



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Tan Duns *Marco Polo* –

Eine Traumreise zwischen Ideologie und Autobiografie

Verfasser

Steffen Rother

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienplan: A 316

Studienrichtung lt. Studienplan: Musikwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner

„knowledge always proceeds from a journey“

(Paul Griffiths: *Myself and Marco Polo*, S. 31)

Gewidmet allen, die mich auf meiner Reise zu mir selbst begleitet haben.

Inhalt

1. Vorwort	3
2. Anmerkungen zu Schreibweisen	6
3. Einleitung	8
3.1. Forschungslage	8
3.2. Ziele und Grenzen dieser Arbeit	12
3.3. Methodenwahl	13
3.4. Eine Bemerkung zu Partituranalyse als Analysemittel	14
4. Die Idee Marco Polo	16
4.1. Händler oder Abenteurer?	16
4.2. Die Reise des Marco Polo – eine Beschreibung der Welt	19
4.3. <i>Il Milione</i> – eine Geschichte der Zweifel	23
4.3.1. Aufbau und Inhalt	24
4.3.2. Entstehungstheorien eines verschollenen Originals	26
4.3.3. Vom <i>Il Milione</i> zum Mythos Marco Polo – eine Rezeptionsgeschichte	28
4.3.4. Er kam nicht bis China – Dimensionen des Zweifels	32
4.3.5. Vom Mythos zur Idee Marco Polo – Marco Polo und die Seidenstraße	37
4.4. Erstes Zwischenergebnis	39
5. Tan Duns <i>Marco Polo</i>	41
5.1. <i>Myself and Marco Polo</i> – Vom Roman zum Libretto	41
5.2. <i>Marco Polo – An opera within an opera</i>	48
5.2.1. Aufbau	50
5.2.2. Charaktere	55
5.3. Zweites Zwischenergebnis: <i>Marco Polo</i> als Adaption einer Ideologie	63
5.4. Tan Dun – ein Marco Polo?	65
5.5. Reiseerfahrungen in <i>Marco Polo</i>	68
5.5.1. Reisen auf Chinesisch: lǚxíng (旅行) und lǚyóu (旅游)	69
5.5.2. Reisen auf Englisch: travel, voyage, journey	71
5.5.3. Tan Duns Marco Polo auf einer Traumreise zu sich selbst	74
5.5.4. Aufbruch	77
5.5.5. Herkunft – die Venezia-Arie	81

5.5.6. Erkenntnis – Such a Moment Has Passed	88
5.5.7. Annäherung – das M-Duett	92
5.5.8. Vereinigung – das The Wall-Duett	94
5.5.9. Öffnung – die Zhongguo-Arie	97
5.6. Drittes Zwischenergebnis: <i>Marco Polo</i> zwischen Traum und Autobiografie	101
6. Resultat: Zusammenfassung und Ausblick	107
7. Literaturverzeichnis	109
8. Anhang	113
8.1. Abstract in deutscher Sprache	113
8.2. Abstract in englischer Sprache	114
8.3. Curriculum Vitae	115

1. Vorwort

In unserer Gegenwart finden sich allen Ortes Spuren von Marco Polo, besonders häufig über Eisdielen, Pizzerien und auf Reiseführern. Eine Beschäftigung mit Marco Polo stößt dabei schnell an die Grundfesten der abendländischen Kultur. Marco Polo ist einer der großen Namen der Weltgeschichte. Vergleichbar mit anderen ebenso großen Namen, wie Jesus Christus, stellt man auch für den Fall Marco Polo fest, dass die Grenze zwischen belegten Fakten und Wunschdenken schnell verschwimmt. Allein die Tatsache, dass ein Marco Polo im 13. Jahrhundert lebte, ist einigermaßen unumstritten. Der Rest ist Glaube.

Diese überwältigende Präsenz des Namens in Geschichte und Gegenwart gab Anlass, Marco Polo als Thema der vorliegenden Diplomarbeit zu wählen. Sie markiert den Abschluss meines Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Nicht zuletzt spiegelt diese Arbeit auch mich selbst wider, denn sie beinhaltet einen Querschnitt all jener Fragen, mit denen ich mich während meines akademischen Lebensabschnitts auseinander gesetzt habe und die meinen geistigen Horizont prägen.

