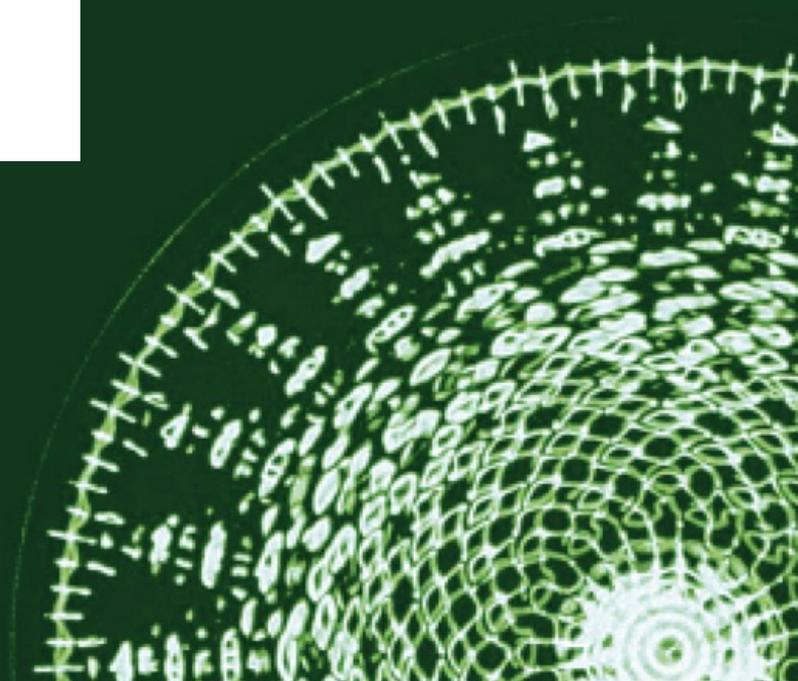




Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft  
Annales Suisses de Musicologie  
Annuario Svizzero di Musicologia  
Swiss Journal of Musicology



# 2023

Musik in Krisenzeiten: Kreativität und Identität  
Musique en temps de crise : Créativité et identité  
Musica nei tempi di crisi: Creatività e identità  
Music in Times of Crises: Creativity and Identity

Neue Folge 40

Herausgegeben von  
Margret Scharrer, Vincenzina C. Ottomano, Lea Hagmann und Laura Moeckli



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
Société Suisse de Musicologie  
Società Svizzera di Musicologia

## Impressum

Open Access-Policy: This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Universität Bern  
Bern Open Publishing 2023  
DOI: [10.36950/sjm.40](https://doi.org/10.36950/sjm.40)  
e-ISBN: 978-3-03917-090-6  
e-ISSN: 2235-7475

Coverbild Nachweis: A. Lauterwasser  
Diese Publikation wurde begutachtet.

Herausgegeben von Margret Scharrer, Vincenzina C. Ottomano, Lea Hagmann und Laura Moeckli  
Redaktion und Satz: Helen Gebhart

Eine Publikation der



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
Société Suisse de Musicologie  
Società Svizzera di Musicologia



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie  
der Geistes- und Sozialwissenschaften  
[www.sagw.ch](http://www.sagw.ch)

# Inhaltsverzeichnis

<b>Preface / Prefazione / Préface / Vorwort</b> .....	1
<i>Margret SCHARRER, Vincenzina C. OTTOMANO, Lea HAGMANN, Laura MOECKLI</i>	
KEYNOTE	
<b>Representing Insanity and the Crisis of Identity through Henry Purcell's "Bess of Bedlam"</b> .....	11
<i>Naomi MATSUMOTO</i>	
HAUPTARTIKEL / ARTICLES PRINCIPAUX / ARTICOLI PRINCIPALI / MAIN ARTICLES	
<b>„Ihr Völker lernt gefährlich leben.“ Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden? Dramaturgisches zum Oratorium <i>Arche</i> von Jörg Widmann</b> .....	41
<i>Florian Henri BESTHORN</i>	
<b>Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahlers Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise?</b> .....	53
<i>Martin PENSA</i>	
ZEITZEUGEN / TÉMOIGNAGES / TESTIMONIANZE / TIMES AND PERSPECTIVES	
<b>Plötzlich war der „Knopf“ wieder offen: Ein Gespräch von Frank Reinisch mit der Komponistin Manuela Kerer zum Thema „Künstler- und Schaffenskrisen“</b> .....	69
<i>Frank REINISCH</i>	
<b>Individuelle Schaffenskrisen? Ein Gespräch mit dem Regisseur Alexander Nerlich</b> .....	73
<i>Ulf SCHARRER</i>	
<b>Voicing Stigma in Performances: An Account of <i>Mad:Ness</i> (2023)</b> .....	77
<i>Nat JOBBINS and Lea Luka SIKAU</i>	
<b>Sprachbarrieren überwinden – Soundwelten entdecken: Herausforderungen und Chancen der Kreation von Hörbeiträgen mit geflüchteten Jugendlichen</b> .....	85
<i>Andrea KAMMERMANN und Dominic ZIMMERMANN</i>	
WERKSTATT-CH / ATELIER-CH / OFFICINA-CH / WORKSHOP-CH	
<b>Définir la crise de l'<i>opera buffa</i> : le cas <i>Michele Perrin</i></b> .....	95
<i>Guillaume CASTELLA</i>	
<b>Geisterhände – neu belebt: Das Projekt „Magic Piano“ an der Hochschule der Künste Bern ermöglicht neue Zugänge zu historischen Klavierrollen-Aufnahmen</b> .....	103
<i>Sebastian BAUSCH und Manuel BÄRTSCH</i>	
<b><i>Tobler goes digital</i>. Eine neue Lieder-Edition des Appenzeller Komponisten Johann Heinrich Tobler (1777–1838)</b> .....	109
<i>Viviane SONDEREGGER</i>	
<b>„Vielfalt ist normal“: Ein Podiumsgespräch zu Inklusion in Musiktheater und Performance mit Isabelle Freymond, Lua Leirner und Nina Mühlemann</b> .....	113
<i>Sid WOLTERS-TIEDGE und JASMIN GOLL</i>	

**Book Review: Hagmann, Lea: *Celtic Music and Dance in Cornwall: Cornu-Copia*..... 121**

*Leandro PESSINA*

**Rezension: Kammermann, Andrea: *Naturjodel und Emotion. Interdependenzen mit Fokus auf Unterwalden* ..... 123**

*Johannes MÜSKE*

# Preface

DOI: [10.36950/sjm.40.0](https://doi.org/10.36950/sjm.40.0)

It is our great pleasure to present the 40<sup>th</sup> edition of the Swiss Journal of Musicology, the third volume in Golden Open Access format. It remains a central concern of the editors to make the SJM accessible to a wider readership, with equal opportunities and participation for the societies on which musicological research is based and to whom it is addressed. Each volume puts forward a specific topic and invites researchers to submit their proposals through a call for contributions. All main articles are submitted to a double-blind peer review process to ensure scientific quality. The editorial team thus continues to broaden the scope of the journal inviting researchers from all sub-fields of music and related sciences whose research centres on the manifold aspects of sound.

In response to our first call for articles on “Music in Times of Crisis”, we received such varied and inspiring proposals that we decided to publish three issues on this overall theme (Volumes 38, 39 and 40). The concept of “crisis” presupposed for these issues is a broad one, including global and societal problems in various life-situations ranging from pandemics to war to processes of religious, economic, or social upheaval. Situations of crisis are an integral part of human, societal, scientific, and artistic experience; although they present exceptional circumstances, crises are nonetheless recurrent everywhere, not only in areas afflicted by hunger, war, and disease, but also in affluent societies. Crises manifest themselves in the most diverse forms and are perceived and faced in different ways. Furthermore, each global, national, local, collective, or personal crisis may be examined on a macro or a micro level. “Music” is also discussed in a broad rather than a narrow sense here, including all consciously, unconsciously, naturally, and technically created sounds. This may comprise any composed or improvised music, “community musics”, sound performances or indeed acoustic phenomena of any kind, whether emerging in the context of a concert, a composition, a social setting, or existing as sounds (or soundscapes) consciously or unconsciously created by nature, animals, machines, objects, or various societies.

The tryptic on “Music in Times of Crisis” began with “Pandemics” (vol. 38), continued with “Conflicts and Wars” (vol. 39) and is completed here with this volume on “Creativity and Identity” (vol. 40) addressing aspects of musicological engagement with personal crises in artistic creation. While some effects of the global pandemic of Covid-19 were already known when we put out our call in 2021, we could not have guessed that it would unleash such long lasting societal and psychological transformations. For obvious reasons, the focus of this issue cannot be interpreted as the direct aftermath of the Covid-19 pandemic. Nonetheless, many of the contributions published here resonate through space and time, questioning how artists deal with crises and how music provides a platform to address and/or overcome creative, psychological, physical, biographical and identity crises.

In the present issue, authors address the topic of musical crises with respect to “Creativity and Identity”, spanning several centuries and continents. In the keynote article entitled “Representing Insanity and the Crisis of Identity through Henry Purcell’s ‘Bess of Bedlam’”, Naomi Matsumoto explores in detail Henry Purcell’s “Bess of Bedlam” (first published in 1683), which represents insanity as a personal crisis clothed in the common musical styles of the era of its origin. Despite its standard musical language, the song conveys a meaning that can speak to many generations, and those shared meanings expand the use of the work as a metaphor for the concept of insanity across time. The contribution of Florian

Besthorn “‘Ihr Völker lernt gefährlich leben’. Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden?” examines Jörg Widmann’s oratorio *Arche* in relation to topics of faith, divinity and personal responsibility, questioning how a society can find new encouragement for the establishment a more equitable world in times of crisis. His article examines the five movements of the composition and shows how Widmann’s intertextual references contribute to conveying and answering this question. Martin Pensa’s article, “Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahlers Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise?”, takes a closer look at the late work of Gustav Mahler and the complicated connections with the composer’s personal crisis of 1907 – when he lost both his daughter Maria Anna and his job as the director of the Vienna Court Opera, while at the same time learning about his incurable heart failure – considering the network of intertextual relations that reflects a process of looking back from a point of crisis.

In the SJM section entitled “Times and Perspectives” the editors invite contributions beyond the traditional journal article format, including shorter articles, interviews, annotated sources, etc. For this current issue, two interviews and an experimental performance account provide further insight into the topic of creativity and identity in musical crises. In a discussion with the composer Manuela Kerer, “Plötzlich war der ‘Knopf’ wieder offen”, music journalist Frank Reinisch addresses the topics of artistic and creative crises within the composition process. In a second interview historian Ulf Scharrer questions the impact of individual crises in creative work to which stage director Alexander Nerlich responds with more fundamental questions about structural, societal and artistic crises of our times. Finally, Lea Luka Sikau and Nat Jobbins delve into current and existential issues of mental health, queerness, madness, failure, and creation discussing some of the materials, structures and thoughts behind their experimental installation and performance presented in their *Concert Lab* (2023) at TONALi Hamburg.

In the section entitled “Workshop-CH”, the Swiss Journal of Musicology offers a platform for musicological researchers to present current projects, conferences, workshops, book reviews, etc. on music-historical and ethnomusicological music-anthropologic topics that have been initiated or are being conducted at Swiss institutions. Researchers at different stages in their career are hereby given the opportunity to publish first ideas or results. The 40<sup>th</sup> issue thus contains three project presentations from the Universities of Lucerne, Bern and the Bern University of Applied Sciences, as well as a digital edition presentation, a conference review and two book reviews.

The editorial team of the SJM consistently aims to include a broad diversity of views and perspectives. Scholars from all backgrounds, regardless of nationality, gender or religion are invited to contribute to the publication. Equal opportunities are a top priority for the Swiss Journal of Musicology. This diversity also applies in linguistic terms, as we have set ourselves the goal of reflecting to some extent Switzerland’s linguistic diversity. Contributions are therefore welcome in German, French and Italian as well as in English. The editorial team also strives for diversity both in terms of thematic range and scientific approach. No particular method, school or sub-discipline is given the upper hand. Obviously, the contributions submitted determine the composition of each issue, but scientific quality and originality are also among the decisive factors for selection.

We would like to thank all the authors for their contributions, as well as the people who helped in the realisation of this edition, first and foremost: Helen Gebhart, journal manager, Cristina Urchueguía, Central President of the Swiss Musicological Society, and our contacts at the Bern Open Publishing Platform Andrea Hacker and Jan Stutzmann. We would also like to thank the members of the Editorial Board, the reviewers and the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, whose generous support made the publication of this volume possible.

We wish all readers much pleasure and inspiring thoughts while browsing through these pages!  
Venice, Bern and Basel, December 2023  
Margret Scharrer, Vincenzina C. Ottomano, Lea Hagmann, and Laura Moeckli



## Prefazione

Siamo liete di presentare il 40° numero dell'Annuario Svizzero di Musicologia, il terzo in formato *Golden Open Access*. L'obiettivo principale delle curatrici rimane quello di rendere l'Annuario accessibile a un pubblico sempre più ampio, favorendo le pari opportunità e la partecipazione delle differenti comunità scientifiche, come principio fondante della ricerca musicologica. Ogni numero della rivista propone un argomento di riflessione specifico e invita i ricercatori a presentare le loro proposte attraverso una *Call for Contributions*. Tutti gli articoli principali sono sottoposti a un processo di "double-blind peer review" a garanzia della qualità scientifica. Le curatrici continuano ad ampliare il raggio d'azione della rivista, invitando a contribuire studiosi di ogni campo della musica e delle scienze affini, la cui ricerca si concentra sui molteplici aspetti del suono. In risposta alla nostra prima Call a presentare articoli sul tema "La musica nei tempi di crisi" abbiamo ricevuto numerose proposte, tutte stimolanti e di particolare rilevanza, che ci hanno spinto a programmare tre volumi su questo argomento generale (Volumi 39, 39 e 40). Il concetto di "crisi" che lega queste edizioni è ampio, e racchiude problemi locali e globali, accaduti o che stanno accadendo in vari spazi vitali, che vanno dalla guerra ai processi di cambiamento o disordine economico, religioso e sociale. Le situazioni di crisi sono parte integrante dell'esperienza umana, sociale, scientifica e artistica. Sebbene si presentino come circostanze eccezionali, le crisi ricorrono ovunque, non solo nelle aree geografiche più colpite da eventi sconvolgenti – come fame, guerre, malattie – ma anche nelle società cosiddette agiate. Le crisi globali, nazionali o locali si manifestano nelle forme più diverse, vengono percepite e affrontate in modi differenti, e possono quindi essere analizzate a differenti livelli, con una prospettiva su piccola o larga scala. Anche la "musica" viene qui discussa in senso ampio, includendo tutti i fenomeni sonori creati consapevolmente, inconsapevolmente, naturalmente e attraverso differenti tecnologie. Questo presuppone qualsiasi musica composta o improvvisata, musiche collettive, *performance* sonore o fenomeni acustici di qualsiasi tipo, che emergono nell'ambito di un concerto, di una composizione, di un contesto sociale, o che esistono come suoni (o paesaggi sonori) creati consapevolmente o inconsapevolmente dalla natura, dagli animali, dalle macchine, dagli oggetti o da varie società.

Il trittico "Musica in tempi di crisi" è iniziato con "Pandemie" (vol. 38), proseguito con "Conflitti e guerre" (vol. 39) e si completa con questo volume su "Creatività e identità" (vol. 40) che affronta aspetti musicologici relativi alle crisi personali nella creazione artistica. Sebbene alcuni effetti della pandemia globale di Covid-19 fossero già noti quando abbiamo lanciato il nostro appello nel 2021, non avremmo potuto immaginare che proprio questo oscuro tassello della storia globale avrebbe scatenato trasformazioni sociali e psicologiche così durature. Seppure quanto trattato in questo volume non riguarda soltanto le conseguenze dirette della si interrogano sul modo in cui gli artisti affrontano le crisi e su come la musica fornisca una piattaforma per affrontare e/o superare crisi creative, psicologiche, fisiche, biografiche e di identità.

Nell'articolo principale intitolato *Representing Insanity and the Crisis of Identity through Henry Purcell's "Bess of Bedlam"*, Naomi Matsumoto esplora nel dettaglio questa canzone pubblicata per la prima volta nel 1683 che, rappresentando la follia come crisi personale, fu rivestita con gli stili musicali più disparati della sua epoca. Nonostante il suo linguaggio fondato su formule melodiche standard, la canzone trasmette un significato che può parlare a diverse generazioni, stabilendo una serie di significati condivisi che definiscono l'uso dell'opera musicale come metafora stessa del concetto di follia. Il contributo di Florian Besthorn *'Ihr Völker lernt gefährlich leben'. Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden?* esamina l'oratorio *Arche* di Jörg Widmann in relazione ai temi della fede, della divinità e della responsabilità personale, interrogandosi su come una società possa trovare nuovi stimoli per la creazione di un mondo più equo in tempi di crisi. Il suo articolo indaga i cinque movimenti della

composizione e mostra come i riferimenti intertestuali di Widmann contribuiscono a trasmettere e a rispondere a questa domanda fondamentale. L'articolo di Martin Pensa, *Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahler Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise?*, analizza più da vicino l'ultima opera di Gustav Mahler e le sue complicate connessioni con la crisi personale del compositore, quando nel 1907 perse la figlia Maria Anna, il lavoro di direttore dell'Opera di Corte di Vienna e venne a conoscenza della sua incurabile insufficienza cardiaca. Prendendo in esame la rete di relazioni intertestuali del lavoro, Pensa riflette sul processo retrospettivo operato da Mahler come risposta alla difficoltà e allo scoramento di quel terribile momento.

Nella sezione dell'Annuario intitolata "Testimonianze", le curatrici invitano a fornire contributi che vanno oltre il formato tradizionale del saggio, includendo articoli più brevi, interviste, fonti commentate, ecc. Per questo numero, due interviste e un resoconto di una *performance* sperimentale forniscono ulteriori approfondimenti sul tema della creatività e dell'identità in relazione alle crisi musicali. In una discussione con la compositrice Manuela Kerer, *Plötzlich war der 'Knopf' wieder offen*, il giornalista musicale Frank Reinisch affronta il tema delle crisi artistiche e creative durante il processo compositivo. In una seconda intervista, lo storico Ulf Scharrer si interroga sull'impatto delle crisi individuali nel lavoro creativo, mentre il regista Alexander Nerlich risponde con ulteriori interrogativi fondamentali sulle crisi strutturali, sociali e artistiche dei nostri tempi. Infine, Lea Luka Sikau e Nat Jobbins approfondiscono le questioni più attuali sulla salute mentale, della *queerness*, della follia, del fallimento nella creazione discutendo alcuni dei materiali, delle strutture e dei pensieri alla base della loro installazione performativa sperimentale presentata nel *Concert Lab* (2023) al TONALI di Amburgo. Infine, nella sezione intitolata "Officina-CH", l'Annuario Svizzero di Musicologia offre una piattaforma ai ricercatori per presentare progetti, conferenze, workshop, recensioni di libri, ecc. su argomenti storico-musicali, etnomusicologici e antropologici avviati o in corso di svolgimento presso le istituzioni svizzere. Gli studiosi in diverse fasi della loro carriera hanno l'opportunità di pubblicare le loro prime idee o i loro primi risultati scientifici. Il 40° numero contiene tre presentazioni di progetti delle Università di Lucerna, Berna e dell'Università di Scienze Applicate di Berna, oltre a una presentazione di un'edizione digitale, un resoconto di una conferenza e due recensioni di libri.

Le curatrici puntano costantemente a garantire la pluralità degli approcci, rispettando la diversità dei punti di vista e delle prospettive di ricerca. Studiosi di ogni provenienza, indipendentemente dalla nazionalità, dal sesso o dalla religione, sono invitati a contribuire alla nostra rivista. Le pari opportunità sono una priorità assoluta dell'Annuario Svizzero di Musicologia. Questa pluralità si applica anche in termini linguistici, poiché ci siamo poste l'obiettivo di riflettere per quanto possibile la diversità linguistica della Svizzera. Sono quindi benvenuti i contributi in tedesco, francese e italiano, oltre che in inglese. Nessun metodo, scuola o sotto-disciplina viene privilegiato particolarmente. Ovviamente i contributi presentati determinano la costellazione di ogni numero, ma la qualità scientifica e l'originalità sono tra i fattori decisivi della selezione.

Desideriamo ringraziare tutti gli autori per i loro contributi, nonché le persone che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume: in primo luogo Helen Gebhart, redattrice della rivista, Cristina Urchueguía, presidentessa centrale della Società Svizzera di Musicologia, e i nostri referenti presso la Bern Open Publishing Platform, Andrea Hacker e Jan Stutzmann. Ringraziamo inoltre i membri del Comitato Scientifico, i revisori e l'Accademia Svizzera di Scienze Umane e Sociali, il cui generoso sostegno ha reso possibile la pubblicazione di questo volume.

Vi auguriamo buona lettura, con la speranza che navigando tra queste pagine possiate trovare ispirazione e nuovi spunti di riflessione!

Basilea, Berna, e Venezia, dicembre 2023

Margret Scharrer, Vincenzina C. Ottomano, Lea Hagmann, e Laura Moeckli

## Préface

Nous avons le grand plaisir de vous présenter la 40<sup>e</sup> édition des Annales Suisses de Musicologie, le troisième volume en format Golden Open Access. Une préoccupation centrale des rédactrices reste l'ouverture des ASM à une plus grande accessibilité, à l'égalité des chances et à une plus grande participation des sociétés sur lesquelles se fonde la recherche musicologique et auxquelles elle s'adresse. Chaque volume met en avant un thème spécifique et invite les chercheurs à soumettre leurs propositions par le biais d'un appel à contributions. Tous les articles principaux sont soumis à un processus d'évaluation par les pairs (double blind peer review) afin de garantir la qualité scientifique. L'équipe éditoriale continue d'élargir la portée de la revue en invitant des chercheurs de tous les sous-domaines de la musique et des sciences voisines dont les recherches portent sur les multiples aspects du son. En réponse à notre premier appel à contributions sur « La musique en temps de crise », nous avons reçu des propositions si variées et inspirantes que nous avons décidé de publier trois numéros sur cette thématique (volumes 38, 39 and 40). Le concept de « crise » associé à ces numéros est large ; il inclut les problèmes mondiaux et sociétaux dans diverses situations de vie allant des pandémies, à la guerre, aux processus de bouleversements religieux, économiques ou sociaux. Les situations de crise constituent des expériences humaines, sociales, scientifiques et artistiques essentielles qui, bien qu'extrêmes, sont omniprésentes non seulement dans les régions où la faim, la guerre ou la maladie sévissent, mais aussi dans les sociétés d'abondance. Les crises se manifestent sous les formes les plus diverses et sont perçues et affrontées de différentes manières. En outre, ces phénomènes globaux, nationaux ou locaux peuvent être examinés à grande et à petite échelle. La « musique » est également abordée ici dans un sens large, comprenant des phénomènes sonores conscients et inconscients, produits par des moyens naturels ou techniques. Il peut s'agir de toute musique composée ou improvisée, de « musiques communautaires », de performances sonores ou de phénomènes acoustiques de toute sorte, qu'ils apparaissent dans le contexte d'un concert, d'une composition, d'un cadre social, ou qu'ils existent en tant que sons (ou soundscapes) créés consciemment ou inconsciemment par la nature, les animaux, les machines, les objets ou les diverses sociétés humaines.

Le triptyque sur « La musique en temps de crise », commencé avec « Pandémies » (vol. 38), continué avec « Conflits et guerres » (vol. 39), se poursuit ici avec « Créativité et identité » (vol. 40), qui traite des aspects de l'engagement musicologique avec les crises personnelles dans la création artistique. Alors que certains effets de la pandémie mondiale de Covid-19 étaient déjà connus lorsque nous avons lancé notre appel en 2021, nous n'aurions pas pu deviner qu'elle déclencherait des transformations sociétales et psychologiques aussi durables. Pour des raisons évidentes, l'objet de cette question ne peut être interprété comme la conséquence directe de la pandémie. Néanmoins, bon nombre des contributions publiées ici résonnent à travers l'espace et le temps, questionnant la façon dont les artistes gèrent les crises et comment la musique fournit une plate-forme pour aborder et/ou surmonter les crises créatives, psychologiques, physiques, biographiques et identitaires.

Dans le présent numéro, les auteur\*es abordent les thèmes des crises musicales entre « Créativité et identité », couvrant plusieurs siècles et continents. Dans l'article intitulé « Representing Insanity and the Crisis of Identity through Henry Purcell's 'Bess of Bedlam' », Naomi Matsumoto explore en détail la chanson « Bess of Bedlam » de Henry Purcell (publiée pour la première fois en 1683), qui représente la folie comme une crise personnelle revêtue des styles musicaux courants de l'époque de son origine. Malgré son langage musical standard, la chanson transmet un sens qui peut parler à de nombreuses générations, et ces significations partagées élargissent l'utilisation de l'œuvre comme métaphore du concept de folie à travers le temps. La contribution de Florian Besthorn « ‚Ihr Völker lernt gefährlich leben‘. Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden ? » examine l'oratorio *Arche* de Jörg Widmann en relation aux thèmes de la foi, de la divinité et de la responsabilité personnelle, interrogeant

la manière dont une société peut trouver un nouvel encouragement à l'établissement d'un monde plus équitable en temps de crise. Son article examine les cinq mouvements de la composition et montre comment les références intertextuelles de Widmann contribuent à transmettre et à répondre à cette question. L'article de Martin Pensa, « Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahlers Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise ? », examine de plus près l'œuvre tardive de Gustav Mahler et ses liens compliqués avec la crise personnelle du compositeur en 1907 – lorsqu'il perd à la fois sa fille Maria Anna et son poste de directeur de l'Opéra de la Cour de Vienne, tout en apprenant qu'il est atteint d'un défaut cardiaque incurable – prenant en compte le réseau de relations intertextuelles entre les œuvres qui reflète plutôt un processus de regard rétrospectif à partir d'un point de crise.

Au-delà des articles principaux, la rubrique ASM « Témoignages » invite des contributions variées, y compris des articles plus courts, des interviews, des sources annotées, etc. Pour ce numéro actuel, deux interviews et un compte rendu de performance expérimentale permettent d'approfondir le thème de la créativité et de l'identité dans les crises musicales. Dans le cadre d'une discussion avec la compositrice Manuela Kerer, « Plötzlich war der 'Knopf' wieder offen », le journaliste musical Frank Reinisch aborde les thèmes des crises artistiques et créatives dans les processus de composition. Dans un deuxième entretien, l'historien Ulf Scharrer s'interroge sur l'impact des crises individuelles dans le travail de création, ce à quoi le metteur en scène Alexander Nerlich répond par des questions plus fondamentales sur les crises structurelles, sociétales et artistiques de notre époque. Enfin, Lea Luka Sikau et Nat Jobbins se penchent sur les questions actuelles et existentielles de la santé mentale, de l'identité sexuelle, de la folie, de l'échec et de la création, en discutant de certains des matériaux, des structures et des pensées qui sous-tendent leur installation expérimentale et leur performance dans le cadre d'un Concert Lab (2023) à TONALi Hamburg. Dans la rubrique ASM intitulée « Atelier-CH », la Revue offre une plate-forme aux chercheurs dans les domaines de la musicologie historique et de l'ethnomusicologie pour présenter des projets en cours, des conférences, des ateliers, des critiques de livres, etc. initiés ou menés dans les institutions suisses. Des chercheurs à différents stades de leur carrière ont ainsi l'occasion de publier des premières idées ou résultats de recherche. Le 40e numéro contient donc trois présentations de projets des universités de Lucerne, Berne et de la Haute école spécialisée bernoise, ainsi que la présentation d'une édition numérique, un compte rendu de conférence et deux critiques de livres.

L'équipe éditoriale des ASM s'efforce d'inclure une grande diversité de points de vue et de perspectives. Des chercheurs de tous horizons, sans distinction de nationalité, de genre ou de religion, sont invités à contribuer à la publication. L'égalité des chances est une priorité absolue pour la Revue suisse de musicologie. Cette diversité s'applique également du point de vue linguistique, puisque nous nous sommes fixés pour objectif de refléter dans une certaine mesure la diversité linguistique Suisse. Les contributions sont donc les bienvenues en allemand, français et italien ainsi qu'en anglais. Aucune méthode, école ou sous-discipline particulière n'est privilégiée. Bien entendu, les contributions soumises déterminent la composition de chaque numéro, mais la qualité scientifique et l'originalité font également partie des facteurs décisifs de sélection.

Nous tenons à remercier tous les auteurs pour leurs contributions, ainsi que les personnes qui ont aidé à la réalisation de cette édition, en premier lieu : Helen Gebhart, Journal Manager, Cristina Urchueguía, présidente centrale de la Société Suisse de Musicologie, et nos interlocuteurs de la Bern Open Publishing Platform Andrea Hacker et Jan Stutzmann. Nous tenons également à remercier les membres du comité de rédaction, les évaluateurs et l'Académie suisse des sciences humaines et sociales, dont le généreux soutien a permis la publication de ce volume.

Nous souhaitons à tous les lecteurs beaucoup de plaisir et des pensées inspirantes en parcourant ces pages !

Bâle, Venise et Berne, décembre 2023

Margret Scharrer, Vincenzina C. Ottomano, Lea Hagmann et Laura Moeckli

## Vorwort

Es ist uns eine grosse Freude, die 40. Ausgabe des Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft zu präsentieren, den dritten Band im Golden Open Access Format. Es bleibt ein zentrales Anliegen der Herausgeberinnen die Sichtbarkeit, Chancengleichheit und Beteiligung der Gesellschaft, auf denen die musikwissenschaftliche Forschung beruht und an die sie sich richtet, mit dem Jahrbuch zu erreichen. Jeder Band schlägt ein bestimmtes Thema vor und lädt Forscher ein, ihre Beiträge im Rahmen eines Call for Contributions einzureichen. Alle Hauptartikel werden einem double blind Peer-Review-Verfahren unterzogen, um die wissenschaftliche Qualität zu gewährleisten. Das Redaktionsteam ist stets bestrebt, das Spektrum der Zeitschrift zu erweitern, indem es Forscher aus allen Teilbereichen der Musik und verwandter Wissenschaften, deren Forschung sich mit den vielfältigen Aspekten des Klangs befasst, zur Beteiligung einlädt.

Auf unseren ersten Call zum Thema „Musik in Krisenzeiten“ haben wir so vielfältige und inspirierende Beiträge erhalten, dass wir beschlossen haben, drei Ausgaben zu diesem Gesamtthema zu veröffentlichen. Der für diese Ausgaben vorausgesetzte Begriff der „Krise“ ist weit gefasst und umfasst globale und gesellschaftliche Probleme in verschiedenen Lebenssituationen, die von Kriegen bis hin zu religiösen, wirtschaftlichen oder sozialen Umwälzungsprozessen reichen. Krisensituationen gehören zum festen Bestandteil der menschlichen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Erfahrung. Sie stellen zwar Ausnahmesituationen dar, sind aber dennoch überall anzutreffen, nicht nur in Gebieten, die von Hunger, Krieg und Krankheit heimgesucht werden, sondern auch in wohlhabenden Gesellschaften. Krisen manifestieren sich in den unterschiedlichsten Formen und werden auf unterschiedliche Weise wahrgenommen und bewältigt. Außerdem können solche globalen, nationalen oder lokalen Krisen auf einer Makro- oder Mikroebene untersucht werden. Auch „Musik“ wird hier nicht im engeren, sondern im weiteren Sinne diskutiert, d. h. alle bewusst oder unbewusst, natürlich oder technisch erzeugten Klänge werden miteinbezogen. Dies kann jede komponierte oder improvisierte Musik, „Community Musics“, Klangperformances oder akustische Phänomene jeglicher Art umfassen, unabhängig davon, ob sie im Rahmen eines Konzerts, einer Komposition oder eines sozialen Umfelds entstehen oder als Klänge (oder Soundscapes) bewusst oder unbewusst von der Natur, von Tieren, Maschinen, Gegenständen oder verschiedenen Gesellschaften erzeugt werden.

Die Reihe „Musik in Krisenzeiten“ begann mit „Pandemien“ (Bd. 38), wurde mit „Konflikte und Kriege“ (Bd. 39) fortgesetzt und wird hier mit dem Band „Kreativität und Identität“ (Bd. 40) abgeschlossen, der Aspekte der die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit persönlichen Krisen im künstlerischen Schaffen ins Zentrum stellt. Auch wenn einige Auswirkungen der globalen Covid-19 Pandemie bereits erkennbar waren, als wir unseren Call for Papers im Jahr 2021 veröffentlichten, ahnten wir nicht, dass diese so langanhaltende gesellschaftliche und psychologische Veränderungen nach sich ziehen würde. Natürlich kann der Schwerpunkt der vorliegenden Ausgabe nicht als direkte Folge der Covid-19-Pandemie interpretiert werden. Dennoch werfen viele der hier veröffentlichten Beiträge aus unterschiedlichen Epochen und geographischen Kontexten die Frage auf, wie Künstlerinnen und Künstler mit Krisen umgehen, und wie Musik eine Plattform bietet, um psychische, physische, biografische und Identitätskrisen bewältigen zu können.

In der vorliegenden Ausgabe befassen sich die Autorinnen und Autoren mit dem Thema musikalische Krisen im Hinblick auf „Kreativität und Identität“, wobei sie mehrere Jahrhunderte und Kontinente umspannen. Im Keynote Artikel „Representing Insanity and the Crisis of Identity through Henry Purcell's ‚Bess of Bedlam‘“ befasst sich Naomi Matsumoto ausführlich mit Henry Purcells „Bess of Bedlam“ (erstmalig 1683 veröffentlicht), das Wahnsinn als persönliche Krise in den gängigen Musikstilen seiner Entstehungszeit darstellt. Obwohl das Lied in einer musikalischen Standardsprache daherkommt, spricht es in seiner Bedeutung viele Generationen an und fungiert somit als eine erweiterte und zeit-

unabhängige Metapher für das Konzept des Wahnsinns. Der Beitrag von Florian Besthorn „Ihr Völker lernt gefährlich leben. Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden?“ untersucht Jörg Widmanns Oratorium *Arche* in Bezug auf die Themen Glaube, Göttlichkeit und persönliche Verantwortung und fragt, wie eine Gesellschaft in Zeiten der Krise neue Antworten auf die Frage nach einer gerechteren Welt finden kann. Sein Artikel untersucht die fünf Sätze des Werks und zeigt, wie Widmanns intertextuelle Bezüge dazu beitragen, auf diese Frage eine Antwort zu finden. Martin Pensas Artikel „Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahlers Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise?“ wirft einen genaueren Blick auf das Spätwerk Gustav Mahlers und die komplizierten Zusammenhänge mit der persönlichen Krise des Komponisten im Jahr 1907 – als er sowohl seine Tochter Maria Anna als auch seine Stelle als Direktor der Wiener Hofoper verlor und gleichzeitig von seinem unheilbaren Herzversagen erfuhr – und betrachtet das Geflecht verschiedener intertextueller Beziehungen, das vom Standpunkt der Krise aus auf diese Prozesse zurückblickt.

In der SJM-Rubrik „Zeitzeugen“ erweitern die Herausgeberinnen das traditionelle Format von Zeitschriftenartikeln und laden zu Beiträgen ein, die über dieses hinausgehen, wie etwa kürzere Artikel, Interviews, kommentierte Quellen etc. Für die aktuelle Ausgabe geben zwei Interviews und ein experimenteller Aufführungsbericht weitere Einblicke in das Thema Kreativität und Identität während Schaffenskrisen. In einem Gespräch mit der Komponistin Manuela Kerer, „Plötzlich war der ‚Knopf‘ wieder offen“, thematisiert der Musikjournalist Frank Reinisch künstlerische und kreative Krisen im Kompositionsprozess. In einem zweiten Interview fragt der Historiker Ulf Scharrer nach den Auswirkungen individueller Krisen im kreativen Schaffen, worauf der Regisseur Alexander Nerlich mit grundsätzlicheren Fragen zu strukturellen, gesellschaftlichen und künstlerischen Krisen unserer Zeit antwortet. Schliesslich setzen sich Lea Luka Sikau und Nat Jobbins mit aktuellen und existenziellen Fragen zu psychischer Gesundheit, Queerness, Wahnsinn, Scheitern und Kurationsprozessen auseinander und diskutieren einige der Materialien, Strukturen und Gedanken hinter ihrer experimentellen Installation und Performance Concert Lab (2023) im TONALi Hamburg.

In der Rubrik „Werkstatt-CH“ bietet das Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft eine Plattform für musikwissenschaftliche Forschende, wo aktuelle Projekte, Tagungen, Workshops, Buchbesprechungen etc. zu musikhistorischen und musikethnologischen Themen vorgestellt werden können, die an Schweizer Institutionen initiiert wurden oder zurzeit durchgeführt werden. Forscherinnen und Forscher, die sich auf unterschiedlichen Stufen ihrer Karriere befinden, erhalten hier die Möglichkeit, erste Ideen oder Ergebnisse zu veröffentlichen. So enthält die 40. Ausgabe drei Projektvorstellungen der Universitäten Luzern, Bern und der Berner Hochschule der Künste HKB sowie die Präsentation einer digitalen Edition, einen Tagungsbericht und zwei Buchbesprechungen.

Das Redaktionsteam des Jahrbuchs ist stets bestrebt, eine breite Vielfalt an Ansichten und Perspektiven einzubeziehen. Wissenschaftler\*innen aller Fachrichtungen, unabhängig von Nationalität, Geschlecht oder Religion, sind eingeladen, an der Publikation mitzuwirken. Die Chancengleichheit hat für das Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft eine hohe Priorität. Diese Reichhaltigkeit gilt auch in sprachlicher Hinsicht, denn wir haben uns zum Ziel gesetzt, die sprachliche Vielfalt der Schweiz einigermaßen widerzuspiegeln. Beiträge sind deshalb nicht nur in Englisch, sondern auch in Deutsch, Französisch und Italienisch willkommen. Das Redaktionsteam strebt ebenfalls Vielfalt in der thematischen Bandbreite wie in der wissenschaftlichen Herangehensweise an. Keine bestimmte Methode, Schule oder Teildisziplin wird bevorzugt. Natürlich bestimmen die eingereichten Beiträge die Zusammensetzung jeder Ausgabe, wobei wissenschaftliche Qualität und Originalität zu den entscheidenden Faktoren für die Auswahl gehören.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge sowie den Personen, die an der Realisierung dieser Ausgabe mitgewirkt haben, allen voran Helen Gebhart, unserer Journal Managerin, Cristina Urchueguía, Zentralpräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, und unseren An-

sprechpartnern bei der Berner Open Publishing Platform Andrea Hacker und Jan Stutzmann. Unser Dank gilt auch den Mitgliedern des Editorial Boards, den Gutachterinnen und Gutachtern sowie der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, deren grosszügige Unterstützung die Publikation dieses Bandes ermöglicht hat.

Wir wünschen allen Leserinnen und Lesern viel Freude und anregende Gedanken beim Durchblättern dieser Seiten!

Venedig, Bern und Basel, Dezember 2023

Margret Scharrer, Vincenzina C. Ottomano, Lea Hagmann und Laura Moeckli



# Representing Insanity and the Crisis of Identity through Henry Purcell's "Bess of Bedlam"

Naomi Matsumoto, Goldsmiths, University of London<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.1](https://doi.org/10.36950/sjm.40.1)

**Keywords:** Henry Purcell; "Bess of Bedlam"; Mad Song; English ballads; Origins of 'Crisis' term; Early modern popular culture

**Abstract:** *This article explores in detail Henry Purcell's "Bess of Bedlam" (first published in 1683), which represents insanity as a personal crisis clothed in the common musical style of the era of its origin. Despite its standard musical language, the song conveys a meaning that can speak to many generations, and those shared meanings expand the use of the work as a metaphor for the concept of insanity across time. Via this metaphorical function works such as "Bess of Bedlam" have become iconic and thought-provoking emblems of the 'affliction' of madness and reveal the societal conditions through which their nature and meaning can be construed. This example also points toward the medical origins of the term 'crisis' and how our changing portrayals of madness in musical works and in the history of their performance reflect developing notions of what kind of crisis insanity might be. "Bess of Bedlam" exemplifies the topic of insanity revealing moral and behavioural aspects of its own time and in relation to earlier and later times. With an archeological approach via textual, intertextual, contextual and musical analyses, this article suggests methods for understanding the layers of representation in this song within its past, present, and future environments.*

## Introductory Thoughts on Current Crises and 17th-Century Mad Songs

Faced with environmental threats, pandemics, several wars and their exacerbating effects on our lives both physical and mental, recent years can certainly be described as a time of crises. Many scholars and artists have been responding to these difficulties: for example, ethnographic work has been produced on music "in times of trouble";<sup>2</sup> there have been attempts to explore "trauma and music" in 19<sup>th</sup>-century case studies,<sup>3</sup> and to examine what the role of art music should be in these critical times.<sup>4</sup> Recent issues of this present journal have also contributed to the debate, and musicologists have begun to examine how comparable challenges have been dealt with in the past and how new methods might enable us to understand better the relationship between cultural attitudes and the problematic symptoms and solutions to which they give rise.

As part of that ongoing process, I have chosen here to explore textually, intertextually and contextually a particular work from the past that can serve as an emblem of a certain kind of human crisis and society's attitude towards it – the issue of representing madness in 17<sup>th</sup>-century England. The work in question is Henry Purcell's "Bess of Bedlam" (z. 370), first published in 1683 in a song-collection entitled *Choice Ayres and Songs*.<sup>5</sup> The main reason for this choice is because this song is one of the most multi-layered examples of the expression of a personal crisis – a total disorientation of 17<sup>th</sup>-century conceptions of the mind and the self – albeit clothed in a musical style which was considered 'standard'

1 Author's email address: [n.matsumoto@gold.ac.uk](mailto:n.matsumoto@gold.ac.uk).

2 For example, see RICE 2014 and OKIGBO 2017.

3 MEINHART and ROGERS 2022. Also see the articles included in that publication.

4 KRAMER and NONES 2021.

5 PLAYFORD 1683: 45–47.

in the era of its origin. This should make us wary of the notion that such a song must inevitably rely on bizarre or disturbing texts and musical devices for its effects. Indeed, standard language often enables works to convey a meaning that can speak to many generations, and those shared meanings can in turn expand the use of the work as a metaphor for the concept of crisis across time.

This latent metaphorical force arises in the genre of the ‘mad song’ through evocative displays of the condition of insanity. In this way “Bess of Bedlam” has come to be taken as an iconic and thought-provoking emblem of that mental ‘affliction’ and to encode the societal perspectives and conventional signals through which its nature and meaning can be construed. Thus, “Bess of Bedlam” has not only become a ‘popular’ exemplar (i. e. it is well-known and taken to be stereotypical) but its moral and behavioural aspects both speak of attitudes from its own time and contain traces of background ingredients from times even earlier than its own. Through an analytical and ‘archeological’ approach, I hope to uncover some layers of representation in this song. Also, along the way, I will consider the medical origins of the term ‘crisis’ and exploring how different ages represent human personality and its breakdown.

### Insanity and Early Modern Music

A large repertory of ‘mad songs’ was produced in 17<sup>th</sup>-century England.<sup>6</sup> We might first assume that it was composed in response to a series of crises experienced during that era in the region: the Civil War (1642–1651), the Plague pandemic (1665–1666), the Great Fire (1660) and the Glorious Revolution (1688).<sup>7</sup> However, it is striking that the subject of insanity also abounds in songs and musico-theatrical works in other countries on the Continent throughout that century. Among early Italian operas, approximately 50 works feature mentally afflicted characters. Examples include Claudio Monteverdi’s lost opera *La finta pazza Licori* (1627) – the work given by common agreement the accolade of being the earliest known ‘mad’ opera –, Francesco Saccati’s *La finta pazza* (1641), Francesco Cavalli’s *Didone* (1641) and *Egisto* (1643), Pietro Andrea Ziani’s *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), Giovanni Maria Pagliardi’s *Caligula delirante* (1672), Alessandro Scarlatti’s *Gli equivoci nel sembiante* (1679) and Carlo Pallavicino’s *Didone delirante* (1686), to name but a few.<sup>8</sup> Also in France,<sup>9</sup> several relevant *tragédies en musique* were composed such as *Atys* (1676), *Roland* (1685) – both by Jean-Baptiste Lully – and *Médée* (1693) by Marc-Antoine Charpentier as well as staged dramas with musical pieces featuring the subject of insanity, for example, Raymond Poisson’s comedy, *Les fous divertissants* (1680) with Charpentier’s *intermèdes*.<sup>10</sup> Perhaps such a ‘vogue’ is not surprising since there were long shared traditions from Antiquity which dealt with insanity in one way or another and paved the way to those early modern musico-theatrical genres: Greek tragedies and comedies, the Homeric epics, Roman literature (especially Virgil’s *Aeneid* with the abandoned and frenzied Dido and Ovid’s *Metamorphoses* with many characters who lose their sanity), as well as the medieval representation of madness as a wondering wild man.<sup>11</sup> During the early modern period, traditions in Italy and France developed their respective conventions of representing the mad through practices embedded in their own genres (e. g. the *commedia dell’arte* in Italy with *Innamorata forsennata*, most famously played by Isabella Andreini,<sup>12</sup> and several *ballets de cour* in France with *ballets des folles/foux*<sup>13</sup>). Furthermore, Italy left its mark on the French practice

6 For a list of 17<sup>th</sup>-century English ‘mad songs’, see MATSUMOTO 2005: 432–436.

7 For those events, see, for example, LINCOLN 2021.

8 For a full list, see MATSUMOTO 2005: 429–430. For discussions on those operas, see FABBRI 1995, ROSAND 1992 and MATSUMOTO 2005: Chapters 3, 7 and 8.

9 For a full list, see MATSUMOTO 2005: 431. For discussions on the French ‘mad’ repertoire, see POWELL 2000: esp. 134–147 and MATSUMOTO 2005: Chapter 4.

10 For the most recent modern edition of this work see CANOVA-GREEN et al. 2022.

11 MATSUMOTO 2005: Chapters 1 and 2.

12 MACNEIL 1995.

13 CHRISTOUT 1992 lists 15 works with such scenes presented between 1572 and 1671.

through the first opera performed in Paris – Luigi Rossi’s *Orfeo* (1647) which includes a substantial mad scene – and the use of Italian literary models such as Ariosto’s epic *Orlando furioso* (1516).<sup>14</sup>

In 17<sup>th</sup>-century England where through-sung musical drama was not properly established,<sup>15</sup> the presence of a mad scene or character in a spoken drama, or in what we nowadays call ‘semi-operas’ did not always guarantee the involvement of music. That said, there are songs associated with insanity in art songs and ballads as well as in dramas. Such songs seem to fall into four separate categories: first, those that simply *refer to* madness; second, gentle ‘remedial’ songs (i. e. used to ease one’s infirmity); third, those sung by characters on the stage designated as mad either by tradition or the particular plot in which they appear; and fourth, items containing first-person descriptions or enactments of the behavioural symptoms of actual mental disturbance.<sup>16</sup> Among those ‘mad’ songs, “Bess of Bedlam” is one of the rare cases of the fourth category – what we might call a mad song proper.

As for the circumstances surrounding Purcell’s “Bess” – the exact date of the composition and the author of the text are both uncertain – we know very little, but Bess is certainly an insane character. This is made explicit in the title of the song: the word ‘Bedlam’ signifies the Hospital of St. Mary of Bethlehem, England’s first mental institution.<sup>17</sup> And by the early eighteenth century, the song acquired the more explicit title of “Mad Bess”.<sup>18</sup> Furthermore, it is not an incidental song sung by a character in a drama. Rather, the song stands alone in its own fictive world, unlike incidental songs which require a certain knowledge about their dramaturgical contexts in order to be understood as mad songs.<sup>19</sup>

### Fragmentation and Disruption as a Formal and Representational Principle

Table 1 shows the lyrics of “Bess of Bedlam”. We can see it presents various fragmented and ambivalent ideas in a series of sections; it consists of nine contrasting strophes in total, the central seven of which contain four lines, and the two outer sections, six and eight lines apiece.

Strophe	“Bess of Bedlam” in PLAYFORD 1683: 45.	Rhyme	Music Section
1	From silent shades, and the Elizium Groves, Where sad departed Spirits mourn their Loves; From Chrystal Streams, and from that Country, where Jove crowns the Fields with Flowers all the year, Poor senceless Bess, cloath’d in her Rags and Folly, Is come to cure her Love-sick Melancholy:	a a b b c c	Recit 1

14 In fact, *Orlando furioso* is one of the most important literary sources throughout the history of opera and became the basis of over 100 operas with/without mad episodes. CARTER 2022.

15 DENT 1965 [1928].

16 MATSUMOTO 2005: 173–175.

17 For the history of ‘Bedlam’ see, for example: ARNOLD 2009 and ANDREWS et al. 2013 [1997]. In many cases, mental institutions took over from the old lazar (leprosy) hospitals of the late medieval period. Another example of a shift in a particular illness acting as a metaphor.

18 Although the title that the first edition gave to this music was “Bess of Bedlam”, the appellation “Mad Bess of Bedlam” seems to have been in circulation in the late seventeenth century as MS GB-Cfm, 118 indicates. In the eighteenth century, the nickname “Mad Bess” seems to have been used first in advertisements and programmes of concerts, and then editions followed suit. The earliest of such editions seems to be: BICKHAM c. 1736, vol.1, 21. Since then, the nickname has been widely used, as in: TIPPETT and BERGMAN 1961. However, the song is not entitled in that manner in any of the editions of *Orpheus Britannicus*, Purcell’s most famous posthumous collection of songs.

19 Examples of incidental mad songs by Henry Purcell include: seven songs (z. 571:1–6 and 8) for Thomas D’Urfey’s *A Fool’s Preferment* (1688); “Beneath a Poplar’s Shadow Lay Me” (z. 590:1) for Nathaniel Lee’s *Sophonisba* (1693); “Behold the Man that with Gigantic Might” (z. 608:1) for *The Richmond Heiress* (1693); “Let the Dreadful Engines” (z. 578:3) and “From Rosy Bow’rs” (z. 578:9) for D’Urfey’s *The Comical History of Don Quixote*, Part I and III (1694 and 1695 respectively).

2	Bright Cynthia kept her Revels late, While Mab the Fairy-Queen did dance; And Oberon did sit in State, When Mars at Venus ran his Lance.	a b a b	Air 1
3	In yonder Cowslip lies my Dear, Entomb'd in liquid Gems of Dew; Each day I'll water it with a Tear, Its fading Blossom to renew:	a b a b	Air 2
4	For since my Love is dead, and all my Joys are gone;	A	Recit 2
	Poor Bess for his sake A Garland will make, My Musick shall be a Groan,	b b a	Air 3
5	I'll lay me down and dye; within some hollow Tree, The Rav'n and Cat The Owl and Bat, Shall warble forth my Elegy.	A b b a	Air 4
6	Did you not see my Love as he past by you? His two flaming Eyes, if he come nigh you, They will scorch up your Hearts. [//] Ladies, beware, ye, Lest he shou'd dart a glance that may ensnare ye;	a a b b	Recit 3// Air 5
7	Hark! I hear old Charon bawl, His boat he will no longer stay; The Furies lash their Whips, and call, Come, come away.	a b a a	Recit 4
8	Poor Bess will return to the place whence she came, Since the World is so mad, she can hope for no Cure; For Love's grown a Bubble, a Shadow, a Name, Which Fools do admire, and wise Men endure.	a b a b	Air 6a
[The section below is not found in GB-Lbl: MS Lansd. 740]			
9	Cold and hungry am I grown;	a	Recit 5
	Ambrosia will I feed upon, Drink Nectar still, and sing;	[a] b	Arioso
	Who is content, Does all sorrow prevent: And Bess in her Straw, Whil'st free from the Law, In her Thoughts is as great as a king.	c c d d b	Air 6b

Table 1. The Text of "Bess of Bedlam".

