

## „Namen sind ohnehin Schall und Rauch“:

### Der tausendjährige Posten oder der Germanist von Irene Dische und Elfriede Jelinek als Geschichtsober

Ob *Clara S. Musikalische Tragödie*, *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama*, *Bambiland*, *Rechnitz (Der Würgeengel)* oder als letztes Beispiel *Schwarzwasser*: In zahlreichen ihrer Theatertexte bedient sich Jelinek geschichtlicher Ereignisse als Vorlagen. Dies reicht von entlegeneren bis prominenteren Vorkommnissen beziehungsweise Figuren der historischen Realität, von der entfernteren über die jüngere Vergangenheit bis hin zum aktuellen Zeitgeschehen. Historische Ereignisse liefern die Grundlage für den Dramenstoff. Dennoch würde niemand so weit gehen, Jelinek als Verfasserin historischer Dramen zu bezeichnen.<sup>1</sup> Zu weit haben sich Jelineks Stücke von den herkömmlichen Elementen der Theaterdichtung entfernt, wie *dramatis personae*, Regieanweisungen, Dialoge, etc. und brechen mit jeglichen klassischen und auch moderneren Formen, sodass der „Erwartungshorizont eines gattungstheoretisch gebildeten Publikums“<sup>2</sup> unweigerlich gesprengt würde. Jelineks „Geschichtsdramen nach dem Ende des Geschichtsdramas“, wie sie Ingo Breuer bezeichnet, verfügen über keine dramatischen Handlungen, die historische Ereignisse nachstellen.<sup>3</sup> Sie werden zu monologischen Textflächen. „In einem solchen Rahmen zerfällt auch Geschichte – zumindest theoretisch – zu frei zitierbaren Sinn- und Sprachfragmenten. [...] Geschichte wird Sprech- und Spielanlass, Gedächtnisraum und Assoziationsfläche.“<sup>4</sup>

Andererseits ergibt sich die Schwierigkeit der Gattungszuweisung „Geschichtsdrama“/„historisches Drama“ für Jelineks Theaterstücke auch durch das Wesen der Gattung an sich, für die es bis heute keine einheitliche Theorie gibt. In der germanistischen Forschung herrscht große Uneinigkeit bezüglich der Bedeutung von „Historischem Drama“ oder „Geschichtsdrama“. Während Friedrich Sengle eine sehr weit gefasste Auffassung des Begriffs „Geschichtsdrama“ als Verbindung einer Idee des Dichters mit dem historischen Gegenstand vertritt,<sup>5</sup> unterscheidet Elfriede Neubuhr dezidiert zwischen „Dramen mit historischem Sujet“ und dem, was sie als „Geschichtsdrama“ festlegt.<sup>6</sup> Wolfgang Düsing versucht das Geschichtsdrama anhand einiger inhaltlicher Kategorien einzugrenzen („Anachronismus“, „Horizontverschmelzung“, „Zeitenwende“, „Limesfiguren“).<sup>7</sup> Aufgrund der prekären Stellung, die das Geschichtsdrama innerhalb der Forschung einnimmt, aber auch aufgrund der großen Heterogenität ihrer Gattungsgeschichte im deutschsprachigen Raum spricht Jürgen Schröder vom Geschichtsdrama als der

„deutschen Misere“<sup>8</sup>. Für ihn sind Geschichtsdramen „poetische und das heißt auch humane Destillationen des Geschichtswissens und der Geschichtserfahrung ihrer Zeit“<sup>9</sup>.

Das sich aktuell in Arbeit befindliche Dissertationsprojekt zur *Geschichtsdarstellung in der Oper des 20. Jahrhunderts von Ernst Krenek bis Hans Werner Henze* hat das Ziel, ausgehend von einem gattungsgeschichtlichen Überblick und den Ergebnissen der genauen Textarbeit, eine Theorie der „Geschichtsoper“ als Sonderform des Geschichtsdramas zu entwickeln. Die Libretti werden dafür zunächst als Theatertexte gelesen, die Methodik ist die der Dramenanalyse. Dann erfolgt jeweils eine Analyse der musikalischen Gestaltung als zusätzliche Ebene der Bedeutungsgenerierung. Dieses Dissertationsprojekt ist der erste Versuch, derart umfangreich die Bedeutung der Geschichtsoper zu erörtern. Ansätze zu einer Kategorisierung von Opern mit geschichtlichem Sujet lassen sich bei Herbert Lindenberger und Pia Janke finden, die von „Zeitoper“ spricht.<sup>10</sup> Ein Teil des 2021 erschienenen Sammelbandes zur Mittelalterrezeption im Musiktheater befasst sich mit Opernstoffen, die der Historie des Mittelalters entnommen sind und erwähnt einige der in dieser Arbeit besprochenen Werke, stellt aber per se keine Theorie der Geschichtsoper auf.<sup>11</sup> Die vorliegenden Ausführungen sollen die bisherigen Ergebnisse der Forschungen zur Geschichtsoper, insbesondere die theoretischen Überlegungen auf ein Musiktheaterstück zur Anwendung bringen, an dessen Entwicklung Elfriede Jelinek maßgeblich beteiligt war. Es wird untersucht, wie Geschichtsdarstellung in *Der tausendjährige Posten* oder *Der Germanist* (Libretto datiert mit: 01.12.2003, Uraufführung: 2012) funktioniert und inwiefern diese Oper als Geschichtsoper zu verstehen ist, die die Ereignisse rund um den Fall Schwerte ausgehend vom großen Skandal 1995 darstellt.