Während der Beschäftigung mit den Reisen des Marco Polo vollzog ich meine eigene Weltreise. Ein Studiensemester an der University of Sydney war für mich eine zutiefst bereichernde Erfahrung und verschob meine Perspektive auf Europa und seine Musik. Die Vermischung von westlicher und östlicher Musik erlebte ich dort aus nächster Nähe, und gewann, nach mehreren anderen Auslandsaufenthalten und Reisen verschiedener Art, eine weitere neue Perspektive auf die sogenannte westliche Welt. Ein Teil dieser Arbeit und viele darin verarbeitete Gedanken wuchsen während dieser Zeit heran und prägten bis zuletzt die Richtung meiner Argumente.

Oft waren es Reisen, die mir zu einer reflektierten Sicht auf die Welt und auf mich selbst verhalfen. Eine Kernerfahrung im Kontakt mit anderen Kulturen bestand für mich darin, eigene Werte zu überdenken und mir immer wieder bewusst zu machen, dass das Eigene, für verbindlich Gehaltene, nicht in der ganzen Welt selbstverständlich sein muss. Im Rahmen von Prozessen der Selbstreflexion schälte sich meine eigene intellektuelle Prägung heraus. Eine solche Erfahrung meine ich, wenn ich von der Selbstfindung im Angesicht des Anderen spreche. Die folgende Untersuchung der Figuren Marco und Polo, die durch das gemeinsame Reisen und den Kontakt zum Fremden zu einer ganzheitlichen Person verschmelzen, knüpft daran an. Ebenso fand ich mich in dem Forschen über Marco Polo immer wieder zwischen einer auf die Erfüllung dieser Arbeit hin zielgerichteten und einer in entfernte Gefilde

schweifenden Reise zu mir selbst. Jenes Schweifen, als eine Freiheit der Bildung erlebt, war die eigentliche Bereicherung meines Studiums.

Die Fragestellung dieser Arbeit ergab sich aus dem Vorsatz, eine interdisziplinäre Studie anzufertigen, die meine betriebenen Studien – in einer Fächerkombination aus dem Hauptfach Musikwissenschaft und weiteren Schwerpunkten in Sinologie und Gender Studies – repräsentiert. Aus meiner gewachsenen Fürsprache für die Ansätze der kulturwissenschaftlich geprägten New Musicology sollte diese Arbeit Denkmuster hinterfragen und über das eigene Kernfach Musikwissenschaft hinaus blicken, ohne dabei die eigene Ausgangsposition zu leugnen. Mein Ansatz verfolgt daher die Zusammenführung von Erkenntnissen mehrerer Disziplinen, ohne klassisches musikwissenschaftliches Handwerk über Bord zu werfen.

Daraus erklärt sich der Aufbau dieser Arbeit. Ein ausgedehnter historischer Teil liefert das nötige Vorwissen um die Stoffgeschichte und beleuchtet die Erkenntnisse der geschichtswissenschaftlichen Forschung zu Marco Polo. Dieser Abschnitt endet mit der Erkenntnis, dass die Zweifel an dessen Asienreise so weit gehen, dass diese nicht mehr von vorne herein gesichert angenommen werden kann. Gleichzeitig wird ein Mechanismus entlarvt, der aus ideologischem Wunschdenken heraus den Mythos Marco Polo dennoch aufrecht erhält: die Idee Marco Polo.

Danach widme ich mich Tan Duns Verarbeitung des Marco Polo-Stoffs in Form seiner Oper *Marco Polo*. Die Leitfragen der Partituranalyse sind zweierlei. Zum Einen erkunde ich, in welchem Ausmaß Tan die Ideologien, die sich um seine Vorlage ranken, einbezog. Zum Zweiten untersuche ich, welche Elemente der Oper sich über Tans Biografie erklären lassen. Beide Fragen hängen freilich zusammen, und überschneiden sich in Tans Konzept der Traumreise. Das Ergebnis steht für sich, beinhaltet jedoch auch eine Öffnung für weitere Studien, und versteht sich dergestalt als Anstoß für eine weitere Auseinandersetzung mit Tan Duns Musik.

