰

Das Immersive der Entwicklung eines Jazz-Begriffs zeigt sich zunächst an dessen konstitutiver Funktion als Identifikationsmoment einer Weimarer Musikkultur, welche die Nivellierung einer Trennung zwischen Unterhaltungs- und Kunstmusik suggeriert. Begründet und verstärkt wird dies, weiterführend, durch die Etablierung eines Weimarer Jazz-Begriffes, der kaum Parallelen mit der US-amerikanischen Etymologie

³¹⁸ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 162.

³¹⁹ Robinson, J. Bradford, „Jazz Reception in Weimar Germany: In Search of a Shimmy Figure“, in: *Music and performance during the Weimar Republic*, hrsg. von Bryan Gillam, Cambridge: Cambridge University 1994, S. 108.

³²⁰ Die folgenden Ausführungen, die sich auf diese Analyse Langes stützen, beziehen sich maßgeblich auf das Kapitel „Das ‚Goldene Jazz-Zeitalter‘ in Deutschland (1920–1931)“ in folgender Publikation: Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms ²1996, S. 20–79.

bzw. Namensgebung besitzt.³²¹ Allen voran den Innovationen des Radios sowie der Schallplatte wird die Macht zugeschrieben, für die Distribution des Jazz in der Weimarer Republik verantwortlich zu sein – durch die technischen Möglichkeiten des Austauschs sowie, damit einhergehend, deren Ökonomisierung durch Schallplattenlabels. Diese hätten, so Lange, zunächst zu einer Etablierung eines „[...] Jazzgefühls“³²² in einer Modernisierungsbewegung der ‚deutschen‘ Tanzmusik geführt, die zwar als Folge künstlerischen Austauschs mit US-amerikanischen Jazzmusiker_innen betrachtet werden kann, sich dann jedoch von deren Ursprung entkoppelt hat: „[...] German jazz of the Twenties developed a distinctive arsenal of conventions and techniques [...], assimilated by the lowly dance-band musician no less than the composer of genius“.³²³

Dass dies jedoch keineswegs so verkürzt dargestellt werden kann, zeigt Dorothea Keupps Beitrag, der die Bruchlinie zwischen dem ‚Zeitgenössischen‘ und dem ‚Neuen‘ in Musikentwicklungen eindeutig im Bereich der tradierten Konzert- und Opernmusik sieht³²⁴ und „[...] Jazz [...] als Symbol für die USA, der überschäumende Amerikanismus der deutschen Bourgeoisie, für die die USA der personifizierte Fortschritt [...] bedeutete“.³²⁵ Daraus resultiert die Frage, woraus die Notwendigkeit einer eigenständigen Jazzkultur der Weimarer Republik emergiert, die als Identifikationsmoment für Unterhaltungs- und Kunstmusik ebenso immersiv ist, wie sie sich von den US-amerikanischen Ursprüngen distanziert, obwohl die USA, wenigstens oftmals, als Zielutopie der Weimarer Republik dargestellt werden.

Hierzu ist zunächst zu konstatieren, dass „[...] Amerika [...] als Metapher des neuen Lebensgefühls“³²⁶ zwar glorifiziert wird, dies jedoch mit einer „[...] bewußte[n] Gleichgültigkeit gegenüber dem idealisierten Vorbild“³²⁷ einhergeht. In diesem Sinne ist das im Jazz widergespiegelte Amerikabild eines überbordenden Modernismus mit unbegrenzten ökonomischen Möglichkeiten für jedes Individuum Teil eines Inszenierungsprozesses, der sich insbesondere in musik-/theatralen Ästhetiken zeigt.

³²¹ Eine präzise, internationale Jazz-Chronik kann an dieser Stelle nicht generiert werden. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Konstatierung Langes, dass sich Jazz mit seinen variablen Ausprägungen durch von Musiker_innen geforderte „[...] Improvisation und Spontanität“ (Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, S. 22) kennzeichnet und sich im U.S.-amerikanischen Raum durch den „[...] staccatoartigen Rhythmus“ (a. a. O., S. 14) des Ragtime entwickelt hat.

³²² A. a. O., S. 36.

³²³ Robinson, J. Bradford, „Jazz Reception in Weimar Germany: In Search of a Shimmy Figure“, S. 134.

³²⁴ Keupp konstatiert in diesem Zusammenhang das Anliegen „[...] von jungen Komponisten, die nicht mehr nur *zeitgenössische*, sondern *neue* Musik machen wollten“ (Keupp, Dorothea, *Musik der 20er Jahre*, S. 520). ‚Zeitgenössisch‘ sind in dieser Terminologie Komponist_innen, die sich in eine konservative Musiktradition einreihen wie bspw. „[...] Reger, Strauss, Pfitzner und Mahler“ (ebd., S. 520), ‚neu‘ beschreibt einen „[...] Kampfbegriff gegen Altes, Verknöchertes; bedeutete Experimente“ (ebd., S. 520). Inwiefern sich diese Abgrenzung dergestalt vollziehen lässt, bleibt hier der Gegenstand weiterer Untersuchungen.

³²⁵ A. a. O., S. 526.

³²⁶ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 151.

³²⁷ Ebd., S. 151.

So vollzieht Lange in extenso den Weg eines durch die Schallplattenindustrie vermittelten ‚Weimarer Jazz‘ und dessen Einzug in das Berliner Revuewesen, welcher in der Vermarktung der „[...] amerikanische[n] *Revue Negre* (Negerrevue)“³²⁸ gipfelt. Eine dergestalt vollzogene, kulturelle Distanzierungsbewegung in Form von Rassismen bei gleichzeitiger Zelebrierung eines Exotismus lässt sich Mitte der 1920er Jahre nur durch die Lust an ästhetischen Innovationen erklären, die noch nicht durch eine verstärkte ökonomische Prekarisierung politisch instrumentiert werden.³²⁹

In dieses Spannungsfeld setzt Lange Křeneks *Jonny spielt auf*, der stilistisch „[...] weder Jazz noch streng seriöse Musik“³³⁰ repräsentiert und durch eine Aufzeichnung der „[...] wichtigsten Melodien [...] für die Deutsche Grammophon [...] die ‚jazzigsten‘ Aufnahmen“³³¹ bereitstellt. Diese Conclusio widerspricht Robinsons These, der institutionalisierte Opernbetrieb sei für einen Erfolg des Jazz konstitutiv gewesen, auf den ersten Blick. Bei genauerer Analyse suggeriert die überbordende wissenschaftliche Literatur zu *Jonny spielt auf* eine Verquickung der zwei Erfolgsfaktoren: einerseits der europaweite Erfolg in Opernhäusern, andererseits die eben genannte Aufzeichnung eines ‚Best-Ofs‘. Immerhin, so schätzt Robinson „[...] nearly five hundred performances from 1926 to 1929, [...] a total of half a million listeners“.³³² Hierbei ist der ökonomische Erfolg dieser Oper das eigentlich bedeutungstiftende Element in US-amerikanischer Manier und weniger die darin verarbeiteten Jazz-Motive.

Das eindrücklichste Beispiel hierfür ist der musikologische Versuch der Destillation eines ‚Jonny-Motivs‘, das den rezeptiven Erfolg der Oper erklären soll. Während dies bei Robinson auf einen „[...] single rhythm, divested of melody, timbre and other features associated with jazz“³³³ reduziert wird, analysiert Grosch „[...] Formen des fünftönigen Motivs Ges-Des-Des-Ces-Des“³³⁴ als „[...] den über die Jazz-Allusionen herstellbaren Assoziationenreichtum für einen Querverweis auf die außermusikalische Moderne.“³³⁵ Diese Perspektiven sind dahingehend als gleichbedeutend zu betrachten, als Křenek diesen Motiven eine dramaturgisch spezifische Funktion zukommen lässt: Als „[...] Sinnbild der modernen Welt“³³⁶ grenzen sie sich diegetisch ab, indem sie sich „[...] als Bühnenmusik aus dem übrigen musikalischen Geschehen [herausheben, *Anm.*]“.³³⁷

³²⁸ Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, S. 50.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 50 f.

³³⁰ Ebd., S. 51.

³³¹ Ebd., S. 51.

³³² Robinson, J. Bradford, „Jazz Reception in Weimar Germany: In Search of a Shimmy Figure“, S. 108.

³³³ Ebd., S. 108.

³³⁴ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 157.

³³⁵ Ebd., S. 157.

³³⁶ Ebd., S. 158.

³³⁷ Ebd., S. 158.

In diesem Sinne glorifiziert Křeneks Jazzbezug diegetisch nicht zwingend eine Amerikautopie, sondern repräsentiert vor allem die „[...] grundlegend[e] Veränderung der musikalischen Theaterkultur“,³³⁸ für die eine Assoziation mit dem US-amerikanischen Jazz vor allem die Illusion eines potenziellen Kosmopolitismus erzeugt, während sich die Etablierung einer Weimarer Jazzkultur immersiv als Identifikationsmechanismus auswirkt.

Elmar Juchem konstatiert in einem anderen Zusammenhang: „Amerikanische Theatergeschichte, gleich ob Sprech- oder Musiktheater, ist in erster Linie durch englischen Einfluß geprägt.“³³⁹ Dass sich die hierarchische Abhängigkeit des gesamten musik-/theatralen Produktionsapparats von monopolistischen Theaterproduzent_innen erst 1926 durch „[...] ein moderates Tantiemensystem“³⁴⁰ langsam löst, wird in der florierenden Weimarer Jazzkultur zu keinem Zeitpunkt reflektiert. Jene Kritik an einem glorifizierenden Amerikabild wird erst durch politische Angriffe der NSAP zu einer Dystopie stilisiert, die im weiteren Verlauf auch zu einer Distanzierung jeglicher Jazzreferenzen führen wird.³⁴¹

3.4.2 Hanns Eislers künstlerische Emanzipation von Arnold Schönbergs musikästhetischen Prinzipien am Beispiel von Filmmusik-Kompositionen

Viele positivistische Beschreibungen ranken sich um Arnold Schönberg, der durch seine Kompositionstechnik der ‚Zwölftonmusik‘ vor allem eine Musiktheorie zu fokussieren versucht, die sich zwar in einer Abkehrbewegung von Instrumentierungen des 19. Jahrhunderts äußert,³⁴² diesen trotz allem verhaftet bleibt. Formulierungen wie „Nichts war Arnold Schönberg so wichtig wie Arnold Schönberg“³⁴³ versuchen, die Disparität künstlerischer und ästhetischer Wandlungen und Anspruchshaltungen dahingehend zu subsumieren, als seine Experimente dazu führen, dass „[d]as Publikum [...] der Phantasie des Komponisten ausgeliefert [war].“³⁴⁴ Um diesen Diskurs soll es an dieser Stelle nicht gehen; sondern vielmehr um die künstlerische Beziehung zwischen Schönberg und dessen Schüler Hanns Eisler, die für musiktheatrale Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts insofern innovativ ist, als sie die Medialität

³³⁸ A. a. O., S. 180.

³³⁹ Juchem, Elmar, *Kurt Weill und Max Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater, 1938–1950*, S. 5.

³⁴⁰ A. a. O., S. 13.

³⁴¹ Vgl. Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, S. 51ff.

³⁴² Eine kurze Zusammenfassung der Zwölftontechnik findet sich u. a. in Hugo Riemanns Musiklexikon: „Sie [Die Zwölftontechnik, *Anm.*] beruht auf der Aufstellung einer bestimmten, in jedem Werk anderen Ordnung der chromatischen zwölf Töne, die dann für das ganze Werk als sog. ‚Grundgestalt‘ durchgeführt wird“ (*Hugo Riemanns Musiklexikon. Elfte Auflage. bearbeitet von Alfred Einstein*, Berlin: Max Hesses Verlag 1929, S. 1643). Riemann thematisiert hier auch die Disparität der Entwicklung von Schönbergs Kompositionstechniken.

³⁴³ Vogel, Martin, *Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil I: Schönberg*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1984, S. 477.

³⁴⁴ Ebd., S. 477.

von ‚Musik‘ für den Film anders beeinflusst als Brecht/Weill (Vgl. Kapitel 3.3) und dabei zeigt, dass trotz gegenseitiger Wertschätzung große Unterschiede in den Ansichten Eislers und Schönbergs, was Kunst zu leisten habe, aufzufinden sind.

Rudolph Stephan legt konzise und eindrücklich dar, dass Schönberg zunächst nicht nur musikalisch an die Traditionen von Richard Wagner und Johannes Brahms anknüpft, sondern in seiner späteren Entwicklung der Zwölftontechnik fokussiert, dass trotz eines hohen Kompositionsanspruchs „[...] die Möglichkeit von Verständnis“³⁴⁵ auf rezeptiver Ebene gewährleistet werden muss. Dieser Anspruch allerdings äußert sich vor allem produktionsästhetisch durch präzise „[...] Angaben im Notentext“,³⁴⁶ der jedoch rezeptiv sowohl bei Zuhörer_innen und Kolleg_innen „[...] überwiegend Unbehagen“³⁴⁷ durch die Innovation bei gleichzeitiger Traditionsverbundenheit hervorruft.³⁴⁸

Die Ablehnung dieser Innovation ist, nach Eisler, darin zu suchen, dass Schönberg „[...] formalistischen Autismus“³⁴⁹ dahingehend betreibt, als die Zwölftontechnik „[...] den Weg zum menschlichen Gegenüber“³⁵⁰ versäumt. Diese Kritik ist weder polemisch noch deterministisch aufzufassen, gleichwohl steht sie für eine Distanzierungsbewegung von Eisler gegenüber Schönberg. Diese führt *medias res* zu der Bedeutung des Kunstverständnisses von Eisler sowie dessen kompositorisch-theoretischem Beitrag zu einer materialistischen Ästhetik, wie sie in Kapitel 3.5.1 dezidiert auszuführen sein wird. Für die vorliegende Arbeit ist dies aus zwei Gründen relevant:

Erstens ist Schönbergs Konzept ein grundlegend theoretisierendes insofern, als sich „[...] the emancipation of dissonance“³⁵¹ zwar dezidiert auf musikhistorische Techniken bezieht, diese jedoch vor allem musikästhetisch einen Referenzrahmen schaffen.³⁵² Diese Haltung vollzieht Eisler nach, jedoch ist sie für ihn nicht ausreichend. Er plädiert, wie Schönberg, für die „[...] künstlerische Qualität im Sinne eines autonomen Kunstwerks“,³⁵³ fordert jedoch gleichzeitig, dass dieses „[...] an die Wirklichkeit

³⁴⁵ Stephan, Rudolf, „Arnold Schönberg und die Wiener Tradition“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber: Laaber 2005, S. 179.

³⁴⁶ Ebd., S. 179.

³⁴⁷ Ebd., S. 180.

³⁴⁸ Es kann an dieser Stelle nicht ausführlich auf die Entwicklung der ‚Wiener Schule(n)‘ eingegangen werden, die sich nicht nur auf die Musiktheorie beschränken. Weiterführende Referenzen können im eben zitierten Aufsatz konsultiert werden.

³⁴⁹ Bucek, Tina, *Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler*, Essen: Die Blaue Eule 2012, S. 91.

³⁵⁰ Ebd., S. 91.

³⁵¹ Hinton, Stephen, „The Emancipation of Dissonance: Schoenberg’s two Practices of Composition“, in: *Music & Letters Vol. 91*, Issue 4/November 2010, S. 568.

³⁵² Vgl. ebd., S. 569ff.

³⁵³ Bucek, Tina, *Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler*, S. 45.

angebunden ist und den (ungeübten) Rezipienten erreicht.“³⁵⁴ In diesem Sinne bezieht sich Eisler dezidiert auf die aus der Malerei/Literatur in den Film übertragene Technik der ‚Montage‘, von der er sich „[...] überraschende Wendungen“³⁵⁵ für Rezipient_innen erhofft.

Eislers Programmatik impliziert somit nicht nur eine Distanzierung von Tradiertem, sondern ein aktiv-künstlerisches Spiel mit ebendiesem, um das Verhältnis von menschlicher Existenz und Kunst zu reflektieren und weiterzuentwickeln: „Kunst schafft Realität, indem sie über diese hinausweist.“³⁵⁶ Die darin beinhaltete Möglichkeit zu ästhetischer Utopik darf jedoch nicht auf eine Debatte darüber verengt werden, ob Eisler ein „[...] politically committed artist“³⁵⁷ sei; schließlich lehnt er selbst eine politische Ideologisierung der Kunst ab,³⁵⁸ obwohl er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die Hymne für die Deutsche Demokratische Republik komponiert.³⁵⁹

Eisler ist in der Weiterentwicklung bzw. Abkehr von Schönbergs ästhetischer Programmatik ein paradigmatisches Beispiel für die Komplexität, die mit einem Differenzierungsversuch von Distanz und Immersion einhergeht: Einerseits soll menschliches Handeln als organische Lebenskunst durch künstlerische Praktiken weiterentwickelt werden – das Immersive ist somit nicht mehr auf eine Trennung zwischen Lebens- und Kunstrealität beschränkt; andererseits impliziert dies oftmals eine Distanzierungs- bzw. Reflexionsbewegung zu Tradiertem, obgleich dessen Referenzialität genau durch diese Abkehrbewegung evident wird.

Zweitens wirkt sich diese Unterschiedlichkeit in Eislers und Schönbergs Musiktheorie direkt auf die Funktion von Kunst im Allgemeinen und Musik im Besonderen aus. Es sei im Folgenden betrachtet, wie beide eine potenzielle ‚Autonomie von Kunst‘ deuten und inwiefern sich dies auf das Funktionalitätsverständnis von ‚Musik‘ niederschlägt: Während Schönberg einem ‚L'art pour l'art‘-Standpunkt verhaftet bleibt, entwickelt Eisler in seinem Willen, durch Musik ein rezeptives Bewusstsein hinsichtlich der Verbindung zwischen Kunst und Lebensrealität zu entwickeln, ästhetisch und theoretisch wegweisende Überlegungen zu einer materialistischen Ästhetik (Vgl. Kapitel 3.5.1).

Klarzustellen ist zunächst, dass Schönberg einen Perspektivwechsel zu musikhistorisch Tradiertem anstrebt; sei es durch die „[...] Auseinandersetzung mit der

³⁵⁴ Ebd., S. 45.

³⁵⁵ Ebd., S. 45.

³⁵⁶ A. a. O., S. 58.

³⁵⁷ Ahn, So-Yung, „Musical Exchange and Interaction between Eisler and Schoenberg, Evidenced by their Serial Music“, in: *Studia Musicologia Vol. 59*, Issues 1–2/2018, S. 21.

³⁵⁸ Vgl. Bucek, Tina, *Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler*, S. 59f.

³⁵⁹ Vgl. Ahn, So-Yung, „Musical Exchange and Interaction between Eisler and Schoenberg, Evidenced by their Serial Music“, S. 22f.

Tonalität³⁶⁰ oder über die Diskussion einer damit korrelierenden „[...] geschichtliche[n] Angst“³⁶¹ vor gesellschaftlichen Veränderungen. Nichtsdestotrotz geht damit einher ein ontologischer Duktus „[...] mit dem Anspruch der Wahrheit, der Antizipation des Utopischen“, ³⁶² wie Myung-Woo Nho in ihrer Analyse der theoretisch-kompositorischen Austauschbeziehung zwischen Adorno und Schönberg konstatiert. Indem Schönberg die „[...] Idee [...] unter dem Aspekt künstlerischer Wahrheit“³⁶³ vor musikstilistische Problematiken stellt, koppelt er „[...] die Schaffung einer avantgardistischen und vorwärtstreibenden Ästhetik“³⁶⁴ immer an die Person des Komponisten bzw. der Komponistin. Nho resümiert daher: „Atonalität ist kein Zufallsprodukt eines experimentellen Willens, sondern gefordert von der aktuellen Erkenntnis des geschichtlichen Standorts der Musik und des Musikmaterials.“³⁶⁵ Die damit eingehende Situierung in einem Historisierungsprozess kennzeichnet sich somit durch ein verstärktes Reflexionsanliegen,³⁶⁶ das jedoch aufgrund der erforderlichen Musikkennntnisse von Rezipient_innen hochschwellig ist und einem immersiven Charakter der Musik nicht nur potenziell, sondern programmatisch zuwiderläuft. In einem Austausch zwischen Eisler und Adorno aus dem Jahr 1944 (geschrieben und konzipiert in Los Angeles, USA) über das Verhältnis von Musik und Film³⁶⁷ offenbaren sich die Unterschiede zu Schönberg am eminentesten. Zwar konstatiert Eisler ebenso die Wichtigkeit einer historischen Einordnung der Austauschbeziehungen unterschiedlicher Medien, erhebt jedoch die ‚Sachlichkeit‘ von Filmmusik zum Qualitätsmaßstab, die, so Eisler, nicht mit der Neuen Sachlichkeit verwechselt werden darf.³⁶⁸ Gemeint ist damit zweierlei: Erstens ist Filmmusik keine Mimesis bzw. Wiederholung des im Filmbild Dargestellten,³⁶⁹ weil diese zu „[...] Einfühlung und überflüssiger Verdopplung“³⁷⁰ führen würde. Insofern verneint Eisler die Notwendigkeit kompositorischer Stilik und folgt damit Schönberg, jedoch mit dem Unterschied, dass die „[...] dramaturgische Funktion der Musik“³⁷¹ autonom fokussiert werden soll, die

³⁶⁰ Nho, Myung-Woo, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Marburg: Tectum 2001, S. 159.

³⁶¹ Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns, *Komposition für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1969 [1944], S. 62.

³⁶² Nho, Myung-Woo, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, S. 161.

³⁶³ Ebd., S. 161f.

³⁶⁴ A. a. O., S. 163.

³⁶⁵ A. a. O., S. 180.

³⁶⁶ Vgl. a. a. O., S. 20.

³⁶⁷ Vgl. Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns, *Komposition für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1969 [1944].

³⁶⁸ Eisler kritisiert die Neue Sachlichkeit in Bezug auf ihre ästhetische Tragweite scharf: „Insbesondere ist Vorsicht geboten gegenüber pseudo-ästhetischen Erwägungen im Stil der neuen Sachlichkeit, wie sie unter dem Titel des ‚Materialgerechten‘ betrieben werden können“ (ebd., S. 96). Gemeint ist hiermit die neusachliche Forderung, die Kunst habe den technischen Gegebenheiten/Innovationen gerecht zu werden. Eisler vertritt die Position, dass (neue) Techniken bzw. Medien gleichberechtigt mit dem „[...] Material der Musik“ (ebd., S. 97) in der künstlerischen Produktion betrachtet werden müssen.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 193.

³⁷⁰ A. a. O., S. 115.

³⁷¹ Ebd., S. 115.

mehr als die von Schönberg entwickelte „[...] Beherrschung des Materials“³⁷² implizieren soll.

Diese Autonomie der Filmmusik ist eng gekoppelt an den Anspruch einer Autonomie der Kunst, die bei Eisler zwangsläufig an eine materialistische Ästhetik (Vgl. Kapitel 3.5.1) gekoppelt sein wird. Sie darf eben nicht nur als (technische) Reproduktion einer „[...] monopolistisch [erfassten, *Anm.*] und durchorganisiert[en] [...] Massenkultur“³⁷³ begriffen werden, sondern muss sich mit der Relation von Bild und Musik auseinandersetzen. Hierbei betont Eisler die Transmedialität von dramaturgischen Ansprüchen in Musik und Film, hebt jedoch als intermediales Verbindungselement die Technik der Montage hervor.³⁷⁴ Für diese negiert er die Notwendigkeit einer „[...] um jeden Preis [...] distanzier[enden] Haltung“³⁷⁵ zugunsten ihrer Vielfältigkeit: „Montage macht aus dem ästhetischen Zufall der Tonfilmform das Beste. Sie setzt die Äußerlichkeit der Relation in Ausdruck um.“³⁷⁶

Es zeigt sich in dieser, von Eisler reflektierten Beziehung von Film und Musik, deren mediale Bedeutung maßgeblich in ihrer gesellschaftlichen Vermittlungsfunktion, die mit einem transparenten Produktionsprozess einhergeht, wohingegen Schönberg und Adorno dem Prinzip der philosophischen Abstraktion verhaftet bleiben.³⁷⁷

Die beiden maßgeblichen Beobachtungen aus Eislers Weiterentwicklung zu den theoretischen Ansätzen des Lehrers Schönberg sind daher einerseits seine Reflexionen über die Möglichkeiten des Austauschs von Film und Musik, andererseits die Tatsache, dass Eisler ein rezeptives Reflexionsanliegen nicht ex ante an einen Distanzierungs- bzw. Verfremdungsanspruch koppelt. Dieser kann auf künstlerisch-kompositorischer Ebene realisiert werden, dient jedoch der künstlerischen Erschaffung einer „[...] gesellschaftliche[n] Utopie“,³⁷⁸ die nota bene immersives Potenzial haben soll.

3.5 Immersion/Distanz und Illusion/Verfremdung als theoretisch-historische Entsprechungen?

Dieses Kapitel untersucht, ob Immersion/Distanz sowie Illusion/Verfremdung als theoretisch-historische Entsprechungen begründet werden können. Auch hier gilt der Anspruch, theoretische Reflexion mit ästhetischen Beispielen zu verknüpfen.

³⁷² Ebd., S. 117.

³⁷³ A. a. O., S. 13.

³⁷⁴ Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Eisler die Kompositionsmethoden von Alban Berg, exemplarisch an dessen Opern mit „[...] einer Art Technik der musikalischen Großaufnahme“ (a. a. O., S. 59) vergleicht.

³⁷⁵ A. a. O., S. 58.

³⁷⁶ A. a. O., S. 105.

³⁷⁷ Vgl. Bucek, Tina, *Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler*, S. 90f.

³⁷⁸ A. a. O., S. 63.

Als besonders relevante Kategorie erörtert Kapitel 3.5.1 den Begriff der ‚Technik‘ anhand dessen Bedeutung für den Konnex zwischen künstlerischer Praxis und politischer Haltung (Vgl. Kapitel 3.5.1.1) sowie die Begründung einer materialistischen Ästhetik, die sich maßgeblich auf Perspektiven der russischen Avantgarde bezieht (Vgl. Kapitel 3.5.1.2).

In dieser Analyse soll verdeutlicht werden, dass die Austauschbeziehungen bzw. Referenzen von Kunstschaaffenden der Weimarer Republik in einem übergeordneten Kontext zu betrachten sind, und dass sich musiktheatrale Ästhetiken hier nicht in einem binären Gefüge zwischen Distanz/Immersion sowie Illusion/Verfremdung verorten lassen, sondern sich in einem komplexen Interferenzgefüge bewegen.

Kapitel 3.5.2 versteht sich als erstes Zwischenresümee, inwiefern der Begriff des Immersiven tatsächlich in spezifisch musiktheatralen Ästhetiken bis zu dieser Stelle entwickelbar ist.

3.5.1 Die Bedeutung der ‚Technik‘ zwischen künstlerischer Haltung und politischer Tendenz: Materialistische Ästhetik und Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ (1929)

Kapitel 3.3 erörterte die Widersprüchlichkeit eines in der wissenschaftlichen Literatur üblichen, auf Brecht/Weill basierten, V-Begriffs hinsichtlich dessen distanzerzeugender Wirkung, da sich die ästhetischen Mittel durch die immersive Medialität des Musik-/Theatralen auszeichnen. Wiederholt wurde hier auf die gesellschaftspolitischen Implikationen, die vor allem von Brecht intendiert werden, verwiesen. Dass sich diese jedoch nur teilweise auf die Kategorie der ‚Verfremdung‘ – und nicht allein auf Ausführungen Brechts – beziehen, sondern vielmehr in der Haltung zu einer ‚materialistischen Ästhetik‘ Ausdruck finden, sei in diesem Kapitel anhand zweier Aspekte ausgeführt: jenem der ‚Technik‘ sowie, die Spannungsverhältnisse verdeutlichend, an Max Brands Oper *Maschinist Hopkins* (UA: 29. 04. 1929, Regie: Saladin Schmitt, Dirigat: Paul Drach),³⁷⁹ deren gattungstheoretische Bedeutung als ‚Zeitoper‘ in Kapitel 4.1.2 separat erörtert wird.

Hieran soll exemplarisch gezeigt werden, dass sich die bislang erarbeiteten Perspektiven von Immersion/Distanz zwar auf Illusion/Verfremdung beziehen, jedoch in entscheidenden Momenten von diesen divergieren.

Wie Volker Woltersdorff hinsichtlich unterschiedlicher Auslegungen materialistischer Ästhetiken, die sich auf Karl Marx und Friedrich Engels beziehen, ausführt, einen diese neben der europäischen Internationalität ihrer Referenzrahmen folgende Aspekte:

³⁷⁹ Vgl. Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Fetisch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater der ‚Neusachlichkeit‘. Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ als Beispiel“, in: *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin: Kleindienst 1977, S. 788 (Anmerkung 1).