Im April 1995 standen die Gedenkfeiern zum Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges unmittelbar bevor, die Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen feierte ihr 125-jähriges Bestehen und die Landesregierung der SPD Nordrhein-Westfalen befand sich im Landtags-Wahlkampf, der Umgang mit belasteten Personen aus dem DDR-System bewegt die öffentliche Debatte, wodurch erneut die Diskussion über die Verfahrensweise mit den Tätern des NS-Systems entfacht wird, zumal sich zur selben Zeit ein neues Interesse der zeithistorischen Forschung an den Biografien der Täter aus der Zeit des Nationalsozialismus entwickelt.<sup>12</sup> Die Enthüllung, dass es sich bei Professor Hans Schwerte, dem ehemaligen Rektor der RWTH Aachen und SS-Hauptsturmführer Dr. Hans Ernst Schneider aus dem Stab Himmlers um die selbe Person handelte, musste zu genau diesem Zeitpunkt unweigerlich große Kreise ziehen. Schneider war als Teil der pseudo-wissenschaftlichen SS-Organisation „Ahnenerbe“ für die Verbreitung von NS-Ideologie und der „Säuberung von antiarischem

Gedankengut“ in Bibliotheken in den Niederlanden verantwortlich. Zudem war er, wenngleich nie rechtlich nachgewiesen, beteiligt an der Beschaffung medizinischer Geräte für die Menschenexperimente in den Konzentrationslagern. Nach Kriegsende ließ er sich für tot erklären, heiratete seine Ehefrau erneut unter falschem Namen, adoptierte seinen eigenen Sohn und begann eine glänzende Karriere als Wissenschaftler, der allseits als liberal galt. Er war Rektor der RWTH Aachen, erhielt das Bundesverdienstkreuz und emeritierte schließlich 1978. Der Fall Schwerte wurde der breiten Öffentlichkeit bekannt und stand im Fokus nationaler wie internationaler Medien. Sämtliche betroffenen Teilbereiche der Gesellschaft erkannten den Handlungsbedarf und reagierten rasch, wenn auch defensiv. Seitens der Politik, deren Vertreter häufigen Umgang mit Schwerte gepflegt hatten, sah man sich zu einer Distanzierung genötigt. Sein Bundesverdienstkreuz musste Schneider zurückgeben. Die Hochschulverwaltung erkannte Schwerte umgehend alle akademischen Ehrentitel und Auszeichnungen ab, sah sich aber selbst in keiner Schuld. Versuche, ihm den unter falschem Namen erlangten Dokortitel zu entziehen, verliefen allerdings erfolglos. Die Ermittlungsverfahren der Justiz gegen Schwerte wegen Beihilfe zum Mord an KZ-Häftlingen, für deren systematische Folter und Tötung durch medizinische Experimente Schwerte die Geräte geliefert haben soll, wurden eingestellt. Für das akademische Umfeld hatte die Enthüllung keine Konsequenzen, gegen etwaige Mitwisser wurden keine Disziplinarverfahren eingeleitet.<sup>13</sup> In der Forschung zogen die Ereignisse eine riesige Flut an Publikationen zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Causa Schneider/Schwerte nach sich.

Die Unerhörtheit der Ereignisse und deren gesamtgesellschaftliche Bedeutung bieten neben der Rekapitulation in der zeitgeschichtlichen Forschung auch großes Potenzial für die künstlerische Verarbeitung. Irene Dische konzipiert einen Musiktheatertext, der die Thematik um den Fall Schwerte/Schneider und dessen geschichtliche Hintergründe aufgreift. Sie verknüpft dafür zwei Operetten Franz Schuberts und macht deren Handlungsverlauf zur dramaturgischen Struktur eines Librettos. Schubert schreibt die beiden Stücke zwischen 1815 und 1819 als Singspiele mit gesprochenen Passagen.

*Der vierjährige Posten* mit einem Libretto von Theodor Körner spielt in einem deutschen Grenzdorf im Jahr 1813 zur Zeit der napoleonischen Besatzung. Dort wurde vier Jahre zuvor beim Abzug der französischen Truppen ein Soldat als Wachtposten zurückgelassen. Inzwischen lebt dieser Soldat, Duval, in dem Dorf ein bäuerliches Leben und ist mit der Tochter des Dorfrichters verheiratet. Das friedliche Landleben wird mit der Rückkehr der französischen Truppen unterbrochen, da dies für Duval die Hinrichtung als Deserteur bedeutet. In einem Geistesblitz schlüpft er in seine abgelegte Uniform und stellt sich an

seinen Platz in dem inzwischen aufgegebenen Schilderhaus. Bei der Ankunft seiner ehemaligen Kameraden gibt er an, seinen Posten als Wache die vergangenen vier Jahre gehalten zu haben. Zunächst sind jedoch alle Gnadenersuche der Dorfbewohner erfolglos, das Eingreifen eines gnädigen Generals schließlich rettet Duval vor der Todesstrafe. Er erhält einen ehrenvollen Abschied aus der Armee und darf sein Leben in dem Dorf weiterführen.<sup>14</sup> Auch in *Die Zwillingbrüder* bricht eine längst vergessen geglaubte Vergangenheit in die vermeintlich heile Welt der Gegenwart ein. Die Handlung beginnt als der Kriegsinvalide Franz Spiess eines Auges beraubt aus dem Feld in ein Dorf zurückkehrt. Der dortige Bürgermeister hatte ihm einst bei deren Geburt seine Tochter Lieschen zur Frau versprochen. Franz will nun seine Ansprüche auf Lieschen geltend machen, obwohl diese eigentlich Anton liebt. Trotz einer Wunde am genau anderen Auge unerkannt – tritt Franz' Zwillingbruder Friedrich auf und zieht die übertriebenen Forderungen seines Bruders zurück, die Verwirrung ist perfekt. Das Stück endet mit einer Versöhnung der beiden Brüder, nachdem Franz sich einsichtig gezeigt hat. Lieschen und Anton heiraten.<sup>15</sup>