Zuletzt möchte ich all jene würdigen, die mich auf meiner langen Reise begleitet und zum Entstehen dieser Arbeit auf je eigene Weise beigetragen haben. Zuvorderst sei meinem Betreuer, Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner, gedankt für die Idealform einer Zusammenarbeit, im Rahmen derer ich mich als Mensch wie als Student unterstützt fühlte, und für die Gewährung der notwendigen Zeit für dieses im Wortsinn erlebte Studium. Seine konstruktive Kritik zur rechten Zeit half meine Gedanken zu präzisieren. Während der Phasen von Unsicherheiten, wobei sich einige Gedanken als fruchtbar und andere als Sackgasse herausstellten, führte er mir immer wieder das Ziel meiner Reise vor Augen.

Eine Frühform dieser Arbeit wurde auf dem 23. internationalen studentischen Symposium des DVSM e. V., welches vom 09. bis 12. Oktober 2009 unter dem Titel *copy & paste – meins, deins, unsers im gespräch* am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien stattgefunden hat, vorgetragen. Ich danke allen Beteiligten für die wertvollen Rückmeldungen zu meinem Referat und die Anregungen, von denen einige hier Eingang gefunden haben.

Univ.-Prof. Dr. Christian Utz danke ich für seine Vorarbeiten zu Tan Dun, die ein wichtiges Fundament dieser Arbeit bilden, sowie für die Gespräche und die Auseinandersetzung mit meinen Gedanken. Für die Zurverfügungstellung des Videomaterials danke ich Adelheid Maruhn von der Münchener Biennale, sowie dem Verlag G. Schirmer Inc., in Vertretung durch die Edition Wilhelm Hansen Hamburg, für die Einsichtnahme in die Partitur und die freundliche Genehmigung der Notenbeispiele. Sabine Töffler gilt ein Dank für das gewissenhafte Lektorat meiner Endfassung.

Außerdem richte ich einen besonderen Dank an Prof. Dr. Paula Higgins, die mich über viele Jahre als Student gefördert und ermutigt hat. Ohne ihre Inspiration und ihr unermüdliches Engagement wäre mein Studium gänzlich anders verlaufen. Der Kontakt mit ihr wuchs für mich zu einer wertvollen Quelle intellektueller wie menschlicher Bereicherung.

Wilhelm Büttemeyer danke ich für die vieljährige innige Freundschaft und den stets wachen Geist eines Philosophen, der mir manches Mal Orientierung in intellektuellen wie in Lebensfragen gab. Joachim und Harald ein Danke für die schönen gemeinsamen Stunden und den während der Erfahrung ihrer Gastfreundschaft mir überlassenen Schreibtisch, auf dem ein Teil dieser Arbeit entstand.

Sophie danke ich für die Freundschaft und das gemeinsame Studieren. Schön war's.

2. Anmerkungen zu Schreibweisen

In dieser Arbeit wurden zur Präzisierung der Gedanken einige zentrale Differenzierungen in den Schreibweisen nötig. Diese betreffen die Unterscheidung zwischen der historischen Figur Marco Polo, der in der Folge auf dieser Person aufgebauten Zuschreibungen und der Oper von Tan Dun. Wörtliche Zitate und Buchtitel sind von dieser Regelung freilich ausgenommen, dort wird die jeweils verwendete Schreibweise originalgetreu übernommen.

MP: meint die historische Figur Marco Polo aus dem 13. Jahrhundert.

Marco Polo: meint die Gesamtheit der von der Nachwelt gebildeten Vorstellungen über MP und der MP zugeschriebenen Taten und Eigenschaften.

Marco Polo-Forschung: bezeichnet die in den Geschichtswissenschaften betriebene Forschung zu MP und dessen Rezeptionsgeschichte.

Marco Polo: bezeichnet die Oper von Tan Dun.

Marco: meint einen der Charaktere in Tan Duns Oper, eine Partie für Mezzosopran. Die in Bezug auf diese Rolle auftretenden Pronomina werden im Maskulinum (er, ihm usw.) gebraucht, wenn Marco in Bezug auf die Figur Marco Polo gedacht wird, hingegen im Femininum (sie, ihr usw.), wenn Marco in der Person der Sängerin auf der Bühne angesprochen wird.

Polo: meint die zweite Rolle in Tan Duns Oper, eine Partie für Heldentenor.

Maffeo: für die Schreibweise von MPs Onkel wurde Maffeo (anstelle der venezianischen Schreibweise Maffio) gewählt, wie es sich auch in der *Il Milione*-Übersetzung von Elise Guignard findet.

