

Mateo Taibon

COMPLOI, André: *Le ciastel dles stries. Edition, Rezeption und Analyse der ersten ladinischen opereta im kulturgeschichtlichen Zusammenhang*, San Martin de Tor, Istitut Ladin Micurà de Rü, 2010, (= Ladinia Monografica, 02), 216 pp.

### “Zum Ärgernis der alten Klatschweiber”

In einer umfassenden und präzisen wissenschaftlichen Arbeit untersucht A. COMPLOI ein wichtiges Kapitel ladinischer Kulturgeschichte. Wie häufig wurden die Lieder aus *Le ciastel dles stries* denn gesungen, wie oft Teile des Werkes im Radio übertragen, wie oft schließlich Textstellen zitiert, ja zum geflügelten Wort, während mehrere Melodien bzw. Lieder des Werkes zum Identifikationsmerkmal für die ladinische Volksgruppe wurden, vor allem für die Ladinier des Gadertales! Umso erstaunlicher ist die geringe Zahl von umfangreicheren wissenschaftlichen Arbeiten zu *Le ciastel dles stries* und *Le scioz da San Jënn*, den ersten beiden Werken ladinischen Musiktheaters. A. COMPLOI führt diese Lage der Wissenschaft auf deren Selbsteinschränkung zurück: Abgesehen von Helga DORSCHS Dissertation von 1967, die im Zuge der vor allem linguistischen Beschäftigung mit *Le ciastel dles stries* peripher auch die Theatertradition des Gadertales behandelt, gibt es keine Arbeit, die sich wissenschaftlich mit dem Theater des Gadertales im Allgemeinen oder mit dem Repertoire, mit den soziologischen Wechselwirkungen, mit einzelnen Stücken usw. auseinandersetzt. Generell fokussiert sich die Ladinistik in erster Linie auf linguistische, in zweiter Linie auf historische und literarische Themen (cf. [VII]). Mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Musiktradition sei es ein wenig besser bestellt, doch auch sie lasse sich an “einigen wenigen Namen festmachen” [VII]. COMPLOIS Forschungsarbeit, die somit eine (erstaunlich) große Lücke füllt, legt den Schwerpunkt auf verschiedene Aspekte von *Le ciastel dles stries*, beleuchtet detailliert auch das Umfeld dieser *opereta* und bezieht *Le scioz da San Jënn*, das zweite gemeinsame Werk von Angelo TREBO und Jepele FRONTULL, mit ein. Es handelt sich bei der Publikation um die adaptierte Druckfassung der Diplomarbeit für die Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien. Betreut wurde sie von Wolfgang Greisenegger (ehemals auch Rektor der Universität Wien), der wissenschaftliche Arbeiten über Kulturkapitel sprachlicher Minderheiten mit besonderem Interesse unterstützt.

## Quellenforschung – Textanalyse und Liedgut

COMPLOI hat sich gründlich mit dem Text der *opereta* beschäftigt und legt auch eine Übersetzung des Werkes vor. *Le ciastel dles stries* ist, wie das kurz danach entstandene *Le scioz da San Jënn*, schlichtes Volkstheater mit Gesangseinlagen in volksnaher Melodik. Dennoch markierte es den Anfang der ladinischen Theater- und Musikkultur. Musikalisch war es auch ein End- bzw. Wendepunkt, wie COMPLOI in seinen Untersuchungen darlegt. J. FRONTULL hat sich teilweise an eine im Versinken begriffene bzw. an die Reste einer bereits größtenteils versunkenen ladinischen Tradition angelehnt, wenngleich er die Meinung vertritt, die Ladinier hätten kein eigenes Liedgut: “Lieder in unserer Sprache gibt es in unserer Zeit beinahe keine, zumindest hat man nie welche von Leuten singen hören.”<sup>1</sup> Dem widerspricht der Komponist jedoch andernorts: “Schon als Kind war er – wie er selbst erzählt hat – im Hause Bruder Willrams in Brunneck immer wieder aufgefordert worden, ladinische Lieder zu singen, was wiederum ein Hinweis auf das Vorhandensein einer gesungenen Tradition ist.”<sup>2</sup> Dem Volksliedsammler Theodor GARTNER wiederum schreibt FRONTULL: “Ja, von den jungen werden die meisten alten Lieder nicht mehr gesungen”<sup>3</sup> – und nennt einige Beispiele.