The first strophe sets the scene by introducing, via an external narrating voice, the situation of Bess. It is "from silent shades and the Elizium groves" that insane Bess appears to pour out her 'melancholy'.<sup>20</sup> The central stanzas (2–7), occasionally in the first person, parade the utterances and fantasies of Bess, alluding to a world more mysterious and darker than it seems, full of fantastical or spooky apparitions

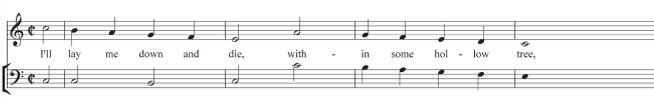
<sup>20</sup> Melancholy has been identified as a central concept in the early modern period as most famously exemplified in Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* (1621). For a recent edition, see GOWLAND 2021.

– Cynthia, Mab (the Fairy Queen), Oberon, a raven, cat, owl, and bat. In strophe 8, the third person voice is heard which could be construed as an unnamed companion within the drama itself, drawing attention to the action on the imagined stage, or it could be Bess referring to herself in a detached manner. In strophe 9, Bess in the first person definitely ‘re’-appears *before* the poem ends with a statement in the third person – “in her thoughts, [Bess] is as great as a king!”. Throughout the text, only on two brief occasions does Bess directly express how she is feeling (stanza 4: “my joys are gone”; and stanza 9: “cold and hungry am I grown”).

Interestingly, a text-only source, GB-Lbl: MS Lansdown 740, which seems to predate the “Bess of Bedlam” publication, omits strophe 9. It is possible that this source preserves the state of the poem at an intermediate stage of the musical composition – it may be that the unknown poet wrote a traditional, regular-type poem ending with strophe 8, and then Purcell pressed him/her to add the last strophe for musical reasons – or Purcell himself might even have had a hand in the last strophe.

Purcell set the *Bess* lyric in several sections, contrasted by different keys and metres, which effectively convey the shifting aspects and moods of its afflicted character. In fact, such a multi-sectional form led to the song being frequently labelled as a “cantata” in the late eighteenth century. For example, when Nancy Storace (1765–1817) – the original Susanna of Mozart’s *Marriage of Figaro* – sang “Bess” in London in 1790, the programme note not only called the song “a cantata” but also divided up the sections, stipulating them as either “Recit” (in speech-like recitation style) or “Air” (more melodic tunes).<sup>21</sup> In fact, starting with “Bess of Bedlam”, Purcell soon developed the dramatic effect of interspersing declamatory ‘recits’ with lyrical ‘airs’ within one work, as in “Awake, and with Attention Hear” (z. 181, c. 1685).<sup>22</sup> The composer himself never labelled the contrasting sections as such in his autographs, however.

Table 2 is based upon those 1790 divisions as indicated in the Storace programme but the airs and the recits have now been numbered, and the interruption of Air 6 by Recit 5 is clearly indicated, as is the fact that Recit 5 develops into an arioso (where the recitative verse is set to lyrical music):

Label	Number of poetic lines	Metre	Key	Musical Incipit
Recit 1	6	Barred C	C	
Air 1	4	Barred / reversed C	C - G	
Air 2	4	Barred C 3	C	
Recit 2	1	Barred C	C min - G	
Air 3	3	C dot 3	C min	
Air 4	4	Barred C	C	

21 ANONYMOUS 1790: 7–10.

22 ADAMS 1995: 204–205.

Recit 3	2 and several words of the subsequent line	Barred C	C	
Air 5	The remaining words from the 3 <sup>rd</sup> line above and 1 complete line	Barred C 3	C – G	
Recit 4	4	Barred C	G – C	
Air 6a	4	C dot 3	C	
Recit 5	1	Barred C	C min – F	
Arioso	2	Barred C	F – C	
Air 6b	5	C dot 3	C	

Table 2. The Musical Structure of “Bess of Bedlam”.

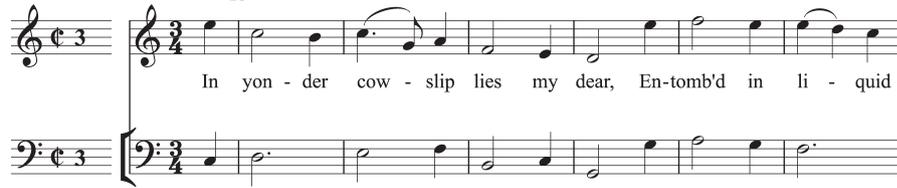
We will examine Purcell’s music in more detail shortly, but overall Purcell constructed “Bess of Bedlam” as if Bess in her insanity sang a series of varied tunes, sometimes as a whole, sometimes as fragments. This strongly reminds us of Ophelia’s mad scene in Shakespeare’s *Hamlet*, where the mad heroine sings snatches of several ballads such as “How Should I Your True-Love Know” (thought to be a variant of the *Old Walsingham Song*) and “Tomorrow is Saint Valentine’s Day”.<sup>23</sup> The impression of fragmented identity and distracted half remembrance is deliberate and a clear portrayal of the condition of the fictive mad person.

Within the scheme Purcell employed, two of the melodic sections seem to function as independent tunes. They are Air 2 “In yonder cowslip lies my dear” (see Music-Example 1) and Air 4 “I’ll lay me down and die” (Music-Example 2). Purcell seems to have composed them in line with traditional ballads, because those sections are based upon musical structures commonly used for the ballad even if the poetic structures of the sections did not indicate such forms. “I’ll lay me down” has the musical form *ABCD* (despite the text’s *ABBA* structure) which is the most common structure found in the ballad, and “In yonder cowslips” (with the lyric in an *ABAB* form) has the form *ABAC*, which is the second most common amongst ballads with four-phrased tunes.<sup>24</sup>

23 SHAKESPEARE 1997: [*Hamlet* IV, 5] 1730 and 1731. For the identities of the ballads Ophelia sings, see, for example: STERNFELD 2013 [1963]: 68–78; and STERNFELD 1964. Also see HENZE 2017: 123–126.

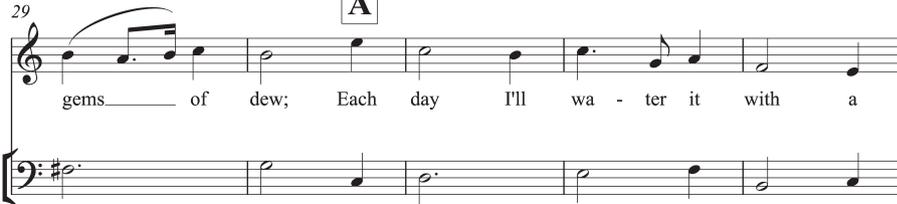
24 BRONSON 1969: 153 analysed roughly 3450 ballad-tunes and concluded that almost the half of them belong to the *ABCD* type. The second largest number (less than 250) belongs to the *ABCDE* type but this is obviously 5-phrase music. The third is the *ABAC* type (less than 200).

**A** <sup>23</sup> **B**



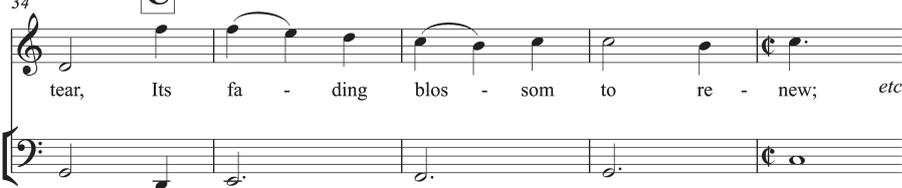
In yon - der cow - slip lies my dear, En-tomb'd in li - quid

**A** <sup>29</sup>



gems of dew; Each day I'll wa - ter it with a

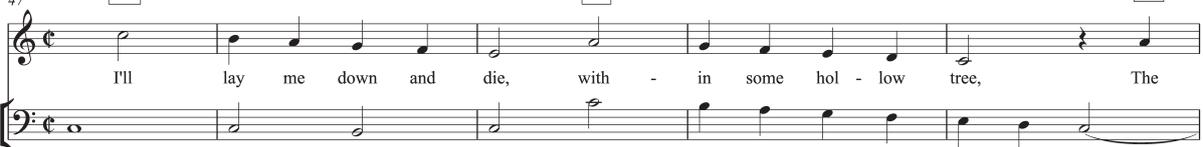
**C** <sup>34</sup>



tear, Its fa - ding blos - som to re - new; *etc*

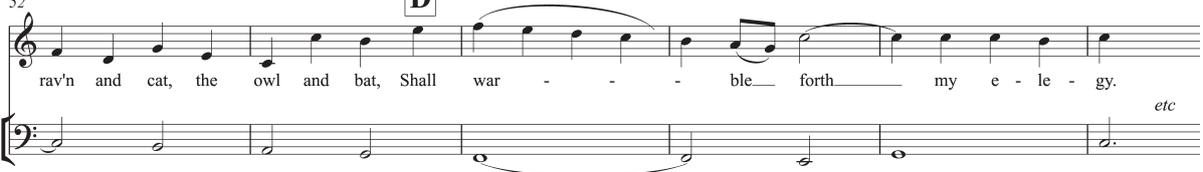
Music-Ex. 1. Henry Purcell, "In Yonder Cowslip".

**A** **B** **C** <sup>47</sup>



I'll lay me down and die, with - in some hol - low tree, The

**D** <sup>52</sup>



rav'n and cat, the owl and bat, Shall war - - - ble forth my e - le - gy. *etc*

Music-Ex. 2. Henry Purcell, "I'll Lay Me Down".

These two airs by Purcell were probably independently sung at the premiere of a play by Thomas D'Urfey, *A Fool's Preferment* in 1688. The playbook of D'Urfey's comedy allocates the lyrics of the two excerpts not to a woman but to Lyonel, a male character who goes mad after his beloved is seduced by the king (Act III, Scene 2).<sup>25</sup> The 1688 playbook seems to be the only record of a performance of at least a portion of "Bess of Bedlam" during Purcell's lifetime. In the two sections included in D'Urfey's drama, their references are neutral as to gender, they are both in the first person. Moreover, Purcell's music for those sections is relatively simple, making it accessible for actors of only moderate singing ability.

The connection between D'Urfey's drama and "Bess of Bedlam" does not stop here. In addition to "Bess of Bedlam", Purcell wrote some other songs for the 1688 production of *A Fool's Preferment*. And amongst those songs there is "I Sigh'd and Pin'd" (z. 571:1a) that contains a line echoing the aforementioned aphorism of Bess: "But I'm a Thing as *great as a king* [my italics] so blest is the head that is addle".<sup>26</sup> The reference to a king in Lyonel's case makes sense because his insanity was caused by being cuckolded by the king. However, Bess's analogy between herself and a king seems rather odd. In fact, as we shall now see, such references seem to emerge from the various types and layers of popular traditions that lie behind the song.

### **An Intertextual Archaeology of "Bess of Bedlam"**

"Bess of Bedlam" poses interesting questions about how we might understand its meanings through the prism of its so-called 'popularity'. Nowadays, the song is considered one of the most celebrated songs by Purcell, having found itself in the repertory of many illustrious female singers. Already in its early history, "Bess of Bedlam" was circulated widely: 15 manuscript copies were made before c.1750 and five of those may predate the first publication.<sup>27</sup> Also by 1750, fifteen printed song collections included Purcell's work (Table 3, see Appendix). Furthermore, independently of the music, the text of the song was disseminated throughout the eighteenth century in a large number of poetry collections.<sup>28</sup> This kind of popularity suggests that for whatever reason madness was seen as more of an entertaining curiosity than a harrowing trauma.

Aside from being widely disseminated, "Bess of Bedlam" is also 'popular' in the sense that it draws upon a varied range of tropes and references to traditions of popular culture in England. The name Bess is certainly a derivative of Elizabeth and yet our Bess is, despite being a woman, clothed with the delusional grandeur of a king. This might well allude to Queen Elizabeth I who is said to have made the legendary speech at Tilbury in 1588 during the fight against the Spanish Armada: "I know I have the bodie, of a weak and feeble woman, but I have the heart and Stomach of a King, and of a King of England, too". The speech was first published in 1654.<sup>29</sup> Also, there are at least two further aspects that connect Bess and the Virgin Queen. First, Bess declares at the outset of her song that she has come from "the Elizium groves". The term 'Elizium' signifies "the abode of the blessed after death in Greek mythology".<sup>30</sup> However, in the Elizabethan era, the word was frequently used as a laudatory word for the land governed by Queen Elizabeth (Eliza).<sup>31</sup> Second, Bess refers in the song to 'Cynthia', and Queen Elizabeth was often associated with that moon goddess (who was a perpetual virgin) particularly during the 1580s and 1590s when the prospect of Elizabeth's producing the heir to the throne became very slim.<sup>32</sup>

---

25 D'URFEY 1688: 41. This early use of "Bess" was discovered by: BALDWIN and WILSON 1981.

26 This link has also been identified in: EUBANKS WINKLER 2006: 153.

27 See the items bearing asterisks in Table 3.

28 Examples include: ANONYMOUS 1733: II, 250–252; ANONYMOUS 1737: 182–183; ANONYMOUS 1765?: 157–158, and their subsequent editions.

29 ANONYMOUS 1654: 260.

30 OED 2023: s.v. "Elysium".

31 For example, see ASKE 1588 and PETOWE 1603.

32 Literature that discusses this 'cult' of Elizabeth includes: YATES 1977 [1975]; STRONG 1977 and HACKETT 1995.

Several portraits of the Queen from this period present her wearing jewellery shaped like a moon crescent (see Figure 1).<sup>33</sup>



Fig. 1. "Elizabeth I Rainbow Portrait" . Credit: Reproduced with permission of the Marquess of Salisbury, Hatfield House.

Exactly why the Queen should partially become the model for mad Bess is unclear. Possibly there was a link between the moon goddess and 'lunacy',<sup>34</sup> or Elizabeth's famously troubled womb linked her to the notion of female hysteria – a word derived from the Greek, *hysteria*, for womb.

Just how deeply "Bess of Bedlam" was embedded in popular traditions is further exemplified in the several manifestations and transformations of the Bess figure in the genre of the broadside ballad in early modern England. Frequently, such ballads were written by hack poets on topical issues to be sung to pre-existing commonly known tunes and were hawked by street singers,<sup>35</sup> – for example, there is a ballad which commemorates the rebuilding of Bedlam in Moorfields in 1676, "This is a Structure Fair".<sup>36</sup> And it is in the ballad tradition where the figure of the original 'Mad Bess' is found, rather than being invented by Purcell or his anonymous poet.

33 The motto on the left side of the portrait "Non sine sole iris" means: no rainbow without the sun.

34 OED 2023: s.v. "lunatic".

35 SIMPSON 1966: ix.

36 JORDAN 1676.

There were many broadside ballads featuring a young girl called 'Bess', 'Betty' or 'Bessie' in the late sixteenth and early seventeenth centuries,<sup>37</sup> and as statistics show, Elizabeth was the most popular girl's name in England between 1550 and 1649.<sup>38</sup> Hence, it was plausible that 'Bess' could stand, in a generic sense, for any English woman.<sup>39</sup> Amongst those 'Bess' ballads, there is one particularly relevant to our subject: "Loves Lunacie or Mad Besses Fegary" dating from c.1637/1638 (Example 1),<sup>40</sup> which features the morbidly lamenting Bess. As is recorded in the publication, the Bess ballad was sung to the tune of "The Mad Mans Morris,"<sup>41</sup> which unfortunately has not yet been identified. In Purcell's "Bess" we never learn the name of her lost love, but in her earlier manifestation as Bess in "Loves Lunacie", she gives a detailed account of her troubles, and mentions her erstwhile partner, 'Tom'. She says that he did her "some wrong" by devouring all her means and "making no recompense". Her lodging "was once soft and easy" and her garments were "silke and sattin", but now she is locked up in Bedlam, "a place of torment", ruined by "pride and love".<sup>42</sup>

Declaring her sorrow, care and mone,  
Which may cause many a sigh and grone:  
A Yong-man did this Maid some wrong,  
Whe[re]fore she writ this mournful Song.

<p>1 Poore Besse, mad Besse, so they call me, I'm metamorphosed; Strange sights and visions I doe see, By Furies I am led: Tom was the cause of all my woe, To him I loudly cry, My love to him there's none doth know, Yet here he lets me lie.</p> <p>2 This Bethlem is a place of torment, Here's fearfull notes still sounding; Here minds are fil'd with discontent, And terrors still abounding. Some shake their chaines in wofull wise, Some sweare, some curse, some roaring, Some shrieking out with fearfull cries, And some their cloaths are tearing.</p>	<p>3 O curst Alecto that fierce fury, Megara, Tysiphon! Are governours of my late glory; Wise Palas me doth shun: My jems, my sewels and my earings, Are turnd to iron fetters; They now doe serve for others wearings, Such as are now my betters.</p> <p>4 Orcades Fairies now doe lead me, Ore mountaines, hils and valleys, Naiades doth through waters drive me, And Brizo with me dallies: O sometimes I dreame of my Tom, Then with my folded armes I him embrace, saying welcome, But waking breeds my harmes.</p>
--	--

37 Ballads related to Bess/ Betty/ Bessy include among others: "Bess a Bell She Doth Excel"; "Bouncing Bess of Bromley"; "Come Hither my Dear Betty"; "Come o'er the Burn Bessy to me"; "Good Health to Betty"; "Now of My Sweet Betty"; "O Bessy Bell and Mary Gray"; and "Well Met my Pretty Betty". In addition, there were several ballads which refer directly to Queen Elizabeth including: "In Good Queen Bess's Golden Days"; "O Dear Lady Elizabeth Which Art Our Queen"; "The Queen's Visiting of the Campe at Tilsburie"; and "Queen Bess's Dame of Honour"; see SIMPSON 1966, under the title of each song. Moreover, several Elizabethan jiggs feature 'Bessie' characters which are linked to Elizabeth I. BASKERVILL 1965 [1929].

38 SMITH-BANNISTER 1997: 196–199.

39 BREWER 2018 [1895]: s.v. "Bess o Bedlam: Bess is a national name for a woman, especially of the lower order".

40 CLIMSELL [CLIMSULL] 1637/8?. This ballad entered the Stationer's Register on 12<sup>th</sup> December 1637. The text only can be found in: HINDLEY 1873: II, 286–290. The word "Fegary" found in the title is an old English word meaning in this context 'whim'. OED 2023: s.v. "Fegary".

41 The text of "The Mad Mans Morris" was written by Humphrey Crouch but its tune cannot be identified. SIMPSON 1966: 658, n. 1.

42 The crazed Bess in that ballad refers obsessively to various mythological figures, including the Furies: Alecto, Megara and Tysiphon. Those references seem to have been indebted obliquely to Ovid's *Metamorphoses*, where, for example, Juno visits various monstrous figures in the underworld and with the aid of the three furies makes her enemies mad. Various protagonists in 17<sup>th</sup>-century Italian operas mention those monstrous figures when they go insane. This is one of the conventions which contemporary English culture shared with its Italian counterpart for the depiction of insane states.

<p>5  Adrastea now robbeth me,  Of all my wit and patience,  Angarona will not receive me,  To live in peace and silence:  My mind runs on my fine apparell,  Which once did fit my wearing:  Then with my selfe I seeme to quarrell,  My rags I fall to tearing.</p> <p>6  O once I was as faire as Briseis,  And chaste as was Cassandra,  But living voyd of joy and blisses,  I'm Hero to Leander:  For as chaste Hero her selfe drowned,  So I am dround in sorrow;  The Fates on me hath sorely frowned,  No patience I can borrow.</p> <p><b>Second Part</b></p> <p>7  I'm like to faire Philomela,  By Tereus basely ravished;  Yet when his burning lust did thaw,  He closely her imprisoned;  And even so I'm quite defloured  By Tom of all my senses;  My love and meanes he hath devowred,  Making no recompences.</p> <p>8  You Gods and all you Goddesses,  Pray listen to my mourning,  And grace me with this happinesse,  To see my Toms returning.  Or if you will not grant me this,  To send him hither to me,  Send me but word whereas he is,  And Tom, Ile come unto thee.</p> <p>9  If that he be in God Marses traine,  Where armour brightly glisters;  Be sure Ile fetch him home againe,  In spight of the three Sisters:  Or if he be in Venus Court,  Where Cupid shoots his arrowes:  Ile fetch him thence from all his sport,  Onely to ease my sorrowes.</p>	<p>10  Stay, who comes here? tis the sisters three,  Which lately I did mention,  I doubt they come to chide with me  And hinder my intention.  Clotho brings wool, Lachesis doth spin,  Atropos cuts asunder;  Now Ile away and not be seene,  Each one is my Commander.</p> <p>11  You Maids and Uirgins faire and pure  Note well my carefull calling,  You cannot thinke what I endure,  Cupid hath caus'd my falling:</p> <p>12  You Maids and Uirgins faire and pure  Note well my carefull calling,  You cannot thinke what I endure,  Cupid hath caus'd my falling:</p> <p>13  When I was as now many be.  Free from God Cupids arrowes,  I would have smil'd at any shee,  That should tell me of sorrowes.</p> <p>14  My lodging once was soft and easie,  My garments silke and sattin;  Now in a locke of straw I lie,  This is a wofull pattin:  My diet once was choise and fine,  All which did not content me;  Now I drinke water, once good wine  Was naught unlesse twere sent mee.</p> <p>15  Thus pride and love together joynd  To worke my vtter ruine;  They wrought my discontent in mind,  Which causes my undoing.  And thus good people all adue,  Perhaps you nere may see me,  Farewell I bid once more to you,  I'm grieved sore believe me</p> <p>16  But if you chance once more to come,  Bring tidings from my dearest,  By all meanes bring my true love Tom,  Hee's welcomst when hees nearest:  The day is past, and night is come,  And here comes our commander;  Hee'l locke me into a darke roome, 'tis sorrowes chiefest Chamber.</p>
---	--

Ex. 1. The Text of "Loves Lunacie or Mad Besses Fegary"

'Tom' himself is the most famous male embodiment of insanity in early modern English culture, and appears in several ballads from the sixteenth and seventeenth centuries.<sup>43</sup> In the theatre, the most famous appearance of Mad Tom occurs in Shakespeare's *King Lear* (c. 1605), where the character of Edgar is temporarily disguised as Tom o' Bedlam.<sup>44</sup> There are two surviving tunes featuring Tom: one known as "Tom a Bedlam", is associated with the text "From the Hag and Hungry Goblin",<sup>45</sup> and the other, much more famous, employed the so-called "Gray's Inn Masque" tune.<sup>46</sup> Two anonymous ballads were written to fit this second tune: "New Mad Tom of Bedlam",<sup>47</sup> and "The Man in the Moon Drinks Clarret".<sup>48</sup> The author of the former poem, although hitherto unnoticed, is William Basse (c. 1583–1653?),<sup>49</sup> and the "Gray's Inn Masque" tune itself was once erroneously attributed to Purcell by the printer John Walsh.<sup>50</sup> Instead, it was most probably taken from the dance of the Madmen in the second antimasque of Francis Beaumont's *The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn* performed in 1613, for which John Coperario (John Cooper) wrote the music.<sup>51</sup> In fact, such choreographed presentations of the insane were ubiquitous in 17<sup>th</sup>-century musico-theatrical genres. Apart from the French *ballet de cour* which we have referenced briefly above, several Italian operas include a 'ballo di pazzi' in order to represent emotional disorders. For example, in Saccati's *La finta pazza* on Giulio Strozzi's libretto, "pazzarelli buffoni di Corte [insane court buffoons]" rescues the title-role character who feigns madness from being caught and begin their dance, which leads to the final act stipulated as "Catastrofe".<sup>52</sup> Regrettably, however, music for these dances rarely survives – the ballo di pazzi of Cavalli's *Pompeo Magno* (1666) is an exception where the designated music is preserved in its entirety.<sup>53</sup>

Although we have come to see Tom as Bess's former lover, another character often coupled with him in the ballad tradition is a woman called Mad Maudlin. Mad Maudlin is featured in several ballads, including one sung to a version of the tune for "From the Hag and Hungry Goblin".<sup>54</sup> However, 'Tom and Bess', as England's representative mad couple, seems to have been established before Mad Maudlin came on the scene. The Tom and Bess couple dates back at least to the turn of the seventeenth century when a collection of social observations published in 1607 describes how the "frantique" mad who "make sport with stick and flowers" were called "Poore Besse" and "Tom".<sup>55</sup> Moreover, it seems probable that Bess and Maudlin were not essentially different characters but one and the same person.<sup>56</sup> This is because Bess and Maudlin share so many attributes – both come from the "Elizian fields";<sup>57</sup> they both make reference to nymphs and fairies, and to mythological figures such as Jove, Mars and Venus,

43 For a collection of Tom-related verses, see LINDSAY and GRAVES 1969 [1927], which includes the following songs directly associated with Tom: "From the Hagg & Hungry Goblin" (originally included with its tune in Gb-Lbl, MS. 24,665; *Giles Earle his Booke* [1615].); "Loving Mad Tom"; "Tom o' Bedlam's Song"; "From the Top of High Caucasus"; and "Forth From my Sad and Darksome Cel". The last with its music is preserved in: PLAYFORD 1673: 66–67; PLAYFORD 1675a: 75; PLAYFORD 1676: 94; PLAYFORD 1685: n. 71; PLAYFORD 1686: n. 25; PLAYFORD 1699: 43–44; TONSON 1719: 43–44.

44 For a recent study of Tom o' Bedlam and *King Lear*, see CARROLL 2002.

45 GB-Lbl, Ms Add. 38539, f.14, see also SIMPSON 1966: 710–711.

46 PLAYFORD 1675b: 56. Playford's series contains this tune from its first edition but in the first three editions, it is entitled only "Grayes-Inn Mask" without mentioning "Tom".

47 CHAPPELL and WOODFALL EBSWOTH 1869–1901: II, pt. 2, 259–261.

48 CHAPPELL and WOODFALL EBSWOTH 1869–1901: II, pt. 2, 255–258.

49 WALTON 1653: 84.

50 WALSH c. 1725: 13. The index of GB-Lbl, Ms Add. 22099 attributes this song to Henry Lawes.

51 Beaumont's text for the masque describes the scene: "The second anti-masque rush in, dance their measure, and as rudely depart; consisting of, a Pedant, May Lord, May Lady; Servingman, Chambermaid; a Country Clown, or Shepherd, Country Wench; an Host, Hostess; a He-Baboon, She-baboon; a He-fool, She-fool, ushering them in". COLMAN 1811: III, 573.

52 STROZZI 1641: 82–83.

53 MATSUMOTO 2005: 128.

54 First printed in: PLAYFORD 1700: 192–193.

55 WEST 1607: f.3<sup>r</sup>.

56 For this investigation, the 'Maudlin' text is taken from: SMITH et al.1656: 126–127.

57 In most of the sources of "Bess of Bedlam" including *Choice Ayres*, this reads as "Elizium grove"; however, the 'Elysian grove' occurs in some early sources such as Och 350, CFM 118, Lb-Add.29397 and 33234.

and both describe the scene where the ferryman of the underworld, C[h]aron wanders away from his boat (Example 2).

<p>From forth the Elizian fields  A place of restlesse soules,  Mad Maudlin is come, to seek her naked Tom,  Hells fury she controules:  The damned laugh to see her,  Grim Pluto scolds and frets,  Caren is glad to see poor Maudlin mad,  And away his boate he gets;  Through the Earth, through the Sea, through unknown iles  Through the lofty skies  Have I sought with sobs and cryes  For my hungry mad Tom, and my naked sad Tom  Yet I know not whether he lives or dies.</p> <p>My pains makes Satyrs civil,  The Nimphs forget their singing;  The Fairies have left their gambal and their theft  The plants and the trees their springing.  Mighty Leviathan took a consumption,  Triton broke his organ,  Neptune despis'd the Ocean;  Flouds did leave their flowing,  Churlish winds their blowing,  And all to see poor Maudlins action.  The Torrid Zone left burning,  The deities stood a striving,  Dispised Jove from Juno took a glove  And stroke down Pan from whistling.</p>	<p>Mars for feare lay couching,  Apolloes Cap was fire'd:  Poor Charles his waine, was thrown into the main  The nimble Post lay tir'd  Saturn, Damas, Vulcan, Venus,  All lay husht and drunk;  Hells fire through heaven was rim,  Fates and men remorslesse, hated our grief &amp; hornesa,  And yet not one could tell of Tom.</p> <p>Now whether shall I wander?  Or whether shall I flie?  The heavens do weep, the earth the aire the deep  Are wearied with my cry.  Let me up and steal the Trumpet  That summons all to doome;  At one poor blast the Elements shall cast  All creatures from her wombe.  Dyon with his Heptune, Death with destruction;  Stormy clouds and weather,  Shall call all soules together  Against I finde In Tomkin ile provide a pumkin  And we will both be blisse together.</p>
---	--

Ex. 2. The Text of "Mad Maudlin" (under the title "Tom of Bedlam")

Moreover, 'Maudlin' is not only a woman's name, but also a descriptive epithet of sorrow, her quintessential demeanour derived from early pictures of the weeping Mary Magdalene.<sup>58</sup> In that sense, 'Maudlin' is a personification, not a person. Perhaps this is the reason why Mad Maudlin gradually sank into oblivion, while the character of Mad Bess retained her status as the true counterpart of Mad Tom beyond the turn of the eighteenth century.<sup>59</sup>

### Bess, Tom and Robin Goodfellow: Fluidities of Identity, Race and Gender

Deeper investigation into the component aspects of the Bess character reveal other indications of her composite identity. In 16th-century English folk theatre Bess was an androgynous figure whose attributes were assigned in some sources to Bess and in others to 'Tom Fool'.<sup>60</sup> This figure was sometimes referred to as 'Betsy Bob', a term that may well have been derived from some archaic transformation of 'Beelzebub', Prince of Devils in the Bible.<sup>61</sup> The association with darkness may also explain why the Betsy Bob character had its face blackened. In some sources the Tom figure also had a black face,

58 OED 2023: s.v. "Maudlin".

59 Early modern literature which refers to "Mad Bess"/ "Bess of Bedlam" as the symbol of female insanity include: MILL 1640 (poem); TATHAM 1660; JEVON 1686; HOPKINS 1696 (dramas); DONNE 1662: 67 "Of a Bedlam"; ANONYMOUS 1709a and 1709b (satirical proses).

60 MALIN 1981: 25–26.

61 MATTHEW 12: 24. For the Beelzebub figure in medieval theatre, see CHAMBERS 1996 [1903]: 214–226. Also note that Robin Goodfellow is believed to have been transformed from the satanic figure of 'Beelzebub'. LAMB 2000: 299.

and this phenomenon is held in some traditions to be related to the Moors and their 'Morris' (Moorish) dances. If so, the fact that the ballad "Loves Lunacie", where the Mad Bess figure appeared for the first time, was sung to "The Mad Mans Morris" provides a suggestive link.

The ambiguities of characterisation do not stop there. The Bess/Tom figure sometimes strongly overlaps with Robin Goodfellow, the character from which Puck, a jester to the fairy king, in Shakespeare's *A Midsummer Night Dream* (c.1594–1596)<sup>62</sup> was derived.<sup>63</sup> Interestingly, there is a musical similarity between a section from "Bess of Bedlam" and the traditional ballad of "Robin Goodfellow the King of Fairies". The Robin ballad is known to have been sung "to the tune of 'Dulcina'".<sup>64</sup> The music of "Dulcina" is strikingly similar to the sections "Bright Cynthia" (Air 1) and "In Yonder Cowslips" (Air 2) in "Bess of Bedlam". It seems very likely that Purcell must have based his music upon the ballad in some way (Music- Example 3, see Appendix). Rebecca Herissone has demonstrated that Purcell incorporated pre-existing ballads within his music for a 'specific purpose' (as in, for example, his quotation of the Scottish ballad "Cold and Raw" in his *Birthday Song for Queen Mary*, 1692).<sup>65</sup> What we see here may be yet another example, but it is inserted in such a discreet manner that it has hitherto escaped the notice of scholars.

We have noted above that Purcell's Bess echoes the references in Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* to "the Fairy Queen", "Oberon", "cowslips", "the raven", "cat", "owl" and "bat",<sup>66</sup> and so it should not be surprising that Mad Bess is connected to the midsummer, since the summer solstice was believed to bring on insanity already from the Middle Ages.<sup>67</sup> The connections between Robin/Puck and Tom/Bess strengthen this notion. The following illustrations (Figures 2 and 3) reveal some strong similarities between Robin,<sup>68</sup> and Tom.<sup>69</sup> They are both half-naked; both of their faces are covered with a moustache and beard; they are both carrying horns;<sup>70</sup> and although blatantly displaying the erect male member, they have female breasts. Some of their attributes follow the image of a wandering wild man, a Pan-European folklore figure from the Middle Ages. The Wildman as well as the mad existed on the 'margins' of human and non-human, questioning the establishment of what is expected from a cultivated human being, including the securities of sex, as Hayden White has elucidated.<sup>71</sup> The Wildman figure was featured frequently in Renaissance theatre, but its function and identity on stage shared some attributes with that of a clown,<sup>72</sup> in a similar way to the figure of a madman.

62 FOAKES 2003: 44–45 discusses Shakespeare's play in relation to the cult of the Moon Goddess. Also, Edmund Spenser's *Faerie Queen* (1590) famously refers to the Queen as the Moon Goddess – for a discussion, see WELLS 1983.

63 For the transformation from the wild Robin Goodfellow to a courtly Puck, see LAMB 2000.

64 GB-Lbl, Add. Ms. 24665, f. 35v "As at No One Dulcina Rested". For a facsimile edition, see BICKFORD JORGENS 1986: Part I, Item no. 3, unpaginated. Also see GB-Cfm: 32.g.29. "Daunce", II, [CCVI].

65 HERISSONE 2013: 34.

66 In Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, "Cowslips" are mentioned by a fairy (SHAKESPEARE 1997: [II, 2] 858), "raven" by Lysander ([II, 2] 830), "cat" by Oberon ([II, 2] 820), "bat" by Oberon ([III, 2] 820) and "owl" by Titania ([II, 2] 827) and by Robin ([IV, 2] 859). Also note that Purcell wrote the semi-opera *The Fairy Queen* (1692, z. 629) based upon an anonymous adaptation of Shakespeare's comedy.

67 For a discussion of Renaissance rituals and their relation to madness see VLASOPOLOS 1978. Shakespeare was obviously aware of the relation, for example, in his *Twelfth Night*, Olivia utters, "...this is very midsummer madness", SHAKESPEARE 1997: [III, 4] 1801.

68 Figure 2 is taken from: ANONYMOUS 1639: ii.

69 Figure 3 is taken from: ANONYMOUS 1670?.

70 Traditionally "to wear the horns" means "to be a cuckold". BREWER 2018 [1895], s.v. "Horn".

71 WHITE 1972: 20.

72 GOLDSMITH 1958: 483. For the functions of the Wildman figure in entertainments for Elizabeth I, see STRÓBL 2008. STRÓBL 2008: 64 also explores the connection between the figure of the Wildman and that of Hercules, a mythological figure associated with insanity. I am grateful to Dr Stróbl for her communication with me concerning this issue.



Fig. 2. "Robin Goodfellow". Credit: Call # STC 12017, Robin Good-Fellow, his mad pranks and merry iests, full of honest mirth, and is a fit medicine for melancholy, title page, used by permission of the Folger Library.



Fig. 3. "Tom of Bedlam". Credit: Courtesy of University of Glasgow Shakespeare Archives & Special Collections: Euing Ballad 248.

The male/female ambiguity of the original Bess is to some extent reflected in the early performing traditions of the song. The early modern singers for whom we have records of singing "Bess of Bedlam" were all male: William Mountfort (in the aforementioned production of *A Fool's Preferment* in 1688); a certain Mr Shaw (at Drury Lane in 1703); and John Beard ('in character' at Covent Garden in 1737 and 1745; and at Drury Lane in 1749) (see Table 4, Appendix). This is rather striking because after the introduction of actresses in 1660 (as opposed to the boy actors who previously took female roles) mad scenes performed with abandon by female protagonists in plays were often used as an excuse to titillate the audience.<sup>73</sup> As Table 4 shows, the earliest recorded female performance of "Mad Bess" was not until 1762 by Jane Poitier (1736–1786, aka Mrs Vernon).<sup>74</sup>

From then on, several notable sopranos sang the song, including Sarah Harrop (c. 1755–1811; aka Mrs Joah Bates), Nancy Storce (as we have mentioned above), and Gertrud Mara (1749–1833; the German soprano who enjoyed a triumphant career in England). The song fully established itself as an embodiment of female madness in 1790 when Elizabeth Billington (c.1765/68–1818) as Ophelia in Shakespeare's *Hamlet* sang it as a replacement for ballads which were originally designated for the role.<sup>75</sup> This practice of singing "Mad Bess" as Ophelia was repeated by Caroline Poole (1770s–1833) in 1793, but in 1814 Catherine Stephens (1794–1882) was hissed by the audience who found such a practice inappropriate for Shakespeare. However, through those singers' characterisations, Bess's 'insanity' acquired a sentimentality and poignancy which tended to mask the original darker connotations. For example, in February 1791 when Storce sang the work "within the finest effects of sympathy",<sup>76</sup> she left the audience in some doubt "to whom the greatest share of merit was due, the singer or composer".<sup>77</sup>

73 For discussions, see HOWE 1992: 39–43; TOMLINSON 2005: 129–146.

74 ANONYMOUS 1762. For a discussion about the 18<sup>th</sup>-century dissemination of Purcell's music see TUPPEN 2015.

75 Billington's performances as Ophelia took place at Covent Garden on 2<sup>nd</sup> and 7<sup>th</sup> June 1790. Her interpretation of "Mad Bess" (with some added ornamentations) has come down to us in the form of a single-sheet edition. BILLINGTON 1817.

76 ANONYMOUS 1791a, n.pag.

77 ANONYMOUS 1791b, n.pag.

In the early performances of “Bess of Bedlam”, by contrast, the character was presented in an antic and grotesque manner in order to evoke in the audience laughter rather than pity. The transformation of Bess’s image in later days may have mirrored changing attitudes to the insane in England. First, madness was subject to ridicule and amusement – as is exemplified by visits to see the insane at Bedlam as a popular pastime.<sup>78</sup> But the 1720s and 30s saw the emergence of a new, arguably more positive perspective on insanity, one which regarded a gloomy, melancholic state as part of England’s national and perhaps artistic psyche. In 1733, George Cheyne first described insanity as “the English Malady” and, in his publication of the same name, he concluded that this condition was derived from the nation’s intellectual superiority<sup>79</sup> (feel free to disagree!).

### **Crisis and Containment: “Bess of Bedlam” as a Metaphor**

All works of art, whether through concrete references or abstract design, have a content. In that sense, they are ‘about’ something. Also, they are usually intended for a particular kind of listening, reading or visual culture – that is, certain types of reception are usually intended by the artist. This subtle transaction between the content and the cultural ‘readiness to receive the work’ expands its meaning beyond the mere notes and words. The composer thus not only ‘says’ things in the work, but can intend to say further things by saying them in the wider and redolent worlds of art, culture and history.

Hence a work such as “Bess of Bedlam” not only does ‘cultural work’<sup>80</sup> by acclimatising audiences to the acceptance of madness in a relatively benign way. It also implies things about how the ‘crisis’ of madness was construed in the seventeenth century and how it might be contained. Moreover, the way in which the breakdown of Bess’s identity in madness is presented acts as a metaphor<sup>81</sup> for whether society at the time thought that human beings had psychological coherence or a thread of psychic identity, and if so, to what extent society might be threatened by its breakdown.

We have seen that the deeper we explore the traditions behind “Bess of Bedlam” the more her true identity becomes problematic and ambiguous. Also, her words and the narrative voice in the song keep us twisting and turning between fantasy and reality. In fact, it was in the observation of these turning points of the body and soul that the word ‘crisis’ entered modern European languages from Greek and Latin.<sup>82</sup> It signified that point in an affliction or disease where the outcome could go either way – death or recovery, madness or sanity – as described in treatises such as *Chirurgia Magna* by Guy de Chauliac (c. 1300–1368),<sup>83</sup> who had worked as a doctor in the Black Death and had seen many such ‘turning points’. From what we can gather of “Mad Bess”, when we encounter her, she had moved beyond the crisis point and will now be forever trapped in the world of insanity.

Given the ambiguities of the text it is difficult to grasp exactly where these scenes are located (e. g. strophe 9 in the underworld?). Also is Bess fully caught up in her madness or does she sometimes step outside of it (strophe 6, she turns to the ladies of the audience)? What is clear is that Bess says little about her actual emotions. The text largely describes her behaviour and the fantasies that flit through her mind.

We mostly infer what kind of character Bess is from the very fragmented presentations of her visions and descriptions. We get little idea of her interiority, her psychological cohesion, or her true ‘individuality’ beyond her somewhat eccentric and slightly stereotypical erratic behaviour. In fact, the sectionalised music and text may to some extent act as a metaphor for how the seventeenth century viewed personhood as a ‘mosaic’ of attributes and behaviours not strongly governed by an interior and

78 ANDREWS et al. 2013 [1997].

79 CHEYNE 1733. For a study of the English Malady, see SKULTANS 1979.

80 BANKS 2007.

81 LAKOFF and JOHNSON 2003 [1980].

82 OED 2023: s.v. “crisis”.

83 CHAULIAC (1997) [1363]: esp. vol. I, 68–70.

integrated sense of self or 'individualism'.<sup>84</sup> And as Ian Watt has suggested,<sup>85</sup> "problematic" persons who attempted overtly to be "individualistic" (figures such as Don Juan, Faust, Don Quixote, Robinson Crusoe etc) were either condemned to hell or were ridiculed or marooned in isolation. These last two solutions to the 'crisis management' of madness were common around 1700 in the absence of any proper psychiatric strategy.<sup>86</sup>

As the above remarks suggest, the formal sectionalisation of text and music is not sufficient on its own to show exactly in what way they might act as metaphors for societal attitudes. In the case of "Bess of Bedlam" that fragmentation seems to reflect 'personality' as something displayed in a set of behaviours. In early 18<sup>th</sup>-century opera, we frequently see the building up of character conveyed through a sequence of contrasting arias, each encapsulating a particular attitude or emotion (*Affekt*). This was not an organicist view of character, or of structure, but a way of emphasising the vivid connectedness of arias to which the genre was tied.<sup>87</sup> In a 19<sup>th</sup>-century work such as *Lucia di Lammermoor* (1835), the heroine's mad scene unfolds in a series of sections which reveal in a continuously unfolding manner an interior integrated human being struggling to come to terms with the destructive crises she is aware of and has created. And like all crises it is a crisis precisely because it effects events well beyond the immediate situation and threatens to destroy something systemic.

Our changing portrayals of madness in works and in the history of performance reflect our developing notions of what kind of crisis insanity might be. But, of course, in art, emotions and traumas are already constrained by the needs of formal organisation, and by the fact that performers on the whole are sane and suffer crises of delivery and mimicry, rather than reason. Perhaps most elusively of all, as Purcell's frequent collaborator John Dryden said: "there is a pleasure sure in being mad which none but madmen know".<sup>88</sup>

**Naomi Matsumoto** is Senior Lecturer at Goldsmiths, University of London, working on 17<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century music. She has received several awards including the BFWG national Award and the Gladys Kriebel Delmas Foundation British Award. Recently she has published a critical edition of an anonymous opera *Lo spedale* (c. 1660) from A-R editions.

## Bibliography

### Manuscript Sources

GB-Cfm, 118: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1680–1685, 78–81.

GB-Cfm, 120: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1728, 22.

GB-Cfm, 32.g.29.: [*Fitzwilliam Virginal Book*], c. 1562–1612.

GB-Lbl, Add. 63626: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1700? Before c.1740, f.78<sup>v</sup> and ff. 113<sup>v</sup>–116<sup>r</sup>.

GB-Lbl, Add. Ms. 24665: [*Giles Earle Song Book*], c. 1615–1626.

GB-Lbl, Add.22099: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1704–1707, ff. 41<sup>v</sup>–42<sup>r</sup>.

GB-Lbl, Add.29397: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1682–1688, ff. 69<sup>r</sup>–71<sup>r</sup>.

84 TRIGG 1999 [1988].

85 WATT 2009 [1996].

86 FOUCAULT 2003 [1963].

87 STROHM 1997: 18.

88 DRYDEN 1808 [1681]: 408.

- GB-Lbl, Add.33234: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1680–1685, 246–249 (ff. 125<sup>v</sup>–127<sup>r</sup>).
- GB-Lbl, Harley 1270: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. the late 17<sup>th</sup>–early 18<sup>th</sup> centuries, ff. 49<sup>r</sup>–54<sup>r</sup>.
- GB-Lbl, Lansdowne 740: "Bess of Bedlam", c. Late 17<sup>th</sup> century, ff. 171<sup>v</sup>–172<sup>r</sup>.
- GB-Lbl, Ms Add. 22099: [*Keyboard Music Manuscript*], 17<sup>th</sup> century.
- GB-Lbl, Ms Add. 38539: [*Margaret Lutebook*], c. 1620.
- GB-Lbl, R.M.24.e.6: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", Early 18<sup>th</sup> century, ff. 28<sup>v</sup>–30<sup>v</sup>.
- GB-Ob, (26495) Mus Sch C. 96: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", late 17<sup>th</sup> century, f. 4<sup>v</sup>.
- GB-Ob, MS. Mus.e.48: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1750/1751, ff. 49<sup>v</sup>–53<sup>r</sup>.
- GB-Och, 350, item no. 41: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1675–1690, 121–127.
- GB-Osc, B. 469: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", after 1685?, ff. 9<sup>v</sup>–12<sup>r</sup>.
- US-NHub, Osborn Music MS 9: PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", 1692, ff.7<sup>r</sup>–9<sup>r</sup>.
- US-Ws, V.b.197 (formerly 1634.4): PURCELL, Henry: "Bess of Bedlam", c. 1710, 130–131.

### Literature

- ADAMS, Martin (1995): *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDREWS, Jonathan, BRIGGS, Asa, PORTER, Roy, TUCKER, Penny, and WADDINGTON, Keir (2013) [1997]: *The History of Bethlem*, London and New York: Routledge.
- ANONYMOUS (1639): *Robin Goodfellow, His Mad Prankes and Merry Fests*, London: Thomas Cotes.
- ANONYMOUS (ed.) (1654): *Cabala sive Scrinia sacra: Mysteries of State and Government: In Letters of Illustrious Persons and Great Ministers of State*, London: Bodell and Collins.
- ANONYMOUS (1670?): *New Mad Tom of Bedlam*, London: W.O.
- ANONYMOUS (1709a): *Midsummer Moon or Tom o' Bedlam's Thanks to His Sister Bess*, London: no publisher.
- ANONYMOUS (1709b): *Bess o' Bedlam's Love to Her Brother Tom*, London: no publisher.
- ANONYMOUS (ed.) (1733): *The Hive: A Collection of the Most Celebrated Songs in Four Volumes*, London: J. Walthoe.
- ANONYMOUS (ed.) (1737): *The Syren Containing a Collection of Four Hundred Thirty of the Most Celebrated English Songs*, 2<sup>nd</sup> ed., London: J. Osborn.
- ANONYMOUS (1762): Untitled [Theatre Royal, Covent Garden advertisement], in *Public Advertiser*, 17.02.1762, unpaginated.
- ANONYMOUS (ed.) (1765?): *The Gold-Finch, or Comus's Court Being a Choice and Valuable of Two Hundred and Thirty One of the Most Celebrated English and Scotch Songs*, London: W. Bristow.
- ANONYMOUS (1790): *A Grand Selection from the Works of Handel that Were Performed at the Pantheon and Westminster Abbey: Now Performing at the Theatre-Royal in Drury Lane*, London: J. Bell.
- ANONYMOUS (1791a): "Academy of Ancient Music", in *Gazetteer & Newly Advertiser*, 05.02.1791, unpaginated.
- ANONYMOUS (1791b): "Academy of Ancient Music", in *Public Advertiser*, 04.02.1791, unpaginated.

- ARNOLD, Catharine (2009): *Bedlam: London and Its Mad*, London and Sydney: Pocket Books.
- ASKE, James (1588): *Elizabetha triumphas*, London: Thomas Gubbin and Thomas Newman.
- AVERY, Emmett Langdon, LENNEP, William van, SCOUTEN, Arthur H., STONE, George Winchester, and HOGAN, Charles Beecher (eds.) (1960–1963): *The London Stage, 1660–1800: A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*, 11 vol., Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- BALDWIN, Olive, and WILSON, Thelma (1981): “A Purcell Problem Solved”, in *Musical Times* 122, 445.
- BANKS, Mark (2007): *The Politics of Cultural Work*, London: Springer.
- BASKERVILL, Charles Read (1965) [1929]: *The Elizabethan Jig and Related Song Drama*, New York: Dover.
- BICKFORD JORGENS, Elise (ed.) (1986): *English Song 1600–1675: Facsimiles of Twenty-Six Manuscripts and an Edition of the Texts*, New York and London: Garland.
- BICKHAM, George Jr. (c.1736): *The Musical Entertainer*, 2 vol., London: by the author.
- BILLINGTON, Elizabeth (1817): *Mad Bess: A Celebrated Song Sung by Mrs Billington*, London: G. Walker.
- BREWER, E. Cobham (2018) [1895]: *The Dictionary of Phrase and Fable*, ed. by Susie Dent, London: Chambers.
- BRONSON, Bertrand Harris (1969): *The Ballad as Song*, Berkeley, California: University of California Press.
- BURKE, Peter (2009): *Popular Culture in Early Modern Europe*, 3<sup>rd</sup> ed., Farnham, Surrey: Ashgate.
- CANOVA-GREEN, Marie Claude, JONES, Suzanne, and MATSUMOTO, Naomi (eds.) (2022): *Raymond Poisson: Théâtre Complet*, Paris: Ganier.
- CARROLL, William C. (2002): “Songs of Madness: The Lyric Afterlife of Shakespeare’s Poor Tom”, in *King Lear and Its Afterlife*, (= Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production 55), ed. by Peter Holland, Cambridge: Cambridge University Press, 82–95.
- CARTER, Tim (2022): Art. “Ariosto, Ludovico (opera)”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900292> [22.12.2022].
- CHAKRAVARTI, Paromita (2011): “Natural Fools and the Historiography of Renaissance Folly”, in *Renaissance Studies* 25/2, 208–227.
- CHAMBERS, Edmund K (1996) [1903]: *The Mediaeval Theatre*, London: Dover.
- CHAPPELL, William and WOODFALL EBSWOTH, Joseph (eds.) (1869–1901): *The Roxburghe Ballads*, 9 vol., Hertford: Ballad Society.
- CHAULIAC, Guy de (1997) [1363]: *Inventarium sive chirurgia magna*, 2 vol., ed. by Michael R. McVaugh, Leiden: Brill.
- CHEYNE, George (1733): *The English Malady; or, A Treatise on Nervous Disorders of All Kinds*, London: Strahan & Leake.
- CLIMSELL [CLIMSULL], Richard (1637/1638?): *Loves Lunacie*, London: J. Wright.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise (1992): “Ballet de cour”, in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, ed. by Marcelle Benoit, Paris: Fayard, 45–49.