Il Milione: meint den MP zugesprochenen Reisebericht; ferner allgemein diese überlieferte Quelle, auch, wenn sie bisweilen unter einem anderen Titel (z. B. *Divisament dou Monde*) veröffentlicht wurde. MP als Autor des *Il Milione* wird als Marco Polo, oder kurz Polo, zitiert.

Für chinesische Ausdrücke wird durchweg die lateinische Umschrift Hànyǔ Pīnyīn (汉语拼音) verwendet. Hinter der Umschrift werden die entsprechenden Schriftzeichen in Mandarin als Kurzzeichen angeführt. Diese Entscheidung war von der Absicht getragen, der chinesischen Sprache einerseits durch Sichtbarmachung ihres originären Schriftbilds eigens Rechnung zu tragen, ohne in eurozentristischer Tendenz diesen Unterschied zu westlichen Sprachen zu egalisieren, gleichzeitig jedoch für eine der chinesischen Sprache nicht mächtigen Leserschaft einen Zugang zu den Ausdrücken und ihrer Aussprache zu ermöglichen.

3. Einleitung

3.1. Forschungslage

Drei Forschungsgegenstände werden in dieser Arbeit zusammengeführt. Im ersten Teil gilt es, einen historischen Abriss zu geben über die in den Geschichtswissenschaften angesiedelte Marco Polo-Forschung, noch bevor im engeren Sinn musikwissenschaftliche Forschungsfelder zur Sprache kommen. Dies ist dann der Fall, wenn über Tan Dun und sein bis zum heutigen Tag geschaffenes Œuvre gesprochen wird. Letztlich trägt diese Arbeit in der Untersuchung seiner Oper *Marco Polo* ihren Kernauftrag. Diese drei Bereiche Marco Polo, Tan Dun und Tan Duns *Marco Polo* sind bisher in einem unterschiedlichen Ausmaß erforscht.

Über die historische Figur MP findet sich eine fast unüberschaubare Vielzahl an Publikationen. Dieser Fülle an Informationen steht die ungesicherte Quellenlage diametral entgegen. Es sind keine Originaldokumente von MP überliefert und das Manuskript seiner Reisebericht ist seit Jahrhunderten verschollen. Wie um dieses Defizit zu kompensieren, hat über die Jahrhunderte hindurch immer wieder eine wissenschaftliche und literarische Auseinandersetzung mit MP stattgefunden. Dabei lassen sich zwei Merkmale herauskristallisieren.

Zum einen steht MP im Schatten seiner eigenen Asienreise. Er wird, sicherlich bedingt durch fehlende andere Quellen, derart eng über seine Asienreise definiert, dass ansonsten wenig über sein Leben bekannt ist. Der vereinzelte Versuch, eine Lebensgeschichte des MP zu erzählen, findet sich beispielsweise in *Marco Polo – eine Biographie* des Historikers Alvisi Zorzi aus dem Jahr 1992. Zum anderen zeichnen sich generell besonders die rezenteren Publikationen zu MP durch eine offene Darlegung der Kontroversen aus, angefangen bei Yules *The Book of Ser Marco Polo* von 1871. Es hat sich bis heute die Überzeugung durchgesetzt, dass es gute Gründe gibt, an den in MPs Reisebericht dargelegten Ausführungen zu zweifeln. Eine Vielzahl von Editionen seines Berichts hat in unterschiedlichem Maße auf die Ungereimtheiten hingewiesen. Unmöglich hätten alle von ihnen in diese Arbeit einfließen können. Wenn man jedoch einen generellen Überblick formulieren möchte über die vorhandene Literatur der Marco Polo-Forschung, so können einige wenige rezente Quellen exemplarisch für den heute geltenden Wissensstand stehen.

Der Band *Marco Polo – Leben und Legende* von Marina Münkler aus dem Jahr 1998 liefert eine geraffte Einführung zu MP und den wichtigsten Positionen der Forschung. Eine fundierte Abhandlung mit einem primär wissenschaftlichen Zugang liefert der Eintrag „Polo, Marco“ in dem von Dietmar Henze 2000 herausgegebenen Band 4 seiner *Enzyklopädie der Entdecker und Erforscher der Erde*. In beachtenswerter Ausführlichkeit zeichnet der Artikel die histori-

