

26. April 2012

**Tobias Brandenberger
Seminar für Romanische Philologie**

Wem gehört die *Zarzuela*?

Ein "unbequemer" Gegenstand und seine methodischen Herausforderungen

*

Vielleicht nicht beim ersten Blick auf eine der in den üblichen, mehr oder minder spezialisierten Nachschlagewerken angebotenen Definitionen für *Zarzuela* («eine spanische Bühnengattung mit sowohl gesungenem als auch gesprochenem Text» oder «[f]orme particulière à l'Espagne de théâtre populaire accompagné de musique et chant»¹), wohl aber bei weiterer Reflexion über deren Implikationen und ganz sicher anlässlich eines direkten –ersten oder vertiefenden– Kontakts mit einem oder mehreren derjenigen Produkte, für die das im Titel stehende Lexem anwendbar ist oder verwendet wird, dürfte klar werden, dass es sich bei der –diesseits der Pyrenäen oft kaum wahrgenommenen– *Zarzuela* um ein in verschiedener Hinsicht heikles Terrain des weiten Felds kultureller Manifestationen des spanischsprachigen Raums handelt.

Für eine wissenschaftliche Betrachtung hält die *Zarzuela* (der Name geht auf den von *zarzas*, also Brombeerhecken umgebenen nahe Madrid gelegenen *Palacio Real de la Zarzuela* zurück) eine ganze Reihe von Stolpersteinen bereit und legt –so meine These, die gleichzeitig als Prämisse zu einem in der Vorbereitungsphase befindlichen Forschungsprojekt gelten soll– methodische und disziplinäre Grenzgänge nahe, welche ich für gleichermassen pertinent wie produktiv sowie für den hier anvisierten Bereich für ausgesprochen innovativ erachte.

¹ MGG, Sachteil 9, 1988, sp. 2137; Marc Vignal, *Dictionnaire de la Musique* (Paris, Larousse, 2005, p. 1509).

Bevor nun allerdings die faszinierende interdisziplinäre Schnittstelle unseres Gegenstands beleuchtet und ihr Potential für die Forschung diskutiert werden kann, gilt es, erst einmal das in mehrfacher Hinsicht schwierige, traditionell weder einhellig abgegrenzte noch intern differenzierte Objekt genauer zu bestimmen: "Was genau kann *Zarzuela* heissen?" oder "Was gehört zur *Zarzuela*?"

Der Terminus *Zarzuela* dient gemeinhin als einigermaßen unscharfer Sammelbegriff für musikdramatische Werke (bzw. die kulturelle Praxis ihrer Aufführung und Rezeption) aus verschiedenen Epochen spanischer (streckenweise auch hispanoamerikanischer) Theater-, Musik- und Literaturgeschichte, wobei je nach Fokus und betrachtetem historischen Moment unterschiedlich eindeutige Korrelationen zwischen Etikette und Bezeichnetem entstehen.

Die Tatsache ist zum einen der historischen Entwicklung geschuldet, die zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert verschiedene (wiewohl organisch miteinander verknüpfte) Spielformen von Musikdramatik hervorgebracht hat, auf welche die bequeme Bezeichnung angewendet wurde bzw. wird; zum anderen dem Umstand, dass oft die Autoren ihre Kreationen auch mit anderen Bezeichnungen untertitelten, die ihrerseits oft nur geringe genealogische Schärfe beanspruchen können.

Ein kurzer historischer Abriss:

Seit Mitte des 17. Jahrhunderts wurden mit dem Substantiv kurze musikdramatische Werke bezeichnet, welche zur Ergötzung der spanischen Monarchen und ihrer Gäste im erwähnten Palast dargeboten wurden, normalerweise zweiaktig waren und Schäfer- oder Liebesthematik bevorzugten; prominente erste Vertreter sind Pedro Calderón de la Barca als Textdichter und Juan Hidalgo als Komponist.

Auf diese erste Phase folgte im 18. Jahrhundert eine Weiterentwicklung zugunsten eines gemischten, auch städtischen Publikums nach der Ablösung der Habsburger durch die Bourbonen; die Tradition der *Zarzuela* fand Eingang in die Madrider Theater und trat in engeren Kontakt mit der italienischen Oper, der Annäherungs- wie Abgrenzungstendenzen hervorbrachte; letztere und eine beachtliche Popularität des Dramatikers Ramón de la Cruz prägten das dritte Viertel des 18. Jhdts., wonach die längere *Zarzuela* dann allerdings in der Publikumsgunst durch die kürzeren *tonadillas* und *sainetes* abgelöst wurden.