- COLMAN, George (ed.) (1811): *The Dramatic Works of Beaumont and Fletcher*, 3 vol., London: John Stockdale.
- DENT, Edward J. (1965) [1928]: *Foundations of English Opera*, New York: Da Capo Press.
- DONNE, John Jr. (1662): *Donne's Satyr*, London: M. Wright.
- DRYDEN, John (1808) [1690]: "Spanish Friar", in *The Works of John Dryden*, 18. vol., ed. by Walter Scott, vol. 6, London: James Ballantyne, 366–486.
- D'URFEY, Thomas (1688): *A Fool's Preferment or the Three Dukes of Dunstable*, London: J. Knight.
- EUBANKS WINKLER, Amanda (2006): *O Let Us Howle Some Heavy Note: Music for Witches, the Melancholic, and the Mad on the Seventeenth-Century English Stage*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- FABBRI, Paolo (1995): "On the Origins of an Operatic Toos: The Mad Scene", in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580–1740*, ed. by Iain Fenlon and Tim Carter, Oxford: Clarendon Press, 157–195.
- FOAKES, R. A. (2003) [1984]: *Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michel (2003) [1963]: *The Birth of the Clinic*, trans. by A. M. Sheridan, London and New York: Routledge.
- GOLDSMITH, Robert Hillis (1958): "The Wild Man on the English Stage", in *The Modern Language Review* 53/4, 481–491.
- GOWLAND, Angus (ed.) (2021): *Robert Burton: The Anatomy of Melancholy, a Scholarly Edition*, London: Penguin.
- HACKETT, Helen (1995): *Virgin Mother, Maiden Queen: Elizabeth I and the Cult of the Virgin Mary*, Basingstoke: Macmillan.
- HINDLEY, Charles (ed.) (1873): *The Roxburghe Ballads*, 2 vol., London: Reeves and Turner.
- HENZE, Catherine A. (2017): *Robert Armin and Shakespeare's Performed Songs*, Abingdon: Routledge.
- HERISSONE, Rebecca (2013): *Musical Creativity in Restoration England*, New York: Cambridge University Press.
- HERISSONE, Rebecca (2017): "Daniel Henstridge and the Aural Transmission of Music in Restoration England", in *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, ed. by Linda Phylis Austern, Candace Bailey and Amanda Eubanks Winkler, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 165–186.
- HOPKINS, Charles (1696): *Neglected Virtue or the Unhappy Conqueror*, London: Henry Rhodes.
- HOWE, Elizabeth (1992): *The First English Actresses: Women and Drama 1660–1700*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- JEVON, Thomas (1686): *The Devil of a Wife or a Comical Transformation*, London: I. Eaglefield.
- JORDAN, Thomas (1676): *Londons Triumphs Express'd in Sundry Representations, Pageants, and Shows, Performed on Monday Octob. 30, 1676 at the Inauguration and Instalment of the Right Honourable Sir Thomas Davies...*, London: John Playford.

- KRAMER, Lawrence, and NONES, Alberto (eds.) (2021): *Classical Music in a Changing World: Crisis and Vital Signs*, Wilmington, Delaware: Vernon Press.
- LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark (2003) [1980]: *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.
- LAMB, Mary Ellen (2000): "Taken by the Fairies: Fairy Practices and the Production of Popular Culture in *A Midsummer Night's Dream*", in *Shakespeare Quarterly* 51/3, 277–312.
- LINCOLN, Margarette (2021): *London and the Seventeenth Century: The Making of the World's Greatest City*, New Haven and London: Yale University Press.
- LINDSAY, Jack and GRAVES, Robert (ed.) (1969) [1927]: *Loving Mad Tom: Bedlamite Verses of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Welwyn Garden City: Seven Dials Press.
- MACNEIL, Anne E. (1995): "The Divine Madness of Isabella Andreini", in *Journal of the Royal Musical Association* 120/2, 195–215.
- MALIN, Stephen D. (1981): "Four Doubled Figures in the Origins of English Folk Theatre" in *Theatre Journal* 32/1, 18–33.
- MATSUMOTO, Naomi (2005): *The Operatic Mad Scene: Its Origins and Early Development up to c. 1700*, PhD dissertation, University of London.
- MEINHART, Michelle, and ROGERS, Jillian (2022): "Introducing Theorizing Trauma and Music in the Long Nineteenth Century", in *Nineteenth-Century Review*, Special Issue, 1–30.
- MILL, Humphrey (1640): *A Nights Search*, London: Laurence Blacklock.
- Oxford English Dictionary [OED]* (2023): s.v. "crisis, n.", <https://0-doi-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/10.1093/OED/9319861530> [25. 08. 2023].
- Oxford English Dictionary* (2023): s.v. "Elysium, n.", <https://0-doi-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/10.1093/OED/7706821612> [25.08.2023].
- Oxford English Dictionary* (2023): s.v. "fegary, n.", <https://0-doi-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/10.1093/OED/3486762550> [25.08.2023].
- Oxford English Dictionary* (2023): s.v. "lunatic, adj. & n.", <https://0-doi-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/10.1093/OED/7983575827> [25.08.2023].
- Oxford English Dictionary* (2023): s.v. "maudlin, adj.", <https://0-doi-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/10.1093/OED/7477484496> [25.08.2023].
- OKIGBO, Austin C. (2017): "South African Music in the History of Epidemics", in *Journal of Folklore Research* 54/1–2, 87–118.
- PETOWE, Henry (1603): *Elizabetha quasi vivens, Eliza's Funeral*, London: M. Lawe.
- PLAYFORD, Henry (ed.) (1699): *Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy, the First Part*, London: Henry Playford.
- PLAYFORD, Henry (ed.) (1700): *Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy, the Second Part*, London: William Pearson.
- PLAYFORD, John (ed.) (1673): *Choice Songs & Ayres, First Book*, London: John Playford.
- PLAYFORD, John (ed.) (1675a): *Choice Ayres, Songs, Dialogues*, London: John Playford.
- PLAYFORD, John (1675b): *The English Dancing Master*, 4<sup>th</sup> ed., London: W. Godbid.

- PLAYFORD, John (ed.) (1676): *Choice Ayres, Songs & Dialogues... Newly Reprinted*, London: John Playford.
- PLAYFORD, John (ed.) (1683): *Choice Ayres and Songs to Sing to the Theorbo-Lute or Bass-Viol..., Fourth Book*, London: John Playford.
- PLAYFORD, John (ed.) (1685): *Catch that Catch can; or the Second Part of the Musical Companion*, London: John Playford.
- PLAYFORD, John (ed.) (1686): *The Second Book of the Pleasant Musical Companion*, London: John Playford.
- POWELL, John S. (2000): *Music and Theatre in France 1600–1680*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- RICE, Timothy (2014): “Ethnomusicology in Times of Trouble”, in *Yearbook for Traditional Music* 46, 191–209.
- ROSAND, Ellen (1989): “Operatic Madness: A Challenge to Convention”, in *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. by Steven Paul Scher, Cambridge: Cambridge University Press, 241–272.
- SHAKESPEARE, William (1997): *The Norton Shakespeare Based Upon the Oxford edition*, ed. by Stephen Greenblatt. New York: W. W. Norton.
- SHAY, Robert, and THOMPSON, Robert (2000): *Purcell Manuscripts: The Principal Musical Sources*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SIMPSON, Claude M. (1966): *The British Broadside Ballad and Its Music*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- SKULTANS, Vieda (1979): *The English Malady: English Madness, Ideas on Insanity 1580–1890*, London: Routledge & Kegan Paul.
- SMITH, John Mennis James, DAVENANT, John and DONNE, John (1656): *Wit and Drollery: Jovial Poems Never Before Printed*, London: Nath. Brook.
- SMITH-BANNISTER, Scott (1997): *Names and Naming Patterns in England 1538–1700*, Oxford: Clarendon Press.
- STERNFELD, F.W. (1964): “Ophelia’s Version of the Walsingham Song”, in *Music and Letters* 45/2, 108–113.
- STERNFELD, F. W. (2013) [1963]: *Music in Shakespearean Tragedy*, London: Routledge.
- STRÓBL, Erzsébet (2008): “The Figure of the Wild Man in the Entertainments of Elizabeth”, in *Writing the Other, Tudor Humanism/Barbarism*, ed. by Michael Pincombe and Zsolt Almási, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 59–78.
- STROHM, Reinhard (1997): *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven and London: Yale University Press.
- STRONG, Roy (1977): *The Cult of Elizabeth*, London: Thames and Hudson.
- STROZZI, Giulio (1641): *La finta pazza*, 1<sup>st</sup> ed., Venice: Gio. Battista Surian.
- TATHAM, John (1660): *The Rump, or the Mirrour of the Late Times*, London: R. Bloome.
- TIPPETT, Michael, and BERGMAN, Walter (eds.) (1961): *Mad Bess: Edited from Orpheus Britannicus*, vol. 1, London: Schott.

- TOMLINSON, Sophie (2005): *Women on Stage in Stuart Drama*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- TONSON, John (ed.) (1719): *Songs Compleat*, London: J. Tonson.
- TRIGG, Roger (1999) [1988]: *Ideas of Human Nature: An Historical Introduction*, Oxford: Blackwell.
- TUPPEN, Sandra (2015): "Purcell in the 18<sup>th</sup> Century: Music for the 'Quality, Gentry and the Others'", in *Early Music* 43/2, 233–245,
- VLASOPOLOS, Anca (1978): "The Ritual of Midsummer: A Pattern for *A Midsummer Night's Dream*", in *Renaissance Quarterly* 31/1, 21–29.
- WALSH, John (ed.) (c. 1725): *Mr. Henry Purcell's Favourite Songs out of His Most Celebrated Orpheus Britannicus and the Rest of His Works...*, London: In<sup>o</sup> Walsh (John Walsh).
- WALTON, Izaak (1653): *The Compleat Angler, or the Contemplative Man's Recreation*, London: Rich Marriot.
- WATT, Ian (2009) [1996]: *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robin Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WELLS, Robin H. (1983): *Spenser's Faerie Queen and the Cult of Elizabeth*, London: Croon Helm.
- WEST, Richard (1607): *The Court of Conscience or Dick Whippers Sessions*, London: John Wright.
- WHITE, Hayden V. (1972): "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea", in *The Wild Man Within: An Image of Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, ed. by Edward Dudley and Maximilian E. Novak, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 3–38.
- YATES, Frances (1977) [1975]: *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Harmondsworth: Penguin.

## Appendix

Table 3. The Sources of “Bess of Bedlam”.

### Manuscripts

Location	Shelf-mark	Date <sup>89</sup>	Remarks
GB-Och*	350, item no. 41, pp.121–127	c. 1675–1690	Copied by Richard Goodson (Head Professor of Music at Oxford from 1682)
GB-Lbl*	Add.33234, pp. 246–9 (ff. 125 <sup>v</sup> –127 <sup>r</sup> )	c. 1680–1685	Copied by Charles Morgan; almost identical with, probably copied from, GB-Och, 350, item no. 41.
GB-Cfm*	118, pp. 78–81	c. 1680–1685	Entitled as <i>Mad Bess of Bedlam</i> . Copied by Daniel Henstridge (organist of Rochester Cathedral between 1673–1698). [See: HERISSONE 2017]
GB-Lbl*	Add.29397, ff. 69 <sup>r</sup> –71 <sup>r</sup>	c. 1682–1688	Linked to the area of Rochester; <i>Bess</i> with additional embellishments (voice part only)
GB-Lbl*	Lansdowne 740, ff. 171 <sup>v</sup> –172 <sup>r</sup>	Late 17 <sup>th</sup> century?	The text only
GB-Osc	B. 469, ff. 9 <sup>v</sup> –12 <sup>r</sup>	After 1685?	Within Ursula Nevill’s music book (dated 1664) but the relevant pages were copied later. Voice only, with added ornamentations,
US-NHub	Osborn Music MS 9, ff.7 <sup>r</sup> –9 <sup>r</sup>	1692	Rather corrupt
GB-Ob	(26495) Mus Sch C. 96, f. 4 <sup>v</sup>	Late 17 <sup>th</sup> century	Voice part only. Within a folio song book which contains altogether 9 songs.
GB-Lbl	Harley 1270, ff. 49 <sup>r</sup> –54 <sup>r</sup>	Between the late 17 <sup>th</sup> and early 18 <sup>th</sup> centuries	The MS consists of an Italian-song section titled “Arie italiane” (mainly A. Scarlatti/ Pasquini’s works) and others.
GB-Lbl	Add. 63626, f.78 <sup>v</sup> and ff. 113 <sup>v</sup> –116 <sup>r</sup>	c. 1700? Before c.1740	Within <i>The Song Book of Mr. Monriot</i> . Versions for a male voice in bass clef: in C major (f.78 <sup>v</sup> ) and B-flat major (ff. 113 <sup>v</sup> –116 <sup>r</sup> )
GB-Lbl	Add.22099, ff. 41 <sup>v</sup> –42 <sup>r</sup>	c. 1704–1707	Within a folio book of mainly vocal music with an index added later.
GB-Lbl	R.M.24.e.6, ff. 28 <sup>v</sup> –30 <sup>v</sup>	Early 18 <sup>th</sup> century	Within a collection of 31 songs and duets by Purcell.

<sup>89</sup> \* = sources which may have predated the first publication, 1683.

Where possible, the dates in the table follow: SHAY and THOMPSON 2000.

US-Ws	V.b.197 (formerly 1634.4), pp. 130–131	c. 1710	Within a songbook copied in one hand.
GB-Cfm	120, p.22.	Probably 1728	Probably copied from <i>Orpheus Britannicus</i> ?
GB-Ob	MS. Mus.e.48, ff. 49 <sup>v</sup> –53 <sup>r</sup> .	c. 1750– 1751	Former Shelfmark (GB-Ouf, Mee e.1)

**Printed Music** (up to the early 19<sup>th</sup> century)

Date	Title etc
1683	<i>Choice Ayres and Songs, the fourth book</i> (London: A. Godbid and J. Playford, 1683)
1695	<i>The New Treasury of Musick</i> (London: Henry Playford, 1695)
1698	<i>Orpheus Britannicus</i> , Book I (London: Henry Playford, 1698)
c. 1705	<i>A Collection of the Most Celebrated Songs and Dialogues Composed by the Late Famous Mr. Henry Purcell</i> (London: R. Mears, c. 1705)
1706	<i>Orpheus Britannicus</i> , 2 <sup>nd</sup> ed. (London: William Pearson, 1706)
1706	Ditto with additions
c. 1710	Single sheet edition “From silent shades, Bess of Bedlam” (London: [T. Cross Jr.], [c. 1710]) [See: GB-Lbl: H 1601. (152)]
c. 1720	Single sheet edition, “Bess of Bedlam” (London: non pub, [c. 1720]) [See: Gb-Lbl: G. 316. g. 29]
1721	<i>Orpheus Britannicus</i> , 3 <sup>rd</sup> ed. (London: William Pearson, 1721)
1725	[ <i>Orpheus Britannicus</i> ] <i>Mr. Henry Purcell’s Favourite Songs out of His Most Celebrated Orpheus Britannicus and the rest of his works</i> (London: John Walsh, c. 1725)
1726?	Ditto, 2 <sup>nd</sup> ed. (London: John Walsh and Ino. And Joseph Hare, after 1726?)
1736?	<i>The Musical Entertainer</i> (London: George Bickham, 1736?)
1737	<i>The Musical Entertainer</i> (London: George Bickham, 1737)
1737?	<i>The Universal Musician or Songster’s Delight</i> (London: non pub., n. d)
c. 1745	<i>Orpheus Britannicus</i> (London: J. Walsh, c. 1745)
1779?	<i>A Select Collection of the most admired songs, duets &amp;c</i> (London: Corri, 1779?)

c. 1790	Single sheet edition, "Bess of Bedlam, sung by Mrs Harrop" (London: J. Bland, [c. 1790]) [See: GB-Lbl: G. 295.u.1]
c. 1790	Single sheet edition, 'Mad Bess' (London: n. pub., [c.1790?]) [See: GB- Lbl: H. 2818. b. (71.)]
1790?	Single sheet edition, "Bess of Bedlam: a celebrated old song" (Dublin: J. & E. Lee, [1790?]). [See: GB-Lbl: H. 1601. b. (69.)]
c. 1800	Single sheet edition, 'Mad Bess: a favourite song composed by Mr. Henry Purcell' (London: Robt. Birchall, [c. 1800]) [See: GB-Lbl: H. 1601. p. (6).]
1805	<i>The Beauties of Purcell ...arranged with a separate accompaniment for the Pianoforte by Jos. Corfe</i> , (London: Corfe by Preston, 1805)
1809	<i>The Beauty of Purcell, Selected, adapted and Arranged for the pianoforte...by John Clarke</i> (London: Rt. Birchall, 1809)
1817	Single sheet edition, 'Mad Bess: a celebrated song sung by Mrs Billington (London: G. Walker, [1817]) [See: GB – Lbl: H. 1653.I. (37.)]
1819	Single sheet edition, 'Mad Bess, a favourite cantata...arranged by T. Greatorex (London: Regent's Harmonic Institution, [1819]) [See: GB – Lbl: H. 1653. I. (38.)]

Table 4. Recorded Performances of "Bess of Bedlam" up to c. 1820

Year	Date dd/mm	Venue <sup>90</sup>	Titles of plays/ concerts (Act) in which the song was sung	Singer
1688	April	DG	A Fool's Preferment (Act III, scene 2)	William Mountfort as Lyonel?
1703	16/10	DL	The Fatal Marriage or the Innocent Adultery (Unknown)	'Mr Shaw' (Details unknown)
1737	10/03	CG	<i>The Funeral</i> (Act IV)	John Beard
1745	15/04	CG	<i>Don Sebastian</i> and <i>The Schoolboy</i> (Unknown)	Beard
1749	05/04	DL	<i>The Distress'd Mother</i> (Act V)	Beard
1762	17/02	CG	<i>The Pilgrim</i> (Act IV)	Jane Poitier
1772	06/05	DL	<i>The Gamester</i> (Act V)	Isabella Scott
1777	10/02	NR	The Concert of Antient Music (Unknown)	Not recorded
1778	04/05	NR	Ditto	Ditto
1779	01/03	NR	Ditto	Ditto
1780	06/03	NR	The Concert of Antient Music (Act II)	Sarah Harrop

90 AW = Almack's Rooms (sometimes called as Willis's Rooms after 1783); AR = Argyll Room in Regent Street; CG = Covent Garden; DG = Dorset Garden; DL = Drury Lane; FH = Freemason's Hall; HAY = Haymarket; HS = Hanover Square Rooms; NR = New Rooms, Tottenham Street; R = Ranelagh Gardens; and RL=Royal Lyceum.

1781	28/08	HAY	The Hodge Podge or receipt to make a benefit! (Unknown)	Elizabeth Harper
1786	25/04	DL	<i>The Lord of the Manor</i> (End of the play)	Miss George
1787	10/08	HAY	<i>The young Quaker</i> (End of the play)	Miss George
1788	21/05	HS	<i>Knyvett's Benefit Concert</i> (Part II)	Gertrude Mara
1790	17/03	DL	<i>A Grand selection from the works of Handel</i> (Part I)	Nancy Storage
1790	30/04	HS	<i>Madame Mara's Night</i> (Part I)	Mara
1790	02/06	CG	<i>Hamlet</i> (Act IV, scene 5 = Ophelia's mad scene)	Elizabeth Billington as Ophelia
1790	07/06	CG	<i>Hamlet</i> (Ditto)	Billington
1791	03/02	Free-masons Hall	<i>Concert of the Academy of Ancient Music</i> (Act II)	Storage
1791	01/04	DL	<i>A Grand selection from the works of Handel</i> [Pt 3 of the concert after a performance of <i>Acis and Galatea</i> ]	Anna Maria Crouch
1791	26/04	DL	<i>The Rivals</i> (End of the play)	Crouch
1791	18/05	HS	<i>Knyvett's benefit concert</i> (Part II)	Mara
1792	07/03	CG	<i>A Grand selection from the works of Handel</i> [Pt 3 of the concert after a performance of <i>Alexander's Feast</i> ]	Billington
1792	30/03	King's	<i>A Grand selection principally from the works of Handel</i> (Part II)	Crouch
1792	27/04	HAY	<i>Cramer's Benefit concert</i> (Part II)	Billington
1793	20/02	CG	<i>A Grand Miscellaneous Act</i> (Pt 3 of the concert after a performance of <i>Alexander's Feast</i> )	Mara
1793	27/02	HAY	<i>A Grand Selection</i> (Part III)	Caroline Poole
1793	06/03	CG	<i>A Grand Selection</i> (Part III)	Mara
1793	13/03	HAY	<i>A Grand Selection</i> (Part II)	Poole
1793	14/03		<i>The Concert of the Academy of Ancient Music</i> (Act II)	Storage
1793	20/03	CG	<i>A Grand Selection</i> (Part III)	Crouch
1793	22/03	CG	<i>A Grand Selection</i> (Part III)	Crouch
1793	19/06	HS	<i>Miss Poole's Night</i>	Poole
1793	09/10	CG	<i>Hamlet</i> (Ophelia's mad scene)	Poole as Ophelia
1794	12/03	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel</i> (Part III)	Mara
1794	14/03	DL	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel</i> (Part II)	Not specified

1794	26/03	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel (Part III)</i>	Mara
1794	04/04	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel (Part III)</i>	Mara
1794	11/04	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel (Part III)</i>	Mara
1794	25/04	CG	<i>Every one has his fault (End of Act IV)</i>	Poole
1794	20/05	CG	<i>The suspicious husband (End of Act IV)</i>	Poole
1795	19/02	AW	<i>Vocal Concert (Part I)</i>	Mary Hester Parke
1795	04/03	CG	<i>A Grand Miscellaneous Act (Pt 3 of the concert after a performance of L'Allegro ed il Pensieroso)</i>	Parke
1795	18/03	CG	<i>A Grand Miscellaneous Act (Pt 3 of the concert after a performance of Acis and Galatea)</i>	Parke
1795	26/03	AW	<i>Vocal Concert (Part I)</i>	Parke
1795	24/04	NR	<i>Abrams' Benefit Concert (Part II)</i>	Storace
1796	26/02	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel, (Part III)</i>	Mara
1796	16/03	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel, (Part II)</i>	Mara
1796	18/05	CG	<i>Inkle and Yarico; Tom Thumb; The point at Herqui (In the course of the evening)</i>	Elizabeth Clendining
1796	23/05	HS	<i>Miss Parke's Concert (Part II)</i>	Parke
1796	24/05	CG	<i>The Earl of Warwick and Margaret of Anjou; The Lie of the day; Springs of Laurel (In the course of the evening)</i>	Clendining
1796	23/05	HS	<i>Miss Parke's Night (Part II)</i>	Parke
1796	25/05	CG	<i>Comus (End of Act I)</i>	Mara
1796	30/08	HAY	<i>The Hodge Podge or a receipt to make a benefit! (Unknown)</i>	Elizabeth Leak
1797	13/02	NR	<i>Opera Concert (Part II)</i>	Storace
1797	31/03	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel (Part III)</i>	Mara
1797	24/03	CG	<i>A Grand Miscellaneous Act (Pt 3 of the concert after a performance of Acis and Galatea)</i>	Mara
1797	04/05	HAY	<i>Galli's Benefit Concert (Part II)</i>	Mara
1798	09/03	CG	<i>A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel (Part III)</i>	Mara
1798	30/03	CG	<i>A Grand Selection from the most favourite works of Handel (Part II)</i>	Mara

1798	01/06	R	<i>General Christopher Ashley Garden's Benefit Concert (Part II)</i>	Mara
1799	20/02	CG	<i>A Grand Selection from the works of Handel (Part III)</i>	Mara
1799	13/03	CG	<i>A Grand Selection of Music from the works of Handel, Boyce and Purcell (Part III)</i>	Mara
1799	26/04	AW	<i>Miss Parke's Night (Part II)</i>	Parke
1800	14/03	CG	<i>A Grand Miscellaneous Act (Pt 3 of the concert after a performance of Alexander's Feast)</i>	Sarah Second
1802	04/03	HAY	<i>Musical Society Annual Concert</i>	Storace
1804	24/02	NR	<i>Vocal Concert (Act II)</i>	Billington
1804	14/03	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Billington
1806	23/04	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Billington
1808	27/04	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Billington
1809	03/05	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Billington
1810	14/03	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Billington
1810	23/05	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Billington
1811	17/12	RL	<i>The Americans (in the course of the evening)</i>	Dickons [née Poole]
1814	21/03	CG	<i>Hamlet (Ophelia's mad scene)</i>	Catherine Stephens as Ophelia
1814	20/04	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Stephens
1815	19/04	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Ditto
1816	24/04	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Ditto
1817	26/03	HS	<i>Concert of Antient Music (Act I)</i>	Ditto
1818	15/04	HS	<i>Concert of Antient Music (Act I)</i>	Ditto
1819	02/04	CG	<i>A Grand Miscellaneous Act (Pt 3 of the concert after a performance of Messiah)</i>	Dickons
1820	10/03	CG	<i>Oratorios during Lent</i>	Stephens
1820	24/03	HS	<i>Vocal Concert</i>	Stephens
1820	02/05	AR	<i>Miss Sharp's Benefit concert (Act II)</i>	Miss Goodall
1820	24/05	HS	<i>Concert of Antient Music (Act II)</i>	Stephens

*Robin Goodfellow Tune*

From O - be - ron in fai - ry land, the King of ghosts and gob - lins there, Mad Ro - bin I at

*Bess melody*

Bright Cyn - thia kept her re - vels late, Whilst Mab the fai - ry queen did dance, And O - be

*Purcell's bass for Bess*

*Fitzwilliam Book Bass for the Robin tune*

his com - mand am sent to view the night - sports here: What re - vel rout Is here a - bout In a - ny

ron di sit in state, When Mars at Ve - nus ran his lance. In yon - der cow slip lies my dear, En - tombed in

cor - ner where I go; I will it see And mer - ry be, And make good sport with ho, ho, ho.

li - quid gems of dew; Each day I'll wa - ter it with a tear, Its fa - ding blos - som to re - new:

Music-Ex. 3. An Analytical Comparison between "Robin Goodfellow" and Air 1 of "Mad Bess".

# „Ihr Völker lernt gefährlich leben.“ Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden? Dramaturgisches zum Oratorium *Arche* von Jörg Widmann

Florian Henri Besthorn, Paul Sacher Stiftung, Basel<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.2](https://doi.org/10.36950/sjm.40.2)

**Keywords:** Ludwig van Beethoven, Friedrich Schiller, Babylon, Humanism, Utopia

**Abstract:** *The central question posed in Jörg Widmann's oratorio Arche (2016/2017) is how a society can find new encouragement for the establishment a more equitable world in times of crisis. This article examines the five movements of the composition and shows how Widmann's intertextual references contribute to conveying and answering this question: In both the text and the music, the composer refers to the European cultural heritage of several centuries, evoking horrific scenarios as well as utopias. However, the „golden path“ elaborated in Widmann's work does not emerge as expected between these contrasts; rather the way is left open for a future society to discover a path for itself without relying on a higher authority. Following the journey of the biblical Ark, the audience experiences various situations in which they are confronted with the necessity to find solutions for peaceful human coexistence. At the end of the oratorio, Widmann's „Dona nobis pacem“ presents a plea for peace which remains unanswered however; for who would be able to hear its song if mankind is not willing to listen?*

Musik in Krisenzeiten. Bedarf es Katastrophen, um über die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur nachzudenken? – Anscheinend müssen sich zumindest Notlagen am Horizont abzeichnen, um den Menschen dazu anzuregen, wahrhaft ehrfürchtig und dankbar für Schöpfungen zu sein; derlei ausweglose Situationen werden nicht nur etwa durch diverse Bibelgeschichten heraufbeschworen, sondern beispielsweise auch als ‚Schreckensfanfaren‘ in Beethovens Utopiemusik,<sup>2</sup> wenn sie das ‚Agnus Dei‘ der *Missa solemnis* am Ende unterbrechen und damit dem ‚Dona nobis pacem‘ zugleich eine stärkere Ausdruckskraft verleihen. Erinnern diese Einwürfe von Pauken und Trompeten nur noch entfernt an Krieg und Zerstörung, wird der Kontrast zwischen der Bitte nach Frieden und rachsüchtiger Gewalt in Jörg Widmanns Oratorium *Arche* (2016/2017) bewusst verstärkt: Nach der Erschaffung der Welt durch eine schöpferische Gottheit erlebt die Zuhörer\*innenschaft deren systematische Zerstörung durch eben diese. Der ausladende zweite Satz des Oratoriums, ‚Die Sintflut‘, wurde in grossen Teilen aus Widmanns Oper *Babylon* (2011/2012; rev. 2018) entnommen, in der ebenfalls die biblische Geschichte von Noahs Arche aufgegriffen wird, um nach katastrophaler Erschütterung der Welt eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen.<sup>3</sup> Beide grossangelegten Werke Widmanns enden dabei nicht mit

1 Email-Adresse des Autors: [florian.besthorn@unibas.ch](mailto:florian.besthorn@unibas.ch).

2 Der Begriff der ‚Schreckensfanfare‘ stammt bekanntermassen aus Richard Wagners Schrift ‚Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens‘ (vgl. WAGNER 1912: 241), wird hier jedoch ebenso auf die *Missa solemnis* angewendet. Bilden sie in der Symphonie einen Kontrapunkt zur ‚Freude‘-Melodie, stehen die Einwürfe in der Messe konträr zur Bitte um Frieden. Zum Verhältnis der beiden Spätwerke Beethovens zueinander siehe einleitend HINRICHSSEN 2019a: 275–294, auf dessen Kantbezogene Interpretationen am Ende dieses Aufsatzes zurückzukommen sein wird.

3 Der Sintflut-Mythos hat seinen Ursprung wohl in sumerischen Erzählungen (die auch in das Gilgamesch-Epos einfließen) und referenziert auf ein Ereignis um etwa 6700 v. Chr. Neben seiner Einführung weist HAARMANN 2005: 20 auch auf die kulturellen Umwälzungen hin, die nach einer solchen Katastrophe stattfinden: ‚die Konsequenzen dieser großen Umweltveränderungen für die Lebensweisen und das Kulturschaffen der Menschen in der Schwarzmeerregion sind unübersehbar [...]. Die archäologischen Fundschichten lassen einen klaren Entwicklungssprung und damit eine deutliche Phasentrennung zwischen einer

dem neu geschlossenen Bund zwischen Gott und den Menschen aus dem ersten Buch Mose, sondern dieser wird gewissermassen durch das alltägliche Leben auf der Erde auf die Probe gestellt. Schlussendlich erscheint die Liebe als eine den Tod überwindende Kraft, welche die Notwendigkeit einer Gottheit zugleich infrage stellt. Eine bedingungslose Nächstenliebe könnte in einer Gesellschaft für Frieden sorgen, doch sowohl der religiöse Glaube als auch ein aufklärerischer Idealismus scheinen diesem im Wege zu stehen, weswegen, so soll im Folgenden argumentiert werden, am Ende der *Arche* ein Kompromissvorschlag für ein friedliches Miteinander durch eine hohe Eigenverantwortung, aber unter Einbezug einer göttlichen Instanz, vorgeschlagen wird.

### Von der Katastrophe zur Aussöhnung

Wenn Jörg Widmann (\*1973) die Musiker\*innen in der *Arche* seine Utopie artikulieren lässt, ist dabei zugleich „eine Art toter Punkt erreicht, das Auge des Taifuns. Man hört aus der Ferne eine Art Kriegslärm, angedeutet, stilisiert. Es ist eine Lähmung. – Es ist eine Lähmung, wie sie die Weltpolitik heute oft kennt [...]“<sup>4</sup> Obschon diese Aussage des Komponisten aus dem Jahr 2017 stammt, scheint sie zugleich die Lähmung der Jahre 2020–2022 zu charakterisieren. Dabei steht die aktuelle Situation der Weltpolitik quer zur idealistischen Anlage des Oratoriums: Widmann verkündet die Möglichkeit zu einem globalen friedlichen Miteinander und hofft, Naturkatastrophen, Kriege sowie andere Schreckensszenarien durch eine aufgeklärte, selbstverantwortliche Menschheit überwinden zu können. Dennoch schreibt er bewusst kein überschwängliches „Dona nobis pacem“, sondern ein abendfüllendes Werk, das lediglich einen Weg dorthin aufzeigen möchte. Dass er diesen Optimismus im letzten Satz des Werkes dennoch artikuliert, ist nicht selbstverständlich, wenn man bedenkt, dass er etwa im Rahmen seiner konzertanten *Messe für Orchester* (2005) noch sagte, dass es ihm in der heutigen Welt unmöglich erscheine, die Worte „et in terra pax“ zu vertonen.<sup>5</sup> Tatsächlich nahm er jedoch bereits in dieser wortlosen, konzertanten *Messe* jene spezielle Herausforderung an und pflanzte den Keim der Hoffnung, der in Gestalt der (Nächsten-)Liebe in Folgewerken weiter zu wachsen begann und am Ende des *Arche*-Oratoriums offen in Erscheinung tritt.

Vor diesen utopischen Ausblick stellt Widmann die Schöpfung und Zerstörung der Welt durch den Gott des Alten Testaments. In „I. Fiat Lux“ stützt er sich insbesondere auf den Beginn des 1. Buchs Mose, welches jedoch von weiteren Texten kommentiert und teils ironisiert wird. Der Fokus liegt nicht auf dem allmächtigen Gott, sondern – wie der Satztitle bereits verrät – auf einer Erleuchtung wie sie in Matthäus 5:16 (vgl. T. 73–87) thematisiert wird. Ex negativo wird die Schöpfung des Lichtes durch den biblischen Gott hinterfragt, wenn in Widmanns Librettokomposition zunächst „Fiat Lux“ unabhängig von dessen Macht artikuliert wird. Die Aufforderung „Es werde Licht“ entstammt zwar 1 Mose 1:3, wird jedoch einerseits verkürzt wiedergegeben („~~dixitque Deus fiat lux et facta est lux~~“) – und damit bleibt Gottes Schöpfung an sich zunächst im Finstern verhaftet (T. 39ff.: „tenebrae“); andererseits wird durch den auftretenden Bariton die Schöpfungsgeschichte ab Takt 117 alternativ mit Johannes 1:1 vorgetragen: Mit „Am Anfang war das Wort“<sup>6</sup> wird zugleich die Schöpfung einer Göttergestalt aus dem Intellekt denkbar, sodass möglicherweise zuerst der erhellte menschliche Geist über den Wassern schwebte ...

Diese Abkehr vom Gott des Alten Testaments wird den Hörer\*innen allerdings wohl erst im zweiten und vierten Satz des Oratoriums bewusst, wenn darin dargestellt wird, wie der strafende Gott brutal

---

vorsintflutlichen und der Ära nach der Flut erkennen“. Zum Einfluss auf die sich ändernden Gesellschafts- und Kulturformen siehe HAARMANN 2005: 147–195.

4 Zit. nach WIDMANN 2017: 12. Die Partitur des Werkes kann kostenfrei online abgerufen werden (WIDMANN 2017); ein Mitschnitt der Uraufführung ist als CD verfügbar (WIDMANN 2018).

5 Siehe hierzu WIDMANN 2005 sowie weiterführend BESTHORN 2018: 258–273.

6 Es scheint nicht zufällig, dass Widmann hier der modernisierten Übersetzung mit „Am Anfang“ folgt und nicht „Im Anfang“, wie eigentlich bei Johannes, setzt. Dass es sich nicht um zufällig gewählte Übersetzungen handelt, zeigt etwa, dass Widmann in *Babylon* im 2. Takt des IV. Bildes „Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde“ zitiert (siehe WIDMANN 2019), im I. Satz der *Arche* hingegen „Am Anfang“ (WIDMANN 2017: T. 28).

gegen die Menschheit vorgeht: Zunächst bricht die Sintflut über nahezu alle Geschöpfe der Erde herein und der abschliessend geschlossene Bund mit Noah hat doch den Pferdefuss, dass am Jüngsten Tag das Schuldbuch selbstverständlich im Sinne des Alten und nicht des Neuen Testaments aufgeschlagen wird. Dagegen setzt Widmann die lutherische Deutung der Christusfigur, die Gnade und Milde walten lassen wird. Denn ein fehlerfreies Leben auf der Erde scheint unmöglich. So zeigt sich in „III. Die Liebe“ der Zwiespalt der Gefühle, wenn eine tiefe Liebe im Doppelmord enden kann – wobei eine solche zerstörerische Eifer- und Rachsucht ebenso den Göttergestalten der Antike inklusive des jüdisch-christlichen Gottes zu eigen ist – aber sie zugleich auch jene Macht darstellt, die Zeit und Tod überdauern kann. In *Babylon* lässt die Treue – selbst Operntraditionen überwindend – Tote zurück ins Leben rufen und am Ende leuchtet sie stilisiert vom Himmelszelt. In der *Arche* greift Widmann auf Michelangelo zurück,<sup>7</sup> der der Liebe eine raumzeitlose Kraft einräumt, und lässt die positive Liebesbotschaft in Form einer Barcarole ins ‚Volk‘ tragen, bevor mit Matthias Claudius’ Gedicht „Die Liebe“ diese sich selbst nochmals als ewige Macht positioniert.

Diese Liebe ist es, die schliesslich auch die Apokalypse im Zaum zu halten vermag: Im vierten Satz „Dies Irae“ lässt Widmann diverse Requiem-Vertonungen collageartig aufeinanderprallen, die zunächst nur Furcht und Schrecken verkünden. Bis zur Mitte des Satzes scheint das Weltuntergangsszenario analog zur Sintflut vom Zorn beherrscht zu sein, denn die Güte bleibt vorerst ausgespart („salva me, fons pietatis“), da das Jüngste Gericht wenig Wert auf eine ausgewogene Gerechtigkeit legt („cum vix iustus sit securus“). Doch nach einem demütigen Flehen (ab T. 533 „Huic ergo parce, Deus / Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.“) findet Widmann einen passenden Textzeugen, um die Gültigkeit des „liber scriptus proferetur“ aus der *Dies Irae*-Sequenz anzuzweifeln: in der Frühfassung seiner Ode „An die Freude“ (1785) fordert Friedrich Schiller – noch gänzlich Stürmer und Dränger – ab Vers 100: „Gnade auf dem Hochgericht! / [...] / Allen Sündern soll vergeben, / Und die Hölle nicht mehr sein.“ Mehr noch – und diese Oden-Zeile war es wohl, die Widmann besonders faszinierte, da sie deutlich auch über Luthers Auffassung des Christentums hinausgeht – „Unser Schuldbuch sei vernichtet, / ausgesöhnt die ganze Welt!“ (Verse 69/70).

### Zur Emanzipation von Göttergestalten

Beethoven kannte die Verse dieser Fassung der Schiller’schen *Ode*, vertonte sie aber trotz anderer Pläne schlussendlich nicht, sondern ‚komponierte‘ sein Libretto anhand der Zweitfassung für das Finale der Neunten Symphonie,<sup>8</sup> das ebenfalls eine „Verherrlichung der Liebe“ sowie eine „Emanzipation des Menschengeschlechtes“ anstrebt und durchaus engagiert die Welt verbessern möchte<sup>9</sup> – allerdings stand für ihn ein Bruch mit der katholischen Glaubenslehre nicht zur Disposition. Zwar sieht Hans-Joachim Hinrichsen das Finale der Neunten ebenso wie die *Missa solennis* als „ein auf den Gottesbegriff der aufgeklärten Religionsphilosophie zulaufendes Bekenntniswerk“ an, doch verlieh Beethoven seiner Kritik an der Kirche einen anderen Ausdruck, wenn er darin schliesslich „gewissermaßen die Substanz der Religion [aber] ohne deren äußerliches Formelwesen“ wiedergibt.<sup>10</sup> Statt einer

Gläubigkeit im Sinne kirchlicher Orthodoxie bekundet die *Missa solennis* Beethovens Bekenntnis zu einer moralisch begründeten und ästhetisch ins Werk gesetzten Gefühls- und Vernunftreligion, eine humanistisch gefärbte Spiritualität im Geiste des schönen Mottos, das er an den Beginn des Autographs gesetzt hatte [...].<sup>11</sup>

7 T. 461–476: „Ich bin nicht tot, ich tauschte nur die Räume. Ich leb’ in Dir und geh’ durch deine Träume.“ (vgl. „Qui vuol mie sorte c’anzi tempo i’dorma: / Nè son già morto: e ben c’albergo cangi, / resto in te vivo, c’or mi vedi e piangi; / se l’un nell’altro amante si trasforma.“ Michelangelo Buonarroti, Rime 194).

8 Vgl. HINRICHSEN 2019a: 287.

9 GOLDSCHMIDT 1985: 17–18.

10 HINRICHSEN 2019b: 25–26.

11 HINRICHSEN 2019b: 25–26.

Hierauf möchte Widmann sicherlich hinweisen, wenn er nicht nur die, durch Beethovens Vertonung zur ‚Friedenshymne‘ gewordene, Ode „An die Freude“ aufgreift, sondern dessen Werk dabei ausladend zitiert. Die Takte 567–741 aus dem vierten Satz seines Oratoriums geben fast durchgängig den Schlusschor aus dessen „Chorfantasie“ (1808/09) – weitgehend in Originalgestalt – wieder, dem allerdings just die von Beethoven nicht vertonten Strophen von Schillers Text unterlegt werden.<sup>12</sup> Dabei durchbricht Widmann mit seinem Oratorium quasi die gläserne Wand zwischen einem ‚weltlichen‘ Werk wie der 9. Symphonie, die „mit dem überraschenden Umschlag ins oratorische Genre im vierten Satz eine sakrale Aura entfaltet“, und etwa der *Missa solemnis* als ‚geistliches‘ Werk, „das durch die Verlegung in den weltlichen Konzertsaal eine gewisse Weltlichkeit annimmt“.<sup>13</sup> Fusst Widmanns Libretto in grossen Teilen auf Bibelversen, so scheint er es sich wie Beethoven zur Aufgabe gemacht zu haben, diese allseits bekannten Worte dennoch gerade in ihrer Fremdheit zu präsentieren:<sup>14</sup> neben der Hinterfragung durch diverse Lesarten verstärkt er das Entlarven einer falschen Vertrautheit durch die Neukontextualisierung innerhalb des collageartigen Librettos.

Trennt Beethoven in seinen Werken die irdische Welt von der Sphäre des Göttlichen, möchte Widmann diese Schranken abbauen, wenn er hinterfragt, ob die Zukunft der Menschheit wirklich in den Händen einer Gottheit liegt oder nicht viel mehr in deren eigenen. Der abschliessende Satz des Oratoriums zeigt dabei, dass er den Schritt einer vollkommenen Abwendung von Gott nicht gehen möchte, sondern diesen erst einer späteren, aufgeklärteren Generation zutraut. Nach der positiven Wendung gegen Ende des vierten Satzes „Dies Irae“ spricht der solistische Bariton – die Verkörperung des Subjektiven im Werk – im letzten Satz „V. Dona nobis pacem“ wieder direkt zu Gott: „In te domine speravi“ (T. 84).<sup>15</sup> Die beiden Kinder, die als Erzähler\*innen von Beginn an durch das gesamte Oratorium leiten, widersprechen allerdings direkt vehement: „Nein! Nicht in Götter[,] in Euch selbst setzt Hoffnung!“ – Dieses Zurückgeworfensein auf die menschliche Selbstregulierung stammt von Peter Sloterdijk, der Nietzsches Gedankengut in das Libretto zu *Babylon* verwoben hat.<sup>16</sup> Die Notwendigkeit das Heft des Handelns selbst in die Hand zu nehmen, wird aber bereits früher explizit ausgesprochen, wenn in der Sintflut-Szene die Untätigkeit göttlicher Wesen angeklagt wird: statt der Menschheit zu helfen, „kauern [die Götter] auf den Bergen“ (T. 194–196). Das Bild der aus Angst flüchtenden Schutzmächte greift auf die elfte Tafel des Gilgamesch-Epos zurück, wo geschrieben steht, dass sogar die Götter aufgrund der Sintflut in Furcht gerieten, sich zurückzogen, sich ängstlich wie Tiere einrollten und abwartend auf Rettung hofften.<sup>17</sup>

Demnach ist es nur verständlich, dass sich die Menschen nach einer solchen Katastrophe einer neuen Form des Zusammenlebens sowie einer erneuerten Gesellschaftsordnung zuwenden. Die Niederlagen und Hilflosigkeit der Überlebenden macht sich in *Babylon* ein selbsternannter Priesterkönig zunutze, indem er sich als neue gesetzgebende Instanz und Schutzmacht in Stellung bringt: Denen, die ihm bedingungslos nachfolgen, verspricht er Protektion in seinem neuen Ordnungssystem. Schlussendlich triumphieren allerdings nicht persönliche Interessen, sondern überzeitliche Werte wie Humanität und (Nächsten-)Liebe. Diese können ihre Wirkung nur entfalten, wenn sie uneigennützig gelebt werden. Hierzu dient keine Glaubensanleitung im Sinne eines Katechismus, sondern das immerwährende Bemühen, ein Verständnis für derlei Grundwerte zu vermitteln. Diesen Aufklärungsgedanken

12 Der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester in c-Moll, op. 80 liegt, trotz der Ähnlichkeiten im Melodieaufbau und dem pathetischen Finale, ein Text von Christoff Kuffner zugrunde.

13 ASSMANN 2020a: 133.

14 „Es kam ihm jetzt darauf an, durch diese Schicht der Altvertrautheit durchzustoßen auf den Text in seiner ursprünglichen Fremdheit und jedes Wort gewissermaßen abzuklopfen auf Nebenbedeutungen, die unter der Staubschicht der konventionellen Altvertrautheit verborgen liegen.“ ASSMANN 2020a: 150.

15 Hier bleibt allerdings durch die Verschränkung mit dem Text des Kinderchores, der der Oper *Das Gesicht im Spiegel* (2002/2003; 2010) entlehnt ist, zu fragen, an welchen Gott er glaubt: Das geschriene „In God we trust“ scheint doch eher auf die Macht des Kapitalismus zu verweisen ...

16 Der aufgegriffene Ratschlag – „Ihr Völker, lernt gefährlich leben. Baut Häuser, die schwimmen, baut Städte, die schweben.“ (T. 93ff.) – wurde von Friedrich Nietzsches *Die Fröhliche Wissenschaft. Wir Furchtlosen* § 283 abgeleitet.

17 Vgl. *Das Gilgamesch-Epos*, RÖLLIG 2012: 111.

zieht Widmann wie einen roten Faden durch das *Arche*-Oratorium und verknüpft ihn mit der Licht-Metaphorik.

Gibt es nach dem zweiten Satz einen Bruch, da die titelgebenden Geschichte Noahs nicht mehr weiterverfolgt wird, bildet der aufklärerische Appell den Rahmen des Werkes: Der vierte Satz schliesst ekstatisch mit der Forderung „Und es werde Licht“. Eben dieser Wunsch steht zugleich am Anfang des Werkes, auch wenn er hier noch nicht recht artikuliert werden kann. Es handelt sich nämlich nicht um die Bitte der Schöpfung eines leuchtenden Gestirns über Nacht, sondern um das allmähliche Anwachsen eines Funkens, der nicht dialektisch von der Finsternis getrennt werden kann. Das in meinen Augen zentrale Zitat der *Arche* entstammt einem Gebet des Heiligen Franziskus: „Entzündet Liebe, wo die Finsternis regiert!“ (V., T. 89–92). Trägt man diesen Funken weiter, wäre ein globales friedliches Miteinander möglich, das auch den Naturschutz und eine zurückgenommene Lebensweise – als Katastrophenvorsorge – impliziert.

### Die Zurückgezogenheit ins Dämmerlicht

Da die Menschheit in Widmanns Augen allerdings noch weit von einer solchen ‚Erleuchtung‘ entfernt ist, greift er zu Beginn auf das erste Buch Mose zurück, um an das ‚neue‘ Bündnis mit dem Himmel zu erinnern, das vorerst aufrechterhalten werden sollte. In Vers 8:21 übt Gott Selbstkritik und verspricht, die Erde nicht nochmals zerstören zu wollen (T. 481–494); nach Unwettern soll der Regenbogen als Zeichen der Zuversicht und Milde erscheinen. Es handelt sich dabei nicht um ein gleissendes Phänomen, wie es häufig bei Visionen beschrieben wird, sondern um gebrochenes Licht, das nach der Verdunklung des Himmels durch ein Gewitter sichtbar wird. In der grazilen Art ist dem Regenbogen eine Unfasslichkeit sowie Endlichkeit eingeschrieben – und dennoch wird damit der neue Bund geschnürt, der Zuversicht und Treue versprechen soll.<sup>18</sup> Im Gegensatz zu Sonnengottheiten scheint sich hier ein zurückgenommener Gott präsentieren zu wollen, der eine Unterstützung in Krisenzeiten anbietet, aber nicht täglich im Zentrum stehen muss. Zumindest scheint Widmanns Textwahl eher auf ein intimes Verhältnis hinzuweisen, das durch ein fast abwesendes Leuchten im Dunklen symbolisiert wird und welches mit den Worten der von Noah mehrfach ausgesendeten Taube verschränkt werden kann: „Da ist nichts. Nur Glaube“ (T. 431–439). Diese Takte entsprechen dem ersten Auftritt der Sopransolistin und sollen „fremd, wie aus einer anderen Welt herüber-tönend“ klingen, wobei diese Interpretationsanweisung bereits auf die überzeitliche Treue aus den Versen Michelangelos hindeutet, die gegen Ende des Folgesatzes erklingen. Liebe, Treue und Glaube werden im Oratorium in ruhigen, zurückgezogenen und leisen Passagen thematisiert, die im klaren Kontrast zu den gewaltigen Klangmassen stehen, die von den rund 300 Musiker\*innen entfacht werden: neben dem grossbesetzten Orchester und den beiden Gesangssolist\*innen sowie Erzählkindern stehen zwei Chöre und ein Kinderchor auf der Bühne. Die Bedeutung der schlichten Abschnitte wird allerdings nur innerhalb des jeweiligen Kontextes voll erfahrbar, wie an den folgenden 160 Sekunden Musik, die an zentraler Stelle der *Arche* erklingen, exemplarisch erläutert werden soll.

Mit der zerstörerischen Kraft der Sintflut ging, so heisst es, „alles, was Odem des Lebens hatte auf der Erde“ unter. Den pauschalen Bibelzitaten setzt Widmann mit dem solistischen Bariton das Individuelle entgegen, das sein Schicksal reflektiert: Er greift Clemens Brentanos Gedicht „Einsam will ich untergehen“ (1817) auf (T. 395–421), woraus sich mitten in den orchestralen Flutmassen die „leiseste Stelle im Stück!“ (ab T. 423) entwickelt. Hier nun tritt der einzelne Mensch und mit ihm wieder die Hoffnung

<sup>18</sup> Dieser Bund wird in *Babylon* von der Jugend kritisch betrachtet, wenn ein Knabensopran singt: „Der alte Regenbogen taugt nicht mehr. Ohnmächtig sind sie, Gott und Götter, kein Himmlischer hat die Flut bewirkt, und keiner darf versprechen, sie werde niemals wiederkehren.“ (VII. Bild, T. 34–51). In der *Arche* wird diese Stelle musikalisch übernommen (vgl. T. 87–103, WIDMANN 2017: 324–326, mit den T. 47–63 aus dem Schlussbild der Oper: WIDMANN 2019: 394–397), doch durch die Bitte Franziskus’ („Entzündet Liebe, wo die Finsternis regiert!“) ersetzt, bevor das Nietzsche-Zitat folgt.

in das Oratorium ein, denn die als vollständige Zerstörung beschriebene Katastrophe kennt doch die Ausnahme: „Allein Noah blieb übrig und was mit ihm in der Arche war.“ Entgegen den Menschen, die von Bosheit getrieben waren, sah Gott doch auch den friedvollen Charakter, mit dem er seine Welt neu bevölkern wollte. Das Individuum ist im katastrophalen Zustand zerrissen von Furcht und Hoffnung, Angst und Glaube.