COMPLOI gleicht also ab, schält Widersprüche heraus und zieht vorsichtig Schlussfolgerungen über jenes kulturelle und soziale Umfeld, in dem die *operetes* entstanden sind. Aus Aussagen des Komponisten und musikwissenschaftlichen Forschungen schließt er, dass “das urtümliche ladinische Volkslied vor der Mitte des 19. Jahrhunderts untergegangen sein muss” (ibid.). Die “verschämt gehütete Volksüberlieferung”, so COMPLOI, sei “in Ladinien in aller Stille untergegangen” [73]. Doch nimmt er an, dass ein Teil einer “bereits versunkenen ladinischen Volksliedtradition” [75] in den *operetes* nachklingt. Dieses penibel untersuchte kulturhistorische Umfeld ist wichtig für die Einordnung und die Beurteilung der Werke von A. TREBO und J. FRONTULL: Es war eine epochale Leistung, in jener Zeit der schleichenden Verdrängung ladinischen Kulturguts das Ladinische neu aufzuwerten. Beide können somit als Begründer einer neuen ladinischen Tradition angesehen werden.

<sup>1</sup> [74], zitiert nach FRONTULL 1887.

<sup>2</sup> Ibid., zitiert nach CRAFFONARA 1997, 268.

<sup>3</sup> [75], zitiert nach CHIOCCHETTI 2007, 504.

## Großer Bogen: Angelo TREBO und Jepele FRONTULL

In seinen breit gefächerten Untersuchungen spannt der Autor einen großen Bogen. Fernab bekannter Romantisierungen analysiert er A. TREBOS Schaffen und seine Ansichten, die in Briefen dokumentiert sind (sie geben ein humorvolleres Bild als die Gedichte). TREBO war in seinem kurzen Leben nicht nur ein gefühlvoller Poet, sondern zeigte auch lebhaftes Interesse an der ladinischen Kultur insgesamt. Anhand von ethnologischen Zeugnissen untersucht COMPLOI die Überlieferungen mit ihren fantasievollen, teilweise recht kuriosen Ausschmückungen, denn einiges fand Eingang in die *operetes*. Verschiedene Textstellen sind nur dann zu verstehen, wenn man die Details eines ehemals weit verbreiteten Aberglaubens kennt. So werden von COMPLOI der *orvo* (das autochthone ladinische Nachtgespenst), die *stries* (Hexen, über die in diesem Werk nur geredet wird, obwohl sie dem Werk seinen Titel geben), der *bao* (ein Schreckgespenst) und der *malan* (der Teufel) erläutert. Dies ist ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der *operetes*.

COMPLOI erörtert TREBOS Schaffen stilistisch und biografisch; dabei ortet er nicht nur den Einfluss der deutschen Romantik, sondern auch – was einige überraschen mag – Einflüsse aus der italienischen Dichtung, so aus der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts. TREBOS Poetik wuchs aus der Liebe zur Sprachmelodie des Ladinischen, zur eigenen Tradition, zur Natur seiner Heimat. Die Gedichte bleiben einem leicht verständlichen Volkston verpflichtet, obwohl seine Briefe belegen, dass ihm das Spiel mit komplexeren Satzkonstruktionen sehr zusagte. Während TREBOS Dichtung gefühlvoll ist, sind seine zwei Theaterstücke frisch, unterhaltsam, humorvoll. Es zeigt sich hierin ein originaler TREBO: Eine genauere Betrachtung der von den Schöpfern als “Operetten” bezeichneten musikalischen Lustspiele erweist sich schon allein deswegen als aufschlussreich, weil den beiden Stücken eine einheitliche dramatische Faktur gemeinsam ist, für die man in der alpenländischen Volkstheatertradition schwer konkrete Vorbilder ausfindig machen kann (cf. [86]).