Nach einer der Konjunktur der italienischen Oper auf spanischen Bühnen geschuldeten "Durststrecke" zu Anfang des 19. Jhdts. kommt es ab 1850 zur sogenannten *restauración* der (mehraktigen) *Zarzuela grande* durch Francisco Asenjo Barbieri und Joaquín Gaztambide. Nach der Revolution von 1868 wurde dann das sogenannte *género chico* populär, einaktige Stücke mit Madrider Mittel- und Unterschicht-*settings* und einem grösseren Anteil an gesprochenem Text; solche *zarzuelas chicas* (die zeitgenössischen Autoren verwendeten viele verschiedene Bezeichnungen [*sainete lírico, paseo, etc.*] wurden in den Vorstellungen des *Teatro por horas* in Blöcken zusammengefasst, wobei das auch weniger solventen Schichten entstammende Publikum je nach Zeit und Liquidität eines oder mehrere Stücke geniessen konnte.

Das *género chico* machte im frühen 20. Jahrhundert wiederum erst revue- und variétehaften, stärker an optischen Reizen interessierten Produktionen der *revista* und des *género ínfimo* Platz, dann auch einer stärker an der jenseits der Pyrenäen florierenden Operette orientierten Praxis. Gegen 1920 wiederum erlebte dann die *Zarzuela grande* eine zweite Blüte, die bis zum Bürgerkrieg anhielt; in der Folge wurden in den spanischen und hispanoamerikanischen Theatern immer seltener neue Stücke aufgeführt. Mit den 1950ern scheint die Produktivität des Genres zwar erloschen; das Repertoire ist jedoch weiterhin auf verschiedenen Bühnen und durch freie Gruppen, wenn auch nur noch als ein Redukt, im kulturellen Leben präsent, und Film- und Plattenindustrie –letztere gerade mit Hilfe prominenter SängerInnen wie Plácido Domingo, José Carreras, Teresa Berganza oder María Bayo– garantier(t)en der Zarzuela eine gewisse Verbreitung.

Die Vielfalt der mit dem Hyperonym *Zarzuela* fassbaren Stücke ist beträchtlich, ihre zeitliche und geographische Spannweite ebenso; als kleinster gemeinsamer Nenner –etwa im Jausschen Sinne einer genologischen "Dominante"– darf gelten, dass es sich um populäres (also hinsichtlich seiner Ästhetik und/oder der soziokulturellen Zugehörigkeit des anvisierten Publikums markiertes) Musiktheater aus dem spanischsprachigen Kulturraum handelt, in dem gesprochener und gesungener Text, Instrumentalmusik und ggf. auch Tanz (durchaus in unterschiedlicher quantitativer wie qualitativer Relation) kombiniert werden.

Heikel sind sowohl die Abgrenzung nach aussen, also gegenüber anderen Formen, wie auch die interne Unterteilung in kohärent beschreibbare Subgenres.

**

Die eingangs gestellte Frage, in wessen disziplinären Bereich nun die unter dem Terminus *Zarzuela* im weiteren Sinn subsummierten Phänomene aus unterschiedlichen Epochen fallen sollen bzw. dürfen, lässt sich produktiver formulieren, indem wir nach möglichen Perspektiven oder Erkenntnisinteressen, sowie davon ausgehend nach den dafür zielführenden Spezialisierungen fragen; dies wird unweigerlich und direkt auf die Diskussion der methodologischen Herausforderungen der *Zarzuela* hinführen, die hier im Vordergrund stehen soll.

Im Rückblick auf bereits Geleistetes und bei einer Umschau über die aktuelle wissenschaftliche Praxis präsentiert sich der Stand einschlägiger Forschung als nur teilweise befriedigend.

Zwar existiert in Spanien selbst zur *Zarzuela* eine spezialisierte musikwissenschaftliche Tradition vorwiegend musikhistorischer Prägung, prominent vertreten von ForscherInnen des Instituto Complutense de Ciencias Musicales in Madrid, die inzwischen auch zahlreiche kritische Ausgaben von Werken aus verschiedenen Phasen der Geschichte populären Musiktheaters sowie den monumentalen, seit einiger Zeit in erweiterter Fassung vorliegenden *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* publiziert haben.

Andererseits kontrastiert die musikologische Zuwendung mit einer frappierenden literaturwissenschaftlichen und insbesondere librettologischen Enthaltbarkeit, obwohl sich unter den Textdichtern (vor allem im 17. und 19. Jahrhundert) namhafte Autoren finden, die mit anderen ihrer Werke durchaus Aufmerksamkeit in der kritischen Literatur beanspruchen können.