Dische verbindet die Handlungen der beiden Einakter zu einem Libretto mit drei Akten, das sie mit neuen, englischsprachigen Dialogen versieht. Der musikdramatische Verlauf beider Schubert Singspiele wird unter geringfügiger Veränderung der Reihenfolge der Arien im zweiten Teil maßgeblich beibehalten, nur dass vor dem Finale des *Vierjährigen Postens* Musiknummern der *Zwillingbrüder* eingefügt sind. Elfriede Jelinek übersetzt die gesprochenen Passagen Disches ins Deutsche und bearbeitet die Texte der Arien und Ensembles in Anpassung an die neue Handlung. „Auf vorgegebene musikalische Strukturen werden, ausgehend vom vorhandenen Text, neue Textpassagen appliziert, wobei der vorhandene Text nicht völlig überschrieben wird, sondern neue Elemente in ihn eingearbeitet werden.“<sup>16</sup>

In *Der tausendjährige Posten oder Der Germanist* werden die Figurenkonstellationen aus den Vorlagen grundsätzlich übernommen, anstelle des jeweiligen Liebespaares treten die Figur des Hans Schneider/Schwerte, die im Libretto Hans Schaal beziehungsweise Schall heißt, und dessen Frau Lieschen. Der Kontrahent, aber auch Mitwisser, heißt in diesem Fall Prof. Spieß in Anlehnung an den Protagonisten aus den *Zwillingbrüdern*. Das gleiche gilt für einen weiteren Vertrauten Schaals/Schalls, sein Name ist Schulze, wie der Bürgermeister ein „Dorfschulze“ ist. Der Name des Journalisten, Viet, ist eine Abwandlung des Namens des Bauern Veit aus dem *Vierjährigen Posten*. Der erste Akt stellt die heile Welt eines etablierten Wissenschaftlers dar, der im Kreise seiner Studierenden auf eine tadellose Karriere und gemeinsam mit seiner Frau auf ein erfülltes Leben zurückblickt. Die festliche Stimmung wird

von der Nachricht überschattet, Schalls Doppelidentität sei aufgedeckt worden. Dieser überlegt sich Strategien, um sich aus der Affäre zu ziehen, etwa, dass er in Wahrheit ein Jude sei, der nur aus Angst vor Verfolgung mit falscher Identität der SS beigetreten sei. Der Chor der Journalist\*innen stürmt die Bühne und erklärt dem alternden Professor den Krieg, der sich schließlich zu seiner wahren Identität bekennt. Der zweite Akt ist eine Rückblende in die fünfziger Jahre, zu dem Tag als Schaal unter dem Namen Schall seine Frau zum zweiten Mal heiratet. Ein alter Weggefährte, Walther Spieß, taucht soeben aus dem Krieg zurückgekehrt auf, mit der Absicht, Schaals Frau, die er für verwitwet hält, seinerseits zu ehelichen. Umso erstaunter ist er, auf seinen totgeglaubten Kollegen als Bräutigam zu treffen. Nach der Aufklärung der entstandenen Verwirrung planen sie gemeinsam Schalls akademische Laufbahn. Der dritte Akt springt noch weiter zurück in die Vergangenheit zu Schaals Zeit als SS-Obersturmführer, der in einer verlassenen Wohnung beim Plündern auf eine wissenschaftliche Abhandlung stößt, die seine spätere Karriere als Germanist begründen wird. Die Oper endet wieder im Jahr 1995 mit einem optimistischen Schall, dem es gelingt, die versammelte Presse zu blenden und zu beruhigen. Der Chor der Journalist\*innen aus dem ersten Akt wird wiederholt, nur diesmal leise und verhalten, im Finale wird aus dem anfänglichen Skandal ein vorübergehendes Ärgernis.<sup>17</sup>

Die Frage nach Verdrängung und Verantwortung durchzieht das Libretto Disches/Jelineks. Wie die Figuren der Schubertschen Singspiele wird der Protagonist von Disches und Jelineks Oper von seiner Vergangenheit eingeholt. Das verdrängt Geglaubte dringt als Irritationsmoment in die Gegenwart ein. Auch die Idee der Doppelexistenz der *Zwillingsbrüder* beziehungsweise des Verkleidungs- und Verstellungsspiels des *Vierjährigen Postens* wird im neuen Libretto in einen anderen Kontext gesetzt. Die Rolle des Franz beziehungsweise Friedrich Spiess wird bei Schubert als Doppelrolle sogar vom gleichen Darsteller gesungen. Im *Tausendjährigen Posten* nimmt eine Figur zwei Identitäten an. Das Motiv der doppelten Identität erhält eine aktuelle und politische Aufladung. Dennoch bleiben die ursprünglichen Handlungen und Thematiken „wie in einem Palimpsest“<sup>18</sup> sichtbar. Dabei wird geschickt mit den Handlungselementen und Konfigurationen gespielt, um durch Brüche und bewusste Mischungen eine komische bis zynische Zuspitzung zu erzeugen. Die universitäre Elite erscheint als „Jurassic-Park alter Nationalsozialisten“<sup>19</sup>. Im Vergleich zu den dramatischen Texten bleibt Jelinek hier, wie zuvor in ihren anderen Libretti, der traditionellen Form der Oper und deren Konventionen verhaftet.

