

Paul Martin LANGNER

<https://orcid.org/0000-0002-2197-4192>

Pädagogische Universität Krakau (Krakau)

## Narration und Performance. Zur Rezeption mittelalterlicher Stoffe in Opernbearbeitungen polnischer Komponisten am Beispiel von König Artus

---

**Zusammenfassung:** Ausgehend von Überlegungen zu den medial bedingten Veränderungen eines mittelalterlichen Stoffes bei einer Opernbearbeitung hinsichtlich textlicher, musikalischer und inhaltlicher Aspekte wird eine Übersicht von Opern gegeben, in denen polnische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts sich mit Figuren und Themen aus dem Mittelalter beschäftigten.

Im zweiten Teil des Artikels wird die Rezeption des Artus-Stoffes in der Radiooper von G. Bacewicz und der Theatermusik von Z. Krauze skizziert. Beide Komponisten stehen in unterschiedlichen musikalischen Traditionen und verarbeiten den Stoff verschieden. Für die Oper von Bacewicz werden inhaltliche Hinweise gegeben, die die Verwandlung des Stoffes in eine Komödie beschrieben. Bei der Theatermusik zu „Merlin“ von Krauze konzentriert sich die Darstellung auf die Figurenzeichnung hinsichtlich des Textes von T. Dorst.

**Schlüsselworte:** Rezeptionsforschung, Mittelalter, König Artus, *Merlin*, Text-Musik-Verhältnis, Opernbearbeitungen.

---

Werden mittelalterliche Themen und Stoffe für die Opernbühne aufgegriffen, so geschieht dies mittels zweifacher medialer Bearbeitungen, weshalb von einer Rezeption des Stoffes im doppelten Sinn gesprochen werden kann. Einerseits wird die ausführliche epische Darstellung auf einen handlungsorientierten und wirkungsvollen Plot konzentriert, andererseits tritt zum Libretto die musikalische Ausdeutung. Die vorgestellten Figuren und die geschilderten Situationen oder Handlungsmomente werden ebenso wie das Atmosphärische durch die Musik intensiviert und die Aussagen des

Textes erhalten auf der musikalischen Ebene eine gesteigerte Auslegung. Dabei liegt besonders bei den mittelalterlichen Texten die sprachliche und musikalische Vortragsform ursprünglich nah. Wer die Texte mittelalterlicher Epen heute in Buchform (resp. digital) liest, darf zu keinem Moment vergessen, dass diese alten Texte im Mittelalter nicht vorrangig gelesen, sondern durch einen Sprechgesang vor einem höfischen Auditorium zu Gehör gebracht wurden<sup>1</sup>. Die mittelalterlichen Texte waren auf diese performative Darstellung hin konzipiert. Alliterationen, Reimbindungen, spezifische Rhythmen, Allusionen oder Wiederholungen wurden von Dichter-Komponisten-Sängern<sup>2</sup> bereits mit Blick auf die Vortragsform angelegt, die durch die musikalische Darbietung unterstützt wurde. Die Bearbeitung eines heute gedruckt überlieferten, mittelalterlichen Textes als Oper stellt also in gewisser Weise eine „Rückkehr“ zu alten Vortragsformen dar. Aus den vorgetragenen Epen oder Gedichten waren schon im Mittelalter handschriftlich überlieferte, feste Texte geworden, die in der Neuzeit gedruckt wurden, ehe sie im 19. und 20. Jahrhundert wiederum in eine performative Präsentationsform<sup>3</sup> überführt werden. Die entscheidenden Veränderungen und spezifischen Merkmale der Opernbearbeitungen gehen zugleich weit über die mittelalterlichen performativen Strukturen hinaus: deutlich wird das darin, dass die Oper der Neuzeit z.B. die Texte durch verschiedene Rollen, also unterschiedliche Figuren und damit auch mit wechselnden Stimmen realisiert. Dazu kommt die Differenzierung des musikalischen Apparats, der weitaus größer ist als die mittelalterlichen Bedingungen und Möglichkeiten es zuließen. Die Mehrstimmigkeit polyphoner Strukturen, die Instrumente, aber auch die Musiksprache, sind völlig anders als im Mittelalter; ganz abgesehen von den veränderten soziokulturellen Bedingungen einer öffentlichen Opernaufführung der Gegenwart<sup>4</sup> gegenüber der geschlossenen Form des höfischen Lebens im Mittelalter. Das Publikum der höfischen Gesellschaft bestand aus Adligen, die häufig während der Vorführung anwesenden Mägde und Diener gehörten nicht zur Zielgruppe der vorgetragenen Texte und Lieder und können daher nicht zum Publikum gerechnet werden. Die Gruppe der Rezipienten bildeten nur die Adligen, man kann davon von einer geschlossenen Form der kulturellen Präsentation dieser Musik sprechen, denn nur zwischen den Mitgliedern des Hofes galt

<sup>1</sup> C. Brinker-von der Heyde, *Die literarische Welt des Mittelalters*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft Academic, Darmstadt 2007, S. 96–111.

<sup>2</sup> Ebd., S. 139.

<sup>3</sup> Ebd., S. 112–127. Zu Fragen der Performativität vgl. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, übers. von M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu K.H. Wörner, *Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8. Aufl., Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen 1993, S. 283f.

der Diskurs über die Texte und Inhalte<sup>5</sup>. Zusätzlich führte das Verständnis der mittelalterlichen Musik zu anderen Formen des musikalischen Ausdrucks. Die musikalische Begleitung durch einen Sprechgesang, der möglicherweise auch instrumental begleitet wurde, dürfte hinsichtlich der Instrumentierung und der melodiosen Fixierung dem Prinzip der Improvisation gefolgt sein. In der Musik der Neuzeit wird die Fixierung von musikalischen Vorgängen bestimmend, auch wenn es zwischenzeitlich in der Moderne und Postmoderne Impulse gab und gibt, die jeweiligen Kompositionen durch Improvisationen fortzuführen. Der Umfang des musikalischen Apparats in der Neuzeit zwingt zu abgestimmten Vorgängen zwischen den verschiedenen instrumentalen Passagen und den Stimmen der Sänger. Dadurch wird die Musik der Neuzeit auch durch stärkere Repetition geprägt, während die mittelalterliche Musik in der Tendenz der fortlaufenden Veränderung, dem Prinzip der „Variatio delectat“<sup>6</sup> folgte.