Von theaterwissenschaftlicher Seite wiederum erschöpft sich die Beschäftigung mit der *Zarzuela* weithin in theaterhistoriographischer Forschung (in Spanien und Hispanoamerika stark positivistisch ausgerichtet), während aufführungs- bzw. inszenierungsanalytische Zugänge kaum praktiziert worden sind.

Es lässt sich im konkreten Fall beobachten, wie die disziplinäre (und das heisst auch: institutionelle) Trennung von musik-, literatur- und theaterwissenschaftlicher Forschung zu einer einseitigen Privilegierung jeweils eines Bestandteils des "Gesamtprodukts" führt, indem problematischerweise von den anderen Komponenten abstrahiert wird: nicht ganz überraschend

ist denn auch eine aus theatersemiotischer Perspektive die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen verbalen, musikalischen und szenischen Codes und mithin den plurimedialen Charakter der Kunstform Zarzuela angemessen berücksichtigende Forschung praktisch inexistent.

Die Gründe für das insgesamt festzustellende Defizit wären genauer zu eruieren; wesentlich mag einerseits der Umstand sein, dass es sich um ein ausserhalb des spanischsprachigen Kulturraums kaum gepflegtes und auf wenig Interesse stossendes, zur Internationalisierung also nur beschränkt geeignetes Terrain handelt: immerhin wird das geringe wissenschaftliche Interesse in Europa und Nordamerika neuerdings, aufgrund vermehrter diskographischer Aktivität im Bereich der älteren Werke, aber auch dank experimentierfreudigerer Spielplangestaltung an europäischen Musiktheaterbühnen zumindest teilweise von kultureller Praxis kompensiert oder sogar stimuliert.

Sicher spielt weiters eine unreflektierte, ideologisch motivierte Skepsis oder Abneigung gegenüber dem möglichen Untersuchungsobjekt eine Rolle. Für viele Zeitgenossen handelt es sich um ein wenig attraktives ästhetisches Produkt: die Wahrnehmung der Gattung als reaktionäre bis kitschige, ja peinliche weil (so die aktuelle *communis opinio*) hoffnungslos antiquierte Werte und Szenarien zelebrierende, auch nicht mehr produktive Form, wie sie sich im Kulturbetrieb der letzten Jahrzehnte zu präsentieren schien, in dem sie lediglich eine Nischenposition einnimmt, mag als eine Art blinden Flecks die Vernachlässigung mitbedingt haben.

Die benannten Defizite lassen sich freilich –und so soll es hier geschehen– auch als Potentiale für die Forschung sehen, als Möglichkeiten neuperspektivierter Annäherungen; in diesem Sinne ist der im Folgenden (zuhanden vertiefter Diskussion) grob aufskizzierte Durchgang durch methodologisch fordernde Aspekte der *Zarzuela* als Anregung zu weiterer kritischer Auseinandersetzung gemeint.

Nur marginal beschäftigen kann uns in diesem Rahmen –obwohl es sich durchaus auch um Herausforderungen, wenn auch nicht eigentlich methodischer Art handelt– die Bewältigung der prekären Situation der Gattung in ihren verschiedenen Ausformungen im Gesamtkontext

aktueller kultureller Praxis in Spanien; eine solche würde allerdings ihrerseits zu einer vertieften wissenschaftlichen Auseinandersetzung insofern beitragen, als sie signalisieren könnte, dass das Objekt des Interesses ein solches auch tatsächlich verdient. Zu denken wäre insbesondere an notwendige Veränderungen im Bereich der Kulturpolitik, der Ausbildung von Musikern und Bühnenkünstlern, aber auch der inhaltlichen Gestaltung schulischer Curricula.

Aus wissenschaftlicher Sicht liegt es m.E. auf der Hand –und die oben in der Diagnose des Forschungsstands zum Thema angesprochenen Probleme weisen in genau diese Richtung–, dass eine objektadäquate Beschäftigung mit der *Zarzueta* zwar untersuchungswürdige Spezifika fokussieren kann, prinzipiell jedoch idealerweise interdisziplinär an die Materie heranzugehen hat.