sche Sachlage um den von MP hinterlassenen Reisebericht nach und zeigt gleichzeitig kritisch die damit einher gehenden Problemfelder deutlich auf. Eine ausführliche Bibliographie zu allen bekannten Ausgaben des *Il Milione* sowie der relevanten Sekundärliteratur runden den Eintrag ab. So wie Henze durch die Herausgabe aller Bände seiner *Enzyklopädie* und Verfassen aller Einträge, während eines Zeitraums von über drei Jahrzehnten, eine Art Monopolstellung in der wissenschaftlichen Aufbereitung der Entdeckungsgeschichte innehält, so kritisch muss man auch seinem Eintrag zu MP begegnen. Die von ihm vorgebrachten Argumente sollten nicht als Vox Legis ungefragt übernommen, sondern einer mit anderen Positionen vergleichenden Prüfung unterzogen werden. Gerade ein so umstrittener und durch Zweifel gekennzeichneter Forschungsgegenstand wie MP sollte von einer lebendigen Diskussion getragen sein. Die für den historischen Teil darüber hinaus zurate gezogene Sekundärliteratur wurde unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, insofern sie individuell eine Position bezog und so für die Marco Polo-Forschung einen Beitrag lieferte.

Dem gegenüber steht eine Entwicklung, die sich in neuesten Veröffentlichungen zu MP abzeichnet. Der Mittelalterforscher Philippe Ménard bezieht in seinem 2009 erschienenen *Marco Polo: Die Geschichte einer legendären Reise* den Standpunkt, dass MPs Quelle doch plausibler erscheine als vielfach angenommen. Seine durch zahlreiche historische Abbildungen und Fotografien aus den von MP bereisten Regionen bereicherte Zusammenschau bringt keine wesentlich neuen Erkenntnisse, rückt allerdings die vorgebrachten Zweifel an MPs Asienreise an den Rand, zugunsten einer Rekonstruktion der Reise ganz im Glauben an die Verlässlichkeit der historischen Quellen: „Wir müssen die Route so hinnehmen, wie Marco Polo sie uns schildert: Alles greift ineinander“.¹ Aus diesem problematischen Umgang mit den Ungereimtheiten und seiner Werbung für MPs Reisebericht, worüber Ménard resümiert: „Der Inhalt jedoch begeistert“,² spricht jener Wunschglaube an an die Aufrechterhaltung der historischen Überlieferung MPs, den ich später als die Idee Marco Polo definiere. Wenn der Inhalt nicht überzeugen, sondern allein begeistern soll, ist Ménards Werk aufgrund seiner eindrucksvollen Abbildungen und dem eingängigen Sprachstil eine das Vertrauen an Marco Polo und das Abendland bestimmt nicht irritierende Zusammenfassung von MPs Asienreise. In dieser Arbeit indes wird die Problematik seines Ansatzes verdeutlicht.

Der zweite Forschungsbereich meiner Studie behandelt den, spätestens seit seinem Oskar für Filmmusik im Jahr 2001, international bekannten Komponisten Tan Dun. Die musikwissenschaftliche Forschung hat Tan inzwischen als charismatischen Paradiesvogel im

¹ Philippe Ménard: *Marco Polo – Die Geschichte einer legendären Reise*, Darmstadt: Primus 2009, S. 34.

² Ebd., S. 182.

fluktuierenden Zirkel der zeitgenössischen Kunstmusik erkannt. Barbara Mittler und Christian Utz haben, mindestens für den deutschsprachigen Raum, Grundlagen zur Tan Dun-Forschung gelegt, wobei beide durch ihre Sprachkenntnisse auch in der Lage sind, Skizzenmaterial und chinesische Originalquellen einzubeziehen. Einträge in den Standardlexika *Komponisten der Gegenwart*, *MGG*² und *New Grove Dictionary for Music and Musicians*² liefern einen Überblick über Tans Leben und die Stationen seines künstlerischen Schaffens. Seine Sonderstellung als aus China stammender Künstler, und seine nahezu Monopolstellung in seiner chinesisch anmutenden westlichen Kunstmusik, macht ihn zu einem beliebten Forschungsobjekt der Neuen Musikwissenschaft und der Kulturwissenschaften.