Im Rahmen des genannten Dissertationsprojektes zur Geschichtsdarstellung in der Oper wurde eine Theorie der Geschichtsoper entworfen. Als Geschichtsoper wird ein Werk dann

verstanden, wenn Geschichte, festgemacht an einer historischen Figur oder einem historischen Ereignis, eine konkrete Funktion für das Verständnis der Oper hat und nicht nur als Raum, als Staffage der Handlung dient. Die vergangene Zeit soll nicht nur gewählt werden, „um die von der Oper traditionellerweise kultivierte Distanz zwischen einer realen und einer repräsentierten Welt zu etablieren“<sup>20</sup>. Die geschichtliche Referenz, die gewählte Zeit des Rückbezugs, und deren historische Gegebenheiten müssen auch eine Bedeutung für die Aussageabsicht der Oper haben. Der zeitliche Abstand zu den Begebenheiten der Vergangenheit kann dabei variieren, es gibt keine relevante „Frist“, die zu verstreichen hat, um Vergangenes als „Geschichte“ zu präzisieren. Bei der Erarbeitung der Gattungsgeschichte der Geschichtsoper stellt sich vor allem ein Zeitraum als Hochzeit der Geschichtsoper im deutschsprachigen Raum heraus, der mit der Hochzeit der Produktion Historischer Dramen und des historischen Romans übereinstimmt. Der Zeitraum umfasst die Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts, die Zeit des Nazi-Regimes und reicht bis in die Sechzigerjahre. Alle großen theoriebildenden und dramaturgisch einflussreichen Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts verfassen in dieser Zeitspanne Geschichtsopern. Diese bilden den Textkorpus an Primärliteratur des Dissertationsprojektes. Die früheste Oper ist Ernst Kreneks *Karl V.* (Entstehung 1933; Uraufführung 1938) über die letzten Tage des frühneuzeitlichen Kaisers aus dem Hause Habsburg. Paul Hindemiths *Mathis der Maler* (UA 1938) stellt das Leben des Schöpfers des Isenheimer Altars und dessen Auseinandersetzung mit dem Erzbischof von Brandenburg dar. Letzteres ist von allen gewählten Libretti das am wenigsten mit historischen Fakten untermauerte Werk, da vom Wirken Matthias Grünewalds zur Zeit der Reformation und der Bauernkriege kaum etwas urkundlich verbürgt ist. *Jeanne d'Arc. Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* (Entstehung 1938-42; UA 2001) von Walter Braunfels basiert auf den Prozessakten von 1431 während des Hundertjährigen Krieges in Frankreich. Carl Orff setzt mit *Die Bernauerin* (UA 1938) einer der prominentesten Frauenfiguren aus der Geschichte seiner bayerischen Heimat ein Denkmal (UA 1947). Gottfried von Einem arbeitet Georg Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* zu einer Oper um (UA 1947). Das späteste Werk, mit dem sich die Arbeit befasst, ist Hans Werner Henzes *Der Prinz von Homburg* (UA 1960) mit einem Libretto von Ingeborg Bachmann nach dem Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* Heinrich von Kleists. Alle diese Libretti befassen sich auf gewisse Weise mit dem Konflikt zwischen Individuum und politischem System. Kreneks Oper kann als Nachruf auf die Habsburger Monarchie verstanden werden, auch als Gegenmodell zum aufkommenden Nationalsozialismus.<sup>21</sup> Nur zwei Monate nach der Uraufführung in Prag ging Krenek, seit 1933 unter den Nationalsozialisten mit Aufführungsverbot belegt, ins Exil in die USA. Auch