„[...] ein radikal gesellschaftskritischer Anspruch, das Insistieren auf der Gesellschaftlichkeit und Historizität sinnlicher Aneignung und ihres künstlerischen Ausdrucks sowie das Ziel einer Befreiung der Sinnlichkeit von der in der Klassengesellschaft noch notwendigen Entfremdung.“³⁸⁰

Brecht wird hier als Repräsentant einer materialistischen Ästhetik in der ‚darstellenden Kunst‘, Walter Benjamin als einer der ‚Literatur- und Gesellschaftstheorie‘ sowie Hanns Eisler als einer der ‚Musik‘ angeführt.³⁸¹ Abdullah Sinirlioglu führt in Bezug auf Brecht und Walter Benjamin treffend aus, dass deren ästhetische Ausführungen „[...] nicht per se politisch sind, [...] aber zentrale Bezüge zur Politik entwickeln.“³⁸²

Es ist an dieser Stelle ein kurzer Exkurs darüber zu führen, inwiefern das ‚Politische‘ zu dem ‚Künstlerischen‘ in ein Verhältnis zu setzen ist, ohne sich zunächst der materialistischen Ästhetik zu widmen.

3.5.1.1 Exkurs: ‚Politische Haltung‘ und künstlerische Praxis

„Theater ist nicht Politik. Es unterhält jedoch eine – notwendige und essentielle – Beziehung zum Politischen.“³⁸³ – Mit diesen Worten konstatiert Hans-Thies Lehmann seine Perspektive, die Theater bzw. Kunst als vom Politischen unabhängige Bereiche betrachtet, da diese gerade durch ihre Ästhetik für eine „[...] Unterbrechung des (politischen) Diskurses“³⁸⁴ sorgen.

Als Basis für die Analyse einer potenziell intratheatralen, politischen Haltung ist diese Zustandsbeschreibung deswegen fruchtbar, weil sie von vornherein jede theatrale Praxis von einer politisch-aktivistischen trennt, indem erstere ästhetische und letztere soziale Dimensionen fokussiert. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, einerseits zu problematisieren, was mit dem ‚Politischen‘ gemeint sei und dieses, andererseits, von politischem Aktivismus abzugrenzen.

Lehmann behauptet, dass Politik vor allem „[...] mit dem Rahmen und Maßsystem der Gesellschaft zu tun [habe, *Anm.*]“.³⁸⁵ Dies schließt an Hannah Arendts Konstatierung an, Menschen verliehen ihren Anliegen niemals allein und nur in Bezugssystemen Relevanz; sie betont, auf Aristoteles rekurrierend, in Anlehnung an die Stadtstaaten des antiken Griechenlands, die (nicht gewalttätige) politische Dimension des Sprechens als Handeln und die Varietät von deren medialen Ausdrucksformen, da beide in jener Zeit gleich bedeutsam sind.³⁸⁶ Diese Art des politischen Handelns findet Arendt im Theater deswegen paradigmatisch verwirklicht, weil sie das „[...] So-und-

³⁸⁰ Woltersdorff, Volker, „Marxistische Ästhetik/Materialistische Ästhetik.“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 224.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 245.

³⁸² Sinirlioglu, Abdullah, *Benjamin und Brecht. Eine politische Begegnung*, S. 11.

³⁸³ Lehmann, Hans-Thies, „Vorwort zur zweiten Auflage“, in: *Das politische Schreiben. Essays zu Theater und Texten*, Berlin: Theater der Zeit 2012 [2002], S. 12.

³⁸⁴ A. a. O., S. 14.

³⁸⁵ A. a. O., S. 11.

³⁸⁶ Vgl. Arendt, Hannah, *Vita activa. oder Vom tätigen Leben*, München [u.a.]: Piper 192016 [1972], S. 37.

nicht-anders-Sein der handelnden Personen, die der [Schauspielenden, *Anm.*] unmittelbar in ihrem eigensten Medium darstellt.“³⁸⁷ Diese Perspektive erweitert jene von Lehmann dahingehend, als Arendt den ‚Raum des Politischen‘ nicht nur von ‚Politik als Maßsystem der Gesellschaft‘ dahingehend abgrenzt, als sie ‚politisches Handeln‘ im Sich-in-Beziehung-zur-Welt setzen auffasst, sondern gleichzeitig konkludiert,

„[...] nur [im Theater, *Anm.*], im lebendigen Verlauf der Vorführung, kann die politische Sphäre menschlichen Lebens überhaupt so weit transfiguriert werden, daß sie sich der Kunst eignet. Zugleich ist das Schauspiel die einzige Kunstgattung, deren alleinigen Gegenstand der Mensch in seinem Bezug zur Mitwelt bildet.“³⁸⁸

Es ist eben dieses (künstlerisch-transformative) Dazwischen, welches sich „[...] nur verwebt in die jeweilige poetische, dramatische, szenische Schrift“³⁸⁹ offenbart, und welches eine ‚politische Haltung‘ punktuell und transitorisch offenbaren kann, ohne selbst in einen tagespolitischen Diskurs eingebunden zu sein.

3.5.1.2 Materialistische Ästhetik als wahrnehmungskonstituierendes Moment der Distanz?

In diesem Sinne ist es elementar zu konstatieren, dass technische Innovationen, wenigstens für Brecht, zunächst einmal neue Potenzialitäten des Theatralen erschließen³⁹⁰ und sich, wie Kapitel 3.2 sowie 3.3 konstatierten, vom „[...] Kunstideal des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“³⁹¹ distanzieren, was der „[...] Affirmation des bewussten, konstruktiven, wiederholbaren, kurz technischen Aspekts der Kunst [entspricht].“³⁹² Dorothea Keupp betont als grundlegende Implikation für musikalische Ästhetiken und Gattungen, dass „[...] die Rezeption von Musik nicht mehr an den unmittelbaren Akt ihrer Produktion [...] gebunden [ist]“³⁹³.

Die Positionen, wofür die Kategorie der Technik – bzw. konkreter: deren Innovationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Produktions- und Rezeptionsprozesse verändern (sollen), sind äußerst divers. Sie einen zwei Aspekte: Erstens werden diese zu wahrnehmungskonstituierenden Momenten der Distanz stilisiert; wobei diese auf dem Grundsatz beruhen, dass Kunst und Lebensrealität nicht als getrennte Sphären betrachtet werden. Zweitens geht damit ein Reflexionsprozess auf drei Ebenen einher: der historischen Positionierung künstlerischer Verfahren, der Situierung von Produktion und Rezeption derselben sowie deren gesellschaftliche Bedeutung.

³⁸⁷ A. a. O., S. 233.

³⁸⁸ Ebd. S. 233f.

³⁸⁹ Lehmann, Hans-Thies, „Vorwort“, in: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit ²2012 [2002], S. 7.

³⁹⁰ Vgl. Sinirlioglu, Abdullah, *Benjamin und Brecht. Eine politische Begegnung*, S. 43.

³⁹¹ A. a. O., S. 39.

³⁹² Ebd., S. 39.

³⁹³ Keupp, Dorothea, „Musik der 20er Jahre“, S. 524.

Keupp konstatiert in Bezug auf Eisler, dass dieser, nach marxistischer Theorieauffassung, eine „[...] Analyse von musikgeschichtlichen Abläufen und Werken“³⁹⁴ zu etablieren versucht. Weills Auffassung des Technischen impliziert hingegen kaum, dass das Musik-/Theatrale eine politische Haltung einnehmen müsse; sei es für reflektierende Distanz oder immersive Identifikation mit gesellschaftlichen Utopien. Materialität bedeutet hier die technisch-kompositorische Dimension von Musik als ‚musikalischem Theater‘, bei dem Musik nicht mehr allein „[...] an den statischen Momenten der Handlung einsetzt“,³⁹⁵ sondern Teil der diegetischen Organik, die „[...] eine abgeschlossene musikalische Szene“³⁹⁶ konstruiert, ist.

Für Brecht und Benjamin verschiebt sich die wahrnehmungskonstituierende Funktion des Technischen dann in das Politische, welches sich an einer materialistischen Ästhetik orientiert, sobald ein erzieherischer Anspruch daraus erwächst. So konstatiert Inez Müller:

„Die künstlerische Produktion in den Medien unterschied sich insofern von der traditionellen Arbeitsweise, als [...] der technische Apparat den Bezug zur Realität herstellte. [...] Die Medien erfüllten didaktische Funktion, wenn sie allen sozialen Schichten die Rezeption von Kunst ermöglichten und über die Verfahren künstlerischer Produktion informierten.“³⁹⁷

Diese Ausführungen können jedoch nicht erklären, warum eine in Kapitel 3.5.1.1 herausgearbeitete ‚politische Haltung‘ sowohl mit einer Situierung der künstlerischen Praxis des Technischen als auch mit politikphilosophischen Gedanken, die in eine materialistische Ästhetik münden, assoziiert werden. Dies bedeutet nota bene, dass die Grundlagen der Austauschbeziehungen einander überschneiden bzw. dieselben sind.

Fritz Mierau lokalisiert Berlin als Austauschzentrum innereuropäischer Avantgardebewegungen und nennt „[...] ein drängendes Verlangen nach Sammlung und Freiheit“³⁹⁸ als Motivator. Mierau konkretisiert dies am Beispiel des Schriftstellers und Literaturtheoretikers Sergej Mihajlovič Tret’akov, welcher „[...] das Ende einer ästhetischen Sonderbefugnis“³⁹⁹ in einer Auffassung der menschlichen Existenz als Lebenskunst begründet, die frei zugänglich sein soll.⁴⁰⁰ Dies verquickt allerdings den extensiven Impetus der russischen Kunst- und Kulturphilosophie ab der zweiten Hälfte

³⁹⁴ A. a. O., S. 530.

³⁹⁵ Weill, Kurt, „Die Oper – wohin?“, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera Mainz: Schott Musik International 2000, S. 95.

³⁹⁶ Ebd., S. 96.

³⁹⁷ Müller, Inez, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Ansätze einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*, St. Ingbert: Röhrig 1993, S. 231.

³⁹⁸ Mierau, Fritz, „Vorwort“, in: *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918–1933*, hrsg. von dems., Leipzig: Philipp Reclam jun. 1990, S. VI.

³⁹⁹ Mierau, Fritz, „Einleitung“, in: *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918–1933*, hrsg. von dems., Leipzig: Philipp Reclam jun. 1990, S. 470.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 471 ff.

des 18. Jahrhunderts auf den deutschsprachigen Raum. Wiederholt hat die vorliegende Arbeit betont, dass ästhetische Entwürfe des Musiktheatralen aufgrund ihrer unzureichenden Realisierbarkeit die Tendenz des Utopischen haben. Dies bezieht sich nicht nur, wie Kapitel 2.1 konstatierte, auf die Umsetzung konkreter Realitätsentwürfe, sondern auch auf ein theoretisierendes Denken. Aage Hansen-Löve spricht in diesem Zusammenhang von einer „[...] Ästhetisierung der Utopie und eine[r] Utopisierung der Ästhetik“, ⁴⁰¹ die sich zwar im russischen Futurismus konkretisieren, ⁴⁰² jedoch historisch früher angesiedelt sind. Drei Aspekte, die Hansen-Löve ausführt, sind an dieser Stelle von besonderem Interesse.

Erstens ist die Verbindung von Utopik zu Apokalyptik anzuführen, die ihre Gemeinsamkeit in dem Bruch mit tradierten Hierarchie- und Herrschaftsmechanismen finden, wobei die Utopik vor allem die „[...] Negation, Deformation und Verfremdung eines dominierenden Modells“ ⁴⁰³ anstrebt. Sie verlagert damit das Eintreten ihrer konzeptuellen Rahmen- und Umsetzungsbedingungen in eine Zukunft, die sich durch eine „[...] Differenz des Noch-Nicht“ ⁴⁰⁴ auszeichnet:

„Eben diese *Differenz* hatte aber jene Spannung, jenes Gefälle zu ersetzen, das man als Avantgardist der traditionellen, bürgerlichen Fiktions- und Illusionskunst unterstellte, der es um Identifikationsspannung, um die Interferenz unterschiedlicher Informations- und Interpretationsmuster ging. Das Utopische als eine ästhetisch-künstlerische Kategorie konnte solchermassen mit dem Ästhetischen gleichgesetzt werden [...]“ ⁴⁰⁵

Daraus resultiert, zweitens, eine Parallelführung dieses theoretischen Grundgerüsts mit dem Anspruch, es nicht allein für die Reflexion realpolitischer Strategien zu nutzen, sondern, in letzter Instanz, mit diesen zu interferieren. Die Folgen dieser Auffassung sind deswegen weitreichend, weil sie eine direkte Verbindung des Künstlerischen zum Politischen (Vgl. Kapitel 3.5.1.1) schaffen. Indem „[...] die Übertragung konzeptueller und konstruktiver Prinzipien von einem Medium [...] in ein anderes Medium [...]“ ⁴⁰⁶ fokussiert wird, entstehen nicht nur künstlerisch fruchtbare Weiterentwicklungen, sondern auch gesellschaftliche Laboratorien in Form kollektiver Produktion, das heißt ‚Kommunen‘, in denen durch die Nivellierung hierarchisch-politischer Strukturen eine

⁴⁰¹ Hansen-Löve, Aage, „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrsg. von Boris Groys und Aage-Hansen Löve, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²2016 [2005], S. 704.

⁴⁰² Einzelne Schulen der russischen Avantgarde kann die vorliegende Arbeit nicht erörtern. An dieser Stelle reicht es aus, dass deren philosophische Grundlagen als einendes Element bei sonst teils sehr unterschiedlichen Ansichten zu betrachten sind; siehe hierzu den in FN 401 zitierten Text von Hansen-Löve.

⁴⁰³ Hansen-Löve, Aage, „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, S. 706.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 704.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 704.

⁴⁰⁶ A. a. O., S. 714.

„[...] Auflösung der Kunst als Institution und des Ästhetischen als autonomer Kulturfunktion“⁴⁰⁷ realisiert werden sollen.

Schließlich erklärt dies die Obsession des Technischen, das in dieser, durch die russische Avantgarde entwickelten Utopie, das Fehlerhafte des Menschen – vor allem seine Manipulierbarkeit – minimieren soll. Eine Distanzierung von politischen Strukturen geht mit einer ästhetischen Verfremdung einher, die sich, radikaler als bei Brecht/Weill, mit gesellschaftlich-kommunistischen Utopien identifiziert. Hier grenzt der Anspruch, nicht auf individueller Rezeptionsebene, sondern weltumfassend in eine alternative Utopie ‚einzutauchen‘, das Immersive deutlich vom Illusionistischem ab. Nicht mimetisch soll künstlerische Praxis eine Lebensrealität vorschlagen, die Mimikry des Sich-Aneignens einer Lebenskunst, die nicht mehr an Herrschafts- und Ausbeutungsmechanismen gekoppelt ist, steht im Vordergrund. So ist es nicht verwunderlich, dass schließlich die „[...] Aufhebung der Arbeitsteilung und überhaupt der entfremdenden Wirkung der Arbeit [...] für den utopischen Marxismus wie für den Neomarxismus Marcuses, Adornos u. a. von entscheidender Bedeutung“⁴⁰⁸ ist.

Als musiktheatrales Beispiel, das sich weit umfassender als Brands *Maschinist Hopkins* durch die Stilisierung des Technischen in dieser utopischen Haltung situiert, ist die Oper *Sieg über die Sonne* (UA: 3. 12. 1913, Text: Viktor Vladimirovič Chlebnikov/Aleksej Eliseevič Kručënych, Musik: Michael Wassiljewitsch Matjuschin, Bühnenbild: Kazimir Severinovič Malevič), bei welcher die „[...] Sonne, die es zu besiegen gilt, [...] die bestehende Ordnung [repräsentiert]“,⁴⁰⁹ und das Bühnenbild gleichzeitig ein (technisches) Reflexionsanliegen symbolisiert. Dieses ist das zentralperspektivisch-künstlerisch charakterisierte „[...] Modell der Guckkastenbühne“⁴¹⁰ sowie dessen gesellschaftlich-psychologische Spiegelung als „[...] das Schema der umgekehrten Perspektive“⁴¹¹ in der Realisierung multiperspektivischer Entwürfe, welche die Komplexität der Welt nicht nur diegetisch-technisch, sondern auch als denkbare Lebensrealität ermöglichen sollen.

Michaela Giesing, Theo Girshausen und Horst Walter bringen Brands *Maschinist Hopkins* in direkte Verbindung mit der Neuen Sachlichkeit, die sich, so die Autor_innen, maßgeblich durch „[...] Technik-Kult und ‚Amerikanismus‘“⁴¹² auszeichnen. Kapitel 2.1 konstatierte, dass je nach Analysegegenstand genau zu differenzieren sei, ob erstens

⁴⁰⁷ A. a. O., S. 719.

⁴⁰⁸ A. a. O., S. 726.

⁴⁰⁹ Krenn, Günter, „Ein ‚Sieg über die Sonne‘, aber kein Sieg über die Zeit“, in: *Österreichische Musikzeitschrift Band 48*, Heft 5/Mai 1983, S. 280. Die Entstehungsdaten der Oper sind ebenfalls diesem Beitrag entnommen.

⁴¹⁰ Hansen-Löve, Aage, „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, S. 713.

⁴¹¹ Ebd., S. 713.

⁴¹² Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Fetisch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater der ‚Neusachlichkeit‘. Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ als Beispiel“, S. 789.

ästhetische Progressivität sowie zweitens thematische Prämissen damit einhergehen. Kapitel 4.3.1 wird diese Problematik der hier entwickelten Überlegungen zu der Kategorie der ‚Technik‘ spezifisch für die Neue Sachlichkeit untersuchen.

An dieser Stelle ist aus der Perspektive der materialistischen Ästhetik relevant, dass *Maschinist Hopkins* diegetisch einen gesellschaftspolitisch „[...] vorgezeichneten diszipliniert-revolutionären Weg zur Befreiung der Arbeiterklasse“⁴¹³ durch „[...] anarchisch-individuelle Konfliktlösung“⁴¹⁴ ersetzt: „[I]n der neuen Ordnung der Maschinenwelt, als deren Emanation der Maschinist nun erscheint“,⁴¹⁵ wird zwar „[...] Technik als Schicksalsmacht“⁴¹⁶ aufgefasst, setzt jedoch weder auf eine direkte Verfremdung des Dargestellten noch auf eine damit einhergehende Stilisierung der ‚Technik‘ als Wegbereiterin des 20. Jahrhunderts. Vielmehr entsteht der produktionsästhetische Anspruch, Rezipient_innen durch eine Omnipräsenz des Technisch-Maschinellen einerseits direkt in ihren Lebensrealitäten zu erreichen sowie diese, andererseits, immersiv zu überwältigen. Eine rezeptive Distanzierung des Tradierten erfolgt hier erst in einem zweiten Schritt, in welchem „[...] die äußerste Entfremdung als Zustand der neuen [...] Wirklichkeit“⁴¹⁷ erfasst wird: Zwischenmenschliche Feinden und Hierarchiestrukturen können, so suggeriert *Maschinist Hopkins*, in einer technisierten Welt minimiert werden.⁴¹⁸

In diesem utopischen Gedanken droht ein von der materialistischen Ästhetik fokussiertes Reflexionsanliegen (ästhetisch und gesellschaftlich) hintenanzustehen, weil über die Historizität des Progressionsursprungs diegetisch keine Einordnung erfolgt: Weder wird berücksichtigt, dass auch frühere Gesellschaftsmodelle das Technisch-Innovative als unbestreitbar humanistischen Fortschritt glorifizieren, noch definiert Brand theoretisch, was als „[...] authentische Kunst“,⁴¹⁹ die über einen Aktualisierungsanspruch des Tradierten hinausgeht,⁴²⁰ aufzufassen sei.

Die Musikologin Alexandra Monchick fügt hier, ausgehend von der Verbindung zu dem Film *Metropolis* (Produktion: 1927, Regie: Fritz Lang, Musik: Gottfried Huppertz),⁴²¹ zwei ästhetisch relevante Perspektiven für die Weimarer Republik hinzu: Erstens sei oftmals die Bedeutung der Oper (bzw. Komposition) für den (Stumm-)Film thematisiert worden, wohingegen diese Beziehung vice versa kaum untersucht sei. Zweitens

⁴¹³ Reininghaus, Frieder, „Maschinist, Kandidat, Diktator – Die Wiederentdeckung von ‚Zeitopern‘ der 20er Jahre in Bielefeld“, in: *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, hrsg. von dems. und Katja Schneider, Laaber: Laaber 2004, S. 118.

⁴¹⁴ Ebd., S. 118.

⁴¹⁵ Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Fetisch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater der ‚Neusachlichkeit‘. Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ als Beispiel“, S. 787.

⁴¹⁶ Ebd., S. 787.

⁴¹⁷ Ebd., S. 787.

⁴¹⁸ Dass faschistoide Entwicklungen dadurch nicht auszuschließen sind, negiert *Maschinist Hopkins* zwar nicht, verlagert diesen Konflikt jedoch diegetisch auf individuelle Ebene, bei welcher der „[...] zentrale Konflikt [...] irrationalistisch [!] motiviert [wird]“ (ebd., S. 787).

⁴¹⁹ A. a. O., S. 784.

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 784.

⁴²¹ Vgl. die Produktionsspezifika: <https://www.filmarchiv.at/program/film/metropolis/>, 14. 01. 2020.

könnten gerade durch die Analyse des (Weimarer) Films für die Oper relevante Erkenntnisse gewonnen werden, hier am Beispiel des Einflusses von *Metropolis* auf *Maschinist Hopkins*.⁴²²

Tragfähig ist jedenfalls die zweite Hypothese, die Monchick damit verdeutlicht, dass Maschinen zwar eine „[...] constructive force in *Maschinist Hopkins*“⁴²³ und eine „[...] destructive [force, *Anm.*] in *Metropolis*“⁴²⁴ sind, jedoch in beiden Fällen eine „[...] oversimplified presentation of class injustice“⁴²⁵ darstellen. Obwohl Brand keine direkte Referenz zu *Metropolis* bei der Komposition von *Maschinist Hopkins* dokumentiert, analysiert Monchick die „[...] maschine music, consisting of repeating melodic cells and persistent sycopated rhythms“⁴²⁶ musikologisch als Referenzrahmen, der einen filmischen Einfluss auf die Opernkomposition impliziert.

Komplexer gestaltet sich die Affirmation von Monchicks erster Hypothese im Kontext dieser Arbeit. Am Beispiel von Richard Wagners Leitmotivik beobachtet sie, dass das Ideal einer ‚unendlichen Melodie‘ in Filmen und deren Musik nota bene durch Szenenwechsel bzw. Schnitt und Montage unterbrochen werden müsse: „Regardless, film music was tied to editing, whereas operatic music was tied to words.“⁴²⁷ Aus dieser Perspektive wird Filmmusik dem Filmbild als ästhetischer Kategorie dahingehend untergeordnet, als diese „[...] parallel [to] the events on the screen“⁴²⁸ betrachtet wird und somit eher zu einem potenziellen filmischen Immersionserlebnis verhilft, als maßgeblich für dieses zu sorgen. Die transmediale Bearbeitung von Opernstoffen zu Filmen thematisiert Monchick zwar (Vgl. Kapitel 4.1.3 in dieser Arbeit anhand des *Rosenkavaliers*), grenzt deren Bedeutung jedoch nicht deutlich von ihrer Analyseperspektive ab.⁴²⁹

In diesem Sinne ist *Maschinist Hopkins* ein prädestiniertes Beispiel für Musiktheater, das ästhetisch und politisch Haltungen einer materialistischen Ästhetik umzusetzen versucht und gleichzeitig indirekt eine Haltung zu (filmischen) Innovationen generiert; eine rezeptive Distanzierungsbewegung jedoch durch die Fülle des zu Vermittelnden nicht zu generieren vermag, sondern als „[...] explosives Gemisch“⁴³⁰ eher affiziert denn reflektiert.

⁴²² Vgl. Monchick, Alexandra, „German Silent Film and the ‘Zeitoper’“. The Case of Max Brand’s ‘*Maschinist Hopkins*’“, in: *German Life and Letters* Vol. 70, Issue 2/April 2017, S. 212 f.

⁴²³ A. a. O., S. 218.

⁴²⁴ Ebd., S. 218.

⁴²⁵ Ebd., S. 218.

⁴²⁶ A. a. O., S. 220.

⁴²⁷ A. a. O., S. 213.

⁴²⁸ Ebd., S. 213.

⁴²⁹ Vgl. a. a. O., S. 212ff.

⁴³⁰ Reininghaus, Frieder, „*Maschinist, Kandidat, Diktator – Die Wiederentdeckung von ‚Zeitopern‘ der 20er Jahre in Bielefeld*“, S. 118.

3.5.2 Zwischenresümee: Das Immersive und sein Gebrauch in musiktheatralen Ästhetiken

An dieser Stelle soll ein Zwischenresümee gegeben werden, inwiefern sich das Immersive interdisziplinär auf musiktheatrale Ästhetiken übertragen lässt. Ein Anliegen der Arbeit ist es, ihre theoretischen Entwicklungen anhand der Diskurse um spezifische Komponist_innen, Kompositionen bzw. Theoretiker_innen zu entwickeln (z. B. *Maschinist Hopkins*, Arnold Schönberg/Hanns Eisler u. a.) – Vgl. Kapitel 1 bis Kapitel 3.5 –, um in Kapitel 4 ausgewählte Spannungsfelder zu verdeutlichen.

Hierfür ist es an dieser Stelle notwendig, die in Kapitel 3.1.3 postulierte Hypothese, musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik hätten sich durch die Entwicklung einer Gleichberechtigung von Produktionsmitteln und einer Vielfalt von Rezeptionsweisen maßgeblich auf eine Weiterentwicklung im 21. Jahrhundert ausgewirkt, zu reflektieren. Auch wenn für den zweiten Teil dieses Postulats eine gesonderte Arbeit notwendig ist, darf dieser nicht allein an der Entwicklung des ‚Regietheaters‘, das einen spezifischen Neologismus im deutschsprachigen Raum ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellt,⁴³¹ verdeutlicht werden. Vielmehr intensivieren sich Debatten um ‚Werktreue‘ und ‚Autor_innenschaft‘ bereits in der Wende zum 20. Jahrhundert und laufen einer potenziellen Gleichberechtigung der Mittel und Techniken zuwider.⁴³² Hierauf wird Kapitel 4 in Bezug auf tradierte Opernkonzepte, welche die Musikkultur der Weimarer Republik beeinflussen, rekurren.

Allenfalls nicht durchgesetzt haben sich die Utopien um bspw. ‚Arbeiterchöre‘ als gemeinschaftsstiftendes Element;⁴³³ eine Zentrierung von Kompositionen bzw. Komponist_innen ist bis in das 21. Jahrhundert hinein geblieben. Die vorliegende Arbeit hat nicht den Versuch unternommen, diesen Widerspruch aufzulösen, da der wissenschaftliche Kanon die Entwicklungen um eine Ent-Elitisierung tradierter Musikgattungen immer an spezifische Personen (z. B. in Bezug auf ‚Gebrauchsmusik‘ [Vgl. Kapitel 4.3.2]) koppelt. Dies legt in Bezug auf Hanns Eisler besonders deutlich Jürgen Schebera dar, der Eislers Positionierung zwischen hohem künstlerischem Anspruch (anlehnend an die Lehrjahre bei Schönberg, Vgl. Kapitel 3.4.2), und

⁴³¹ Hilde Haider skizziert die Entwicklung des Begriffes ‚Regietheater‘ in seiner definitorischen Vielfalt anhand von dessen Verwendung in Theaterpraxis, Etymologie, Wissenschaft sowie Feuilleton und konkludiert als diskussionseinendes Element „[...] die Frage nach einer nicht nur theoretisch fundierten, sondern auch praktikablen Neudefinition von Autorenschaft“ (Haider, Hilde, „Regietheater“, S. 56).

⁴³² Den Konflikt zwischen ästhetisch-philosophischem und juristischem Diskursen, die mit der Frage um ‚Werktreue‘ einhergehen, sind eng mit der in der vorliegenden Arbeit bereits erörterten Problematik um die ‚textuelle Fixierbarkeit‘ von (Noten-)Texten verbunden. Vgl. hierzu: Henze-Döhring, Sabine, „Werk‘: Ein Terminus wird hinterfragt“, S. 25ff.

⁴³³ Dorothea Keupp konstatiert in diesem Zusammenhang eindeutig die politische Dimension der Arbeiterchöre in ihrem Emanzipationsbestreben als Teil „[...] der Arbeiterbewegung und ihre[r] Forderung nach einem menschenwürdigen Dasein“ (Dies., „Musik der 20er Jahre“, S. 527). Trotz der künstlerischen Qualität ist eine Vereinnahmung der Chöre durch etablierte Komponist_innen (z. B. Hanns Eisler) bzw. die Aufführung eines tradierten Repertoires zu erkennen (vgl. ebd., S. 529).