Konkret geht es um eine integrierte Berücksichtigung von drei Bestandteilen des uns interessierenden Phänomens, die –üblicherweise unterschiedlichen Disziplinen zum Studium zugewiesen– zwar getrennt erarbeitet werden (können), bei der Vermittlung/Verwirklichung in der Aufführung jedoch normalerweise zusammenwirken: literarischer Text, Musik und szenische Präsentation. Es handelt sich hierbei nicht um voneinander isolierbare Komponenten, sondern um konstitutive Elemente, die sich wechselseitig bedingen und deren Erforschung von einer Fächergrenzen überwindenden Herangehensweise nur profitieren kann.

Einzelnen oder kombiniert eröffnen sie mehrere Arbeitsfelder, die einer vertieften Erforschung bedürftig sind und von denen ich anschliessend sechs kurz berühren möchte; alle legen sie jeweils die Betrachtung verschiedener Faktoren bzw. Instanzen nahe, die in unterschiedlicher Weise an der Realisierung beteiligt sind.

Eine erste, übergreifende Herausforderung bestünde also darin, die *Zarzueta* nicht mehr aus einer je nur literaturwissenschaftlichen, musikwissenschaftlichen oder theaterwissenschaftlichen Perspektive zu fokussieren, sondern fortan zur Verortung der Gattung in ihren Kontexten, zur Betrachtung ihrer Entwicklungslinien, zur Analyse einzelner Titel, zum Studium relevanter Fragestellungen, etc. etc. einen hinsichtlich der Notwendigkeit interdisziplinärer *approaches* sensibilisierten Blick anzuwenden.

Wenn dieser Blick von aussen kommt, kann er noch dazu einer kulturellen Vorprägung vielleicht eher entgehen als die wenn auch um Objektivität bemühte so doch selten völlig von der Wahrnehmung einer breiteren Öffentlichkeit unbeschadete Sicht spanischer und

hispanoamerikanischer Forschender – mit der er aber idealerweise in Austausch zu treten hätte.

Ein erstes, sehr weites Arbeitsfeld, zu dessen Erforschung aber bislang das Phänomen Zarzuela noch kaum hinzugezogen wurde, ist die Entwicklung der dramatischen Literatur in spanischer Sprache, sowohl auf der Iberischen Halbinsel als auch in der Neuen Welt, ein "klassischer" literaturwissenschaftlicher Belang somit. Eine übermächtig "textlastige" Literaturgeschichte in der Hispania hat nicht nur gerne die Aufführungspraxis und überhaupt die Gegebenheiten des Theaterbetriebs unbesehen an die Theaterwissenschaft abdelegiert, sondern auch die musikalische Mitgestaltung der Vermittlung der Texte in der Vorführung sowie –konkret für eine gebührende Würdigung von Stücken aus dem Bereich der Zarzuela verhängnisvoll– die entsprechenden Bestandteile der einzelnen Werke eher stiefmütterlich behandelt. Dies zu kompensieren ist ein Desiderat, das die Kombination von Expertise aus den verschiedenen beteiligten Disziplinen nahelegt.

Im Bereich der dramengeschichtlichen Methodenreflexion wäre als Monitum also die spezifische Betrachtung von *Zarzuela*-Libretti hinsichtlich ihres weiteren Zusammenhangs mit dem Kontext dramatischer Literatur zu nennen. Dies ist gerade für diejenigen Phasen wünschenswert, in denen eine enge Verschränkung solcher Texte mit anderer dramatischen Produktion derselben, oft prominenten literarischen Autoren vorliegt (etwa in Fällen wie denjenigen von Pedro Calderón de la Barca oder Carlos Arniches, um hier nur zwei weit auseinanderliegende Momente zu signalisieren). Besondere Relevanz kommt weiterhin der Frage zu, wie die kürzeren Formen der Zarzuela gattungsgeschichtlich mit dem sog. *sainete* verknüpft sind, das sich aus dem *entremés* des 17. Jahrhunderts entwickelt und im 18. Jahrhundert häufig ebenfalls musikalisch "garniert" wird (z.B. die Werke von Ramón de la Cruz). Querverbindungen mit den Textsubstraten der *tonadilla* und ganz besonders die bis zur terminologischen Konfusion führende Annäherung von verschiedenen Subtypen im *teatro de horas* des späten 19. Jahrhunderts –in dem *sainete (lírico)* sehr häufig Bezeichnung für kurze Zarzuelas wird– bieten noch reichlich Anlass zu genauerer Betrachtung, die zur Klärung der Frage beitragen können, wie sich diese Dramentexte bzw. -textgruppen zueinander verhalten.