TREBO hat einen neuen Typus geschaffen, der auch die Frage der Terminologie bzw. der Gattungsproblematik aufwirft. Um nicht an die klassische Operette anzuknüpfen, die andere Eigenschaften besitzt als die zwei volkstümlichen Werke von TREBO und FRONTULL, übersetzt COMPLOI nicht mit “Operette”, sondern belässt es bei der ladinischen Bezeichnung *opereta*. Diese Diktion wird in der vorliegenden Rezension übernommen.

Aufschlussreich ist der Überblick über Leben und Schaffen von J. FRONTULL – mit einer interessanten Schlussfolgerung: Tatsächlich ist auf weiten Strecken der

Einfluss des deutschen, alpenländischen Volkslieds erkennbar. Norditalienische Elemente, etwa in der Melodiebildung, sind aber ebensowenig zu übersehen. In der Betrachtung der Theaterlieder wird sich herausstellen, das FRONTULL dennoch einen eigenen, urtümlich ladinisch anmutenden Stil aufweist, der möglicherweise zumindest Reminiszenzen an eine verlorengegangene, alte ladinische Volksliedtradition weckt (cf. [89]).

### Entstehung, Uraufführung, Nachwelt

Eingehend befasst sich COMPLOI mit der Entstehung der *opereta* und mit den Vorstellungen ihrer Schöpfer, die in ihren kulturhistorischen Kontext eingebettet sind. Einer aufschlussreichen Untersuchung wird sodann die Rezeption unterzogen, vor allem die durchaus erfolgreiche Uraufführung von *Le čiastel dles stries* in einem Privathaus. “Mit größtem Beifall aller Anwesenden und zum Ärgernis der alten Klatschweiber” [95], notierte ein zufriedener TREBO im Manuskript. Doch trat bald Ernüchterung ein, was ein vielsagendes Licht auf die gesellschaftlich-ideologischen Rahmenbedingungen wirft. Die *opereta* wurde aufgrund angeblicher Unsittlichkeit nämlich prompt zum Skandal, Verleumdungen führten sogar zur Absage einer Aufführung. Wenn sich auch TREBO mit stichhaltigen Argumenten gegen die üble Nachrede zur Wehr setzte, so sieht man den sensiblen Dichter doch tief verletzt.

TREBO hat nachträglich einen kleinen Seitenhieb auf den Skandal in *Le čiastel dles stries* eingebaut, der rasch und nahtlos (und augenzwinkernd!) wieder zum Thema des Dialogs zurückführt. COMPLOI zieht hier die Parallele zu Terenz oder Molière, die Angriffe ebenfalls ins Werk eingearbeitet haben. TREBO hat zumindest Terenz sicherlich gekannt, ohne Zweifel hatte er Einblick in die große Theaterliteratur, wie die Dramaturgie seiner Bühnenwerke zeigt. Trotz der kurzen Entstehungszeit – dies zeigt die dramaturgische Analyse COMPLOIS – ist *Le čiastel dles stries* ein schlüssiges, vielfarbiges Werk.

Detailliert behandelt COMPLOI die spärliche Rezeption dieser ersten *opereta* im 20. Jahrhundert. Der bedauerliche Umstand, dass keine autorisierte Partitur erhalten ist (aus der auch eine endgültige Fassung des Textes abgeleitet werden könnte) hat die Rezeption erschwert. Für eine Aufführung in Wengen/La Val musste das musikalische Material zusammengetragen und aus der Erinnerung rekonstruiert werden (cf. [110–114]). Es war die Rettung dieser *opereta* vor dem

Vergessen.<sup>4</sup> Die nachträgliche Dokumentation dieser Aufführung widerspricht in auffälligen Details einem anderen Überlieferungsstrang sowie dem Manuskript von TREBO. Die *opereta* steht im Schatten des Schwesterstückes *Le scioz da San Jénn*, das ebenfalls mühsam wiederbelebt werden musste.<sup>5</sup> COMPLOI untersucht auch dieses Werk, vergleicht es mit *Le ciastel dles stries* und befasst sich mit seiner Rezeption, um so das Gesamtbild abzurunden.