Abgrenzung zu musiktheoretischem Elitarismus bei gleichzeitiger Nutzbarmachung massentechnologischer Vermarktungsmöglichkeiten der eigenen Kompositionen verortet: So legt Schebera nachvollziehbar dar, dass die erfolgreiche Zusammenarbeit mit politisch ‚links‘ orientierten Chorvereinigungen eher dem ökonomischen Erfolg, denn der Verwirklichung einer Ideologie bzw. politischen Haltung geschuldet ist.⁴³⁴

Vielmehr ist es der Begriff der Immersion in seiner medienwissenschaftlichen Debatte, die sich auf Forschungsergebnisse der Kunst-, Musik- und Filmwissenschaft stützt, welche als einendes Element für einen Übergang des Lebens als Lebenskunst – oder zumindest als nicht vom Alltäglichen getrennte Sphäre – fruchtbar gemacht werden kann; und zwar durch das Konzept der ‚Remediation‘.

Ihre umfangreiche Studie *Remediation. Understanding New Media* (2001, [1999]) beginnen Jay David Bolter und Richard Grusin mit dem Paradoxon, dass die Suche nach neuen, bisher unbekannten Medien impliziert, jede Art der Vermittlung (‚mediation‘) von bereits bestehenden Medien unsichtbar machen zu wollen.⁴³⁵ In diesem Sinne sollte die deutschsprachige Übersetzung des Konzepts der ‚remediation‘ vielmehr als ‚Weitervermittlung‘, denn als ‚Wiedervermittlung‘ verstanden werden, ist doch das bereits bestehende Medium nicht durch die Entwicklung eines neuen Mediums ausgelöscht. So argumentieren die Autoren in Bezug auf digitale Medien:

„Again, we call the representation of one medium in another remediation, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media. What might seem at first to be an esoteric practice is so widespread that we can identify a spectrum of different ways in which digital media remediate their predecessors, a spectrum depending on the degree of perceived competition or rivalry between the new media and the old.“⁴³⁶

Diese medientheoretische Überlegung ist eng mit dem hier untersuchten Gegenstand, der Bedeutung von Immersion für musiktheatrale Ästhetiken, verknüpft:

Es muss hierzu konstatiert werden, dass Remediation vielmehr als ein Programm, und nicht als ein Wahrnehmungszustand, verstanden werden sollte; schließlich geht es hier um den Prozess der ‚Darstellung/Vertretung‘ eines Mediums ‚in einem‘ bzw. ‚durch ein‘ anderes Medium (z. B. Malerei wird durch Fotografie weitervermittelt). Worum es im eigentlichen Rezeptionsakt geht, ist das, was Bolter und Grusin als Unmittelbarkeit (‚immediacy‘) bezeichnen, „[...] an immediate and apparently spontaneous style [...] to achieve the sense of ‚liveness‘ [...]“.⁴³⁷

⁴³⁴ Vgl. hierzu: Schebera, *Jürgen, Hanns Eisler. Eine Biografie in Texten, Bildern und Dokumenten. mit 235 Abbildungen*, Mainz: Schott Musik International 1998; darin: „Unser Singen muß ein Kämpfen sein!‘ Geburt eines neuen Typus: Kampfmusik. 1928–1929“, S. 48–75.

⁴³⁵ In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass sich Bolter und Grusin explizit auf eine US-amerikanisch geprägte, ‚westliche‘ Medienlandschaft und -entwicklung beziehen (vgl. Bolter, Jay David/Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, S. xiii–xi).

⁴³⁶ A. a. O., S. 55.

⁴³⁷ A. a. O., S. 9.

Offensichtlicher als das hier ausgedrückte Bestreben nach einer ‚Wahrnehmung der Unmittelbarkeit‘ seitens der Rezipient_innen kann das musik-/theatrale Anliegen, entweder eine Identifikation mit der Diegese (mündend in Immersion) oder eine rezeptive Abwehrhaltung (mündend in Distanzierung) herbeizuführen, nicht ausgedrückt werden. Schließlich hat Musiktheater, jedenfalls in den hier erforschten Dimensionen, zusätzlich Durchlässigkeit auf zwei Ebenen: Es ist nicht allein in der Lage, künstlerische Praktiken intratheatral unsichtbar bzw. ‚weitervermittelbar‘ zu machen, sondern wird (z. B. durch die Technik des Films) extratheatral Gegenstand der Remediation.

Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass Bolter und Grusin das Programm der Remediation in dreierlei Hinsicht differenzieren. Entweder kann Remediation „[...] as the mediation of mediation [...]“⁴³⁸ verstanden werden oder als die „[...] inseparability of mediation and reality [...]“⁴³⁹ oder als Reform.⁴⁴⁰

Im ersten Fall werden die Weitervermittlung bzw. das Ersetzen eines Mediums durch ein anderes als fruchtbarer und produktiver Austausch verstanden, ohne den die Medien (einzeln betrachtet) nicht funktionsfähig wären. Dies trifft auf das Musiktheater als multimediale Ästhetik zu, was hier bedeutet, dass nicht nur durch die Gattung das Verhältnis von Musik, Text und (menschlicher) Vokalität ästhetisch problematisiert wird, sondern deren inszenatorische Be- und Weiterverarbeitung mit unterschiedlichen Techniken. Dies wird durch den zweiten Fall verstärkt: Remediation und Realität schließen sich als Bestandteile menschlicher Kultur nicht aus bzw. sorgen die Prozesse der mehrmaligen Mediation nicht für ein Verschwinden der Realität, da beide einander bedingen: „[...] as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real.“⁴⁴¹ In Bezug auf tradierte Operauffassungen impliziert dies die Unmöglichkeit einer völligen Illusion durch das Inszenierte, d. h. bspw. auch ein ‚Gesamtkunstwerk‘ nach Wagner (Vgl. Kapitel 4.1.1) wird genau als solches erkennbar, indem es sich von seiner Außenwelt abgrenzen möchte.

Der dritte Fall berücksichtigt, dass Akte der Remediation durchaus als ein „[...] process of reforming reality [...]“⁴⁴² repräsentieren, in dem sie die Realität als Entität zwar nicht auslöschen, deren Bedeutung jedoch kontinuierlich in Frage stellen und kritisch reflektieren. Es ist evident, dass Brechts/Weills Konzepte der Epischen Oper genau dieser Zielsetzung unterliegen.

Daher kann an dieser Stelle zwischenresümiert werden, dass Immersion, auf musiktheatrale Ästhetiken bezogen, immer zwischen medialen Techniken der Weiter-

⁴³⁸ A. a. O., S. 55.

⁴³⁹ Ebd., S. 55.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 56.

⁴⁴¹ A. a. O., S. 62.

⁴⁴² A. a. O., S. 62.

Vermittlung und, damit einhergehend, Realitätsbehauptungen bzw. -konstruktionen oszilliert. Momente des Bruchs bzw. der Distanzierung können je nach inszenatorischem Anliegen Teil dieser Ästhetiken sein.

4. Drei Spannungsfelder musiktheatraler Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik

Der Titel dieses Kapitels könnte suggerieren, die bisherigen Ausführungen hätten sich nicht auf die Weimarer Republik bezogen. Dies ist nicht der Fall, obgleich eine theoretische Perspektive bislang fokussiert wurde. Diese soll durch drei Perspektiven der musiktheatralen Praxis der Weimarer Republik verdeutlicht werden.

Kapitel 4.1 wird sich explizit der Gattung der ‚Oper‘ im Spannungsfeld zwischen Festkultur und ästhetischer Utopie widmen, wobei Kapitel 4.1.1 auf die Referenzen zu Richard Wagner eingeht; in Kapitel 4.1.2 wird das Phänomen der ‚Zeitoper‘ näher beleuchtet und Kapitel 4.1.3 problematisiert die filmische Adaption von Richard Strauss' Oper *Der Rosenkavalier* aus dem Jahr 1926.

Kapitel 4.2 wird sich auf die Relevanz der Operette, der Revue sowie des Varietés beziehen, indem es deren Bedeutung für gesellschaftlichen Eskapismus (Kapitel 4.2.1) untersucht sowie die Vorbereitung kommerzieller Werbefilme (Kapitel 4.2.2) erörtert.

Kapitel 4.3 wird nochmals auf die Topik der Neuen Sachlichkeit eingehen, die in der Arbeit bereits mehrfach erörtert wurde. An dieser Stelle wird erspürt, inwiefern sie zwischen technischer Innovation und Instrumentalisierung anhand ihrer Technik-Begriffe (Kapitel 4.3.1) sowie der Entwicklung von ‚Gebrauchsmusik‘ (Kapitel 4.3.2) oszilliert.

Diese Spannungsfelder sollen exemplarisch verdeutlichen, dass sich musiktheatrale Ästhetiken in ihrem Bemühen um Immersion und/oder Distanz einerseits immer in tradiert-historischen Kontexten verorten, andererseits jedoch bewusste Brüche oder Konnexen zu den in dieser Arbeit diskutierten Konzepten von Illusion und Verfremdung herstellen.

4.1 Oper zwischen Festkultur und ästhetischer Utopie

Das erste Spannungsfeld untersucht, inwiefern die Oper als musiktheatrale Ästhetik zwischen der Tradition einer Festkultur bzw. deren Weiterführung zu einem potenziell utopisch-ästhetisierenden Element überhaupt Qualitäten des Immersiven bzw. Distanzierenden aufweisen kann.⁴⁴³

⁴⁴³ Ursprünglich sollte dieses Kapitel mit ‚Oper zwischen Festkultur und Bildungsauftrag‘ betitelt werden. Hiervon hat der Autor der Arbeit Abstand genommen, weil sich eine Problematisierung entweder auf Implikationen einer Materialistischen Theorie und/oder politisch-demokratisierenden Kunst- und Kulturansprüchen hätte verengen müssen. Anzuerkennen, dass Oper zwischen (repräsentativer)

Wichtig ist hierbei zu betonen, dass sich eine Diskussion um sogenannte ‚Werktreue‘ oder ‚Autor_innenschaft‘ (auch die Kompositionen betreffend) maßgeblich in der Zeit der Weimarer Republik verstärkt, weil ein Ringen um ästhetische Programmatiken und eine Parallelität divergenter Konzepte ausgehandelt werden. Dies führt in konservativen Kreisen dazu, dass, vor allem in Bezug auf Richard Wagner, eine ‚Rückbesinnung‘ auf spezifische Prinzipien und Abhandlungen ‚fixierbar‘ gemacht werden soll. Es sei an dieser Stelle konstatiert, dass die vorliegende Arbeit den Begriff der ‚Werktreue‘ sowie aller damit verbundenen Diskurse nicht fokussiert, weil, wie Sabine Henze-Döhring einleuchtend nachvollzieht, diese sowohl in Musikästhetik als auch aus juristischer Perspektive polemisierend und nicht einheitlich geführt wird.⁴⁴⁴ Vielmehr soll in diesem Kapitel der Fokus auf „[...] wechselnde ästhetisch[e] Paramete[r] im Blick auf die visuelle Vergegenwärtigung“⁴⁴⁵ gelenkt werden, die Kompositionen, Theorien und Inszenierungsästhetiken differenziert und ohne Wertung analysiert.

4.1.1 Referenzen zu Richard Wagner: Immersive Ästhetik durch das ‚Musikdrama‘ und ein divergenter Technik-Begriff

Der Einfluss Richard Wagners, seiner ästhetischen Mitstreiter_innen sowie seiner Kompositionen kann für das erste Viertel des 20. Jahrhunderts nicht überschätzt werden; und zwar nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch maßgeblich in Frankreich und Italien. Wie Jens Malte Fischer eindrücklich darlegt, liegt der Grund dafür, dass „[d]er deutsche Wagnerianismus [...] zwischen 1880 und 1930 [...] in einem Maße deutschtümelnd und chauvinistisch [war]“⁴⁴⁶ nicht nur an der Omnipräsenz ästhetischer Merkmale, sondern an der Stilisierung Wagners und seiner Kompositionen zum identitätsstiftenden Moment, „[...] in [dem] sich für viele Deutsche nationale Probleme bündelten.“⁴⁴⁷

Diese politisch-ideologische Dimension soll an dieser Stelle nicht im Fokus stehen,⁴⁴⁸ sondern vielmehr die ästhetische Omnipräsenz am Beispiel des ‚Musikdramas‘ sowie entsprechenden Interpretations- und Inszenierungsstrategien bei den Bayreuther Festspielen.

Festkultur und ästhetischen Utopien oszilliert, erlaubt es, unterschiedliche Konzepte nicht in einem kulturwissenschaftlichen Kanon zu klassifizieren. ‚Utopie‘ wird hier in dem in Kapitel 2.2 gefassten Definitionsrahmen verstanden.

⁴⁴⁴ Vgl. Henze-Döhring, Sabine, „Werk‘: Ein Terminus wird hinterfragt“, S. 24.

⁴⁴⁵ A. a. O., S. 30.

⁴⁴⁶ Fischer, Jens Malte, „Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerschen Opernentwicklung“, S. 29

⁴⁴⁷ Ebd., S. 31.

⁴⁴⁸ Für eine dezidiert politische Analyse der Programmatik und Ästhetik Wagners sowie seiner Kompositionen siehe bspw. folgende Publikation: Bermbach, Udo, *Richard Wagner in Deutschland: Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011.

Das Musikdrama nach Wagner zeichnet sich als musiktheatrale Ästhetik dadurch aus, dass sich die Bedeutung der ‚Dichtung‘ nicht nur auf das Verhältnis von Wort und Musik (vokal sowie instrumental) bezieht, sondern in der Komposition bereits eine bis zur vollständigen Autonomie entwickelte Organik, die (inszenatorische) Interpretation betreffend, angelegt ist. Wagner selbst bezeichnet dies folgendermaßen:

„So wird denn das wirkliche Drama durch nichts von außen mehr beeinflusst, sondern es ist *ein organisches Seiendes und Werdendes*, welches sich aus seinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit außen, an der Notwendigkeit des Verständnisses seiner Kundgebung – und zwar seiner Kundgebung *als solchen, wie es ist und wird* – entwickelt und gestaltet, seine verständliche Gestaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerstem Bedürfnisse heraus sich den allermöglichsten Ausdruck seines Inhaltes gebiert.“⁴⁴⁹

Das Immersive – nicht zwangsläufig Illusionistische – eines solchen Ansatzes liegt in seiner Ganzheitlichkeit begründet. Wie Carl Dahlhaus treffend ausführt, findet dieser Anspruch im Begriff der ‚Natur‘ seinen Ausdruck, da „[...] sich Kunst als Kunst verbergen müsse“⁴⁵⁰ und mit einem „[...] Schweigen über die Technik der Komposition“⁴⁵¹ einhergeht. Die Ähnlichkeit zum medienwissenschaftlichen Konzept der Remediation (Vgl. Kapitel 3.5.2), das sich die Weitervermittlung bzw. das Unsichtbarmachen des technisch Vorangegangenen zum Ziel macht, ist evident.

Wagners Konzeption des Musikdramas geht hier sogar noch einen Schritt weiter, indem es technische Innovationen als ex ante gegeben und notwendig voraussetzt, um das Immersiv-Ganzheitliche realisieren können. Das Ziel ist es hier, Rezipient_innen durch einen möglichst perfekten Einsatz von Techniken (kompositorisch und inszenatorisch) in die Diegese der Handlung zu versetzen. Ein reflektierendes Moment bleibt in einem avantgardistischen bzw. materialistischen Sinne zwangsläufig aus, was einen maßgeblichen Grund für die Kritik ‚neuer‘ Ästhetiken im 20. Jahrhundert an Wagners Konzept darstellt. Dennoch schaffen es die Topoi Wagners, einen Konnex zu den Lebensrealitäten der Rezipient_innen herzustellen und somit intra- und extratheatral immersiv zu wirken. Es ist dieser Wirkungsgewalt, die eine theoretische und praktische Omnipräsenz Wagners im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bewirkt. So zeigt Udo Bernbach am Beispiel des *Ring des Nibelungen*, dass, trotz einer komplexen Handlung, die Abstraktion, „[...] eine Deutung der Welt in den dualistischen Kategorien von Macht und Liebe zu geben und zu zeigen“⁴⁵² dazu führt, dass die Götter und Figuren durch ihre affektiven Motivationen (Neid, Rache, Eifersucht usw.)

⁴⁴⁹ Wagner, Richard, „Oper und Drama. Dritter Theil. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“, in: Ders., *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 21994 [1852], S. 364f.

⁴⁵⁰ Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neuen Operngeschichte*, S. 69.

⁴⁵¹ Ebd., S. 69.

⁴⁵² Bernbach, Udo, „‚Ring‘-Inszenierungen im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“, in: *Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘. Europäische Traditionen und Paradigmen*, hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2010, S. 15.

eine ‚menschliche‘ Identifikationsfläche bieten. In diesem Sinne repräsentiert der Anspruch nicht weniger als den einer Mimikry, wenn ein zweistufiges Unmittelbarkeitskonzept die Programmatik des Musikdramas darstellt, d. h. Reflexion als in der Komposition und Inszenierung angelegte Internalisierung. Die Bedeutung des Musikdramas kennzeichnet sich somit durch einen Ganzheitlichkeitsanspruch an das Publikum, der durch die künstlerische Darstellung die Lebensrealität ästhetisieren soll: „Erst aus gehobener Reflexion erwächst ein Gefühl und eine musikalische Anschauung, die mehr ist als ein akustisches Anstarren.“⁴⁵³

Diese Perspektive liegt – auch wenn sie auf den ersten Blick keine bildungspolitische Absicht impliziert – nahe bei den bisher diskutierten ästhetischen Utopien, die sich durch eine Ästhetisierung des Lebens als Lebenskunst definieren, und sich so vehement gegen Wagner abzugrenzen versuchen. Der Unterschied liegt darin, dass Wagner sich allen Überwältigungsmechanismen bemächtigt, um seine künstlerische Utopie zu verwirklichen.

Diese Mittel der Überwältigung bieten aus zwei Gründen Konfliktpotenzial: Einerseits knüpfen sie in ihrer Tradition an die Festkultur des 17./18. Jahrhunderts an, aus der die Oper u. a. entstanden ist und bauen somit auf streng hierarchische Gesellschaftsstrukturen auf, gegen die sich wenigstens das demokratisierend ‚Neue‘ der Weimarer Republik abzugrenzen versucht. Andererseits ist das damit einhergehende Technikverständnis Wagners, im Gegensatz zu den hier in extenso diskutierten reflektierend-verfremdenden Zielsetzungen, immersiv-überwältigend. Dies geht einher mit einer Technik- und Innovationsfreude, die auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts unerreicht bleibt.

Exemplarisch hierfür ist der sogenannte ‚Wagner-Vorhang‘, den Johanna Dombois als ein Konstituens für eines der „[...] unkonventionellsten Theaterspektakel der Epoche“⁴⁵⁴ analysiert, weil er dem Bühnenportal dahingehend Bedeutung verleiht, indem er „[...] wie ein Augenlid“⁴⁵⁵ für eine perfekte Immersion in die Handlungsdiegese sorgt. Der Vorhang wird damit szenografisch (durch seine Raffung), dramaturgisch (durch die diegetischen Referenzen) sowie inszenatorisch (durch die Repräsentation von [Leit-]Motiven) bedeutsam: „Die Vorhangregie ist so in eben dem Maße Teil des Musikdramas, wie es dieses an uns vermittelt.“⁴⁵⁶

Wie Dombois ausführt, führt dies dazu, „[...] dass in Wagners Theater Vision zu Apparat, Institution zu Fabrikation, ja Mythos zu Technik wird“,⁴⁵⁷ immer im Dienste des

⁴⁵³ Dahlhaus, Carl, *Richard Wagners Musikdramen*, München/Zürich: Piper ²1985 [1971], S. 83.

⁴⁵⁴ Dombois, Johanna, „Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt. Zur Szenografie des Wagner-Vorhangs“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von ders. und Richard Klein, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S. 89. – Mit ‚Epoche‘ ist hier das ausgehende 19. Jahrhundert gemeint [Anm.].

⁴⁵⁵ Ebd., S. 96.

⁴⁵⁶ A. a. O., S. 105.

⁴⁵⁷ A. a. O., S. 92.

ganzheitlichen Musikdramas, das zwar, wie oben ausgeführt, Reflexion ermöglichen soll, jedoch in ihrer ästhetisierenden und nicht in ihrer gesellschaftskritischen Funktion. Wagners Perfektionismus spiegelt sich auch im sogenannten ‚Bayreuther Stil‘ wider, der aufgrund der zahlreichen Abhandlungen des Komponisten beansprucht, eine inszenatorische Ästhetik könne durch die „[...] Eindeutigkeit des Überlieferten“⁴⁵⁸ als Gesamtkunstwerk konserviert werden. Wie Egon Voss jedoch treffend konstatiert, liegt genau in dieser Vielfalt der künstlerischen und (bühnen-)technischen Innovationsfreude Wagners dessen Omnipräsenz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründet. Durch den Willen „[d]er Akzentuierung des Szenisch-Dramatischen“,⁴⁵⁹ welche [...] die Zurücknahme und Unterordnung der Musik“⁴⁶⁰ zugunsten einer perfekten Immersion in die Handlungsdiageese beinhaltet, ergeben sich die Möglichkeit und Forderung nach einer beständigen Aktualisierung. Voranschreitende (bühnentechnische) Innovationen sollen die Musikdramen Wagners auf der jeweiligen Höhe der Zeit zugänglich machen, sodass sie nichts an ihrem Ganzheitlichkeits- und Überwältigungsanspruch einbüßen. In diesem Sinne knüpft Wagner nicht nur an eine Opern- und Festtradition an, sondern entwickelt deren absolutistischen Wirkungs- und Repräsentationsanspruch für seine Ästhetik des Musikdramas weiter. Er schafft (durch die Bayreuther Festspiele) nicht nur die idealen Rahmenbedingungen für seine künstlerische Utopie, sondern fundiert diese kompositorisch und theoretisch dahingehend, als diese in jeder Aufführung eines Musikdramas zum Vorschein kommt bzw. thematisiert wird. Das Musikdrama als musiktheatrale Utopie beansprucht somit eine künstlerische Omnipräsenz. Die Präsentation von Macht – widergespiegelt in der Gattung ‚Oper‘ – wandelt sich im Musikdrama zu einer ästhetischen Programmatik, die, ähnlich wie die Feuerwerkskultur im 17./18. Jahrhundert,⁴⁶¹ immer mit ihren Repräsentant_innen – in diesem Fall der ‚Komponist Wagner‘ – assoziiert wird.

Der Umgang mit Wagners Konzepten, Institutionen und dessen Musikdramen in der Weimarer Republik ist wegen dieser Omnipräsenz vielfältig und nicht allein pejorativ und abgrenzend, wenngleich ästhetische Divergenzen zu Wagners Intentionen mit großer Skepsis aufgenommen werden.

Wie Daria Angela Depa ausführlich entwickelt, findet in der Weimarer Republik ein differenzierter Umgang mit Wagners Programmatik statt, wenngleich Modernisierungs- und Aktualisierungsversuche die Ausnahme darstellen: Abstraktion, Stilisierung und Desillusionierung als ästhetische Strategien können bei Rezipient_innen, welche

⁴⁵⁸ Voss, Egon, „*Wagner und kein Ende*“. *Betrachtungen und Studien*, Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1996, S. 337.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 337.

⁴⁶⁰ A. a. O., S. 341.

⁴⁶¹ Vgl. hierzu: Kohler, Georg, „Die Rituale der fürstlichen Potestas. Dresden und die deutsche Feuerwerkstradition“, in: *Die schöne Kunst der Verschwendung*, hrsg. von dems. und Alice Villon-Lechner, Zürich: Artemis 1988, S. 101–134.

Wagners Programmatik internalisieren, keinen Erfolg garantieren.⁴⁶² So bezeichnet Depa eine Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in der Kroll-Oper als „[...] unprecedented scandal“,⁴⁶³ wenngleich zumindest faktenbasiert die Vielzahl an Rezensionen⁴⁶⁴ und die Anzahl der Aufführungen⁴⁶⁵ eher für eine lebhafte Diskussion und großes Interesse sprechen. Die am 15. 01. 1929 von Jürgen Fehling (Bühnenbild: Ewald Dülberg, Musikalische Leitung: Otto Klemperer)⁴⁶⁶ entwickelte Inszenierung wurde vom Chefredakteur Franz Köppen der eher liberalen *Berliner Börsen-Zeitung* folgendermaßen rezensiert:

„Mit seiner wuchtigen orchestralen Architektur stand die bauliche des Bühnengestalters Dülberg in Konkurrenz. Auf alle märchenhafte Romantik verzichtend, gab sie einen puritanisch düsteren, großlinig stilisierten Naturalismus, der [...] sich auf Andeutungen in großen Umrissen beschränkte.“⁴⁶⁷

Weniger positiv fällt die Kritik von Max Marschalk in der *Vossischen Zeitung* aus, der die Inszenierung als „[...] mittelmäßig“⁴⁶⁸ bezeichnet und der Regie vorwirft, dass die Konzepte nicht „[...] dem Werke dienen“.⁴⁶⁹

Es zeigt sich in der Kontextualisierung und Konzeption von Wagners Musikdrama nicht nur dessen Verbindung zu tradierten Strukturen bei gleichzeitiger ästhetischer Innovationsfreude, sondern auch, dass eine ästhetische Utopie hier eindeutig einem gesellschaftlich-demokratisierenden vorgezogen wird. Die Bedeutung dieses Spannungsfeldes erwächst aus der Tatsache, dass in einem immersiv-ganzheitlichen Ästhetikkonzept nicht nur dessen technische Umsetzung beinhaltet ist, sondern dass dieses – als Vorbild und Abgrenzungsobjekt – zu einem relevanten Ausgangspunkt musiktheatraler Ästhetiken der Weimarer Republik wird.

4.1.2 Die Zeitoper: Gattungsästhetische Aktualisierungsversuche und die Institution der Kroll-Oper

Wiederholt wurde bis hierher auf das Phänomen der Zeitoper, z. B. in Kapitel 3.5.1 in Verbindung mit Brands *Maschinist Hopkins* hingewiesen, ohne deren Bedeutung genauer zu reflektieren. Nils Grosch bezeichnet diese als Verwirklichung eines

⁴⁶² Vgl. Depa, Daria Angela, „Wagner and Musikpolitik in the Weimar Republic: Re-Appropriations and Re-Evaluations“, Dissertation, Indiana University, Department of Musicology 2001, S. 148ff.

⁴⁶³ A. a. O., S. 150.

⁴⁶⁴ Martin Gassner dokumentiert 26 Rezensionen in Folge der Premiere: vgl. Gassner, Martin, „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Anhang“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995, S. 643.

⁴⁶⁵ Gassner dokumentiert 59 Aufführungen: vgl. ebd., S. 643.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 643.

⁴⁶⁷ Köppen, Franz, „Der Fliegende Holländer“. Neuinszenierung in der Kroll-Oper“, *Berliner Börsen Zeitung* Nr. 26, 16. 01. 1929/Abendausgabe, 74. Jahrgang, S. 3.

⁴⁶⁸ Marschalk, Max, „Der Fliegende Holländer“. Staatsoper am Platz der Republik“, *Vossische Zeitung Berlin* Nr. 27, 16. 01. 1929/Abendausgabe, Jahrgang B13, S. 3.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 2.

neusachlichen Musikanspruchs, da sie sich durch „[...] Aktualität“⁴⁷⁰ „[...] Gegenständlichkeit und Konventionalisierung der Mittel“⁴⁷¹ sowie einer Verbindung zu extramusiktheatralem Geschehen⁴⁷² kennzeichnet. In dieser Arbeit ist sie dennoch nicht in Kapitel 4.3 bei musiktheatralen Ästhetiken der Neuen Sachlichkeit eingegliedert, weil die Frage fokussiert werden soll, inwiefern sich die Zeitoper tatsächlich von tradierten Opernformen, u. a. der Literaturoper,⁴⁷³ abzugrenzen vermag. Hierfür erscheint eine bloße Begründung, ob bzw. warum die Zeitoper zur Konstitution einer Musikepoche der Neuen Sachlichkeit beiträgt, nicht weiterführend. Die Tatsache, dass sie als „[...] plurale Rezeptionsform des Massenpublikums“⁴⁷⁴ einem potenziell tradierten Opernelitarismus zuwider läuft, verlagert aus folgendem Grund die Bedeutung der Zeitoper von einem neusachlichen zu einem allgemeinen musiktheatralen Diskurs der Weimarer Republik: Die Institution der Kroll-Oper zeichnet sich durch ihre ästhetische Disparität aus, welche eine Vielfalt musiktheatraler Ästhetiken vereint. Sie wird in diesem Kapitel ebenfalls kontextualisiert, weil sie, so die Hypothese, musiktheatrale Produktions- und Rezeptionsästhetik einem vielschichtigen Publikum, unabhängig von der Diskussion um eine potenzielle Gattung der Zeitoper, zugänglich macht.