Lento (♩ = 50)

Ein - sam will ich un - ter - gehn[,] wie ein Pil - ger in der Wüs - te[,] will ich ein - sam un - ter - gehn[,]

*ppp - pp sempre*

402 *cantabile (!)* *più cantabile* *rall.*

wie ein Schiff in wüs - ten Mee - ren! Will der Stern, den ich ge - sehn[,] nicht mehr auf mich nie - der - schau - en[,]

408 *Stimme brüchiger werdend, quasi "absterben"* *molto rall.* *pocchis. accel.*

will ich ein - sam un - ter - ... [..] will ich ein - sam un - ter - gehn[,]

*irreal, fern, berührend einfach* *ppp*

Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold - nen Stern - lein pra[-] ...

*ppp (!)*

415 *♩ = 36-40* *(calmo, tranquillo!)* *Più mosso (♩ ca. 50)*

wie ein Schwa - nen - lied im To - de Ein - sam will ich un - ter[-] ...

*p* *ppp* *pp* *pppp*

*noch sphärischer und tranceartiger als zuvor*

wie ist die Welt so stil - le ... und

*ppp* *ppp*

*magisch, schwebend, wie ein Hauch (leiseste Stelle im Stück!)*

422 *(schwebend, Zeit lassen)* *rall.* *a tempo* *rall. (molto)*

wenn du uns ge - nom - men, lass uns in Him - mel kom - men[,] du un - ser Herr und un - ser Gott.

*p* *ppp* *pppp (!)* *pp* *p* *pppp*

*(sub.)*

Notenbsp. 1. Widmann, Arche (2016/2017): T. 395–427 aus „II. Die Sintflut“; eigene vereinfachte Darstellung der Stimmen des Baritons und des Chorsoprans; vgl. WIDMANN 2017: 108–112. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Der Schwanengesang des Baritons setzt sich von der vorherigen Szene durch eine Schlichtheit ab, die auch von den leisen Begleitstimmen selten unterbrochen wird. Gegen sein „Untergeh’n“ wird das Aufgehen des Mondes aus Matthias Claudius bekanntem Gedicht „Abendlied“ in der Vertonung von Johann Abraham Peter Schulz (vor 1790) gesetzt, das nun mit Überblendungen alternierend zum Solo - gesang vom Chor vorgetragen wird (siehe Notenbsp. 1). Beide Melodien vereint die Nähe zum Wiegen - lied, denn die Vorlage zu diesem „Einsam will ich untergeh’n“ bildete Widmanns Étude VI „Wiegenlied für Salome“ für Violine solo (2010); dieser fällt auch in *Babylon* eine Schlüsselrolle zu, wenn sie in der Unterwelt vorgetragen wird, um die Todesgöttin zu erweichen, den geliebten Tammu wieder in die Welt der Lebenden zu entlassen, was schliesslich auch gelingt. Sterben und Leben werden darin genauso verknüpft, wie die Hoffnung auf göttliche Gnade und ein Leben nach dem Tod. All diese Elemente finden

sich ebenso in der kurzen Schlüsselszene der *Arche*: Die Todessehnsucht des einsamen Pilgers wird mit der Hoffnung des Wiedererwachens bzw. des Lebens nach dem Tod verknüpft.<sup>19</sup>

Widmann stellt jedoch infrage, ob das Ziel des Sterbens tatsächlich die Aufnahme in das Himmelsreich ist. Der Ausgangspunkt des Baritons, das *cis*, kann einerseits als bewusste Annäherung an Gott, der in Takt 427 deutlich mit C-Dur fundiert wird, verstanden werden, aber ebenso als schärfst-mögliche Dissonanz zu diesem strafenden Gott: denn das ab Takt 412 erreichte *c* wird mit dem Aufgreifen des Liedbeginns in Takt 420 gleichsam zurückgenommen und die Spannung mit dem *cis* wieder hergestellt. Die Frage der Nähe zu Gott wird so dialektisch mit einfachsten Mitteln dargestellt, wenn eine harmonische Beziehung nach den Schrecken der Sintflut einerseits ausgeschlossen erscheint, eine Annäherung andererseits durch die geringe Distanz der kleinen Sekunde jederzeit problemlos möglich wäre.

Zuversicht und Vertrauen scheinen sich dabei im intimen Rahmen der Dämmerung leichter aufbauen zu lassen: Im III. Satz heisst es etwa „Da nachts wir uns küßten, o Mädchen, / hat keiner uns zugeschaut. / Die Sterne, die standen am Himmel, / wir haben den Sternen getraut.“<sup>20</sup> Dass die Sterne schlussendlich den Menschen Treue halten, wird im IV. Satz deutlich, wenn diese der Ruhe nach der Katastrophe noch nicht trauen, sondern vor Mitleid mit den Erdbewohner\*innen tief bewegt sind: „Die Flut ist nie vorüber, / die Sterne beben noch, / mit ihnen, zittern wir“ (T. 313–317). Das Sternenlicht scheint mehr Vertrauen auszustrahlen als eine gleissende Lichtgestalt, und es ist das Funkeln, in dem die Menschheit ihre Entfaltungsmöglichkeiten zu finden hofft: Im Finale des Satzes wird daher zur Musik aus Beethovens *Chorfantasie* „Alles Göttliche aus Erden / ist ein Lichtgedanke nur“ skandiert.<sup>21</sup> Zwar wird eingefordert, dass es „Licht“ auf Erden werden solle, zugleich schwingt aber die Gefahr der sich ausbreitenden Flammen mit: Wohin führt der Geistesblitz, der eine Revolution anzettelt? Was wird im Namen der Erkenntnis folglich abgeschätzt und verboten? Erfindet der Erleuchtete Höllenqualen, um die Unwissenden in seinem Tempel der Erkenntnis schlussendlich zu unterjochen? – Wie könnte man folglich Religion und eine aufklärerische Gesellschaft zusammen denken, ohne ein neues restriktives Ordnungssystem unter den Hüter\*innen der Weisheit zu schaffen?

### Ein Lichtgedanke nur? – Die Utopie als offenes Ende

Zumindest zu dem Schulterschluss zwischen Glaube und erforschender Kritik – man denke dabei an Johannes 20:24–29 – findet man etwa in Beethovens *Œuvre* eine tiefe Auseinandersetzung, die in seiner *Missa solemnis* oder dem Finale der 9. Symphonie zutage tritt. Sein Ansatz des Verknüpfens von aufklärerischen Idealen und der katholischen Tradition scheint für Widmanns Oratorium Pate gestanden zu haben, wie Parallelen zu diesen Werken zeigen. Hier sei exemplarisch auf die Schlussabschnitte von *Arche* und Beethovens op. 123 verwiesen, die beide die Bitte nach Frieden auf Erden formulieren. Das Ende der *Missa solemnis* wurde vielfach diskutiert, um aus der Anlage Rückschlüsse auf den Glauben des Komponisten zu ziehen. Dabei scheint die letzte Phrase des Chors „mehr eine Frage als ein Abschluß“ zu sein,<sup>22</sup> wenn man der Interpretation von Romain Rolland folgt:

19 Im Altgriechischen lässt sich sogar im Wortstamm von ‚sterben‘ und der Hoffnung auf die Aufnahme in einen Kreis von Ausgewählten die gemeinsame Herkunft – das Streben nach einem Ziel („telos“) – ausmachen. „διό και τό ρήμα τῶι ρήματι και τό ἔργον τῶι ἔργωι τοῦ τελευτάν και τελειοθαί προσέοικε.“ (zit. nach SCARPI 2002: 176). In diesem Zitat aus dem Fragment 178 (Sandbach) von Plutarch wird erläutert, dass das Wort für ‚sterben‘ (τελευτάν) und das für ‚eingeweiht werden‘ (τελειοθαί) durch den gemeinsamen Wortstamm τελε eng verbunden sind und sich das Ziel des „telete“ im Sinne von ‚zu Ende kommen‘ und das des ‚vollkommen Werdens‘ bei „teleios“ sehr ähneln. Im Sterben könnte die Einweihung in einen neuen Lebensabschnitt abseits des Irdischen bereits stattfinden, wenn man von einem wunderbaren Licht begrüßt wird. Unter feierlich-heiligen Gesängen wird man dort endlich ‚vollkommen‘ und ‚vollständig‘ eingeweiht und wandelt erstmals wirklich frei und ohne weltliche Fesseln. ASSMANN 2020b: 70–71.

20 Vgl. T. 489–512 aus Hans Christian Andersens „Verratene Liebe“.

21 Vgl. T. 613–621 aus Friedrich Schillers „Die Gunst des Augenblicks“.

22 MASSIN 1970: 544.

Un maître aussi réfléchi, qui n'écrit rien au hasard, n'eût pas manqué de donner à sa Messe une conclusion plus ferme, si lui-même, qui y aspirait de tout son être, ne se fût tenu, d'honneur, contraint par sa rigoureuse sincérité, à avouer l'incertitude où son recours à Dieu – cet effort gigantesque de cinq ans – l'avait mené ...<sup>23</sup>

In jüngerer Zeit hinterfragt etwa Jan Assmann diese Deutung und begründet seine Gegenthese mit den Gattungsgrenzen, in denen sich die *Missa solemnis* bewegt, wenn sie nicht als ‚weltliches‘ Werk für den Konzertsaal missverstanden wird:

Das Agnus Dei und insbesondere das abschließende „Dona nobis pacem“ sind ein Gebet, kein hymnischer Lobpreis. Beethoven lässt das Gebet um Frieden als Bitte, als offene Frage stehen, ohne durch einen bestimmten Schluss seine endgültige Erfüllung zu feiern. Das ist kein Ausdruck gescheiterter Gottsuche, sondern vertiefter Einsicht in die *Conditio humana*.<sup>24</sup>

Greift er darin Peter Gülkes Gedanken auf, streicht dieser aber mehr das Disparate der Messe heraus, indem er drauf hinweist, dass Beethoven mit den „kriegerischen Assoziationen“ das erstrebte Ziel der friedlichen Idylle durchbricht und so ein realistisches Bild des irdischen Flehens – unabhängig vom Auführungsort – zeichnet.<sup>25</sup> Er gibt zu bedenken, dass das Flehen um Frieden nichts so sehr rechtfertigt wie akute Bedrohungen, und dementsprechend erscheint in Beethovens Werk „der Radikalismus der Vergewisserung am Ende auf die Spitze getrieben; weniger der geoffenbarte, transzendental verbürgte, unverlierbare Friede Gottes ist es, nach dem die *Missa solemnis* ruft, als der irdische, verlierbare, den die Menschen hier und heute brauchen.“<sup>26</sup>

Meiner Meinung nach ist es derselbe Ruf, der auch am Ende von Widmanns *Arche* steht: Denkbar simpel intoniert ein Knabensopran ab Takt 135 einen „Dona-nobis-pacem-Kanon“, in den der Kinderchor einsteigt und der symbolisiert, wie einfach es wäre, Harmonie auf der Welt zu schaffen. Dieser zurückgenommene Kanon stellt einen erneuten Anlauf hierzu dar, nachdem die einsetzenden Stimmen des Chores ab Takt 111 mehr einem Befehl als einer Bitte gleichen. Darauf folgt, statt der Zuversicht, die die Kinderstimmen säten, ein Flehen und Klagen der Erwachsenen, welches sich zu einer gierigen Forderung ab Takt 125 steigert. Doch auch dieser Neubeginn mit dem Kanon führt nicht blindlings in einen positiven Abschluss, da sich mit dem Hinzutreten des Orchesters sowie der Stimmen der Erwachsenen die Struktur zunehmend verdichtet und die einfache, zurückgenommene Bitte der zukünftigen Generation dabei übersteigert wird. Das Enden in einem grossen Finale scheint durch die affirmative Bitte deren Inhalt zugleich zurückzunehmen.

Den Schlussakkord dominiert der Quintklang *h-fis*, bei dem die gleiche Frage aufkeimt, wie sie oben bei der Todessehnsucht des Baritons gestellt wurde. Deutet der ‚Grundton‘ *h* leittönig auf eine Nähe zum C-Dur der Göttergestalt hin oder wird eine Utopie abseits deren Paradieses gesucht, was hier das dominante *fis* nahelegen würde. Der Schlussklang präsentiert im Orchester alle zwölf Töne gleichzeitig, sodass die gesuchte Harmonie der Musik noch nicht gefunden wurde und die Uneinigkeit vor dem offenen Ende lediglich durch eine affirmative Annäherung in höchster Lautstärke kaschiert wird.

### **Die Liebe: irdische Gewalt und überzeitliche Treue**

Der Schlussakkord zeigt exemplarisch, dass sich am Ende von Widmanns *Arche* eben jener Widerspruch vereint, der dramaturgisch das gesamte Oratorium durchzieht und mit Rudolf Ottos Begriffspaar des „Mysterium tremendum“ und des „Mysterium fascinans“ beschrieben werden kann.<sup>27</sup> Die Sätze „II. Die Sintflut“ und „IV. Dies irae“ arbeiten mit der Verbreitung von Furcht und Schrecken, die dem „mysterium tremendum“ innewohnen: „Es hat seine wilden und dämonischen Formen. Es kann zu fast

23 ROLLAND 1937: 453.

24 ASSMANN 2020a: 215.

25 GÜLKE 2000: 276.

26 GÜLKE 2000: 277.

27 Jan Assmann wendet dieses Begriffspaar bereits auf die *Missa solemnis* an. ASSMANN 2020a: 220ff..

gespenstischem Grausen und Schauern herabsinken. Es hat seine rohen und barbarischen Vorstufen und Äußerungen.<sup>28</sup> Aber zugleich kann darin eine Hoffnung auf eine bessere Welt keimen, wie sie nicht nur bei Widmann, etwa in den Passagen, die sich der Lichtmetaphorik bedienen, auszumachen sind, sondern ähnlich bereits in Ottos Definition angelegt ist: Denn das „mysterium tremendum“ hat „seine Entwicklung ins Feine[,] Geläuterte und Verklärte.“<sup>29</sup> Es hat demnach also auch eine Schnittmenge mit dem eigentlich kontrastierenden Moment des „fascinans“, das in den Ecksätzen des Oratoriums anzufinden ist. Dieses zeichnet sich durch Liebe, Erbarmen, Mitleid oder Hilfswilligkeit aus: „alles ‚natürliche‘ Momente allgemeiner seelischer Erfahrung, nur in Vollendung gedacht.“<sup>30</sup>

Wird im Mittelsatz die Liebe zunächst nicht als eine erhabene Macht besungen, steht doch diese Möglichkeit im Raum, wenn von der Doppelgesichtigkeit der seelischen wie triebgesteuerten Regung berichtet wird. Am Ende des zweiten Satzes verkörperte die Sopranistin als Taube eine Mittlerin zwischen Himmel und Erde: zunächst findet sie alles Land unter Wasser und kann nur den Glauben und die Hoffnung an bessere Zeiten (ab T. 431) ausmachen, den sie schlussendlich bekräftigt: „Frieden, Welt und Liebe“ (T. 464–475). Dieses Ideal stellt sie am Beginn des Folgesatzes jedoch selbst zur Disposition, wenn sie zunächst die Vergänglichkeit der Liebe apostrophiert (T. 6–18). Das Immergleiche erwächst aus dem Werden und Vergehen des Einzelnen, sodass die Treue auch durch das Abenteuer abgelöst werden kann.<sup>31</sup> Die Solistin tritt nun eher in der Rolle der Ištar (in *Babylon* als Inanna bezeichnet) auf, der mesopotamischen Göttin der Liebe, des Begehrens und des Krieges.<sup>32</sup> So entwickelt sich auch aus einem harmlosen Liebespiel Wollust, Eifersucht und schliesslich gar ein Doppelmord, der mit dem „goldnen Sonnendolch“ (T. 370–371) ausgeführt wird. Der angeblich Gerechtigkeit verbreitende ‚Sonnengott‘ treibt den Betrogenen an, in dem unberechenbar „die edle Flamme, die heil[i]ge Flamme Eifersucht“ glüht (T. 424–436). Die Lichtmetaphorik schliesst also auch die Verblendung mit ein, die allerdings von dem emotionsgeladenen Liebesmörder selbst entkräftet wird: „Da erleichte selbst die Sonne!“ (T. 367–369).

Wendet sich die Sonne von der Erde ab, erscheint wiederum das Sternenzelt, welches nun ohne gleissende Verbissenheit die andere Seite der Liebe repräsentiert. Nach dem Zitat von Michelangelo, das der Liebe die Macht zugesteht, selbst den Tod zu überwinden, wird mit Andersens Gedicht „Verratene Liebe“ der Sternenhimmel als Zeuge echter Zuneigung angerufen, bevor der Mittelteil mit „Die Liebe“ von Claudius beschlossen wird.<sup>33</sup> Doch versäumt es Widmann nicht, auch diesem Loblied der überzeitlichen Liebe ein Regulativ gegenüber zu stellen. Noch während sich die Verliebten auf der Bühne lange in die Augen schauen, erklingt in der Tuba und einem Cello der Beginn der mittelalterlichen *Dies Irae*-Sequenz (T. 641–644), deren Text schliesslich den Folgesatz dominiert.

Folgt auf die Liebe der intrigante Funken der Eifersucht, gipfelnd in einem Doppelmord, erklingt daraufhin Gottes Bestrafung im „Dies Irae“ durch das Jüngste Gericht. Ebenso bilden die Schöpfung des ersten und die Zerstörung des zweiten Satzes eine Einheit – nur nach dem abschliessenden fünften Satz hat Widmann keinen Katastrophen-Kontrapunkt gesetzt. Erhält am Ende der Sintflut doch das Gute

28 OTTO 2014: 13–14.

29 OTTO 2014: 14.

30 OTTO 2014: 43–44.

31 Bereits im ersten Satz wird der Untergang mit dem Neuanfang verschränkt, wenn der Bariton in den T. 124–152 das Gedicht „Das Fräulein stand am Meere“ (1832) von Heinrich Heine vorträgt; dem emotionalen Anblick des Sonnenuntergangs wird hierbei in der zweiten Strophe routinemässige Erddrehung gegenübergestellt. Widmann integrierte das Gedicht sowohl in den Liederzyklus *Das heiÙe Herz* (2013/2015; Orchesterfassung: 2018) als auch in die *Kinderreime und Nonsenseverse* für 5 Männerstimmen und kleines Orchester (2017).

32 Letztgenanntes ist „eine Funktion, die diese Gottheit erst im semitischen Kulturkreis entwickelt hat, denn in der sumerischen Tradition war die kriegerische Wesensart der Göttin unbekannt. Zwar kennt auch die anatolische Tradition die Gestalt einer wehrhaften Göttin, Kybele bzw. die ephesische Artemis, deren Rolle war aber defensiv, nämlich die der Stadtschützerin. Ištar dagegen ist nach der mythischen Überlieferung als Zerstörerin von Städten bekannt, ihre Rolle ist also aggressiv.“ HAARMANN 2005: 195.

33 Die Vortragsbezeichnung hierzu lautet „religioso“ ab T. 602. Die Sopranarie ab T. 454 soll „berückend schlicht und schön“ vorgetragen werden.

auf Erden eine neue Chance, so wird auch die Apokalypse im vierten Satz mit der Möglichkeit auf ein friedliches Miteinander verschoben. Einen sechsten Satz hat Widmann nicht komponiert, um nach der Errettung der Ausnahme im ersten Teil und der Gnade im zweiten, den Zuhörer\*innen selbst die Wahl ihrer Perspektive im dritten zu überlassen. Die Aussicht auf eine friedliche Welt besteht, wenn sich die Menschheit an moralische Leitlinien hält und Egoismen abbaut.

### Die Hoffnung auf eine vernünftige Menschheit

Schwingen diese Forderung in der *Arche* mit, so können diese bereits auch in Beethovens Werk ausgemacht werden, wenn man dieses – wie etwa Hans-Joachim Hinrichsen – im Sinne einer ‚praktischen Moralphilosophie‘ nach Immanuel Kant liest, bzw. als eine ‚Moraltheologie‘, die zugleich erklärt, warum hierbei keine endgültige Loslösung von einer Gottheit eingefordert wird:

Das Finale der Neunten ist ein auf den vernünftigen Gottesbegriff der aufgeklärten Religionsphilosophie zulaufendes Bekenntniswerk wie die *Missa solennis* auch. Beide [...] haben einen gemeinsamen religions- und geschichtsphilosophischen, damit aber auch einen im Sinne der Kant’schen Friedensschrift politischen Aspekt: Friede, Freude und die hier nie explizit thematisierte Freiheit [...] sind keine abstrakten Utopien des ‚Niemals‘, sondern höchstens solche des ‚Noch-nicht‘. Sie liegen in der Reichweite vernünftiger menschlicher Praxis, und ihre Herbeiführung ist nichts Geringeres als eine praktisch-moralische Pflicht.<sup>34</sup>

Widmann greift meines Erachtens genau diesen Impetus der Werke Beethovens auf und schreibt mit der *Arche* eine ‚Weltanschauungsmusik‘,<sup>35</sup> die einen, wenn auch nicht politischen, so doch klaren moralischen Appell an das Publikum richtet. Dass auch bei ihm die Götterfigur, trotz Nietzsche-Nähe, schlussendlich nicht als überflüssig deklariert wird, hat wohl den gleichen Grund, den Hinrichsen bereits bei Beethovens Kant-Verständnis herausstreicht: Zum „begrenzten menschlichen Vermögen“ sollte die Kraft „einer übernatürlichen Instanz“ beitreten, um das gemeinsame Vorhaben gelingen zu lassen und vorerst sicherzustellen, dass es „ein Ziel der Hoffnung und nicht Gegenstand der [trägerischen menschlichen] Gewissheit“ wird, das mit ‚praktischer‘ statt lediglich ‚theoretischer‘ Vernunft angegangen wird.<sup>36</sup> Dabei sollte diejenige und derjenige, die/der sich an die Gottheit wendet, nicht als devote\*r Gläubige\*r der orthodoxen Kirchenlehre auftreten, sondern als ein mit dem freien Willen der Aufklärung begabtes mündiges Subjekt:

Dessen Freiheit meint nicht die Willkürfreiheit des Naturzustandes [nach der Schöpfung], sondern die [moralisch] geordnete des vernünftigen Willens. Für den Übergang von der einen in die andere sorgt in jedem handelnden Akt der kategorische Imperativ, der nicht auf Verallgemeinerbarkeit der einzelnen Handlungen zielt, sondern auf die strengste Prüfung der subjektiven Handlungsmaxime an der ideellen und notwendigen Gesetzesordnung der Vernunft.<sup>37</sup>

Widmann knüpft demnach mit seinem *Arche*-Oratorium in mehrfacher Hinsicht an Beethovens Spätwerk an, gibt der Hörer\*innenschaft die Hoffnung auf eine friedliche Zukunft, ohne sie hierbei von der Pflicht des moralischen Handelns zu befreien. Optimistisch zeigt er einen möglichen Weg auf, für den die Rezipient\*innen allerdings ihre Komfortzone verlassen müssen, um aus ihrer ‚selbst verschuldeten Unmündigkeit‘ zu treten und den Weltverlauf positiv gestalten zu können.

Die *Arche* ist somit deutlich mehr als ein Auftragswerk: Jörg Widmann nutzte den medialen Hype zur Eröffnung der Elbphilharmonie, um in der Komposition eine moralische Verpflichtung zu artikulieren, die er bislang an keiner anderen Stelle derart eklatant gesetzt hatte. Die Zugänglichkeit der gewählten Tonsprache unterstützen dies, ohne ins Profane abzugleiten. Allerdings mussten seit der Uraufführung in der Elbphilharmonie zunächst alle öffentlichen Konzerte mit dem Werk abgesagt werden, da dessen

34 HINRICHSSEN 2019a: 289–290.

35 Vgl. hierzu ausführlich DANUSER 2009: 15–91.

36 HINRICHSSEN 2019a: 289–290.

37 HINRICHSSEN 2019a: 290.

Besetzung nicht ‚Corona-konform‘ war ... Die schliesslich Ende 2022 im Amsterdamer Concertgebouw realisierte Aufführung unter Karina Canellakis<sup>38</sup> stimmt nun zuversichtlich, dass mit verschiedenen Interpretationen des Werkes weitere Signale gegen Aktionismus und Nationalismen gesetzt werden können.

**Florian Besthorn** wurde mit einer Studie über die Kompositionen Jörg Widmanns an der Universität Basel promoviert und arbeitete anschliessend u. a. an der Akademie der Wissenschaften in Hamburg, der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2022 ist er Direktor der Paul Sacher Stiftung. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

### Bibliographie

- ASSMANN, Jan (2020a): *Kult und Kunst: Beethovens „Missa solemnis“ als Gottesdienst*, München: C. H. Beck.
- ASSMANN, Jan (2020b): „Mythen der Unvollkommenheit, Mysterien der Vervollkommnung“, in: *Vollkommenheit. Archäologie der literarischen Kommunikation X*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München: Wilhelm Fink.
- BESTHORN, Florian Henri (2018): *Echo · Spiegel · Labyrinth. Der musikalische Körper im Werk Jörg Widmanns* (= Klangfiguren 1), Würzburg: Königshausen und Neumann.
- DANUSER, Hermann (2009): *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus.
- GOLDSCHMIDT, Harry (1985): *Die Erscheinung Beethoven* (= Beethoven-Studien 1), 2. erw. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 11–21.
- GÜLKE, Peter (2000): „... immer das Ganze vor Augen“. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart u. a.: Metzler u. Bärenreiter, 269–278.
- HAARMANN, Harald (2005): *Geschichte der Sintflut. Auf den Spuren der frühen Zivilisationen*, 2. Aufl., München: C. H. Beck.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim (2019a): *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel u. Berlin: Bärenreiter u. Metzler.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim (2019b): „Das grösste Werk, welches ich bisher geschrieben“. Einleitung in die *Missa solemnis*“, in: *Ludwig van Beethoven – Missa solemnis*, hrsg. von Meinrad Walter, Stuttgart: Carus Verlag u. Deutsche Bibelgesellschaft, 9–27.
- MASSIN, Jean und Brigitte (1970 [1967]): *Beethoven. Materialbiographie, Daten zum Werk und Essay*, aus dem Französischen übertragen und bearbeitet von Christian Mai, München: Kindler.
- OTTO, Rudolf (2014 [1917]): *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Neuauflage nach dem korrigierten Text von 1936*, München: Beck.
- RÖLLIG, Wolfgang (Hrsg.) (2012): *Das Gilgamesch-Epos*, übersetzt, kommentiert und hrsg. von W. Röllig, Stuttgart: Reclam.
- ROLLAND, Romain (1937): *Beethoven. Les Grandes Époques Créatrices: [III.] Le Chant de la Résurrection (La Messe Solennelle et les dernières Sonates)*, Paris: Sablier.

<sup>38</sup> Eine Aufnahme davon ist frei verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=opYcBUu-Bs> [01.05.2023].

- SCARPI, Paolo (Hrsg.) (2002): *La religioni dei misteri*, Bd. 1: „Elensi, Dionissimo, Orfismo“, Mailand: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore.
- WAGNER, Richard (1912 [1873]): „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's“, in: *Sämtlichen Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel [„Volksausgabe“], 231–257.
- WIDMANN, Jörg (2005): „In Gottes Ohr. Ist es heute noch möglich, eine Messe zu schreiben? Der junge Komponist Jörg Widmann bekam den Auftrag von den Münchner Philharmonikern. Protokoll einer Schaffenskrise“, in: *Die Zeit*, 14.07.2005, 57.
- WIDMANN, Jörg (2016): *Arche. Ein Oratorium für Soli, Chöre, Orgel und Orchester. Texte von Claudius, Klavund, Heine, Sloterdijk, Andersen, Brentano, Schiller, Franz von Assisi, Nietzsche, Schimmelpfennig, Thomas von Celano, Michelangelo und aus Des Knaben Wunderhorn, Bibel und Messe*, Partitur, Mainz u. a.: Schott, <https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MzI0MzQ3&idy=324347&dl=0> [01.05.2023].
- WIDMANN, Jörg (2017): „Es werde Klang! Jörg Widmann im Gespräch mit Dieter Rexroth“, in: *Programmheft des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg für sein erstes Konzert am 13.01.2017 in der Elbphilharmonie im Rahmen der Eröffnung des Konzertsaals*, 9–17.
- WIDMANN, Jörg (2018): *Arche* (2016): Marlis Petersen (S.), Thomas E. Bauer (Bar.), Gabriel Böer (Knaben-S.), Jonna Plathe und Baris Özden (Erzählkinder), Iveta Apkalna (Org.), Chor der Hamburgischen Staatsoper, Audi Jugendchorakademie, Hamburger Alsterspatzen, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Kent Nagano, 2 CDs ECM New Series 2605/06.
- WIDMANN, Jörg (2019): *Babylon. Oper in sieben Bildern. Libretto von Peter Sloterdijk (2011–2012; rev. 2018)*, Mainz u. a.: Schott, <https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=Mzc1Mzg1&idy=375385&dl=0> [01.05.2023].

# Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahlers Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise?

Martin Pensa, Universität Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.3](https://doi.org/10.36950/sjm.40.3)

Keywords: Crisis, Farewell, Swan Song, Intertextuality, Metaphysics of Music, Retrospective View, Eternity

**Abstract:** *The late work of Gustav Mahler is often interpreted in connection with the composer's crisis of 1907, when he lost both his daughter Maria Anna and his job as the director of the Vienna Court Opera, and furthermore was diagnosed with a heart failure. Although some stylistic changes affecting *Das Lied von der Erde*, as well as the ninth and tenth symphonies may seem obvious when compared to his compositions before 1907, it remains quite complicated to describe these late works as symptoms of this time of crisis leading to the composer's death in 1911. The common narrative is based on the assumption that already during the composition of his three last symphonies, Mahler had largely resigned from the world – a highly debatable thesis. In this essay, I would like to show that a crucial characteristic of Mahler's ninth symphony is its retrospective view of earlier compositions, both his own and those of other composers to whom he felt committed, creating a network of intertextual relations that reflects this process of looking back from a point of crisis.*

## „...vis-à-vis de rien...“

Gustav Mahler musste schon früh schwere persönliche Schicksalsschläge erleiden, so den Tod einiger seiner Geschwister oder im Jahr 1889 den Hinschied der Eltern. 1901 überlebte er eine Darmblutung nur knapp. Die Karriere als Dirigent und Komponist war immer wieder von Anfeindungen begleitet. Das Jahr 1907 scheint sich diesbezüglich zunächst nicht von früheren Krisensituationen zu unterscheiden. Und doch war das Zusammentreffen von drei Ereignissen für den 47-jährigen Mahler offensichtlich besonders einschneidend: erstens die Demission an der Wiener Hofoper nach intensiver Hetze in der Presse, zweitens der Tod der Tochter Maria Anna und drittens – *en passant* – die Diagnose eines Herzfehlers bei Mahler selbst. An Bruno Walter schrieb der Komponist im Sommer 1908 aus Toblach, dass er „vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muß[te].“<sup>2</sup>

Im selben Brief versicherte er, „daß es mir verhältnismäßig schon gelungen ist, zum Genuß meiner selbst und des Lebens zu kommen. Auch daß es mir physisch im ganzen nicht schlecht geht. Es ist wundervoll hier!“<sup>3</sup> Mahler kämpfte sich ins Leben zurück, seine Frau Alma erinnerte sich später an das Jahr 1908: „Er plagte sich mit dem ‚Lied von der Erde‘ und den Skizzen zur Neunten ab.“<sup>4</sup> Die Stimmung war gedämpft: „Dieser Sommer, voll Kummer um das verlorene Kind, voll Sorgen um Mahlers Gesundheit, war der schwerste und traurigste, den wir erlebt hatten und zusammen erleben sollten.“<sup>5</sup> Bereits im Winter 1908/09 „befand“ sich Mahler aber wieder „körperlich ausgezeichnet.“<sup>6</sup> Der Komponist „wurde“ zu Beginn des Jahres 1909 laut Alma „wieder freier und jünger, das Leid wurde blässer, eine harmlose

1 Email Adresse des Autors: [martin.pensa@unibe.ch](mailto:martin.pensa@unibe.ch).

2 G. Mahler, Brief an Walter, 18.07.1908, in: MAHLER 1996 [1924]: 368.

3 G. Mahler, Brief an Walter, 18.07.1908, in: MAHLER 1996 [1924]: 368.

4 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 172.

5 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 172.

6 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 174.

Freude lag über uns, als wir im Frühjahr in Paris ankamen. Tage der herrlichsten Ruhe, des gewonnenen Zieles.<sup>7</sup> Über Mahlers Arbeit an der Neunten Sinfonie bemerkte Alma: „Glücklich, daß er wieder arbeiten konnte und, wie er fühlte, besser denn je, war seine Stimmung wunderbar.“<sup>8</sup> Auch wenn sich die Ereignisse von 1907 für den Komponisten als äusserst belastend erwiesen hatten, war er 1909 bereits wieder in einer deutlich besseren Verfassung.

Diese positive Entwicklung wird in der Fachliteratur oft ausgeblendet; der Topos, Mahler habe sich in seiner Neunten Sinfonie von der Welt, seiner Familie und den Freunden verabschiedet und seinen eigenen Tod vorauskomponiert, hält sich hartnäckig bis in die Gegenwart. An der Schaffung dieses Topos' waren enge Freunde Mahlers beteiligt, dabei prägten die Ereignisse nach dem Sommer 1909, also nach der Komposition der Neunten, das Narrativ des Schwanengesangs massgeblich: Im Sommer 1910 geriet die Ehe der Mahlers in eine schwere Krise, im Februar 1911 erkrankte der Komponist schwer, erholte sich nicht mehr und starb am 18. Mai 1911. Diese Ereignisse und die in dieser Zeit entstandenen Skizzen zur unvollendet gebliebenen Zehnten Sinfonie wirken bis heute retrospektiv auf die Exegese der Neunten Sinfonie, welche auf diesem (Um-)Weg zum Abschiedswerk *par excellence* wird. In meinem Essay möchte ich aufzeigen, dass es sich lohnt, dieses Narrativ in Frage zu stellen. Inwiefern ist Mahlers Spätwerk als Ganzes das Symptom einer Lebenskrise des Komponisten und wo lassen sich darin Differenzierungen festmachen? Dieser Frage soll in diesem Aufsatz nachgegangen werden.

### „Gib Acht!“

An Bruno Walter schrieb Mahler über sein *Lied von der Erde* kurz nach dessen Fertigstellung: „Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benamst werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe.“<sup>9</sup> Das sinfonische Werk bildet einen kaum zu überbietenden Kontrast zur Achten: keine christliche Mystik, kein Emporschweben in ewige Gefilde, dafür ein fokussierter Blick auf Irdisches, geprägt von Schmerz und Einsamkeit, von Trunkenheit, aber auch von Jugend und Schönheit. Im *Abschied*, dem sechsten und letzten Satz des *Lieds*, werden in den Takten 398–405 die Worte gesungen: „Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!“ Eine Schlussapotheose bleibt aus; was Mahler am Ende der Komposition, ab Takt 477, zu den Worten „Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! Ewig, ewig!“ bringt, ist ein Verklingen, ein Verlöschen, „[g]änzlich ersterbend“ transzendiert der Komponist das sinfonische Schliessen in Richtung Ewigkeit, es wird der Fokus geschwenkt, weg vom Irdischen hin in Richtung blauer Himmel über den Bergen, also auf Überirdisches.

The image shows a musical score excerpt for Gustav Mahler's 'Das Lied von der Erde, VI. Der Abschied, Takt 562 bis Schluss, Klavierauszug. The score is written for Alto (Alt) and piano accompaniment. The vocal line starts with 'e - - - wig!' and ends with 'Gänzlich ersterbend'. The piano accompaniment features strings (Str.) and woodwinds (Fl., Ob., Hr., Pos.). Dynamics include ppp and pp.

Notenbsp. 1. Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Takt 562 bis Schluss, Klavierauszug.<sup>10</sup>

7 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 178.

8 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 182.

9 G. Mahler, Brief an Walter, Anfang September 1908, in: MAHLER 1996 [1924]: 371.

10 Sämtliche Notenbeispiele wurden vom Autor erstellt, auf der Grundlage von der kritischen Gesamtausgabe von Gustav Mahlers Werken und Richard Wagners *Parsifal* (WAGNER 1972).

Daran scheint die Neunte Sinfonie in den einleitenden ersten acht Takten hinsichtlich der Flüchtigkeit der kompositorischen Substanz sowie motivischer und harmonischer Aspekte anzuschliessen.

**Andante comodo**



Notenbsp. 2. Gustav Mahler, Neunte Sinfonie, erster Satz, Takte 7–8 (mit Auftakt), Klavierauszug.

Zwei Momente sind für den Zusammenhang ausschlaggebend. Zunächst einmal schreiten die Zweitton-Motive der Hauptstimmen in beiden Werken von der Dezime auf die (unaufgelöste) None (siehe die Notenbeispiele 1 und 2: Man beachte *ewig!* im *Lied* und die Violinen 2 in der Neunten). Als zweites Moment ist der Sixte-ajoutée-Akkord zu nennen, welcher jeweils als zentraler Klang funktioniert und einen hohen Grad an Offenheit bewirkt. Im *Lied von der Erde* herrscht diese Offenheit weit über den Schluss der ganzen Sinfonie hinaus, in der Neunten hebt das Thema nach dem zweimaligen Erklingen des Kopfmotivs zunächst zu einem weit angelegten Bogen an, der insgesamt zwanzig Takte umfasst; danach ist das Zweitton-Motiv für den ganzen Satz formal prägend.

Bruno Walter, 1911 und 1912 Dirigent der Uraufführungen beider Werke, meinte rund ein Vierteljahrhundert später: „Der *Abschied*, könnte über der *Neunten* stehen. Aus der gleichen Stimmung geboren, aber ohne musikalischen Zusammenhang mit dem *Lied von der Erde*, aus eigenstem thematischen Material zu einer symphonischen Form entwickelt.“<sup>11</sup> Auch wenn Walter im letzten Punkt zu widersprechen ist: Der eben beschriebene intertextuelle Bezug zwischen den Schwesterwerken bekräftigt den oben beschriebenen Topos des Schwanengesangs in Bezug auf Mahlers letzte vollendete Sinfonie. Nun bergen die einleitenden ersten acht Takte der Neunten aber auch einige intertextuelle Bezüge auf ein früheres Werk Mahlers, konkret auf den vierten Satz der Dritten Sinfonie. Darin wird das *Nachtwandler-Lied* aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* gesungen:

Oh Mensch! Gieb Acht!  
 Was spricht die tiefe Mitternacht?  
 „Ich schlief, ich schlief –,  
 „Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –  
 „Die Welt ist tief,  
 „Und tiefer als der Tag gedacht.  
 „Tief ist ihr Weh –,  
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:  
 „Weh spricht: Vergeh!  
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,  
 „ – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“<sup>12</sup>

In den Takten 20–24 ist zu den Worten *Gib Acht!* eine Musik komponiert, die hinsichtlich Tonart, Tempo, Harmonik, Motivik und Dynamik eine frappante Ähnlichkeit mit den Takten 6–8 zu Beginn der Neunten aufweist (vgl. die Notenbeispiele 2 und 3).

<sup>11</sup> WALTER 1936: 87.

<sup>12</sup> NIETZSCHE 1980 [1885]: 404.

Alt  
Gib Acht! Gib Acht!

ohne Dämpfer

Picc. Hrf. VI. Vla.  
*pp*

Pos.

Vcl. Kb.  
immer mit Dämpfer  
(in fortlaufend gleichmässiger Bewegung ohne Rücksicht auf den Takt)

Notenbsp. 3. Gustav Mahler, Dritte Sinfonie, vierter Satz, Takte 21–24 (mit Auftakt), Klavierauszug.

An dieser Stelle erklingt ebenfalls eine unaufgelöste None, zudem wird das fallende Sekund-Motiv wie in der Neunten mit einer Wiederholung versehen. Die Harmonik ist zwar nicht völlig identisch mit dem Beginn der Neunten, aber sehr ähnlich: Der Sept-Nonen-Klang bewirkt ebenfalls eine offene, stehende Wirkung. Zwei Zeitgenossen Mahlers bemerkten diese Intertextualität bereits rund um die Uraufführung der Neunten Sinfonie vom 26. Juni 1912. Richard Specht notierte: „Es ist ein ähnliches wie im Mitternachtslied der ‚Dritten‘, in seinen banger Anrufen: ‚O Mensch gib Acht!‘“<sup>13</sup> Julius Korngold hielt fest: „[U]nd in ähnlichem Ton sang er auch das mystische Nietzsche-Lied in der dritten Symphonie. Und D-dur da wie dort.“<sup>14</sup> Diese Worte von zwei gewichtigen Stimmen verhallten im Nichts, es wurde weiterhin auf den Zusammenhang zum *Lied von der Erde* fokussiert.<sup>15</sup>

Ich habe in einer umfassenden Erörterung aufzuzeigen versucht, dass im ersten Satz der Neunten Sinfonie weitere Motive vorhanden sind, die Bezüge zu textierten Stellen in früheren eigenen oder fremden Kompositionen herstellen lassen.<sup>16</sup> Diese Textierungen ermöglichen eine programmatische Interpretation der Neunten im Sinne einer intertextuellen Analyse. Verstärkt wird dieser Umstand durch die Tatsache, dass es sich bei den motivischen (oder auch harmonischen) Übereinstimmungen nicht bloss um Zitate handelt, sondern um eine Durchdringung der sinfonischen Struktur der Neunten durch eben diese intertextuellen Bezüge, weswegen man – wie so oft bei Mahler – eher von Zitathaftigkeit sprechen sollte. Beweisen kann man dieses Moment nicht, doch die grosse Anzahl an Bezügen lässt jeden einzelnen plausibler werden.

Dabei steht zunächst Nietzsches *Zarathustra* im Zentrum der Beobachtungen. Der erste Satz der Neunten kann durchaus als Paraphrase des vierten Satzes der Dritten interpretiert werden, als ausladendes Nachtstück, welches aufgrund der intertextuellen Bezüge nicht mehr auf eine Gesangsstimme angewiesen ist. Im *Nachtwandler-Lied* ist die Rede einerseits von Weh, von Weltschmerz also, der aber nicht zu einer Hoffnung auf ein besseres Leben nach dem Tod verleiten sollte – gemäss Nietzsche gilt es das diesseitige Leben zu bejahen, mit all seinen positiven und negativen Facetten. Die Lust andererseits bezieht sich auf Nietzsches Idee der ewigen Wiederkunft des Gleichen: Man soll Ja sagen zu allem, was (wieder-)kommt. Das Gedicht ist in dieser Interpretation des ersten Satzes der Neunten in ein neues Licht gesetzt, Kontraste zwischen Hell und Dunkel sind zugespitzt. Der Idee der ewigen Wiederkunft des Gleichen entspricht eine mehrdeutige formale Anlage des Satzes. Musikalische Gedanken werden rondoartig variiert und scheinen auf die Worte zu verweisen, welche das *Nachtwandler-Lied* einleiten:

13 SPECHT 1912: 553.

14 KORNGOLD 1912: 10.

15 In der neueren Mahlerliteratur wurde an einer Stelle auf den Zusammenhang zwischen der Neunten und der besagten Stelle in der Dritten Sinfonie hingewiesen, allerdings ohne daraus Konsequenzen zu ziehen: STUPPNER 2011: 347–349.

16 PENSA 2021.

Lerntet ihr nun mein Lied? Erriethet ihr, was es will? Wohlan! Wohlauf! Ihr höheren Menschen, so singt mir nun meinen Rundgesang!  
Singt mir nun selber das Lied, dess Name ist „Noch ein Mal“, dess Sinn ist „in alle Ewigkeit!“, singt, ihr höheren Menschen, Zarathustra's Rundgesang!<sup>17</sup>

Die Offenheit des Satz-Schlusses auf dem  $d^3$  deckt sich grundsätzlich mit derjenigen des *Nachtwandler-Lieds* und erinnert gleichzeitig an das Gedicht *An den Mistral. Ein Tanzlied* aus den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* von Nietzsche, im zeitlichen Umfeld des *Zarathustra* entstanden:

– Und dass ewig das Gedächtniss  
Solchen Glücks, nimm sein Vermächtniss,  
Nimm den Kranz hier mit hinauf!  
Wirf ihn höher, ferner, weiter,  
Stürm' empor die Himmelsleiter,  
Häng ihn – an den Sternen auf!<sup>18</sup>

### „...ein nach innen gewendetes Auge...“

Nun aber ist die Dritte Sinfonie als Ganzes ein Werk, welches auch im Geiste Arthur Schopenhauers steht. Dafür spricht zunächst einmal die evolutionär anmutende Satzfolge: Programmatisch erfolgt ein Aufstieg von der leblosen Natur über Pflanzen, Tiere, den Menschen, die Engel bis zur göttlichen Liebe. Aber auch die prioritäre Rolle der Musik unter den Künsten bei Schopenhauer ist zentral. Der Philosoph Georg Mohr hat sich intensiv mit dem Verhältnis von Mahler zu Schopenhauer beschäftigt und ist überzeugt, jener sei „ein philosophierender Komponist, der in und mit seiner Musik auch seine Weltanschauung verarbeitet.“<sup>19</sup> Der Komponist, „der im Kontext der Komposition der Dritten explizit in Schopenhauers und Wagners Bahnen denkt,“ finde

[...] in Nietzsches *Nachtwandler-Lied* einen Text, der für die semantische Verdichtung der *Dritten* eine ideale metaphorische Konstellation bietet. Dass Mahler gerade diesen Text für den vierten Satz der *Dritten* vertont, scheint vor dem skizzierten philosophischen Hintergrund nahezu zwingend. [...] Die Musikmetaphysik Schopenhauers und Wagners scheint hier geradezu in Szene gesetzt.<sup>20</sup>

Laut Mohr habe dabei die tiefe Mitternacht in „tiefem Traum, schlafend, also nach innen gewandt, [...] die Tiefe der Welt vernommen. Nur in Musik tut diese und mit ihr das ‚innere Wesen aller Dinge‘ sich kund, denn nur in Musik wird über das ‚innere Organ‘ vernommen.“<sup>21</sup> Zentral für die Sichtweise ist Richard Wagners von Schopenhauer zutiefst beeinflusste Schrift *Beethoven* von 1870. Der Komponist ist überzeugt, dass dem Musiker durch das Gehör „das Thor geöffnet“ sei, „durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr“.<sup>22</sup> Der Musiker verfüge dabei über „ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird“.<sup>23</sup> Ergo: Wenn die oben skizzierte Beziehung der Neunten zur Dritten Sinfonie Friedrich Nietzsche ins Zentrum der Beobachtungen befördert, erscheinen mit ihm an der Hand sowohl Arthur Schopenhauer als auch Richard Wagner. Diese Konstellation wird noch zu diskutieren sein.

### Über fahles und ewiges Licht

Eine weitere gewichtige Stimme hörte Bezüge von der Neunten Sinfonie zu anderen Kompositionen. Theodor W. Adorno war zunächst überzeugt: „Mahlers Neunte ist ohne den dritten Akt [des *Parsifal*],

17 NIETZSCHE 1980 [1885]: 403.

18 NIETZSCHE 1980 [1887]: 651.

19 MOHR 2003: 6.

20 MOHR 2003: 6.

21 MOHR 2003: 17–18.

22 WAGNER 1871–1883 [1870]: 73.

23 WAGNER 1871–1883 [1870]: 79.

zumal das fahle Licht des Karfreitagszaubers nicht zu denken.<sup>24</sup> Er erwähnte zudem in seiner Mahler-Monografie einen intertextuellen Zusammenhang zwischen der Zweiten und der Neunten Sinfonie, welcher in seiner Tragweite bislang wohl unterschätzt worden ist: „Wie über Äonen kehrt das ‚Im Himmel Sein‘ aus dem *Urlicht* der Zweiten Symphonie zu Beginn [des vierten Satzes der Neunten] wieder.“<sup>25</sup> Konkret geht es um eine Verbindung folgender Stellen:



Notensbsp. 4. Gustav Mahler, *Zweite Sinfonie*, vierter Satz, *Urlicht*, Takte 25–26 (mit Auftakt), Solo-Alt.



Notensbsp. 5. Gustav Mahler, *Neunte Sinfonie*, vierter Satz, Takt 8 (mit Auftakt), erste Violinen.

Beide Bezüge Adornos lassen sich durch weitere motivische und harmonische Übereinstimmungen unterfüttern. In der Neunten ist beispielsweise ein konkreter intertextueller Bezug zu Wagners *Parsifal* auszumachen: Der vierte Satz hebt an mit einem Motiv, welches dem Blickmotiv frappant ähnelt (siehe die Notensbps. 6 und 7).



Notensbsp. 6. Gustav Mahler, *Neunte Sinfonie*, vierter Satz, Beginn, erste und zweite Violinen unisono.



Notensbsp. 7. Richard Wagner, *Parsifal*, erster Aufzug, Einleitung, Takte 99–100 (mit Auftakt), erste Violinen, Blickmotiv.

Adornos Bemerkung zu „im Himmel sein“ ist einleuchtend. Ein noch stärkerer Bezug zum vierten Satz der Neunten lässt sich allerdings herstellen, wenn man im *Urlicht* die Parallelstelle von Takt 25 studiert, in welcher vorgängig der Trugschluss auf die tiefalterierte VI. Stufe zielt:

24 ADORNO 1982 [1956/57]: 50.

25 ADORNO 1960: 214.

Solo-Alt  
 Der lie - be Gott wird mir ein Licht - chen ge - ben, wird leuch - ten mir bis in das e - wig  
 se - lig Le - ben! rit. gänzlich ersterbend

Vcl.  
 Kb.

rit. molto rit. Wieder langsam, wie zum Anfang

pp ppp ppp

ppp

ppp

folgt ohne jede Unterbrechung der 5. Satz

Notenbsp. 8. Gustav Mahler, *Zweite Sinfonie*, vierter Satz, Takte 58–68 (mit Auftakt), Partiturauszug.

a tempo (Molto adagio)

p

Notenbsp. 9. Gustav Mahler, *Neunte Sinfonie*, vierter Satz, Takte 3–4, Klavierauszug.

In Notenbeispiel 8 ist zu erkennen, dass dieser Trugschluss zu „wird mir ein Lichtchen geben“ stattfindet. In Beispiel 9 prägt er in Takt 3 auf den Schlägen 2 und 3 das harmonische Geschehen, er wirkt im ganzen Satz als immer wiederkehrende Wendung fast wie ein Leitmotiv. Auch dieser Bezug zwischen der Neunten und dem *Urlicht* weist auf Textiertes in den älteren Schichten. Nicht zuletzt die Tonart Des-Dur verbindet die Neunte mit dem *Urlicht*, aber auch mit Wagners *Parsifal*, durch den indirekt wiederum ein Bezug zu Schopenhauer hergestellt ist.

Das Blickmotiv in *Parsifal* ist zunächst eng verknüpft mit Kundry. Diese Figur kann in einem engeren Sinn mit Ahasver, dem ewigen Juden, in einem weiteren, kosmopolitischen Sinn mit dem Weltschmerz konnotiert werden. Weltschmerz wird im *Urlicht* durch die Worte „Der Mensch liegt in grösster Noth!“ (Takte 14–17) ausgedrückt. Sowohl *Parsifal* wie auch *Urlicht* zielen auf Erlösung ab; Kundry kann dank Parsifal sterben, der im *Urlicht* leidende Mensch erringt sich im anschließenden Schlusssatz der Zweiten Sinfonie Flügel, mit denen er ins Licht fliegt.