Braunfels und Hindemith waren, von den Nazis verfemt, in die innere Emigration beziehungsweise ins Exil gezwungen. Ihre beiden Opern weisen deutliche biografische Bezüge auf. Unter dem Tarnmantel der Geschichte werden Themen wie politische Verfolgung, unrechtmäßige Bestrafung, Kritik an Autoritäten und Auflehnung gegen die Obrigkeit verhandelt. Orffs *Bernauerin* und von Einems *Dantons Tod* werden die ambivalentesten Stücke des Hauptteils ausmachen und verlangen nach einer differenzierten Betrachtungsweise. Beide Opern wurden in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgeführt und thematisieren bis zu einem Grad Widerstand und ein Brechen mit alten Ordnungen. Entstanden sind beide Werke jedoch während der nationalsozialistischen Diktatur und entsprechen maßgeblich den künstlerischen Richtlinien der Zensur des Regimes.<sup>22</sup> Diese Libretti sind ein Beispiel dafür, wie anpassungsfähig geschichtliche Stoffe sein können und wie unterschiedlich Geschichtsdarstellung funktionieren kann. Als Kontrast dazu kann anhand von Henzes *Prinz von Homburg* die Entwicklung der Geschichtsoper zu Beginn der Sechzigerjahre nachvollzogen werden. Das Frauenbild ändert sich, andere gesellschaftskritische Schwerpunkte werden gesetzt und in der Form der Geschichtsdarstellung akzentuiert. Ein weiteres Beispiel für eine Geschichtsoper aus diesem Zeitraum wäre Paul Dessaus *Die Verurteilung des Lukullus* mit einem Libretto von Bertold Brecht (UA 1951). Geschichte wird hier anhand eines Tribunals über das Leben des römischen Staatsmannes verhandelt. *Der tausendjährige Posten oder der Germanist* ordnet sich erst etwa 50 Jahre später in die Gattungsgeschichte der Geschichtsoper ein. Ein Vorgänger im Musiktheater der 90er Jahre ist Wolfgang Rihms *Die Eroberung von Mexiko* (UA 1992). Statt einer stringenten Handlung wird hier anhand einer Begegnung des spanischen Eroberers Cortez und des Aztekenfürsten Montezuma der Kampf zwischen den Kulturen, zwischen Eroberern und Unterdrückten, zu einem Kampf der Geschlechter, zwischen männlichem und weiblichem Prinzip. Im Jahr 2001, nur zwei Jahre vor der Entstehung des *Tausendjährigen Postens*, wird an der Oper Dortmund *Wallenberg* ein Werk des estnischen Komponisten Erkki-Sven Tüür uraufgeführt, das von dem schwedischen Diplomaten Raoul Wallenberg handelt, der sich für die Rettung ungarischer Jüdinnen und Juden unter der Nazi-Diktatur einsetzte. Das Erfurter Theater gab anlässlich der Eröffnung 2003 eine *Luther-Oper* in Auftrag. Noch immer finden geschichtliche Stoffe Verwendung im zeitgenössischen Musiktheater, hohe Aufmerksamkeit erhielt etwa die Uraufführung von *South Pole* des Komponisten Miroslav Srnka 2016 an der Bayerischen Staatsoper in München. Sie stellt den Überlebenskampf und in einem Fall das Scheitern um die beiden Südpolexpeditionen Amundsens und Scotts von 1910 bis 1912 dar.

Um zu erfassen, inwiefern es sich beim *Tausendjährigen Posten* um eine Geschichtsooper handelt, muss die Art und Weise betrachtet werden, mit der Jelinek und Dische die historischen Fakten verarbeiten. Von den Bühnenfiguren haben nur Schaal/Schall und dessen Frau eine eindeutige Bezugsperson in der Realität. Die Namensänderung von Schneider/Schwerte zu Schaal/Schall hatte vermutlich rechtliche Gründe. In den anderen Figuren lassen sich als *pars pro toto* Schneiders Mitwissende und Unterstützer beziehungsweise die an der Enthüllung beteiligten Forschungs- und Medienvertreter vermuten, eine konkrete Zuordnung, beispielsweise zu Schneiders Ordinarius an der Universität Erlangen, Heinz Otto Burger, ist jedoch nicht möglich. Jelinek und Dische versuchen keine Reproduktion tatsächlicher Ereignisse, stattdessen präsentieren sie ihre Vorstellung davon, wie drei für Schneider/Schwertes Leben richtungsweisende Momente abgelaufen sein könnten, die allerdings nirgends dokumentiert sind. Die ausgewählten Zeitpunkte und die Inhalte der Dialoge zeugen davon, dass sich beide Autorinnen intensiv mit dem öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs um den Fall Schwerte befassen haben. Die dort dominierenden Thematiken um das doppelte Leben Schneiders/Schwertes sind auch die zentralen Aspekte der Librettohandlung. Herbert Lindenberger erklärt, historische Dramen hätten oftmals einen opernhaften Charakter, da sie über viele zeremonielle Elemente, wie Triumphmärsche, Krönungsfeiern, Volksaufmärsche oder Hinrichtungen verfügen, die eigentlich der musikalischen Untermalung bedürfen.<sup>23</sup> Dies mag einer der Gründe für die große Beliebtheit geschichtlicher Stoffe in der Oper sein. Hier werden die großen Chöre zu dramatischen Akteuren, die wie die einzelnen Figuren die Handlung vorantreiben. Gleichzeitig dienen Feierlichkeiten als idealer Ausgangspunkt einer Handlung, die durch Irritationen, die das festliche Geschehen oder das Ritual stören, in Gang gesetzt oder zu einem Ende geführt werden. Auch die beiden ersten Akte des *Tausendjährigen Postens* sind um zwei Feste herum konzipiert. Das erste ist die Feier an der Hochschule Aachen anlässlich des Ausscheidens des Professors aus dem Universitätsleben. Aus dramaturgischen Gründen geschieht die Enthüllung der Doppelidentität in der Oper in dem Moment, da Schaal/Schall sich in den Ruhestand zurückziehen will und im Mittelpunkt einer ihm zugedachten Festlichkeit steht. Der echte Schneider/Schwerte war zu dem Zeitpunkt, da der Skandal aufgedeckt wurde, bereits seit siebzehn Jahren emeritiert, allerdings noch teilweise als Dozent aktiv. Dass Schneider/Schwerte die Nachricht, die ihn letztendlich zu seiner Selbstanzeige führte, tatsächlich während einer derartigen Festivität erreichte, ist nicht bekannt. Eine Anpassung der historischen Fakten dient in diesem Fall dem Zweck, im Moment der größten Zufriedenheit und Behaglichkeit die größtmögliche Irritation einzuführen, die mit der