In den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften ist Globalisierung in den letzten Jahrzehnten zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand geworden. In Reaktion darauf hat sich ein breites Theoriewerk zur Erfassung der Vernetzung internationaler Kulturräume herausgebildet.³ Bezogen auf Tan Dun ist zu beobachten, dass seine Person und sein Werk außerhalb der Musikwissenschaft durchaus als Teil eines kulturellen Globalisierungsprozesses wahrgenommen wird. Aus den Kulturwissenschaften kommend, nähern sich Georgina Born und David Hesmondhalgh mit einer globalen Perspektive Tan Duns Musik an, die sie in den Zusammenhang eines Neo-Orientalismus stellen.⁴ Eine vergleichbare Debatte findet in der Musikwissenschaft bisher nicht statt. Allein im Genre World Music kann man ähnlich geartete Fragen über die Verschmelzung verschiedener Musikkulturen ausmachen.⁵ Dabei ist zu beobachten, dass diese Debatten zum einen schwerpunktmäßig auf popularmusikalische Inhalte abzielen, und zum anderen eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit interkultureller Musik nicht vollzogen wird. Will man hingegen Musik als ein Symptom für größere kulturelle Strömungen verstehen, ist man gezwungen, interdisziplinär zu denken und Zusammenhänge zu anderen Ereignissen in der heutigen Welt zu suchen, auf wirtschaftlicher, politischer und kultureller Ebene. Christian Utz hat sich als einer der wenigen Autoren um solche Fragen bemüht.⁶

Ein generelles Phänomen der Tan Dun-Forschung ist die Tendenz, vor detaillierten Analysen zu scheuen und mehr allgemeine Zusammenhänge in seiner Musik zu suchen. Man vermag in

³ Hierzu Boike Rehbein und Hermann Schwengel: *Theorien der Globalisierung*, Konstanz: UVK 2008.

⁴ Hierzu Georgina Born und David Hesmondhalgh: *Western Music and Its Others – Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley u. a.: University of California Press 2000.

⁵ Einführungen in das Genre World Music bieten Philip V. Bohlman: *World music: a very short introduction*, Oxford u. a.: Oxford Univ. Press 2002 sowie Simon Broughton (Hg.): *Weltmusik*, Stuttgart: Metzler 2000.

⁶ Hierzu besonders Christian Utz (Hg.): *Musik und Globalisierung – zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Bericht eines Symposiums an der Kunstuniversität Graz 2006, Saarbrücken: Pfau 2007. (*musik.theorien der gegenwart* Bd 1)

dieser Taktik eine unter konservativen MusikwissenschaftlerInnen immer noch vorherrschende Skepsis gegenüber „spätromantisch“, „filmmusikalisch“ oder gar „kommerziell“ eingefärbter Musik ausmachen, die Tans Musik wenig musikalischen Gehalt zuschreibt und einer ernsthaften Analyse auf der Partiturebene wenig Ertrag verspricht. Dieser Tendenz soll die vorliegende Arbeit entgegen wirken, weswegen die Analyse der Partitur einen zentralen Teil ausmacht.

Die Oper *Marco Polo* wurde nach der Uraufführung in mehreren Rezensionen und Artikeln besprochen, und löste gemischte Reaktionen aus. Einige Kritiker, wie Gerhard Kramer, empfinden die Musik als oberflächlich und andere, wie Christian Utz, betonen anerkennend die neue Klangwelt, die Tan Dun durch seine Musik eröffnet. In der Summe wird *Marco Polo* als eines seiner zentralen Werke angesehen. Dennoch liegen auch hierüber kaum Detailanalysen vor.

Die Dissertation von Christian Utz aus dem Jahr 2000, in der auch ein Kapitel *Marco Polo* gewidmet ist, bildet hier eine Ausnahme. Er liefert eine motivische Analyse und identifiziert die Herkunft der zentralen Melodien und rhythmischen Muster. Für Utz ist in *Marco Polo* das Spiel mit Original und Fälschung zentral. Seine Untersuchungen waren ein guter Ausgangspunkt für mich. Trotz seiner gewinnbringenden Vorarbeit, sollen seine Erkenntnisse jedoch nicht kritiklos übernommen werden. Vor dem Hintergrund der wenigen musikwissenschaftlichen Arbeiten zu Tan Dun war es mir ein Anliegen, der Gefahr einer Monopolstellung einzelner Stimmen zuvorzukommen. Wo in der Folge von Utz Abstand genommen wird, ist dies von der Absicht getragen, ohne Schmälerung seiner Verdienste eine andere Interpretation von *Marco Polo* anzubieten.