Mit *Parsifal*, dem *Urlicht* und dem *Nachtwandler-Lied* sind die Beziehungen der Neunten Sinfonie zu den *Wunderhorn*-Sinfonien noch nicht ausgeschöpft. An Walter schrieb Mahler im September 1909 über die soeben komponierte Neunte: „Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)“<sup>26</sup>

26 G. Mahler, Brief an Walter, August 1909, in: MAHLER 1996 [1924]: 392.

Die Neunte kann also in einer Beziehung zu allen drei *Wunderhorn*-Sinfonien interpretiert werden. Ich habe aufzuzeigen versucht, dass dieser Befund sowie weitere intertextuelle Bezüge zu diversen Werken anderer Komponisten weitreichende Konsequenzen haben, was die Interpretation von Mahlers letzter vollendeter Sinfonie als Ganzes angeht.<sup>27</sup> Der daraus entstehende konstruktive Dialog mit der Geschichte ist dabei dezidiert abzugrenzen gegen den von Mahlers Zeitgenossen vorgebrachten Vorwurf eines unter dem Schlagwort ‚Kapellmeistermusik‘ subsumierten Eklektizismus, also der (un-)bewussten Übernahme eigenen und fremden Materials – auch im Sinne eines Plagiats.

### Der lange Blick zurück

Nietzsche, Schopenhauer, Wagner und die *Wunderhorn*-Trilogie: Nimmt man die oben skizzierten Bezüge ernst, erkennt man in der Neunten Sinfonie eine deutliche Tendenz des Zurückschauens. Die Neunte scheint – durch die Reflexion von textierten Stellen aus früheren eigenen und fremden Kompositionen – Mahlers ‚altes‘ Weltbild zu verhandeln, welches geprägt ist von Gottsuche, vom Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, von der Idee ewiger Wiederkunft des Gleichen und von der Sehnsucht nach ewigem Licht, nach Erlösung. Konkret hat die Retrospektive eine Reichweite mindestens bis in die 1880er und 1890er Jahre. Das deckt sich teilweise mit Adornos Worten über das gesamte Spätwerk: „An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte.“<sup>28</sup> Adornos Perspektive führt noch weiter zurück, als die erwähnten intertextuellen Beziehungen es zunächst vermuten lassen. Doch was hat es mit dem Hang zur Retrospektion in der Neunten auf sich? Wieso diese Rückschau? Zwei Momente können bei der Beantwortung dieser Fragen hilfreich sein: eine Briefstelle und ein Wiedersehen. Im Januar 1909 schrieb Mahler an Walter:

Ich durchlebe jetzt so unendlich viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. [...] Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. (Wie Faust in der letzten Szene.) Ich bin lebensdurstiger als je und finde die ‚Gewohnheiten des Daseins‘ süßer als je.<sup>29</sup>

Im Mai des gleichen Jahres sahen sich der Komponist und Siegfried Lipiner, enge Freunde seit Jugendjahren, nach langjähriger Trennung wieder.

### Ein Wiedersehen

Der Brief von Anfang 1909 verrät einiges über das Weltbild Mahlers nach 1907, das Treffen mit Lipiner wiederum lässt vermuten, dass das erwähnte Zurückblicken besonders intensiv gewesen sein muss. „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“: Mahler verhandelt in diesem Halbsatz nichts weniger als sein Weltbild („alles“), dabei zeigt er (auch in der Fortsetzung) auf, dass sich dieses gewandelt hat. Das ‚alte‘ Weltbild in neuem ‚Kleid‘: Hier findet eine Retrospektive statt, die geprägt ist von Verlust, Schmerz und Trauer, aber auch von Durst nach Leben, insbesondere nach „süßen Gewohnheiten“. Beim Wiedersehen mit Lipiner müssen – ob verbalisiert oder nicht – zwingend Erinnerungen an die Studienzeit aufgekommen sein, damit verbunden sind – neben anderen – besonders drei Namen, die das Weltbild Mahlers ab 1875 prägten: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Lipiner, vier Jahre älter als der Komponist, studierte ebenfalls in Wien und beeindruckte durch seine Dichtung *Der entfesselte Prometheus* sowohl Nietzsche als auch Wagner. Mahler wiederum lernte Lipiner im Pernerstorfer Kreis kennen, in welchem er in seiner Studienzeit regelmässig verkehrte. Stephen E. Hefling zeigt diesbezüglich auf, wie sich das Gedanken- gut, welches im Pernerstorfer Kreis intensiv diskutiert worden war, im Œuvre Mahlers niederschlug: „Fundamental to an understanding of Mahler’s work as a whole is the Schopenhauerian worldview,

27 PENZA 2021.

28 ADORNO 1960: 187.

29 G. Mahler, Brief an Walter, Anfang 1909, in: MAHLER 1996 [1924]: 375.

embraced and extended by Wagner and Nietzsche, in which Mahler was steeped from his student days in Vienna (1875–1883).<sup>30</sup> Es war Lipiner, der für die Prägung von Mahlers Weltbild eine enorm wichtige Rolle spielte. Des Komponisten Verbindung mit Alma Schindler ab 1901 führte schliesslich zum Bruch der Freundschaft und zu einer fast achtjährigen ‚Funkstille‘.

Obwohl wir nichts über den Verlauf des Gesprächs im Mai 1909 zwischen Mahler und Lipiner wissen, liegt es auf der Hand, dass das Treffen der beiden nach langer Trennung – wenigstens teilweise – einen ‚langen Blick‘ zurück beinhaltete. In diese Richtung deutet bereits folgender Briefausschnitt von Anfang 1909 an Walter:

An Lipiner muß ich sehr oft denken. Warum schreiben Sie mir nichts über ihn? Ich möchte wissen, ob er über den Tod noch immer so denkt wie vor 8 Jahren, als er mir über seine so höchst merkwürdigen Anschauungen Auskunft gab (auf mein etwas zudringliches Befragen – ich war gerade von meinem Blutsturz rekonvaleszent).<sup>31</sup>

Walter hatte schliesslich das Treffen vom Mai 1909 vermittelt, in dem es selbstverständlich auch um Philosophie gegangen sein muss; dass Retrospektion dabei Teil des Gesprächs war, liegt nahe. Beide Aspekte – der Brief von Anfang 1909 und das Treffen im Mai – helfen, die oben erwähnten Bezüge der Neunten Sinfonie zu den *Wunderhorn*-Liedern, zu Nietzsche und zum *Parsifal* besser einordnen zu können. Der vierte Satz mit den von Adorno konstatierten Bezügen zum *Urlicht* und zum *Parsifal* haben wie das *Nachtwandler-Lied* mit transzendenter Erkenntnis zu tun: „Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben<sup>32</sup> [...]. Mit Flügeln, die ich mir errungen, in heißem Liebesstreben werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' gedungen!“<sup>33</sup> heisst es in der Zweiten Sinfonie, im dritten Aufzug des *Parsifal* steht über den Takten 1100–1102 die Regieanweisung „Zunehmende Dämmerung in der Tiefe, bei wachsendem Lichtscheine aus der Höhe“, über dem Takt 1120: „Lichtstrahl: hellstes Erglügen des Grales. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte.“ Eine ähnlich geartete Lichtmetaphorik ist auch in Lipiners Dichtungen *Der entfesselte Prometheus* (1876) und *Renatus* (1878) zuhauf zu finden. Der vierte Satz der Neunten ist wie der erste ein Nachtstück, die Dunkelheit erscheint hier aber intensiviert und Helles gedämpft. Adorno ist zuzustimmen, wenn er von fahlem Licht spricht.

### Adagissimo

Die Coda des Satzes, das viel diskutierte *Adagissimo*, schlägt dabei einen Bogen zurück zum verklingenden Schluss des *Lieds von der Erde*, im Fall der Neunten ist das Verklingen in seiner Wirkung gegenüber dem *Lied* allerdings potenziert. Das *Adagissimo* ist ein Versuch, Ewigkeit darzustellen, indem das Tempo und die Reduktion des Materials die Zeit zum Stillstand bringen, sie recht eigentlich aufheben. Arne Stollberg schreibt in Bezug auf das *Lied von der Erde*:

Dadurch, dass sie ihr eigenes Verklingen zum Thema machen, [...] weisen viele kunstreligiös fundierte Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – als Ausprägungen von ‚Weltanschauungsmusik‘ – auf den Anspruch der Tonkunst hin, in den Grenzen eines zeitlichen Verlaufs widerzuspiegeln, was ohne Anfang und ohne Ende ist.<sup>34</sup>

Das kann – aufgrund der Bezüge auf textierte Stellen in früheren Werken – auch auf die Neunte Sinfonie übertragen werden, ganz besonders aber auf das *Adagissimo*. Die Spielanweisung „ersterbend“ über dem Schlussklang gemahnt an Schopenhauers Worte am Ende des ersten Bandes von *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

30 HEFLING 2000: 1.

31 G. Mahler, Brief an Walter, Anfang 1909, in: MAHLER 1996 [1924]: 375. Mahler nimmt in der Klammer Bezug auf die eingangs erwähnte Darmblutung.

32 MAHLER, Zweite Sinfonie, vierter Satz, *Urlicht*, T. 58–60.

33 MAHLER, Zweite Sinfonie, fünfter Satz, T. 671–695.

34 STOLLBERG 2019: 386–387.

Wir bekennen es vielmehr frei: was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrig bleibt, ist für alle Die, welche noch des Willens voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts.<sup>35</sup>

In dieser Interpretation des *Adagissimo* ist „ersterbend“ also nicht auf Mahler als Protagonisten im Sinne einer Selbstinszenierung zu beziehen: Wenn der Schlussklang allmählich verschwindet, ist dessen Ende kaum auszumachen, er geht über in eine Stille, welche mit dem Schopenhauer'schen ‚Nichts‘ problemlos in Verbindung gebracht werden kann.

### Weltschmerz und Weltferne

Das *Lied von der Erde* fokussiert den Blick auf Irdisches, geprägt von Schmerz und Einsamkeit, von Trunkenheit, aber auch von Jugend und Schönheit. Zunächst fällt ein Hang zum Dionysischen auf, der im ersten und fünften Lied nicht zuletzt durch das Besingen der Trunkenheit seinen Ausdruck findet. Es geht dabei um Endlichkeit des Lebens und um Jammer, aber auch um den Frühling, der (wieder) da ist, und um ein ewig blauendes Firmament. Während im zweiten Lied der Herbst und damit verbunden Einsamkeit und Todessehnsucht besungen werden, erscheinen in den Liedern 3 und 4 Traumbilder von Jugend und Schönheit. In allen fünf Liedern ist Retrospektion vernehmbar. Auf die eben genannten Bilder nimmt das sechste Lied in ausladender Weise Bezug, dabei führt es den Blick zurück fort. Der Trunk des Abschieds wird gereicht mit der Feststellung, dass dem lyrischen Ich das Glück auf dieser Welt nicht hold war. Das Lied schliesst mit folgenden Versen:

Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.  
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.  
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!  
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.  
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!  
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz  
Und grünt aufs neu!  
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!  
Ewig, ewig!

Die Verse transzendieren die Endlichkeit des Lebens durch die Bilder ‚liebe Erde‘, ‚Lenz‘ beziehungsweise ‚grünen‘ und ‚blauen licht die Fernen‘ in Richtung Ewigkeit. Weltschmerz und Weltferne stehen dabei in einer unauflösbaren Spannung.

Ewigkeit als kreisende Zeit ist bei Nietzsche gänzlich erdgebunden; betrachtet man den ersten Satz von Mahlers Neunter Sinfonie aus der Perspektive eines intertextuellen Bezugs zu *Zarathustra*, fällt auf, dass der Satzschluss ähnlich hell und leicht klingt wie der Schluss des *Lieds von der Erde*. Die Beziehungen zur Dritten Sinfonie und zum *Lied* amalgamieren sich. Weltschmerz wiederum kann im vierten Satz der Neunten zum programmatischen Stichwort deklariert werden, konkret durch die intertextuellen Bezüge zum *Urlicht* und zum *Parsifal*. In ersterem sehnt sich der Mensch, der in grösster Not und Pein liegt, nach Gott und dem ewigen Licht. Kundry wiederum, die nicht sterben kann, da sie Jesus am Kreuz verhöhnnte, erhofft sich Erlösung, die ihr schliesslich durch Parsifal zukommt. Der literarische Begriff des Weltschmerzes geht auf Jean Paul zurück: „Nur sein [Gottes] Auge sah alle die tausend Qualen der Menschen bei ihren Untergängen – Diesen Weltschmerz kann er, so zu sagen, nur aushalten durch den Anblick der Seligkeit, die nachher vergütet.“<sup>36</sup> Dieter Borchmeyer formuliert eine bemerkenswert kompakte Definition des Begriffs: „Der Weltschmerz ist ein Schmerz, der keine Ursache braucht, aber einen metaphysischen Grund hat. Dieser Grund ist der ‚Weltriß‘ [...], der leidvolle Bruch schon im Seinsgrund

35 SCHOPENHAUER 2011 [1819]: 528.

36 JEAN PAUL 1827: 132.

der Schöpfung.<sup>37</sup> Adolf Nowak zeigt auf, dass Weltschmerz bei Mahler spätestens seit den Studienjahren ein zentrales Motiv ist: „Das von Schopenhauer für die Ethik beanspruchte ‚Motiv‘ des Mitleids wird bei Mahler zum Agens der musikalischen Sprache: Musik zeigt sich als Sprache des Leidens, als *Klagendes Lied* (entstanden 1878–1880).“<sup>38</sup>

In der Neunten zieht sich das Thema durch die ganze Sinfonie, denn auch die Binnensätze können als dessen Ausdruck gelesen werden, einerseits durch den zum Teil grimmigen Humor, der in der *Rondo-Burleske* bis ins Grotteske gesteigert wird, andererseits durch motivisch-thematische und harmonische Verbindungen mit den Ecksätzen. Bernd Sponheuer ist überzeugt, dass neben der tonalen Einheit „in der Neunten Symphonie auch die zyklische Verknüpfung durch thematisch-motivische Assoziierung“<sup>39</sup> entfalle. Dem ist zu widersprechen. Die oben thematisierten motivisch-thematischen Bezüge der Neunten zu früheren eigenen und fremden Werken – der fallende Sekundschrift (Notenbsps. 1–3), der Doppelschlag (Notenbsps. 6, 7 und 9) und der Trugschluss auf die tiefalterierte VI. Stufe (Notenbsps. 8 und 9) – spielen auch in den Binnensätzen eine formale Rolle und halten die Neunte Sinfonie im Innersten zusammen. Es sind die harten Brüche zwischen den einzelnen Sätzen sowie die maximale Gegensätzlichkeit zwischen den Eck- und den Binnensätzen, welche diesen Zusammenhalt nicht sofort erkenn- und erfahrbar machen. Doch gerade diese Brechungen in Verbindung mit einer extravertierten Tonsprache der Binnensätze, die nicht vor Trivialem, Banalem und Burleskem zurückschreckt, sind es, welche die Kontraste zunächst zwar als Widerspruch, schliesslich aber als Affirmation einer transzendenten Semantik offenbaren.

Die Neunte kommt vom *Lied von der Erde* her, sie hat ihre direkte Fortsetzung in der Zehnten: dort heben die Violoncelli, welche im *Adagissimo* der Neunten mit dem variierten Doppelschlag eine letzte (motivische) Bewegung vollführen, unbegleitet an, mit einer G-Dur-Sextakkord-Brechung, die an den Ton *g* anzuknüpfen scheint, welcher im ersterbenden Des-Dur-Schlussklang der Neunten eine lydische Färbung einbringt. Die as-Moll-Interpolation im ersten Satz der Zehnten (ab Takt 194) mit der Kulmination im Neunton-Akkord (Takte 206 und 208) und dem damit verbundenen markdurchdringenden *a*<sup>2</sup> in der Trompete I erreicht einen bei Mahler bis dato nie dagewesenen Ausdruck der Verzweiflung. Weltschmerz als zentrales Thema zieht sich durch das gesamte Spätwerk; die intertextuellen Bezüge der Neunten zu früheren Werken scheinen daran zu erinnern, dass das Thema keineswegs neu ist. Die Bewältigungsversuche in der Zweiten und Dritten Sinfonie führen zu Schlussapothosen; im fünften Satz der Zweiten entschwebt der leidende Mensch mit selbst errungenen Flügeln ins Licht, das dem menschlichen Auge verborgen bleibt, im sechsten Satz der Dritten kulminiert die Erlösung in der göttlichen Liebe. Die Vierte schliesst die *Wunderhorn*-Trilogie mit einer naiv-kindlichen Schilderung des himmlischen Lebens ab; der offene Schluss transzendiert die Zeitgebundenheit der Musik und weist über sich selbst hinaus. Wenn Mahler gegenüber Walter die Neunte Sinfonie neben die Vierte stellt, wird unter anderem auf den verklingenden Schluss des *Adagissimo* referiert, der eine ähnliche, allerdings deutlich gesteigerte Transzendierung der Zeit versucht.

Das *Adagissimo* wird seit Monika Tibbe<sup>40</sup> mit dem vierten Kindertotenlied *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* in Verbindung gebracht: Es betrifft eine zitierte Stelle mit dem Text „(Im Son)-nenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“ (Takte 64–69). Hier wird eine Berglandschaft angesprochen als Inbegriff von Weltferne. Das weist wiederum auf das *Lied von der Erde*, in welchem der einsame Mensch in die Berge wandert. Gebirge als Metapher für Weltferne: Sie sind auch in der Achten Sinfonie von Belang, wenn Mahler den Schluss von Goethes *Faust II* vertont. In der Tragödie sind an dieser Stelle unter anderem folgende Bühnenbild- und Regieanweisungen zu lesen:

37 BORCHMEYER 2002: 122.

38 NOWAK 2010: 68.

39 SPONHEUER 1978: 421.

40 TIBBE 1971: 120–124.

- BERGSCHLUCHTEN, WALD, FELS
- HEILIGE ANACHORETEN Gebirg auf verteilt, gelagert zwischen Klüften.
- CHOR SELIGER KNABEN um die höchsten Gipfel kreisend
- ENGEL schwebend in der höhern Atmosphäre FAUSTENS Unsterbliches tragend<sup>41</sup>

In der Folge findet nur noch ein Schweben statt. Diese Szenerie entspricht ebenfalls den Versen im fünften Satz der Zweiten Sinfonie, in welchen der Mensch mit den Flügeln zu ewigem Licht entschwebt. In Nietzsches *Zarathustra* klingt es ähnlich:

Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden. [...]

Und all mein Wandern und Bergsteigen: eine Noth war's nur und ein Behelf des Unbeholfenen: – fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich hinein fliegen!<sup>42</sup>

Zarathustra kommt aus den Bergen, steigt zu den Menschen hinab und will sie den Übermenschen lehren, was misslingt und ihn folglich ins Gebirge zurückkehren lässt. Interpretiert man Mahlers Neunte in Bezug auf die *Wunderhorn*-Sinfonien und das *Lied von der Erde*, auf *Zarathustra* und *Parsifal* (das Bühnenweihfestspiel spielt in den Bergen Nordostspaniens), kommt man um Weltferne als programmatisches Bild nicht herum.

### Ahnung und Erinnerung

Kurt von Fischer schreibt über das *Adagissimo*:

Erinnern und Vorausahnen sind, ohne Künftiges zu usurpieren, eins geworden. Hier könnte Musik vielleicht einmal wieder beginnen... So verstanden gewinnt auch die von Mahler in diesem letzten Satz verwandte variationenartige, auf dialektische Themengegensätze verzichtende und nach vorne hin offene Formgestalt ihren tieferen Sinn: ‚Ich sehe alles in einem so neuen Licht‘.<sup>43</sup>

Erinnerung und Ahnung: Etliche Aussagen des Komponisten aus dem Jahr 1909 zeigen auf, dass er sich intensiv mit der Vergangenheit beschäftigte, dabei aber immer wieder betonte, wie ihn die Gegenwart positiv stimmte. Zwei Briefe an Alma von Ende Juni fokussieren intensiv auf Goethes *Faust* und die Lehre der Entelechie, darin ist Ahnung ausformuliert. Nimmt man das Treffen mit Lipiner vom Mai dazu, wird offensichtlich, wie intensiv die Auseinandersetzung mit philosophischen Themen und Fragen in der ersten Hälfte von 1909 gewesen sein muss. Versucht man – nach dem Studium der Beziehungen der Neunten Sinfonie zu früheren Werken einerseits und zu den Schwesterwerken des Spätwerks andererseits – die Leitfrage dieses Aufsatzes zu beantworten, fällt die Antwort darauf ambivalent aus. Die Krise von 1907 war schwerwiegend, sie ist in Briefen Mahlers und in Erinnerungen von Alma und von Freunden ausformuliert; es liegt nahe, die textliche Grundlage des *Lieds von der Erde* damit in Verbindung bringen zu wollen. Auch im sinfonischen Ton scheinen Abfärbungen einer depressiven Stimmung im Sommer 1908 vernehmbar zu sein. Dieser Ton ist teilweise resignativer als in früheren Werken, im Gegenzug ist die Ausdrucksbandbreite ausgedehnter – auch in der Neunten und Zehnten Sinfonie. Aber von einem Vorauskomponieren des eigenen Todes zu sprechen, scheint verfehlt. Henry-Louis de La Grange meint dazu:

Wenn man sagt, Mahler habe die Neunte auf seinen eigenen Tod geschrieben, finde ich das monströs, denn es ist das Gegenteil seines Wesens. Mahler hat sich nie in den Vordergrund gestellt. [...] Hört man den Abschied aus dem ‚Lied von der Erde‘, kann man ihn darin nicht identifizieren. Faszinierend daran sind Ewigkeit und Unendlichkeit[.]<sup>44</sup>

41 GOETHE 2003 [1832/33]: 456–459.

42 NIETZSCHE 1980 [1884]: 207–208.

43 FISCHER 1975: 105.

44 MEYER 2014.

Die pessimistische Sicht auf die Neunte wiederum sei „contradicted by too many letters and documents, by too many of Mahler’s own statements, to be taken seriously.“<sup>45</sup> Dem ist beizupflichten. Es lohnt, sich bei der Interpretation des Spätwerks Gedanken über das Weltbild des Komponisten in den Jahren 1907–1911 zu machen. Dieses hatte sich im Kern gegenüber früher kaum gewandelt, auch wenn der Komponist Anfang 1909 äusserte, er sehe alles in einem neuen Licht. Die Beschäftigung mit Philosophie und Literatur wurde nach 1907 nicht weniger, sie blieb intensiv bis in die letzten Lebenstage im Mai 1911 hinein. Wenn Sinfonie für Mahler hiess, eine Welt aufzubauen, und wenn des Komponisten Bedürfnis, sich sinfonisch auszudrücken, dort begann, „wo die *dunkeln* Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen“,<sup>46</sup> so sind dieses Ziel und das Bedürfnis im Spätwerk ebenfalls deutlich hörbar. Das ‚neue Licht‘ macht sich darin am ehesten im gewandelten Ton und im Fehlen von Schlussapothosen bemerkbar. Die verklingenden Schlüsse des *Lieds* und der Neunten erreichen – auch im Vergleich zur Vierten – einen neuen Grad an Transzendierung des Sinfonischen über sich selbst hinaus. In diesen Momenten scheint die Zeit aufgehoben, Vergangenheit (Erinnerung) und Zukunft (Ahnung) verschmelzen in der Gegenwart. Das entspricht der Ewigkeit im *Nachtwandler-Lied* Zarathustras sowie Schopenhauers ‚Nichts‘ als Konsequenz einer vollständigen Verneinung des Willens. Ludwig Wittgenstein, ein Wiener, ebenfalls von Schopenhauer beeinflusster Zeitgenosse, formuliert wenige Jahre nach Mahlers Hinschied: „Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt.“<sup>47</sup> In diesem, dem Leben zugewandten Sinne ist Ewigkeit im Spätwerk Mahlers deutlich zu vernehmen.

**Martin Pensa** studierte Musik, Schulmusik, Musikwissenschaft und Philosophie (Promotion 2021). Er arbeitet als Dozent an der Universität Bern und Gymnasiallehrer im Fach Musik am Campus Muristalden Bern vorwiegend im Spannungsfeld zwischen Praxis und Theorie sowie an der Schnittstelle zwischen Gymnasium und Universität.

## Bibliografie

- ADORNO, Theodor W. (1982 [1956/57]): „Zur Partitur des *Parsifal*“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 47–51.
- ADORNO, Theodor W. (1960): *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BORCHMEYER, Dieter (2002): *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt a.M.: Insel.
- FISCHER, Kurt von (1975): „Die Doppelschlagfigur in den zwei letzten Sätzen von Gustav Mahlers 9. Symphonie. Versuch einer Interpretation“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32/2, 99–105.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2003 [1808 u. 1832/1833]): *Faust*, hrsg. von Albrecht Schöne, Bd. 1: Texte, Frankfurt a.M.: Insel.
- HEFLING, Stephen E. (2000): *Mahler: Das Lied von der Erde: (The Song of the Earth)* (= Cambridge Music Handbooks), Cambridge: Cambridge University Press.
- JEAN PAUL [Johann Paul Friedrich Richter] (1827): *Selina oder über die Unsterblichkeit*, Zweiter Theil, Stuttgart u. Tübingen.
- KORNGOLD, Julius (1912): „Die Wiener Musikfestwoche. Zweites Symphoniekonzert: Mahlers Neunte Symphonie“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Wien, 27.06.1912, 10.

45 LA GRANGE 2008: 1395.

46 G. Mahler, Brief an Marschalk, 26.03.1896, in: MAHLER 1996 [1924]: 171.

47 WITTGENSTEIN 2006 [1921]: 84.

- LA GRANGE, Henry-Louis de (2008): *A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford: Oxford University Press.
- MAHLER-WERFEL, Alma Maria (1971 [1940]): *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Propyläen.
- MAHLER, Gustav (1964): *Das Lied von der Erde: eine Symphonie für eine Tenor- und Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester* (= Sämtliche Werke, Bd. 9), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1969): *Symphonie Nr. 9 in vier Sätzen für grosses Orchester* (= Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 10), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1970): *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für grosses Orchester, Sopran- und Altsolo und gemischten Chor* (= Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 2), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1974): *Symphonie Nr. 3 in sechs Sätzen für grosses Orchester, Altsolo, Knabenchor und Frauenchor* (= Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 3), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1996 [1924]): *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, 2. nochmals rev. Aufl., Wien: Zolnay.
- MEYER, Thomas (2014): „Ein Leben für Mahler. Der französische Gustav-Mahler-Biograf Henry-Louis de La Grange im Gespräch“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.08.2014, 64.
- MOHR, Georg (2003): „Das Gehör als Tor zur Welt. Mahlers Dritte Symphonie als Musik über Musik“, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 48, 3–22.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980 [1884]): „Also sprach Zarathustra III“, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. Berlin: De Gruyter, 191–291.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980 [1885]): „Also sprach Zarathustra IV“, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. Berlin: De Gruyter, 293–408.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980 [1887]): „Die fröhliche Wissenschaft“, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. Berlin: De Gruyter, 343–651.
- NOWAK, Adolf (2010): „Mahlers geistige Welt“, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 62–75.
- PENSA, Martin (2021): „*Ich sehe alles in einem so neuen Lichte*“. *Gustav Mahlers Neunte Sinfonie*, München: edition text + kritik.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2011 [1819]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, nach den Ausgaben letzter Hand, 2 Bde., hrsg. von Ludger Lütkehaus, 5. Aufl., München: dtv.
- SPECHT, Richard (1912): „Mahlers ‚Neunte‘“, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, 3/14, 552–553.
- SPONHEUER, Bernd (1978): *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing: Schneider.
- STOLLBERG, Arne (2019): „Pflaumenweiche Enden?: Die Metaphysik leiser Schlüsse in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Schließen – Enden – Aufhören: musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München: edition text + kritik, 380–402.
- STUPPNER, Hubert (2011): *Gustav Mahler: Endstation Toblach*, Bozen: Athesia.

- TIBBE, Monika (1971): *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten), München: Musikverlag Emil Katzbichler.
- WAGNER, Richard (1871–1883 [1870]): „Beethoven“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig: Fritsch, 61–126.
- WAGNER, Richard, (1972): *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel, Erster Aufzug* (= Sämtliche Werke, Bd. 14, I), hrsg. von Egon Voss und Martin Geck, Mainz: Schott.
- WALTER, Bruno (1936): *Gustav Mahler*, Wien: Herbert Reichner Verlag.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2006 [1921]): *Tractatus logico-philosophicus* (= Werkausgabe / Wittgenstein, Ludwig, Bd. 1), Frankfurt am Main: Suhrkamp.



# Plötzlich war der „Knopf“ wieder offen: Ein Gespräch von Frank Reinisch mit der Komponistin Manuela Kerer zum Thema „Künstler- und Schaffenskrisen“<sup>1</sup>

Frank Reinisch, Wiesbaden<sup>2</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.4](https://doi.org/10.36950/sjm.40.4)

Manuela Kerer ist derzeit eine der gefragten Komponistinnen mit einem grossen internationalen Aktions- und Ausstrahlungsradius und vielen Tätigkeitsfeldern. Nachdem sie in Innsbruck, New York und München gelebt hat, ist sie nun wieder im Südtiroler Brixen ansässig.<sup>3</sup> Frank Reinisch wiederum wirkte lange Jahre als Redakteur für zeitgenössische Musik beim Verlag Breitkopf & Härtel in Wiesbaden.



Abb.1. Manuela Kerer. Foto: Ingrid Heiss.

1 Das Gespräch wurde am 17. Juli 2023 online zwischen Brixen und Wiesbaden geführt.

2 Email-Adresse des Autors: [fr21555@gmx.de](mailto:fr21555@gmx.de).

3 Für weitere Informationen zu Manuela Kerer siehe u. a. ihre Website: <http://www.manuela-kerer.bz/> [08.08.2023].

**Frank Reinisch (FR) mit Manuela Kerer (MK)**

*FR: Liebe Manuela, wir sollen uns heute über das Thema „Künstler- und Schaffenskrisen“ unterhalten. Ich werde aus der Perspektive eines Lektors oder Redakteurs engagiert und neugierig fragen, aber wie gehst du als Künstlerin damit um? Betrifft dich das Thema überhaupt persönlich? Geht es dir nah? Wie relevant ist es für dich? Oder kannst du dich mit Abstand zurücklehnen und für ein Jahrbuch der Musikwissenschaft souverän antworten?*

**MK:** Natürlich betrifft mich das Thema persönlich. Ich durchlebe eigentlich bei jedem Stück gewisse „Auf und Abs“, wobei die „Abs“ natürlich nicht immer in einer Krise gipfeln. Dennoch ist Komponieren diesbezüglich für mich immer eine Gratwanderung, denn ich will mich als Künstlerin ständig hinterfragen, das ist mir wichtig, das brauche ich, und das bringt mich weiter. Leider musste ich aber auch die Erfahrung machen, dass sich aus diesem Prozess eine Krise entwickeln kann. Auch wenn Kolleg\*innen Künstlerkrisen erleben, kann ich mich nicht wirklich „zurücklehnen“, denn das geht mir ebenfalls sehr nah. Auch wenn ich weiss, dass eine Krise auch ihr Gutes haben kann.

*FR: Kannst du für dich ein konkretes Beispiel einer Schaffenskrise nennen? Wie hast du diese Krise damals bewältigt? Durch Meditation? Durch Ablenkung? Oder durch Kapitulation?*

**MK:** Ich nenne dir sogar gleich zwei Krisen, weil ich denke, dass dies insofern wichtig ist, als dass ich sie unterschiedlich gelöst habe. Zum einen handelte es sich um ein grosses Werk, wo sehr viele Musiker\*innen einbezogen werden sollten. Ich bin damals an meinen zu hohen Ansprüchen gescheitert, denn ich wollte in diesem Stück einfach zu viel, zu schnell und in zu kurzer Zeit. Aus dieser Krise bin ich gekommen, weil ich tatsächlich kapituliert habe. Ich habe dieses Werk nicht fertiggestellt. Im Nachhinein war das aber eine gute Entscheidung, weil ich damals persönlich wie künstlerisch noch nicht bereit war. Ich habe die Ideen später in modifizierter Form wiederaufgenommen.

Die andere schöpferische Krise hatte ich bei meiner Oper TOTEIS. Auch hier hatte ich mir total hohe (zu hohe?) Ziele gesteckt. Irgendwann hatte ich den Eindruck, dass ich dem nicht gerecht werde. Ich habe dann eine Pause eingelegt. Ich fülle meine Pausen gern durch Aktivität und entspanne aktiv, also war es vielleicht die von dir genannte Ablenkung. Geplant war eigentlich, dass ich die Oper vor der Geburt meiner Tochter fertigstelle. Durch diese Krise habe ich das aber nicht geschafft, was den Druck erhöht hat: Wie sollte ich mit einem Neugeborenen eine Oper fertig komponieren? Ich habe es aber geschafft, und plötzlich war der „Knopf“ wieder offen. Offenbar hat mir das Ganze gutgetan, denn von diesem Stück bin ich extrem überzeugt, wie eigentlich selten zuvor.

*FR: Bei Wagner, um mal in die Musikgeschichte abzutauchen, scheint ja Ablenkung vom Komponieren durch Komponieren gut zu funktionieren. Wagners Pause beim Ring ist allgemein bekannt. Im August 1857 unterbricht er seine Tetralogie, und zwar mitten im Siegfried. Dann drängt es ihn förmlich danach, Tristan und Isolde zu komponieren – gut, das hatte bekanntlich auch biografische Gründe. Aber danach, 1860, geht er nicht gleich wieder zurück an sein Fragment. Und erst 1868, dazwischen liegen immerhin noch die Meistersinger, nimmt er die Arbeit am Ring wieder auf. Lässt sich daraus etwas lernen, oder waren das einfach ganz andere, unvergleichbare Zeiten?*

**MK:** Ich denke auf alle Fälle, dass sich daraus etwas lernen lässt, auch wenn wir sicherlich in einem unvergleichbar schnelllebigeren Zeitalter leben. Dennoch sind Pausen wichtig, das „Gehirn lüften“, indem man etwas auf die Seite legt, kann Wunder wirken. Ich finde aber immer auch interessant, wie wir

im Nachhinein auf etwas blicken. Wagners angemerkte Entwicklung ist ja eine Erfolgsgeschichte – im Nachhinein betrachtet. Wir Menschen hadern seit jeher mit dem Scheitern, auch wenn es keine Weiterentwicklung gäbe ohne das Risiko des Scheiterns. Aber eine Niederlage einzugestehen, ist oft sehr schwer.

**FR:** *Stichwort „schnellebig“: Ich befürchte, dass diese Krisen heutzutage durch die zunehmende Hektik des Auftragskarussells immer problematischer werden? Es gibt ja kreativ Schaffende, die in ihrer Biographie kein Jahr ohne Uraufführungen verzeichnen wollen, weil sie die (berechtigte?) Angst haben, dass sie sonst aus dem Auftragskarussell herausdrehen und für Veranstalter nicht mehr interessant oder verlässlich genug sind. Siehst du das ähnlich?*

**MK:** Ich sehe das genauso. Alle Auftraggeber\*innen wollen Uraufführungen, das ist auch verständlich, denn sie wollen ihre Konzerte und Formate vermarkten. Hier werfe ich auch die Problematik der zunehmenden „Verwirtschaftlichung“ des Kulturbetriebs in unser Gespräch. Zum Glück gibt es aber auch Gegenwind und viele Veranstalter\*innen sind sich bewusst, dass es nicht nur verantwortungsvoll, sondern auch nachhaltig ist, wieder aufzuführen. Dennoch – um auf deine Befürchtung zurückzukommen: Erst wer etabliert ist, kann sich oft leisten, einen Kompositionsauftrag abzusagen. Übrigens fand ich ja den Zeitpunkt deiner Anfrage für das Interview hochspannend. Ich habe nämlich kurz vorher (off the record: das hatte ich dir, glaub ich, bisher nicht erzählt) entschieden, dass ich nach einem Auftrag für 2024 zwei Jahre lang eine Kompositionspause einlegen werde. Ob ich dann „ab vom Schuss“ bin aus den von dir genannten Gründen? Vielleicht.

**FR:** *Das klingt ja spannend. Immerhin wirst du ja auch in den nächsten Jahren die Position wechseln, denn du bist vor kurzem zur künstlerischen Leiterin der Münchener Biennale für neues Musiktheater berufen worden. Da wirst du es künftig mit Komponierenden zu tun haben, die ihre Schaffenskrise bekommen können und dann ihr Werk gar nicht oder viel zu spät abliefern. Ich vermute, dass du nach deinen eigenen Erfahrungen damit eher verständnisvoll als streng umgehen würdest. Und doch stehen die Produktionstermine fest. Wie nimmst du diese Herausforderung an?*

**MK:** Das ist ein ganz grosses Thema für mich. Meine co-künstlerische Leiterin Katrin Beck und ich haben uns dazu schon intensiv ausgetauscht und Wege gesucht. Zum einen finde ich persönlich in meiner Arbeit quasi Teiltermine sehr sinnvoll, also bis zu einem gewissen Datum muss es das eine geben, bis zum nächsten das weitere und bis zum übernächsten sozusagen das ganze Werk. Eine einzige Deadline ist zum Teil fatal für kreatives Schaffen. Es hilft aber sie aufzuspalten, sie zu organisieren, sie zu strukturieren, das nimmt ihr den Schrecken. Gerade bei musiktheatralen Werken, wo in der Regel ein Team zusammenarbeitet, sind Abgaben besonders wichtig, denn auch wenn man als Team, als Kollektiv die Arbeit übernimmt, muss man sich sehr oft Teile wie in einer Stafette übergeben. Wir wollen jedenfalls ein unterstützender Pol für unsere Künstler\*innen sein, dem einen hilft vielleicht die Strenge (manche brauchen das ja), die andere muss man aber vielleicht anders unterstützen. Und dennoch kann es immer passieren, dass jemand aufgrund einer Krise nicht fertig wird. Dann wird es für uns wichtig, zu reagieren und konstruktive Lösungen zu suchen, was natürlich einfacher ist, wenn es nicht 5 vor 12 ist, also werden die Deadlines entsprechend gesetzt.

**FR:** *Es gibt, soweit mir das im Lauf meiner Zusammenarbeit mit kreativ Schaffenden begegnet ist, „partielle“ Krisen, dass zum Beispiel Stücke für bestimmte Besetzungen erst einmal für eine längere Zeit nicht mehr möglich sind, also kein Streichquartett mehr entstehen kann oder nichts mehr für Chor. Würdest du das schon als Schaffenskrise bezeichnen? Oder würdest du das eher ein Luxusproblem abtun?*

**MK:** Grundsätzlich denke ich, dass jede\*r für sich definiert, was eine Krise ist. Ich persönlich würde das von dir Beschriebene jedenfalls als Krise bezeichnen. Natürlich müsste man noch nähere Umstände kennen: Hat jemand besonders gern für Streichquartett oder Chor komponiert und kann es plötzlich nicht mehr? Dann kann das einen grossen Leidensdruck mit sich bringen. Oder man sieht es als konstruktive Entwicklung und widmet sich anderem, was auch wunderbar sein kann. Ich glaube die Entwicklungsmöglichkeiten können hier sehr vielfältig sein, in die positive wie in die negative Richtung.

**FR:** *Du schreibst und veröffentlichst auch über Musik, in Zeitschriften, sprichst über Musik im Radio. Gab es für dich jemals eine Textkrise? Oder reden wir wirklich nur übers Komponieren?*

**MK:** Bei Textarbeiten hatte ich tatsächlich noch nie eine Krise. Vielleicht bin ich dort pragmatischer und schneller zufrieden, weil ich eigentlich Komponistin bin. Ich muss aber auch sagen, dass ich noch nie eine sehr grosse Text-Form ausprobiert habe. Vielleicht würde mich ein Roman in eine totale Krise stürzen.

**FR:** *Abschliessend die Frage: Hättest du eine gute Empfehlung an ganz junge Kreative, wie sie mit ihrer ersten Schaffenskrise umgehen sollten?*

**MK:** Es gibt aus meiner Sicht leider kein Patentrezept, aber ich würde empfehlen, erstmal durchzuatmen, eine Pause einzulegen und sich zu entspannen. Die einen entspannen vielleicht aktiv und suchen die Ablenkung, die anderen brauchen absolute Ruhe, und dazwischen gibt es alle Nuancen. Dann ist aus meiner Sicht wichtig, auf den eigenen Bauch zu hören, der meldet sich nämlich früher oder später. Vielleicht kann es eine Lösung sein, zu kapitulieren und nicht auf Biegen und Brechen an etwas festzuhalten – oder man muss sich durchbeissen. Insgesamt finde ich aber das Wichtigste, sich immer vor Augen zu halten, dass Krisen auch Chancen in sich tragen. Diese erkennt man dann vielleicht erst im Nachhinein, wie wahrscheinlich Wagner – ich bin sicher, auch ihm war zu Beginn nicht klar, was er nach seiner Ring-Pause alles schaffen würde.

# Individuelle Schaffenskrisen? Ein Gespräch mit dem Regisseur Alexander Nerlich

Ulf Scharrer, Saarbrücken<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.5](https://doi.org/10.36950/sjm.40.5)



Abb. 1. Alexander Nerlich. Foto: Thomas Dashuber.

Seine ersten und prägenden Bühnenerfahrungen sammelte Alexander Nerlich<sup>2</sup> in der Jugendtheatergruppe des Thalia Theaters Hamburg. Inzwischen wirkt er nicht nur als viel belobter Theater-, sondern auch als namhafter Opernregisseur. Bereits während seines Regie-Studiums an der Bayerischen Theaterakademie inszenierte er Busonis *Arlecchino* (Reaktorhalle München 2002), und auch seine Diplominszenierung war eine Oper: Francesco Cavallis *La Didone* (Reaktorhalle München 2003). Es folgte der Wechsel als Regieassistent an das Theater Basel (bis 2012). Daneben inszenierte Nerlich in Bern und wiederholt am Theater St. Gallen (dort u. a. A. Berg, *Wozzeck* 2010; R. Wagner, *Der fliegende Holländer* 2013; G. Puccini, *Tosca* 2016; C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* in der Bearbeitung von E. Křenek 2019). Seit 2019 ist Nerlich Hausregisseur am Staatstheater Mainz. Seine jüngsten musiktheatralen Produktionen sind die bedeutenden Mainzer Inszenierungen von Webers *Freischütz* (2021) und

<sup>1</sup> Email Adresse des Autors: [u.scharrer@ohg-sb.de](mailto:u.scharrer@ohg-sb.de).

<sup>2</sup> Für weitere Informationen zu Alexander Nerlich siehe u. a. seine Website: <http://www.alexandernerlich.com> [08.08.2023].

R. Strauss *Salome* (2023) sowie an der Bayerischen Theaterakademie Vivaldis Oratorium *Juditha triumphans* (2023). Daneben ist Nerlich immer mal wieder selbst musikalisch unterwegs, so zuletzt als Gitarrist der Band „A Boy Named River“.

Alexander Nerlich ist ein Vertreter jener jüngeren Generation von Regisseur\*innen, die nicht mehr in unumschränkter Machtvollkommenheit Menschen, Stücke, Bühnen ihrem eigenen genialischen Selbstverständnis unterwerfen, sondern die ihre Aufgabe darin sehen, zu kommunizieren, zu koordinieren, zusammenzuarbeiten, aber auch zu lenken, zu leiten und letztlich zu entscheiden. Anlässlich seiner Inszenierung des *Freischütz*<sup>3</sup> erklärte Nerlich, es gehe immer darum, ein Stück „von innen heraus aufzurollen“, die verborgenen, verschwiegenen und verdrängten Krisen der Figuren herauszuarbeiten. Vor allem jedoch dürfe ein\*e Regisseur\*in niemals gegen die Musik inszenieren, im Gegenteil: es gelte exakt der Musik, jeder einzelnen Note, jeder Pause zu folgen und den Gang der Musik bis ins kleinste Detail szenisch umzusetzen.

#### **Ulf Scharrer (US) mit Alexander Nerlich (AN)<sup>4</sup>**

**US:** Das Wort „Krise“ ist durchaus weit zu verstehen, wenn man etwa sich die indoeuropäischen Wurzeln ansieht, v. a. den griechischen Begriff κρίσις nimmt, der u. a. „Trennung“, „Entscheidung“, „Urteil“ bedeutet. Kannst du umreißen, was für dich eine Krise ist?

**AN:** Eine Krise ist eine Situation, die ein Weitermachen wie zuvor unmöglich macht, eine schwere Störung im System, die dessen Zerstörung bewirken kann. Sie bewirkt ein Fremdwerden in vertrautem Terrain und kann existenzielle Ängste auslösen. Eine Krise erfordert es, neu über zentrale Fragen nachzudenken. Sie wirft uns auf Null zurück oder tiefer.

**US:** Wenn wir das auf künstlerisches Schaffen beziehen: Wie würdest du den Begriff anwenden?

**AN:** Den Begriff „Schaffenskrise“ habe ich für mich noch nie in Erwägung gezogen, und ich würde auch bezweifeln, dass er wirklich zeitgemäß ist. Der Begriff beruht ja darauf, dass es ein individuelles künstlerisches Schaffensgenie gibt, das in die Krise kommen kann, wie bei Sportler\*innen, die ihre persönliche Formkrise haben; in Theaterproduktionen kommen aber viele Menschen zusammen, um gemeinsam etwas zu schaffen. Natürlich kann die Inspiration ausbleiben, es kann zu Überforderung oder Überarbeitung kommen und nicht selten auch zu seelischen Krisen, die das künstlerische Schaffen erschweren, das ist klar, nur: da stecken oft strukturelle Probleme dahinter. Ich misstrau dem Begriff also etwas, finde es aber gut, die Frage danach zu stellen.

**US:** Verstehe ich richtig, dass es für dich keine Schaffenskrise gibt?

**AN:** Wenn ich in meinem Alltag von Krisen spreche, spreche ich eher von Krisen innerhalb einer Produktion. Die alltäglichsten Krisen, die vorkommen können, sind Krisen der Kommunikation. Spieler\*innen oder Sänger\*innen, die sich nicht verstehen, die mich nicht verstehen, oder das Gefühl haben, auf dem Holzweg zu sein, es zeitlich nicht zu schaffen oder ähnliches – das wird dann schnell mal als Krise benannt, kann aber bewältigt werden. Andere Ursachen können in Erkrankungen oder Verletzungen liegen, die den oft sehr engen Zeitplan durcheinanderbringen. Regie-Schaffenskrisen, also fehlende künstlerische Impulse kenne ich eigentlich nicht, es brodeln immer. Sehr wohl kenne ich Momente der Ratlosigkeit

<sup>3</sup> SCHARRER 2021.

<sup>4</sup> Leicht geraffte Fassung eines Telefongesprächs zwischen Saarbrücken (US) und Mallorca (AN) am 04.08.2023. Ich (US) danke meinem Sohn Anselm für Unterstützung bei der Aufnahme.

und des Zweifels, und natürlich: Irgendwann kommt die Erschöpfung, und dann stellen sich auch Fragen nach dem Sinn des Ganzen. Vor diesen Phasen sollte man aber keine allzu grosse Angst haben – man kann ja nicht immer gleich produktiv sein und schon gar nicht immer alles vorher wissen. Im Gegenteil, es ist wichtig, solche Phasen durchzumachen und dass Fragen und Zweifel Raum bekommen; eine gewisse Dosis an Unsicherheit tut Proben gut, weil sie Selbstgefälligkeit vorbeugt und hilft, die gemeinsame Suche zu intensivieren. Die grösseren Krisen innerhalb des Theaters sind strukturelle Krisen, wie gesagt, denn sie können seelische Krisen und auch Schaffenskrisen mächtig verstärken.

**US:** *Kannst du das spezifizieren? Worin bestehen die strukturellen Krisen?*

**AN:** Vor allem in Überlastung und Überproduktion. Burnouts und Erschöpfungszustände sind an der Tagesordnung, gerade in den Werkstätten und technischen Abteilungen. Kann und will man Grossproduktionen, wie es Opern meistens sind, in so hoher Anzahl noch stemmen, und wenn ja: welche bildnerischen Möglichkeiten bleiben den Teams, die kommen, dann noch? Wie kurz kann ein Probenzeitraum bemessen sein, bevor es fahrlässig wird? Das sind Fragen, die an kleineren oder mittleren Mehrspartenhäusern gerade sehr drängend sind. Ich sollte dazusagen, dass, verursacht durch Corona, immer noch Stücke „nachproduziert“ werden, für die es bereits gültige Verträge gibt. Dann, sehr umfassend: die Klimakrise. Wir müssen lernen, Bühnenbilder zu recyceln – dem steht aber ein gewisser Originalitätsdruck gegenüber: Alles soll fresh und nie-dagewesen überkommen. Des Weiteren inhaltliche Krisen: Welche Stücke des Opernkanons kann man noch spielen, und welche gehören auf den Müllhaufen der Geschichte, bzw. wie können die Schwellen gegenüber der Oper an sich und neuen Musiktheater-Werken abgebaut werden – eine grosse Herausforderung für die Theatervermittlung, die auch die Überalterung des Publikums einschliesst. Das Theater an sich hinterfragt sich gerade, die „Krise des Stadt- und Staatstheaters“ hat ja gerade erst begonnen oder wird immer deutlicher benannt. Inwieweit arbeiten wir in Strukturen, die Machtmissbrauch fördern? Die Fragen nach Teilhabe und Diversifizierung auf allen Ebenen, das Gagengefüge, die Überwindung des Gender-Pay-Gap, das geht ja gerade erst los. Zu meiner Ausbildungszeit wurden diese Fragen kaum gestellt, wir haben da ja eher noch bedenkenlos mitgemischt. Jetzt kommt ein Generationenübergang, der es in sich hat, bei dem ich mich als privilegierter weisser Mann in der Mitte meines Lebens komplett in Frage stellen muss, wie viele Kollegen auch – ich kann im besten Fall eine gute Brücke sein für Neues, das da kommt. Und klar, die Marktsituation verändert sich, aber das ist doch richtig so, dass nun endlich bisher ausgegrenzte Personen im Theater gehört werden und Raum bekommen. Von daher schrumpfen meine persönlichen künstlerischen Krisen in ihrer Bedeutung total.

**US:** *Wenn du den Begriff der individuellen Schaffenskrise in Frage stellst, halte ich das für in Ordnung.*

**AN:** Ich sage nicht, die Fragestellung ist blöd, im Gegenteil, ich finde das spannend, zu merken, wie sich da gerade alles verschiebt und in Bewegung kommt. Und nicht zuletzt sind Krisen auch inhaltlich ein Motor meiner Arbeit: Ich bin immer dankbar, wenn ein Stück oder Stoff sich die Zeit nimmt, seelische Krisen von Figuren ausführlich und verstörend zu erzählen.

## Bibliographie

SCHARRER, Ulf (2021): „Der doppelte Boden des Märchenhaften. Alexander Nerlich im Gespräch über seine Inszenierung des *Freischütz*“, in: *Opus Kulturmagazin* 14/88, 94–95, Webversion: <https://opus-kulturmagazin.de/der-doppelte-boden-des-maerchenhaften/> [08.08.2023].