Genau diese Betrachtung wäre jedoch (und dasselbe gilt für die als viertes Feld aufgeworfenen Fragen, die sich besonders auf die musikalische Ausgestaltung der Stücke und deren Beschreibung beziehen) ohne eine tiefer gehende Berücksichtigung des plurimedialen Charakters der untersuchten Produkte wenig sinnvoll; eine rein am sprachlich-literarischen Text orientierte,

also verengt literaturwissenschaftliche Herangehensweise wird die vorrangig durch die Spezifika paralleler oder anschliessender musikalischer und szenischer Gestaltung bedingten Aspekte oft übersehen oder nicht ihrer Komplexität entsprechend interpretieren können.

Insofern drängt sich als zweites verstärkt zu bearbeitendes Feld für eine zukünftige Zarzuelaforschung dasjenige der Partikularitäten ihrer plurimedialen Formel(n) auf. Gemeint ist hiermit eine auf Fragen der (Inter)Medialität sensibilisierte theoretische Auseinandersetzung, die einerseits möglichst wenig durch traditionelle Fächergrenzen eingeengt wird, andererseits eine kritische Reflexion vorhandener oder neu entwickelter Begrifflichkeit und deren heuristischen Werts befördert, drittens aber auch eine Rückführung auf die Praxis eröffnet –was wiederum einen engen methodischen Kontakt mit der Theaterwissenschaft erfordert.

Am konkreten Objekt werden dabei meist zwangsläufig Facetten des Text-Musik-Verhältnisses im Vordergrund stehen, über die Spezifizierung der Komponenten hinaus insbesondere eine Charakterisierung ihrer Interaktion.² Die Frage der Präfigurierung eines der beiden Elemente durch das andere stellt sich dabei gerade im Bereich der Produktion, wo häufig von einer engen Zusammenarbeit zwischen Librettisten und Komponisten auszugehen ist, manchmal mitbestimmt von szenischen Vorgaben für den Aufführungskontext, welche von jenen zu beachten waren. Auch für die Seite der Vermittlung und Rezeption gebührt selbstverständlich den sich aus der plurimedialen Realisierung ergebenden Phänomenen besondere Beachtung (phänomenologisch oder semiotisch).

Noch praktisch kaum untersucht ist drittens ein angesichts der regionalspezifischen Prägung vieler Stücke (insbesondere seit der Mitte des 19. Jahrhunderts) eigentlich naheliegendes Gebiet: die Imagologie der Zarzuela.

Wenn Dutzende von Werken vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts quasi "offensiv" ihre Handlung in bestimmte geographisch und kulturell "typische" urbane oder rurale Kontexte verlegen, deren spezifische Musiktraditionen einschliesslich der Tanzformen, deren Kleidung und sprachliche Charakteristika sie sodann ausführlich entfalten (z.B. *Gigantes y cabezudos* für Aragón, *Maruxa* für Galizien, *La rosa del azafrán* für die Mancha, *La alegría de la huerta* für Murcia, *El caserío* für das Baskenland, *El cafetal* für Kuba), so drängt sich einerseits die

² Problematisch kann sich bei einer solchen Fokussierung allerdings der Umstand erweisen, dass gerade die gesprochenen Passagen traditionell für improvisierte komische und oft tagesaktuelle Satire befördernde Einschübe "anfällig" sind, die natürlich

Untersuchung daraus entstehender Imagotype auf, und andererseits natürlich auch die Frage nach dem Nexus solcher Konstruktionen mit realhistorischen, sozialen, politischen und ökonomischen Faktoren des jeweiligen Entstehungskontextes. Derlei imagologische Arbeiten sollten sich selbstverständlich ebenfalls nicht ausschliesslich auf Text oder Musik beschränken, sondern beide Teilbereich in der Betrachtung zu integrieren versuchen und die szenischen Potentiale im Moment der Rezeption mitbedenken –die durchschlagende Wirkung der Kombination von durch verschiedene Codes provozierten Empathie und Identifikation lässt sich aktuell immer noch problemlos anlässlich von Aufführung besonders emblematischer Stücke beobachten...

Als viertes, ebenso weit gespanntes wie streckenweise noch erhellungsbedürftiges Arbeitsgebiet wäre die Vielfalt der spezifisch musikalischen Gestaltung der Zarzuela zu nennen, wobei zum einen nach ihren Berührungspunkten mit unterschiedlichsten musikalischen Traditionen und Systemen zu fragen ist, zum anderen nach ihrer Bedingtheit bzw. Mitbeeinflussung durch externe Faktoren.