Die Rezeption mittelalterlicher Stoffe durch Adaptionen für die Opernbühne der Neuzeit ereignet sich auf einer textlichen wie auf einer musikalischen Ebene. Dabei ist zunächst deutlich, dass das narrative Potential der mittelalterlichen Epen zu einem klaren, handlungsorientierten Libretto in moderner Sprache umgearbeitet werden muss, ehe es in einer zweiten Phase eine musikalische Kommentierung und Ergänzung erhält. Zugleich stellt sich das Problem, dass bei der Oper eine generelle Verbindung zweier Künste stattfindet, die je völlig anderen Gesetzmäßigkeiten folgen. Die Musik ist, im Gegensatz zur Literatur, kein narratives Medium, sondern gehört zu den darstellenden Künsten, die mimetisches Potential enthalten. Damit ist die Musik dem Tanz verwandter als der Literatur<sup>7</sup>. Für die Koexistenz beider Künste in der Oper existiert weder von der Musikwissenschaft noch von der Literaturwissenschaft eine verbindliche Definition und kein Modell, das dieses Zusammenspiel hinreichend erklärt<sup>8</sup>. Weder reicht es aus, die Oper als einen durch Musik untermalten Text zu verstehen, wie es die

---

<sup>5</sup> Wenn auch die *komponierenden Sängerdichter* offensichtlich aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen stammen konnten (Spilleute, Ministeriale oder Fürsten), können dagegen nur die *enge Hofgesellschaft* zur Adressatengruppe der weltlichen Musik am Hof eines Fürsten oder Adligen gerechnet werden. Vgl. dazu K.H. Wörner, *Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch*, S. 72ff.

<sup>6</sup> Hiervon muss natürlich die Kirchenmusik, die dem Gang der Messe und den dogmatischen Bestimmungen der Liturgie folgt, ausgenommen werden.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu: Ch. Thurner, *Tanz/Pantomime/Performance*, [in:] *Erzählen: ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von M. Martínez, Metzler, Stuttgart 2017, S. 99–102.

<sup>8</sup> W. Keil, M. Bernauer, *Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft – zwei Standpunkte zur Interdisziplinarität*, [in:] *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*, hg. von L. van Laak, K. Malsch, SYNCHRON Wissenschaftsverlag der Autoren, Heidelberg 2010, S. 202.

ältere Forschung sah<sup>9</sup>, noch ist davon auszugehen, in der Oper eine Untergattung des Dramas sehen zu wollen<sup>10</sup>. Noch problematischer erscheint es, beiden Medien gleichermaßen „sprachliche“ Eigenschaften zuzusprechen zu wollen. So gesehen steht die Oper nicht in einer „dialektischen Spannung“ zu einem Drama oder Text, vielmehr muss gefragt werden, wie aus der Differenz der beiden Künste je eigene Merkmale und Elemente zur Formung der Gattung Oper beitragen können.

Um diese Problematik auch in der Argumentation des folgenden Aufsatzes deutlich werden zu lassen, orientiert sich daher die Beschäftigung mit Grażyna Bacewicz stärker an der sprachlichen Funktion des Handlungsfadens, während bei Zygmunt Krauze die musikalischen Mittel, mit denen das Narrative ausgestaltet wurde, stärker im Vordergrund stehen werden.

## I

Die historische Persönlichkeit und damit Vorlage der literarischen Figur von König Artus war möglicherweise ein römischer Offizier mit gälischen, britischen oder walisischen Wurzeln. Zur Rekonstruktion der biographischen Stationen dieser Persönlichkeit und ihrer Wirkung und Bedeutung liegt kaum verwertbares, doch widersprüchliches Quellenmaterial vor<sup>11</sup>. Kunsthistorische Funde und literarische Quellen in Italien, England, Irland, Polen und Deutschland und anderen europäischen Regionen nach dem 7. Jahrhundert machen deutlich, dass die literarische Figur früh eine gesamteuropäische Rezeption erlebte.

Die Rezeption hält bis heute an, wie viele Bearbeitungen in Form von Filmen, in der Musik, durch Theatermusiken und in Opern zeigen<sup>12</sup>. Fast

<sup>9</sup> G. Reichert, *Art. Literatur und Musik*, [in:] *Reallexikon zur deutschen Literaturgeschichte*, hg. von W. Kohlschmidt, W. Mohr, Bd. 2, Walter de Gruyter, Berlin 1965, S. 155ff., *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hg. von C. Dahlhaus, H. Eggebrecht, Bd. 3, Piper-Schott, Mainz 1989, S. 230.

<sup>10</sup> Die Diskussion um die Gattung der Oper im Übergang von der Vormoderne zur Aufklärung fasst B. Plachta ausführlich zusammen. Vgl. ders., *Ein 'Tyrann der Schaubühne'? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert*, Weidler Buchverlag, Berlin 2003; H. Fricke, S.B. Würfel, *Art. Oper*, [in:] *Lexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von G. Baumgarten u.a., Bd. 2, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2007, S. 749–754, hier bes. S. 749f.

<sup>11</sup> Vgl. J. Wolf, *Auf der Suche nach König Artur*, Primus-Verlag, Darmstadt 2009. S.a. in letzter Zeit populärwissenschaftlich das Themenheft *Król Artur, czy istniał naprawdę?*, „Focus Historia” 2016, Nr. 6 (109), S. 30–40.

<sup>12</sup> Detailliert dazu: R.W. Barber, *King Artur in Music*, Boydell and Brewer, Cambridge 2002.

könnte es den Eindruck haben, als wenn die Rezeption der Figur des König Artus im Mittelalter die Rezeption des Rolandsliedes abgelöst habe<sup>13</sup>, nachdem Geoffrey of Monmouth um 1136 eine erste Dichtung über Artus geschaffen hatte, die später von Chrétien de Troyes (viell. 1140 bis 1190) im französischen Raum sowie von Hartmann von Aue (kurz vor 1200) und Wolfram von Eschenbach (um 1200) im deutschsprachigen Raum fortgeschrieben wurde.

Zunächst sollen einige Hinweise auf die Rezeption des europäischen Mittelalters in der polnischen Musikgeschichte gegeben werden. Dadurch wird sichtbar, dass in der polnischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts das Thema Mittelalter ein beliebter Gegenstand gewesen zu sein scheint. In einem Überblick sollen die Werke polnischer Komponisten zusammengefasst werden, die sich mit unterschiedlichen Aspekten des Mittelalters beschäftigt haben.

## II

In der polnischen Musikgeschichte wurde eine große Zahl von Opern geschaffen, die einerseits mit Bezug auf historische Figuren des Mittelalters komponiert wurden, andererseits aber auch literarische Stoffe aufgriffen. Die folgende Übersicht zählt die Werke weitgehend in chronologischer Form auf<sup>14</sup>.

Den Anfang machte Józef Elsner (1769–1854) mit der Oper *Karl der Große und Wittekind* (*Karol Wielki i Wytękind*), die 1807 herauskam. Ihr folgte 1814 eine Oper in drei Akten von Karol Kazimierz Kurpiński (1785–1857) mit dem Titel *Jadwiga, die Königin Polens* (*Jadwiga Królowa Polska*) (Libretto von Julian Ursyn Niemcewicz (1758–1841)). Darüber hinaus widmete Józef Elsner im Laufe der Jahre zwei Herrschern Polens Opern. Zuerst schrieb er die zweiaktige Oper *Leszek Biały, oder der Zauberer von Łysa Góra* (*Leszek Biały, czyli Czarownica*) (1809), dann folgte die Oper *Die Wiśliczkanerinnen oder König Łokietek* (*Wiśliczanki czyli Król Łokietek*) aus dem Jahr 1817/18. Beide Werke wurden nach Dichtungen von Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847) geschaffen, der auch die Hauptrollen auf der Bühne spielte. Wie schon bei seiner ersten Oper über die Königin Jad-

<sup>13</sup> N.J. Lacy, G. Ashe, D.N. Mancoff, *The Arthurian Handbook*, 2. Aufl., Routledge, New York – London 2014, S. 2.