# Voicing Stigma in Performances: An Account of *Mad:Ness* (2023)

Nat Jobbins and Lea Luka Sikau, University of Cambridge<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.6](https://doi.org/10.36950/sjm.40.6)

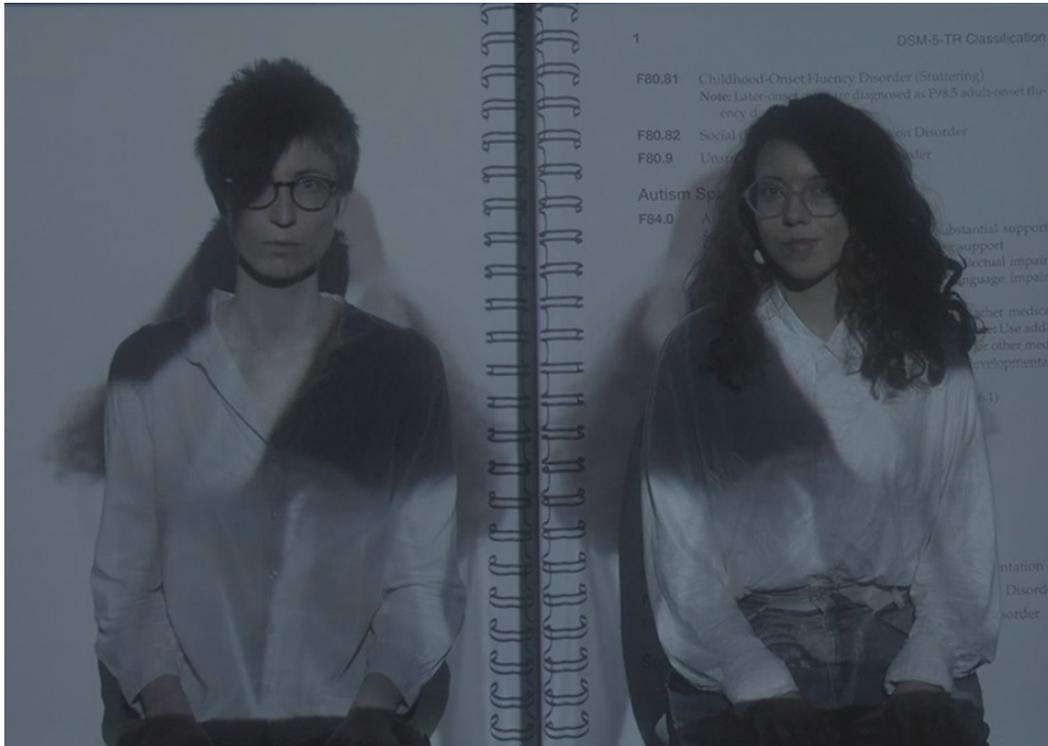


Fig. 1. Nat Jobbins and Lea Luka Sikau in front of an oversized copy of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, exposed by projection imagery. All images were taken during rehearsals at the performance space TONALi in Hamburg in March 2023.

*Illnesses have names that do violence.  
Hearing them spoken tears the air,  
rupturing your sense of place, when in your life you are.  
Seeing them written breaks with your alphabet: these are not letters but  
ugly, ugly diagrams depicting how not to live.  
To speak the names of illnesses that fling you out of yourself regurgitates  
all the lightless viscera of your insides  
and holds them in your mouth,  
so you may taste what you are and be horrified by it.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Authors' email addresses: Nat Jobbins: [nfj20@cam.ac.uk](mailto:nfj20@cam.ac.uk); and Lea Luka Sikau: [llts2@cam.ac.uk](mailto:llts2@cam.ac.uk).

We would like to express our gratitude to TONALi Hamburg for supporting our installation and performance, in particular Lukas Dall'Omo, Antonia Schughart, and Samuel Traunspurger. Moreover, our thanks go to Yael Navaro, Peter McMurray and Laura Moeckli for encouraging and nurturing our scholarship.

<sup>2</sup> The right-justified inserts appearing throughout this article are text fragments taken from Jobbins's composition *Autotheory of Stigma* (2023). They thread another intimate voicing of stigma into our reflections on and with madness.

A *Concert Lab* of five days at TONALi Hamburg in March 2023 ends with a one-hour public performance and discussion.<sup>3</sup> Our theme: *Mad:Ness*. Instead of displaying a concert programme, this list outlines what we, Nat Jobbins and Lea Luka Sikau, collaborated with:

- Performance space
- Two grand pianos, one of them prepared
- Two pedestals, one equipped with a Theremin, the other one with a contact microphone and a battery-driven amplifier
- The concept of a performance in three acts:  
ACT I: MAD SONGS GO MAD  
ACT II: INSCRIBING MADNESS  
ACT III: MAD FUTURES
- Two projectors for large-scale projections on two walls of the space
- Videography to shoot imagery that gets projected; showing us and materials relating to the repertoire
- Recomposed versions of Robert Schumann's *Dichterliebe* (1840)
- Compositions by Nat Jobbins, reworking themes of Schumann's *Lieder*
- A Doppelgänger: Franz Schubert's "Doppelgänger" facing Nat Jobbins's *Doppelgänger*
- Clara Schumann's *Lorelei* (1843)
- Georges Aperghis's *Retrouvailles* (2013) as well as *Récitation 9* and *10* (1977-78)
- Compositions by Nat Jobbins on stigmatization of mental illnesses, e.g. *Autotheory of Stigma* and *Mantra* (both 2023)
- Technical support and curation by the TONALi Team
- Bits of electroacoustic sounds and songs interweaving with texts such as:

**Nat:** 200 years ago, 'mad' people were everywhere.

**Lea Luka:** Das war vor dem Panoptikum.

**Nat:** We didn't need to name them. There were thousands of ways to be a human, to flourish and to suffer, to speak sense and to speak beyond sense. Then, as a human obsession with the human brain began to grow...

**Lea Luka:** Aber nicht das Gehirn an sich. Nur die Obsession.  
Freud war viel beschäftigt.

**Nat:** ...we produced diagnoses that prescribed how to be and not be a person. These diagnoses have sometimes helped us to heal one another. But in the process of doing so, we who have been labelled absorb an understanding of ourselves as somehow broken.

**Lea Luka:** Stigma als Kennzeichnung, als Zeichen von Andersartigkeit. Es trifft auf die Haut, sticht in sie hinein, durch sie durch.

**Nat:** Diagnoses did not begin in our bodies but were written on them. How can we remember, even as we rely on them, to throw them off? I guess I want to say: there are messier ways to be 'mad'.

## I. Rut, Repeat, So We Are Mad[e] (Im wunderschönen Monat ---)

*Consider this:  
You go to a room to be told you are not mad.  
You are told you are not mad because the ways in which you are badly made  
are a little bit like the ways all these other people are also badly made.*

<sup>3</sup> JOBBINS and SIKAU 2023, <https://vimeo.com/901407046?share=copy#t=0> [01.02.2024].

Out of the darkness float the sounds of a piano. Four beats of R. Schumann that have risen out of so many darkneses for so many decades, a yearning, slippery, unravelled chord. Before I, the pianist, spill onward, the bar line – this smooth, disciplined musical wall – arrests me. I begin again.

Out of the darkness float the sounds of a piano. Four beats of R. Schumann that have risen out of so many darkneses for so many decades, a yearning, slippery, unravelled chord. Before I, the pianist, spill onward, the bar line – this smooth, disciplined musical wall – arrests me. I begin again.

I hit my head another thrice against this wall before a vocalist breaks my trance. I breach bar two. But we are misaligned: she begins her phrases as I finish mine (our harmony spiked by a sharp nine), and we spiral into another stuck cycle, this time our rut the half a phrase I couldn't break through before.

She whispers the poem hoarsely, spittle in her breath audible through a contact mic. I descend, resigned but not without a fight, into the eternal return carved out between two bar lines, four beats apart.



Fig. 2. Lea Luka Sikau sits back to back with Nat Jobbins, interpreting Schubert's "Doppelgänger".

## I. Copies of Copies of Copies (Doppelgänger[s])

*You are not healed but your brokenness is real and more than that, it is something to learn to lean into and live with, or to fix. A fable about how to unbreak the way you are made which is: not for this world, not for this way.*

Back-to-back on the piano stool, we bring Franz Schubert's leaden "Doppelgänger" to sound. On the wall rests a huge copy of the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, lit by a shuddering projector. From one page, the vocalist stares across the binding at a flipped copy of herself, who stares back, both flat as the words of the manual. We on the stool cannot meet our eyes.

Haven't we heard these words before? An audience wonders silently. Didn't they play the pianist's own *Doppelgänger* setting earlier? And wasn't it the pianists who stared at one another across the binding? Copies aren't fleshy, people are.

## II. Hitting with Solfège, or, Inscriptions of Madness

*You step out of the spelling room, the place of filing how not to be a person, and find that your madnesnonmadness is a curse. This neurotic bureaucracy has stencilled you with defects that are now sanitized of all the thready stories that anchor you in the hot tangly mess that makes you real. Illness is the new real.*

Images of hands appear on the pedestals and on the over-sized pages of the book copy. These gestures compulsively repeat a solfège order: "mi fa do (lo) re" [it hurts me], trying to make meaning through silent sounds; necessarily missing the one bit (lo) that cannot be translated into this musical language.

I, the vocalist, walk towards Nat to ring in the start of Aperghis's *Retrouvailles* – the ones that found each other again. But instead of greeting them (after finding them), I go around to face their backs and start hammering a Solfégian "mi" into their shoulder blades. Meanwhile, Nat presses syncopations onto their rib cage. Two rhythms cut against each other and simultaneously inscribe vibrational forces into one body.



Fig. 3. Interpretation of Aperghis's *Retrouvailles*.

### III. Storying Madness So That We May Voice

*A stigma was once the physical puncture made by a pointed instrument:  
the mark of a stick, a tattoo, a brand.  
By the 1590s the wound, keen to keep in step with Elizabethan class warfare,  
had upgraded to a burn, impressed by a hot iron on human skin.  
Then human skin began over decades to soak up the carnage,  
and stigma became airborne.*

*Wounds are no longer inflicted by sticks or stones  
but in the magic spelling of sharp words.*

*It is in the mundane, innocent casting of stigmatizing spells  
that my insides are wounded.*

In the performance from which these three vignettes derive, we ask: How is madness powerfully voiced in music? The question comes from many places. For one, we are musicians who need no convincing of the clarity of voicing beyond words; the task is listening properly. For another, we are people who intimately know the harm that can be inflicted by pathologizing notions of mental illness, especially when diagnosis and medical treatment are so easily grasped as practices of healing and care. Seeking to let *Madness* speak otherwise, rather than to be spoken for or about, we playfully reflect with our recent performance *Mad:Ness*, hosted by TONALi in Hamburg in March 2023.

In a narrative gesture that tracks histories of stigma and diagnosis, our piece – a multimedia, hour-long program centred sonically around piano, voice and electronics – performed the acts of inscription that, through repetition, change the body. Through a process of what Ian Hacking has called “making up people”, diagnoses of mental illnesses and cognitive conditions alter how we make sense of our own actions and dispositions, shifting our relationships to ourselves and others.<sup>4</sup> Diagnosed subjects become caught in a “looping effect” with the diagnoses that are pressed on them.<sup>5</sup> In the early parts of our piece, these processes, in which written objects impress upon and alter bodies, were audible and visible. If the work of words and their repetition can produce hurtful as well as healing stories about madness, then our piece in its later moments yearned toward visions of Mad flourishing that are much messier than the course from suffering to healing charted by diagnostic manuals.

### IV. Getting Everything Straight

*Then—and this is the loop—the medical being into which you have been badly made gets archived in the obsessive library that files  
how not to be a person, and you become  
Exhibit A for Neurosis X,  
assisting in the discovery of others like you.*

*You change, diagnosis changes with you.  
The paperwork spells are kept in the loop, and  
a sea of badly made mutants  
floods the sane city.*

*Afraid of being disappeared by magic, you face a choice:  
confess to being cursed or hide away.  
Confession seals the stigmatizing spell, and hiding hurts.*

<sup>4</sup> HACKING 2007: 285.

<sup>5</sup> HACKING 2004: 279.

To theorize *through* madness, as Mad bodyminds, we gather other enmeshed ways of uttering how not to be a person that refuse the dutiful return to psychologizing stories about mental illness.<sup>6</sup> In the key of queer phenomenology, Sara Ahmed taught us both how bodies become straight by “lining up” with already-given lines.<sup>7</sup> Lining up is repeated through rituals marking points on the line of the lifecourse (adolescence, marriage, birth), cultivated modes of being-with (gender segregation, two-parent nuclear families), material infrastructures and the prescriptions for their use (property markets, workplace leave for childcare, coded dress). Lines generate a sense of direction, of futurity and belonging, but more than that, are themselves directions, that is, imperatives. Compulsory heterosexuality “does the straightening”, and queerness is “deviant” because it scrambles in every direction except along this line. Many involved in disability justice, who seek to reclaim what it means to be Mad, read an analogous process of normalization and othering through the production of mental illness as incompatible with functioning or thriving as a full member of society.

Ahmed tugs us further into not thinking straight. If these straightening lines, these instructive directions, direct life in some ways more than in others through the requirement that we follow what is already given to us, then a “good life” requires returning the debt of this life by the arrival at certain points along a directed life course. A “queer life” is then the failure to make these returns, and instead to deviate, to turn away from some objects and toward others, to disorientate. She tells us, “to live out a politics of disorientation might be to sustain wonder about the very forms of social gathering”.<sup>8</sup> It was through this kind of disorientation in *Mad:Ness* that we sought to voice Madly and with wonder – with hope.

## V. All the Gifts of Failure

*How would it feel to utter countercurses?  
To speak how you are badly made  
beyond the bureaucratic book of pointy word wounds,  
to come out of hiding, but not confessing  
—no, calling out the name for the violence of names  
and naming madness elsewhere,  
a real and thicker madness,  
the hot mess coming up for air,  
to squelch the pulpy paperwork  
and chant my badly madeness as an overflowing fact?  
To let the outside in, and turn me inside out?*

In the debris of a writing culture whose bureaucracies regulate, essentialise and ultimately transform which human behaviours are socially valuable, dysfunctional or dispensable, there is no subject position for the “Successful Mad”. For madness, like queerness, is defined precisely by a string of repeated failures to follow the straight(ening) course of a state-approved life, one in which re/productive labour is the yardstick against which full humanness is measured. Economic value is alchemized into moral value: here ferments the rationale for a “Deserving Poor”, disability benefits cuts, the countless times one writer of this piece has been pressured to accept fertility preservation before commencing testosterone therapy. Searching creatively for a way out of this straitjacket, Jack Halberstam writes for a “queer art of failure” that locates in the impossibility of certain kinds of success for marginalized people a freedom to live otherwise.<sup>9</sup>

6 “Bodymind” is the terminology used by scholars and activists of disability justice. It is distinguishable from mind-bodies in so far as it tries to overcome a Cartesian split between the mind and the body. It is foregrounding the fleshiness of the brain, positing that everything really is a body. See Kafai 2022.

7 AHMED 2006: 23.

8 AHMED 2006: 24.

9 HALBERSTAM 2011: 45.

In the free mess that refuses both the road to (sane) success and rationalizing stories about Madness that would heal it away, *Mad:Ness* emerges as a meshwork of nested failures. We failed to return the debt of a musical canon each time a Lied spiralled out of control or drove itself into the ground. The performance failed to contain itself, seeping into a video, a debrief with the audience, this very writing. We the performers ourselves, not to mention our performance personae, failed to pass on paper as healthy, functioning members of society. So too has the queer phenomenology that permits us our deviance failed to produce a proper theory that would secure our credibility in high places. From this space of creative failure, musicking emerges as a powerful deviation through which a thicker, messier madness might be voiced. In the lines we have strung between the rehearsals, our performance, and this writing, it is precisely this kind of madness, utterable in music, that we have embodied and lived out.

### **Bibliography**

- AHMED, Sara (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- HACKING, Ian (2004): *Historical Ontology*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2007): *Kinds of People: Moving Targets*, *Proceedings of the British Academy* 151, 285-318.
- HALBERSTAM, Jack (2011): *The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press.
- JOBBINS, Nat and SIKAU, Lea Luka (2023): *A Concert Lab*, TONALi Hamburg, March 2023, <https://vimeo.com/901407046?share=copy#t=0> [01.02.2024].
- KAFAI, Shayda (2022): *Crip Kinship: The Disability Justice & Art Activism of Sins Invalid*, Vancouver: Arsenal Pulp Press.



# Sprachbarrieren überwinden – Soundwelten entdecken: Herausforderungen und Chancen der Kreation von Hörbeiträgen mit geflüchteten Jugendlichen

Andrea Kammermann, Hochschule Luzern – Musik<sup>1</sup>

Dominic Zimmermann, Hochschule Luzern – Soziale Arbeit<sup>2</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.7](https://doi.org/10.36950/sjm.40.7)

Hallo zusammen. Ich spiele gerade zum ersten Mal Klavier. Ich heisse Nasra. Ich bin 16 Jahre alt. Ich komme aus Somalia. Ich bin seit acht Monaten in der Schweiz. Ich bin gerne in den Bergen. Berge sind sehr schön. Es hat nicht viele Leute. Es ist immer leise. Das gefällt mir.<sup>3</sup>

Gespannt lässt sich im Audiobeitrag der Stimme von Nasra lauschen, die mit dem zweiten Satz ihr Klavierspiel ankündigt. Eine frei improvisierte Melodie erklingt, die im weiteren Verlauf die persönlichen Ausführungen der Somalierin untermalt. Dann erfolgt ein Übergang. Die Klaviermusik verklingt. Langsam lassen sich Naturgeräusche vernehmen, das leise Plätschern eines Bachs, das Zirpen von Grillen und Geräusche von Wind. Sie lassen Zuhörende eintauchen in eine imaginierte Bergwelt, in der es ruhig zugeht, ohne menschliches Zutun.

Von Februar bis April 2022 erstellten 13 Jugendliche aus Afghanistan, Eritrea, Somalia und Syrien im Rahmen des Projekts *Ohren auf Reisen* persönliche Audiobeiträge von zwei bis fünf Minuten Dauer zur Frage, wie ihr früheres oder heutiges Zuhause klingt. Das Projekt, das vom Verein *Zuhören Schweiz* konzipiert und mit lokalen Partner\*innen umgesetzt wird, bezweckt die Förderung der kulturellen Teilhabe<sup>4</sup> von Menschen mit Migrationshintergrund.<sup>5</sup>

Was fällt uns akustisch auf, wenn wir in ein anderes Land, eine neue Stadt, eine unbekanntere Wohnung ziehen? Welche Klänge begleiten uns dort, wo wir leben? Und wie beeinflussen Geräusche unser Vertrautsein mit einem Ort?<sup>6</sup>

Dies sind die Ausgangsfragen, denen sich zwei mehrtägige Workshops annahmen.<sup>7</sup> Geleitet wurden die Workshops von Mitarbeitenden des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten und an der Hoch-

---

1 Email-Adresse der Autorin: [andrea.kammermann@hlsu.ch](mailto:andrea.kammermann@hlsu.ch).

2 Email-Adresse des Autors: [dominic.zimmermann@hlsu.ch](mailto:dominic.zimmermann@hlsu.ch).

3 Ausschnitt 00:00–00:50 aus dem Audiobeitrag von Nasra: <https://soundcloud.com/zuh-ren-schweiz/nasra?in=zuh-ren-schweiz/sets/ohren-auf-reisen-lu-junge-gefluchtete-aus-der-region-luzern> [20.06.2023]. Die Jugendlichen waren einverstanden in den Beiträgen mit Vornamen oder, wenn gewünscht, mit Pseudonym genannt zu werden. Bei Minderjährigen gab zusätzlich die gesetzliche Vormundin das Einverständnis.

4 *Nationaler Kulturdialog* 2021.

5 Unter der Projektleitung von Jacqueline Beck werden mit *Ohren auf Reisen* seit 2017 Projekte in unterschiedlichen Kantonen durchgeführt und im Rahmen öffentlicher Veranstaltungen, Radiosendungen und einer Wanderausstellung mit Hörstationen einem breiten Publikum präsentiert. Für weitere Informationen siehe *Zuhören Schweiz* 2023.

6 *Zuhören Schweiz* 2023.

7 An den Workshops nahmen Jugendliche aus dem Durchgangszentrum Grosshof Kriens und junge Erwachsene der Schulangebote Asyl Luzern teil. Der erste Workshop fand während der Luzerner Fasnachtsferien an acht Tagen vom 20.02. bis 03.03.2022 für jeweils zwei Stunden an der Hochschule Luzern – Musik statt. Der zweite Workshop wurde im Rahmen eines wöchentlichen Freifachs an den Schulangeboten Asyl der Stadt Luzern durchgeführt, das die jungen Erwachsenen vom 10.03. bis 14.04.2022 für jeweils zwei Stunden besuchten. Das in der Folge zitierte Material stammt vom ersten Workshop. Nicht alle Jugendlichen, die einen Workshop begannen, beendeten diesen, vgl. Projektbericht ZIMMERMANN 2023: 10–11, 29, 39.

schule Luzern angesiedelten Forschungsprojekts *Music as Empowerment*,<sup>8</sup> das sich die Frage stellt, wie junge Geflüchtete Musik und Tanz im Alltag als Mittel und Weg der Ermächtigung (Empowerment)<sup>9</sup> nutzen. Ein Mitarbeiter des Luzerner Kulturradios 3FACH komplettierte die Workshopleitung, ermöglichte den Jugendlichen einen Besuch im Radiostudio, verhalf zu einer Spezi­alsendung,<sup>10</sup> die die individuellen Audiobeiträge präsentierte und moderierte den öffentlichen Anlass zur Feier der frei zugänglichen Hör­ausstellung an der Hochschule Luzern – Musik.<sup>11</sup> An derselben Veranstaltung feierte auch der Kurzfilm des afghanischen Filmemachers Ahmad Alizada Premiere, der die Workshops und den Entstehungsprozess der Audiobeiträge dokumentiert.<sup>12</sup>

### Geräusche als zugängliches Alltagsphänomen

Geräusche und Klänge bilden allgegenwärtige Phänomene unseres Alltags. Die Soundscape eines Ortes setzt sich beispielsweise zusammen aus Natur-, Verkehrs- oder Arbeitsgeräuschen, aus Stimmen, Musik – kurz jeglichen hörbaren akustischen Phänomenen.<sup>13</sup> Sie schafft unmittelbare Orientierung, gibt uns ein Gefühl der Vertrautheit oder des Unbekannten. Die Untersuchung der Art und Weise, wie der Mensch seine akustische Umwelt erfährt, hilft sein Verhältnis zu spezifischen Orten zu verstehen.<sup>14</sup> Der akustischen Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt haben sich seit dem Beginn von R. Murray Schafers World Soundscape Project<sup>15</sup> in den 1960er Jahren künstlerische und wissenschaftliche Arbeiten in unterschiedlichsten Kontexten gewidmet.<sup>16</sup>

Stimmt die Soundscape eines Ortes nicht mit erwartbaren Geräuschen überein, lässt sie den Menschen aufhorchen. Unerwartete Geräusche fordern Aufmerksamkeit, genauso können vorherrschende und laute Klänge den Fokus auf sich ziehen. Stimmen bekannter Personen erkennt der Mensch in Sekundenbruchteilen, laute und schrille Klänge wie Sirenen heben sich von Umgebungsgeräuschen ab, aber auch das leise Surren einer Mücke im Schlafzimmer führt zuweilen zu sofortiger Alarmbereitschaft. Dahingegen bleiben Geräuschkulissen, die keine unmittelbare Aufmerksamkeit verlangen, häufig ausserhalb der bewussten Wahrnehmung.<sup>17</sup> Was passiert, wenn das Interesse ihnen gilt?

Sound scheint als allgegenwärtiges Phänomen prädestiniert für ein Projekt zur Förderung kultureller Teilhabe, welches auf Niederschwelligkeit setzt. Das Aufnehmen von Geräuschen und die Weiterverarbeitung zu Audiocollagen versprechen einfacher zu sein als beispielsweise das Spielen eines Musikinstruments. Trotz dieser vermeintlichen Voraussetzungslosigkeit stellten sich in den Workshops zahlreiche Herausforderungen sprachlicher und audioteknischer Natur. Dies hatte insbesondere damit zu tun,

8 „Music as Empowerment: Engaging Young Refugees in Musicking as a Way of Social Immersion“ (SNF 10001A\_201044). Informationen zum Forschungsprojekt finden sich unter <https://www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/forschung/projekte/detail/?pid=5872> [02.07.2023].

9 RAPPAPORT 1981.

10 Informationen zur 3FACH-Sendung vom 28.05.2022 sind zu finden unter <https://3fach.ch/programm/sphaira/lcm-ohren-auf-reisen-hslu> [03.07.2023].

11 In der Stadt Luzern war die Wanderausstellung an der Hochschule Luzern – Musik (27.05.–05.08.2022) und in der Stadtbibliothek (04.02.–05.03.2023) zu sehen.

12 ALIZADA 2022.

13 *International Organization of Standardization* 2014: 1.

14 KYRATSOU 2023: 2.

15 TRUAX et al. 2014.

16 Eine Übersicht zur Entwicklung der Sound Studies, zu denen auch die von Schafer angestossene Acoustic resp. Soundscape Ecology gezählt werden kann, gibt SCHULZE 2020. Im Bereich der Empowerment-orientierten künstlerischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit geflüchteten Menschen und Sounds sind insbesondere Community Art Soundprojekte von Belang. Eine Übersicht über das Feld findet sich bei WOODLAND und VACHON 2023. In Bezug auf die Arbeit mit Geflüchteten sei auf die Arbeit von Young 2023 verwiesen. Hinsichtlich der Soundscapes von geflüchteten Menschen stehen häufig die Sounds von für sie neuen Orten im Zentrum. So widmet sich KYRATSOU 2023 beispielsweise im öffentlichen Raum wahrgenommenen musikalischen Klängen, die an die Heimat erinnern. KARIMI ET AL. 2017 erforschen neue von der Anwesenheit geflüchteter Menschen geprägte Soundscapes öffentlicher Räume und Puig 2020 schreibt über Alltagsgeräusche des neuen Zuhauses im Flüchtlingslager.

17 BREITSAMETER 1992.

dass die Anforderungen an die Deutsch- und IT-Grundkenntnisse der Jugendlichen höher ausfielen als bei der Planung angenommen.

Der vorliegende Artikel betrachtet Herausforderungen und letztlich auch Chancen der Klangexploration mit geflüchteten Jugendlichen bei marginaler gemeinsamer Sprache.<sup>18</sup> Die Analyse stützt sich auf Beobachtungsprotokolle von zwei Workshopleitenden und Interviews mit Jugendlichen, die ein Jahr nach den Workshops zu ihren Audiobeiträgen befragt wurden. Im Folgenden werden drei Arten des Umgangs mit Sound im Erstellungsprozess der Audiocollagen reflektiert: a) das innere Vorstellen von Alltagsgeräuschen in Gruppeninteraktionen, b) vor Ort produzierte Geräusche und Klänge durch Jugendliche und c) die gemeinsame Suche nach Geräuschen im Internet in Duos von Jugendlichen und Workshopleitenden. Bezogen auf die Auseinandersetzung mit Geräuschen in diesen drei Spielarten und deren Verarbeitung zu Audiocollagen blieben weder Workshopleitende noch Jugendliche von Krisen, wie sie im Titel dieses Bandes stehen, verschont. Dennoch, und vielleicht auch deswegen, entstanden facettenreiche Einblicke in die akustischen Lebenswelten der Jugendlichen, die via SoundCloud einer breiten Öffentlichkeit zugänglich sind.<sup>19</sup>

### **Imaginieren von Alltagsgeräuschen – Der Einstieg in die Thematik holpert**

Am ersten Tag der Workshopserie waren acht Jugendliche und vier Workshopleitende anwesend. Anhand eigener kurzer Audiobeiträge stellten die Leitenden sich selbst und das Vorhaben den Anwesenden vor. Die Überleitung auf die Produktion eigener Hörgeschichten und die damit verbundene Sensibilisierung der Jugendlichen auf Alltagsgeräusche gestaltete sich harzig, wie die Notizen aus der teilnehmenden Beobachtung eines Workshopleiters zeigen:

Dann leitete [ein Workshopleiter] zum Thema über, zu den Geräuschen, und welche Geräusche die Jugendlichen kennen, was sie hören, wenn sie am Morgen aufstehen. Das war dann ziemlich stockend. Es wusste niemand etwas dazu zu sagen. [Die Leitenden] versuchten dann mit Beispielen zu arbeiten. [Ein Jugendlicher] konnte den Ball aufnehmen und sagen, dass das Erste, was er höre, der Wecker sei, aber nicht jetzt, weil Schulferien seien. [Eine Workshopleiterin] versuchte dann die Frage zu stellen, welche Klänge die Jugendlichen von zu Hause kennen würde. Auch da konnte niemand antworten. Auch nicht auf die Frage, welches für sie neue Geräusche in der Schweiz seien [...]. [Ein Workshopleiter] versuchte darauf hinzuweisen, was er gerade jetzt in diesem Moment hört. [...] Das Ganze blieb aber einseitig, es sprachen vor allem die Workshopleitenden, und es stellte sich die Frage, wie viel die Jugendlichen verstanden.<sup>20</sup>

Der Ausschnitt stellt dar, wie die Workshopleitenden versuchten, die Jugendlichen für die Thematik der Alltagsgeräusche zu sensibilisieren, gemeinsam ins Tun kommen wollten und dabei bereits von der ersten ‚Schaffenskrisis‘ heimgesucht wurden. Die Jugendlichen schienen die Hinführung auf den akustischen Alltag sprachlich nicht genügend zu verstehen und die Workshopleitenden vermochten ihr Vorhaben trotz verschiedenster Beispiele nicht plausibel zu veranschaulichen. Zwar bewegt sich der Mensch tagein tagaus selbstverständlich in diversen Geräuschkulissen, jedoch stellt das gemeinsame bewusste Eintauchen in solche Soundscapes kein niederschwelliges Unterfangen dar. Das Nachdenken über Alltagsgeräusche, die in der aktuellen Workshopsituation nicht erklingen, bedingt Gedankengänge auf einer abstrahierenden Ebene. Die Voraussetzungen dafür sind nicht zu unterschätzen. Erstens muss die Aufgabe verstanden werden, zweitens bedingt sie ein lebhaftes akustisches Erinnerungsvermögen und drittens müssen imaginierte Alltagsgeräusche sprachlich mitgeteilt werden, damit sie für Anwesende nachvollziehbar werden. Diese Versprachlichung von nicht erklingenden Geräuschen kann

18 Die Deutschkenntnisse der Workshopteilnehmenden variierten von kaum vorhandenen bis zu grundlegenden Ausdrucksfertigkeiten. Gemäss dem *Gemeinsamen europäischen Referenzrahmen* (GER) entspricht dies dem Sprachniveau bis A2, <https://www.europaeischer-referenzrahmen.de/> [20.06.2023].

19 Die zwölf Audiobeiträge sind auf der SoundCloud-Seite von *Zuhören Schweiz* unter dem Titel *Ohren auf Reisen – LU – Junge Geflüchtete aus der Region Luzern* zu hören: <https://soundcloud.com/zuh-ren-schweiz/sets/ohren-auf-reisen-lu-junge-gefluchtete-aus-der-region-luzern> [13.06.2023].

20 ZIMMERMANN 2022.

voraussetzungsvoll sein, zumal sich die Jugendlichen zusätzlich getrauen müssen, sich in dem für sie neuen Setting zu äussern. Die Anforderungen, die die Auseinandersetzung mit Alltagsgeräuschen an die Sprachfähigkeiten und die akustische Vorstellungskraft der Teilnehmenden stellt, wurde von den Workshopleitenden unterschätzt. Der gewählte, auf Sprache beruhende Zugang zur Thematik erschwerte den Einstieg. Im Gegensatz dazu war aktives Produzieren von Sounds selbsterklärender.

### **Vor Ort produzierte Geräusche und Klänge – Im Tun wächst Verständnis**

Schaffenskrisen entstehen unter anderem, wenn unklar ist, was man tun soll. Im aktiven Tun und Handeln liegt deshalb viel Potenzial. Anschliessend an die geschilderte Einstiegssequenz verliessen die Workshopleitenden mit den Jugendlichen das Unterrichtszimmer, um Geräusche aufzunehmen. Im Flur und ausserhalb des Gebäudes horchten die Jugendlichen einerseits auf die Umgebung und produzierten andererseits eigenständig Schallereignisse. Erklingende Soundscapes und eigens erzeugte Geräusche hielten die Teilnehmenden auf ihrem Handy über die App *BandLab* fest.<sup>21</sup> Zwar verstanden noch immer nicht alle Jugendlichen, worauf der Workshop hinauslief, das aktive Tun schärfte aber die Aufmerksamkeit für die akustische Umgebung. Insbesondere selbst erzeugte Klänge ermöglichten durch unmittelbares sinnliches Erleben akustische Erfahrungen. Ein Jugendlicher zeichnete beispielsweise das rhythmische Klopfen seiner Finger, ein anderer das Stampfen seiner Füsse auf.<sup>22</sup> Die Sensibilität für Geräusche wuchs und zwischen den Workshoptagen fertigten einige Jugendliche Audioaufnahmen ihrer persönlichen Umgebung an, die sie in ihre Beiträge integrierten.<sup>23</sup>

Auch im eingangs erwähnten Audiobeitrag spielte das Erzeugen eigener Klänge eine wichtige Rolle, wobei Nasra das Klavierspiel sozusagen per Zufall entdeckte. Nachdem sie sich mit einer Workshopleiterin darüber austauschte, wo sie sich gerne aufhält, welche Geräusche und welche Musik sie mag, verliessen die beiden das Workshopzimmer, um in einem ruhigen Raum erste Aussagen aufzunehmen. „Da dort ein Klavier stand“, ermunterte die Workshopleiterin Nasra, etwas zu spielen.<sup>24</sup> Das Vorhandensein des Klaviers im neuen Raum eröffnete Nasra die Möglichkeit, zum ersten Mal Klavier zu spielen. Die Qualität dieses Moments war ungleich anders als diejenige des vorangehenden Gesprächs über Nasras Alltag und Vorlieben, das unter der fehlenden gemeinsamen Sprache litt.<sup>25</sup> Die Tätigkeit des Klavierspiels war selbsterklärend. Nasra drückte die Tasten und horchte ihrem eigenen Spiel. Die Workshopleiterin nahm eine Faszination für die aktuelle Tätigkeit und die erklingende Musik wahr und ermunterte Nasra, einen Ausschnitt ihres Spiels auf *BandLab* festzuhalten. Was im geschilderten Moment entstand, hatte weitreichende Folgen. Zum einen bildete das Klavierspiel Nasras später den Rahmen für ihren Audiobeitrag, zum anderen erkannten die Workshopleitenden dadurch ihre Begeisterung fürs Instrument. Bereits kurz nach dem Workshop begann Nasra mit wöchentlichem Klavierunterricht, den sie seit mehr als einem Jahr besucht.<sup>26</sup>

21 *BandLab* ist eine gratis zugängliche Plattform für die kollaborative Musikproduktion und -diffusion, die per Handy und Desktop genutzt werden kann, *BandLab Technologies* 2023.

22 Zu sehen und zu hören in ALIZADA 2022: 00:00:00–00:00:22.

23 So zeichnete zum Beispiel der junge Somalier Abdirabi Tischtennis-Geräusche und Kindergelächter auf und illustrierte damit die Soundscape seines aktuellen Zuhauses im Durchgangszentrum Grosshof Kriens. Ausschnitte 00:15–00:28 und 01:05–01:12 sind in Abdirabis Audiobeitrag zu hören: <https://soundcloud.com/zuh-ren-schweiz/abdirabi?in=zuh-ren-schweiz/sets/ohren-auf-reisen-lu-junge-gefluchtete-aus-der-region-luzern> [03.07.2023].

24 KAMMERMANN 2022.

25 Die Workshopleiterin sprach kein Somali und Nasra sehr wenig Deutsch, was den Austausch limitierte. Die Workshopleiterin fragte nach, versuchte Worte zu ergänzen, die Nasra fehlten und hielt mit Zeichnungen fest, was sie verstand.

26 Der Unterricht findet im Rahmen des erwähnten Forschungsprojekts *Music as Empowerment* statt und wird von einer Projektmitarbeiterin erteilt.

## Gemeinsame Geräuschsuche – Internetsounds schaffen Zugang zur Lebenswelt

Im fortlaufenden Schaffensprozess erlangten weitere kollaborative Spielarten im Umgang mit Sound Wichtigkeit, u.a. die gemeinsame Suche nach Sounds im Internet in Duos von Workshopteilnehmenden und -leitenden. Mangels Zeit oder wegen der Unmöglichkeit Sounds vor Ort aufzunehmen, insbesondere, wenn es sich um Sounds aus dem alten Zuhause handelte, suchten die Duos auf YouTube oder in Sounddatenbanken mit lizenzfreien Geräuschen und Musik nach passenden Sounds für die Hörbeiträge.<sup>27</sup>

In der Regel wurden die Jugendlichen von je einer Leitungsperson bei der Suche nach passenden Sounds begleitet. Nachdem sie das Thema des Audiobeitrags festgelegt und bereits erste Sprachaufnahmen gemacht hatten, berieten die Duos, welche Geräusche für die Audiobeiträge gesucht werden könnten. Die Workshopleitenden wiesen die Jugendlichen auf mögliche Quellen solcher Geräusche hin. Letztlich sollten die Jugendlichen aber selbst entscheiden, welche Geräusche sie für ihre persönlichen Audiobeiträge verwenden und wie sie diese in ihren Audiobeiträgen einsetzen wollten. Die folgenden Auszüge aus einem Beobachtungsprotokoll schildern dieses Vorgehen am Beispiel der Zusammenarbeit mit Mostafa, dessen Wurzeln in Afghanistan liegen, der vor seiner Flucht aber im Iran lebte. Das Thema seines Hörbeitrags war seine Passion, das Boxen.<sup>28</sup>

Danach suchten wir nach einer geeigneten Titelmelodie. Hier waren wir beide etwas ratlos. [Eine Workshopleiterin] hatte zuvor Mostafa noch den Beitrag [eines anderen Teilnehmenden] als Beispiel gezeigt. Dieser Beitrag hatte mit einer Geige angefangen. [...] Mostafa fand das Beispiel gut und wir begannen auf Free Music Archive und später auf Pixabay zu suchen. Er suchte nach Piano- und danach nach Gitarrenstücken. [...] Wir fanden Stücke, aber es schien Mostafa nichts so richtig zu begeistern. Dabei sagte er nicht, dass er die Sounds nicht gut fand, aber er stimmte auch bei keinem zu. Ich konnte auch seinen Ausdruck nicht dahingehend deuten, dass er etwas wirklich gut fand. Ich schlug dann vor, dass wir auch ein afghanisches Lied als Einstieg in seinen Beitrag nehmen könnten.<sup>29</sup>

Die gemeinsame Suche nach Geräuschen im Internet zwischen Workshopleitenden und geflüchteten Jugendlichen brachte, verbunden mit den bereits thematisierten Verständigungsschwierigkeiten, neue Herausforderungen mit sich, u.a. die Möglichkeit übermässiger Beeinflussung durch die Workshopleitenden.<sup>30</sup> Im vorliegenden Beispiel stellte der Vorschlag des Workshopleiters, einen afghanischen Song als Titelmelodie für Mostafas Hörbeitrag über das Boxen zu verwenden, einen Versuch dar, durch den Gestaltungsprozess zu führen. Mit zurückhaltenderen Teilnehmenden hätte dies jedoch eine heikle Strategie sein können, denn die Problematik, dass die Teilnehmenden manchmal „still“ blieben, stellte sich in einer Situation, in der angesichts der begrenzten gemeinsamen Sprache und unterschiedlicher biographischer und kultureller Referenzen,<sup>31</sup> das Potential für Missverständnisse gross war. Auch aufgrund starker intersektional und situativ begründeter Statusunterschiede in den Duos<sup>32</sup> und der nur

27 Für das Sampling von Sounds aus YouTube wurden aus urheberrechtlichen Gründen maximal 15-Sekunden lange Ausschnitte verwendet. KAH 2022.

28 Audiobeitrag von Mostafa und seinem Freund Sher: <https://soundcloud.com/zuh-ren-schweiz/mostafa-sheer> [20.06.2023]. Für die Publikation fügten die beiden ihre Hörbeiträge zusammen.

29 ZIMMERMANN 2022.

30 Dabei ging es nicht wie in einem positivistischen Wissenschaftsverständnis darum, Beeinflussung zu minimieren, um möglichst unverfälschte Aussagen zu erhalten. VON UNGER 2014: 89. Tatsächlich waren die Jugendlichen auf Beeinflussung im Sinne einer Anleitung und Begleitung durch den Schaffensprozess angewiesen, wodurch auch der Schaffensprozess unweigerlich ein kollaborativer wurde und die Audiobeiträge Koproduktionen. Doch sollten die Jugendlichen möglichst für sich selbst sprechen. Schliesslich werden gerade der Selbstrepräsentation und der selbstbestimmten Artikulation der eigenen Identität ermächtigende Qualitäten zugeschrieben. RAPPAPORT 1995. Die Förderung kulturellen Selbstausdrucks, kultureller Selbsttätigkeit und Selbstständigkeit sind auch Bestandteile kultureller Teilhabe, welche das Projekt zu stärken sucht. *Nationaler Kulturdialog* 2021: 10.

31 Die unterschiedlichen kulturellen Bezugssysteme betreffen auch die Deutung von Sounds. Die Bedeutung von Sounds wie auch das Hören und Gehörtwerden sind abhängig von der Herkunft und damit beispielsweise auch von ethnischer oder Klassenzugehörigkeit. STADLER 2015: Abs. 12; WOODLAND und VACHON 2023.

32 Alter (und damit verbundener kulturspezifischer Respekt gegenüber Älteren), Bildungsstand, (Nicht-) Zugehörigkeit zur Mehrheitsgesellschaft in der Schweiz, Vertrautheit mit Gepflogenheiten und Sprache in der Deutschschweiz aber auch die Rolle

vagen Kenntnis über den Schaffensprozess und Gestaltungsmöglichkeiten seitens der Teilnehmenden war es möglich, dass Jugendliche Gestaltungsvorschlägen der Workshopleitenden zustimmten, die ihnen eigentlich nicht entsprachen.<sup>33</sup> Ohne Sensibilität für kurzes Zögern der Teilnehmenden oder andere Zeichen mangelnder Zustimmung bestand die Gefahr, Audiobeiträge zu erschaffen, die eher Fremdrepräsentationen entsprachen, anstatt über die Bestärkung des Selbstausdruckes zum Empowerment beizutragen. Idealerweise kam es in solchen Gestaltungsprozessen jedoch zu Diskussionen über die richtige Sound-Auswahl, wie im obigen Beispiel, das hier fortgesetzt wird:

Wir haben uns dann unterschiedliche afghanische Lieder auf YouTube angehört. Hier waren Mostafas Reaktionen aber bestimmter als bei den Instrumentalstücken vorher. Hier sagte er nach nur kurzem Zögern klar, dass diese Lieder nicht zum Boxen passen würden, sondern diese Musik zum Relaxen sei. Danach begannen wir stattdessen nach Boxgeräuschen zu suchen und stiessen schliesslich darüber auf Boxvideos, solche die ziemlich harten elektronischen Rocksound hatten. Das fand er dann ganz klar gut und er schien von der Musik wirklich angetan zu sein (zustimmender, freudiger Gesichtsausdruck).<sup>34</sup>

Hätte sich Mostafa mit dem Vorschlag des Workshopleiters zufriedengegeben, einen afghanischen Song für die Titelmelodie zu wählen, wäre der Hörbeitrag Zeugnis ungewollter Kulturalisierung durch den Workshopleiter geworden. Die musikalische Verortung als Boxer und Teil einer letztlich globalen Box-Community war besser für die Selbstrepräsentation Mostafas geeignet. Diese Diskrepanz zwischen Fremdverortung in seiner Migrationsbiografie und Selbstverortung in einer globalen Sportart zeigte sich nochmals bei der Suche nach Boxgeräuschen. Diese wurde nach dem Fund einer geeigneten Titelmelodie fortgesetzt:

Nachdem seine erste Suche nach „boxing“ und „boxing coach“ zu nichts führte, was er gut fand, schlug ich vor, nach einem Boxmatch in Afghanistan oder im Iran zu suchen, worauf er zuerst nach „sobhat haye morabi' boxing“ („Worte eines Trainers boxen“ und nach „Irani boxing“ und etwas später „farsi Irani boxing morabi“ (Persisch iranischer Boxtrainer) auf YouTube suchte. Er fand dann aber nichts, was er geeignet fand. [...] Die Boxgeräusche die er stattdessen brauchen wollte, stammten schliesslich aus seiner Suche nach „mike taison [Tyson] talking“.<sup>35</sup>

Dem Workshopleiter war zumindest in der Theorie das Konzept des Otherings<sup>36</sup> vertraut und er war auch bemüht, möglichst keine Inhalte zu suggerieren. Die Idee den Hörbeitrag mit konkreten Beispielen wie Musik oder Boxgeräuschen aus Afghanistan oder dem Iran zu illustrieren, kann aber so interpretiert werden. Das Beispiel zeigt, dass Workshopleitende in partizipativen, sozial engagierten und subjektorientierten Forschungs- und Kunstprojekten mit Geflüchteten Strategien im Umgang mit intersektional und situativ begründeten Machtunterschieden finden müssen. Der Wille, die Stimme der geflüchteten Jugendlichen zu privilegieren, reicht allein nicht aus. Die Möglichkeit besteht, dass Momente der Verfremdung den Workshopleitenden nicht auffallen. Auch ist möglich, dass Workshopleitende zwar den Eindruck haben, dass die Teilnehmenden wenig überzeugt sind, aber nach mehrmaligem Nachfragen im Schaffensprozess weitergehen. Die Möglichkeit der Verfremdung besteht zudem auch bei der finalen

---

als Workshopleitende, resp. Teilnehmende und Kenntnisse des Workshop-Prozesses scheinen hier für Machtverhältnisse potenziell relevant zu sein. Auch weitere Attribute möglicher Ungleichheit wie Einkommen oder rechtlicher Status, welche in der Situation selbst keine direkte Relevanz zu haben schienen, sprechen ebenso für stark ungleiche Machtverhältnisse. Zu kollaborativen Musikprojekten mit Geflüchteten unter Berücksichtigung ungleicher Machtverhältnisse siehe SIMONETT 2019; SIMONETT 2021 sowie SIMONETT und AHMADI 2022.

33 Die Gründe für diese Zurückhaltung müssen nicht zwingend sein, dass die Jugendlichen sich eigentlich andere Geräusche gewünscht hätten und ihre Präferenzen aus Scheu, Höflichkeit oder anderen Gründen zurückhielten. Denkbar ist auch, dass sie noch gar keine Geräuschideen entwickeln konnten, weil sie beispielsweise den Gestaltungsschritt noch nicht verstanden hatten oder wie eingangs dargelegt, die Vorstellung und das Sprechen über Geräusche voraussetzungsvoll ist. Schliesslich ist auch denkbar, dass die Jugendlichen mit der Soundauswahl tatsächlich einverstanden waren oder den Jugendlichen dieser Gestaltungsschritt nicht wichtig erschien.

34 ZIMMERMANN 2022.

35 ZIMMERMANN 2022.

36 DERVIN 2012; SPIVAK 1985.

Komposition der Hörbeiträge und der Soundbearbeitung – insbesondere mit dem Ziel für eine Hörausstellung in der Schweiz geeignete Hörbeiträge zu produzieren.<sup>37</sup>

Ein Element einer Strategie im Umgang mit ungewollter verfremdender Beeinflussung der Selbstrepräsentation ist das Sicherstellen von Widerspruchsmöglichkeiten, resp. das Erkennen fehlenden Einverständnisses.<sup>38</sup> Dies benötigt wiederum den Aufbau von Vertrauen, das Beobachten nonverbaler Hinweise und wahrscheinlich eine gewisse Langsamkeit im Schaffensprozess.<sup>39</sup> Ebenso können offene Fragen oder das Vorgeben mehrerer Beispiele anstatt nur eines einzigen die Möglichkeit vorschneller Einwilligung seitens der Teilnehmenden mindern.<sup>40</sup>

Gerade die Online-Geräusuche bietet dank der Vertrautheit der Jugendlichen mit YouTube und wegen der Mannigfaltigkeit an Geräuschen eine gute Möglichkeit für die Teilnehmenden Soundalternativen zu suchen und so den Einfluss von Beispielen, die Workshopleitende zur Erklärung eines Arbeitsschritts oder zur Inspiration einbringen, wieder aufzuweichen. Dazu ist die Bereitschaft notwendig, den Jugendlichen im Internet zu folgen. Das bedeutet, die Jugendlichen suchen zu lassen – gelegentlich auch allein ohne den Workshopleitenden daneben –, ihnen zuzuschauen, und nach Möglichkeit mit ihnen darüber zu sprechen, warum gewisse Geräusche geeigneter als andere sind.<sup>41</sup> Diese Haltung der Workshopleitenden kann den Jugendlichen helfen, Aspekte ihrer Identität klarer zu formulieren. Den Workshopleitenden erlaubt sie, die Lebenswelt der Jugendlichen besser kennenzulernen und eigene Denkmuster und Automatismen für die Forschungspraxis zu reflektieren. Die Bereitschaft, den Relevanzen der Forschungspartner\*innen zu folgen, ist eine ethnographische Selbstverständlichkeit, die jedoch angesichts des Ziels, die Jugendlichen innerhalb der verfügbaren Zeit zu einem ansprechenden Produkt zu führen, herausfordernd sein kann.

## Fazit

Begreifen steht einerseits für das geistige Erfassen von Zusammenhängen, andererseits als Synonym für Befühlen, Betasten, grob gefasst für das handelnde, sinnliche Erfahren überhaupt. Unter der Voraussetzung der rudimentären gemeinsamen Sprache erhielt die ‚begreifbare‘ Auseinandersetzung mit Alltagsgeräuschen zentrale Bedeutung. Diese funktionierte beim Aufnehmen von Umgebungsgeräuschen, bei der Produktion eigener Geräusche und der Suche nach Geräuschen im Internet besser als während der Hinführung auf die Thematik über das Imaginieren von Alltagsgeräuschen. Während das aktive Tun Raum für Erleben und Verständnis schaffte, war die Diskussion um Alltagsgeräusche weniger zugänglich und stellte hohe Anforderungen an die deutschen Sprachkompetenzen.<sup>42</sup> Aufgrund der Sprachbarrieren ergab sich auch die Notwendigkeit einer engen Begleitung der Jugendlichen im folgenden Prozess der Erstellung von Audiocollagen.

In dieser engen Begleitung lag die Herausforderung, die Stimme der Jugendlichen in den Koproduktionen möglichst unverfremdet zur Geltung zu bringen. Das bedeutete einerseits darauf zu achten,

37 Dabei ging es nicht in erster Linie darum, Qualitätserwartungen eines elitären Kulturbetriebs zu bedienen, sondern die Werke der jungen Geflüchteten für das einheimische Publikum möglichst professionell wirkend zu präsentieren und so die Jugendlichen als Kulturproduzent\*innen zu validieren. ZIMMERMANN 2023: 25. Auch in anderen sozial engagierten und partizipativen Soundprojekten stellt sich die meist nicht einfach zu beantwortende Frage, ob eine Anpassung an das ästhetische Empfinden des Publikums als Würdigung der Beiträge involvierter Laien nicht letztlich deren Selbstrepräsentation Unrecht tut. YOUNG 2023: 232, 239.

38 Dazu gehört, dass Jugendliche sich ermächtigt fühlen, Widersprüche anzumelden. Ebenso scheinen das wiederkehrende gemeinsame Begutachten bisheriger Gestaltungsschritte und die Möglichkeit diese zu revidieren, notwendig.