„Fallhöhe“ in den beiden Vorlagen einhergeht. Auch der zweite Akt spielt sich im Rahmen eines festlichen Anlasses ab, der erneuten Verheiratung von Schaal/Schall mit seiner Frau, die von der Ankunft des alten Kollegen Spieß unterbrochen wird. Zunächst sorgt auch hier das Eindringen der Vergangenheit für einen Moment der Krise, da Spieß den „wiedererstandenen“ Schaal erkennt und somit ein Auffliegen der falschen Identität droht. Darüber hinaus gefährdet der potenzielle Rivale das eheliche Glück der beiden „Erneutvermählten“. Dieser Handlungsstrang rührt einzig vom inhaltlichen und musikdramaturgischen Verlauf der *Zwillingsbrüder* her und nicht von tatsächlichen Begebenheiten. Nach der Klärung der Situation wird dargestellt, wie es Schaal/Schall gelingen wird, mithilfe alter Seilschaften und Ratgeber in der literaturwissenschaftlichen Forschung der Nachkriegszeit Fuß zu fassen. Das Libretto macht es sich somit zur Aufgabe, die vielen von der Geschichte offen gelassenen Fragen im Fall Schneider/Schwerte zu beantworten. Neben der Frage nach dem Grund für Schwertes akademischer Karriere trotz gefälschtem Lebenslauf setzen sich Dische und Jelinek auch mit der Beziehung zwischen Vater und Sohn auseinander:

**Schall:** Michael, wie du weißt, habe ich gerade deine Mutter geheiratet. Gleichzeitig habe ich aber auch einen Adoptionsantrag für dich gestellt. Von jetzt an darfst du mich ganz offiziell Papa nennen.

**Gäste:** Wie reizend, ein dreifaches Hoch!

*(Das Kind läuft schreiend hinaus.)*

**Schall** *(zur Braut)*: Wenn er 18 ist, werden wir ihm die ganze Wahrheit sagen. Daß ich nämlich wirklich sein Vater bin. Das wird ein Schock für ihn sein, aber er wird darüber hinwegkommen. Und jetzt laß uns feiern, daß wir endlich eine richtige Familie sind!

**Gäste:** Wie romantisch! Wie wundervoll!<sup>24</sup>

Das Absurde der ganzen Situation, der Vater, der seinen eigenen Sohn als vorgeblich neuer Mann der Mutter adoptiert, ohne dass der Schwindel erkannt wird, ist in der überzogenen Darstellungsweise bei Dische und Jelinek ersichtlich. Die Überforderung des Kindes ist deutlich, es bleibt unklar, ob es den Vater wirklich nicht erkennt, aufgrund dessen langer Abwesenheit während des Krieges, oder ob es von den Mitteilungen des Vaters in Verwirrung gestürzt wird. Das Libretto gibt eine Option dessen, wie etwas, das völlig abwegig erscheint, abgelaufen sein könnte. In diesem Fall scheint die Vorstellungskraft nur merkwürdige Szenen zuzulassen, die sich im Hause Schneider/Schwerte abgespielt haben müssen. Jelinek und Dische interpretieren geschichtliche Fakten und geben ihre Version der Ereignisse wieder. Dabei wird ein Gegenstand zum Kern der Handlung, der in jedem einzelnen Akt auftaucht: Schaal/Schalls Habilitationsschrift, das Buch, das ihm seinen festen Stand in der Forschung

sicherte. Dische und Jelinek präsentieren die viel diskutierte Theorie, dass Schneider/Schwerte seine Habilitationsschrift nicht selbst verfasst, sondern aus einer jüdischen Bibliothek in Polen entwendet habe.<sup>25</sup> Im ersten Akt liegt bei Schalls Auszug aus seinem Büro das Originalmanuskript seiner Habilitationsschrift noch immer in der Schublade seines Schreibtischs. Im zweiten Akt wird ihm geraten, dieses Manuskript, das er schon seit einiger Zeit habe, zu veröffentlichen. Im dritten Akt wird gezeigt, wie SS-Hauptsturmführer Schaal das Manuskript in einem verwüsteten Raum auf dem Tisch liegend vorfindet und es in seine Tasche steckt. Die Oper erzählt die Geschichte vom Diebstahl des Werkes und den Auswirkungen dessen auf Schaal/Schalls späteres Leben rückwärts, die Wahrheit wird wie in einem Krimi anhand von einzelnen Hinweisen analytisch von der Gegenwart bis zum Moment der eigentlichen Tat aufgedeckt.

Es existieren tatsächlich einige Ungereimtheiten in Bezug auf Schneiders/Schwertes Habilitationsschrift *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*. In der Erstfassung des 1957 an der Universität Erlangen eingereichten Manuskripts finden sich zahlreiche Mängel der sprachlichen Methodik, vor allem bei der Wiedergabe indirekter Rede oder der Organisation der Zeitverhältnisse innerhalb eines Satzes.<sup>26</sup> Auffällig sind große Passagen des Textes, die zwar mit Gänsefüßchen gekennzeichnet sind, oder auch einzelne Begrifflichkeiten und Formulierungen, die als Zitat ausgewiesen sind, jedoch ohne die Angabe einer Quelle. Bei weiten Strecken des Textes handelt es sich damit höchstwahrscheinlich um ein Plagiat. Gleichzeitig finden sich überflüssige Literaturverweise auf Schriften, die rassistische Wahnvorstellungen und pseudo-wissenschaftliche Ideologien beinhalten.<sup>27</sup> Schneiders/Schwertes Habilitationsschrift behandelte den Faust-Stoff, der Thema einer der größten deutschen Tragödien ist. Bei Dische und Jelinek heißt Schaal/Schalls Buch *Der Ursprung der deutschen Komödie*. Dies kann einerseits als eine Umwertung von Goethes Faust gelesen werden, ist aber vor allem eine Anlehnung an Walther Benjamins *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Der Titel *Der Ursprung der deutschen Komödie* lässt sich aber auch auf den Inhalt der gesamten Oper anwenden: Der Zustand Deutschlands als Komödie, als Farce, bei der das Lachen im Hals steckenbleibt.