<sup>14</sup> Für diese Übersicht wurden ausgewertet: *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna*, hg. von E. Dziębowska u.a., Bd. 1–12, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979–2012, sowie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von L. Finscher, Bd. 1–17, Bärenreiter, Kassel u.a. 1949–1986.

wiga entstand dieses Werk in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Julian Ursyn Niemcewicz. Der mittelalterliche, polnische König *Jagiello* erstand in einer Dichtung von Aleksander Chodkiewicz (1776–1838) neu, die Elsner 1819 als Grundlage der dreiaktigen Oper *Jagiello in Tenczyn (Jagiello w Tenczynie)* nahm.

Die Dichtung von Adam Mickiewicz über Konrad Wallenrod wurde gleich zweimal von polnischen Komponisten bearbeitet. Die erste Opernbearbeitung schuf 1859 Ignacy Feliks Dobrzyński (1802–1867), 1885 ließ Władysław Żeleński (1837–1921) seine Oper dieses Stoffes folgen. Einem weiteren polnischen König Bolesław Śmiały setzte Ludomir Różycki (1883–1953) mit der gleichnamigen Oper (op. 20, 1906/08) ein musikalisches Denkmal.

Aber nicht nur historische Persönlichkeiten, sondern auch literarische Figuren waren Gegenstand von Opern polnischer Komponisten. Es lässt sich beobachten, dass ab Mitte des 19. Jahrhunderts in der Musiklandschaft Polens Opern auftauchen, die stärker literarische Stoffe behandeln, dafür rückten die Stoffe über historische Persönlichkeiten etwas in den Hintergrund. So schrieb Dobrzyński 1860 die Theatermusik für eine Bühnenbearbeitung *Burggrafen (Burgrafowie)* nach einem Roman von Victor Hugo. Die beiden Opern von Dobrzyński zu mittelalterlichen Stoffen liegen zeitlich nah beieinander, hier wäre es interessant, die Konzentration auf mittelalterliche Stoffe biographisch und werkgeschichtlich noch weiter zu untersuchen. Zu Shakespeares *Hamlet* schuf Stanisław Moniuszko (1819–1872) 1871 für die Warschauer Oper eine Theatermusik. Nach der aus der Antike stammenden Geschichte um die Medusa, die im Mittelalter auch rezipiert wurde, schrieb Ludomir Różycki 1908/11 eine fantastische Oper (op. 27). 1918 begann Karol Szymanowski (1882–1937) an der Oper *König Roger (Król Roger)* (op. 46), zu arbeiten, die er 1924 abschloss.

Ohne eine Begründung anführen zu können, lässt sich beobachten, dass während der Zweiten Republik und der Besetzung Polens durch das Deutsche Reich keine Opern nach mittelalterlichen Stoffen entstanden. Erst in der Folge des kulturpolitischen Frühlings von 1956 wurden wieder Werke geschrieben, die sich jedoch jetzt stärker mit mythisch-literarischen Figuren beschäftigten.

Für das Frühmittelalter war die aus der englischen Literatur stammende Figur von Beowulf von Bedeutung, über die Krzysztof Knittel (\*1947) 1996 seine Oper *Prinz Beowulf (Księga Beowulfa)* in Zusammenarbeit mit Piotr Bikont, Marek Chołoniewski, Włodzimierz Kiniorski und Tomasz Stańko schrieb. Eine besonders starke Rezeption erfuhren in der polnischen Musikszene die Figuren von König Artus und der Ritter der Tafelrunde. Drei Opern zu diesem Themenkreis sind in den letzten 60 Jahren

entstanden. Die aus einer polnisch-litauischen Musikerfamilie stammende Komponistin Grażyna Bacewicz (1909-1969) schrieb für das polnische Radio die komische Oper *Die Abenteuer des Königs Artur (Przygoda Króla Artura)* (1959). Interessanterweise wurden noch zwei weitere Opern über den Artus-Stoff geschrieben, etwa komponierte Tadeusz Wielecki (\*1954) 2006 seine Dokumentaroper *Die Ritter der Tafelrunde (Rycerze okrągłego stołu)*, die 2009 eine erneute Überarbeitung und Inszenierung erfuhr. 2008 schuf Zygmunt Krauze (\*1938) die Theatermusik<sup>15</sup> für eine französische Produktion zum Theaterstück *Merlin*, das der 2017 verstorbene deutsche Dramatiker Tankred Dorst verfasste. Auf die Oper von Bacewicz und die Theatermusik von Krauze wird im Folgenden näher eingegangen. Einer historischen Persönlichkeit wurde nach dem 2. Weltkrieg nur in der Oper *Veit Stoß (Wit Stwos)* (1973) von Józef Świder (1930–2014), nach einem Libretto von Tadeusz Bolesław Kijonka (1936–2017), gedacht.

Diese Übersicht zeigt, dass in den letzten 200 Jahren immer wieder Opern oder Theatermusiken von polnischen Komponisten zu mittelalterlichen Stoffe verfasst wurden. Mit insgesamt 18 Opern zeigt sich hier doch ein reges Interesse sowohl für die Bearbeitung der eigenen Geschichte als auch die Adaption literarischer Stoffe. Dabei weichen, wie am Beispiel von König Artus gezeigt werden soll, die Intentionen der Komponisten voneinander ab. Dabei folgen die Komponisten verschiedenen musikalischen Traditionen und reagieren in je eigener Weise auf die mittelalterliche Überlieferung. Daran knüpfen sich schließlich Überlegungen an, um die Rezeption sowohl literarisch, musikhistorisch, biographisch und kulturhistorisch sowie politisch weiter untersuchen zu können.

### III

Die einer litauisch-polnischen Musikerfamilie entstammende, polnische Komponistin Grażyna Bacewicz (1909–1969) wurde während ihrer Ausbildung Schülerin bei Nadia Boulanger. Musikalisch hat sie sich vom Neoklassizismus der 30er Jahre (Strawinsky und Boulez) inspirieren lassen<sup>16</sup>. Als Komponistin nahm sie an der kulturellen Entwicklung Polens regen Anteil und schuf ein umfangreiches musikalisches Oeuvre.

---

<sup>15</sup> Spezielle Aspekte der Theatermusik der Gegenwart referiert David Roesner in: *No more „unheard melodies“ – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater*, „etum“ 2015, 2/2, S. 11–30.

<sup>16</sup> *The Northeastern Dictionary of Women's Biography*, hg. von J.S. Uglow, 3. Aufl., Frances Hinton und Maggy Henry, Northeastern University Press, Boston 1999, S. 40.

1956 hat Grażyna Bacewicz eine Radiooper unter dem Titel *Die Abenteuer des König Artur* komponiert. Die Erstausstrahlung dieser Funkoper fand im polnischen Radio am 12. September 1959 im Rahmen des „Warschauer Herbstes“ statt. Die Einspielung der Radiooper auf eine CD 2009 erinnerte sowohl an den 50. Jahrestag der Erstausstrahlung als auch an den 100. Geburtstag und zugleich den 40. Todestag der verdienstvollen und weit über Polen hinaus anerkannten Musikerin<sup>17</sup>.