Als Ausgangspunkt wird eine herausragende Eigenschaft der Zeitoper herausgegriffen; ihre Bewegung der textuellen Basierung (Vgl. Kapitel 2.2) zu einer medialen, die sich an „[...] die massenkommunikativen Eigenschaften der populären Musik“⁴⁷⁵ anschließen soll. Grosch begründet dies maßgeblich mit der intratheatralen bzw. diegetischen Bedeutung und Verwendung von Radio- und Grammophontechnik als dramaturgischen Handlungselementen.⁴⁷⁶ Unabhängig davon geht jedoch die Faszination der Zeitoper von deren durchschlagendem ökonomischen Erfolg einiger Kompositionen aus: Neben Křeneks *Jonny spielt auf* (Vgl. Kapitel 3.4.1) sind hier Brechts/Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*⁴⁷⁷ sowie Brands *Maschinist*

⁴⁷⁰ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 102.

⁴⁷¹ Ebd., S. 102.

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 102 f.

⁴⁷³ Die Literaturoper ist nicht als diametrale Opposition zur Zeitoper zu verstehen, es handelt sich hierbei im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts um parallele Phänomene. Wie Carl Dahlhaus ausführt, ist der Begriff der ‚Literaturoper‘ nicht unproblematisch, da er in der wissenschaftlichen Literatur kaum von ‚Literaturvertonungen‘ differenziert wird. Die Entwicklung von Literaturvertonungen, hin zur Literaturoper, verortet Dahlhaus an folgendem dramaturgischen Spezifikum: „Obwohl die Dramaturgie einer Literaturoper mit der des Schauspiels, dessen Text in größeren oder kleineren Bruchstücken die Grundlage der Oper bildet, keineswegs gleichgesetzt werden darf, lassen sich dennoch in einer Oper, deren Szenenführung und sprachliche Form, die aus dem Drama stammen, die Grundzüge der Dramaturgie des Modells nicht so restlos auslöschen, wie das das im 19. Jahrhundert bei der Umformung von Schauspielen in Opernlibretti oft genug der Fall war“ (Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, S. 295).

⁴⁷⁴ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 115.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 103.

⁴⁷⁶ Vgl. a. a. O., S. 112ff.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd., S. 112ff.

Hopkins zu nennen.⁴⁷⁸ Es ist aus heutiger Perspektive nicht möglich zu untersuchen, ob die intratheatralen Aktualitätsreferenzen diese Kompositionen zum rezeptiven Erfolg gemacht haben. Weiterführender ist die Beobachtung, dass sie in ihrem Aufbau zu einer tradierten Opernstruktur zurückkehren und lediglich in ihrem Produktionsprozess, jedoch nicht in ihrer Programmatik von der Literaturoper abweichen: Exemplarisch für den anhaltenden Erfolg von Literaturopern sind Richard Strauss' *Elektra* (UA: 25. 01. 1909 im Königlichen Schauspielhaus Dresden)⁴⁷⁹ bzw. *Salome* (UA: 09. 12. 1905 im Königlichen Schauspielhaus Dresden)⁴⁸⁰ zu nennen.

Wie Thomas Koebner treffend konstatiert, geht die funktionale Bestrebung der Zeitoper, die „[...] konservativ gewordene Anstalt Oper den zeitgenössischen Erwartungen zu öffnen“,⁴⁸¹ oftmals mit theoretischen „[...] Rechtfertigungsversuche[n]“⁴⁸² einher. Den Erfolg dieser Gattung verortet er in ihrer Repräsentation von dem allgemeinen „[...] Widerspruch gegen das Hergebrachte, [...] der Ablösung [...] der Monarchie durch die Republik“,⁴⁸³ die nach dem Ersten Weltkrieg auch in Teilen des Klein- und Großbürgertums für ein Verlangen nach ästhetischer Innovation sorgen. Dass dies notabene für Reibungsflächen sorgt, sei nachstehend anhand von drei Aspekten ausgeführt.

Erstens sorgt eine Omnipräsenz von Paradigmen um die Wagnersche Musikdramatik dafür, dass sich neue musikästhetische Versuche auf diese beziehen.

Wie Koebner treffend ausführt, kennzeichnet sich die Zeitoper durch eine Priorisierung der Instrumental- über die Vokalmusik, um das Wagnersche Musikdrama dezidiert in ‚Musik‘ und ‚Drama‘ zu differenzieren: „Die Zeitoper zielt darauf, die Überwältigungseffekte des Musikdramas zu desillusionieren.“⁴⁸⁴ Fraglich bleibt hierbei, ob die „[...] Funktion seines [Wagners, *Anm.*] Orchesters als eines allwissenden Erzählers“⁴⁸⁵ durch eine Fokussierung und Zentrierung des Technisch-Innovativen tatsächlich aufgelöst bzw. in ihr Gegenteil verkehrt wird. Interessant ist allenfalls, dass die Kritik an einer Adaption dramatischer Texte (im Sinne der Literaturtheorie) für das Musiktheater für Vertreter_innen der Zeitoper in den Hintergrund rückt. „Ästhetizismus

⁴⁷⁸ Wie Alexandra Monchick ausführt, ist *Maschinist Hopkins* neben Křenek's *Jonny spielt auf* eine der ökonomisch erfolgreichsten Zeitopern der späten 1920er-Jahre: „It premiered on 13 April 1929 in the small city of Duisburg, after which it was performed over two hundred times, in thirty-seven cities, and in four different languages“ (Dies., „German Silent Film and the ‘Zeitoper’. The Case of Max Brand's ‘Maschinist Hopkins’“, S. 212).

⁴⁷⁹ Vgl. *Hugo Riemanns Musiklexikon. Elfte Auflage. bearbeitet von Alfred Einstein*, Berlin: Max Hesses Verlag 1929, S. 1781.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 1781.

⁴⁸¹ Koebner, Thomas, *Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1993, S. 123.

⁴⁸² A. a. O., S. 127.

⁴⁸³ A. a. O., S. 140.

⁴⁸⁴ A. a. O., S. 152.

⁴⁸⁵ A. a. O., S. 145.

als Reaktion⁴⁸⁶ beschreibt den Austausch eines Geniekults der künstlerischen Debatte des 19. Jahrhunderts zugunsten einer Vorstellung von Technisierung, die sich intratheatral durch Komposition und Dramaturgie zeigt und extratheatral in einer ‚neuen‘ Wahrnehmungs- und Gesellschaftsordnung widerspiegelt. Dass dies nicht unbedingt eine Abkehr von hierarchischen Strukturen bedeutet, zeigt sich in der Zentrierung von Komponist_innen und deren Arbeiten.

Die Distanzierung, die also von potenziell illusionistisch-musikdramatischen Praktiken und Traditionen erfolgen soll, impliziert eine „[...] dämonisierend-glorifizierende Einstellung“⁴⁸⁷ gegenüber den Neuerungen des Industrialisierungszeitalters und verkennt dabei, dass sich bereits die Bühnentechnik Wagners eingehend deren beginnenden Vorteilen bedient hat. So konstatiert Johanna Dombois treffend:

„Denn Tatsache *ist*, dass Wagners Werk medientechnische Angebote macht. Nicht-Linearität, Interaktivität und Biofeedback, Parallelwirklichkeit und Projektionstechnologie, Simulation und immanente Selbstreferenz – all dies mag neutönerisch klingen, de facto gehört es in den Einzugsbereich dessen, was Wagner selbst künstlerisch präfiguriert hat.“⁴⁸⁸

Es ist daher an dieser Stelle evident, dass sich eine potenziell innovativ-immersive Praxis gerade durch ihre Abkehr zu einer tradiert-illusionistischen Praxis nicht nur auf diese bezieht, sondern in ihrer zwanghaft anmutenden Distanzierung hiervon potenzielle Synergien verkennt.

Zweitens liegt ein immersives Moment der Zeitoper in ihrem Bestreben nach ästhetischer und lebensrealer Ganzheitlichkeit, die jedoch in ihrem Bildungsanspruch intellektuell eher hochschwellig angesiedelt ist, und somit zu Recht distanzschaffend genannt werden kann. Nichtsdestoweniger sind die dramaturgische Verwendung technischer Innovationen sowie die Referenzialität zu einer Vorstellung von Jazz bzw. US-Amerikabildern, ins Kalkül zu ziehen (Vgl. Kapitel 3.4.1).

Am Beispiel von Brands *Maschinist Hopkins* legen Giesing, Girshausen und Walther eindrücklich dar, dass die Diegese auf eine Fabel dahingehend aufbaut, als sie sich „[...] der Popularität durch die Bestimmung des ‚Schauplatzes‘ als ‚Amerika‘“⁴⁸⁹ bedient. Was in Kapitel 3.4.1 noch nicht eingehend konstatiert wurde ist die Tatsache, dass dieser Diskurs nicht nur einer intellektuellen Elite entspringt, sondern maßgeblich an deren Bildungsstandards dahingehend gekoppelt ist, als sie eine dezidierte Kapitalismuskritik zwar durch einen Emporkömmling des Arbeitermilieus personifiziert,

⁴⁸⁶ Ebd., S. 143.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 144.

⁴⁸⁸ Dombois, Johanna, „Wagner und die Neuen Medien. Zehn Thesen“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von ders. und Richard Klein, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S. 426.

⁴⁸⁹ „Fetisch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater der ‚Neusachlichkeit‘. Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ als Beispiel“, S. 784.

über den entsprechenden philosophischen Diskurs jedoch wenig Auskunft gibt: „Das kapitalistische Prinzip privater Aneignung des gesellschaftlich Produzierten wird [...] auf den Begriff des Individualismus gebracht“.⁴⁹⁰

Es kann antizipiert werden, dass diese Gesellschaftskritik auch ohne tiefgreifendes Wissen der damals bestehenden Strukturen von Rezipient_innen angenommen wurde; hierfür spricht der ökonomische Erfolg der Zeitoper. Was jedoch in dieser Utopie eines Aktualitätsbezug abhandenkommt, ist der Entwurf einer Alternative: „Arbeit wird in ihrer entfremdeten Form selbstverständlich, ‚Arbeit und Lohn‘ gehören zusammen.“⁴⁹¹ Diese Conclusio suggeriert eine Dystopie, in der „[...] ‚factory machines‘ and the ‚human machines‘“⁴⁹² verquickt werden und eine alternative Utopie ausbleibt. Aus dieser Perspektive knüpft die Zeitoper, jedenfalls *Maschinist Hopkins*, an einen tradierten Operndiskurs an, von dem sie sich zu distanzieren versucht. Wie Ulrike Kienzle treffend beschreibt, ist ein „[...] Musiktheater der [im Sinne von Strauss, Schreker und Schönberg, *Anm.*] verstandenen Moderne [...] im wesentlichen [!] psychologisch orientiert“,⁴⁹³ in der Wahl seiner Handlungsstoffe und deren kompositorischer Umsetzung. Der Aktualisierungs- bzw. Objektivierungsversuch in *Maschinist Hopkins* durch dessen Suggestion, Rezipient_innen sollten sich dem Kapitalismus entgegenstellen, wird hier auf Neid- und Konkurrenzstrukturen zwischen den Hauptfiguren projiziert. Diese sind in ihrer Darstellbarkeit ebenso psychologisierend wie bspw. *Elektra* oder *Salome* und sorgen daher für potenziell immersive Rezeptionserlebnisse: Die übergelagerte Kapitalismuskritik droht jedoch in dieser Realisierung der Zeitoper hintenanzustehen und in einem utopischen Moment zu verbleiben.

Drittens ist die Kroll-Oper ein Casus, an dem zweierlei gezeigt werden kann: einerseits ihre enge Verknüpfung zur Realpolitik sowie einhergehenden Kulturideologien, andererseits die Pluralität ihrer musiktheatralen Ästhetiken.

Erstmals eröffnet am 15.02.1844 durch die Finanzierung des Breslauer Großindustriellen Josef Kroll als ‚Kroll'sches Etablissement‘, repräsentiert die Kroll-Oper (2020 stände sie am Berliner ‚Platz der Republik‘) bis zu ihrer Schließung aus ökonomischen Gründen und parteipolitischen Differenzen am 03.07.1931 die Turbulenzen zwischen Wilhelminismus, Erstem Weltkrieg und der Weimarer Republik.⁴⁹⁴ Wie Martin Gassner betont, bleibt das Haus unter vielen Direktionen und

⁴⁹⁰ Ebd., S. 785.

⁴⁹¹ A. a. O., S. 788.

⁴⁹² Monchick, Alexandra, „German Silent Film and the ‚Zeitoper‘. The Case of Max Brand's ‚Maschinist Hopkins‘“, S. 219.

⁴⁹³ Kienzle, Ulrike, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille‘?‘ Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bernbach, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 76.

⁴⁹⁴ Siehe hierzu: Gassner, Martin, „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Anhang“, S. 600–623.

Zugehörigkeiten einem Prinzip treu: „[...] eine ursprünglich höfische Kunstform wie die Oper allen sozialen Schichten zugänglich zu machen“.⁴⁹⁵ Bereits evident ist hier zweierlei: erstens ist das Haus ab der ersten Stunde von staatlichem Willen sowie privatem Mäzenatentum abhängig, zweitens kennzeichnen sich die Veranstaltungen im ausgehenden 19. Jahrhundert neben tradierten Opernaufführungen ebenfalls durch repräsentative Festivitäten. Spätere ästhetische Innovationen – auf die noch einzugehen sein wird – bauen demnach auf diesem Fundament der tradierten Festkultur auf.⁴⁹⁶

Programmatisch gilt der Anspruch, so resümiert Gassner, dass eine „[...] Regeneration der Oper“⁴⁹⁷ als kleinster gemeinsamer Nenner aller künstlerischen Direktionen angesehen werden kann. Insofern ist das Anliegen, „[e]ine radikale Desillusionierung des theatralischen Apparats“⁴⁹⁸ zu schaffen, einleuchtend. Werktreue ist in diesem Zusammenhang nichtsdestoweniger seit dem ersten Direktor der Kroll-Oper, Otto Klemperer (1885–1973), mit der „[...] musikalische[n] Durchdringung eines Werkes“⁴⁹⁹ gleichgesetzt, welche jedoch dem Anspruch, zeitgenössische (im Sinne von lebenden) Komponist_innen einzubinden, zuwiderläuft.⁵⁰⁰

Ästhetisch ergibt sich trotz dieses progressiven Anspruchs ein anderes Bild: ‚Sperrlisten‘, die nichts anderes als ein staatliches Zensurinstrument darstellen, zwingen die Kroll-Oper in ihren ersten Spielzeiten zur Aufführung tradierter Komponist_innen (bspw. Georges Bizet oder Johann Baptist Strauss [Sohn]), bevor hier Lockerungen erreicht werden können.⁵⁰¹ Interessanterweise thematisiert Gassner außerdem, dass die „[...] rein künstlerischen Qualitätskriterien“⁵⁰² für hausgemachte Restriktionen sorgen und in ihrem Bestreben, die kompositorischen Eliten jener Zeit zu präsentieren, sich selbst „[...] zu einem Symbol einer ganzen, großteils intellektuellen Gesellschaftsschicht [machen, *Anm.*]“⁵⁰³ die mit dem ursprünglichen Kollektivierungsgedanken nichts mehr zu tun haben.

In diesem Zusammenhang verortet Gassner ebenfalls die Zeitoper, welcher er, in Relation zu anderen musiktheatralen Entwicklungen dieser Zeit, wenig Gattungsspezifisch zuschreibt, sondern diese allgemein dem Bestreben zuordnet, „[...] dem Zuhörer den Zugang zur zeitgenössischen Musik zu erleichtern.“⁵⁰⁴ Die Parallelität der (inszenatorischen) Neuorientierung tradierter Opernstoffe und die Auswahl

⁴⁹⁵ Gassner, Martin, „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Band I“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995, S. 13.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 15ff.

⁴⁹⁷ A. a. O., S. 246.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 247.

⁴⁹⁹ A. a. O., S. 250.

⁵⁰⁰ Vgl. a. a. O., S. 248.

⁵⁰¹ Vgl. a. a. O., S. 264ff.

⁵⁰² A. a. O., S. 271.

⁵⁰³ Ebd., S. 273.

⁵⁰⁴ A. a. O., 259

musiktheatraler Innovationen ist damit zu begründen, dass auch vor dem Ersten Weltkrieg entwickelte (prä-avantgardistische) Ästhetiken in dieser Zeit erstmals im deutschsprachigen Raum institutionalisiert ernstgenommen werden und, beeinflusst durch die Russische Avantgarde um die Oktoberrevolution 1917, ein „[...] anti-illusionistische[r] Realismusbegriff“⁵⁰⁵ gesamteuropäisch internationalisiert wird.

Die musiktheatral-ästhetische Pluralität ist somit nicht nur direkt an die Institution der Kroll-Oper gekoppelt, sondern speist sich auch aus Kunstutopien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Insofern ist sie eher institutionell-integrativ als ästhetisch immersiv, da sie sich, wie eben dargelegt, nicht zu einer Institution der musiktheatralen Massenrezeption entwickelt. Sie verlagert die Diskussion um die Gattung der Zeitoper weg von ihrem ästhetischen Bestreben und ihrer Pluralität, hin zur Bedeutung von staatlichen Kulturinstitutionen für die Entwicklung und Aufführbarkeit derselben. Eine Distanz (institutionell, programmatisch und ästhetisch) zu Rezipient_innen außerhalb dieses intellektuell elitären Kreises muss daher angenommen werden. Insofern folgt die Kroll-Oper, trotz ihrer hehren Ansprüche, dem Prinzip der Reproduktion eines tradierten Opernbetriebes eher denn einer realpolitischen und ästhetischen Innovation.

4.1.3 Die filmische Adaption von Richard Strauss' ‚Der Rosenkavalier‘ (1926)

Bis hierher suggeriert das Kapitel, dass vor allem Wagners Musikdramatik einerseits und die Entwicklung der Zeitoper als Gattung sowie der Kroll-Oper als Institution andererseits zwei Pole eines Spannungsfeldes zwischen Immersion und Distanz bilden; obgleich sich diese Arbeit um eine differenzierte Analyse bemüht.

Ein Name, der neben Wagner und den Vertreter_innen der ‚Neuen Musik‘ noch nicht genannt ist, ist jener von Richard Strauss (1864–1949), der in der hier relevanten Zeit maßgeblich als Direktor der Wiener Staatsoper (1919–1924) agiert, jedoch seine eigenen Kompositionen sowie einen regen Austausch zu künstlerischen und gesellschaftlichen Persönlichkeiten parallel pflegt und vorantreibt. Walter Werbeck hat hierzu einen bedeutenden Aufsatz verfasst, weil er Strauss' Wirken in der Zeit der Weimarer Republik ohne einen pejorativen, die politische Gesinnung des Komponisten betreffenden, Diskurs analysiert. Für den hier vorliegenden Kontext sind daraus drei Einsichten relevant: Erstens ist festzustellen, dass Strauss seine kompositorische Arbeit immer priorisiert und gesellschaftlich-institutionalisierte Entwicklungen (bspw. das Opernwesen) immer im Hinblick auf die bestmögliche Projektrealisation nutzt.⁵⁰⁶ Zweitens ist zu konstatieren, dass Strauss zwar „[...] von der Überlegenheit der

⁵⁰⁵ Gassner, Martin, „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Band II“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995, S. 498.

⁵⁰⁶ Vgl. Werbeck, Walter, „Revolution und Musik. Richard Strauss und die Weimarer Republik“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz: Schott International 2001, S. 67f.

deutschen Musik [überzeugt ist, *Anm.*]⁵⁰⁷ jedoch in der ersten Hälfte der 1920er Jahre einen lebhaften Austausch mit Komponist_innen pflegte, welche seine Vormachtstellung durch neue ästhetische Konzepte infrage stellen. Der Wunsch nach dem „[...] Ende der Neuen Musik und [der, *Anm.*] Restitution der alten Verhältnisse“⁵⁰⁸ in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre geht dementsprechend eher mit einer künstlerischen, denn einer politischen Orientierung an der „[...] Bedeutung symphonischer Gestaltungsweisen“⁵⁰⁹ einher. Schließlich bleibt Strauss, auch durch seine Orientierung an Wagner, zwar in der Weimarer Republik bedeutsam, verliert jedoch an Relevanz, weil er durch „[...] die Zusammenarbeit [...] [mit Hugo von, *Anm.*] Hofmannsthal [...] als gewichtige[r] Beitrag zum Neoklassizismus“⁵¹⁰ wahrgenommen wird und im progressiv-ästhetischen Diskurs hintenanstehen muss.

Umso erstaunlicher ist eine Adaption der Oper *Der Rosenkavalier* für den Film, die am 10. 01. 1926 in der Dresdner Staatsoper uraufgeführt wird (Regie: Robert Wiene), an welcher Strauss und Hofmannsthal maßgeblich mitwirken, wobei ersterem wesentlich mehr Freiheiten bei der kompositorischen Nachbearbeitung gebilligt werden als dem Librettisten, der lediglich ‚Treatments‘ für die textliche Finalisierung durch Louis Nerz und Wiene vorlegen darf.⁵¹¹

An diesem Beispiel kann gezeigt werden, dass die Überführung des Mediums des Musiktheaters in das ‚neuere‘ Medium des Films (von Mathias Spohr im Sinne des Intermedialitätsdiskurses als „[...] Schachtelung von Medien“⁵¹² bezeichnet) – durchaus aus ökonomischem Kalkül – nicht zu einem nachhaltigen Erfolg geführt hat: Die Oper *Der Rosenkavalier* ist bis heute in internationalen Spielplänen zu vertreten,⁵¹³ wohingegen die Filmadaption bis zu ihrer letzten Rekonstruktion – veröffentlicht am 06. 09. 2006 – weitgehend in Vergessenheit geraten ist.⁵¹⁴

Obwohl Hofmannsthal Strauss zur Filmadaption überzeugt und (mit heftigen Differenzen zum filmischen Produktionsteam der Wiener ‚Pan-Film AG‘) eine

⁵⁰⁷ A. a. O., S. 73.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 74f.

⁵⁰⁹ A. a. O., S. 79.

⁵¹⁰ A. a. O., S. 67.

⁵¹¹ Krenn, Günter (Hrsg.), in: „*Ein sonderbar Ding*“. *Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, Wien: filmarchiv austria 2007, S. 268.

⁵¹² Spohr, Mathias, „Marktmacht eines neuen Mediums. Richard Strauss und die Verfilmung des ‚Rosenkavalier‘ (1926) von Robert Wiene“, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher, Berlin: Henschel 2005, S. 218.

⁵¹³ Allein an der Wiener Staatsoper kann der Rosenkavalier im März 2019 seine eintausendste Aufführung (in unterschiedlichen Inszenierungen) verzeichnen. Vgl.: Skorepa, Peter, „Auf zum nächsten Tausender“, *Online-Merker*, 21. 03. 2019, <https://onlinemerker.com/wien-staatsoper-der-rosenkavalier-von-richard-strauss/>, 07. 02. 2020.

⁵¹⁴ Wie Nikolaus Wostry konstatiert, ist auch diese Rekonstruktion lediglich eine Annäherung an das Original, welches trotz aller Bemühungen „[...] die im deutschen Sprachraum distribuierte Fassung [nicht wiederstellen, *Anm.*]“ (Ders., „Defekte und Dignität. Die filmische Rekonstruktion des ‚Rosenkavalier‘-Films, in: „*Ein sonderbar Ding*“. *Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, hrsg. von Günter Krenn, Wien: filmarchiv austria 2007, S. 161) kann: „Das Negativ dieser Fassung und alle Abkömmlinge davon sind verloren gegangen“ (ebd., S. 161).

Rahmenhandlung und Additionen zur Opernhandlung entwickelt,⁵¹⁵ weicht die „[...] Bearbeitung der Opernpartitur [...] durch [Strauss', *Anm.*] Mitarbeiter Otto Singer und Carl Alwin“⁵¹⁶ von der Bühnenfassung eklatant ab. Die Publikumserwartung nach „[...] eine[r] homogene[n] Adaption des Bühnengeschehens“⁵¹⁷ kann so zwar nicht erfüllt werden, der ausbleibende Erfolg liegt jedoch weniger an der positiven Resonanz als vielmehr an der Kostspieligkeit der Filmaufführungen: Schließlich war neben den hohen Produktionskosten jedes Mal eine Musikkapelle vonnöten, die trotz „[...] Bearbeitungen der Partitur für kleine Besetzungen“⁵¹⁸ nicht von jedem Lichtspielhaus gewährleistet werden kann. Die treffende Behauptung, die filmische Adaption sei „[...] mit der Erstellung einer Sinfonischen Suite“⁵¹⁹ vergleichbar, bei der die Handlung der Musikdramaturgie folgt,⁵²⁰ spricht immerhin für eine rezeptive Nachvollziehbarkeit, ob mit oder ohne Kenntnis des Originalstoffes.

Spohr führt zwei Argumente an, die eine Erklärung dafür sein können, warum die Filmadaption im Vergleich zur szenisch-musiktheatralen Aufführung nicht eine immersivere Wirkung hat.

Erstens führt die Adaption der Gattung ‚Oper‘, die sich durch das „[...] Exklusive und Prestigeträchtige“⁵²¹ kennzeichnet, für das Medium des Films dazu, dass diese „[...] einer Allgemeinheit verfügbar gemacht“⁵²² wird. Nichtsdestotrotz macht sich hier bemerkbar, dass bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im „[...] mittelständischen Theater [...] exklusive Formen des Hoftheaters“⁵²³ als Abgrenzungsbewegung tabuisiert werden. Erst „[z]u Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Aristokratie keine bedrohliche Macht mehr sein konnte“,⁵²⁴ erlebte die Festkultur eine breit angelegte Romantisierung. *Der Rosenkavalier* mit seinen fast ausschließlich adeligen Hauptfiguren steht somit nicht nur ideologisch im Widerspruch zum ökonomisch-demokratisierenden Moment des Films, eine gewisse Skepsis gegenüber der Diegese kann aus heutiger Sicht antizipiert werden.

Zweitens bringt der Film durch seine Techniken des Schnitts und der Montage zwei künstlerische Elemente mit sich, welche eine von Wagner intendierte „[...]

⁵¹⁵ So ist beispielsweise Octavian in der filmischen Adaption keine Hosenrolle, sondern wird von einem männlichen Darsteller verkörpert. Vgl. hierzu: Krenn, Günter, „Augenblicklich und ewig.: Bemerkungen zum ‚Rosenkavalier‘-Film“, in: „*Ein sonderbar Ding*“. *Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, hrsg. von dems., Wien: filmarchiv austria 2007, S. 16ff.

⁵¹⁶ A. a. O., S. 39.

⁵¹⁷ A. a. O., S. 34.

⁵¹⁸ A. a. O., S. 37.

⁵¹⁹ Laupenmühlen, Peter/Rückert, Björn, „Das Filmorchester als Kraftwerk der Gefühle – Beobachtungen zur Umarbeitung der Oper in eine instrumentale Filmmusik“, in: „*Ein sonderbar Ding*“. *Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, hrsg. von Günter Krenn, Wien: filmarchiv austria 2007, S. 184.

⁵²⁰ Vgl. ebd., S. 182.

⁵²¹ Spohr, Mathias, „Marktmacht eines neuen Mediums. Richard Strauss und die Verfilmung des ‚Rosenkavalier‘ (1926) von Robert Wiene“, S. 213.

⁵²² Ebd., S. 213.

⁵²³ A. a. O., S. 218.

⁵²⁴ Ebd., S. 218.

Verschleierung der Differenzen“⁵²⁵ der auch Strauss und Hofmannsthal folgen, nicht nur zur Disposition stellen, sondern „[...] Melodie und Begleitung oder Harmonie und Klangfarbe ebenso voneinander trennbar und miteinander montierbar [machen, *Anm.*] wie Text und Musik, Bild und Ton, oder Musiknoten und Interpreten.“⁵²⁶ Dies impliziert „[...] gesellschaftliche Mobilität“,⁵²⁷ weil die jeweiligen Aufführungsbedingungen in ihrer personellen Struktur flexibilisiert werden können: „Doch das war nach bildungsbürgerlichem Verständnis ‚Operette‘: Maskerade statt [...] ‚Werktreue‘“⁵²⁸ in dem Sinne, dass sie einer produktionsästhetischen Programmatik so starr und fixierbar wie möglich genügen muss.