Es eröffnet sich hier nicht nur ein markant diachroner Vektor in dem Sinne, dass untersucht werden kann und soll, in welchen musikhistorischen (und soziokulturellen, historischen, politischen) Kontexten die Partituren mit Tendenzen europäischer Tradition im Austausch stehen; nicht minder wichtig schiene ein ausführlicher Einbezug jeweils regionaler, populärer Musikkultur oder zeitgenössischer Unterhaltungsmusik. Viele Komponisten arbeiten nicht nur zum jeweiligen *setting* passende Folklorelemente oder regionale Partikularitäten ein und tragen so zur gerade erwähnten imagologischen Effizienz einer Zarzuela bei (s.o.), sondern rekurrieren kontrastiv auch auf "fremde" Muster (wenn etwa in der betont madrilenischen *Verbena de la Paloma* eine Flamencosängerin aufzutreten hat oder im *Baile de Luis Alonso* die Figuren im andalusischen Cádiz sowohl eine Varsoviana oder eine Polka tanzen) oder kreieren, etwa im Grenzbereich zur *Revista* musikalisch aus sehr heterogenen Nummern zusammengesetzte Stücke. Ein sehr spannender Bezug zur Theaterpraxis erweist sich angesichts zahlreicher metatheatralischer und intertextueller Stücke: Opernparodien oder Zarzuelas, die den Theaterbetrieb auf die Bühne stellen (wie *El dúo de «La Africana»*, wo eine Provinzcompagnie an der meyerbeerschen Herausforderung scheitert, dafür allerdings *jotas* singt) fordern nicht nur musikwissenschaftliches, sondern wiederum auch theatergeschichtliches Herangehen und sind auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive interessant.

nicht im Libretto auftauchen, sondern lediglich dem Publikum der flüchtigen Aufführung zugänglich sind.

Die Beobachtung solcher Interaktion und Interdependenz verschiedener Typen leitet über zu einem fünften, von eigentlich an theaterwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse orientierten Feld, von dessen möglichen Teiluntersuchungsgegenständen viele von einer interdisziplinär geschärften Perspektive profitieren können: die sich in szenischer Realisierung äussernde kulturelle Praxis.

Während in Spanien die Theatergeschichte Aspekte wie die Spielplangestaltung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert oder die Prägung der Theaterkultur durch den Hof im 17. Jahrhundert ziemlich ausführlich untersucht hat, müssten theatrologisch-dramaturgisch relevante Fragen der Inszenierungs- und Aufführungspraxis, ihrer ästhetischen Tendenzen oder auch ihrer politisch-sozialer Hintergründe (das Genre als systemerhaltendes oder subversives Element kulturellen Lebens) stärkere Berücksichtigung finden. Das *Teatro por horas* oder die Zarzuela unter dem Franquismus bieten hierfür etwa faszinierendes Material, das auch für Historiker oder Literaturwissenschaftler von Interesse ist.

Zarzuela als eines von vielen Aufführungsgenres in verschiedenen historischen Momenten eröffnet den sechsten Bereich, der für die interessierte Forschung eine veritable Herausforderung präsentiert.

Als Spielart etablierter Theaterlebens haben die Werke zwar einige Aufmerksamkeit gefunden, so gut wie nicht ins Visier genommen wurden aber Verbindungen zu anderen Formen inszenierter Kultur: Feste (für den spanischsprachigen Bereich besonders die sog. *verbenas*) und Prozessionen, literarische oder musikalische Wettstreite, Stierkampf, etc., *cultural performances* (Singer) also, in denen Gemeinschaften ihr Selbstverständnis artikulieren.

Hier bedürfte es erstens einer Refokussierung der Zarzuela insgesamt in einem derart bezeichneten weiteren Zusammenhang, andererseits einer Untersuchung der Frage, in welchem Mass andere solche Genres wie die bezeichneten in die Werke aus dem Bereich der Zarzuela einfließen.

Im gleichen Bereich der noch genauer zu bestimmenden Verortung unseres Objekts im Rahmen einer Spektakelkultur hätte sich eine erst in Ansätzen vorliegende Erforschung der Beziehungen mit anderen Produkten der jeweils zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie, insbesondere seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts (Revue, Kabarett, Kino, Musical, Fernsehen) zu situieren, die auch medienwissenschaftliche Anknüpfungspunkte bieten kann.