Durch die Aufhebung der Informationssperre für Polen 1956 vollzog sich ein tiefgreifender Wandel in der polnischen Kulturszene. Eine der Folgen war die Gründung des einzigen, internationalen Festivals für zeitgenössische Musik im damaligen „Ostblock“, des „Warschauer Herbstes“. Schon 1958 hatte sich die polnische Avantgarde formiert. Neben den älteren Komponisten, wie Witold Lutosławski und Tadeusz Baird, traten jetzt junge Komponisten u.a. Grażyna Bacewicz, Henryk Górecki, Wojciech Kilar oder Krzysztof Penderecki hervor<sup>18</sup>.

Im Dezember 1956 griffen auch die Schriftsteller auf dem bedeutenden Kongress des Verbandes Polnischer Literaten (Związek Literatów Polskich) diese Entwicklung auf. Bereits in den Jahren zuvor hatte man sich in langen Debatten mit den Formen des sozialistischen Realismus auseinandergesetzt und dabei die Voraussetzungen für eine „problematisierende Literatur“ geschaffen. Insbesondere wünschten die polnischen Autoren keine literarische Uniformität, sondern die Vielfalt des literarischen Lebens<sup>19</sup>. Im Rahmen dieser behutsamen Abkehr von den vorgegebenen kulturellen Linien sowjetischer Prägung kam es u.a. zu einer regen Übersetzertätigkeit, in deren Zuge auch die norwegische Nobelpreisträgerin Sigrid Undset 1956 übersetzt wurde, auf die noch einzugehen sein wird. Mit dieser Öffnung für den Austausch mit der westeuropäischen, besonders der französischen Literatur entstanden außerdem neue Formen des literarischen Lebens, wie Erfahrungsliteratur, historische Romane, verschiedene Tendenzen der Lyrik, und nicht zuletzt das Drama erhielt neue Anregungen<sup>20</sup>. In diesem Ringen um neue Positionen stehen auch das Libretto von Edward Fiszer und die Radiooper von Bacewicz nicht vereinzelt da, sondern sind ihrerseits ein Beitrag zu den angestrebten, breiteren, kulturellen Entwicklungen. Dass

<sup>17</sup> G. Bacewicz, *Przygoda Króla Artura. Komiczna opera radiowa oparta na motywach celtyckich (wg Sigrid Undset)*, libretto: E. Fiszer, Polskie Radio SA, Radiowa Agencja Fonograficzna, Warszawa 2009.

<sup>18</sup> M. Marowska-Büngeler, *Die Leichtigkeit des Seins. Der polnische Komponist Zygmunt Krauze*, „MusikTexte“ 1998, 81/82, S. 21–26, hier: S. 22.

<sup>19</sup> D. Langer, *Grundzüge der polnischen Literaturgeschichte*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1975, S. 153–163.

<sup>20</sup> Ebd.

mit Fiszer gerade ein Redakteur des polnischen Radios die Anregung gegeben haben dürfte, eine Oper für dieses Medium zu schaffen, ist nicht verwunderlich.

Aus politischer Perspektive stellte die Bearbeitung einer Oper als radiophones Hörereignis eine Demokratisierung einer Institution der Hochkultur, der Oper, dar. Zugleich ist dieses Experiment mit Bestrebungen im internationalen Rahmen verbunden, Formen des Hörspiels und der Radiokunst neu zu konstituieren. Durch die auch in Polen heftig diskutierten Forderungen des „sozialistischen Realismus“ und der damit verbundenen Ächtung der „Formalisten“, nutzte das Werk jedoch – trotz seiner Anbindung an aktuelle, radiophone Entwicklungen – einen eher traditionellen Rahmen. Gesellschaftliche Bedeutung dürfte aber auch die Aussage des Werkes, nachdem das Recht der Frauen, nach eigener Maßgabe handeln zu sollen, besonders betont wird, wie es das Fazit der Oper formuliert, in einem katholischen Land des Ostblocks der 50er Jahre, Brisanz gehabt haben.

Bacewicz ließ sich zu dem Stoff durch das Buch der norwegischen Dichterin und Nobelpreisträgerin Sigrid Undset (1882–1949): „Fortaellinger om Kong Artur. Og ridderne av runde bord“<sup>21</sup> anregen. Undset hatte 1915 diese märchenhafte Dichtung publiziert, die sie in sieben Bücher teilte. Der damalige Chefredakteur des Dritten Polnischen Radios, Edward Fiszer (1916–1972), hat drei Episoden dieses Buches ausgewählt und als Libretto bearbeitet.

In der Adaptation von Fiszer tritt König Artus in den Dienst eines jungen Mädchens, das an seinem Hof um Hilfe gebeten hatte. König Artus stürzt sich bedenkenlos in dieses Abenteuer und verliert dabei fast seine Macht und sein Leben. Auf seiner Aventure-Fahrt greift ihn ein Riese an und verprügelt ihn heftig und droht ihm darüber hinaus an, ihn zu verspeisen, wenn er nicht binnen weniger Tage ein von ihm gestelltes Rätsel löst. Der König soll herausfinden, was sich alle Frauen wünschen.

Der Riese erlaubt dem König sich auf die Suche nach der Lösung zu machen. Als erstes wendet sich König Artus an die Ritter an seinem Hof, aber keiner der vorgeschlagenen Lösungsvorschläge lässt der Riese bei der nächsten Begegnung gelten. Er verprügelt den König noch einmal und erneuert seine Drohung, ihm das Leben zu rauben.

Der König sucht weiter und begegnet der Schwester des Riesen, die als hässliche Hexe lebt. Sie gibt dem König Artus die Lösung der Rätselfrage unter der Voraussetzung, dass einer seiner Ritter sie heiraten muss. Ganz in der Mentalität der Vasallengefolgschaft gibt König Artus dieses Versprechen ohne Zögern und gewinnt mit der erlangten Lösung gegen den Riesen.

---

<sup>21</sup> S. Undset, *Legends o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu*, übers. von B. Hłasko, PAX, Warszawa 1956.

Bei der Einlösung seines Versprechens stellt sich heraus, dass auch die Hexe einen Zauber erduldet. Sie ist gezwungen, tagsüber als Hexe zu leben, um nachts ihre unbeschreibliche Schönheit zurückzuerhalten. Der Ritter Gawein willigt in diesen Handel ein, heiratet die Hexe und wird mit einer glücklichen Ehe beschenkt.

König Artus überwindet nicht nur den Riesen und stellt den Frieden für das Mädchen wieder her, sondern wahrt auch sein eigenes Gesicht, in dem er weiterhin als kluger und gerechter König gilt.

Das Libretto folgt den medialen Bedingungen des Radios und den Hörererwartungen der Zeit: diese Fassung schafft eine handlungsbetonte, komische, zügig voranschreitende Oper. Der Text ist einfach gestaltet. Als kennzeichnendes Moment bemerkt der Hörer das ironisch überformte Gelächter des Riesen (noch zumal als Leitmotiv des Bösen). Dieses ausgeprägte Motiv kann im Zusammenhang mit Tendenzen der beginnenden Experimente in der akustischen Kunst im Radio in den ausgehenden 50er Jahren gedeutet werden, in der lautmalerische Akzente die Struktur des Textes und des Höreindrucks verstärken sollen<sup>22</sup>.