*Der tausendjährige Posten* Disches und Jelineks thematisiert keine Ereignisse, die für die internationale oder auch nur europäische Geschichte einschneidend waren. Dennoch exemplifiziert sie als Geschichtsoper eine ganz besondere Form der Geschichtsdarstellung. Das dargestellte Leben des Prof. Schaal/Schall spiegelt die gesellschaftlichen Mechanismen im Deutschland der Nachkriegszeit wider. Anstatt einer Aufarbeitung der Vergangenheit, wie sie durch Selbstreflexion und Einsicht geschehen kann, wird die eigene Identität substituiert.

Aspekte der eigenen Vergangenheit werden ausgeblendet, um eine vermeintliche Kontinuität zu erzeugen, „in der eine Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung überflüssig wurde“<sup>28</sup>. Zur Veranschaulichung dieser Vorgänge diene Dische und Jelinek Schneiders/Schwertes Leben als biografisches Gerüst. Geschichtliche Ereignisse werden zum Modell der Probleme einer ganzen Generation.

Die Singspiele Schuberts ergänzen das Konzept des *Tausendjährigen Postens* um eine weitere zeitliche Ebene. Die Biedermeierzeit, die sich nicht mehr mit Kriegereignissen befassen will, wird zur Schablone für die Verdrängung der Nazi-Zeit in der „restaurativen Behaglichkeit“<sup>29</sup>. Bewusst ist deshalb vermutlich der Zeitpunkt der zweiten Hochzeit, die eigentlich bereits am 23. Mai 1947 in der unmittelbaren Nachkriegszeit stattfand, im Opernlibretto in die Heimatfilm-Kulisse der 50er Jahre transferiert. Die heile Welt, die in den Singspielen und vor allem in deren Musik herrscht, fungiert als Deckmantel vergangenen Unheils, das es zu entlarven gilt.<sup>30</sup> Als Gegenmodell zu neuen musikalischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert ist es gerade die Tonalität Schuberts, die mit Wohlklang und Harmonie die Problematiken übertönt und übertüncht, die unter der Oberfläche der Gesellschaft brodeln.

Erwähnenswert ist beim Vergleich zu den Schubertschen Singspielen auch die Tatsache, dass andere Vertonungen von Texten Theodor Körners durch Schubert, etwa *Lützows wilde Jagd*, D 205, zum festen Bestandteil des deutsch-nationalen Liedgutes zählte. Körner hatte sich voll patriotischen Eifers den Befreiungskriegen gegen Napoleon angeschlossen und war 1813 gefallen. Der *vierjährige Posten* dagegen ist ein „utopischer Traum von Völkerversöhnung“<sup>31</sup>, dessen Bestätigung im Schlussquartett mit Chor jedoch eher schwach ausfällt. Auch *Der tausendjährige Posten* hat als Komödie ein gutes Ende. Dem Professor wird verziehen, da er seine Kenntnis der Geschehnisse leugnet. Böse und zynisch endet das Stück mit einer Liebesbeteuerung des Paares, die Presse wird Teil der Vertuschung.

Als zusätzliche intermediale Referenz wird ein weiteres Musikstück Schuberts zum Teil der Bühnenhandlung im *Tausendjährigen Posten*. Zu Beginn des letzten Aktes, in der weitesten Rückblende zu Schaal/Schalls NS-Zeit verschafft sich Schaal Zugang zu einer Art Bibliothek oder Musikzimmer.

Er schlendert im Zimmer umher und betrachtet die Bilder. Macht hier und da etwas kaputt. Er sieht einen Phonografen, eine Schallplatte darauf, bereit, abgespielt zu werden. Er stellt das Gerät an. Adagio aus Schuberts C-Dur Quintett. Es gefällt Schaal sichtlich. Er mustert ein Bild an der Wand, nimmt es ab. Er studiert die Bücher, notiert sich Titel. Papiere liegen auf einem Tisch. Er hebt sie auf. Ein Manuskript. Die Platte bleibt hängen, wiederholt immer wieder dieselbe Stelle. Er dreht den Phonographen ab, studiert die Papiere. Liest laut den Titel: „Der Ursprung der deutschen Komödie“. Er steckt das Manuskript achselzuckend in seine Schultertasche.<sup>32</sup>

Das *Adagio* aus dem C-Dur Quintett, von Schubert - bereits schwer erkrankt - in der Vorahnung des eigenen Todes geschrieben, ist zu Beginn elegisch getragen und mit Sicherheit eines der ergreifendsten Musikstücke überhaupt. Hier untermalt es geradezu ironisch eine Szene großen Unrechts. Das rüpelhafte Auftreten Schaals und sein feinsinniger Gefallen an der nahegehenden Musik stehen in extremem Kontrast zueinander. Gegen den Diebstahl des Manuskripts scheint selbst die Musik zu protestieren, indem die Platte einen Hänger hat. Der beinahe überirdische musikalische Charakter des Stückes machte es geradezu prädestiniert für die Verwendung als Filmmusik. Es erklingt interessanterweise am Ende des 2001 gedrehten Films *Die Wannseekonferenz* mit Kenneth Branagh und Stanley Tucci in den Hauptrollen. Dort werden zu dieser Musik die weiteren Schicksale und die Strafen der NS-Verbrecher verlesen.