Bei allen bis hierhin kurz umrissenen Arbeitsfeldern ist nicht nur eine stärker interdisziplinäre Herangehensweise angebracht; eine weitere methodische Herausforderung betrifft, wie oben schon angedeutet, die adäquate Betrachtung der unterschiedlichen Elemente, welche auf den Untersuchungsgegenstand einwirken, sowie der spezifischen Momente seiner Realisierung. Bisherige Forschung problematisiert sehr häufig nicht im geringsten diesen durchaus bedenkenswerten Umstand der Diversifizierung der kulturellen Manifestation Zarzuela, sondern nimmt sie als nicht weiter nach daran beteiligten Faktoren untersuchtes Phänomen in den Blick.

Methodisch relevant wäre aber demgegenüber bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Zarzuela eine Differenzierung verschiedener Faktoren und Beteiligter, die ihre Realisierung steuern oder beeinflussen.

Im Bereich der Produktion steht dabei die Zusammenarbeit von Librettisten und Komponisten im Vordergrund, eine Zusammenarbeit, deren Charakteristika (oder deren Fehlen) wertvolle Rückschlüsse auf die einzelnen Stücke oder ganze Werkgruppen ermöglicht. Auch die Verflechtung der jeweils Hauptverantwortlichen für Libretto und Partitur in allogenerische Produktionskontexte ist betrachtenswert, insofern als es durchaus von Interesse ist, welche musikalischen oder literarischen Bereiche Zarzuelakomponisten bzw. -librettisten mitbedienen.

Ein dritter Aspekt ist die Steuerung der Produktion durch die Verantwortlichen für die Vermarktung und die szenische Realisierung; so stünde zu erörtern, wann, wo und wie Theatermanagement oder Sänger/Schauspieler auf Themen, Textgestalt, Musik einwirkten.

Eine solche, stärker auf die unterschiedlichen an der Herstellung und den Beginn der Diffusion beteiligten Instanzen achtende Fokussierung ist nun ebenso auf theaterwissenschaftliche Erweiterung angewiesen wie eine Perspektive, die Kontexte und Rezeption stärker in den Vordergrund rückt.

Gerade die historische (mentalitäts-, sozial-, kulturgeschichtliche), politische und ideologische Kontextualisierung ist für ausgewählte Werke oder Gruppen von Titeln in bestimmten Phasen vorgenommen worden; es zeigt sich dabei, dass das jeweilige ästhetische Produkt signifikant nicht nur durch die künstlerischen Verantwortlichen, sondern ebenso durch die Bedingungen des Umfelds, innerhalb dessen es schliesslich realisiert wird, geprägt ist, andererseits wiederum auf den Kontext zurückzuwirken vermag. Während jedoch für das 19. Jahrhundert derartige Wechselwirkungen von der Forschung beachtet wurden, zeigen sich für neuere Epochen nicht unbedingt überraschende, gleichwohl zu korrigierende Defizite: wie beispielsweise in der Krise

am Beginn des 20. Jahrhunderts, und dann vor allem unter Franco eine nationale Selbstvergewisserung durch entsprechende Diskurse eines bestimmten kulturellen Produkts befördert wurde, wäre untersuchenswert.

Im Bereich der Rezeption durch das Publikum wird wiederum das plurimediale Potential des Produkts Zarzuela anhand der Realisierung besonders akut, indem im Moment der Wahrnehmung Text nicht Musik und Szenischem trennbar erscheint. Von der empirischen Rezeptionsforschung bis zur Anwendung wirkungsästhetischer Konzepte ist allerdings die Zarzuela noch kaum berührt worden; insofern ist auch hier ein Plädoyer für eine verschärfte Beobachtung der aus den Partikularitäten der Rezeption sich ergebenden Befunde angebracht (so, um nur ein Beispiel anzuführen, die völlig unterschiedliche soziokulturelle und -ökonomische Prägung des Publikums im 17./18, späten 19. oder 20. Jahrhunderts).

An diagnostizierten Forschungsdefiziten, an möglichen Herangehensweisen und Perspektiven, sowie an den skizzierten Bereichen, in denen eine Auseinandersetzung mit der Zarzuela als besonders lohnenswert erscheint, werden immer wieder bestimmte Probleme sichtbar, die – parallel zur eben kurz beleuchteten Diversifizierung dieses spannenden kulturellen Phänomens aufgrund der im Ablauf seiner Konstituierung auf es einwirkenden Faktoren– zu methodischer Vorsicht anhalten müssen und die im Folgenden kurz synthetisiert seien.

Einerseits erweisen die Manifestationen unserer musikdramatischen Tradition eine beachtliche Heterogenität, die angesichts der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung dessen, was alles unter Zarzuela gefasst werden kann, nicht erstaunen darf und die sich auf mehreren Ebenen äussert.