Dies ist ein Hauptgrund, warum dieser ‚Opernfilm‘ im Vergleich zu der so erfolgreichen Entwicklung der ‚Operettenverfilmung‘ (Vgl. Kapitel 4.2) hintenansteht. Das Immersive Moment bleibt nicht deswegen aus, weil der Opernstoff für den Film unzureichend adaptiert worden wäre, sondern weil sich in dieser Diskussion die ästhetischen und programmatischen Vorbehalte und Differenzen widerspiegeln. Die Anlehnung an festiv-tradierte Stoffe, selbst wenn diese, wie beim *Rosenkavalier* eine Gesellschaftssatire darstellen, steht der Tendenz, möglichst aktuell-zeitgemäße Handlungen zu entwickeln, diametral entgegen. Hochkultur versus Populärkultur, Elitarismus versus Demokratisierung, Gesamtkunstwerk versus Trennung der Mittel: All diese Debatten stehen im Vordergrund und projizieren sich auf die Filmadaption des *Rosenkavaliers*, der dadurch zwar nicht zum Politikum, aber auch nicht zum immersiven Kinoerfolg wird.

Abschließend kann für dieses Kapitel resümiert werden, dass sich die Gattung ‚Oper‘ in der Weimarer Republik als musiktheatrale Ästhetik tatsächlich zwischen Festkultur und ästhetischer Utopie bewegt. Die programmatischen Spannungsverhältnisse können und sollen nicht aufgelöst werden, jedoch verdeutlichen, dass der Austausch und die Referenzialitäten nicht zwangsläufig zu einer Distanzierung von illusionistischen Praktiken oder zu der Entwicklung einer immersiven Qualität neuer Medien führen. Vielmehr kennzeichnet sich die Weimarer Republik durch das lebendige Aushandeln und den Diskurs über die Bedeutung von tradierten und neuen Kunstformen, deren Techniken und Programmatiken.

4.2 Operette, Revue und Variété zwischen Eskapismus und Politisierung

Wie Marion Linhardt konstatiert, sind feuilletonistische und theoretische Abhandlungen über Operette, Revue und Variété – beginnend im 19. Jahrhundert, sich auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ausdehnend – „[...] vielmehr dokumentierte Stimmungen

⁵²⁵ A. a. O., S. 222.

⁵²⁶ Ebd., S. 222.

⁵²⁷ Ebd., S. 222.

⁵²⁸ Ebd., S. 222.

einer konkreten historischen Situation⁵²⁹ denn wissenschaftlich-objektivierende Dokumentationen.

Um Operette, Revue und Varieté als musiktheatrale Ästhetiken mit unterschiedlichen stilistischen Form- und Gattungsausprägungen (im Sinne von Kapitel 1.2 und 1.3 der vorliegenden Arbeit) aufzugreifen und nicht einem einengenden Diskurs zu folgen, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sich auf die Operette beziehend, „[...] Musiktheater ([...] als Openerersatz) für die breite Masse“⁵³⁰ auffasst, soll hier zunächst ein definitorischer Rahmen gegeben werden:

Die Operette wird als Gattung⁵³¹ gefasst, die sich explizit nicht dadurch auszeichnet, „[...] Musik als Attribut“⁵³² zu verwenden und sich damit von den Musical Comedies als Vorläuferinnen des Musicals abgrenzt (Vgl. Kapitel 1.3). Volker Klotz' Operettendefinition folgend, „[...] erzeugt, bestimmt und umreißt Musik den Spielraum dessen, was auf der Bühne geschieht.“⁵³³ Damit geht eine Ästhetisierung der Handlungsdramaturgie einher, welche eine „[...] musikalisch geprägte Äußerungswelt“,⁵³⁴ die dezidiert einen Ausbruch aus rezeptiven Lebensrealitäten schafft, bis hin zu „[...] Andersartigkeit mit utopischen Winken“,⁵³⁵ die jedoch den Bezug zu den Zuschauer_innen nicht verliert. Die Operette kennzeichnet sich überdies durch die Abgrenzung zur Oper als Repräsentantin des „[...] bürgerlichen Illusionstheater[s]“⁵³⁶ durch ihren Anspruch, „[...] musikalische[s] Unterhaltungstheater“⁵³⁷ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Inwiefern die ökonomische Bedeutung hierfür ein ausschlaggebendes Differenzierungsmerkmal sein kann, wird in diesem Kapitel noch zu diskutieren sein.

Der Operettenfilm als Gattung und ästhetische Form wird, gemäß der Terminologie von Francesco Bono differenziert, nämlich als Konvolut aus „Operetten-Verfilmungen und [...] moderne[r] Filmoperette“.⁵³⁸ Erstere bemühen sich um eine möglichst detaillierte Dokumentation bzw. Aufzeichnung einer Bühnenszenierung, wobei letztere zwar auf

⁵²⁹ Linhardt, Marion, „Schlaglichter auf die Operette: ‚Was das Publikum will und was es nicht will‘ – ‚Die modernen Operetten-Schmarren‘ – ‚Auch die Operette bringt uns Kultur‘ – ‚Die Operette rüstet auf ...‘“, in: *Maske und Kothurn Jahrgang 45*, Heft 1–2/2001, S. 5.

⁵³⁰ Linhardt, Marion, „Einblicke in den Theateralltag der Moderne“, in: *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933)*, hrsg. von ders., Wien: Lehner 2009, S. 16.

⁵³¹ Etymologisch und gattungshistorisch wird die Operette (als Diminutiv des Gattungsnomens ‚Oper‘) „[...] durch Jacques Offenbach im Frankreich des Zweiten Kaiserreichs zunächst als Antithese zur *opéra comique* und zur *grand opéra*“ (Mazza, Ethel Matala de, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt am Main: Fischer 2018, S. 16) entwickelt.

⁵³² Klotz, Volker, *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst. Erweiterte und aktualisierte Auflage*, Kassel: Bärenreiter 2004, S. 20.

⁵³³ Ebd., S. 19.

⁵³⁴ Ebd., S. 19.

⁵³⁵ Ebd., S. 20.

⁵³⁶ Linhardt, Marion, „Einblicke in den Theateralltag der Moderne“, S. 11.

⁵³⁷ Ebd., S. 11.

⁵³⁸ Bono, Francesco, „Glücklich ist, wer vergisst ... Operette und Film. Analyse einer Beziehung“, in: *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Katja Uhlenbrok, München: edition text + kritik 1998, S. 29.

für die Bühne konzipierte Operetten aufbauen, jedoch weitgehende dramaturgische und ästhetische Eingriffe vornehmen.

Die Revue⁵³⁹ zeichnet sich vor allem durch ihre Eigenschaft aus, eine „[...] dauernde Abfolge von Attraktionen, die den Moment der Überraschung“⁵⁴⁰ fokussieren, rezeptiv zu generieren. Als Gattung soll sie in dieser Arbeit dennoch nicht bezeichnet werden, da es sich bei ihr um eine

„[...] Mischform aus verschiedenen verwandten Gattungen handelt, von denen Einzelelemente in dieses Compositum mixtum [!] aus Prosa, Musik, Gesang und Tanz Eingang gefunden haben. Feerie, Ausstattungstück, Posse, Café-chantant [!], Cabaret, Music-Hall und Variété und Operette sind die wesentlichen Quellen.“⁵⁴¹

Entscheidend ist dabei eine Hybridisierung der „[...] dramaturgischen Kriterien [...] von verwandten theatralischen Gattungen“,⁵⁴² wodurch die Revue in der vorliegenden Arbeit als musiktheatrale Form (im Sinne von Kapitel 1.3, Absatz IV) und als Aufführungsort aufgefasst wird. Trotz der wirtschaftlichen Risiken der zumeist privaten Revuetheaterbetreiber_innen sorgt die ökonomisch aufwändige Ästhetik (vor allem in Bezug auf die auf Attraktivität programmierten ‚Ausstattungen‘) in Berlin für eine Funktionalisierung zu „[...] auf den Fremdenverkehr eingestellten Unterhaltungsbetrieb[en]“.⁵⁴³

Das Variété⁵⁴⁴ wird im Folgenden als musiktheatrale Form sowie als spezifischer Aufführungsort definiert. Ästhetisch lässt sich das Variété durch die Abgrenzung von der Revue skizzieren, da es sich dezidiert durch seine Verbindung zu Zirkus- und Artistiktradition auszeichnet. Die Revue, welche auf „[...] die optische Überwältigung des Zuschauers“⁵⁴⁵ abzielt, folgt einem präzisen dramaturgisch-inszenatorischem Arrangement, das sowohl Regisseur_in als auch Bühnenausstatter_in in ihren Funktionen ermächtigt. Die engagierten Variété-Künstler_innen nehmen, im Gegensatz zur Revue, kaum programmspezifische Änderungen an ihren Auftrittsnummern vor und verschaffen dem Variété als Form eine Flexibilität hinsichtlich des Arrangements von

⁵³⁹ Wie Franz-Peter Kothes betont, stammt ‚Revue‘ vom französischen „[...] Partizip Perfekt von ‚revoir‘ gleich Wiedersehen“ (Ders., „Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät 1972, S. 11) und bezeichnet in seiner etymologischen Übernahme in die deutsche Sprache vier Dimensionen: erstens eine Übersichtsfunktion, zweitens eine Militärreferenz, drittens eine theatrale Form, viertens eine feuilletonistische Textsorte (vgl. ebd., S. 11).

⁵⁴⁰ Lehne, Jost, „Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre“, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld: transcript 2005, S. 268.

⁵⁴¹ Kothes, Franz-Peter, „Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen“, S. 12.

⁵⁴² Ebd., S. 12 f.

⁵⁴³ A. a. O., S. 212.

⁵⁴⁴ Etymologisch leitet sich das Wort Variété durch seine Verbindung zu den französischen Begriffen ‚Mannigfaltigkeit, Abwechslung‘ her (vgl. a. a. O., S. 212).

⁵⁴⁵ Jansen, Wolfgang, *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer Unterhaltungskunst*, Berlin: Edition Heinrich 1990, S. 201.

„[...] Musik, [...] Tanz, [...] Komik und [...] Akrobatik.“⁵⁴⁶ Verglichen mit Revue und Operette kommt dem Varieté eine ökonomisch prekäre Sonderstellung zu, die sich in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verstärkt. Begründet ist diese in einer Gesetzesnovelle in Berlin im Jahr 1883, durch welche „[...] Varietédirektoren (und nach der Jahrhundertwende die Kabarettleiter) [...] juristisch [...] den Kneipenwirten zugeordnet“⁵⁴⁷ werden. Da viele kleine Varietéspielorte aus ehemaligen Cafés bzw. Nachtlokalen entstehen, haben sie institutionell, ökonomisch und künstlerisch gegenüber den großen, staatlich und mäzenatisch geförderten Varieté- und Revuetheatern (bspw. das ‚Apollo-Theater‘ und der ‚Wintergarten‘ in Berlin) das Nachsehen.⁵⁴⁸ Generell wird die Lage des Varietés (als Form und Ort) durch den Aufschwung des Kinos zu Beginn des 20. Jahrhunderts weiter verschlechtert.⁵⁴⁹

4.2.1 Internationalisierung und Konkurrenz: Operette, Revue und Varieté sowie deren Interferenzen mit dem Film

Die wissenschaftliche Forschung ist sich hinsichtlich der Operette in drei Aspekten einig: erstens hinsichtlich derer Herkunft aus Frankreich im 19. Jahrhundert; zweitens über deren Wien-Zentrierung mit der Entwicklung der Wiener Operette als ökonomisch erfolgreichem Exportmodell, das sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer Entwicklung der Berliner Operette emanzipiert;⁵⁵⁰ schließlich das Oszillieren zwischen einer Ästhetisierung und Ideologisierung der Gattung, wobei eine Perspektive, welche in dieser „[...] Entwicklung ein Dekadenmodell“⁵⁵¹ verorten möchte, in der vorliegenden Arbeit nicht affirmiert wird. Revue und Varieté sind in diesem Sinne keine Desiderate der Operette, sind ihr jedoch dahingehend ähnlich, als sie von intellektueller Elite und Bildungsbürgertum in der musiktheatralen Hierarchie der Oper und dem Konzertwesen deutlich untergeordnet sind,⁵⁵² obgleich die damit einhergehenden, pejorativen Beurteilungen hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualität wissenschaftlich und zeithistorisch nicht zu rechtfertigen sind.⁵⁵³

Die für dieses Kapitel relevante Problematik lautet demnach, ob und in welcher Weise diese musiktheatralen Ästhetiken ein bis zur Immersion reichendes Moment des Eskapismus repräsentieren oder ob sie durch eine politisch-ideologische

⁵⁴⁶ Ebd. S., 201.

⁵⁴⁷ A. a. O., S. 69.

⁵⁴⁸ Vgl. a. a. O., S. 75ff.

⁵⁴⁹ Vgl. a. a. O., S. 190ff.

⁵⁵⁰ Vgl. hierzu: Mazza, Ethel Matala de, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, S. 217–306 (= *Kapitel III: Operettenmonarchien*).

⁵⁵¹ Kiefer, Sascha, „Zwischen Anachronismus und Aktualität. Aspekte der Operette in den zwanziger Jahren“, in: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik Band 7*, 2002, S. 93.

⁵⁵² Vgl. hierzu: Jansen, Wolfgang, *Das Varieté*, S. 199ff.

⁵⁵³ Einen wichtigen Beitrag zur Vielfalt der Operettenrezeption für den Zeitraum 1880–1916, der auch für die Zeit der Weimarer Republik von höchster Relevanz ist und rudimentär Revue und Varieté beinhaltet, ist der bereits zitierte Sammelband von Marion Linhardt: Dies. (Hrsg. in.), *„Warum es der Operette so schlecht geht“. Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880–1916)*, Wien: Böhlau 2001 (Orig.: *Maske & Kothurn Jahrgang 45*, Heft 1–2/2001).

Instrumentalisierung nicht gerade aus der Tradition des Illusionismus ausbrechen und von ebendieser distanziert werden. Daher sollen im Folgenden zwei Bruchstellen genauer beleuchtet werden, die stark miteinander korrelieren: erstens die Ästhetisierung zwischen Eskapismus und Prekarität sowie, darauf aufbauend, die strukturelle Bedeutung und Instrumentalisierung zwischen Internationalisierung und Nationalismen.

Um das Oszillieren der Ästhetisierung zwischen Eskapismus und Prekarität zu verdeutlichen, ist es zunächst notwendig zu eruieren, von welchem künstlerischen Kontext sich Operette, Revue und Varieté zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgrenzen. Diesen fasst Linhardt folgendermaßen zusammen: erstens eine Omnipräsenz Wagners und dessen Ästhetik, zweitens eine „[...] Abkehr von einer ‚Ästhetik des Wohlklangs‘“, ⁵⁵⁴ drittens „[...] eine Neubestimmung des Verhältnisses von Musik, Wort und Szene“ ⁵⁵⁵ sowie „[...] national-ideologisch motivierte Bemühungen um eine ‚Komische Oper‘“. ⁵⁵⁶

Die ersten beiden Beobachtungen stimmen mit den bisherigen Ausführungen der vorliegenden Arbeit überein (Vgl. Kapitel 2, 3 sowie 4.1), die letzte bedarf gesonderter Erörterung, weil sie sich explizit auf die Operette bezieht. Wie Richard Traubner analysiert, ist die Gattung Operette ein transnational-europäisches Phänomen, das, ausgehend von Frankreich, vor allem in Wien und Berlin mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Bekanntheit erlangt, deren Wurzeln jedoch in den Wegbegleiterinnen der italienischen *Opera buffa* des 18. Jahrhunderts als Abgrenzung zur *Opera seria* gefunden werden können:

„The Mozart-era operetta, which was also composed throughout Europe in different languages, referred especially to a ‘little’ (that is, short) piece, that, originally, was often played between longer, more serious acts or pieces. The Italian *intermezzo*, the French *intermède*, the Spanish *tonadilla* are all variants of this form, and all domestic-comedy situations [...]“. ⁵⁵⁷

Die Ideologisierung der Operette im beginnenden 20. Jahrhundert ist vor dem Hintergrund dieser Entstehung nicht nachvollziehbar, wird jedoch, obwohl deutschnational motiviert, bereits vor und während des Ersten Weltkriegs ästhetisch begründet, um „[...] unterschiedliche künstlerische Erscheinungen gegeneinander auszuspielen.“ ⁵⁵⁸ Die Internationalisierung (vor allem Wien und Berlin betreffend) sowie

⁵⁵⁴ Linhardt, Marion, „Einblicke in den Theateralltag der Moderne“, S. 15. Linhardt bezieht sich hier auf die von Alban Berg weiterentwickelte Zwölftontechnik [*Anm.*].

⁵⁵⁵ Ebd., S. 15.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 15.

⁵⁵⁷ Traubner, Richard, „Operette: The German and Austrian Musical Film“, Dissertation, New York University, Tisch School of the Arts/Department of Cinema Studies 1996, S. 12f.

⁵⁵⁸ Linhardt, Marion, „Schlaglichter auf die Operette: ‚Was das Publikum will und was es nicht will‘ – ‚Die modernen Operetten-Schmarren‘ – ‚Auch die Operette bringt uns Kultur‘ – ‚Die Operette rüstet auf ...‘“, S. 9.

der ökonomische Erfolg der Operette – mit dem Höhepunkt der „[...] Uraufführung von Franz Lehárs *Lustiger Witwe* (1905)“⁵⁵⁹ – wird konterkariert durch die instrumentalisierende Interpretation einer Diegese, geprägt durch ein „[...] Denken in nationalen Kategorien“,⁵⁶⁰ sowie einer Stilisierung der *Komischen Oper* als „[...] eines sich elitär gebenden ‚Bildungstheaters‘“,⁵⁶¹ das in der ‚Tradition‘ Richard Wagners weg von einem „[...] ‚gesunden Volksempfinden‘“⁵⁶² führe.

Dass sich hinter dieser Argumentation Antisemitismus in Form einer musiktheatralen Debatte, geführt von Deutschnationalist_innen in Österreich und Deutschland verbirgt, ist evident, kann jedoch an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden.⁵⁶³

Es zeigt sich hierbei jedoch, dass sich zumindest die Gattung der Operette in ihrer „[...] Diskussion um Identitäten und die Funktion um Kunst im weiteren Sinn“⁵⁶⁴ einem Eskapismus entzieht, und das potenziell Immersive demnach in einer Des-/Identifikation mit der Gattung per se bzw. ihrer Diegese zu suchen ist. Dafür spricht auch Traubners Beobachtung, dass sich die gesellschaftssatirischen Elemente in der Diegese erst mit dem Trauma der Kriegserfahrung in eskapistische Momente wandeln: „It was a blend of escapism with definite nostalgia for the former, the imperial Viennese and pre-Bismarck eras [...]“.⁵⁶⁵ Auf Basis dieses ‚Weimarer Zustands‘, gekennzeichnet durch die ökonomische Prekarität auf fast allen strukturellen und gesellschaftlichen Ebenen, kann der Erfolg des Operettenfilms voll zur Geltung kommen, weil dieser „[...] more-affordable cinema for the masses“⁵⁶⁶ impliziert. Ein Oszillieren zwischen Eskapismus und Prekarität kann für den Fall der Operette demnach bedeuten, dass ersterer maßgeblich nach dem Ersten Weltkrieg wegen letzterer einsetzt, die immersiven Qualitäten jedoch auf einer diegetischen Ebene diskutiert werden, für die der Film als Massenmedium die logische Konsequenz zur flächendeckenden Erreichung von Zuschauer_innen darstellt. Die Operette als Gattung ist parallel im Spannungsfeld zwischen Internationalisierung und Nationalismen zu betrachten und genau in dem Sinne politisch, als unterschiedliche Weltanschauungen und Utopien seismografisch in der Diskussion um diese repräsentiert werden.

Die Revue ist in ihrer immersiven Funktion – als musiktheatrale Form der Weimarer Republik und als Aufführungsort – relevant. Indem sie „[...] die Beziehung zwischen

⁵⁵⁹ Ebd., S. 8.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 8.

⁵⁶¹ Ebd., S. 9.

⁵⁶² Ebd., S. 9.

⁵⁶³ Zur politischen Instrumentalisierung der Operette siehe: Mazza, Ethel Matala de, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, S. 115–214 (= *Kapitel II: Tanzende Verhältnisse*).

⁵⁶⁴ Linhardt, Marion, „Schlaglichter auf die Operette: ‚Was das Publikum will und was es nicht will‘ – ‚Die modernen Operetten-Schmarren‘ – ‚Auch die Operette bringt uns Kultur‘ – ‚Die Operette rüstet auf ...‘“, S. 10.

⁵⁶⁵ Traubner, Richard, „Operette: The German and Austrian Musical Film“, S. 309.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 309.

der Befindlichkeit des von der Großstadt geprägten Menschen und der Dramaturgie“⁵⁶⁷ verknüpft, hybridisiert sie sowohl technische als auch gesellschaftlich-künstlerische Entwicklungen, die Linhardt in sechs Prinzipien zusammenfasst:

„1. das Prinzip Schnitt und Kontrast [...]; 2. das Prinzip der Isolierung – die Abgeschlossenheit der knappen Einzelnummer [...]; 3. die Mechanisierung [...]; 4. die Ausrichtung an internationalen Standards [...]; 5. der Warencharakter [...]; 6. die Verdinglichung des Menschen“.⁵⁶⁸

Das Immersive erwächst hier durch ein ästhetisierendes Identifikationspotenzial, weil die dargestellten Nummern den Lebensrealitäten der Zuschauer_innen angepasst werden. Gleichzeitig steht die Revue paradigmatisch für eine ästhetische und personelle Internationalisierung, die kaum durch Nationalismen tangiert wird. Dies geschieht maßgeblich und im Gegensatz zu anderen, in dieser Arbeit thematisierten, musiktheatralen Ästhetiken durch ein positives und stilisierendes Amerikabild, also um das „[...] Bewusstsein um die Möglichkeiten einer glücklichen, unbeschwerten und selbst bestimmten Zukunft.“⁵⁶⁹ Dessen Realisierung ist nichtsdestoweniger mit einem utopischen Eskapismus verbunden, da der Wunsch, „[...] das Vergnügen am Leben zu zelebrieren“,⁵⁷⁰ in Kontrast zu einem von Inflation und Arbeitslosigkeit torpedierten Lebensalltag steht.

Im Gegensatz zur Operette, so konstatieren Reinhard Kloos und Thomas Reuter, sei die Revue spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geraten, weil einerseits ihre Ästhetik der Überwältigung nicht mehr finanzierbar ist und ihre Nummern bzw. Ausstattungen dermaßen eine zeitgebundene und schnelllebige „[...] Flucht ins Einzigartige, ins Unübertrumpfbare“⁵⁷¹ repräsentieren und an diese symbiotisch gekoppelt sind, dass ihre Thematiken auch in den Filmrevuen nach dem Zweiten Weltkrieg nurmehr ‚ornamentartig‘ gezeigt werden, auch weil „[...] die Revue auf dem Theater vom Musical verdrängt [wird]“.⁵⁷²

Neben dieser immersiven Qualität ist die Revue die internationalste musiktheatrale Form, die gleichzeitig auf ortsspezifische Bezüge angewiesen ist, um neben ihrer Überwältigungsästhetik nicht nur immersiv, sondern reflektierend auf jeweilige Zeitgeschehen zu wirken. Interessanterweise konstatiert Kothes, dass die Revue zur Zeit der Weimarer Republik zeitweilig erfolgreicher als die Operette ist, weil sie neben ihren satirischen Elementen einen „[...] Wunsch nach unkritischer Unterhaltung“⁵⁷³

⁵⁶⁷ Linhardt, Marion, „Einblicke in den Theateralltag der Moderne“, S. 35.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 36.

⁵⁶⁹ Lehne, Jost, „Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre“, S. 273.

⁵⁷⁰ A. a. O., S. 276.

⁵⁷¹ Kloos, Reinhard/Reuter, Thomas, *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*, Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 10f.

⁵⁷² Ebd., S. 11.

⁵⁷³ Kothes, Franz-Peter, „Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen“, S. 71.

bereitstellt, welche die „[...] satirische Tradition Offenbachscher Parodien und Travestien wiederauf[greift]“⁵⁷⁴ und auch Elemente der Operettengattung (z. B. die musikalische Form des ‚Couplets‘)⁵⁷⁵ hybridisiert und in sich vereint. Je stärker die ökonomische Prekarität im Voranschreiten der Weimarer Republik anwächst, desto mehr erstarkt jedoch die Operette mit ihren Thematiken, die, nicht direkt an das politische Geschehen geknüpft, wieder von einem satirischen in ein eskapistisches Moment überführt werden können.

Das Varieté tritt als Aufführungsort und musiktheatrale Form in der Zeit der Weimarer Republik zunehmend in Konkurrenz mit dem Film, allerdings weniger als die Revue, aufgrund ihrer diegetischen Topoi, sondern vielmehr wegen Veränderungen der strukturellen Begebenheiten.

Die maßgeblichen Gründe für den Rückgang der Varietés zur Zeit der Weimarer Republik sind,⁵⁷⁶ dass das Medium des Films auf Varietébühnen einerseits als inszenatorisches Mittel eingesetzt wird, d. h. „[...] als integrale Ergänzung einer artistischen Darbietung“,⁵⁷⁷ sich andererseits jedoch als einzelnes Nummernelement emanzipiert, sodass „[...] Film und Bühnenhandlung abwechseln.“⁵⁷⁸ Bereits vor dem Ersten Weltkrieg misslingt eine Etablierung von Kinovarietés, die eine „[...] Mischung von Film, Artistik, Gesangs- und Vortragskunst“⁵⁷⁹ vereinen wollen, weil die Sensation der bewegten Bilder die Attraktion der musik-/theatralen Nummern systematisch verdrängt: Ist es vor dem Ersten Weltkrieg noch dergestalt, dass „[...] den Filmen vorangestellt[e] Bühnenschauen“⁵⁸⁰ für ein Überleben der Varietés sorgen, bedingt die ökonomische Prekarität der Weimarer Republik, dass im „[...] Konkurrenzkampf zwischen Varieté, Film und Operette“⁵⁸¹ das Varieté hintenansteht. Auch Vorläufer des Operettenfilms – einzelne Nummern, die aus erfolgreichen Bühneninszenierungen ‚verfilmt‘ werden – können als Popularitätselemente nicht mehr erfolgreich eingesetzt werden.⁵⁸²

Es ist aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts bzw. den überlieferten Dokumenten nicht zu verifizieren, dass eine mangelnde inszenatorische Illusions- bzw.

⁵⁷⁴ A. a. O., S. 73.

⁵⁷⁵ Vgl. a. a. O., S. 48.

⁵⁷⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts können allein in Berlin circa 80 Varietébühnen verzeichnet werden, die mit Beginn der Machtübernahme durch das NS-Regime im Jahr 1933 und einer strukturellen Unterordnung zur Reichstheaterkammer beinahe eliminiert wird (vgl. hierzu: Claus, Horst, „Variété – Operette – Film. Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘“, in: *MusikSpektakelFilm Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Katja Uhlenbrok, München: edition text + kritik, S. 70; Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer Unterhaltungskunst*, S. 248ff.).

⁵⁷⁷ Claus, Horst, „Variété – Operette – Film“. Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘, S. 75.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 75.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 74.

⁵⁸⁰ Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer Unterhaltungskunst*, S. 154.

⁵⁸¹ Claus, Horst, „Variété – Operette – Film“. Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘, S. 80.

⁵⁸² Vgl. a. a. O., S. 69 f.

Immersionserfahrung für das Varietésterben mit dem Ende der Weimarer Republik verantwortlich ist. Die Unzulänglichkeiten eines Varietésaals im Vergleich zu der Anordnung von Rezipient_innen eines Kinos deuten allenfalls darauf hin, dass im Kino die adäquateren Rahmenbedingungen für eine ungestörte Immersionserfahrung geschaffen werden.⁵⁸³ Festzuhalten ist jedenfalls, dass das Varieté in seiner Eigenschaft, viele Nummern (aus dem Artistischen herkommend) flexibel anordnen zu können, dem Prinzip der filmischen Montage nicht unähnlich ist.⁵⁸⁴

4.2.2 Operette und Revue als Wegbereiterinnen der Reklame und deren Körperbildern

Zusammenfassend, dass der Operette bzw. dem Operettenfilm aufgrund ihrer Anpassungsfähigkeit und der Revue wegen ihrer Überwältigungsstrategien immersive Qualitäten zugesprochen werden können, bei denen das Varieté trotz künstlerisch-struktureller Integrationsversuche hintenansteht, bleibt die Frage, welchen Einfluss der wirtschaftliche Erfolg dieser Gattungen, Formen und Aufführungsorte in der Weimarer Republik impliziert.