39 Ist viel Zeit vorhanden, kann sich auch die Strategie anbieten, zuerst gemeinsam sehr kurze Audiobeiträge zu erstellen, damit die Jugendlichen die Gestaltungsschritte verstehen, danach die Jugendlichen aber weitgehend allein an der eigentlichen Audiocollage arbeiten zu lassen. ZIMMERMANN 2023: 39.

40 ZIMMERMANN 2023: 19, 35.

41 Wie Erfahrungen in den Workshops zeigten, können während der Soundsuche auch die Bilder der YouTube-Clips oder Google-Bildersuche die Verständigung unterstützen. ZIMMERMANN 2023: 36, 39.

42 Zum Einsatz anderer Sprachen im Workshop-Setting siehe ZIMMERMANN 2023: 39.

dass keine Elemente der Fremdrepräsentation als Selbstrepräsentation erschienen, andererseits ging es darum, die Jugendlichen überhaupt in die Lage zu versetzen, mit Audiocollagen ihre Geschichten zu erzählen. Gemäss den Ausführungen in diesem Artikel ist dafür neben Widerspruchsmöglichkeiten zu Gestaltungsvorgaben eine Auswahl an Gestaltungsmöglichkeiten wichtig. Die Klangexploration in virtuellen und physischen Räumen – im Artikel mit dem Gang durch das Hochschulgebäude exemplifiziert – bietet diese Vielfalt. Damit sie entdeckt werden kann, sind jedoch genügend Zeit und die Bereitschaft notwendig, nicht nur die Jugendlichen durch den Gestaltungsprozess zu führen, sondern ihnen auch zu folgen.

Die resultierenden Hörerlebnisse bergen das Potential, mit den Jugendlichen in Dialog zu treten, ihre Lebenswelt besser zu begreifen und ihnen dabei behilflich zu sein, sich selbst mittels Sounds auszudrücken. Gleichzeitig bietet die Auseinandersetzung die Chance, eigene Denkmuster und Hörgewohnheiten in Abhängigkeit der eigenen Position in der Gesellschaft und in spezifischen Interaktionen zu reflektieren.<sup>43</sup>

Bis zum heutigen Tag pflegen die Workshopleitenden den Kontakt zu diversen Jugendlichen. Befragt zu ihrem Audiobeitrag gab Nasra nach mehr als einem Jahr an, dass ihr dieser noch immer gefalle. Sie validierte insbesondere die Fortschritte ihrer Deutschkenntnisse, aber auch den Inhalt des Hörbeitrags.<sup>44</sup> Für Nasra ergab sich wie erwähnt zudem die Möglichkeit, ihr im Workshop erwachtes Interesse für Klavier weiterzuverfolgen. So kann die Förderung ihrer kulturellen Teilhabe im Rahmen des angewandten Forschungsprojekts fortgesetzt werden.

## Bibliographie

- ALIZADA, Ahmad (2022): „Ohren auf Reisen. Workshops mit Jugendlichen aus dem Durchgangszentrum Grossehof Kriens und jungen Erwachsenen der Schulangebote Asyl Luzern. Ein Projekt von Zuhören Schweiz in Kooperation mit der Hochschule Luzern und Radio 3FACH“, Filmdokumentation, veröffentlicht am 30.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=XOU0HcFx6HY&t=6s> [02.07.2023].
- BandLab Technologies (2023): „BandLab. Make Music Online“, offizielle Webseite, <https://www.bandlab.com/> [01.07.2023].
- BREITSAMETER, Sabine (1992): „Vom Hören des Alltags. Verluste – Segmentierung – Klanginstallationen“, in: *Positionen* 13, 10–15.
- DERVIN, Fred (2012): „Cultural Identity, Representation and Othering“, in: *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication* (= Routledge Handbooks in Applied Linguistics), hrsg. von Jane Jackson, London: Routledge, 195–208, <https://doi.org/10.4324/9780203805640> [11.07.2023].
- International Organization of Standardization (Hrsg.) (2014): *Acoustics. Soundscape Part 1. Definition and Conceptual Framework* (ISO 12913-1), Genf: ISO.
- KAH, Ronald (2022): „15 Sekunden Regel (Musik). Urheberrechtsreform. Was ist erlaubt?“, veröffentlicht am 15.12.2022, <https://ronaldkah.de/15-sekunden-regel-musik> [05.07.2023].
- KAMMERMANN, Andrea (2022): Beobachtungsprotokoll vom 26. Februar 2022, unveröffentlicht.
- KARIMI, Said Azim, KURDI, Muhammad Sukarno, SOURMELIS, Georgios, WESTERN, Tom und ZAFEIRIOU, Sofia (2017): „ΤΣΣΣΣ ΤΣΣΣ ΤΣΣ ΣΣΣ. Summer in Athens: a Sound Essay“, in: *Refugee Hosts*, <https://refugeehosts.org/2017/10/05/summer-in-athens-a-sound-essay/> [20.07.2023].

<sup>43</sup> ROBINSON 2020: 56.

<sup>44</sup> NASRA 2023.

- KYRATSOU, Chrysi (2023): „Between Estrangement at Home and Marginalization by the Host. Tracing Senses of Belonging through Music“, in: *Arts* 12/121, 1–16, <https://doi.org/10.3390/arts12030121> [01.07.2023].
- NASRA (2023): persönliches Interview geführt von Andrea Kammermann, Audioaufnahme, Durchgangszentrum Grosshof, Kriens, 15.06.2023, unveröffentlicht.
- Nationaler Kulturdialog* (Hrsg.) (2021): *Förderung kultureller Teilhabe. Ein Leitfaden für Förderstellen*, Bern: medialink, [https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/kulturelle\\_teilhabe/publikationen/leitfaden-foerderung-kulturelle-teilhabe.pdf](https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/kulturelle_teilhabe/publikationen/leitfaden-foerderung-kulturelle-teilhabe.pdf) [05.07.2023].
- PUIG, Nicolas (2020): „The Shatila Soundscape: Sound Cultures, Practices, and Perceptions in a Refugee Camp in Lebanon“, in: *Violence. An International Journal* 1/2, 285–302.
- RAPPAPORT, Julian (1981): „In Praise of Paradox. A Social Policy of Empowerment over Prevention“, in: *American Journal of Community Psychology* 9/1, 1–25.
- RAPPAPORT, Julian (1995): „Empowerment Meets Narrative. Listening to Stories and Creating Settings“, in: *American Journal of Community Psychology* 23/5, 795–807.
- ROBINSON, Dylan (2020): *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHULZE, Holger (2020): „2.8. Sound Studies“, in: *Handbuch Literatur & Audiokultur* (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10), hrsg. von Natalie Binczek und Uwe Wirth, Berlin u. Boston: De Gruyter, 155–174, <https://doi.org/10.1515/9783110340631-009> [01.07.2023].
- SIMONETT, Helena (2019): „Miteinander Musizieren: Über den Nutzen von Musikprojekten für angehende Musikpädagog\*innen und junge Asylsuchende“, in: *Die Musikforschung* 4, 336–346.
- SIMONETT, Helena (2021): „La musique comme moyen de survie: Pratiques d’écoute quotidienne des jeunes réfugiés, étude de cas en Suisse“, in: *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, hrsg. von Laëtitia Atlani-Duault und Luis Velasco-Pufleau, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 229–254.
- SIMONETT, Helena und AHMADI, Jawed (2022): „Music in and for a Mobile World: Home, Place, and Memory in the Context of Migration and Displacement“, in: *Performing, Engaging, Knowing* (= Proceedings of the 7<sup>th</sup> Meeting of the ICTM Study Group on Applied Ethnomusicology, Lucerne), hrsg. von Marc-Antoine Camp, Natalie Kirschstein, Johannes Kretz, Wei-ya Lin, Huib Schippers und Yannick Wey, Luzern, 1–13, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7274102> [24.07.2023].
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1985): „The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives“, in: *History and Theory* 24/3, 247–272.
- STADLER, Gustavus (2015): „On Whiteness and Sound Studies“, in: *Sounding Out!*, veröffentlicht am 06.07.2015, <https://soundstudiesblog.com/2015/07/06/on-whiteness-and-sound-studies/> [18.05.2023].
- TRUAX Barry, WESTERKAMP, Hildegard, WOOG, Adam P. und KALLMANN, Helmut (2014): Art. „World Soundscape Project“, in: *The Canadian Encyclopedia*, Toronto: o.A., <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/world-soundscape-project> [19.06.2023].
- VON UNGER, Hella (2014): *Partizipative Forschung. Einführung in die Forschungspraxis*, Wiesbaden: Springer VS.

WOODLAND, Sarah und VACHON, Wolfgang (Hrsg.) (2023): *Sonic Engagement. The Ethics and Aesthetics of Community Engaged Audio Practice* (= Routledge Advances in Theatre and Performance Studies), New York: Routledge.

YOUNG, Toby (2023): „Many Worlds in One Place. Composition as a Site of Encounter“, in: *Sonic Engagement: The Ethics and Aesthetics of Community Engaged Audio Practice* (= Routledge Advances in Theatre and Performance Studies), hrsg. von Sarah Woodland und Wolfgang Vachon, New York: Routledge, 228–245.

ZIMMERMANN, Dominic (2022): Beobachtungsprotokoll vom 20. Februar und 3. März 2022, unveröffentlicht.

ZIMMERMANN, Dominic (2023): *Sounding Cultural Participation. An Analysis of Audio Portrait Workshops for Empowering Young Refugees*. Lucerne: University of Applied Sciences and Arts – School of Social Work and School of Music, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7569456> [21.07.2023].

Zuhören Schweiz (2023): *Ohren auf Reisen*, <https://zuhoeren-schweiz.ch/projekt/ohren-auf-reisen/> [27.04.2023].

# Définir la crise de l'opera buffa : le cas Michele Perrin

Guillaume Castella, Université de Berne<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.8](https://doi.org/10.36950/sjm.40.8)

Plus on avance, [...] plus le rire menace de s'éteindre sur les lèvres où autrefois il s'épanouissait si facilement. L'art italien revêt le deuil de la patrie asservie.<sup>2</sup>

Le constat dressé par Achille de Lauzières dans *L'art musical* synthétise une idée communément admise en Europe à propos du lien présumé entre la crise d'indépendance de la nation italienne et l'état de l'*opera buffa* dans les théâtres de la Péninsule. Le concept de « crise » fut largement répandu dès les années 1860 jusqu'à aujourd'hui pour qualifier l'état de la musique en Italie et en particulier de l'opéra italien au cours des premières décennies de l'Italie unifiée. En tant que pionnier de la réflexion sur l'opéra de cette période, Julian Budden, dans son chapitre « Problem of Identity », insiste sur la perte de repères nationaux du théâtre en musique dans l'Italie unifiée, sous l'influence de l'importation du répertoire étranger ; et plus particulièrement du *Musikdrama* wagnérien et du grand opéra français.<sup>3</sup> Budden aborde les décennies 1870 et 1880 comme une période d'assimilation qu'il qualifie de « long bleak winter » qui prend fin avec le succès de *Cavalleria rusticana* en 1890. Cette première lecture du phénomène de construction culturelle de l'Italie unifiée a conditionné le paradigme historique par lequel la musicologie a appréhendé le répertoire opératique des années 1860 à 1890. Les travaux des dernières décennies nous ont montré que l'idée d'une « crise culturelle » de l'Italie est une construction épistémologique qui s'est imposée très rapidement au XIX<sup>e</sup> siècle sur la base de lieux-communs et de stéréotypes.<sup>4</sup> Une opposition entre la superficialité de l'Italie contemporaine et un héritage glorieux s'est cristallisée dans la réflexion culturelle nationale. De la même façon, l'idée de « crise de l'opéra » a été ramenée à une opposition entre le succès de l'opéra étranger moderne, qui témoignerait de l'état délétère du répertoire italien, et la production locale marginale, tournée vers le passé et enfermée dans une « post-Rossinian prison-house ». <sup>5</sup> Cette idée paraît heuristiquement satisfaisante lorsqu'on la relie à la rhétorique critique européenne à propos de l'*opera buffa* supposément éteint, malgré les quelques exceptions « médiocres » du milieu du siècle que sont *Tutti in maschera* ou *Crispino e la Comare*, « œuvres les plus réussies depuis l'aimable *Don Pasquale* » selon Eduard Hanslick.<sup>6</sup>

Les récents travaux d'Axel Körner nous permettent cependant de relativiser l'idée de crise de l'opéra italien à l'aune du concept d'*italianità*.<sup>7</sup> Outre l'idée d'une manifestation d'un idéal culturel italien, dans la réflexion critique sur l'opéra, l'*italianità* désigne avant tout une forme d'anti-cosmopolitisme s'appuyant sur des lieux communs esthétiques équivoques tels que la prépondérance mélodique, le *bel canto*, ou la

1 Adresse courriel de l'auteur : [guillaume.castella@hesge.ch](mailto:guillaume.castella@hesge.ch)

2 DE THÉMINES 1869: 81.

3 BUDDEN 1981: 263–292.

4 SENICI 2019: 127–139.

5 BUDDEN 1981: 269.

6 « In neuester Zeit haben die Tondichter Italiens, Verdi nacheifernd, sich immer mehr von dem komischen Genre abgewendet und das ernste bevorzugt. Gegen frühere Perioden ist die Quantität der neuen komischen Opern in Italien auffallend klein, und nicht weniger schlimm steht es um deren Qualität. Sind doch Mittelmässigkeiten wie Ricci's 'Crispino' und Pedrotti's 'Tutti in Maschera' das Erfolgreichste, was die komische Oper Italiens seit dem liebenswürdigen 'Don Pasquale', also seit mehr als dreißig Jahren hervorgebracht hat. », HANSLICK 1901: 67–68.

7 KÖRNER 2022: 15–20.

discrétion de l'instrumentation.<sup>8</sup> L'opposition entre cosmopolitisme et protectionnisme concernant l'opera buffa prend rapidement la forme d'une querelle entre modernes et anciens ; les uns défendant le dépassement d'un genre perçu comme désuet, les autres revendiquant le succès d'une tradition qui correspond à un « âge d'or » de la présumée « nation italienne » et qui présente l'avantage de se reposer sur un système musico-comique cohérent, pour ne pas dire auto-affirmatif.

Francesco Izzo, dans son ouvrage *Laughter between Two Revolutions*, remet en question l'idée de « crise de l'opera buffa » qui rendrait l'étude de ce répertoire « of dubious utility at best and an absurd exercise at worst ». <sup>9</sup> Plutôt que de déconstruire cette idée, notre étude cherche à définir le concept de « crise » en nous appuyant sur la réflexion critique des années 1860 et d'observer les conséquences de cette réflexion sur les qualités esthétiques et dramatiques du répertoire. Ancrée dans l'opposition entre une modernisation des structures comico-musicales et la tradition italienne de l'opera buffa du XVIII<sup>e</sup> siècle, la crise créative des compositeurs actifs dans le genre comique repose essentiellement sur une remise en question de la dramaturgie de l'opera buffa et de ses conséquences sur le discours comico-musical.

*Michele Perrin*, créé au Teatro Filodrammatici de Milan le 7 mai 1864, est un opera buffa d'Antonio Cagnoni sur un livret de Marco Marcelliano Marcello. Il constitue une tentative de réforme de l'opera buffa. L'œuvre est le deuxième succès de renommée internationale d'Antonio Cagnoni après *Don Bucefalo* (1847).<sup>10</sup> Son contenu musico-dramatique et sa réception critique tendent à redéfinir la notion de crise comme une perturbation positive et créatrice des normes établies ; et non comme une inhibition de la production.

En 1855, alors qu'il écrit le livret de *Tutti in maschera* pour Carlo Pedrotti, Marcello prend une position radicale contre l'œuvre de Rossini :

È incontrastabile che fra tutte le doti che rendono sommo Rossini, quella sola gli manca della passione, o per chiamarla con voce moderna, del *sentimento*. Prima di lui Cimarosa e poi Paisiello lo avevano intraveduto, e Paër lo rivela in parecchie sue opere; ma Rossini, vero figlio del dubbio e dell'incertezza, non trasfusa nella sua musica che la giocondità e talvolta la grandezza: felice dipintore dell'amore felice, non conosceva la malinconia fonte di tanta bellezza per noi.<sup>11</sup>

Perçu par Marcello comme un compositeur qui suit les tendances esthétiques « superficielles » de son temps, Rossini n'aurait pas la profondeur nécessaire à la composition d'un chef-d'œuvre. À ce titre, *La Cenerentola*, à l'instar de *L'italiana in Algeri* et d'*Il turco in Italia*, constituent un répertoire vieilli qui ne répond en rien « aux exigences de la scène et des progrès de l'art ». <sup>12</sup> Pour Marcello, seul *Il barbiere di Siviglia* apparaît comme un véritable chef-d'œuvre dans la production comique de Rossini, initiateur d'une orientation de l'opera buffa vers une plus grande profondeur sentimentale. Quelques années avant la rédaction du livret de Marcello pour Cagnoni, un vaudeville français titré *Michel Perrin* est représenté en 1850 au Teatro Apollo de Venise. La critique de *L'Italia musicale* remarque la dureté âpre de la comédie de Mélesville et Charles Duveyrier<sup>13</sup> représentée pour la première fois au Théâtre du gymnase dramatique en 1834 : « Chi è che non abbia riso di cuore alla triste condizione del povero Perrin uomo della più buona pasta del mondo, e che faceva il soffione senza saperlo? »<sup>14</sup>

8 Dans son chapitre « Modernism, the Past and Crisis », Körner établit une relation entre l'idée de crise culturelle et la crainte de la haute société de perdre ses privilèges et son pouvoir politiques : « Social and cultural change was interpreted as crisis, in an attempt to conserve existing power relations. » KÖRNER 2009: 126.

9 Izzo 2013: 8.

10 Contrairement à *Don Bucefalo* présenté au Théâtre italien le 10 novembre 1865, *Michele Perrin* ne sera jamais représenté dans la capitale française. En revanche, les exécutions milanaises de l'œuvre auront une retombée critique dans la presse parisienne et feront l'objet d'un compte-rendu d'Arthur Pougin en 1864 à l'occasion de l'annonce de *Don Bucefalo* au Théâtre Italien. PUGIN 1864: 36–37.

11 MARCELLO 1855–1856a: 423.

12 MARCELLO 1855–1856a: 417 : « Così la *Cenerentola* fu accolta assai freddamente; anzi, a chiamar le cose col loro nome, fastidioso; poichè fu trovata alquanto invecchiata e non rispondera più alle nuove esigenze della scena ed ai progressi dell'arte. »

13 MÉLESVILLE et DEVEYRIER 1834.

14 *L'Italia musicale* 1850: 254.

La composante pathétique essentielle à la source originale servira de vecteur à Marcello et Cagnoni pour soutenir une forme de *teatro melocomico*<sup>15</sup> dont la sphère sentimentale supplante la nature moralisante de la comédie.

*Michele Perrin* met en scène un prêtre à la retraite et sans le sou cherchant une manière de subvenir aux besoins de sa nièce et son fiancé. Il se fait alors engager par un ami de longue date comme espion sans le savoir. Malgré lui, en toute bonne foi, le curé va démasquer un conflit dirigé contre le gouvernement. Après avoir gracié les conspirateurs, Michele apprend, pour son plus grand désespoir, avoir exercé la fonction malhonnête d'espion. Finalement, symbole de son extrême simplicité, il obtient le droit de retourner dans son village pour renouer avec son activité paroissiale. Le livret fait reposer sa dramaturgie sur la compassion du public pour le *buffo*, transformant la figure type ridicule et arrogante en un personnage sincère et aux aspirations légitimes. En modifiant la fonction dramaturgique du *basso buffo*, Marcello modifie l'architecture comico-morale de l'*opera buffa* ; et plutôt que de condamner et corriger les comportements vicieux, il utilise l'attitude naïve du rôle-titre pour mettre en scène une simplicité opprimée par une société urbaine sophistiquée et corrompue. Du point de vue musical, Cagnoni récupère la simplicité du langage musical du *buffo* non pour exprimer le grotesque de ses ambitions démesurées et son attitude « contre-nature » mais pour exposer son impuissance face aux enjeux politiques qui l'entourent. L'*aria* « Come un padre vi parlo, o miei figli » de l'acte III de *Michele Perrin*, interprété lors de la création de l'opéra par la célèbre basse Alessandro Bottero, s'impose comme l'exemple par excellence de l'expression sentimentale dans le genre de l'*opera buffa*, comme l'illustrent les propos tenus dans la *Gazzetta musicale di Milano* suite à l'exécution de l'opéra au Teatro Santa Radegonda de Milan en 1867 : « Venerdì a sera, nella grande aria dell'atto terzo, laddove il dabben uomo si investe di zelo sacerdotale per arringare i congiurati, egli [Bottero] toccò il sublime della bonomia, della verità e della passione. »<sup>16</sup>

L'air de Perrin est une prédication d'un curé de campagne à des conspirateurs et se distingue à ce titre des profondes lamentations des figures féminines de l'*opera semi-seria* ou des sermons des figures d'autorité religieuse du genre tragique. La droiture du personnage s'exprime à travers la régularité absolue de son chant, et sa simplicité s'inscrit dans un *canto declamato* dont la valeur mélodique est réduite à la plus grande pauvreté. La première phrase de l'air (exemple 1) montre un respect stricte de la carrure mélodique et une réduction de la mélodie à une progression d'abord ascendante (A1 & A2) puis descendante (B1 & B2).

15 Ce terme est utilisé par Marcello pour qualifier la production bouffe de Donizetti. Marcello 1855–1856b: 654.

16 *Gazzetta musicale di Milano* 1867: 30. En outre, Ghislanzoni utilise comme point de comparaison l'air de Perrin pour relater l'habileté de Bottero à émouvoir dans le rôle de Lampione de l'*opera buffa I due orsi* de Constantino Dall'Argine sur un livret de Ghislanzoni : « nell'aria dell'atto terzo diviene patetico e commovente, come nella grande aria del *Michele Perrin*, facendo valere tutta la sua abilità di attore e di cantante. » GHISLANZONI 1867: 52.



**Andante mosso** A1 A2  
 Michele *p*  
 Co-me un pa-dre vi par-lo, o miei fi-gli; e d'un padre son sa-crii con-  
**Andante mosso**  
*pp*  
 M. B1 B2  
 si-gli Tòr la vi-ta ad un uom è de - lit - to, e nes-su-no, nes-su-no n'ha il drit - to  
*pp*

Ex. 1 : « Scena ed aria "Come un padre vi parlo, o miei figli" », CAGNONI 1864: 243.

Non seulement Cagnoni rapproche le chant de Michele de la psalmodie, mais il conditionne le protagoniste à sa nature de *basso buffo* inapte à l'abstraction mélodique et restreint au *parlante*. Cette écriture n'a que peu d'équivalent dans les opéras italiens antérieurs. L'air qui se rapproche le plus de « Come un padre vi parlo, o miei figli » est sans doute la romance « Di provenza il mar, il suol » de Germont dans *La traviata*. Cependant, la nature des deux airs diffère fondamentalement. Là où la carrure régulière du chant de Germont dépeint l'attitude d'un père manipulateur, la simplicité de la ligne de Michele renvoie à sa sincérité profonde. Les deux airs possèdent néanmoins quelques affinités intertextuelles. Il s'agit non seulement de deux exhortations, mais les deux personnages partagent également une dimension paternelle essentielle. Il est d'ailleurs probable que Marcello ait conscience de cette proximité en terminant sa première strophe par une adresse à Dieu, « Dio perdona! », faisant écho aux *quinari tronchi* concluant les deux strophes de l'air de Germont : « Dio mi guidò! » et « Dio m'esaudi! » (Illustration 1). En outre, Cagnoni renforce le lien intertextuel en empruntant à l'air de Verdi la tonalité de ré bémol majeur.

Come un padre vi parlo, o miei figli;  
 E d'un padre son sacri i consigli.  
 Tòr la vita ad un uomo è delitto,  
 E nessuno . nessuno n' ha il dritto...  
 E se pure foss' egli colpevole,  
 Siete voi, che il dovette punir?  
 La man trema alla stessa Giustizia  
 Quando un uomo condanna a morir.  
 (tutti rimangono muti ed attoniti a siffatto esordio)  
 Dio perdona!

III.1. MARCELLO 1864: 49.

La réception de l'opéra de Cagnoni oppose deux critiques considérés aujourd'hui comme des conservateurs, défenseurs de l'art italien face à l'émergence de l'opéra étranger : Girolamo Alessandro Biaggi et Francesco D'Arcais<sup>17</sup>. Loin du simple cliché identitaire, Biaggi utilise singulièrement l'*opera buffa* de Cagnoni en opposition à l'ensemble des genres étrangers, qu'ils soient comiques ou tragiques. Selon des formules explicites, Biaggi voit dans l'œuvre de Cagnoni une alternative à la « *smania delle grandi opere tragiche* » que représente le genre de l'opéra italien tel qu'il se développe sous l'influence du grand opéra français ; aux « *bubbole* » et aux « *versiche di musicisti dell'avvenire* » qui renvoient selon la formule consacrée à la musique germanique ; et finalement à la musique des disciples « *dei lupanarie e delle galere* » en référence à l'émergence de ladite « opérette » française.<sup>18</sup> La dimension sentimentale de l'*opera buffa* telle qu'elle s'impose après *Don Pasquale* – sous l'influence du vaudeville français<sup>19</sup> – permet selon Biaggi à l'*opera buffa* un retour à une dramaturgie du sentiment se libérant des « artifices » du théâtre en musique du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>20</sup> Il reconnaît finalement la perte de la dimension bouffonne de l'*opera buffa* – qu'il qualifie de « *lazzi perpetui* » – au profit d'une plus grande sincérité sentimentale qui passe par la fusion des genres et le refus des stéréotypes formels. « *Nel Perrin, il comico, il sentimentale e il serio, si succedono e si alternano con una naturalezza estrema. Le tinte sono condotto l'una altra con tanta maestria, con così delicate sfumature o con tanta leggerezza di pannello, da renderne inavvertibili i passaggi e i congiungimenti.* »<sup>21</sup>

À l'inverse, D'Arcais s'oppose à l'idée selon laquelle *Michele Perrin* représenterait une voie nouvelle et viable pour l'*opera buffa* italien suivant une logique de fusion des genres sérieux et comique :

Non è però neppure esatto, a noi credere, ciò che venne affermato da qualche giornale milanese, che quest'opera si a una felice fusione di serio e di comico. Anzi mi pare troppo grande il distacco fra il tono gaio e scherzevole di tutto lo spartito e la predica di Michele, la quale starebbe benissimo nei *Due Foscari* o nel *Marino Faliero*.<sup>22</sup>

S'il faut relativiser le propos de D'Arcais concernant la parenté de la prédication de Michele à l'esthétique tragique de *Marino Faliero* ou d'*I due Foscari*, la place accordée par Marcello et Cagnoni à un certain type de pathétisme dans leur comédie entrave le traitement comico-musical de l'*opera buffa*. En faisant intervenir des enjeux sociaux, historiques et contextuels extérieurs aux conflits interpersonnels, Marcello rompt avec la logique comique du genre, là où Cimarosa sait toucher la corde pathétique tout en « respectant la frontière qui sépare la comédie, du drame et de la tragédie ». <sup>23</sup> En d'autres termes, les scènes pathétiques découlent naturellement de la trame comique dans l'*opera buffa*, alors que le vaudeville sollicite des événements tragiques extérieurs aux structures comiques.

17 La critique de *L'Opinione* n'est pas signée, mais D'Arcais est alors en charge de la rédaction des appendices musicaux du journal. Avant le transfert du périodique de Turin à Florence en 1865, D'Arcais ne signe que très peu de ses articles dans *L'Opinione*. Compte tenu de la continuité entre les propos de D'Arcais et ses thèses ultérieures relatives à l'*opera buffa*, nous pouvons affirmer que cette dernière émane selon toute vraisemblance de la plume du critique sarde.

18 BIAGGI 1864.

19 Une réflexion tirée de *La revue et gazette musicale de Paris* suite à la représentation de *Don Pasquale* au Théâtre italien fait le lien entre l'œuvre de Donizetti et l'opéra de demi-caractère – ou l'*opera semi-seria* – inspiré par le vaudeville et le mélodrame français : « La bouffonnerie, telle qu'on la pratiquait autrefois en Italie avec des personnages de convention, est probablement impossible aujourd'hui. D'abord elle a fait son temps, et c'est une raison qui, en Italie comme en France, dispense de toutes les autres. Reste le comique ; et nous savons par expérience que le comique de bon aloi est assez difficile à trouver. Quant à la farce bourgeoise et populaire où l'on réussit assez bien en France, je ne crois pas qu'on l'ait essayée avec grand succès en Italie. Du moins, ce qui nous est venu en ce genre est d'une pauvre nature qui ne peut guère inspirer le musicien. On se tourne donc vers les opéras de demi-caractère ; et je ne vois pas pourquoi l'on s'en plaindrait, puisqu'ils fournissent l'occasion de faire de la musique complète. Et puis, c'est encore une tendance du siècle. Nos vaudevilles, qui sont aujourd'hui la seule comédie qu'on veuille supporter (je ne dis pas la seule supportable), nous font pleurer tout autant que rire. », G. L. P. 1843: 11.

20 À ce titre, il ajoute une attaque frontale au genre *semi-serio* qui rompt le clivage entre tragique et comique par des moyens nuisibles et inesthétiques. *Michele Perrin* se distancierait ainsi de « l'incondito amalgama di triviale e di tragico, così stridente e antiestetico delle opere semiserie ». BIAGGI 1864.

21 BIAGGI 1864.

22 D'ARCAIS 1865.

23 « L'autore del *Matrimonio segreto* sapeva all'uopo toccare anche la corda patetica e ne abbiamo più di una prova in quest'opera, dove però è sempre rispettato il confine che divide la commedia dal dramma e dalla tragedia. » D'ARCAIS 1868.

Malgré une volonté d'innovation affichée de la part de Cagnoni et de Marcello, la qualité comico-musicale de *Michele Perrin* souffre d'un manque de cohérence et de vitalité. Renonçant à la légèreté de l'écriture bouffe pour une forme de réalisme sentimental, Cagnoni se défait du discours musical abstrait de l'opera buffa au profit de l'imitation ou du pléonasm musical. Il se repose sur une écriture orchestrale symbolique pour souligner chaque concept évoqué par le *parlante* des personnages. Or, si le processus comique est connu depuis le début du siècle, comme le suggère Rossini dans la fameuse lettre à sa mère à l'occasion de la première représentation du *Barbiere di Siviglia* en 1816,<sup>24</sup> il ne fonctionne efficacement que lorsque l'imitation implique une rupture avec les attentes formelles de l'auditeur. Cependant, Cagnoni fait de l'imitation une composante systémique de son écriture. Ainsi, plus qu'un décalage comique, le pléonasm musical alourdit le discours jusqu'à devenir profondément inesthétique. À juste titre, D'Arcais déplore la perte de substance mélodique dans l'écriture de Cagnoni :

Io vi concedo che s'abbia a sbandire il convenzionalismo delle forme, vi concedo pure che la parsimonia dell'instrumentale non ne escluda l'accuratezza; ma ciò che non posso concedere si è che la musica italiana debba perdere quel carattere essenzialmente melodico e cantabile che per l'addietro ne è stato il pregio principale.<sup>25</sup>

*Michele Perrin* peut ainsi être qualifié de tentative avortée de réforme de l'opera buffa, symptôme d'une crise créative majeure des compositeurs actifs dans le développement du genre. Cependant, il est nécessaire de voir en *Michele Perrin* une réponse innovante à une situation de perturbation des logiques structurelles d'un genre et de sa valeur identitaire. De la même manière, la production d'opere buffe du Nord de l'Italie aura sans cesse pour but d'élaborer une forme comique qui ne s'inscrit plus – ou uniquement de façon détournée – dans l'esthétique et la dramaturgie des décennies précédentes. La lecture critique de *Michele Perrin* par D'Arcais et Biaggi révèle une équation dans laquelle la réponse à la « crise de l'opera buffa » par des stratégies dramatiques novatrices doit correspondre à une manifestation explicite de l'italianità. La révérence face à la tradition du passé, dénominateur commun des deux critiques, permet à D'Arcais de décrier l'œuvre de Cagnoni pour avoir renoncé à la « commedia cantata »<sup>26</sup> au profit de l'effet symphonique et du *parlante* ; et à Biaggi de louer *Michele Perrin* pour sa propension à magnifier la simplicité sentimentale au détriment de la trivialité des *lazzi*. Ce paradigme contradictoire, réunissant la tradition d'un présumé âge d'or d'une Italie fantasmée et les innovations comico-musicales permettant de s'extraire des artifices rigides du genre, alimentera une réflexion vive autour de l'opera buffa au cours de la décennie suivante, à l'origine d'une production comique éclectique dans le Nord de l'Italie.

## Bibliographie

- BI[AGGI], Alessandro Girolamo (1864): « Rassegna musicale », dans *La Nazione*, 6/179, 27.06.1864, 1.
- BUDDEN, Julian (1981): *From Don Carlos to Falstaff* (= The Operas of Verdi 3), London: Cassell.
- CAGNONI, Antonio (1864): *Michele Perrin. Opera comica in tre atti. Parole di M. Marcello. Musica di Antonio Cagnoni*, Milano: Ricordi, num. éd. 36168–36197.
- [D'ARCAIS, Francesco] (1865): « Rivista musicale », dans *L'Opinione*, 18/113, 24.04.1865, 1.
- D'ARCAIS, F[rancesco] (1868): « Rivista musicale », dans *L'Opinione*, 21/132, 12.05.1868, 1.

24 G. Rossini à Anna Guidarini, 27.02.1816, dans ROSSINI 2004: 121.

25 D'ARCAIS 1865.

26 « L'antica opera buffa italiana era veramente la commedia cantata, ma poi è venuta corrompendosi per l'abuso dei così detti *parlanti* che costituiscono l'importuno cinguettar dell'orchestra all'interesse della parte vocale. Così non fecero Rossini e Cimarosa i due più illustri rappresentanti della musica buffa, i quali di *parlanti* non furono mai prodighi. » D'ARCAIS 1865.

- DE THÉMINES [Achille de Lauzière-Thémines] (1869): « L'opéra bouffe », dans *L'art musical*, 9/11, 11.02.1869, 81–82.
- GHISLANZONI, Antonio (1867): « Teatri », dans *Gazzetta musicale di Milano*, 22/7, 17.02.1867, 51–53.
- Gazzetta musicale di Milano* (1867): « Teatri », 22/4, 27.01.1867, 30.
- G. L. P. (1843): « Théâtre-italien. Don Pasquale, opéra-buffa en 3 actes. Musique de M. Donizetti », dans *La revue et gazette musicale de Paris*, 10/2, 08.01.1843, 11–12.
- HANSLICK, Eduard (1901 [1880]): *Musikalische Stationen der "Modernen Oper" II. Theil*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.
- IZZO, Francesco (2013): *Laughter Between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831–1848*, Rochester: University of Rochester Press.
- KÖRNER, Axel (2009): *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Facism*, New York, London: Routledge.
- KÖRNER, Axel (2022): « Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective », dans *Italian Opera in Global and Transnational Perspective*, éd. Axel Körner et Paulo M. Kühl, Cambridge: Cambridge University Press, 1–38.
- L'italia musicale* (1850): « Venezia », 2/64, 07.09.1850, 254.
- MARCELLO, M[arco Marcelliano] (1855–1856a): « Rassegna musicale: Di Rossini e della *Cenerentola*: e dei *Vespri Siciliani* di Verdi », dans *Rivista contemporanea*, 3/5, 414–436.
- MARCELLO, M[arco Marcelliano] (1855–1856b): « Rassegna musicale: *Il Barbiere di Siviglia* ed *Il Trovatore* », dans *Rivista contemporanea*, 3/5, 653–668.
- MARCELLO, M[arco Marcelliano] (1864): *Michele Perrin. Opera comica in tre atti. Parole di M. Marcello. Musica di Antonio Cagnoni*, Milano: Francesco Lucca.
- MÉLESVILLE [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier dit] et Deveyrier, Charles (1834): *Michel Perrin*, Paris: La librairie parisienne.
- POUGIN, Arthur (1864): « De l'état actuel de la musique bouffe en Italie : À propos de Don Bucefalo de M. Cagnoni. II », dans *L'art musical*, 5/5, 29.12.1864, 36–37.



# Geisterhände – neu belebt: Das Projekt „Magic Piano“ an der Hochschule der Künste Bern ermöglicht neue Zugänge zu historischen Klavierrollen-Aufnahmen

Sebastian Bausch und Manuel Bärtsch, Hochschule der Künste Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.9](https://doi.org/10.36950/sjm.40.9)

Seit inzwischen 15 Jahren widmet sich die Hochschule der Künste in Bern (HKB) der Erforschung von Klavier- und Orgelrollenaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts. Im SNFAGORAProjekt „Magic Piano“ werden nun Wege ausgelotet, die Aufnahmen selbst und die darüber gewonnenen Erkenntnisse einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die dafür eigens entwickelte Website [www.magic-piano.ch](http://www.magic-piano.ch) bietet ein digitales Rollenarchiv, Zugang zu zahlreichen Publikationen sowie Informationen zu Veranstaltungen.

Selbstspielende, pneumatische Tretpianos, die mittels gelochter Papierbänder gesteuert werden, gab es bereits seit 1895. Das Revolutionäre des 1904 vorgestellten „Welte-Mignon“-Reproduktionsklavier bestand nun darin, dass die Notenrollen nicht bloss ein mechanisch übertragenes Abbild der Partitur enthielten, deren Interpretation einer\*inem mehr oder weniger kundigen Pianistin\*en überlassen werden musste. Stattdessen konnte erstmals das Live-Spiel der bedeutendsten Pianist\*innen der Zeit mit all seinen Nuancen auf der Rolle festgehalten werden. Wie dies bewerkstelligt wurde, lässt sich heute nur noch in Teilen rekonstruieren. Die Firma Welte hütete das Geheimnis ihres Aufnahmeverfahrens wie einen Schatz, und der Firmensitz mit allen Unterlagen fiel 1944 dem Bombenkrieg zum Opfer. Insbesondere zur Frage, wie die Dynamik aufgezeichnet wurde, existieren zwar mehr oder weniger plausible Theorien, letzte Gewissheit hierüber wird sich aber wohl nicht mehr finden lassen.<sup>2</sup>

Es bleiben also die Abspielinstrumente und vor allem die über 5000 Aufnahmen, die zwischen 1904 und 1932 für Welte-Mignon entstanden.<sup>3</sup> Und diese stellen eine wahre Goldgrube dar für den wachsenden Kreis jener, die sich für historische Klavieraufnahmen und das Klavierspiel zu Beginn des 20. Jahrhunderts interessieren. Denn Virtuos\*innen wie Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Schüler\*innen von Franz Liszt oder Clara Schumann gaben sich bei Welte ebenso die Klinke in die Hand wie bedeutende Komponist\*innen, darunter etwa Gustav Mahler, Edvard Grieg oder Alexander Scriabin. Den Künstler\*innen bot die von Beginn an ausgereifte Technologie des Welte-Mignon gegenüber der 1905 zwar schon etablierten, aber qualitativ noch in den Kinderschuhen steckenden Tonaufnahme mehrere triftige Vorteile, und dementsprechend enthusiastisch fielen die zeitgenössischen Berichte und Zeugnisse aus. Dennoch darf bei aller Begeisterung nicht verschwiegen werden, dass auch Welte-Mignon-Aufnahmen ihre Einschränkungen und Probleme mit sich bringen, weswegen eine gründliche Quellenkritik von Beginn an ein wichtiger Bestandteil der HKB-Forschung war.<sup>4</sup>

---

1 Email Adressen der Autoren: [sebastian.bausch@hkb.bfh.ch](mailto:sebastian.bausch@hkb.bfh.ch), [manuel.baertsch@hkb.bfh.ch](mailto:manuel.baertsch@hkb.bfh.ch).

2 Vgl. dazu LAWSON 2009 als beste Übersicht über den gegenwärtigen Erkenntnisstand.

3 DANGEL und SCHMITZ 2006 enthält das vollständige Verzeichnis aller bekannten europäischen Welte-Aufnahmen. In Teilen abrufbar als Online-Datenbank unter *Welte-Mignon Verzeichnis 2022*.

4 Alle im Zusammenhang mit HKB-Forschungsprojekten entstanden Publikationen zum Thema sind auf der Projekt-Website *Magic Piano 2022* im Abschnitt „Hintergrund“ aufgelistet und im Volltext verfügbar.



Abb. 1. Ein vorbildlich restauriertes Welte-Mignon-Instrument im Besitz von Markus Fuchs (Oetwil a. S.), das bei Veranstaltungen des Projekts zum Einsatz kommt. Foto: Sebastian Bausch.

Als ergiebigste Methode, um die Authentizität und Aussagekraft von Welte-Mignon-Aufnahmen zu überprüfen, hat sich dabei der Vergleich herausgestellt, wenn Pianist\*innen dasselbe Werk sowohl auf Rolle als auch auf Schellackplatte eingespielt haben. Die insgesamt verblüffenden Ähnlichkeiten, aber auch einige signifikante Unterschiede verdeutlichen, dass es kontraproduktiv ist, die beiden Aufnahmetechnologien gegeneinander auszuspielen, um die vermeintliche Überlegenheit der einen oder anderen hervorzukehren. Vielmehr sollten die Medien als gleichberechtigt und sich in ihrer Aussagekraft komplementär ergänzend betrachtet werden.<sup>5</sup> Zur Frage der Authentizität der Rollenaufnahmen ergeben die auf diesem Weg zu Tage geförderten Befunde aber inzwischen ein recht eindeutiges Bild: Das Welte-Mignon-Verfahren war im Stande, die zeitliche Abfolge der beim Spiel niedergedrückten Tasten mit bestechender Präzision aufzuzeichnen, auf nachträgliche Korrekturen und editorische Eingriffe wurde hier bewusst fast vollständig verzichtet. Doch auch jene Aspekte der Interpretation, die von der Rolle nur näherungsweise wiedergegeben werden können (v. a. die dynamische Nuancierung und der Pedalgebrauch) konnten durchaus detailliert aufgezeichnet werden. Als entscheidender Faktor dafür, ob die Wiedergabe einer Rolle einen glaubwürdigen Eindruck des Klavierspiels vermittelt, hat sich jedenfalls primär der Restaurierungszustand der Wiedergabeinstrumente erwiesen. Die historische Technologie darf daher nicht als Vorwand herhalten, um ignorieren zu können, dass in der unmittelbaren Tradition von Liszt, Chopin oder Schumann tatsächlich sehr anders und für heutige Ohren geradezu „unerhört“ gespielt wurde.<sup>6</sup>

Dennoch drängt sich die Frage auf: Wenn die klangliche Dimension des Spiels ohnehin nur mit Einschränkungen wiedergegeben werden kann, wäre es dann nicht besser, auf die Wiedergabe und das

5 BÄRTSCH 2013.

6 Vgl. zur Bedeutung einer professionellen, an historischen Vorbildern angelehnten Restaurierung BAUSCH und TORBIANELLI 2013.

Anhören ganz zu verzichten und sich auf die rein analytische Auswertung jener Aspekte zu beschränken, die zweifelsfrei authentisch sind? Wer eher an theoretischen Erkenntnissen über die Spielweise der historischen Pianist\*innen interessiert ist als am ästhetischen Hörerlebnis, der kann sich mit einiger Übung tatsächlich auf das „Lesen“ und Ausmessen der Rollen beschränken. Und in der Tat werden auf den Rollen Informationen sichtbar, die durch das Anhören nicht erfasst werden können. Andererseits bleiben den meisten Menschen die Aufnahmen aber verschlossen, solange sie nicht irgendwie wieder zum Klingen gebracht werden. Und auch Forscher\*innen drohen wesentliche Aspekte der Interpretation zu entgehen, wenn Sie die Analyse nicht zumindest teilweise auch hörend vornehmen. Denn ein geschultes Ohr weist einen oftmals viel zielgerichteter auf relevante Momente in den Aufnahmen hin als dies das Auge in einer Flut von empirischen, schwer zu gewichtenden Messdaten vermag.<sup>7</sup>

Die Klavierrollenforschung an der Hochschule der Künste Bern verfolgte daher immer schon einen zweigleisigen Ansatz: Die Klavierrollen einerseits als möglichst objektivierbare und von der historischen Technologie unabhängige Daten ausmessbar und analysierbar und sie andererseits in möglichst idealer Weise anhörbar zu machen – beides unter Zuhilfenahme zeitgemässer Technologien und Methoden. Grundvoraussetzung für die Forschungsarbeit ist ein von der BFHTI eigens entwickelter Rollen-scanner, der hochauflösende Bilddateien der Rollen anfertigt und die Lochstanzungen automatisch auslesen kann.<sup>8</sup>

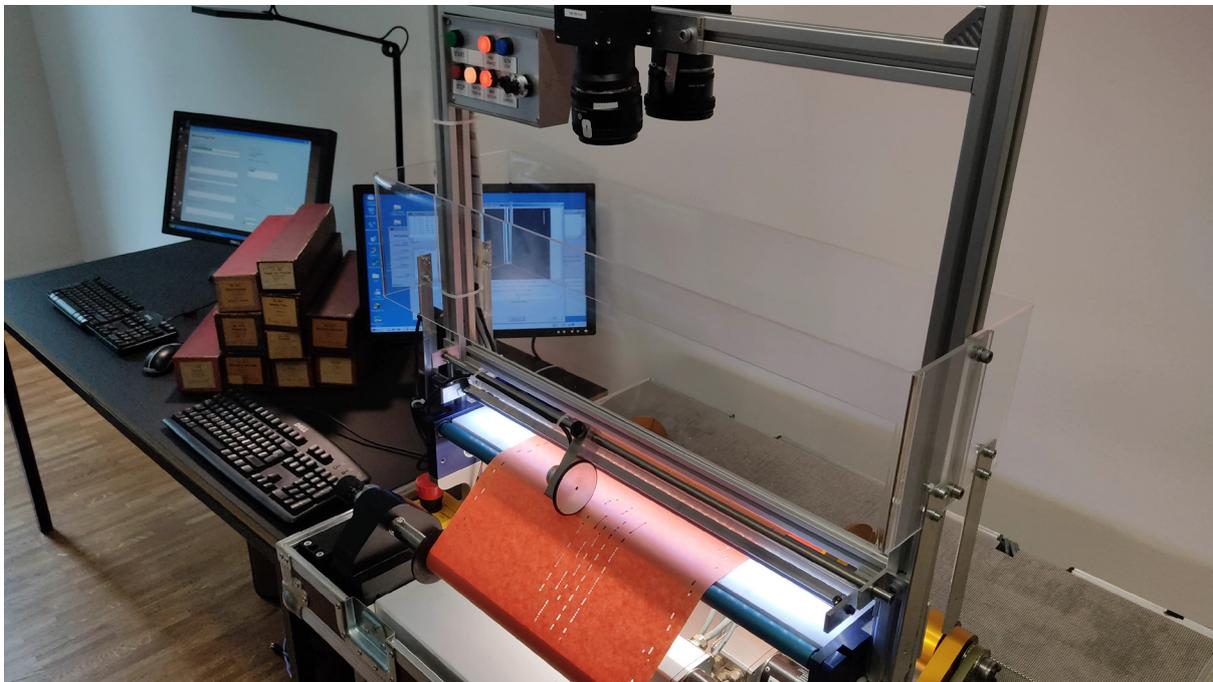


Abb. 2. Der an der BFH-TI entwickelte Musikrollenscanner in den Räumlichkeiten der HKB Forschung. Foto: Sebastian Bausch.

Mit der zugehörigen Analysesoftware können Forscher\*innen nun am Computer sowohl die digitalisierten Ton- und Steuerbefehle der Rolle analysieren und ausmessen und gleichzeitig möglicherweise vorhandene Korrekturen oder Notizen auf der Rolle betrachten. Für eine vollständige Virtualisierung der Aufnahme müssen schliesslich noch die komplizierten Befehle für die analoge Dynamiksteuerung so übersetzt werden, dass für die Anschlagsstärke jedes Tons ein exakter, digitaler Wert definiert werden kann. Dank dem engen Austausch mit Dr. Peter Phillips in Sydney (Australien)<sup>9</sup>, der sich dieser Frage

<sup>7</sup> Zur Methodik der Interpretationsforschung und der Bedeutung des „Close Listening“ insbesondere vgl. Köpp 2019.

<sup>8</sup> Vgl. die Projektbeschriebe *Wie von Geisterhand 1* 2022 und *Wie von Geisterhand 2* 2022. Ein Nachfolgegerät des BFH-Notenrollenscanners befindet sich seit Januar 2022 in der Entwicklung.

<sup>9</sup> PHILLIPS 2017.

seit Jahrzehnten widmet, konnte für das „Magic Piano“-Projekt eigens eine neue Vorgehensweise für diese sogenannten „Emulationen“ entwickelt werden. Erstmals stehen nun Dateien zur Verfügung, in denen die Dynamikwerte mit einer Auflösung von 14 Bit (0–16383) repräsentiert sind und die den Forschenden einen genaueren Einblick in die Funktionsweise der Dynamiksteuerung gewähren.

Die digitalisierten Aufnahmen werden seit dem 1. Dezember 2021 im Rollenarchiv auf [www.magic-piano.ch](http://www.magic-piano.ch) zur Verfügung gestellt. Das Archiv wird fortlaufend erweitert und zielt zunächst darauf ab, bis Ende 2023 möglichst alle verfügbaren Rollen mit der Musik Ludwig van Beethovens zugänglich zu machen. Während allen Interessierten mit Audiodateien und YouTube-Videos<sup>10</sup> ein leichter und unmittelbarer Zugang zu den Aufnahmen ermöglicht wird, stehen gleichzeitig mit den Rohdaten der Scans und den Emulationen (als .tiff- und .midi-Dateien) sowie detaillierten Metainformationen auch alle Daten zur Verfügung, die für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Interpretationen notwendig sind.

Neben der Erschliessung und Zugänglichmachung der Aufnahmen ist es ein besonderes Anliegen des „Magic Piano“-Projektes, die Relevanz der Aufnahmen für die heutige künstlerische Praxis zu demonstrieren. Dabei wird ein Ansatz verfolgt, bei dem ein unmittelbarer, praktischer Zugang zu den Aufnahmen mit einer analytischen Auseinandersetzung Hand in Hand geht. Denn das Ausdruckspotenzial und die musikalische Logik der in den Aufnahmen dokumentierten Spielweisen erschliessen sich nur in einer Kombination aus aktivem Ausprobieren und kontextualisierendem Verständnis. Die Digitalisierung der Klavierrollen eröffnet dabei eine völlig neue Perspektive für die Lehre: Auch in Zusammenarbeit mit Christoph Sischka an der Musikhochschule Freiburg i. Br. wurde eine Methode entwickelt, die es Studierenden erlaubt, an einem Yamaha Disklavier virtuell neben den alten Meistern auf der Klavierbank Platz zu nehmen, mit ihnen gemeinsam zu spielen und ihre Interpretationen nachzuerleben.<sup>11</sup>



Abb. 3. Szene während eines „Magic-Piano“-Meisterkurses im Künstlerhaus Boswil, bei dem Studierende am Yamaha Disklavier mit den digitalisierten Rollenaufnahmen interagieren konnten. Photo: Patricia Pagny, HKB.

10 Auf dem YouTube-Kanal „Magic Piano HKB“ wurden im Dezember 2021 25 Welte-Mignon-Aufnahmen als *Magic Piano Advent Calendar 2021* veröffentlicht. Parallel zur vollständig digital erzeugten Abspielung der Rolle kann der Rollenscan als Video-Animation verfolgt werden. Jede Rolle wurde dabei von einer internationalen Gruppe von Forscher\*innen eingeführt.