Ein Barde begleitet die Vorgänge und erzählt den Hörern, was diese nicht sehen können. Fünf Solisten und drei Solistinnen singen die Dialoge. Ein Chor hat sowohl die Aufgabe, die Hofgesellschaft bei König Artus zu vertreten, als auch die Handlung – zum Teil in einen Männer- und einen Frauenchor aufgeteilt – zu kommentieren. Bacewicz nutzt viele Möglichkeiten, um das Geschehen musikalisch auszudeuten. Die Musik gibt dem Hörer eine atmosphärische Einstimmung oder unterstreicht die Aussagen der einzelnen Sänger. Sie ist in knappen musikalischen Sequenzen aufgebaut und bezieht sich – außer in der Ouvertüre – stets auf die Handlungsmomente. An einigen Stellen setzt Bacewicz Pausen zur Steigerung der Spannung ein<sup>23</sup>.

Als verbindendes, musikalisches Moment dient Bacewicz das erwähnte Leitmotiv, das das Lachen des Riesen hörbar macht, und durch Trompeten signalisiert wird. Markant hebt sich die stoßhafte Formel der vier von Bläsern vorgetragenen, abwärtsschreitenden Sekundschritten aus dem übrigen, musikalischen Geschehen hervor. Immer leiten die Bläser das Motiv ein, dem das Gelächter des Riesen folgt. Dagegen kann der Hörer die Verwandlungen der Schwester (Braut), die in Bacewiczs Funkoper Gawein heiratet, narrativ durch den Barden miterleben. Die Braut erklärt Gawein den Zauber, durch den sie sich in der Nacht zu einem blühenden Mädchen verwandelt, am Tag aber als grässliche Hexe leben muss. Die klaglose Ak-

<sup>22</sup> Vgl. K. Schöning, *Spuren akustischer Kunst*, „Neue Zeitschrift für Musik“ 1994, 155, S. 9–14, hier: S. 11f.

<sup>23</sup> Ebd., S. 9.

zeptanz dieses Zaubers führt in Bacewicz' komödiantischer Oper zu der Schlussequenz, dass ein Mann seiner Frau alle Entscheidungen nach der weiblichen Sicht der Dinge überlassen sollte. Diese Einsicht ist auch die Lösungsformel, durch die König Artus dem Schicksal entgeht, vom Riesen, der ihn mit heftigen Schlägen unterworfen hat, verspeist zu werden. Sichtbar bleibt die doppelte Aventure-Fahrt, die das Grundmuster der Handlung bildet und die als Element des Librettos mit den mittelalterlichen Artus-Texten<sup>24</sup> vergleichbar wäre, auch wenn die Handlung sonst kaum Berührungspunkte mit der Überlieferung des mittelalterlichen Stoffes hat.

#### IV

Einen enzyklopädischen Entwurf der Artus-Welt schuf Tankred Dorst in Zusammenarbeit mit Ursula Ehler 1981 mit seinem Theaterstück *Merlin oder Das wüste Land*<sup>25</sup>. Der Text bildet eine Zusammenschau mehrerer epischer Dichtungen aus dem Mittelalter, sodass in *Merlin* nahezu alle Helden der Tafelrunde von König Artus auftreten und einige der hervorstechenden Handlungselemente miteinander verknüpft werden. Der Untertitel des Werkes gibt einen intertextuellen Verweis auf die Dichtung von T.S. Eliot, der seine kurze lyrische Dichtung *The Waste Land* im Herbst und Winter 1921/22 schrieb<sup>26</sup>.

Dorst beschreibt die Welt von Camelot als kulturell fernstehende Epoche und versucht nicht, die Vorgänge mit dem heutigen Empfinden zu verschmelzen. Der Text gewinnt aus dieser Distanz den Reiz, sich ihm zu nähern. Dem Abstand dieser fremden Welt entspringt die Möglichkeit für den Zuschauer, Parallelitäten zwischen Entwicklungen damals und heute herzustellen. Diese fremde Welt ist hinter einem desaströsen Umbruch verschwunden, auf den der Untertitel des Werkes anspielt. Weniger der intertextuelle Anspruch der Eliotschen Dichtung steht bei dieser Titelübernahme Pate, sondern ein nach einer militärischen und politischen Katastrophe sich entwickelnder, kultureller Umschwung. War es bei Eliot die Reaktion auf den Ersten Weltkrieg, so steht die Arbeit von Dorst im Zusammenhang

<sup>24</sup> Vgl. zur strukturierende Funktion der Aventure-Fahrt als Muster höfischer Literatur die Überlegungen von W. Haug, *Aventure in Gottfrieds ‚Tristan‘*, [in:] *Festschrift für Hans Eggers*, Tübingen 1972 (= Sonderheft PBB 94), S. 88–125.

<sup>25</sup> D. Tankred, *Werkausgabe*, B. 2: *Merlin oder Das wüste Land*, Mitarbeit U. Ehler, mit einem Nachwort von P. von Becker, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985. Die Szenenzählung bezieht sich auf diese Ausgabe.

<sup>26</sup> H.-J. Ruckhäberle, *Die Erde ist ein wüstes Land*, [in:] *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, hg. von P. Bekes, edition spangenberg, München 1991, S. 89–90.

mit der nur sehr zögernden Auseinandersetzung und Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges in der Bundesrepublik, die zwar in der sog. 68er Bewegung einen ersten Kulminationspunkt fand, aber immer wieder drohte verdrängt zu werden<sup>27</sup>. Das Scheitern von Utopien, wie es dieses Theaterstück thematisiert, ist ein Vorgang von hoher Aktualität, der nicht nur bei Eliot eingeschrieben, sondern auch in jüngsten Entwicklungen gegenwärtig ist, worauf Dorst und letztlich der Regisseur Jorge Lavelli, argentinischer Herkunft, und der polnische Komponist Zygmunt Krauze reagieren. Die Utopie von König Artus durch ein ausgewogenes Miteinander an der Tafelrunde Mechanismen zu schaffen, Konflikte unter den Rittern zu entschärfen oder gar abzuwenden, scheitert ebenso, wie sein Eintreten für die damit verbundenen ritterlichen Ideale. Auf diese Weise schafft Dorst mit *Merlin* keine harmonisierende Beschönigung der vergangenen Welt, sondern lässt sie mit all ihren Brüchen vor den Augen der Zuschauer wiedererstehen<sup>28</sup>.

Das Textbuch der französischen Fassung von Jorge Lavelli, die im Sommer 2005 während des Festivals Les Nuits de Fourvière (Lyon) im dortigen Amphitheater mit einer Kapazität von 4.400 Plätzen Premiere<sup>29</sup> hatte, stellt eine gekürzte Version dieses Werkes von Dorst dar. Das Maison de la Culture (MC93) in Bobigny übernahm die Inszenierung im selben Jahr im Rahmen einer Kooperation.