*Der tausendjährige Posten oder der Germanist* wurde erst 2013 am Theater Heidelberg uraufgeführt, ist seitdem aber von keinem anderen Haus mehr gespielt worden. Die Thematiken von Verdrängung, von kollektiver Schuld sowie von Machtmissbrauch in akademischen Strukturen verlangen allerdings geradezu nach einer neuen Aufführung, denn sie haben nichts an ihrer Aktualität eingebüßt.

### Anmerkungen

---

<sup>1</sup> Vgl. Breuer, Ingo: Das Geschichtsdrama nach dem Ende des Geschichtsdramas. Über einige Stücke Elfriede Jelineks. In: Zagreber Germanistische Beiträge 17(2008), S. 79-91, hier: S. 79 (zitiert: Breuer, S.).

<sup>2</sup> Ebd., S. 80.

<sup>3</sup> Vgl. Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Sengle, Friedrich: Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart, Stuttgart: Metzler, 1952, S.1.

<sup>6</sup> Neubuhr, Elfriede: Geschichtsdrama. Darmstadt 1980, S. 15.

<sup>7</sup> Düsing, Wolfgang: Zur Gattung Geschichtsdrama. In: Wolfgang Düsing (Hg.): Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun. Tübingen 1998, S. 5-7 (hier: S. 6-7).

<sup>8</sup> Schröder, Jürgen: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes *Götz* bis Heiner Müllers *Germania*. Tübingen 1994, S.7.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Lindenberger, Herbert: Oper als historisches Drama: *La clemenza di Tito*, *Chowantschina*, *Moses und Aron*. In: Walter, Michael (Hg.): Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie. München 1992, S. 211-241 (zitiert: Lindenberger, S.) und Janke, Pia: Dramaturgie der Leidenschaften. Libretti aus vier Jahrhunderten. Wien 2000.

<sup>11</sup> Siehe Buhr, Christian / Waltenberger, Michael / Zegowitz, Bernd (Hg.): Mittelalterrezeption im Musiktheater: Ein stoffgeschichtliches Handbuch. Berlin 2021.

<sup>12</sup> Vgl. König, Helmut: Der Fall Schwerte und die Reaktionen. Einleitung des Herausgebers. In: König, Helmut (Hg.): Der Fall Schwerte im Kontext. Wiesbaden 1998, S. 6-13, hier: S. 6-7 (zitiert: König, S.).

<sup>13</sup> Vgl. Ebd. S. 7-8.

<sup>14</sup> Schreiber, Ulrich: Der vierjährige Posten. In: Dürr, Walther / Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch. Kassel und Stuttgart 1997, S. 315-316 (zitiert: Schreiber, S.).

<sup>15</sup> Schreiber, Ulrich: Die Zwillingbrüder. In: Dürr, Walther / Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch. Kassel und Stuttgart 1997, S. 320-321.

- 
- <sup>16</sup> Janke, Pia: Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz 2003, S. 189-207, hier: S. 201 (zitiert: Janke 2003, S.).
- <sup>17</sup> Vgl. Dische, Irene, Jelinek Elfriede: Der tausendjährige Posten oder der Germanist. <http://www.elfriedejelinek.com/fposten.htm> (29.07.2022).
- <sup>18</sup> Janke 2003, S. 200.
- <sup>19</sup> Rusiknek, Bernd-A.: Schwerte/Schneider: Die Karriere eines Spagatakteurs 1936 – 1995. In: König, Helmut (Hg.): Der Fall Schwerte im Kontext. Wiesbaden, 1998, S. 14-47, hier: S. 14.
- <sup>20</sup> Lindenberger, S. 212.
- <sup>21</sup> Vgl. Maehder, Jürgen: Ernst Kreneks Oper 'Karl V.' und seine Interpretation der Habsburgermonarchie als "christkatholische Weltherrschaft". In: Csobádi Peter / Gruber, Gernot / u.a. (Hg.): Politische Mythen und nationale Identitäten im Musiktheater. Salzburg 2001, S. 666-695.
- <sup>22</sup> Vgl. Kaatz Klemens: Eine Hinrichtung Büchners: *Dantons Tod* von Gottfried von Einem. In: Petersen, Peter / Winter, Hans-Gerd (Hg.): Büchner Opern: Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1997, S. 131-167.
- <sup>23</sup> Vgl. Lindenberger, S. 212.
- <sup>24</sup> Posten, S. 15.
- <sup>25</sup> Vgl. Janke, Pia: „Alle wussten es“. Das Singspiel „Der tausendjährige Posten oder Der Germanist“. Irene Dische im Gespräch mit Pia Janke. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: "Ich will kein Theater": Mediale Überschreitungen. Wien 2007, S. 388-400, hier: S. 395-396.
- <sup>26</sup> Vgl. Wyss, Ulrich: Ein Germanist in Erlangen. In: Jasper, Gotthard: (Hg.): Ein Germanist und seine Wissenschaft. Der Fall Schneider/Schwerte. Erlangen 1996, S. 82-93, hier: S. 89-99.
- <sup>27</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>28</sup> Vgl. Janke 2003, S. 200.
- <sup>29</sup> Ebd.
- <sup>30</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>31</sup> Schreiber, S. 316.
- <sup>32</sup> Posten, S. 23.