11 CLASS 2021; BÖHLER 2021.

Dabei zeigt sich, dass vieles, was es in Klavierrollenaufnahmen zu entdecken gibt, das Potenzial hat, befreiend auf das eigene Musizieren zu wirken, überkommene und zu selten hinterfragte Traditionen und Dogmen in Frage zu stellen und jungen Künstler\*innen Möglichkeiten aufzuzeigen, in einer zur Überstandardisierung neigenden Musikbranche auf der Grundlage historischer Informationen einen individuellen Ausdruck zu finden.

## Bibliographie

- BÄRTSCH, Manuel (2013): „Welte vs. Audio – Chopins vielbesprochenes Nocturne Fis-Dur Op. 15/2 im intermediären Vergleich“, in: *'Recording the Soul of Music'. Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel als authentische Interpretationsdokumente? Symposium Seewen 2013*, hrsg. von Christoph Hänggi und Kai Köpp, Bern: Hochschule der Künste Bern, [https://magic-piano.ch/site/assets/files/1161/r18\\_welte\\_vs\\_audio\\_baertsch.pdf](https://magic-piano.ch/site/assets/files/1161/r18_welte_vs_audio_baertsch.pdf) [15.01.2022].
- BAUSCH, Sebastian und TORBIANELLI, Edoardo (2013): „Welte-Künstlerrollen als Interpretationsdokumente?“, in: *'Recording the Soul of Music' – Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel als authentische Interpretationsdokumente? Symposium Seewen 2013*, hrsg. von Christoph Hänggi und Kai Köpp, Bern: Hochschule der Künste Bern, [https://magic-piano.ch/site/assets/files/1162/r19\\_welte\\_kuenstlerrollen\\_als\\_interpretationsquellen\\_torbianelli\\_bausch.pdf](https://magic-piano.ch/site/assets/files/1162/r19_welte_kuenstlerrollen_als_interpretationsquellen_torbianelli_bausch.pdf) [15.01.2022].
- BÖHLER, Wolfgang (2021): „Skrjabin auf die Finger geschaut“, in: *Webseite der Schweizer Musikzeitung*, 13.10.2021, <https://www.musikzeitung.ch/de/berichte/tagungen/2021/magic-piano-meisterkursboswil.html> [15.01.2022].
- CLASS, Sven (2021): „Eine Zeitreise am Klavier“, *ZDF heute journal*, 02.08.2021, <https://www.zdf.de/nachrichten/heute-journal/eine-zeitreise-am-klavier-100.html> [14.01.2022].
- DANGEL, Gerhard und SCHMITZ, Hans-W. (2006): *Welte-Mignon Klavierrollen – Gesamtkatalog der europäischen Aufnahmen 1904–1932*, Stuttgart: Selbstverlag.
- KÖPP, Kai (2019): „Von der Quelle zur Methode – Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung“, in: *Rund um Beethoven – Interpretationsforschung heute* (= Musikforschung der HKB 14), hrsg. von Daniel Allenbach und Thomas Gartmann, Schliengen: Argus 2019, [https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user\\_upload/documents/Publikationen/Bd.14/HKB14\\_03\\_Koepf\\_28-48.pdf](https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.14/HKB14_03_Koepf_28-48.pdf) [15.01.2022].
- LAWSON, Rex (2009): „On the Right Track – Dynamic Recording for the Reproducing Piano (Part One)“, in: *The Pianola Journal* 20, 3–58, <http://pianola.org/pdfs/Pianola%20Journal%2020%20-%202009hd.pdf> [15.01.2022].
- Magic Piano Advent Calendar Playlist* (2021): YouTube-Kanal „Magic Piano HKB“, <https://www.youtube.com/channel/UCVTOcZk4qutF4W482kLKCzg> [15.01.2022].
- Magic Piano* (2022): <https://magic-piano.ch/> [15.01.2022].
- PHILLIPS, Peter (2017): *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos – The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*, PhD Dissertation, University of Sydney, <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16939> [15.01.2022].
- Welte-Mignon Verzeichnis* (2022): „Verzeichnis der WELTE-MIGNON-Reproduktionsrollen“, <http://www.welte-mignon.de/kat/index.php?design=museum> [15.01.2022].

*Wie von Geisterhand 1* (2022): Projektbeschrieb, <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-1> [15.01.2022].

*Wie von Geisterhand 2* (2022): Projektbeschrieb, <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-2> [15.01.2022].

# ***Tobler goes digital. Eine neue Lieder-Edition des Appenzeller Komponisten Johann Heinrich Tobler (1777–1838)***

Viviane Sonderegger, Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.10](https://doi.org/10.36950/sjm.40.10)

178 Chorlieder, 27 Sammlungen und über 2'000 Arbeitsstunden – dies war der eindrückliche Umfang des musikalischen Transkriptions- und Editionsprojekts *Tobler goes digital*, dem sich ein siebenköpfiges Team aus engagierten Studierenden des Instituts für Musikwissenschaft in Bern angenommen hat.<sup>2</sup> Das Projekt<sup>3</sup> wurde aus einem besonderen Grund ins Leben gerufen: Im Jahre 1825, vor nun bald 200 Jahren, organisierte der Appenzeller Komponist und ‚Sängervater‘ Johann Heinrich Tobler (1777–1838) als Direktor das schweizweit erste Sängervest auf der Vögelinsegg<sup>4</sup> (AR). Doch nicht nur dem geschichtsträchtigen Anlass steht dieses grosse Jubiläum bevor, sondern auch einer herausragenden Komposition Toblers: „Ode an Gott“,<sup>5</sup> auch bekannt unter dem Namen „Appenzeller Landsgemeineli“ (1825). Damit sei Tobler „der unnachahmliche grosse Wurf seines Musikerlebens gelungen“,<sup>6</sup> schreibt der Musikethnologe und Tobler-Forscher Albrecht Tunger. Seine weiteren Werke fanden jedoch kaum Eingang ins kanonische Repertoire von Schweizer Chören. Wie ist es also möglich, dem Tobler-Repertoire, hinsichtlich der bevorstehenden Ereignisse, zu neuer Blüte zu verhelfen? Wie können seine zahlreichen Gesellschaftslieder als historisch wichtige Zeugnisse der europäischen Volksgesangsbewegung des 19. Jahrhunderts wieder einen Weg in die breite Öffentlichkeit finden?

Um dieses kulturelle Erbe der Chorgesangsliteratur der Schweiz ganzheitlich aufzuarbeiten, wurde Ende 2019 von Heidi Eisenhut, Leiterin der Kantonsbibliothek Appenzell Auser Rhoden, und dem Musiker und Komponisten Rudolf Lutz ein ambitioniertes Projekt initiiert: Die Veröffentlichung des gesamten Liedersammlung-Bestandes in Form einer digitalen Musikedition unter Berücksichtigung aller erreichbaren Quellen. Das im November 2020 zusammengestellte Projektteam übernahm im Zeitraum von einem Jahr die sorgfältige Untersuchung der Originalquellen und letztlich die Veröffentlichung des Notenmaterials.

Der vorliegende Beitrag gibt einen Einblick in den herausfordernden Digitalisierungsprozess von historischen Stimmdrucken sowie in das Editieren von Liedern im Austausch mit der gegenwärtigen Praxis, damit das eindrückliche Schaffen von Tobler für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte. Und das alles im anspruchsvollen Kontext der Corona Pandemie.

---

1 Email-Adresse der Autorin: [viviane.sonderegger@bluemail.ch](mailto:viviane.sonderegger@bluemail.ch).

2 Während der gesamten Projektzeit waren Kathleen Zakher, Sarah Fankhauser und Lynn Beutler dabei. Als Praktikant\*innen wirkten Thomas Tschudin und Pablo Cáceres A. sowie Noémie Felber zu unterschiedlichen Zeitpunkten mit.

3 An dieser Stelle möchte ich mich herzlich, im Namen des ganzen Projekt-Teams, bei unseren Unterstützerinnen und Unterstützern bedanken: Kulturförderung Appenzell Auser Rhoden, Steinegg Stiftung, Dr. Fred Styger Stiftung für Kultur, Bildung und Wissenschaft, Metrohm Stiftung, Bertold-Suhner-Stiftung, Lienhard-Stiftung, Stiftung für die Schweizer Volksmusik und Volkskultur, BKS-Fonds für Bildung, Kultur und Soziales, Kulturstiftung der Burgergemeinde Bern, Konrad Hummler, Nina & Reto Sonderegger.

4 Tunger 1993: 102.

5 Dabei handelt es sich um eine Vertonung des Gedichts „An Gott“ der norddeutschen Mädchenerzieherin und Dichterin Caroline Rudolphi (1753–1811).

6 Dieses grosse Gesangsfest wurde vom appenzellischen Sängerverein geplant und fand am 4. August 1825 statt und hatte eine ungeahnte Signalwirkung.



## Transkriptionsprozess inmitten der Corona-Pandemie

Das gesamte Projekt durchlief drei umfangreiche, teils auch parallellaufende Phasen:

1. Gesamte Quellenerfassung und das Erstellen der diplomatischen Transkriptionen
2. Korrektur- und Überprüfungsarbeit der Befunde
3. Austausch mit der Praxis und Entwicklung der Website [www.toblerdigital.ch](http://www.toblerdigital.ch) für die Veröffentlichung der digitalen Leseeditionen

Nach der umfangreichen Quellenerfassung<sup>12</sup> und einer ersten Sortierung in Form eines provisorischen Liedverzeichnisses wurden die einzelnen Sammlungen innerhalb des Teams aufgeteilt. Als Werkzeug für die Transkriptionsarbeit wurde das Notationsprogramm *Sibelius* verwendet. Die Philosophie der finalen Tobler-Edition, dem ursprünglichen Notentext bei der quellenkritischen Übertragung so treu wie möglich zu bleiben, wurde von Anfang an festgelegt und verfolgt.

Der Austausch im Team und mit der Chor-Praxis wurde aber leider durch die Corona-Restriktionen mehrheitlich aufs Digitale beschränkt. Dies erschwerte diverse Prozesse, Entscheidungsabläufe und den fortlaufenden Wissensaustausch, was für eine qualitative und effiziente Arbeit unabdingbar gewesen wäre. Ohne die wertvolle Unterstützung durch Cristina Urchueguía, Professorin für Musikwissenschaft der Universität Bern, wäre das Projekt wohl nicht auf diese Weise realisierbar gewesen.

1

TLV 16-09  
(TLV 27-37)

Erstdruck ca. 1834

### Des Sängers Himmel

Johann Heinrich Tobler (1777-1838)  
Text: Hermann Krüsi (1775-1844)

*Andante*

1. Wo weilt der Säng' er gern? Wo zieh't's ihn mächt'ig hin? Ist's,  
1. Wo weilt der Säng' er gern? Wo zieh't's ihn mächt'ig hin? Ist's,  
1. Wo zieh't's ihn mächt'ig hin? Ist's,  
1. Ist's,

wo der Frei - heit Sinn er - glüht, und frisch des Rech - tes Pal - me blüht?  
wo der Frei - heit Sinn er - glüht, und frisch des Rech - tes Pal - me blüht?  
wo des Rech - tes fri - sche Pal - me blüht?  
wo des Rech - tes fri - sche Pal - me blüht?

*ff* Ja, ja! Da - hin! Da - hin! Ja, ja! Da - hin! Da -  
*ff* Ja, ja! Da - hin! Da - hin! Ja, ja! Da - hin! Da -  
*ff* Ja, ja! Da - hin! Da - hin! Ja, ja! Da - hin! Da -  
*ff* Ja, ja! Da - hin! Da - hin! Ja, ja! Da - hin! Da -

Hrsg. von [www.toblerdigital.ch](http://www.toblerdigital.ch) CC BY-SA 4.0

Abb. 2. Erste Seite der Chor-Partitur des Männerchorliedes „Des Sängers Himmel“ als erste Transkription-Fassung des Tobler-Teams 2021.<sup>13</sup>

12 Das von Albrecht Tunger erstellte Werk- und Ausgabenverzeichnis aller vorhandenen musikalischen Bestände von Tobler (TUNGER 1989) konnte in seiner Vollständigkeit erweitert werden.

13 *ToblerDigital* 2021.

## Die digitale Veröffentlichung der Edition

Bei der Erstellung von Leseeditionen in der dritten Phase fand zusätzlich ein Dialog zwischen den diplomatischen Befunden und der gegenwärtigen Aufführungspraxis statt.<sup>14</sup> Das Projekt orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionsverfahren. Die Gliederung der Edition ist systematisch nach folgenden thematischen und praktischen Kategorien geordnet:

- Geistliche Lieder
- Gesellschaftslieder
- Heimatlieder
- Naturlieder
- Zeitlieder

Die Lieder sind auf der Website in einer netzartigen Struktur erschliessbar und mit den dazugehörigen Unterlagen (Lesarten und Kritischer Bericht) auf *Zenodo* verfügbar.

Durch die Erschliessung und Vermittlung eines Stücks Schweizer Volksmusikgeschichte kam ein immer wieder überraschender Komponist mit beeindruckender Lebensgeschichte zum Vorschein, dessen eingängige Melodien ein Gefühl von Verbundenheit, Geselligkeit und „Heimat“ vermitteln. Die grosse Vision: Klingende Partituren, von Männer- oder gemischten Chören vertont. Ausgewählte Tobler-Lieder sollen als Audio- und/oder Videofiles ergänzend zum digitalen Notenmaterial veröffentlicht werden.

## Bibliographie

TOBLER, Johann Heinrich (1834): „Des Sängers Himmel“, in: *Lieder für den appenzellischen Sängerverein. Dritte Sammlung*, hrsg. v. Appenzellischer Sängerverein, Zürich, gedruckt in der Bürkliischen Offizin, [CH\_TR: App b 953/09/10/11/12].

TOBLER, Johann Heinrich (2021 [1834]): *Des Sängers Himmel*, in: *ToblerDigital*, [https://toblerdigital.ch/tlv\\_16-09/](https://toblerdigital.ch/tlv_16-09/) [02.09.2023 ].

TUNGER, Albrecht (1989): *Johann Heinrich Tobler. Chorgesang als Volkskunst*, Herisau: Schläpfer & Co. AG.

TUNGER, Albrecht (1993): *Geschichte der Musik in Appenzell Ausserrhoden*. Herisau: Schläpfer & Co. AG.

---

<sup>14</sup> An dieser Stelle sei besonders Jürg Surber gedankt, der dem Team wertvolle Erkenntnisse und Tipps aus seiner langjährigen Erfahrung aus der Chor-Praxis mitgeben konnte.

# „Vielfalt ist normal“: Ein Podiumsgespräch zu Inklusion in Musiktheater und Performance mit Isabelle Freymond, Lua Leirner und Nina Mühlemann

*Sid Wolters-Tiedge und Jasmin Goll, Universität Bern<sup>1</sup>*

DOI: [10.36950/sjm.40.11](https://doi.org/10.36950/sjm.40.11)

Die Veranstaltungsreihe „MUSIKTHEATER – MACHT – GESELLSCHAFT“ der Professur für Musiktheater von Lena van der Hoven an der Universität Bern widmete sich am 17. Mai 2023 einer Standortbestimmung von Inklusion im (Musik-)Theater in der Schweiz. In einem Podiumsgespräch gaben Isabelle Freymond, Lua Leirner und Nina Mühlemann Einblicke, wie sie in Musiktheaterprojekten und Performances inklusiv arbeiten, und sprachen darüber, wie die Bühne nicht eine Barriere, sondern ein Ort der Sichtbarkeit und der Sensibilisierung für Inklusion sein kann. Das Gespräch moderierten Sid Wolters-Tiedge (SW-T) und Jasmin Goll (JG).

Isabelle Freymond ist Schauspielerin, Regisseurin und Theaterpädagogin. Sie leitet das Junge Theater Biel im Theater Orchester Biel Solothurn und erarbeitet dort mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen Stücke, die einen besonderen Fokus auf Mehrsprachigkeit und Inklusion legen. Daneben arbeitet sie als bilinguale Sprecherin, zum Beispiel von Audiodeskriptionen von Opern, Konzerten und im Schauspiel.

Aufgewachsen in Frankreich, Brasilien und Deutschland lebt Lua Leirner seit 2003 in Basel. Dort ist sie als Grafikdesignerin und Fotografin tätig und gibt als Kulturvermittlerin in Museen Rundgänge in Gebärdensprache. Nach einem Diplom in Design 2008 an der Schule für Gestaltung Basel und einer Ausbildung 2021 als Tänzerin und Schauspielerin am Schauspielseminar für Gehörlose in Olten war Lua Leirner in mehrere Musiktheater- und Tanzprojekte eingebunden. Daneben engagiert sie sich im Schweizerischen Hörbehindertenverband SONOS und bei Movo, einem Verein für darstellende Künste mit gehörlosen und hörenden Menschen.

Nina Mühlemann ist einerseits Künstler\*in und andererseits Theater- und Disabilitywissenschaftler\*in. Nach einem Doktorat 2018 am King's College London in Disability Studies und Performance Studies forscht Nina aktuell im Projekt „Ästhetiken des Im/Mobilen“ an der Hochschule der Künste Bern zu im-/mobilen Tanz- und Theaterpraktiken behinderter Künstler\*innen. 2020 gründete Nina zusammen mit Edwin Ramirez Criptonite, ein „crip-queeres“ Theaterprojekt, und realisiert dort eigene Performances.

---

<sup>1</sup> Email-Adressen der Autor\*innen: [sid.wolters-tiedge@hfm-weimar.de](mailto:sid.wolters-tiedge@hfm-weimar.de) und [jasmin.goll@unibe.ch](mailto:jasmin.goll@unibe.ch).



Abb. 1. Nina Mühlemann, Isabelle Freymond und Lua Leirner beim Podiumsgespräch (v. l. n. r.), Bibliothek Münster-gasse, 2023, Foto: Jenny Preiss.

### **Sid Wolters-Tiedge (SW-T) und Jasmin Goll (JG) mit Isabelle Freymond (IF), Lua Leirner (LL) und Nina Mühlemann (NM)**

**SW-T:** *Wie sind Sie dazu gekommen, künstlerisch inklusiv zu arbeiten, Isabelle Freymond?*

**IF:** Schon in der Schauspielschule war ich an Projekten mit Menschen mit Behinderung beteiligt. Als ich die Leitung des Jungen Theaters Biel übernommen habe, war mir klar, dass die Projekte bilingual und offen für alle sein sollen. Ich möchte keine Hemmschwelle. Alle, die Lust auf einen künstlerischen Prozess haben, sollen Zugang haben.

**SW-T:** *Nina Mühlemann, Sie kommen ursprünglich aus der Wissenschaft – wie sind Sie zur Kunst gekommen?*

**NM:** Während meiner Masterarbeitsphase in London habe ich überhaupt erst Disability Arts entdeckt. Mir war nicht bewusst, dass behinderte Menschen Kunst machen können. Mir wurde im Gymnasium gesagt: „Es gibt Treppen zur Bühne. Natürlich kannst du nicht Teil der Theatergruppe sein.“ In der Schweiz habe ich einen nicht-behinderten Regisseur getroffen, der ein Projekt zu Care gemacht hat. Zuerst war mir nicht klar, dass ich selbst performen sollte. Für mich und Edwin Ramirez war es unser erstes künstlerisches Projekt. Irgendwann wurde uns klar: Das geheime Wissen einer künstlerischen Hochschulausbildung ist gar nicht so wild. Wir können das vielleicht auch so. Nach dieser Zusammenarbeit mit dem Care-Projekt ist dann Criptonite entstanden.

**SW-T:** *Lua Leirner, wie kam es neben Ihrer Tätigkeit als Kulturvermittlerin zu der Überlegung, selbst künstlerisch tätig zu sein?*

**LL:** Ich bin multikulturell und vielsprachig aufgewachsen. Eine Freundin hat mich gefragt, ob ich bei ihrem inklusiven Theaterprojekt *Handstand* mit Gehörlosen, Schwerhörigen und Hörenden mitmachen will. Das war der Anfang. Die Idee, in Gebärdensprache durch Museen zu führen, war etwas völlig Neues.

Sonst haben Gebärdensprachdolmetscher\*innen Führungen übersetzt. Dann wurde ich angefragt, ob ich selbst Kulturvermittlerin sein wollte, weil es eine andere Augenhöhe ist. Direkte Sprache – das war der Anfang vor zehn Jahren. Und dann hat es sich entwickelt.

**SW-T:** *Und wie hat es sich entwickelt?*

**LL:** Meine erste professionelle Erfahrung mit Musik, Theater und Tanz war *Vol.* am Theater Freiburg 2014. Es war ein Forschungsprojekt über Julius Hans Spiegel, der ertaubte und als deutsch-jüdischer Künstler durch seine ‚exotischen Tänze‘ in den 1920er Jahren bekannt wurde und möglicherweise eine Beziehung mit einem javanischen Prinzen hatte. Der Choreograph Eko Supriyanto aus Indonesien hat einen Workshop am Theater Freiburg zu Musik und Tanz in Java angeboten und mit mir und weiteren Schwerhörigen und Gehörlosen in dem Rahmen experimentiert. Danach hat er mich gefragt, ob wir gemeinsam das Projekt *Vol.* dort entwickeln, und ich habe zugesagt und es verlief erfolgreich! Bei meinem zweiten Projekt, *Stilllaut*, haben Christian Neff und ich 2015 zusammengearbeitet. Wir haben viel improvisiert mit unserer Sprache, Mimik, Atem und Körper. Meine neueste Premiere war *Extensions. Ein Musiktheater zur Erweiterung des Körpers* am sogar theater in Zürich mit Philip Bartels und Simone Keller.<sup>2</sup> Wir versuchten, über die gewöhnliche Sinneswahrnehmung, über Sehen und Hören hinaus, eine neue Sprache zu entwickeln; in das Verstehen hineinzuspüren.



Abb. 2. *ox&öl* (Philip Bartels und Simone Keller), *Extensions*. Ein Musiktheater zur Erweiterung des Körpers, sogar theater Zürich, 2022, Foto: Michelle Ettlín.

**SW-T:** *Wenn Sie sagen „spüren“ – wie würden Sie Musik für sich definieren?*

**LL:** Über die Hörgeräte kann ich etwas hören, auch Musik. Eko Supriyanto sagte mir, ich solle wie Julius Hans Spiegel ohne Musik tanzen, aber ich war mit meinen Hörgeräten entspannter wegen des musikalischen Rhythmus. Sonst wandern meine Augen hin und her. Auch bei *Extensions* habe ich die Vibrationen gespürt. In *Stilllaut* zum Beispiel kommunizieren wir über den Körper und Blickkontakt. Es geht also nicht nur ums Hören, sondern ein bewusstes Zusammenspiel, einen sinnlichen Gesamteindruck.

<sup>2</sup> Die Premiere von *Extensions* fand am 2. Juni 2022 im sogar theater in Zürich statt.

**JG:** *Nina Mühlemann, Sie haben uns vorhin von Criptonite erzählt. Worum geht es in Ihrer neuesten Performance Pleasure?*<sup>3</sup>

**NM:** Unser Projekt *Pleasure* soll zeigen, dass Lust mit Erschöpfung, Krankheit oder Schmerzen koexistieren kann. Gerade für behinderte und chronisch-krank Menschen ist das nicht anders möglich. Wir haben uns mit BDSM- und Kink-Praktiken auseinandergesetzt, in denen Lust und Schmerzen kein Widerspruch sind. Daraus haben wir eine Talkshow in der Unterwelt mit viel Publikumsinteraktion gemacht, in der wir Figuren aus der griechischen Mythologie spielen.

**JG:** *In der Performance integrieren Sie Barrierefreiheitsmassnahmen direkt in die Kunst, bedienen sich also „Aesthetics of Access“.<sup>4</sup> Das hat ja bei Ihrer Performance etwas sehr Lustvolles. Wie schlagen Sie aus diesen Massnahmen ästhetisches Potenzial?*

**NM:** Bei der Performance liefere ich die Audiodeskription mit. Wenn jemand aus dem Publikum meinen Rollstuhl putzt, beschreibe ich ihn – wie er aussieht, wo er staubig ist. Massnahmen, die unter Barrierefreiheit fallen können, werden von Anfang an im künstlerischen Prozess mitgedacht und können künstlerische Entscheidungen beeinflussen oder sogar abnehmen. Bei uns sitzt das Publikum zum Beispiel auf Sitzkissen und Sofas. Das beeinflusst die Ästhetik im Raum und ermöglicht, dass gewisse Leute überhaupt zur Vorstellung kommen können. Aber es macht etwas für *alle* Personen.



Abb. 3. *Criptonite* (Edwin Ramirez und Nina Mühlemann), *Slow Animals*, Gessnerallee Zürich (Stream), 2020, Foto: Naomi Tereza Salmon.

3 *Pleasure* war erstmals im Oktober 2022 in München zu erleben.

4 Der Begriff „Aesthetics of Access“ stammt von der britischen Theaterkompanie Graeae. Ausführlicher zum Begriff: NEISES 2023.

**JG:** Das Theater Orchester Biel Solothurn trägt das Label „Kultur inklusiv“<sup>5</sup> und vertritt institutionell eine „inklusive Haltung“.<sup>6</sup> Um für das Publikum Barrieren abzubauen, bietet das TOBS u. a. taktile Einführungen an, ausgewählte Aufführungen in Gebärdensprache und mit Audiodeskription. Was bedeutet diese „inklusive Haltung“ in Ihren künstlerischen Projekten im Jungen Theater Biel konkret?

**IF:** Ich initiiere ein Projekt und mache eine Ausschreibung. Manchmal limitiere ich sie, was das Alter angeht, aber ich versuche, sie für alle Menschen offenzuhalten. Ich warte den Rücklauf ab und überlege erst dann, was es braucht. Brauchen die Personen Zusatzbetreuung oder kann ich das selbst bewerkstelligen? Welche Generationen sind vertreten? Die Ausschreibungen sind ein Selbstläufer geworden. Es hat sich herumgesprochen.

**JG:** Sie entwickeln dann gemeinsam ein Stück – wie läuft das ab?

**IF:** Für das Musiktheaterprojekt *Ô ... si la mer*<sup>7</sup> war die Idee zu einem Stück über das Thema Wasser da. Ein Komponist sollte eine Musik komponieren und ich wollte zusammen mit einer Schriftstellerin das Stück schreiben, aber mit Einbezug des Ensembles. Die erste Probe hat mit einem weissen Blatt begonnen und die Gruppe wurde in ersten Schreibworkshops gefragt: Was habt ihr zum Thema Wasser zu sagen? Menschen, die nicht schreiben konnten, wurden interviewt. Menschen, die nicht sprechen und nicht schreiben konnten, haben sich dazu bewegt. Über Monate haben wir Material gesammelt. Anhand dieses Materials wurde komponiert und geschrieben. Irgendwann gab es ein Stück, in dem sich die Menschen wiedergefunden haben. Ich passe meine Projekte den Bedürfnissen des Ensembles an. Ich möchte nichts überstülpen, das funktioniert aus meiner Sicht nicht.



Abb. 4. *Junges Theater Biel, Ô ... si la mer, Theater Orchester Biel Solothurn, 2023, Foto: Joel Schweizer.*

5 Das Label „Kultur inklusiv“ wird von Pro Infirmis vergeben. Kulturinstitutionen, die Labelpartnerschaften eingehen, erkennen damit die „Charta zur kulturellen Inklusion“ (2020) an und richten Haltung und Handeln auf Inklusion aus, um Menschen mit Behinderungen mehr Teilhabe am kulturellen Leben zu verschaffen. *Kultur inklusiv* 2023.

6 *TOBS inklusiv* 2023.

7 Die Premiere des zweisprachigen Stücks *Ô ... si la mer* fand am 5. Mai 2023 am Theater Orchester Biel Solothurn in Biel statt.

**JG:** *Anknüpfend an die erwähnten Ausschreibungen: Wie finden Sie Interessierte und wer kommt dann? Wie steht es um Ausbildung und Empowerment in diesem Bereich?*

**NM:** Mein Glaube in die Ausbildung an Kunsthochschulen ist nicht sehr stark. Erst im April 2023 gab es den Fall, dass eine Studentin mit Asperger faktisch von der ZHdK abgewiesen wurde.<sup>8</sup> Deswegen versuchen wir, mit Criptonite Alternativen anzubieten. Wir haben im Peer-to-Peer-Coaching öfter eine behinderte Person mit einer erfahreneren, behinderten Künstler\*in eine Woche intensiv arbeiten lassen. Auf Ausschreibungen hierzu bekommen wir mittlerweile sehr viele Rückmeldungen. Institutionen sagen mir dagegen häufig: „Für unser inklusives Projekt meldet sich niemand, was sollen wir machen?“ Ich glaube, zum einen ist es der Austausch mit den Communities: Was braucht ihr? Niederschwelligkeit, weil manchmal Vorkenntnisse gefordert werden, die nur auf eine Handvoll behinderter Leute in der Schweiz zutreffen. Oder eben fehlende adäquate Bezahlung, weil es als Privileg gilt, als behinderte Person überhaupt künstlerisch arbeiten zu dürfen. Unsere Erfahrung ist: Wenn wir kommunizieren „Sagt, was ihr braucht, wir machen es möglich“, dann melden sich auch tolle Leute.

**LL:** Es gibt einige Festivals, die bereits inklusiv arbeiten und einen guten ersten Schritt darstellen: in Bern zum Beispiel das Festival *Auawirleben* und *BewegGrund*, in Basel *wildwuchs* und in Zürich *IntegrART*. Da gibt es schon ein paar Angebote für Gehörlose, Schwerhörige, aber auch für alle Menschen mit Behinderungen, über die man einen Austausch herstellen kann. Aber es gibt in Deutschland oder England schon viel mehr Angebote und Erfahrungen damit.

**SW-T:** *Für Inklusion braucht es Ressourcen, aber sie werden nicht immer zur Verfügung gestellt. Das Schweizer BehiG regelt die Barrierefreiheit. In Artikel 11, Satz 1 wird aber eingeschränkt, dass Barrieren nicht beseitigt werden müssen, wenn „der für Behinderte zu erwartende Nutzen im Missverhältnis steht“ z. B. „zum wirtschaftlichen Aufwand“.<sup>9</sup> Was sind Ihre Erfahrungen bei der Unterstützung von öffentlicher Seite?*

**NM:** Zuerst möchte ich aufmerksam machen auf die Unterschriftensammlung zur Inklusions-Initiative, mit der die Gleichstellung von behinderten Personen verbindlicher umgesetzt werden soll.<sup>10</sup> Bei den Ressourcen brauchen wir ein Umdenken dahin, dass Ausgaben zur Barrierefreiheit nicht als Zusatzkosten angesehen werden, sondern als Grundkosten. Gerade in der freien Szene wird viel Verantwortung an Künstler\*innen abgewälzt, anstatt dass sich die Institutionen beteiligen, die sich die Veranstaltung dann in ihre Statistik schreiben. Deswegen wünschte ich mir, dass Barrierefreiheit die Verantwortung aller ist und nicht nur derer, die es betrifft.

**JG:** *Projekte werden meist nur temporär finanziert, Know-How und persönlicher Einsatz verpufft möglicherweise. Wie kann so eine Verstetigung von Wissen stattfinden?*

**IF:** Indem man Leute sensibilisiert. Ich hoffe, wenn ich einmal nicht mehr solche Projekte mache, dann machen es noch viele andere. Institutionen tun es nicht immer, können aber als gutes Beispiel vorangehen. Und da wünsche ich mir mehr Mut. Im Bieler Stadttheater sind manche Dinge architektonisch ganz schwierig. Es ist auch eine Good-will-Frage. Wir hatten zum Beispiel in einem Projekt zwei alte Menschen, die kamen nicht die Treppe zur Bühne hoch. Und dann haben der Hauswart und ich auf eigene Faust Handläufe installiert und jetzt geht es.

<sup>8</sup> HUNZIKER 2023.

<sup>9</sup> *Behindertengleichstellungsgesetz, BehiG (SR 151.3)*, Art. 11, Ziff. 1.

<sup>10</sup> *Inklusions-Initiative 2023*. Die Frist zur Unterschriftensammlung läuft bis zum 25.10.2024.

**LL:** Es gibt immer noch zu viele Barrieren. Dolmetschkosten für Gebärdensprache sind sehr hoch und es gibt sehr wenige Gebärdensprachdolmetscher\*innen für 10 000 Gehörlose in der Schweiz. Wer arbeitet, bekommt nur zehn Stunden pro Monat von der Invalidenversicherung finanziert. Es ist immer die Frage, ob Institutionen Kosten übernehmen wollen, und oft bleibt hier eine Selbstbeteiligung. Die Institutionen schauen, wo sie Stunden einsparen können. Da habe ich verschiedene Erfahrungen gemacht und hatte selbst Barrieren bei der Kommunikation ohne Gebärdensprachdolmetscher\*in.

**NM:** Ein wichtiger Punkt beim Umgang mit Zugänglichkeit ist, dass wir nicht immer das Gefühl haben sollten, möglichst gleich alles bereitstellen zu müssen. Wir müssen uns trauen, Dinge zu tun, dann in den Austausch zu gehen, um zu schauen, wie können wir das vielleicht besser machen. Statt gar nicht anzufangen.

**IF:** Richtig, ich wünsche mir für uns alle, dass wir uns trauen, mehr Fehler zu machen und durch das Fehlermachen besser werden.

**SW-T:** Was wünschen Sie sich von der Gesellschaft, der Politik oder vielleicht auch der Universität, um Inklusion im Theater oder Musiktheater näher zu kommen?

**NM:** Dass die Inklusions-Initiative zur Abstimmung kommt, dass wir alle mit Ja stimmen, dass die Gebärdensprache als Landessprache in der Schweiz anerkannt wird. Und, dass es mehr Institutionen gibt, in denen Menschen in Leitpositionen sind, die sich als behindert oder chronisch krank identifizieren.

**IF:** Ich wünsche mir, dass wir nicht mehr darüber diskutieren müssen, weil es normal ist, dass alle Menschen Zugang haben zum Leben, sei es in der Arbeit oder in der Kunst.

**LL:** Ganz einfach: Vielfalt ist normal.

## Bibliographie

*Bundesgesetz über die Beseitigung von Benachteiligungen von Menschen mit Behinderungen (Behindertengleichstellungsgesetz, BehiG (SR 151.3), Art. 11, Ziff. 1, Beschluss 13.12.2002, Inkrafttreten 01.01.2004, Fassung vom 01.07.2020, in: <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2003/667/de> [19.06.2023].*

HUNZIKER, David (2023): „Wer darf Kunst studieren?“, in: *WOZ. Die Wochenzeitung*, Nr. 15, 13.04.2023, <https://www.woz.ch/2315/diskriminierung/wer-darf-kunst-studieren!/6SH52QMD3P9K> [19.06.2023].

*Inklusions-Initiative* (2023): <https://www.inklusions-initiative.ch/> [19.06.2023].

*Kultur inklusiv* (2023): <https://www.kulturinklusiv.ch/de/label-292.html> [17.06.2023].

NEISES, Sophie (2023): „Aesthetics of Access“, in: *Wörterbuch Diversity Arts Culture*, <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/aesthetics-access> [17.06.2023].

*TObS inklusiv* (2023): <https://www.tobs.ch/de/tobs/tobs-inklusive/tobs-fuer-alle/label-kultur-inklusive/> [17.06.2023].



## Book Review

Hagmann, Lea (2022): *Celtic Music and Dance in Cornwall: Cornu-Copia* (= SOAS Studies in Music), London and New York: Routledge.

Leandro Pessina, Dundalk Institute of Technology<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.12](https://doi.org/10.36950/sjm.40.12)

Some countries in the north-east of Europe have developed a recognition of their own Celtic identity over the last 150 years. These were territories ruled by “tribes” (23) usually referred to as Celts, described in romanticized terms as “noble savages”, whose fragmented identity and heritage have partly survived until the present day. This identity is expressed mainly through cultural features, such as language, art and music. Cornwall, a small peninsula located in the south-west of England, is one such place and the subject of a new book by ethnomusicologist Lea Hagmann.

The purpose of this book is twofold. It critically assesses narratives of revivalists who connect Cornish music traditions to the “Celtic heritage” while contextualizing them in current artistic practice and production. Hagmann focuses on the Cornish Music and Dance Revival that developed in the late 1970s. Through archival research, linguistic analysis and ethnography, she engages with conceptualizations of Cornish identity, combining academic theorization with first-hand experience. Her examination of language and the involvement of individuals from the music community provide different perspectives that balance between their interpretation of the Revival and her anthropological analysis. A key theme is the examination of the revivalists’ narratives about Cornwall’s cultural distinctiveness, which contribute to debates on Cornish independence.

The book begins by introducing the Cornish region and its history since the Neolithic age, followed by a greater engagement with musical traditions through literature reviews and archival analyses of sources from the Medieval and early modern periods. The second half of the book reflects Hagmann’s fieldwork, undertaken between 2008 and 2018, including participant observations and interviews within the local music community.

Hagmann also compares the Cornish Revival with other Celtic movements of the first half of the 20<sup>th</sup> century. Influenced by Irish and Scottish models, the *Troyl*-revivalists re-elaborated local material in line with extreme Celtic imaginaries, developing their “authentic” Cornish folk music. Hagmann defines this process as “Celtification”, meaning “conscious attempts to change texts, tonalities and the context of the songs in order to make them appear more ‘Celtic’ than they are” (17).

In contrast with the *Troyl*-revivalists, the new *Nos Lowen*-movement proposed new ideas, opening Celtic music to the World music phenomenon. Hagmann describes the clash between the two movements, expanding on existing scholarship about the terms “Celtic” and “authenticity”. *Troyl*-revivalists’ vision of “Celtic” corresponds to Michael Dietler’s term “Celticism” (an attempt to construct territorially through forms of collective memory and identities), while *Nos Lowen*-revivalists are closer to the concept of “Celticity” (a wider connection to the idea of Celtic identity). These different interpretations of “Celtic” coincide with diverse notions of authenticity. While the *Troyl*-revivalists understand authenticity of music as connected to ancientness and Cornwall’s historical Celtic roots, the *Nos Lowen*-revivalists

---

<sup>1</sup> Author’s e-mail address: [leandro.pessina@dkit.ie](mailto:leandro.pessina@dkit.ie).

are interested in adapting Cornish traditional music and dance to contemporary sounds, opening them to new influences and innovations (authenticity as *living tradition*). Hagmann explains this dichotomy through the notions of “nominal” versus expressive authenticity.

The author looks in detail at dissemination activities carried out by revivalists, investigating traditional media as well as the internet, while the impact of the Revival within Cornish popular culture is also considered. However, as she explains, the movement also suffers from weaknesses, such as a lack of interest among young generations, which contributes to threaten the revivalists’ aims.

While Hagmann’s book invites future research on music in Cornwall, she could have given more details about the recognition that Cornish traditional music and dance have within the international music market.

This volume offers a valuable source to engage with Cornish music and dance traditions, combining historical analysis and ethnographic research. With specific reference to the Cornish context, this book provides a strong analysis of the relationship between concepts such as identity and authenticity on one side and language, traditional music and dance on the other. Beyond Cornwall, this book provides a model for interrogating cultural identities, revivals, and the role of traditional music in contemporary society.

This monograph makes an important contribution to the investigation of the traditional Cornish music scene, and it will be of particular interest to those primarily engaged with ethnomusicological studies associated with Cornwall and its culture, as well as for people dealing with Celtic studies. It also may be a useful methodological source for music history analysis.

# Rezension

**Kammermann, Andrea (2022): *Naturjodel und Emotion. Interdependenzen mit Fokus auf Unterwalden*. Innsbruck: Innsbruck University Press.**

Johannes Müske, Universität Freiburg (D)<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.13](https://doi.org/10.36950/sjm.40.13)

Das Jodeln ist nicht nur eine weit verbreitete Praxis und wird sofort mit alpinen Welten assoziiert – es ist auch eine in der Musikwissenschaft und -ethnologie erforschte und dokumentierte populäre Gesangsform, die immer wieder zu neuen Fragen und Arbeiten inspiriert. In der Schweiz fanden zuletzt Themen, die sich mit den Eigenarten der Schweiz beschäftigen, wachsendes Interesse in den Kultur-, Geistes- und Sozialwissenschaften, und so ist es folgerichtig, dass auch die Alpen und ihre Musik in dieser Forschungsagenda präsent sind – beispielsweise in Projekten zur musikalischen Beziehung von Alphorn und Jodel oder in einer musikkognitiven Studie zum Naturjodel.<sup>2</sup> Aus diesem Forschungsumfeld stammt die hier zu besprechende Dissertation der Musikpädagogin Andrea Kammermann, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Luzern.

Der Fokus der empirischen Arbeit liegt auf den Emotionen, die Jodlerinnen und Jodler in der musikalischen Praxis sowie Hörer\*innen erleben, wobei beim Naturjodel das Interessante ist, dass dieser ausschliesslich bedeutungsneutrale Silben kennt und daher die Emotionen nicht durch Texte, sondern vor allem durch die Klänge selbst entstehen. Die Studie widmet sich damit einem gleich mehrfach herausfordernden Thema – theoretisch, methodisch und forschungspraktisch – das die Autorin jedoch souverän und fokussiert anpackt. Ihre Forschung gliedert Kammermann in sechs Teile, die zunächst in das Thema Naturjodel und das Forschungsfeld Musik und Emotion einführen sowie drei Teilstudien präsentieren. Für Forschende, die sich neu mit dem Naturjodel beschäftigen, ist es eine Wohltat, dass am Anfang nochmal alle Begriffe geklärt werden, etwa dass der Naturjodel in anderen Dialekten u.a. auch als Juuz oder Zäuerli bekannt ist und meist im Chor und ohne Instrumentalbegleitung gesungen wird. Auch wird deutlich, dass der Begriff „Naturjodel“ erst im frühen 20. Jahrhundert zu seiner heutigen Bedeutung fand (und es sich bei den heutigen festen Formen nicht um „uraltetes“ Brauchtum, wie es oft so schön heisst, handelt). In den Jodlerklubs singen tendenziell mehr Männer als Frauen mit, es gibt auch reine Männergruppen; oft singen die Männer im Begleitchor und es gibt zwei bis vier Frauen im Chor, darunter auch die Vor- und Zweitjodlerin. Tradiert werden Jodelgesänge meist mündlich, und obwohl es sich damit um eine Praxis handelt, an der jede\*r partizipieren kann und auch nicht unbedingt Notenlesen können muss, ist die Organisation in Chören, Vereinen und Verbänden sehr wichtig für das Jodeln. In den Unterwaldner Vereinen mit über 450 aktiven Mitgliedern fand Kammermann auch ihre Forschungsteilnehmer\*innen, die Fragebögen ausgefüllt haben und mit denen sie Interviews führte.

Ausgangspunkt der Studie bildet die häufige Verbalisierung von Emotionen im Zusammenhang mit dem Jodel respektive dem Naturjodel. Im Theoriekapitel geht Kammermann daher zunächst auf den Forschungsstand ein, was angesichts des fast unüberblickbaren Gegenstands Musik und Emotion

---

<sup>1</sup> Email-Adresse des Autors: [johannes.mueske@zpk.uni-freiburg.de](mailto:johannes.mueske@zpk.uni-freiburg.de).

<sup>2</sup> Vgl. z.B. die entsprechenden Nationalfonds-Projekte an der Hochschule Luzern, <https://www.hslu.ch/de-ch/musik/forschung/#?filters=104&q=Jodel> [12.09.2023].

eine erste Herausforderung ist. Kammermann stellt sich ihr, indem sie konsequent beim Gegenstand Naturjodel bleibt und ihr Thema zwischen Musikethnologie und -psychologie ansiedelt. Bisher ist der Jodel nicht zum Thema der Emotionsforschung geworden, womit das Forschungsdesiderat klar zutage tritt. In diesem ersten Hauptkapitel stellt die Autorin auch die verschiedenen musikalischen Strukturen (bspw. Tonhöhe, Tempo, Melodie, Klangfarbe usw.) sowie deren Beziehung zu Emotionen vor und ebenso Modelle, die sie im Folgenden für ihre Analyse nutzt, wobei es besonders um die Erhebung und Auswertung qualitativer Daten geht.

Der erste Hauptteil der Studie behandelt „Starke Erlebnisse mit Naturjodel“ (S. 99ff.). Hier entwickelt Kammermann ihr Analysemodell, wobei sie auf dem Projekt *Descriptive System for Strong Experiences with Music* (SEM-DS) aufbaut, das die Musikpsycholog\*innen Alf Gabrielsson und Siv Lindström Wik entwickelt haben. Es fragt nach besonders starken Erlebnissen resp. „emotionale[n] Reaktionen im Zusammenhang mit Musik“ (S. 99), die via Interviews erhoben werden und anhand bestimmter Kategorien (descriptive system) ausgewertet werden. Die Hauptkategorien fragen z.B. nach körperlichen Reaktionen, der Wahrnehmung oder nach Gefühlen – insgesamt 150 Aspekte. Die Forscherin befragte 52 Mitglieder von verschiedenen Jodlerklubs mit Hilfe von Fragebögen (anonymisiert, paper-pencil und online), entsprechend der Mitgliederstruktur beteiligten sich mehr männliche Sänger (65 Prozent) als weibliche Sänger\*innen. Die meisten Teilnehmer\*innen konnten konkrete unvergessliche Erlebnisse schildern, wobei die Reaktionen beim Singen und Hören bspw. Herzklopfen, Gänse-/Hühnerhaut, Tränen, Rückenschauer und andere emotionale Regungen umfassen, oft auch in Kombination. Die meisten Daten konnten zum Aspekt Wahrnehmung-Kognition erhoben werden und beziehen sich auf Live-Erlebnisse. Generell seien die Emotionen und die Überwältigung jedoch schwer in Worte zu fassen (S. 111), wobei in der Erfahrung der Jodler\*innen die Wahrnehmung der Musik, ihre Gefühle und auch das Gruppenerlebnis ineinanderfließen und positive Emotionen noch verstärkt werden. Eher selten gab es auch als „negativ“ eingeordnete Emotionen, wenn etwa die Musik Erinnerungen an eine verstorbene Person evozierte. In der Diskussion gleicht Kammermann ihre Ergebnisse vor allem mit den Studienergebnissen von Gabrielssons Langzeitstudie ab; hier hätte weitergehend auch noch methodenkritisch gefragt werden können, inwiefern die Übersetzung der emotionalen Erlebnisse in Sprache sich innerhalb bestimmter Konventionen bewegt – wenn sich die Gefühlsregungen schwer in Worte fassen lassen, könnte es dann nicht zwangsläufig ein Ergebnis sein, dass die Musiker\*innen immer wieder ähnliche Reaktionen schildern?

Während die erste Teilstudie das aktive Musizieren in den Vordergrund stellt, fokussiert die zweite Teilstudie, „Naturjodel evoziert Emotionen“, auf das Hören. Zunächst werden (in einem Extrakapitel) fünf verschiedene Naturjodel vorgestellt, welche die Tonbeispiele bilden, die den Studienteilnehmer\*innen vorgespielt wurden. Die Stücke sind Live-Aufnahmen, die aus einem Sample von 14 Naturjodeln ausgewählt wurden, die immer wieder in der ersten Studie genannt wurden – eine methodisch hervorragende und innovative, transparente Vorgehensweise. Das Analysemodell in diesem Kapitel bildet die Geneva Emotional Music Scale (GEMS); an der Hörstudie nahmen 119 Personen teil (online), darunter Mitglieder und Nichtmitglieder von Jodelklubs. Das hier genutzte GEMS-25-Modell misst verschiedene Gefühle (z.B. Freude, Ruhe, Spannung usw.) in ihrer Intensität (gar nicht – sehr, grafisch als „Schieberegler“ umgesetzt). Es geht davon aus, dass sich musikbezogene Emotionen von Emotionen im Alltag unterscheiden und wurde in verschiedenen Studien um den Psychologen Marcel Zentner entwickelt. Ein überraschendes Ergebnis war, dass es bei der empfundenen Intensität kaum Unterschiede zwischen Jodler\*innen im Verein (die ja intensiver proben) und Nichtvereinsmitgliedern gibt – das Hören von Naturjodeln ist also für alle Hörer\*innen ein emotionales Erlebnis. Freude war die am stärksten empfundene Emotion beim Hören der Stücke, neben Ruhe. Gemessen wurde auch, welche musikalischen Elemente die Emotionen am stärksten beeinflussten, hier ist, vielleicht wenig überraschend, die Hauptmelodie besonders einflussreich, ebenso der Klang des Chors und die Harmonik. Ebenso plausibel ist

das Ergebnis, dass Vereinsmitglieder die Naturjodel öfter beim Hören wiedererkennen und die Komponist\*innen benennen können.

Eine weitere Hörstudie, die dritte Teilstudie „Naturjodel strukturiert Emotionen“, befasst sich nochmals genauer mit der Messung von Emotionen beim Hören von Naturjodeln selbst. Mit Hilfe eines grafischen Schiebereglers der Software CARMA wurden zehn Teilnehmer\*innen nochmals gebeten, Naturjodel anzuhören und während dem Hören die emotionale Intensität des Stücks anzugeben. So wird der Umweg der Verbalisierung vermieden und direkt das emotionale Erleben eines Liedes gemessen. Visuell ausgedrückt können die Ergebnisse mit Graphen werden. Interessant ist, dass das emotionale Empfinden sich, je nach Messmethode, stark unterscheidet: Wurden in der ersten Teilstudie beim aktiven Musizieren noch Empfindungen wie Verzauberung oder Transzendenz als sehr intensiv erinnert, waren es beim direkten Hören eher Freude und Ruhe (S. 296).

Andrea Kammermann diskutiert in ihrer Studie eingehend auch methodische Herausforderungen – wie lassen sich eigentlich Emotionen messen? – und thematisiert ebenso skeptisches Feedback seitens der Studienteilnehmer\*innen zu ihrer Forschung. Hier böte die Arbeit weitergehend Anknüpfungspunkte zu einer Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen einer „sensory ethnography“ generell: Was kann die systematische Musikwissenschaft bzw. empirische Forschung zur Untersuchung von Emotionen beitragen und was nicht? Hier bleibt das Resümee im Vergleich zu den ausführlichen Teilstudien etwas knapp und bestätigt die Hypothese, dass Musik die Gefühle der beteiligten Personen beeinflusst. Weiterführend könnte die Studie breiter in den Forschungsstand eingebettet und gefragt werden: Inwiefern ruft nicht nur die Musik Gefühle hervor, sondern inwiefern sind Gefühle auch erlernte Praxis und spiegeln verbreitete kulturelle Muster wider? Vielleicht „muss“ ein Naturjodel Freude und Ruhe ausstrahlen, da eventuell gängige Vorstellungen von schön gekleideten Menschen vor Alpenpanorama unweigerlich ins Hörerlebnis einfließen? – Diese Fragen liegen jedoch jenseits des Fokus' der Studie. Ihre Stärken liegen in der systematischen Vorgehensweise, der breiten Datengrundlage und sauberen Methodik sowie nicht zuletzt in der offenbar tiefen Verankerung der Autorin im Feld, über die man gern mehr erfahren hätte. Die Untersuchung bietet interessierten Forscher\*innen über den Naturjodel hinaus einen guten Einstieg ins Thema Musik und Emotion in theoretischer und methodischer Hinsicht. Mit ihren Notenbeispielen und der Theorierezeption überzeugt die Arbeit auch handwerklich, sodass sie sicher auch genreübergreifend als vorbildliche Inspiration für andere Forschungen herangezogen werden wird.