## Werkanalyse

Die Inkongruenz der Quellen von *Le ciastel dles stries* ist die Ausgangslage für den komplexesten und schwierigsten Teil der Arbeit. COMPLOI untersucht akribisch Text und Musik der verschiedenen Quellen, Silbe für Silbe, Note für Note. Von besonderem Wert ist die musikalische Analyse der Lieder, da es wiederholt größere Abweichungen zwischen TREBOS Manuskript und der Musik FRONTULLS gibt. Dabei gilt es, genau abzuwägen, wo die Ursache der Abweichungen liegt – im freien Umgang des Komponisten mit dem Text (von der Frage begleitet, ob der Dichter dabei sein Einverständnis gegeben hat oder nicht), oder aber in der Beiläufigkeit der mündlichen Überlieferung (besonders von Liedern, die sehr populär wurden)? Die ursprüngliche Melodie des bekanntesten Liedes (*Al vèn tan scür y tan net*) wurde beispielsweise im Zuge der Weitergabe melodisch verflacht.

Hier zeigt sich COMPLOIS Penibilität, seine Tugend, keine voreiligen Schlüsse zu ziehen und Fragen offen zu lassen; vor allem zeigt sich ein solides musikwissenschaftliches und theaterwissenschaftliches Handwerk, gepaart mit einem praktischen Sinn für das Denken jener Zeit. Die Details dieser vertiefenden und vergleichenden Analyse mögen für die Laien weniger interessant sein, dennoch sind sie eine Voraussetzung für eine korrekte Text-/Musikfassung, die den Willen der Autoren respektiert. Die Untersuchungen sind also für die Theaterpraxis von Bedeutung – in der Hoffnung, dass sich die ladinische Theaterszene wieder einmal dieser *opereta* annimmt.

<sup>4</sup> “Zusammenfassend kann man nun sagen, dass die Wengener *Ciastel*-“Renaissance“ eine große Rolle für die Erhaltung der *opereta* gespielt hat. Dabei ist Jepele Frontull jun. der Impuls, den theaterbegeisterten Wengenern ist die Durchführung dieser Rettungsaktion zu verdanken. [...] Durch die Aufführungen, die eine große Breitenwirkung hatten, erfreuten sich das Stück und vor allem die musikalischen Nummern großer Popularität, sodass auch der kulturelle Wert von TREBOS und FRONTULLS Schaffen in der Folge ernster genommen wurde” [113].

<sup>5</sup> Der Wiedererwecker war Alfons [Fonjo] Willeit. COMPLOI verteidigt die kleinen musikalischen Freiheiten, die sich Willeit genommen hat (cf. [123–125]).

COMPLOI legt ein genau gearbeitetes, umfassendes Werk vor. Dass die Zahl jener, die diese Arbeit lesen werden, vermutlich nicht allzu hoch sein wird, liegt in der Natur der Publikation selbst (deren Wert dadurch nicht gemindert wird): Zum einen ist es die Spezifität des Themas, das nur eine begrenzte Anzahl von Nicht-Ladinerern interessieren dürfte, zum anderen erschwert die wissenschaftliche Ausrichtung den Zugang für interessierte Laien. So sehr die Publikation auch ihre Berechtigung und Notwendigkeit hat, so sehr wäre eine Nachfolge-Publikation wünschenswert, um die Breitenwirkung des Werks zu verstärken, d.h. eine Broschüre, die wissenschaftlich präzise bleibt, die jedoch in populärwissenschaftlichem Ton gehalten ist.

## **Bibliographie**

- CHIOCCHETTI, Fabio (ed.): *Il canto popolare ladino nell'inchiesta "Das Volkslied in Österreich" (1904–1915)*, vol. 1 (Dolomiti), Brescia 2007.
- CRAFFONARA, Helga: *Gestern und Heute im Volksgesang der Ladinier*, in: DEUTSCH, Walter/Haid, Gerlinde (eds.), *Beiträge zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*, Wien/Köln/Weimar 1997, 251–273.
- DORSCH, Helga: *Ladinisches Schrifttum in Enneberg von den Anfängen bis zur Jahrhundertwende*, Innsbruck 1967; [Univ.-Diss.].
- FRONTULL, Jepele: *Valc sora le Theater de Mareo (= Bemerkungen)*, Mareo 29.07.1887; [autografes Manuskript, Privatbesitz Jep Agreiter, La Pli de Mareo].