Neben die diachrone Entwicklung, die während dreihundert Jahren unterschiedliche Typen, Themen, Ästhetiken und Poetiken verfolgt und von unterschiedlichsten Kontexten mitbedingt wird, tritt eine diatopische Vielfalt, in der nicht nur Zentrum und Peripherie innerhalb Spaniens als Gegensätze wirksam werden, sondern sich auch in Hispanoamerika einige Pole konstituieren, welche das Panorama zusätzlich in Richtung einer Plurizentrität innerhalb der Hispania diversifizieren (während die Zarzuela in anderen Ländern nur punktuell Beachtung findet).

Es ergibt sich ein ausgesprochen breites Panorama, in dem sich Prägungen und Beeinflussungen durch verschiedene Kontakte, die Verwendung unterschiedlichster Materialien –von einem Bemühen um *lo castizo* [etwa: 'das Typisch-Eigene'] bis zu Tendenzen der Hybridisierung–

feststellen lassen, auch Beziehungen zu anderen Bereichen kultureller Praxis von Bedeutung sind, und in dem die Spannweite der Einzelwerke vom Höhenkamm bis zum *género ínfimo* reicht. Diese Vielfalt nicht ausser Acht zu lassen, aber wissenschaftlich angemessen auf sie zu reagieren, dürfte eine der schwierigeren Aufgaben desjenigen sein, der sich auf das Terrain der Zarzuela begibt.

Die zweite grosse Herausforderung ist die, angesichts eines plurimedialen Phänomens Fachgrenzen produktiv zu hinterfragen und mit der notwendigen theoretischen und methodischen Reflexion Wege interdisziplinärer Annäherung und ein geeignetes Analyseinstrumentarium zu erproben, die dem untersuchten Objekt gerecht werden können. Über literatur-, musik- und theaterwissenschaftlich fundierte Ansätze hinaus kann eine solche Offenheit Verbindungslinien zu anderen Disziplinen mit ihren Fragestellungen schlagen.

Es mag legitim erscheinen, einzelne Aspekte der Zarzuela –und der bislang ledig marginal erforschten sind noch viele– aus einer fachspezifischen, mithin disziplinär beschränkten und dadurch einfacher zu praktizierenden Perspektive anzugehen; auch so ist sinnvolle Zarzuelaforschung möglich. Dennoch sollten wir spezifische Fokusse stets unter Berücksichtigung weiterer Kontexte und des Potentials interdisziplinärer Zugangsweisen anwenden, um der Komplexität des Gesamtphänomens gerecht zu werden, keine übereilten und/oder verzerrten Schlüsse zu ziehen und das Verständnis einzelner Facetten gerade auch in ihrer mehrfachen Bedingtheit sicherzustellen.

In diesem Sinn gehört die Zarzuela allen, die mit ihr etwas anfangen können, ohne ungerechtfertigte Exklusivitätsansprüche auf sie zu erheben; ganz besonders darf sie denjenigen ans Herz gelegt werden, die gerne ihren Horizont über den disziplinären Zaun hinaus erweitern und mit KollegInnen aus anderen Gebieten zusammen neue Herausforderungen annehmen wollen.

Weiterführende Literatur:

Amorós, Andrés; Díez Borque, José M. (eds.) (1999), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

Casares Rodicio, Emilio; Pérez Castillo, Belén (1996-97), «Bibliografía sistemática de la zarzuela en los siglos XIX y XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-97), 543-565.

Casares Rodicio, Emilio (coord.) (2006), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (2 vols.).

Encabo Fernández, Enrique (2006), *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*. Diss. Barcelona (Universitat Autònoma).
<http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/4878/eef1de1.pdf?sequence=1>

Fernández-Cid, Antonio (1975), *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.

Gier, Albert (1998), *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: WBG.

Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.

Huerta Calvo, Javier (dir.) (2008), *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

Klotz, Volker (1991), *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München: Piper.

Model, Agnes (2011), *Der sainete lírico. Unterhaltendes Musiktheater im Madrid der Restaurationszeit*. Berlin: Logos.

Moral Ruiz, Carmen del (2004), *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza.

Romero Ferrer, Alberto (2005), «Introducción» a *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 574); 9-73.

Salaün, Serge (1983), «El género chico o los mecanismos de un pacto cultural». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1981*. Madrid: CSIC (Anejos de *Segismundo*, 4); 251-261.

Versteeg, Margot (1997), *El discurso cómico del género chico*. Diss. Groningen.

Webber, Christopher (2002), *The Zarzuela Companion*. Lanham, Oxford: Scarecrow.