Lavelli hat Teile des ausführlichen Textes, der die Fremdheit der mittelalterlichen Welt im Werk von Tankred Dorst reflektiert, zugunsten einer stärker auf die Handlung ausgerichteten Fassung umgearbeitet<sup>30</sup>. Sicherlich hat er dabei dem ästhetisch-unterhaltenden Interesse der Festival-Besucher in Lyon Rechnung getragen. Als Grundstruktur hat Lavelli den Abend in zwei Akte geteilt (Szenen 1–46 und 47–97; dagegen gibt es bei Dorst fünf Akte).

Der Anfang, bei dem ein Clown-Paar zu den Eltern von Merlin wird, was dem biblischen Bericht von Maria und Josef nachempfunden sein könnte,

<sup>27</sup> Vgl. hierzu: R. Krohn, *Mehrfach gebrochenes Mittelalter. Tankred Dorsts Merlin auf der Bühne und in der Kritik*, [in:] *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, hg. von P. Wapnewski, Metzler, Stuttgart 1986, S. 296–307.

<sup>28</sup> Eine von Manfred Trojahn geplante Oper für die Berliner Staatsoper für 1994, die ebenfalls auf einem Libretto nach dem Text von Tankred Dorst basieren sollte, ist vom Komponisten nicht abgeschlossen worden. Vgl. M. Trojahn, *Schriften zur Musik*, hg. von H.-J. Wagner, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2006, S. 403f. sowie S. 456–459. 1998 teilte Trojahn in einem Interview mit, dass er den Plan für diese Oper aufgegeben hat (ebd., S. 474).

<sup>29</sup> Les Nuits de Fourvière [homepage:], URL: [www.nuitsdefourviere.com/en/festival](http://www.nuitsdefourviere.com/en/festival) [letzter Zugang: 2.12.2018].

<sup>30</sup> Vgl. R. Krohn, *Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel „Merlin oder das wüste Land“*, [in:] *Deutsches Drama der 80er Jahre*, hg. von R. Weber, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 167–195.

bei dem der Teufel die Rolle des „spirituellen“ Vaters von Merlin übernimmt, ist ebenso gestrichen, wie die langwierige Auseinandersetzung zwischen dem Teufel und seinem sich ihm widersetzenden Sohn Merlin oder der Drachenkampf (Dorst Szene 4). Einige der Briefe zwischen Ginevra und Isolde (Dorst Szene 23) wurden ausgelassen, ebenso wie Szenen zwischen Parzival und Trevirent (Dorst Szene 66), um nur einige Beispiele zu nennen. Die Wiederbegegnung von Lancelot und Artus (Dorst Szene 44) wird zum Botenbericht gekürzt. Dazu spielt ein präpariertes Klavier eine elegisch ausladende Melodie.

Ganz ähnlich der amerikanischen Film-<sup>31</sup> und Musicalfassung<sup>32</sup> dieses Sujets wird die Handlung in der Bearbeitung von Lavelli auf die am Ehebruch Lancelots aufbrechenden Konflikte, zentrifugalen Spannungen und ehrgeizigen Interessen einzelner Ritter konzentriert. Dazu reduziert Lavelli das vorgesehene Personal, wobei es interessant anzumerken ist, dass auch das Figurenverzeichnis der Buchfassung von *Merlin* nicht alle der darin auftretenden Ritter enthält und vom Regisseur gerade die Figuren (Bleoberis, Aliduke, Ladinis – Dorst Szene 8) gestrichen werden, die nicht im Personenverzeichnis von Dorst stehen. Die entsprechenden Textpassagen werden auf andere Figuren der Tafel-Runde verteilt. Auffällig ist außerdem, dass Lavelli nicht auch die Figur von Mark Twain (Dorst Szenen 8 und 17) streicht, die ja als intertextueller Verweis für die Rezeption des Stoffes durch den Film und die Bühnenshow *A Connecticut Yankee in King Artus's Court*<sup>33</sup> gilt. Dorst hat sich bei seiner enzyklopädischen Fassung demnach mit Rezeptionsdokumenten zur Figur von König Artus beschäftigt. Dass Lavelli jedoch dieses desaströse Zusammentreffen zweier Welten, die über Jahrhunderte getrennt sind, nicht ausgelassen hat, zeigt, dass er neben der Handlung des Werkes von Dorst zugleich auf deren intermediale Vernetzung (Buch, Musical, Film) verweisen wollte. Die fiktive Figur von König Artus ist eben keine historische Figur, wie es der Film von Fuqua (2004) glauben machen will, sondern ein Mythos für sich. Aus diesem Mythos entwickeln sich verschiedene Deutungsansätze der Artus-Sagen<sup>34</sup>. Diese „Arbeit am Mythos“ wurde mit der Bühnenfassung von Lavelli und Krauze fortgeschrieben.

<sup>31</sup> Als Beispiel sei auf die Verfilmung von Antoine Fuqua *King Arthur* von 2004 verwiesen.

<sup>32</sup> A.J. Lerner, F. Loewe, *Camelot* (1980), URL: [www.youtube.com/watch?v=FNC1Q2t2ctc](http://www.youtube.com/watch?v=FNC1Q2t2ctc) [letzter Zugriff: 20.07.2018].

<sup>33</sup> Z.B. *A Connecticut Yankee In King Arthur's Court*, URL: <https://archive.org/details/AConnecticutYankeeInKingArthursCourt> [letzter Zugriff: 20.07.2018].

<sup>34</sup> Z.B. C.L. Gottzmann, *Gemeinschafts- und Individualstruktur in der Artusdichtung. Gottfried von Straßburg. Tristan und Isolde*, Weidler-Verlag, Berlin, 2002.

Zygmunt Krauze schuf für dieses auf 6,5 Stunden angelegte Theater-spektakel 77 musikalische Beiträge, deren Länge von wenigen Sekunden bis zu drei oder vier Minuten beträgt und die zusammengenommen eine Spieldauer von ca. 80 min ergeben. Sie übernehmen jedoch ganz unterschiedliche Funktionen für die Inszenierung. Dem ersten Akt widmet Krauze etwas über eine Stunde Musik, während der zweite, zeitlich etwa gleich lange Akt, gerade 26 Minuten kurze musikalische Einwürfe enthält. Der polnische Komponist wollte – nach eigener Aussage – weder eine ethnographisch eindeutige oder musikhistorisch korrekte Begleitung des Bühnenwerkes, sondern eine schlüssige Analogie zu dem Bühnenspektakel schaffen, dessen Bühnenbild eher an eine stillgelegte Industriebranche erinnert als an die Zauberwelt von Tintagel oder Camelot und bei dem die auftretenden Ritter in Kostüme gekleidet waren, die an Militäruniformen des 20. Jahrhunderts gemahnen<sup>35</sup>.