Für die vorliegende Arbeit ist diese Thematik deswegen relevant, weil sie eine andere Perspektive auf die Verknüpfung von wirtschaftlichem Erfolg einer musiktheatralen Ästhetik und potenziellen Immersions- und Distanzierungsmechanismen generiert. Nicht der rein ökonomische Erfolg einer Gattung – wie bspw. Oper/Musiktheater (Vgl. Kapitel 4.1) oder der pejorative Vorwurf einer ‚Kommerzialisierung der Kunst‘ (z. B. die Diskussion um Jazz [Vgl. Kapitel 3.4]) stehen nun im Vordergrund, sondern der Einfluss musiktheatraler Ästhetiken auf die Lebensrealitäten von Rezipient_innen als Wegbereiterinnen kommerzialisierter Körperbilder, die durch Reklame vermittelt werden.

Einen wichtigen Beitrag aus kultur- und filmwissenschaftlicher Perspektive unternimmt Ursula Strate, die zunächst konstatiert, dass die Erfahrung des Ersten Weltkriegs dazu führt, „[...] der Kleidung einen neuen Stil [zu verschaffen, *Anm.*]“⁵⁸⁵ – klassen-, generations- und geschlechterübergreifend, wobei vor allem die Wahrnehmung eines sich emanzipierenden Frauenbildes fokussiert wird.⁵⁸⁶

Nicht mehr die Bewerbung musiktheatraler Ästhetiken durch filmische Mittel (Vgl. Kapitel 4.2.1) steht im Vordergrund, sondern die Vermittlung und Vermarktung eines progressiven Lebensgefühls, welches unter anderem in Revueverfilmungen durch „[...]

⁵⁸³ Vgl. a. a. O., S. 71.

⁵⁸⁴ Vgl. Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer Unterhaltungskunst*, S. 75ff.

⁵⁸⁵ Strate, Ursula, „Kleider machen Stars – Stars machen Kleider. Schnittstellen zwischen Mode, Musik und Film in den 20er und 30er Jahren“, in: *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922 – 1937*, hrsg. von Katja Uhlenbrok, München: edition text + kritik 1998, S. 148.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 150.

die fliegenden Beine der Showgirls“⁵⁸⁷ allegorisch beschrieben wird. Die Internationalisierung wird an Marktkonformität gekoppelt und nicht mehr an künstlerische Debatten, wie jene um die nationale Instrumentalisierung der Operette (Vgl. Kapitel 4.2.1). So werden sowohl in Operetten- als auch in Revuefilmen *Haute Couture*-Kollektionen von berühmten französischen Modehäusern gezeigt, die schließlich ihren Weg in den Alltag für Konsument_innen jeden Budgets finden: „Wurden in Deutschland in den 20er Jahren ca. 600 Konfektionsbetriebe für Damenkleider gezählt, waren davon allein 500 in Berlin ansässig.“⁵⁸⁸

Das Immersionspotenzial verbleibt hier nicht mehr auf einer musiktheatralen Ebene, durch die es maßgeblich vermittelt wird; es wird zum Identifikationskriterium für – maßgeblich weibliche – Körperbilder, denn „[schlank] sein war die Devise: Brustumfang 83, Taille 58, Hüfte 86 cm – das waren die neuen Idealmaße.“⁵⁸⁹ Eine „[...] endgültige Musealisierung der Gattung [Operette, *Anm.*]“⁵⁹⁰ sowie ebenfalls der Revue ist aus dieser Perspektive nicht zu affirmieren, da deren vermittelte Körperbilder trotz der Vermarktungsmechanismen auf musik-/theatrale Referenzen zurückgreifen und bei Rezipient_innen ein ästhetisch-philosophisches Vorwissen voraussetzen, bspw. im „[...] Bild der reitenden Amazone, die ihr Alter Ego in der sportlichen Reiterin der zwanziger Jahre [hat]“.⁵⁹¹ Inwiefern diese Ästhetisierung des weiblichen Körpers zu einer gesellschaftsrealen Emanzipation führt, kann in dieser Arbeit nicht diskutiert werden.

Ein abschließender Aspekt ist noch von entscheidender Relevanz für die Bedeutung von Operette, Revue bzw. deren filmischen Adaptionen: Durch ihre ökonomisch niederschwellige Zugänglichkeit sind sie als Medien ideal für Vermarktungsmechanismen geeignet, weil sie immersive Überwältigungsstrategien bereits zu einer Zeit realisieren können, in welcher sich der Film noch in einer Anfangsphase befindet, wie diese Konstatierung in Bezug auf die Revue treffend verdeutlicht:

„Die Ökonomie der Verschwendung ist das ästhetische Prinzip, das die Revuen kennzeichnet. Der Luxus der Kleider, die Posen der Show-Girls, der ornamentale Glanz der Dekorationen und lebenden Bilder, der illuminierten

⁵⁸⁷ Ebd., S. 150.

⁵⁸⁸ A. a. O., S. 154.

⁵⁸⁹ A. a. O., S. 150.

⁵⁹⁰ Kiefer, Sascha, „Zwischen Anachronismus und Aktualität. Aspekte der Operette in den zwanziger Jahren“, S. 121.

⁵⁹¹ Dogramaci, Burcu, „Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik“, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld: transcript 2005, S. 122.

Fassaden und der barocken Innenarchitektur waren für die großen Ausstattungsrevuen ebenso bedeutend wie die Präzision ihres Ablaufs [...].⁵⁹²

Die Folge ist nicht nur ein neues Körperverständnis im Sinne marktkonformierender Modekollektionen, sondern auch deren Relation zu Musik bzw. musiktheatralen Ästhetiken:

„Körperlichkeit wird zum unmittelbar wirksamen Konstituens der Musik sowie ihrer historischen Entwicklung und somit zu einem Modell, welches nicht mehr die Sinnlichkeit des Geistes fokussiert, sondern das Hören und Erzeugen von Musik als organische, leibliche Einheit begreift, in welcher der Geist ein lebendiger Teil ist.“⁵⁹³

Dass dieser Aspekt hinsichtlich einer Bildungsfunktion musik/-theatraler Ästhetiken bzw. deren Aufbereitung für die Massenrezeption ebenso bedeutsam ist wie bspw. die Bemühungen um die Zugänglichkeit der Oper bzw. des Musiktheaters (Vgl. Kapitel 4.1), ist ein zentraler Aspekt, der ebenfalls eine neue Facette für den in der vorliegenden Arbeit entwickelten Immersionsbegriff generiert. Dieser bezieht sich nicht mehr allein auf ästhetische Kategorien, sondern ästhetisiert Lebensrealitäten, indem er Identifikationsmomente schafft, die nicht mehr durch Brüche (bzw. ein ‚Herausfallen‘ aus einer Illusion) gekennzeichnet sind, sondern integrativer Bestandteil der Selbst- und Kollektivwahrnehmung werden.

In diesem Sinne sind die Vermarktung sowie die Korrelationen von Operette und Revue mit dem Medium des Films und die Kommunikation der damit einhergehenden Mode- und Körperbilder ein Prototyp für Marketingstrategien des 21. Jahrhunderts, die sich unter anderem an „[...] Commerce, Culture, Community und Connectivity“⁵⁹⁴ als Richtwerten orientieren.

4.3 Die ‚Neue Sachlichkeit‘ zwischen Innovation und Instrumentalisierung am Beispiel der Gebrauchsmusik

Kapitel 2.1 konstatierte bereits, dass der Begriff der ‚Neuen Sachlichkeit‘ in seiner Tragweite für musiktheatrale Ästhetiken der Weimarer Republik nicht zu hoch eingeschätzt werden darf. Dieses Kapitel soll die Gründe hierfür verdeutlichen. Zusammengefasst kann konstatiert werden, dass die Übertragung der Programmatik der Neuen Sachlichkeit von der bildenden Kunst auf Musik bzw. musiktheatrale Formen eher einer Ästhetisierung ihrer selbst willen denn einer Konkretisierung ihrer Prinzipien bedeutet.

⁵⁹² Kloos, Reinhard/Reuter, Thomas, *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*, S. 73.

⁵⁹³ Becker, Tim, „Gymnastisches Hören“. Körperlichkeit im Musikdenken der zwanziger Jahre“, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld: transcript 2005, S. 288.

⁵⁹⁴ Ahonen, Tomi T./Moore, Alan, *Communities Dominate Brands. Business and Marketing Challenges for the 21st Century*, London: futurenext Limited 2005, S. 194.

Nils Grosch konstatiert als einendes Element für die Diversität musiktheoretischer und -praktischer Ansätze, diese würden als „[...] Stilkategorie relevant, um Kunst in einen kommunikativen, öffentlichen Diskurs eintreten zu lassen.“⁵⁹⁵ Obgleich dies noch kein hinreichendes Kriterium für neusachliche Musikästhetiken darstellen kann, konstatiert Grosch ein verstärktes Interesse an rezeptionsästhetischen Fragestellungen, die „[...] eine Verschiebung des Blickfeldes der musikalischen Produktionsästhetik“⁵⁹⁶ implizieren.

Als qualitative Kategorie neusachlicher Musikästhetik wird hier deren ‚Gebrauchswert‘ angeführt, dessen Definition wie folgt für die vorliegende Arbeit übernommen wird:

„Die Tatsache, daß diese Gebrauchsmusik durch ihre vermittelnde Funktion in einen breiten sozialen Kontext gestellt wird, macht die entscheidende Facette ihres Gebrauchswertes aus: Dieser soziale Kontext legitimiert die in ihm enthaltene Musik – egal ob von ‚ernsten‘ Komponisten gemacht oder nicht – als sozial relevant, da sie ganz augenscheinlich von ihren Rezipienten gebraucht wird. Und dieses Kriterium macht auch auf der Oberfläche den Unterschied zwischen dieser Form von Gebrauchsmusik und Konzertmusik aus, einer Musik, die ihre soziale Relevanz eingebüßt zu haben schien.“⁵⁹⁷

Die Problematik, der es in diesem Spannungsfeld nachzuspüren gilt, ist demnach, inwiefern dieser neusachliche Gebrauchsanspruch durch dessen Ästhetisierung tatsächlich innovativ dergestalt ist, dass er rezeptiv-immersive Momente zu generieren imstande sein kann oder ob eine Distanzierung nicht gerade durch eine Überbeanspruchung bzw. Omnipräsenz dieser Terminologie generiert wird. Anhand des Gebrauchs eines neusachlichen Technik-Begriffs (Vgl. Kapitel 4.3.1), dessen materialistisches Fundament bereits in Kapitel 3.5.1 erörtert wurde, sowie der Entwicklung von Gebrauchsmusik am Beispiel Paul Hindemiths in Kapitel 4.3.2 wird die Ambivalenz einer abschließenden Einordnung dieser Problematik verdeutlicht.

4.3.1 ‚Technik‘ in der Neuen Sachlichkeit in Abgrenzung zur materialistischen Ästhetik mit Walter Benjamins Kritik als Ausgangspunkt

Um die Technik-Dimension der Neuen Sachlichkeit dezidiert von jener materialistischen in Kapitel 3.5.1 differenzieren zu können, ist es notwendig, sich dieser zunächst aus der Perspektive derjenigen Theoretiker_innen zu nähern, die sich entschieden von ihr abgrenzen.

Exemplarisch hierfür sei Walter Benjamins Kritik an der Neuen Sachlichkeit herausgegriffen, welche er in dem Text „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Facismus in Paris am 27. April 1934“⁵⁹⁸ dahingehend formuliert, als

⁵⁹⁵ Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 18.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 18.

⁵⁹⁷ A. a. O., S. 12f.

⁵⁹⁸ Benjamin, Walter, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Facismus in Paris am 27. April 1934“ [1934], in: *Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 231–247.

er der Neuen Sachlichkeit unterstellt, „[...] der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen.“⁵⁹⁹ Hierbei ist auffällig, dass Benjamin Kollektive der künstlerischen Produktion (z. B. ‚Autor_innenschaft‘) einerseits und der Rezeption (z. B. Publikum) andererseits dergestalt ins Verhältnis setzt, dass sie einander nicht nur beeinflussen, sondern durch künstlerische Techniken der Wahrnehmung eine gesellschaftspolitische Realität verhandeln können, als gleiche dies einer „[...] mechanische[n] Zusammenstellung und [dem] Aneinanderfügen von Bild- und Tonsegmenten“,⁶⁰⁰ kurz: einer Montage. Dieses Prinzip wird für die Gebrauchsmusik (Vgl. Kapitel 4.3.2) von entscheidender Bedeutung sein.

In diesem Sinne positioniert sich Benjamin im Bereich einer materialistischen Ästhetik (Vgl. Kapitel 3.5.1.2), deren immersives Moment darin liegt, dass künstlerische Verfahren nicht nur eine Haltung zu ihren jeweiligen Lebensrealitäten entwickeln, sondern aus Produktionsperspektive aktiv in diese einzugreifen haben.

Aus dieser Haltung heraus erklärt sich auch Benjamins Diagnose der Neuen Sachlichkeit: Sie hat in jedweder Hinsicht versagt, durch künstlerische Techniken die Weltwahrnehmung dahingehend zu ‚montieren‘, als sich dadurch ein Gesellschaftskollektiv nach proletarischen Maßstäben hätte konstruieren lassen. Konkret wirft er der Neuen Sachlichkeit vor, dahingehend ‚routiniert‘ gearbeitet zu haben, als sie sich vom Bürgertum instrumentalisieren lässt und sich dessen Instrumentalisierungs- und Vermarktungsmechanismen anschließt, anstatt gesellschaftspolitische Bedingungen zu verändern.⁶⁰¹

Chryssoula Kambas führt in diesem Zusammenhang einen relevanten Aspekt an: zunächst die Tatsache, dass Benjamin die Formalia der Neuen Sachlichkeit nicht diskutiert, sondern deren Themen (z. B. Armut) auf deren gesellschaftliche Relevanz bezieht; außerdem, dass die Bezugnahmen und Adressat_innen keineswegs eindeutig sind. Kambas nimmt dies zum Anlass, die literarischen Kritiken Benjamins an der Neuen Sachlichkeit zum Ausgangspunkt einer Argumentation zu nehmen, welche die Topik der ‚Armut‘ als eine neusachlich vermarktete demonstriert.⁶⁰²

Dies lässt sich problemlos auf die musiktheatralen und kompositorischen Ansprüche jener Kunstschaffenden übertragen, die sich mit neusachlichen Prinzipien dahingehend identifizieren, als diese erstens „[...] einen unmittelbaren Zusammenhang zur

⁵⁹⁹ A. a. O., S. 239.

⁶⁰⁰ Wulff, Hans Jürgen, „Montage“, in: *Lexikon der Filmbegriffe der Universität Kiel*, 24. 08. 2014, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1257>, 24. 01. 2019.

⁶⁰¹ Benjamin, Walter, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Facismus in Paris am 27. April 1934“, S. 239f.

⁶⁰² Vgl. Kambas, Chryssoula, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk*, Hannover: Offizin 2009, S. 220–226.

Lebenspraxis“⁶⁰³ generieren sollen, und zweitens die „[...] musizierende Aktivität [...] dem kontemplativen Verhalten gegenüber der Musik entgegengesetzt [wird, *Anm.*]“⁶⁰⁴. Die Technik, mit der dieser bereits erwähnte ‚Gebrauchswert‘ geschaffen werden soll, d. h. „[...] einen Ausgleich zwischen Gebrauchs- und Kunstcharakter“⁶⁰⁵ ist die Komposition von ‚Gebrauchsmusik‘ die im Folgenden verdeutlicht werden soll. Ihre Problematik erwächst daraus, dass sie zwar auf den Prinzipien einer materialistischen Ästhetik aufbaut; jedoch, trotz ihres Versuchs, sich von intellektualisierenden, musiktheatralen Prinzipien wie jenen Schönbergs (Vgl. Kapitel 3.4.2) zu distanzieren, in ihrer Forderung – „[...] die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Lebenspraxis“⁶⁰⁶ – unkonkret bleibt.

Die schwerwiegendste Folge – aus Perspektive der materialistischen Ästhetik – hiervon ist, dass die Neue Sachlichkeit in der Musik in ihrem Bestreben, möglichst immersiv die Lebensrealität der Rezipient_innen zu re-organisieren, nicht dezidiert über die Herkunft ihrer kompositorischen Elemente reflektiert und deswegen nicht nur in ein ideologisches, sondern auch ein ästhetisches Spannungsverhältnis führt:

„This concept of musical simplicity and appeal to the public was achieved by incorporating elements of popular dance, jazz, musical quotations, and familiar Baroque and Classical techniques (in particular contrapuntal instrument layering) familiar to the listener.“⁶⁰⁷

An dieser Stelle emergiert die Frage, inwiefern ein neusachlicher Technikbegriff bzw. die materialistische Abgrenzung hiervon, nicht schlicht und ergreifend eine Kritik an einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung und damit, indirekt, an einem unreflektierten US-Amerikabild ist (Vgl. Kapitel 3.4.1). Doch bei einem neusachlichen Technikbegriff geht es um weit mehr als die Kritik an einer potenziellen Instrumentalisierung musikästhetischer Verfahren.

Der neusachliche Technikbegriff ist auch musikästhetisch, wie Dorothea Keupp verdeutlicht, wesentlich eher ein eskapistischer denn ein kommerzialisierter. Der Grund hierfür liegt „[...] in der Flucht in scheinbar ideologieindifferente Sujets, Materialien, Objekte, Techniken“⁶⁰⁸ bei der die Technik als neutralstes und neutralisierendes Element betrachtet wird, da sie den „[...] höchsten Grad der Ausdruckslosigkeit, der Objektivierung [...] den Komponisten vermeintlich einer konkreten Stellungnahme zu den Gesellschaftlichen Konflikten [enthebt, *Anm.*]“⁶⁰⁹.

⁶⁰³ Kim, Taekwan, *Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*, S. 25.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 26

⁶⁰⁵ Ebd., S. 27.

⁶⁰⁶ a. a. O., S. 28.

⁶⁰⁷ Shaffer, Benjamin Eric, „Paul Hindemith’s ‘Septet’ (1948): A Look Back to ‘Neue Sachlichkeit’“, Dissertation, University of North Texas, Faculty of Musical Arts 2010, S. 8.

⁶⁰⁸ Keupp, Dorothea, „Musik der 20er Jahre“, S. 523.

⁶⁰⁹ Ebd. S. 523.

Die materialistische Kritik an der Neuen Sachlichkeit liegt demnach weniger in ihrer ästhetischen Programmatik begründet, als vielmehr in einem grundlegend ideologischen Konflikt, der um eine „[...] neusachliche Illusion der Gleichzeitigkeit [...] – aufgehoben in der kapitalistischen Wirklichkeit“⁶¹⁰ entbrennt. Dies ist auch der Grund dafür, warum das Phänomen der Zeitoper oftmals als neusachlich-musikästhetisches beschrieben wird: Es soll durch die objektivierende Funktion der Technik (kompositorisch, diegetisch und extradiegetisch) eine gesellschaftliche Utopie des Kollektiven begründen, das, anders als die Russische Avantgarde (Vgl. Kapitel 3.5.1), „[...] die Verschleierung der tatsächlichen gesellschaftlichen Widersprüche“⁶¹¹ ausblendet. Dass diese Argumentation zumindest für die Zeitoper nicht ausreichen kann, haben Kapitel 3.5.1 sowie Kapitel 4.1.2 hinlänglich dargestellt.

Musikästhetisch und programmatisch wird zumindest die Zeitoper (in der vorliegenden Arbeit ausgeführt an Brands *Maschinist Hopkins*) dem Anspruch gerecht, eine distanzierende Reflexionsfunktion einzunehmen, die sich einem neusachlichen Technikbegriff entzieht, der sich in Gestalt einer „[...] Grundlage zu neuer Zwischenmenschlichkeit“⁶¹² an kapitalistische Vermarktungs- und Ökonomiemodelle anlehnt.

Es bleibt im Folgenden zu untersuchen, ob das Phänomen der Gebrauchsmusik sich dieser pejorativen Perspektive auf neusachliche Musik-/Ästhetik entziehen kann und sich somit eher auf der Seite der materialistischen Ästhetik positioniert oder ob eine (kapitalistische) Diskussion um eine Vereinnahmung derselben vor musik-/ästhetischen Fragestellungen geführt wird.

4.3.2 Gebrauchsmusik: Paul Hindemiths Kompositionen zwischen radikaler Erneuerung und Tradition

Der Gebrauchswert als programmatische, die Montage als ästhetische Prämisse sind bis hierher für Gebrauchsmusik skizziert und definiert worden.

Matthew Pritchard kontextualisiert deren gesellschaftspolitische Dimension aus musikologischer Perspektive. In ihrem Anliegen, einen rezeptiv niederschweligen Zugang zu bieten, der im besten Fall eine „[...] community-forming power“⁶¹³ generiert, legt die Gebrauchsmusik im 20. Jahrhundert zum ersten Mal dezidiert den Fokus auf Rezipient_innen sowie die „[...] role of the listener in music“⁶¹⁴ und schafft damit musikästhetisch einen Meilenstein für ein wissenschaftliches Interesse an Rezeptionsästhetik (Vgl. Kapitel 2.1).

⁶¹⁰ Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Fetisch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater der ‚Neusachlichkeit‘“, S. 790.

⁶¹¹ Ebd., S. 790.

⁶¹² A. a. O., S. 795.

⁶¹³ Pritchard, Michael, „Who Killed the Concert? Heinrich Bessler and the Inter-War Politics of ‘Gebrauchsmusik’“, in: *twentieth-century music* Vol. 8, Issue 1/2012, S. 29.

⁶¹⁴ Ebd., S. 29.

Ein wesentliches Konstituens der Gebrauchsmusik liegt in ihrer integrativen Funktion, andere darstellende Künste betreffend. So ist Tanz nicht mehr allein handlungsbegleitendes bzw. -konstituierendes Element in musiktheatralen Ästhetiken,⁶¹⁵ sondern wird zum physisch-rezeptiven Aktivierungsmoment: „[...] dancing is participatory, collective, relational, physically engaged“.⁶¹⁶ Die Konsequenz hieraus ist, dass „[...] music as activity, as performance (*Vollzug*), not as passive enjoyment or inert cultural possession“⁶¹⁷ emanzipiert werden soll. Wie Pritchard treffend darstellt, liegt das immersive Moment der Gebrauchsmusik damit in ihrem Anliegen „[...] musical ‚communality‘“⁶¹⁸ zu schaffen, welche im Verlauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts „[...] under both fascist and Communist regimes“⁶¹⁹ instrumentalisiert wird.

Wie Susan Carol Cook am Beispiel des Komponisten Paul Hindemith (1895–1963) treffend konstatiert, rückt er mit der Machtergreifung des NS-Regimes 1933 in der Weimarer Republik in den Hintergrund und muss trotz eines Bittschreibens des Dirigenten Wilhelm Furtwängler (1886–1954) seine Karriere (ebenso wie Weill und Eisler) im Ausland neu beginnen bzw. fortsetzen. Seine Konzeption der Gebrauchsmusik wird von NS-Institutionen als ‚zu experimentell‘ und ‚zu atonal‘ geächtet.⁶²⁰

Hindemith kann exemplarisch herangezogen werden, um zu verdeutlichen, wie ein Oszillieren zwischen kompositorischer Tradition und progressiver Musikästhetik gerade nicht dazu führt, eine neusachliche Mobilisierung von Rezipient_innen breitenwirksam zu gestalten.

Die Musikologin Karen Wylie analysiert, dass Hindemith den kompositorischen Einsatz des Saxofons als Instrumentationsinnovation im 20. Jahrhundert nicht im Sinne eines potenziellen Gebrauchswerts für (Amateur-)Musiker_innen mit technisch einfach zu interpretierenden Partien bedenkt, vielmehr gilt: „[...] Hindemith features the saxophone primarily for its lyrical qualities in all of his works – his operas, works for

⁶¹⁵ Dies gilt, wie Dirk Böttger ausführt, vor allem für die Gattung der *Grand Opéra*, welche, ausgehend von Luigi Cherubini (1760–1842) „[...] die Nummern-Oper auflöst und [...] mit der durchkomponierten Großform ersetzt“ (Ders., *Das musikalische Theater*, S. 232) und dann in Folge vor allem durch Giacomo Meyerbeer (1791–1864) und Hector Berlioz (1803–1869) identifiziert wird (vgl. ebd., S. 233ff.). In ihrem „[...] Hang zur Gigantomanie“ (ebd., S. 234) werden Tanz bzw. Ballett eher als künstlerisch-mäzenatischer Machtausdruck denn als handlungsdiegetische Notwendigkeit funktionalisiert.

⁶¹⁶ Pritchard, Michael, „Who Killed the Concert? Heinrich Besseler and the Inter-War Politics of ‘Gebrauchsmusik’“, S. 32.

⁶¹⁷ A. a. O., S. 45.

⁶¹⁸ A. a. O., S. 48.

⁶¹⁹ Ebd., S. 48.

⁶²⁰ Vgl. Cook, Susan Carol, „Opera during the Weimar Republic: The Zeitopern of Ernst Krenek, Kurt Weill, and Paul Hindemith“, Dissertation, University of Michigan, Department of Music/Musicology 1985, S. 379f.

military band, and chamber works – primarily highlighting the vocal and expressive qualities.“⁶²¹

Diese qualitative Anspruchshaltung lässt sich zwar aus der Perspektive eines musikpädagogischen Ansatzes, den Hindemith verfolgt, nachvollziehen; schließlich soll auch für Laien eine Musikerziehung bereitgestellt werden.⁶²² Eine Funktionalisierung musiktheatraler Ästhetiken zugunsten einer Gemeinschaftsbildung wird dennoch priorisiert und genau wegen dieser ‚Brauchbarmachung‘ u. a. von Brecht kritisiert, weil sie keine radikale Innovation darstellt, sondern tradierterweise in der „[...] Funktion des Kunstgenusses“⁶²³ verhaftet bleibt.⁶²⁴

Ein aktivierend-neusachlicher Technikbegriff verbleibt also auch hier auf der Ebene der Kontemplation, sowohl kompositorisch als auch musikästhetisch: Zwar bezieht Hindemith mechanische Musik sowie Filmsequenzen in seine Kompositionen ein und bedient sich somit der aus der Fotografie bzw. dem Film stammenden Montage,⁶²⁵ distanziert sich jedoch, wie die Neue Sachlichkeit in ihrer Programmatik suggeriert, nicht explizit vom literarischen und musikalischen Expressionismus. So basiert seine Oper *Cardillac* (UA: 09. 11. 1926 im Sächsischen Staatstheater Dresden)⁶²⁶ auf einer Bearbeitung eines „[...] theme of the artist’s role in society“⁶²⁷ von E. T. A. Hoffmann durch den Librettisten Ferdinand Lion.⁶²⁸

Es kann Hindemith bzw. ‚seiner‘ Gebrauchsmusik nicht der Vorwurf gemacht werden, sich im Sinne eines US-amerikanischen Vorbildes zu vermarkten, indifferent bleiben jedoch sowohl die Umsetzung seiner (musikpädagogischen) Anliegen als auch ein damit einhergehender Technikbegriff: Eine potenziell immersive Breitenwirkung durch musikalische Niederschwelligkeit trifft auf die Kompositionen (allenfalls im musiktheatralen Bereich) nicht zu; deren Techniken sind tradiert und höchst anspruchsvoll auf interpretatorischer Ebene. Ob deswegen der Wunsch nach einer ästhetischen und programmatischen Innovation, die sich am Gebrauchswert der Musik orientiert, schlussendlich nicht eintrifft, kann suggeriert, jedoch nicht verifiziert werden.

⁶²¹ Wylie, Karen, „‘Gebrauchsmusik’ in Paul Hindemith’s Works for Saxophone: The Place of ‘Konzertstück für zwei Altsaxophone’“, Dissertation, University of Huston, Faculty of the Moores School of Music 2002, S. 52.

⁶²² Hindemith engagiert sich als Komponist und Funktionär der Jugendmusikbewegung in der Weimarer Republik, um „[...] neue Publikumsschichten zu erschließen“ (Taekwan, Kim, *Das Lehrstück Bertolt Brechts*, S. 99).

⁶²³ A. a. O., S. 133.

⁶²⁴ Interessanterweise kommt Brecht zu diesem Schluss, nachdem eine Zusammenarbeit mit Hindemith an einem fragmentarisch vertonten *Lehrstück* (1929) mediale Innovationen mit jenen Ansprüchen einer materialistischen Ästhetik verbindet, für die Brecht einsteht: „Im Lehrstück ist eine Handlung im dramatischen Sinne nicht vorhanden. Der Prozeß läuft in lockeren Szenenfolgen ab, in denen verschiedene künstlerische Mittel wie Chorgesänge, Filmvorführung und Clownszenen verwendet werden“ (a. a. O., S. 108).

⁶²⁵ Vgl. ebd., S. 108.