Die Musik von Krauze läßt sich in beiden Akten mit unterschiedlicher Bedeutung auf. Während die musikalischen Beiträge im ersten Teil einige Figuren charakterisieren und einzelne Szenen atmosphärisch begleiten, wandelt sich die Aufgabe der Musik im zweiten Teil dahingehend, dass sie vor allem die wechselnden Handlungsorte und Situationen motivisch verbindet und die innere Verfassung der Figuren jeweils andeutet, wobei die musikalischen Abschnitte des zweiten Teils häufig Bezug auf Motive des ersten Aktes nehmen. So entsteht ein dichtes Geflecht von Beziehungen innerhalb der langen Aufführungsdauer, was der Inszenierung auf musikalischer Ebene eine innere Geschlossenheit gibt. Die musikalischen Einsprengsel sollten damit der Emotionalisierung des Publikums dienen. Dazu nutzt der Komponist häufig den Wechsel der Perspektive, denn er wollte – ebenfalls nach eigener Aussage – nicht nur die äußere Welt kommentieren (mehrfach kombiniert er Naturgeräusche mit musikalischer Untermalung – z.B. zu Dorst Szene 38), sondern zugleich auch die innere Verfassung der Figuren hervortreten lassen. Dafür wird die Musik, als zeitgenössischer Kommentar, in der Sprache der Gegenwart wirkungsvoll formuliert. Wenn auch die Waldszenen, in denen Herzeloide und Parzival (z.B. Dorst Szenen 9 und 15) auftreten, mit ruhigen, fließenden, langgezogenen Phrasen umschrieben werden, so sind die dichten Klangteppiche von Streichern, Blasinstrumenten (Klarinette und Flöte) sowie Schlagwerk und Chorvokalisen musikalische Kommentare zur Handlung. Signifikant sind mehrfach Quart- oder Sext-Sprünge, die als Motive sowohl von den Instrumenten als auch bei den Vokalisen gespielt resp. gesungen werden, sie deuten in ruhigen

---

<sup>35</sup> Les Nuits de Fourvière [histoire], URL : [http://www.fourviereunehistoire.fr/0007.php?id\\_mot=143](http://www.fourviereunehistoire.fr/0007.php?id_mot=143) [letzter Zugriff: 20.07.2018].

Szenen auf die aus ihnen erwachsenen Konfliktpotentiale hin. Insofern hat die Musik zuweilen vorausdeutende Funktion. Tritt dagegen Merlin (Dorst Szene 8) auf, so artikulieren Celli und Trommeln eine scharfe, rhythmische Motivik (Dauer jeweils zwischen 10 und 12 Sek.), die die Zerrissenheit der Figur hörbar macht. Treten im ersten Teil Ritter auf, so werden sie durch rhythmische Piccicato-Flächen eingeführt. Dagegen dechiffrieren die Streicher die Verzauberung von Lancelot nach der ersten Begegnung mit Ginevra durch langgezogene, indifferente Glissandi-Passagen. Bei diesem „Lancelot-Motiv“ wird die innere Verfassung der Figur für die Zuschauer emotional erfasst (beides in Dorst Szene 17).

## V

Sichtbar wird, dass die musikalische Rezeption der mittelalterlichen Texte einer modernen Auffassung der Figuren folgt, bei der die Gestalten ihr eigenes emotionales Leben entwickeln und auf äußere Begebenheiten reagieren. Dies ist in Andeutungen bei Bacewicz erkennbar, bei Krauze ist es ein Teil des musikalischen Konzepts. Das Mittelalter kannte diese Formen individualpsychologischer Reaktionen nicht. Innere Vorgänge wurden in den Epen vielfach durch äußere Handlungsabläufe „versinnlicht“ und zum Ausdruck gebracht. So zeigt sich – ebenso wie in den Film-Adaptationen der letzten Jahre – eine wachsende psychologische Aneignung einer vergangenen Welt, ungeachtet der Tatsache, dass sich die Menschen des Mittelalters weniger als Individuen verstanden, sondern sich stärker über die Gruppen definierten, in denen sie lebten<sup>36</sup>.

Artus dient in den musikalischen Werken polnischer Komponisten der Moderne daher – wie zu jeder Epoche seiner Rezeptionsgeschichte – als

<sup>36</sup> Erkennbar sind diese Vorgänge u.a. an den verschiedenen Formen von Ordnungen, die u.a. das städtische Leben regeln. Neben verbindlich gültigen Kleiderordnungen oder Heiratsordnungen sind die Städte in Quartiere aufgeteilt, so dass die Werkstätten einer Zunft in der gleichen Straße lagen, wie es sich in der Vergabe von Straßennamen noch heute nachvollziehen lässt: Schusterstraße, Bäckerstraße, Leineweberstraße etc.. Ein Eindruck davon gibt das Statue der Stadt Gardelegen, von 1450. In: A.F. Riedel, *Codex diplomaticus brandenburgensis. Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Quellenschriften für die Geschichte der Mark Brandenburg*, Reimer, Reihe A, Bd. 25, Berlin 1838–1869, S. 349–362. Bürgereide verlangen von neuen Bürgern ein klares Bekenntnis zu den „Gewohnheiten“ der Stadt und die Regelungen über Grundbesitz sind präzise geordnet, dazu entwickelten sich in den Städte ritualisierte Übereignungsprozesse. Vgl. hierzu: M.M. Langner, *Performative Elemente in den städtischen Gewohnheitsrechten*, [in:] *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, hg. von C. Brinker-von der Heyde u.a., Bd. 2, Peter Lang, Frankfurt am Main 2015, S. 1181–1189.

eine Identifikationsfigur, mit der die Befindlichkeiten der eigenen Zeit und der Menschen thematisiert werden und aus der Vergangenheit eine legitimatorische Bestätigung erfahren. War es bei Bacewicz die Betonung der Rolle und Verantwortung der Frau innerhalb der Gesellschaft, deren Position im Mittelalter anders akzentuiert war als heute, so zeigen Lavelli/Krauze das Zusammenbrechen einer Utopie und ihrer Ideale. Die scharfen, musikalischen Kommentare von Krauze, die den Text von Dorst in der Inszenierung von Lavelli begleiten und kommentieren, weisen nicht auf ein veröhnliches oder romantisierendes Bild des Mittelalters hin, sondern betonen die Härte und Ausweglosigkeit des Untergangs der kulturellen Welt von König Artus – was wie jedes Scheitern einer Utopie Brüche, Verletzungen und Trauer hervorruft.

## Bibliographie

- A Connecticut Yankee In King Arthur's Court*, URL: <https://archive.org/details/AConnecticutYankeeInKingArthursCourt> [letzter Zugriff: 20.07.2018].
- Bacewicz G., *Przygoda Króla Artura. Komiczna opera radiowa oparta na motywach celtyckich* (nach Sigrid Undset.) Libretto: E. Fiszer, Polskie Radio SA, Radiowa Agencja Fonograficzna, Warszawa 2009.
- Barber R.W., *King Artur in Music*, Boydell and Brewer, Cambridge 2002.
- Brinker-von der Heyde C., *Die literarische Welt des Mittelalters*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft Academic, Darmstadt 2007.
- Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hg. von C. Dahlhaus und H.H. Eggebrecht, Piper-Schott, Bd. 3, Mainz 1989,
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von L. Finscher, Bd. 1–17, Bärenreiter, Kassel 1949–1986.
- Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, hg. von E. Dziębowska, et.al., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Bd. 1–12, Kraków 1979–2012.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, übers. von M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Fricke H., Würffel S.B., *Art. Oper*, [in:] *Lexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von K. Weimar, Walter de Gruyter, Bd. 2, Berlin – New York 2007, S. 749–754.
- Gottzmann C.L., *Gemeinschafts- und Individualstruktur in der Artusdichtung. Interpretation und Typologie*, Weidler-Buchverlag, Berlin 2002.
- Haug W, *Aventiure in Gottfrieds ‚Tristan‘*, [in:] *Festschrift für Hans Eggers*, Tübingen, 1972 (=PBB 94, Sonderheft), S. 88–125.