⁶²⁶ Vgl. „Cardillac“, <https://de.schott-music.com/shop/cardillac-no152748.html>, 24. 02. 2020.

⁶²⁷ Cook, Susan Carol, „Opera during the Weimar Republic: The Zeitopern of Ernst Krenek, Kurt Weill, and Paul Hindemith“, S. 335.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 335f.

5. Conclusio: Das Oszillieren von Distanz und Immersion musiktheatraler Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik

Die Conclusio der Forschungsergebnisse stellt keine bloße Rekapitulation der Struktur der Arbeit bereit, da diese in den Kapiteln 1 bzw. 2.1 detailliert unternommen wurde. Stattdessen werden die zentralen Erkenntnisse aller vier Kapitel subsumiert, um schließlich konkludieren zu können, ob die Forschungsfrage – inwiefern Distanz/Immersion in musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutiert werden können – zutrifft bzw. welche Implikationen damit verbunden sind.

Kapitel 1 erarbeitet neben der Forschungsfrage eine genaue Definition dessen, was dieser Text unter ‚Werk‘, ‚Gattung‘, ‚Form‘ und ‚Genre‘ versteht (Kapitel 1.2) und legt den Terminus der ‚musiktheatralen Ästhetiken‘ breit an (Kapitel 1.3).

Das Arbeitsziel dieses Kapitels ist nicht allein die Verknüpfung von Forschungsstandards aus dem 21. Jahrhundert mit wissenschaftshistorischen Erkenntnissen, sondern die Basis für eine interdisziplinäre Analyse zwischen Theater-, Medien- und Musikwissenschaft, auf die Kapitel 2 maßgeblich aufbaut.

Kapitel 2.1 versteht sich als funktionales Element in dieser Arbeit dahingehend, als es die Konnexe zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik erarbeitet, wobei die theoretischen und praktischen Grundlagen der Letzteren maßgeblich in musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik verortet werden können.

In der Konzeption der vorliegenden Arbeit war geplant, ‚musiktheatrale Inszenierungsästhetiken‘ als Terminus zu verwenden. Dieser wurde deswegen verworfen, weil zwar fast alle musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik eine Perspektive der (inszenatorischen) Produktionsästhetik einnehmen; diese jedoch in ihren rezeptiven Ansprüchen – die bis hin zu Gesellschaftsutopien reichen – relevant werden.

In diesem Sinne begründet die vorliegende Arbeit ihren detaillierten Aufbau mit der Entscheidung für den Terminus der ‚musiktheatralen Ästhetiken‘: Die ästhetischen Konzepte/Strömungen der Avantgarde sowie der Neuen Sachlichkeit werden bereits an dieser Stelle skizziert, um ihre Relevanz zu betonen und gleichzeitig aufzuzeigen, dass sie zwar Teile des Diskurses in der Weimarer Republik sind, jedoch oftmals von Kulturwissenschaften präferiert werden.

Kapitel 2.2 arbeitet wissenschaftshistorisch und reflektiert gleichzeitig über den Forschungsgegenstand der Arbeit: Die interdisziplinären Perspektiven auf Theater-, Musik- und Medienwissenschaft in Relation zu musiktheatralen Ästhetiken offerieren

nicht nur Konnexe sowie deren Verhaftung in Sprach- und Literaturwissenschaft; vielmehr wird begründet, warum Musiktheater bzw. musiktheatrale Ästhetiken als kulturwissenschaftliche Hybridtermini verwendet werden können, anhand derer sich viele sich sonst exkludierende Perspektiven vereinen lassen. Vernachlässigt wird hierbei die Filmwissenschaft, indem die vorliegende Arbeit filmische Techniken, wie jene der Montage, immer direkt auf ihre mediale Umsetzung bezieht (Vgl. bspw. Kapitel 4.1.3 sowie 4.2.2). Diese Funktionalisierung ist der Tatsache geschuldet, dass die Arbeit die filmischen Mittel als Implikationen dieser Medieninnovation für die Weimarer Republik betrachtet.⁶²⁹

Ähnliches gilt für die Grundsatzentscheidung, historiografisch-empirische Analysen weitgehend außen vor zu lassen, um die Theoriebildung um das Spannungsverhältnis zwischen Distanz und Immersion anhand der musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik zu untersuchen.

Kapitel 3 untersucht, inwiefern Illusion/Immersion sowie Verfremdung/Distanz als ‚Übergänge‘ zwischen Theater-, Film- und Musikwissenschaft betrachtet werden können, am Beispiel von musiktheatralen Ästhetiken und Diskursen der Weimarer Republik.

Hierfür wird in Kapitel 3.1 zunächst eine Übersicht über die Diskussionen um Immersion in Theater (Kapitel 3.1.1) sowie Oper (Kapitel 3.2.2) aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts generiert, um von dieser Basis aus untersuchen zu können, inwiefern musiktheatrale Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik paradigmatisch für diese Diskurse stehen können. Resümierend, dass Immersion aus der wissenschaftlichen Perspektive des 21. Jahrhunderts für musiktheatrale Ästhetiken vor allem zweierlei – die Hybridisierung von Gattungsgrenzen sowie die Medialität und Mediatisierung inszenatorischer Elemente – bedeutet, widmet sich die Arbeit im folgenden Abschnitt dem wissenschaftshistorischen Ursprung dieser Debatte.

Kapitel 3.2 untersucht die Bedeutungen des Affekts sowie, in Folge, die künstlerische ‚Ästhetik des Expressionismus‘ auf deren immersive Qualitäten. In diesem Sinne konkludiert Kapitel 3.2.1, dass in der musiktheatralen Funktionalisierung des Affekts ein tradierter Illusionsbegriff und ein zu definierender Immersionsbegriff am ehesten konvergieren, weil durch den Affekt in jedem Fall der Bruch mit einer künstlerisch hergestellten Fiktion vermieden werden soll.

⁶²⁹ Vgl. Schröter, Jens (Hrsg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, S. 289f. – Leser_innen, die verstärkt eine filmanalytische Perspektive über „[...] die Wirklichkeitsähnlichkeit des Filmbildes“ (a. a. O., S. 293) suchen, müssen sich an filmwissenschaftlichen Arbeiten über die Weimarer Republik orientieren.

Kapitel 3.2.2 stellt, auf die Funktionalisierung einer Affektkonzeption aufbauend, die Schwierigkeit dar, einen einheitlichen und gattungsübergreifenden Expressionismusbegriff zu entwickeln: Relevant für diese Arbeit ist hierbei die Erkenntnis, dass die unterschiedlichen Expressionismustheorien vereint, künstlerische Produktion bzw. deren Rezeption in Lebensrealitäten integrieren zu wollen.

Kapitel 3.3 widmet sich Bertolt Brechts Verfremdungsbegriff, der maßgeblich durch seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Kurt Weill (weiter-)entwickelt wird. Entscheidend ist hier die Konstatierung, dass, im Vergleich zum kulturwissenschaftlichen Kanon, dieser V-Begriff weder einheitlich ist, noch in seiner (ästhetischen) Umsetzung prinzipiell mit einer Abkehr von tradiert-illusionistischen Strategien einhergeht, obwohl durch diesen rezeptive Distanzierungs- und Reflexionsmomente generiert werden sollen.

Kapitel 3.4 greift mit ‚Jazz‘ und der Emanzipation Hanns Eislers von dessen Lehrer Arnold Schönberg die Stilisierung zweier Kulturutopien auf musikästhetischer Ebene auf, die immersiv – im Sinne von ‚grundlegend verändernd‘ – in rezeptive Lebensrealitäten eingreifen sollen.

Kapitel 3.4.1 zeigt, dass die musikologische und kompositorische Verarbeitung des Jazz in der Weimarer Republik nicht weniger als die Erschaffung der Illusion eines potenziellen Kosmopolitismus generiert, die Rezipient_innen zwar immersiv in eine Lebensrealität des ökonomischen Erfolgs und der Freiheit versetzen soll, jedoch mit den Jazz-Ursprüngen in U.S.-Amerika kaum etwas gemeinsam hat.

Im folgenden Kapitel 3.4.2 zeigt sich ein Immersionsanliegen Hanns Eislers darin, dass er sich von den musikästhetischen Abstraktionsprinzipien seines Lehrers Arnold Schönberg emanzipiert und Film und Musik nicht nur in ihrem Zusammenspiel, sondern auch in deren medialen Austauschbeziehungen für geeignet hält, niederschwellig (alternative) Utopien vermitteln zu können.

Kapitel 3.5 analysiert in extenso, inwiefern Illusion/Immersion und Verfremdung/Distanz als theoretisch-historische Entsprechungen eingeordnet werden können.

Hierfür beleuchtet Kapitel 3.5.1 zunächst die Funktion und Ästhetisierung eines Technikbegriffs in der materialistischen Ästhetik. Dies kommt zu zweierlei Schlüssen: Erstens wird der Einsatz von Techniken (produktionsästhetisch und diegetisch) zu wahrnehmungskonstituierenden Momenten der Distanz stilisiert; wobei diese auf dem Grundsatz beruhen, dass Kunst und Lebensrealität nicht als getrennte Sphären betrachtet werden. Zweitens geht damit ein Reflexionsprozess auf drei Ebenen einher: der historischen Positionierung künstlerischer Verfahren; deren Situierung; und deren gesellschaftliche Bedeutung.

Elementar ist weiterführend ein Exkurs, der reflektiert, dass die Relation zwischen künstlerischer Praxis und einer potenziell politischen Haltung immer in einem künstlerisch-transformativen Dazwischen bzw. im Ephemeren verortet werden kann (Vgl. Kapitel 3.5.1.1).

In diesem Sinne schließt Kapitel 3.5.1.2, dass eine materialistische Ästhetik in ihrem Bestreben, gesellschaftlich Bestehendes durch künstlerische Transformationen zu verändern, Momente der Distanzierung sucht.

Kapitel 3.5.2 verbindet die medienwissenschaftliche Debatte um ‚Remediation‘ mit der musiktheatralen Utopie, künstlerische Praktiken in eine Lebenskunst überführen zu wollen und schlägt vor, genau in deren Schnittstellen Spannungsfelder zwischen Distanz und Immersion in drei musiktheatralen Spannungsfeldern der Weimarer Republik zu verorten.

Oper wird als erstes Genre im Spannungsfeld zwischen Festkultur und ästhetischer Utopie untersucht (Kapitel 4.1) und vollzieht hierbei eine illusionistisch-immersive Konzeption des ‚Gesamtkunstwerks‘ nach Richard Wagner (Kapitel 4.1.1), über die Gattung der Zeitoper (Kapitel 4.1.2) sowie der Institution der Kroll-Oper, bis hin zur filmischen Adaption von Richard Strauss’ *Rosenkavalier* (Kapitel 4.1.3) nach.

Zentrale Erkenntnisse dieses Spannungsfeldes sind einerseits, dass Wagner mit seinem Konzept eine musikästhetische Utopie einer illusionistischen vorzieht und andererseits, dass sich deren Parallelität mit einer der Tradition von Festkultur nicht ausschließen. Exemplarisch kann hierfür die Institution der Kroll-Oper herangezogen werden, die trotz ihrer Institutionalisierung eine Simultanität diversester musiktheatraler Ästhetiken repräsentiert.

Herausfordernd bei der Analyse von Operette, Revue und Variété als zweitem musiktheatralen Spannungsfeld sind zunächst deren präzise Einordnung sowie Definition, die in Kapitel 4.2 eingangs unternommen werden.

Kapitel 4.2.1 zeigt, dass die immersiven Qualitäten aller drei Ästhetiken immens sind, nicht zuletzt, weil sie sich nicht nur in ihrer Dramaturgie, sondern auch in ihrer Diegese den jeweils modernsten Techniken bedienen. Nichtsdestoweniger ist vor allem die Operette immer wieder Projektionsfläche für nationalistische Debatten – vor allem im deutsch- und französischsprachigen Raum.

Kapitel 4.2.2 zeigt anhand von Operette und Revue, dass deren immersives Potenzial nicht allein auf einer musiktheatralen Ebene verbleibt, sondern durch die Aufbereitung von (weiblichen) Körperidealen maßgeblich die Lebensrealitäten von Rezipient_innen re-strukturiert. Daher können Operette und Revue als Wegbegleiterinnen von kommerziellen Werbefilmen angesehen werden.

Kapitel 4.3 verdeutlicht am Spannungsfeld der Neuen Sachlichkeit und ihrer Konzeption der Gebrauchsmusik nicht nur ihre ästhetische Ambivalenz anhand der Abgrenzung von einer materialistischen Ästhetik (Kapitel 4.3.1), sondern gleichzeitig anhand von Paul Hindemiths Konzeption, wie ein musikpädagogischer Anspruch, der in einer ‚Demokratisierung der Kunstmusik‘ münden kann, an technischen Interpretationshürden scheitert (Kapitel 4.3.2) und daher eher distanzierend als immersiv wirkt.

Die Zeitoper (Kapitel 4.1.2) wird, im Gegensatz zum wissenschaftlichen Kanon, nicht als Paradigma einer neusachlichen Musikästhetik analysiert, da sie, wie im entsprechenden Kapitel ausgeführt, in ihrer Konzeption, in ihren Techniken und den entsprechenden Thematiken weitreichendere Implikationen als die bloße Konstitution einer neusachlichen Musikästhetik offeriert.

In Bezug auf die zentrale Forschungsfrage kann daher folgendes konkludiert werden:

- Das Verhältnis zwischen Distanz und Immersion in musiktheatralen Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik kann weit vor dem Einsetzen einer verstärkten theater- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung seit den 2000er-Jahren, ausgehandelt werden und ist wegweisend für aktuelle Auseinandersetzungen und Fragestellungen: Phänomene wie die ‚immersive Oper‘ (Vgl. Kapitel 3.1.1) oder das ‚immersive Theater‘ (Vgl. Kapitel 3.1.2), die wissenschaftlich explizit als künstlerische Entwicklungen des beginnenden 21. Jahrhunderts ausgewiesen werden, finden in musiktheatralen Ästhetiken der Weimarer Republik vergleichbare Äquivalente, die mit niederschwelligeren technischen (im Sinne von apparativ-inszenatorischen) Möglichkeiten ähnliche Strategien verfolgen.
- Illusion/Immersion finden ihre wissenschaftshistorischen und theoretischen Entsprechungen in Momenten des Bruchs bzw. des rezeptiven ‚Hinausfallens‘, die entweder dezidiert verhindert werden sollen (Illusion) oder durch die künstlerische Techniken in Lebensrealitäten eingreifen bzw. diese verändern können (Immersion).
- Verfremdung/Distanz entsprechen sich in ihrem Anspruch, rezeptive Reflexionsmomente zu generieren, auch wenn die damit verbundenen Zielsetzungen divers sind und, so bspw. die Vermittlung ‚alternativer‘ Gesellschaftsutopien im Vordergrund steht, wiederum direkt an eine immersiven (im Sinne von ganzheitlichen, die Lebensrealität betreffenden) Implikation gekoppelt werden.
- Die Bedeutung von Ökonomie bzw. die Ökonomisierung musiktheatraler Ästhetiken in der Weimarer Republik ist nicht mehr oder minder exponiert bzw.

fokussiert als im 19. Jahrhundert bzw. im 21. Jahrhundert: Insbesondere die Oper bleibt trotz ihrer Verstaatlichung bzw. Institutionalisierung an monetäre Machtstrukturen gebunden. Die explizite Kritik an der Ökonomisierung (bzw. Vermarktung) von musiktheatralen Ästhetiken nimmt insbesondere die materialistische Ästhetik vor, wobei diese dahingehend elitär arbeitet, als sie die erfolgreichen Operetten, Revuen und Varietés kaum beachtet.

Die vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag zur hohen Relevanz der wissenschaftlichen Untersuchungen musiktheatraler Ästhetiken leisten. Das Beispiel der Weimarer Republik zeigt nicht allein deren Vielfalt, sondern auch, dass medien- und kulturwissenschaftliche Diskussionen – wie eben jene um Distanz und Immersion – ihre Vorläuferinnen in Konzepten wie Illusion und Verfremdung finden können.

In den Differenzen, Bruchstellen und Disharmonien zeigt sich hierbei die Möglichkeit, Musiktheater nicht allein als Nachfolger einer elitären Festkultur zu betrachten, sondern dessen weitreichende ästhetische Implikationen als Utopien aufzugreifen, mit denen Eingriffe der darstellenden Künste in die Lebensrealität zumindest teilweise geglückt sind.

6. Appendix

6.1 Bild- und Textmaterial zu Kapitel 3.3 (Bertolt Brecht, Kurt Weill und der Einfluss des Verfremdungs-Begriffs auf Theater- und Musikwissenschaft)



Abbildung 1: Szenenfoto von der Uraufführung der *Dreigroschenoper* (1928)

O. A., Szenenfoto von der Uraufführung der ‚Dreigroschenoper‘ im Theater am Schiffbauerdamm, 1928, entnommen: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-urauffuehrung-dreigroschenoper-100.html>, 04. 12. 2019, zitiert nach: „Scherl/Süddeutsche Zeitung Photo“.



Abbildung 2: Skizze aus der *Dreigroschenoper* (1928)

O. A., „Bertolt Brecht/Kurt Weill ‚Die Dreigroschenoper‘, Theater am Schiffbauerdamm Berlin 1928. Bühnenbildentwurf, Caspar Neher“, entnommen: Engel, Erich, *Schriften über Theater und Film*, hrsg. von Thea Lenk, Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1971, Abteilung: „Abbildungen und Anhang“.

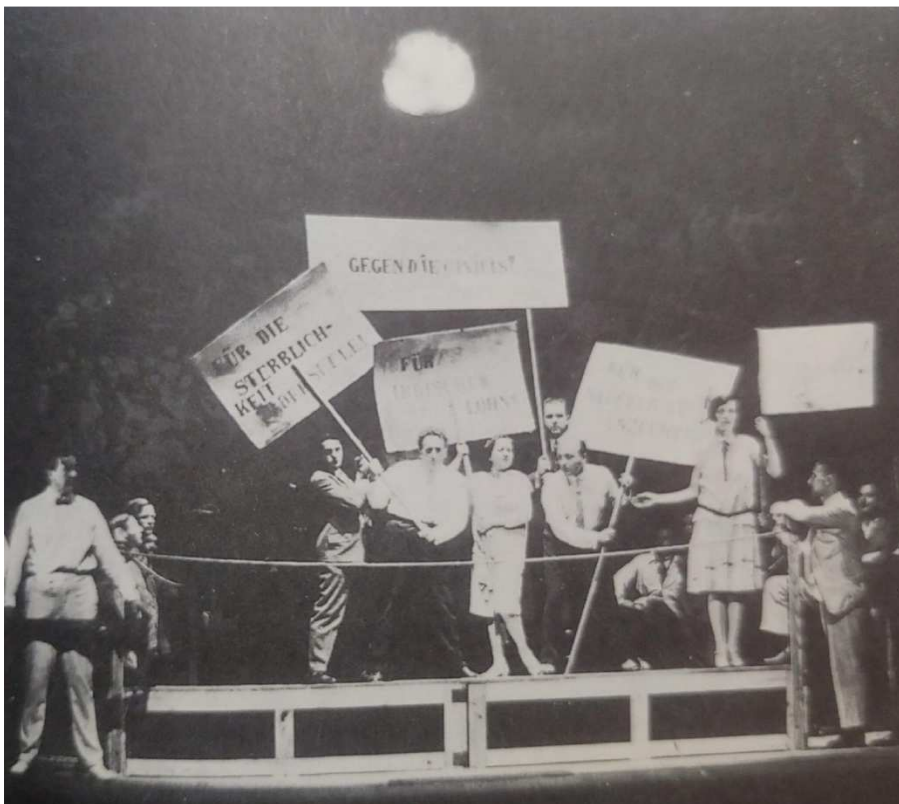


Abbildung 3: Szenenfoto aus dem *Mahagonny-Songspiel* (1927)

O. A., „Songspiel ‚Mahagonny‘, Baden-Baden, 1927; mit Brecht (rechts).“, entnommen: Hecht, Werner (Hrsg.), *alles was Brecht ist ... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp² 1998 [1997], S. 31.



Abbildung 4: Szenenfoto von der Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930)

O. A., Szenenfoto von der Uraufführung von ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘ im Neuen Leipziger Theater, 1930, entnommen: <https://www.rundfunkschaetze.de/edition-gewandhausorchester-leipzig/02-oper-leipzig/>, 04. 12. 2019.

43

F. auf nach Ma-ha-gon-ny!

mf Moses

Dort wur-de ge-stern erst nach euch ge-fragt.

43

p

attacca No 4

Die Gardine schließt sich. Überschrift der 4. Szene:
 „IN DEN NÄCHSTEN JAHREN ZOGEN DIE UNZUFRIEDENEN ALLER KONTINENTE DER GOLDSTADT MAHAGONNY ENTGEGEN“

Abbildung 5: Ende Nr. 3 aus *Mahagonny*

Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten.* (1927, 1929).
 Text von Bertolt Brecht, Wien/London/New York: Universal Edition 1969 [1929], S. 31.

Nr. 4

Die Projektion erlischt und vor die Gardine treten— wie die Mädchen in Nr. 2— jetzt die vier Männer: Jim, Jack, Bill, Joe.

Abbildung 6: Beginn Nr. 4 Mahagonny

Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Oper in drei Akten. (1927, 1929).
Text von Bertolt Brecht, Wien/London/New York: Universal Edition 1969 [1929], S. 32.

„Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbstständigkeit erhalten.

a) *Musik.*

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

Dramatischer Oper

Die Musik serviert
Musik den Text steigernd
Musik den Text behauptend
Musik illustrierend
Musik die psychologische
Situation malend

Epische Oper

Die Musik vermittelt
den Text auslegend
den Text voraussetzend
Stellung nehmend
das Verhalten gebend

b) *Text.*

Aus dem Spaß war etwas Lehrhaftes, Direktes herauszuarbeiten, damit er nicht bloß unvernünftig war. Es ergab sich die Form der Sittenschilderung. Die Sittenschilderer sind die handelnden Personen. Der Text hatte nicht sentimental oder moralische zu sein, sondern Sentimentalität und Moral zu zeigen. Ebenso wichtig wie das gesprochene Wort wurde (in den Titeln) das geschriebene, Beim Lesen gewinnt das Publikum wohl am ehesten die bequemste Haltung dem Werk gegenüber.

c) *Bild.*

Die Ausstellung selbstständiger Bildwerke innerhalb einer Theateraufführung stellt ein Novum dar. Die Neuherschen Projektionen nehmen Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne, derart, daß der wirkliche Vielfraß vor dem gezeichneten Vielfraß sitzt. Die Szene wiederholt gleichermaßen von sich aus im Fluß, was im Bild steckt. Die Projektionen Neuhers sind ebenso ein selbstständiger Bestandteil der Oper wie Weills Musik und der Text. Sie bilden ihr Anschauungsmaterial.

Diese Neuerungen setzen natürlich auch eine neue Haltung des Publikums voraus, das in den Opernhäusern verkehrt.“

Brecht, Bertolt, „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“ (1930/31), in: Brecht/Weill, „*Mahagonny*“, hrsg. von Fritz Hennenberg und Jan Knopf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 128–129.

Textmaterial 1: Bertolt Brechts Konzept der Epischen Oper

7. Abstracts

7.1 Abstract der Masterarbeit in deutscher Sprache

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, inwiefern das Verhältnis zwischen Distanz und Immersion in musiktheatralen Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik (1918–1933), weit vor ihrer theater- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung seit den 2000er-Jahren, ausgehandelt werden und kann und ob diesem eine Relevanz für aktuelle Auseinandersetzungen und Fragestellungen zuzusprechen ist. Der Begriff der ‚musiktheatralen Ästhetiken‘ ist hierbei breit angelegt zeichnet sich durch drei Spezifika aus: Hybridisierung, Intermedialität und Integrativität. Diese Forschungshypothese wird anhand von drei musiktheatralen Spannungsverhältnissen der Weimarer Republik verifiziert: erstens der Oper zwischen Festkultur und ästhetischer Utopie, zweitens der Bedeutung von Operette/Revue/Variété zwischen Eskapismus und Politisierung sowie drittens der Ambivalenz der Neuen Sachlichkeit zwischen Innovation und Instrumentalisierung. Die Arbeit konkludiert, dass Immersion und Distanz ihre theoretisch-historischen Entsprechungen in den ästhetischen Prinzipien von Illusion und Verfremdung finden, wobei sich diese durch ihre Brüchigkeit charakterisieren bzw. deren Übergänge nicht immer eindeutig voneinander abzugrenzenden sind.

Überdies stellt der Text eine elaborierte Analyse einer wissenschaftshistorischen Einordnung von Theater-, Medien- und Musikwissenschaft bereit, um nicht nur deren Interferenzen mit der Forschungsproblematik aufzuzeigen, sondern gleichzeitig zu beweisen, dass musiktheatrale Ästhetiken am Beispiel der Weimarer Republik als Hybridformen für kulturwissenschaftliche Analysen um Immersions- und Distanzkonzepte herangezogen werden können.

Die Neue Sachlichkeit in Abgrenzung zur materialistischen Ästhetik; Übergänge von Affekt zu (musikalischem) Expressionismus; sowie Entwicklungen der Zeitoper werden in der vorliegenden Arbeit ebenso thematisiert wie die Bedeutung ‚neuer Medien‘ (maßgeblich der Film) für tradierte musikästhetische Prinzipien.

7.2 Abstract of the Master's Thesis in English Language

This Master's Thesis investigates, how far the relation between distance and immersion in musictheatrical aesthetics can be analyzed on the example of the Weimar Republic (1918–1933), long before the discussion from the perspective of theatre/media studies since the early years of this millennium. Relating thereto is the question, whether a pioneering relevance can be attributed to this scientific issue and its correlating topics.

Hence, the concept of ‘musictheatrical aesthetics’ is rather widely defined and is characterized by three specifics: hybridization, intermediality and integrativity.

The research hypothesis is verified on the basis of three musictheatrical tensions: first of all, the opera between festive culture and an aesthetic utopia; second, the relevance of operetta/revue/vaudeville between escapism and politicization; third, the ambivalence of the New Objectivity ('Neue Sachlichkeit') between innovation and instrumentalization.

This Master's Thesis concludes that immersion and distance find their theoretical-historic equivalents in the principles of illusion and alienation, whereby those are characterized by their fragility, or rather their transitions cannot always be clearly divided.

Moreover, this text offers an elaborated analysis of a scientific classification of theatre studies, media studies and musicology to not only show their mutual interferences regarding the research issue, but to prove simultaneously, that musictheatrical aesthetics on the example of the Weimar Republic can be considered as hybrid forms for cultural science-based analyses of immersion/distance concepts.

The Master's Thesis considers the dimensions the New Objectivity, as opposed to a materialist aesthetic; transitions from a theory of affects to (musical) expressionism; as well as developments of the period-piece opera ('Zeitoper') just as the relevance of 'new media' (especially the movie) for traditional music-aesthetically principles.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Selbstständige Literatur

Alston, Adam, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London: Palgrave Macmillan 2016.

Ahonen, Tomi T./Moore, Alan, *Communities Dominate Brands. Business and Marketing Challenges for the 21st Century*, London: futurenext 2005.

Arendt, Hannah, *Vita activa. oder Vom tätigen Leben*, München [u. a]: Piper ¹⁸2016 [1972].

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Schmidt ⁴2008.

Bauer, Julian Georg, *Theorie, Komposition und Analyse – Der Einfluss der Mathematik auf die Musik im 20. Jahrhundert. Eine musikwissenschaftliche Analyse der Interdependenzen von Musik und Mathematik im 20. Jahrhundert anhand der Beispiele Joseph Schillinger, Conlon Nancarrow, Iannis Xenakis und Jan Beran*, Frankfurt am Main: Lang 2010.

Bermbach, Udo, *Richard Wagner in Deutschland: Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/London: MIT ⁴2001 [1999].

Böttger, Dirk, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, Düsseldorf/Zürich: Patmos 2002.

Brandt, Cornelia A., *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*, Karlsruhe: studium presse 1990.

Bucek, Tina, *Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler*, Essen: Die Blaue Eule 2012 (Orig.: *Philosophie in der Blauen Eule*. Band 75).

Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München: Piper/Schott ²1989 [1983].

-, *Richard Wagners Musikdramen*, München/Zürich: Piper ²1985 [1971].

Daude, Daniele, *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven auf Opernanalyse*, Bielefeld: transcript 2014.

Döhring, Sieghart/Henze-Döhring, Sabine, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Mit 57 Notenbeispielen und 60 Abbildungen*, Laaber: Laaber 1997 (Orig.: *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Band 13).

Eckert, Nora, *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*, Berlin: Henschel 1995.

Engel, Erich, *Schriften Über Theater und Film*, hrsg. von Thea Lenk, Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1971.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr ⁴1999 [1988].

Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.

Hecht, Werner (Hrsg.), *alles was Brecht ist ... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1998 [1997].

Heller, Ágnes, *Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen?*, Wien/Hamburg: Edition Konturen 2016.

Hiß, Guido, *Korrespondenzen. Zusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des „Wozzeck“ von Alban Berg*, Tübingen: Niemeyer 1988.

Hoeres, Peter, *Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne*, Berlin: be.bra 2008 (Orig.: *Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert*. Band 5, hrsg. von Manfred Görtemaker, Frank-Lothar Kroll und Sönke Neitzel).

Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer Unterhaltungskunst*, Berlin: Edition Heinrich 1990.

Juchem, Elmar, *Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater, 1938–1950*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

Kaiser, Joachim/Reich-Ranicki Marcel, *Prima la musica, dopo le parole. Joachim Kaiser und Marcel Reich-Ranicki im Streitgespräch – moderiert von August Everding*, Frankfurt am Main: Westend 2018.

Kambas, Chryssoula, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk*, Hannover: Offizin 2009.

Kim, Taekwan, *Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2010 (Orig.: *Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft. Bd. 203*).

Kloos, Reinhard/Reuter, Thomas, *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*, Frankfurt am Main: Syndikat 1980.

Klotz, Volker, *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst. Erweiterte und aktualisierte Auflage*, Kassel: Bärenreiter 2004.

Koebner, Thomas, *Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1993 (Orig.: *Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr. 13*).

Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hrsg.), *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin: Kleindienst 1977.

Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms ²1996.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁵2011 [1999].

Lethen, Helmut, *Neue Sachlichkeit. 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weissen Sozialismus“*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung ²1975 [1968/69].

-, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁸2018 [1994].

Mazza, Ethel Matala de, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2018.

Müller, Inez, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Ansätze einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*, St. Ingbert: Röhrig 1993 (Orig.: *Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Band 40, hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel).

Pontzen, Alexandra, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin: Schmidt 2000 (Orig.: *Philologische Studien und Quellen*, hrsg. von Anne Betten, Harmut Steinecke und Horst Wenzel, Heft 164).

Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink 112001 [1977].

Rudloff, Holger, *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 1991.

Schebera, Jürgen, *Hanns Eisler. Eine Biografie in Texten, Bildern und Dokumenten. mit 235 Abbildungen*, Mainz: Schott Musik International 1998.

Schröter, Jens (Hrsg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014.

Sinirlioglu, Abdullah, *Benjamin und Brecht. Eine politische Begegnung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.

Troschke, Michael von, *Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988 (Orig.: *Musikwissenschaftliche Studien*, Band 5, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht).

Vogel, Martin, *Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil I: Schönberg*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1984.

Voss, Egon, *„Wagner und kein Ende“. Betrachtungen und Studien*, Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1996.

Wagner, Gottfried, *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya*, München: Kindler Verlag 1977.

Weiler, Christel/Roselt, Jens, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Francke 2017.

Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. (1927, 1929). Text von Bertolt Brecht*, Wien/London/New York: Universal Edition 1969 [1929].

Weill/Brecht, *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern (1928) nach dem Englischen des John Gay. übersetzt von Elisabeth Hauptmann*, hrsg. von Stephen Hinton, Wien/London/New York: Universal Edition 2000 [1928].

8.2 Sammelbände

Gilliam, Bryan (Hrsg.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge: Cambridge University 1994 (Orig.: *Cambridge Studies in Performance Practice* 3).

Knaus, Kordula/Kogler, Susanne (Hrsg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.

Krenn, Günter (Hrsg.), „*Ein sonderbar Ding*“. *Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, Wien: filmarchiv austria 2007.

Linhardt, Marion (Hrsg_in.), „*Warum es der Operette so schlecht geht*“. *Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880–1916)*, Wien: Böhlau 2001 (Orig.: *Maske & Kothurn Jahrgang 45*, Heft 1–2/2001).

Menrath, Stefanie Kiwi (Hrsg_in.), *What does a chameleon look like? Topographies of Immersion*, Köln: Halem 2011.

Rathert, Wolfgang/Schubert, Giselher (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz: Schott Musik International 2001 (Orig.: *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main*. Band VIII).

8.3 Unselbstständige Literatur

Ahn, So-Yung, „Musical Exchange and Interaction between Eisler and Schoenberg, Evidenced by their Serial Music“, in: *Studia Musicologica Vol. 59*, Issues 1–2/2018, S. 21–39.

van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter, „Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von dens., Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 1–19.

–, „Expressionismus“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von dens., Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 92–94.

Bayerdörfer, Hans-Peter, „Vorwort“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von dens., Tübingen: Niemeyer 1999, S. VII–XII (Orig.: *Theatron: Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Band 29, hrsg. von dens., Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele).

Becker, Tim, „„Gymnastisches Hören“. Körperlichkeit im Musikdenken der zwanziger Jahre“, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld: transcript 2005, S. 279–291.

Benjamin, Walter, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Facismus in Paris am 27. April 1934“ [1934], in: *Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 231–247.

Bermbach, Udo, „Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von dens., Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 3–27.

–, „Ring-Inszenierungen im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“, in: *Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘. Europäische Traditionen und Paradigmen*, hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2010, S. 15–25.

Bleier, Katharina, „Zwölftonmusik der Gesten – Übergänge zwischen komponierter Szene und theatraлиsierter Instrumentalmusik“, in: *auf/be/zu/ein/schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst*, hrsg. von Juri Giannini (u. a.), Wien: Mille Tre 2014, S. 87–98.

Bollenbeck, Georg, „Avantgarde“, in: *Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, hrsg. von Ralf Schnell, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 56–58.

Bonato, Marco, „Mythos“, in: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Peter Prechtel und Franz-Peter Burkhard, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008 [1995], S. 397.

Bono, Francesco, „Glücklich ist, wer vergisst ... Operette und Film. Analyse einer Beziehung“, in: *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Katja Uhlenbrok, München: edition text + kritik 1998, S. 29–45.

Boutin, Aimée, „Roland Barthes' grain of the voice: from 'mélodie' to media“, in: *Romance Studies Vol. 34*, Issue 3–4/2016, S. 163–173.

Brecht, Bertolt, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper“, in: *Bertolt Brecht. Stücke 2*, bearbeitet von Jürgen Schebera, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [1930], S. 333–392 (Orig.: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 2*, hrsg. von Werner Hecht [u. a.]).

- „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“ (1930/31), in: Brecht/Weill, „*Mahagonny*“, hrsg. von Fritz Hennenberg und Jan Knopf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 123–133.
- „Der Bühnenbau des Epischen Theaters“, in: Ders., *Schriften zum Theater 3. 1933–1947, Redaktion: Werner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 219–263.
- „Die Dreigroschenoper. (Nach John Gays ‚The Beggar's Opera‘)“, in: *Bertolt Brecht. Stücke 2*, bearbeitet von Jürgen Schebera, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [1928], S. 229–322 (Orig.: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 2*, hrsg. von Werner Hecht [u. a.]).
- „Kleines Organon für das Theater“, in: Ders., *Schriften zum Theater 7. 1948–1956, Redaktion: Werner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 7–67.
- „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: Ders., *Schriften zum Theater 3. 1933–1947, Redaktion: Werner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 153–217.
- „Neue Technik der Schauspielkunst II“, in: Ders., *Schriften zum Theater 6. 1947–1956. Redaktion: Werner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 173–232.
- „Über den Beruf des Schauspielers“, in: Ders., *Schriften zum Theater 4. 1933–1947. Redaktion: Werner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 7–68.
- „Über Bühnen- und Filmmusik“, in: Ders., *Schriften zum Theater 3. 1933–1947, Redaktion: Werner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 265–302.

Bushuven, Siegfried/Huesmann, Michael, „Gesteuerter Affekt. Die Instrumentalisierung von Musik im deutschen Melodrama des 18. Jahrhunderts“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 227–244 (Orig.: *Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa. Band 5*).

Claus, Horst, „Varieté – Operette – Film. Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist‘“, in: *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Katja Uhlenbrok, München: edition text + kritik, S. 67–84.

Dogramaci, Burcu, „Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik“, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld: transcript 2005, S. 119–135.

Dogramaci, Burcu/Liptay, Fabienne, „‘Introduction’. Immersion in the Visual Arts and Media“, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hrsg. von dens., Leiden/Boston: Brill Rodopi 2016, S. 1–17 (Orig.: *Studies in Intermediality Volume 9*, hrsg. von Walter Bernhart [u. a.]).

Dombois, Johanna, „Wagner und die Neuen Medien. Zehn Thesen“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von ders. und Richard Klein, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S. 424–447.

–, „Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt. Zur Szenografie des Wagner-Vorhangs“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von ders. und Richard Klein, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S. 87–110.

Fabian, Alan, „Wissensarchäologisches zur Musik / Medienarchäologie der Musikwissenschaft“, in: *auf/be/zu/ein/schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst*, hrsg. von Juri Giannini (u. a.), Wien: Mille Tre 2014, S. 137–147.

Fähnders, Walter, „Neue Sachlichkeit“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 226–228.

Fischer, Jens Malte, „Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerschen Opernentwicklung“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 28–49.

Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana Band 10*, Heft 1/2001, S. 237–253.

Freyermuth, Gundolf S., „From Analog to Digital Space: Toward a Historical Theory of Immersion“, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hrsg. von Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci, Leiden/Boston: Brill Rodopi 2016, S. 165–204 (Orig.: *Studies in Intermediality Volume 9*, hrsg. von Walter Bernhart [u. a.]).

Giesing, Michaela/Girshausen, Theo/Walther, Horst, „Moloch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater des ‚Expressionismus‘“, in: *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin: Kleindienst 1977, S. 763–782.

–, „Fetisch ‚Technik‘ – Die Gesellschaft auf dem Theater der ‚Neusachlichkeit‘. Max Brands ‚Maschinist Hopkins‘ als Beispiel“, in: *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin: Kleindienst 1977, S. 783–822.

Georges, Karl Ernst, „affectus“, in: *Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Erster Band. A–J*, hrsg. von dems., Leipzig: Hahn’sche Verlags-Buchhandlung 1855, S. 158–160.

Goethe, Johann Wolfgang, „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch“ [1798], in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 45–51.

Grabbe, Lars/Kruse, Patrick, „Virtualität“, *Online-Glossar der ‚Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft‘ der Universität Tübingen*, 2013, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Virtualit%C3%A4t>, 01. 10. 2019.

Großegger, Elisabeth, „Theaterwissenschaft“, in: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Band 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien: Passagen 2013, S. 471–496.

Grosch, Nils, „Medienwelten“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber: Laaber 2005, S. 201–227 (Orig.: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1*).

Groys, Boris, „Im Namen des Lebens“, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrsg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [2005], S. 11–22.

Gruber, Gernot/Födermayr, Franz, „Musikwissenschaft“, in: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Band 5: Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Karl Acham, Wien: Passagen 2013, S. 339–401.

Hansen-Löve, Aage, „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrsg. von Boris Groys und Aage-Hansen Löve, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [2005], S. 700–749.

Haider, Hilde, „Regietheater“, in: *Opera Staging: Erzählweisen*, hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2014, S. 35–62.

Hailey, Christopher, „Musical Expressionism: the search for autonomy“, in: *Expressionism Reassessed*, hrsg. von Shulamith Behr (u. a.), Manchester: Manchester University 1993, S. 103–111.

Halliwell, Michael, „Voices within the Voice: Conceiving Voice in Contemporary Opera“, in: *Musicology Austria Vol. 36*, Issue 2/2014, S. 254–272.

Hansen-Löve, Aage, „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1983, S. 291–360 (Orig.: Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 11, hrsg. von Aage Hansen-Löve).

Henze-Döhring, Sabine, „Werk: Ein Terminus wird hinterfragt“, in: *Opera Staging: Erzählweisen*, hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2014, S. 23–34.

Herding, Klaus, „Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie“, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York: Walter De Gruyter 2004, S. 3–46.

Herrmann-Sinai, Susanne, „Musik und Zeit bei Kant“, in: *Kant-Studien Nr. 100*, Heft 4/2009, S. 427–453

Hinrichsen, Hans-Joachim, „Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang 57*, Heft 1/2000, S. 78–90.

Hofer, Matthias/Wirth, Werner, „Präsenzerleben. Eine medienpsychologische Modellierung“, in: *montage AV Heft 17*, Nr. 2/2008, S. 159–175.

Hüneke, Andreas, „Musik am Bauhaus“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz: Schott Musik International 2001, S. 189–197.

Kallionpää, Maria/Chamberlain, Alan/Gasselseder, Hans-Peter, „Under Construction. Contemporary Opera in the Crossroads Between New Aesthetics, Techniques, and Technologies“, in: *Proceedings of the Audio Mostly 2018 on Sound in Immersion and Emotion*, Article No. 14, <https://dl.acm.org/citation.cfm?doid=3243274.3243306>, 04. 10. 2018.

Kiefer, Sascha, „Zwischen Anachronismus und Aktualität. Aspekte der Operette in den zwanziger Jahren“, in: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik Band 7*, 2002, S. 91–130.

Kienzle, Ulrike, „„Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille‘?‘ Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 75–129.

Kleiner, Stephanie, „Neuer Mensch durch neue Musik? Die Oper als Raum sozialer und politischer Bildungskunst in der Weimarer Republik“, in: *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Remppe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 88–116.

Kohler, Georg, „Die Rituale der fürstlichen Potestas. Dresden und die deutsche Feuerwerkstradition“, in: *Die schöne Kunst der Verschwendung*, hrsg. von dems. und Alice Villon-Lechner, Zürich: Artemis 1988, S. 101–134.

Kolesch, Doris, „Ästhetik“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 6–7.

-, „Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart“, in: *Paragrana* 26, Nr. 2/2017, S. 57–66.

Keupp, Dorothea, „Musik der 20er Jahre“, in: *Theater in der Weimarer Republik*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin: Kleindienst 1977, S. 517–540.

Krämer, Jörg, „Auge und Ohr. Rezeptionsweisen im deutschen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 109–132 (Orig.: *Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa*. Band 5).

Krenn, Günter, „Ein ‚Sieg über die Sonne‘, aber kein Sieg über die Zeit“, in: *Österreichische Musikzeitschrift Band 48*, Heft 5/Mai 1983, S. 280.

-, „Defekte und Dignität. Die filmische Rekonstruktion des ‚Rosenkavalier‘-Films“, in: *„Ein sonderbar Ding“. Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, hrsg. von Günter Krenn, Wien: filmarchiv austria 2007, S. 11–53.

Kühnel, Jürgen, „„Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, hrsg. von Peter Csobádi (u. a.), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2001, S. 60–79.

Laupenmühlen, Peter/Rückert, Björn, „Das Filmorchester als Kraftwerk der Gefühle – Beobachtungen zur Umarbeitung der Oper in eine instrumentale Filmmusik“, in: *„Ein sonderbar Ding“. Essays und Materialien zum Stummfilm ‚Der Rosenkavalier‘*, hrsg. von Günter Krenn, Wien: filmarchiv austria 2007, S. 180–191.

Lazardzig, Jan, „Illusion“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler ²2014, S. 147–149.

Lehmann, Hans-Thies, „Vorwort“, in: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit ²2012 [2002], S. 6–10 (Orig.: *Recherchen 12*).

-, „Vorwort zur zweiten Auflage“, in: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit ²2012 [2002], S. 11–18 (Orig.: *Recherchen 12*).

Lehne, Jost, „Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre“, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld: transcript 2005, S. 264–278.

Lenzen, Wolfgang, „Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle“, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York: Walter De Gruyter 2004, S. 80–103.

Liebscher, Julia, „Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 55–70 (Orig.: *Theatron: Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Band 29, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele).

Lin, Yu-Wei/Williams, Alan E., „Projecting the voice: observations of audience behaviours in ICT-mediated contemporary opera“, in: *New Review of Hypermedia and Multimedia Vol. 20*, Issue 3/2014, S. 207–223.

Linhardt, Marion, „Schlaglichter auf die Operette: ‚Was das Publikum will und was es nicht will‘ – ‚Die modernen Operetten-Schmarren‘ – ‚Auch die Operette bringt uns Kultur‘ – ‚Die Operette rüstet auf ...‘“, in: *Maske und Kothurn Jahrgang 45*, Heft 1–2/2001, S. 1–14.

-, „Einblicke in den Theateralltag der Moderne“, in: *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933)*, hrsg. von ders., Wien: Lehner 2009, S. 11–37 (Orig.: *Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*, Band 9, hrsg. von Jürgen Hein, Walter Obermeier und W. Edgar Yates).

Lüddeckens, Dorothea, „Affekt“, in: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkhard, Stuttgart/Weimar: Metzler ³2008, S. 9–10.

Meister, Monika, „Das Performative und das Theater. Anmerkungen zur Ästhetik szenischer Präsenz“, in: *auf/be/zu/ein/schreiben: Praktiken des Wissens und der Kunst*, hrsg. von Juri Giannini (u. a.), Wien: Mille Tre 2014, S. 45–54.

Mierau, Fritz, „Vorwort“, in: *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918–1933*, hrsg. von dems., Leipzig: Philipp Reclam jun. 1990, S. V–XVI.

-, „Einleitung“, in: *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918–1933*, hrsg. von dems., Leipzig: Philipp Reclam jun. 1990, S. 460–473.

Monchick, Alexandra, „German Silent Film and the ‘Zeitoper’. The Case of Max Brand’s ‘Maschinist Hopkins’“, in: *German Life and Letters Vol. 70*, Issue 2/April 2017, S. 211–225.

Nieragden, Göran, „Produktionsästhetik“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: Metzler ⁵2013 [1998], S. 626–627.

Nuy, Sandra, „‘All mein Erinnern ist mir schnell geschwunden’. Anmerkungen zum Fernsehen als imaginärem Theatermuseum“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, hrsg. von Peter Csobádi (u. a.), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2001, S. 106–117.

Oh, Hee Sook, „‘Das abgelehnte Genie’ – Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 44*, Issue 1/June 2013, S. 79–99.

Pavis, Patrice, „Der Metatext der Inszenierung“, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 349–354.

Pearlman, Ellen, „Brain Opera: Exploring Surveillance in 360-degree Immersive Theatre“, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art Vol. 39*, Issue 2/May 2017, S. 79–85.

Peter, Birgit, „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“, in: *Maske und Kothurn Band 55*, Hefte 1–2/2009, S. 193–212.

Pritchard, Michael, „Who Killed the Concert? Heinrich Bessler and the Inter-War Politics of ‘Gebrauchsmusik’“, in: *twentieth-century music Vol. 8*, Issue 1/2012, S. 29–48.

Reininghaus, Frieder, „Maschinist, Kandidat, Diktator – Die Wiederentdeckung von ‚Zeitopern‘ der 20er Jahre in Bielefeld“, in: *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, hrsg. von dems. und Katja Schneider, Laaber: Laaber 2004, S. 118–120 (Orig.: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7*).

Risi, Clemens/Sollich, Robert, „Musik“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler ²2014 [2005], S. 220–225.

–, „Die Opernbühne als Experimentalraum der Affekte. Überlegungen zum Affektbegriff bei Athanasius Kirchner und Claudio Monteverdi“, in: *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S. 147–160 (Orig.: *Theatrum Scientiarum. Band 1*, hrsg. von dens.).

Robinson, J. Bradford, „Jazz Reception in Weimar Germany: In Search of a Shimmy Figure“, in: *Music and performance during the Weimar Republic*, hrsg. von Bryan Gillam, Cambridge: Cambridge University 1994, S. 107–134 (Orig.: *Cambridge Studies in Performance Practice 3*).

Siebenpfeiffer, Hania, „Produktion/Poiesis“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 306–307.

Scheider, Frank, „Expressionismus“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 103.

Schulze, Holger, „Über Klänge sprechen. Einführung“, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von dems., Bielefeld: transcript 2008, S. 9–15.

Schläder, Jürgen, „Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 50–74.

Schlüter, Bettina, „Vom Werkcharakter der ‚Oper‘ zur Textur von ‚opera‘. Plädoyer für die Revision eines folgenreichen Paradigmas“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 110–126 (Orig.: *Theatron: Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Band 29, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele).

Spohr, Mathias, „Marktmacht eines neuen Mediums. Richard Strauss und die Verfilmung des ‚Rosenkavalier‘ (1926) von Robert Wiene“, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher, Berlin: Henschel 2005, S. 211–223.

Stephan, Rudolf, „Arnold Schönberg und die Wiener Tradition“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber: Laaber 2005, S. 170–180 (Orig.: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1*).

Strate, Ursula, „Kleider machen Stars – Stars machen Kleider. Schnittstellen zwischen Mode, Musik und Film in den 20er und 30er Jahren“, in: *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von Katja Uhlenbrok, München: edition text + kritik 1998, S. 148–159.

Supper, Martin, „Klänge aus Lautsprechern. Klang in der Geschichte der Elektroakustischen Musik“, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript 2008, S. 19–28.

Traudes, Jonas, „Topos und Utopos des ‚Innermusikalischen‘: Zur Objektivität und Kontextualität von Musik“, in: *Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaften. Ausgewählte Beiträge vom 25. Internationalen Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft – Graz 2012*, hrsg. von Malik Sharif (u. a.), Berlin/Wien: LIT 2013, S. 107–121 (Orig.: *Musikwissenschaft. Band 18*).

Tyradellis, Daniel, „Illusionsdurchbrechung“, in: *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, hrsg. von Ralf Schnell, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 217–218.

Ungeheuer, Elena, „Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik“, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript 2008, S. 57–76.

Wagner, Richard, „Oper und Drama. Dritter Theil. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“, in: Ders., *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ²1994 [1852], S. 245–393.

Weill, Kurt, „Was ist musikalisches Theater?. [Notate für einen Vortrag]“, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 144–148.

- „Anmerkungen zu meiner Oper ‚Mahagonny‘“, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 102–103.
- „Die Oper – wohin?“, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 92–96.
- „Korrespondenz über die Dreigroschenoper“, 1929, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz: Schott Musik International 2000, S. 72–75.

Werbeck, Walter, „Revolution und Musik. Richard Strauss und die Weimarer Republik“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giseler Schubert, Mainz: Schott International 2001, S. 66–81.

Wiesmann, Sigrid, „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum: Möglichkeiten ästhetischer Identifikation“, in: *Maske und Kothurn Band 30*, Hefte 3–4/1984, S. 367–372.

Woitas, Monika, „‚Geste‘ und ‚Wort‘: Zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 80–91 (Orig.: *Theatron: Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Band 29, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele).

Woltersdorff, Volker, „Marxistische Ästhetik/Materialistische Ästhetik“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 224–225.

Zelic, Tomislav, „Walter Benjamin über objektive Ironie im epischen Theater Bertolt Brechts“, in: *Ironie in Philosophie, Literatur und Recht*, hrsg. von Bärbel Frischmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 113–134.

Zeuch, Ulrike, „Der Affekt: Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst? Zur Affektenlehre im Drama und der Damentheorie nach 1750“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 69–89 (Orig.: *Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa*. Band 5).

8.4 Rezensionen

Fechter, Paul, „Ernst Toller: ‚Die Wandlung‘. Erstaufführung in der Tribüne“, *Deutsche Allgemeine Zeitung* Nr. 479, 01. 10. 1919/Abend-Ausgabe, 59. Jahrgang, S. 2.

Großmann, Stefan, „Ernst Tollers ‚Wandlung‘. Uraufführung in der ‚Tribüne‘“, *Vossische Zeitung Berlin* Nr. 500, 01. 10. 1919/Abend-Ausgabe, S. 2–3.

Köppen, Franz, „‚Der Fliegende Holländer‘. Neuinszenierung in der Kroll-Oper“, *Berliner Börsen Zeitung* Nr. 26, 16. 01. 1929/Abendausgabe, 74. Jahrgang, S. 3.

Marschalk, Max, „‚Der Fliegende Holländer‘. Staatsoper am Platz der Republik“, *Vossische Zeitung Berlin* Nr. 27, 16. 01. 1929/Abendausgabe, Jahrgang B13, S. 2–3.

Meier, Philipp, „Ordnungsliebe macht blind“, *Neue Züricher Zeitung Online*, 07. 09. 2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/zur-aktualitaet-der-neuen-sachlichkeit-ordnungsliebe-macht-blind-ld.1314763>, 15. 07. 2019.

N. N., „Ernst Tollers ‚Wandlung‘. Uraufführung in der ‚Tribüne‘“, *Beilage der Berliner Börsenzeitung Nr. 445*, 01. 10. 1919/Morgen-Ausgabe, 63. Jahrgang, S. 3.

Skorepa, Peter, „Auf zum nächsten Tausender“, *Online-Merker*, 21. 03. 2019, <https://onlinemerker.com/wien-staatsoper-der-rosenkavalier-von-richard-strauss/>, 07. 02. 2020.

Unger, Max, „‚Jonny spielt auf.‘ Oper in zwei Teilen von Ernst Krenek. Uraufführung im Leipziger Stadttheater“, *Berliner Börsen Zeitung Nr. 70*, 11. 02. 1927/ Abendausgabe, 72. Jahrgang, S. 3.

Zeitz, Lisa, „Neue Sachlichkeit in Berlin. Das Zeitalter der Giftgase“, *Frankfurter Allgemeine Online*, 12. 05. 2010, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neue-sachlichkeit-in-berlin-das-zeitalter-der-giftgase-1984955.html>, 15. 07. 2019.

8.5 Hochschulschriften

Cook, Susan Carol, „Opera during the Weimar Republic: The Zeitopern of Ernst Krenek, Kurt Weill, and Paul Hindemith“, Dissertation, University of Michigan, Department of Music/Musicology 1985.

Depa, Daria Angela, „Wagner and Musikpolitik in the Weimar Republic: Re-Appropriations and Re-Evaluations“, Dissertation, Indiana University, Department of Musicology 2001.

Gassner, Martin, „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Band I“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995.

- , „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Band II“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995.

- , „Die Krolloper in Berlin. Mythos – Fiktion – Realität. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Anhang“, Dissertation, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995.

Kothes, Franz-Peter, „Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät 1972.

Schaumberger-Binder, Barbara, „Ernst Toller – Politik und/als Theater. Eine Entwicklungsanalyse anhand der Stücke ‚Die Wandlung‘, ‚Hoppla, wir leben!‘ und ‚Pastor Hall‘“, Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2014.

Shaffer, Benjamin Eric, „ Paul Hindemith’s ‘Septet’ (1948): A Look Back to ‘Neue Sachlichkeit’“, Dissertation, University of North Texas, Faculty of Musical Arts 2010.

Traubner, Richard, „‘Operette’: The German and Austrian Musical Film“, Dissertation, New York University, Tisch School of the Arts/Department of Cinema Studies 1996.

Wendschoff, Miriam, „Zur Konzeption eines immersiven Theaters. Eine Analyse von Inszenierungsstrategien zur Erzeugung von Immersion in zeitgenössischen Performance-Installationen“, Masterarbeit, Universität Hildesheim, Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur 2015.

Wylie, Karen, „‘Gebrauchsmusik’ in Paul Hindemith's Works for Saxophone: The Place of ‘Konzertstück für zwei Altsaxophone’“, Dissertation, University of Huston, Faculty of the Moores School of Music 2002.

8.6 Bildnachweise & Textmaterial

Brecht, Bertolt, „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“ (1930/31), in: Brecht/Weill, „*Mahagonny*“, hrsg. von Fritz Hennenberg und Jan Knopf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 128–129.

O. A., „Bertolt Brecht/Kurt Weill ‚Die Dreigroschenoper‘, Theater am Schiffbauerdamm Berlin 1928. Bühnenbildentwurf, Caspar Neher“, entnommen: Engel, Erich, *Schriften Über Theater und Film*, hrsg. von Thea Lenk, Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1971, Abteilung: „Abbildungen und Anhang“.

O. A., „Songspiel ‚Mahagonny‘, Baden-Baden, 1927; mit Brecht (rechts).“, entnommen: Hecht, Werner (Hg.), *alles was Brecht ist ... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1998 [1997], S. 31.

O. A., Szenenfoto von der Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im Neuen Leipziger Theater, 1930, entnommen: <https://www.rundfunkschaetze.de/edition-gewandhausorchester-leipzig/02-oper-leipzig/>, 04. 12. 2019.

Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. (1927, 1929). Text von Bertolt Brecht*, Wien/London/New York: Universal Edition 1969 [1929], S. 31.

Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. (1927, 1929). Text von Bertolt Brecht*, Wien/London/New York: Universal Edition 1969 [1929], S. 32.

O. A., Szenenfoto von der Uraufführung der *Dreigroschenoper* im Theater am Schiffbauerdamm, 1928, entnommen: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-urauffuehrung-dreigroschenoper-100.html>, 04. 12. 2019, zitiert nach: „Scherl/Süddeutsche Zeitung Photo“.