- Keil W., Bernauer M., *Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft – zwei Standpunkte zur Interdisziplinarität*, [in:] *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*, hg. von L. van Laak und K. Malsch, SYNCHRON Wissenschaftsverlag der Autoren, Heidelberg 2010, S. 193–209.
- Krohn R., *Mehrfach gebrochenes Mittelalter. Tankred Dorsts Merlin auf der Bühne und in der Kritik*, [in:] *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, hg. von P. Wapnewski, Metzler, Stuttgart 1986, S. 296–307
- Krohn R., *Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel „Merlin oder das wüste Land“*, [in:] *Deutsches Drama der 80er Jahre*, hg. von R. Weber, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 167–195.
- Król Artus, czy istniał naprawdę?*, „Focus Historia” 2016, Nr. 6 (109) 2016, S. 30–40.
- Krzemińska A., *Wieczność króla Artusa*, „Polityka“, 26 (3166), 27.06.–03.07.2018, S. 64–65.
- Książęca wieża mieszkalna w Siedlęcinie w świetle dotychczasowych badań. Podsumowanie na 700-lecie budowy obiektu*, hg. von P. Nocuń, Stowarzyszenie Wieża Książęca w Siedlęcinie, Wydawnictwo Profil-Archeo, Kraków 2016.
- Lacy N.J., Ashe G., Mancoff D.N., *The Arthurian Handbook*, (2. Aufl.), Routledge, New York – London 2014.
- Langer D., *Grundzüge der polnischen Literaturgeschichte*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1975.
- Langner M.-M., *Performative Elemente in den städtischen Gewohnheitsrechten*, [in:] *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. 2, hg. von C. Brinker-von der Heyde u.a. Peter Lang, Frankfurt am Main 2015, S. 1181–1189.
- Les Nuits de Fourvière [histoire], URL : [http://www.fourviereunehistoire.fr/0007.php3?id\\_mot=143](http://www.fourviereunehistoire.fr/0007.php3?id_mot=143) [letzter Zugriff: 20.07.2018].
- Les Nuits de Fourvière [homepage:], URL : [www.nuitsdefourviere.com/en/festival](http://www.nuitsdefourviere.com/en/festival) [letzter Zugriff: 2.12.2018].
- Lerner A.J., Loewe F., *Camelot* (1980), URL: [www.youtube.com/watch?v=FNC1Q2t2ctc](http://www.youtube.com/watch?v=FNC1Q2t2ctc) [letzter Zugriff: 20.07.2018].
- Marowska-Büngeler M., *Die Leichtigkeit des Seins. Der polnische Komponist Zygmunt Krauze*, „MusikTexte” 1998, 81/82, S. 21–26.
- Plachta B., *Ein „Tyrann der Schaubühne“? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert*, Weidler Buchverlag, Berlin 2003.
- Reichert G., *Art. Literatur und Musik*, [in:] *Reallexikon zur deutschen Literaturgeschichte*, hg. von W. Kohlschmidt, W. Mohr, Walter de Gruyter, Bd. 2, Berlin 1965, S. 143–163.

- Riedel A.F., *Codex diplomaticus brandenburgensis. Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Quellenschriften für die Geschichte der Mark Brandenburg*, G. Reimer, Reihe A, Bd. 25, Berlin 1838–1869, S. 349–362.
- Roesner D., *No more ›unheard melodies‹ – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater*, „etum“ 2015, 2/2, S. 11–30.
- Ruckhäberle H.-J., *Die Erde ist ein wüstes Land*, [in:] *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, hg. von P. Bekes, edition spangenberg, München 1991.
- Schöning K., *Spuren akustischer Kunst*, „Neue Zeitschrift für Musik“ 1994, 155, S. 9–14.
- Tankred D., *Werkausgabe, B. 2: Merlin oder Das wüste Land*, Mitarbeit U. Ehler, mit einem Nachwort von P. von Becker, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- The Northeastern Dictionary of Women's Biography*, hg. von J.S. Uglow, F. Hinton und M. Henry, Northeastern University Press, (3. Aufl.), Boston 1999.
- Thurner Chr., *Tanz/Pantomime/Performance*, [in:] *Erzählen: ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von M. Martínez, Stuttgart, Metzler 2017, S. 99–102.
- Trojahn M., *Schriften zur Musik*, hg. von H.-J. Wagner, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2006.
- Undset S., *Legendy o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu*, übers. von B. Hłasko, PAX, Warszawa 1956.
- Wörner K.H., *Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch*, Vandenhoeck und Rupprecht, (8. Aufl.), Göttingen 1993.
- Wolf J., *Auf der Suche nach König Artur*, Primus-Verlag, Darmstadt 2009.

## **Narration and Performance. The Reception of medieval themes in operatic adaptation of *King Arthur* by Polish composers**

### **Summary**

Starting from a determined medium of medieval theme transformations in opera adaptations concerning texts, music and content, the author reviews the nineteenth and twentieth centuries' operas in which Polish composers focus on medieval themes. The second part of this article focuses on the analysis of King Arthur motif in a radio opera by G. Bacewicz as well as Z. Krauze's theatre music. Both composers derive from different music traditions, and thus, they touch these issues in a different manner. In Bacewicz's opera, there are clues regarding the adaptation of the material in a form of a comedy. When it comes to Krauze's theatre music used in Merlin by Tankred Dorst, the author focuses on the portrayal of his characters.

**Keywords:** reader-response theory, Middle Ages, *King Arthur*, *Merlin*, music and text relation, opera adaptations.

## **Narracja i performacja. Recepcja tematów średniowiecznych w adaptacjach operowych polskich kompozytorów na przykładzie *Króla Artura***

### **Streszczenie**

Wychodząc od przeobrażeń tematów średniowiecznych w adaptacjach operowych na poziomie tekstu, muzyki i treści, autor artykułu dokonuje – w odniesieniu do wieku XIX i XX – przeglądu oper, w których polscy kompozytorzy podejmują tematy z okresu średniowiecza. W drugiej części artykułu podjęto analizę recepcji motywu Króla Artura w operze radiowej G. Bacewicz i w muzyce teatralnej Z. Krauzego. Oboje kompozytorzy wywodzą się z innych tradycji muzycznych i różnie odnoszą się do tematu. W operze G. Bacewicz można odnaleźć wskazówki na poziomie treści odnoszące się do adaptacji materiału w formie komedii. Natomiast w muzyce teatralnej Krauzego – do sztuki *Merlin* Tankreda Dorsta – chodzi o nakreślenie charakterów postaci.

**Słowa kluczowe:** badania nad recepcją, średniowiecze, *Król Artur*, *Merlin*, relacja tekst a muzyka, adaptacje operowe.