Durch die Produktion einer DVD der neuen Inszenierung von der Nederlandse Opera aus dem Jahr 2008 steht eine aktuelle Inszenierung im Raum, die erstmals als Bildmaterial verfügbar ist. Im Jahr 2010, während des Entstehens der vorliegenden Arbeit, war diese Aufnahme als beste Klassikproduktion für den Grammy nominiert. Ungeachtet dessen, dass Tan Dun den Grammy letztlich einer Virgin Classics-Produktion von Benjamin Brittnens *Billy Budd* überlassen musste, so ist *Marco Polo* doch wieder im Gespräch. Die Oper zählt zu den weltweit führenden Bühnenwerken des zeitgenössischen Repertoires – und ist mehr als ein Jahrzehnt nach der Uraufführung aktueller denn je.⁷

⁷ Informationen zur Grammyverleihung 2010 unter www.grammy.com (eingesehen 04.03.2010).

3.2. Ziele und Grenzen dieser Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es, eine eigene Interpretation von Tan Duns Oper *Marco Polo* zu liefern. Hierfür wurden die zwei Leitlinien „Ideologie“ und „Autobiografie“ gewählt, deren Spuren in der Musik nachgegangen werden sollen. Dabei galt es meiner Überzeugung Rechnung zu tragen, dass wissenschaftliches Arbeiten von interdisziplinärem Denken profitieren kann. Die Musikwissenschaft steht dabei im besonderen Maße in der Pflicht, ihren Forschungsgegenstand als eine Kunstform zu verstehen, die auf vielfältige Weise in ihr kulturelles Umfeld eingebettet ist, aus diesem heraus entsteht und auf dieses einwirkt. Über den Stoff Marco Polo – schon an sich ein Paradebeispiel für globales Denken – eine Oper zu schreiben, bedeutet umso mehr, die Grenzen der eigenen Welt zu überwinden und sich auf Neues einzulassen. Gleichzeitig bedarf ein Aufbruch ins Neue immer auch der Versicherung des eigenen Ausgangspunkts. Dieser befindet sich im Fall meiner vorliegenden Arbeit im Fach Musikwissenschaft, und somit sollen hier nicht zuletzt jene Kenntnisse dargestellt werden, die im Rahmen eines Studiums der Musikwissenschaft erworben werden.

Gleichzeit ist es unmöglich, ein Experte für alles zu sein. Für das Erreichen dieses aus vielen Quellen sich nährenden Resultats war es daher nötig, Grenzen zu setzen für das Maß an Detailreichtum der einzelnen Ausführungen. Mir war für diese Arbeit der interdisziplinäre Ansatz wichtiger als das Liefern einer allgemeingültigen und bis ins Detail vollständigen Abhandlung über scheinbar isolierte Phänomene. Außerdem war mir eine zeitliche Grenze gesetzt, die es erforderlich machte, mich im Arbeitsaufwand angemessen zu beschränken. Diese Grenze zeigt sich im historischen Teil durch den Verzicht auf eigene kritische Quellenstudien der vorhandenen Originalquellen zu MPs Handschriften und seinen Übertragungen. Dem interessierten Leser und der interessierten Leserin sei für eine weitergehende Beschäftigung mit den hier angerissenen Fragen auf einschlägige Fachliteratur verwiesen.

Jenseits der Grenze dieser Arbeit liegt die Rezeptionsgeschichte des *Marco Polo*. Allein auf die Inszenierung der Uraufführung wurde an einigen Stellen Bezug genommen, wenn die dortige szenische Umsetzung die im Notentext aufgezeigten Phänomene zu verdeutlichen vermochte. Detaillierte Besprechungen späterer Inszenierungen wurden ebenso wenig einbezogen, wie Pressekritiken über die Uraufführung. Diese sicherlich wichtigen Forschungsfelder müssen späteren Arbeiten vorbehalten bleiben.

Eine Grundsatzentscheidung forderte die Frage, ob ich Tan Dun persönlich nach seinen Ansichten zu *Marco Polo* befragen und seine Reaktionen auf meine Thesen in Form eines Interviews in diese Arbeit inkludieren sollte. Ich habe von dieser Möglichkeit aus zwei Grün-

den abgesehen. Zum einen zählte hierfür meine Überzeugung, dass es nicht Aufgabe und schon gar nicht Pflicht eines Komponisten ist, die eigenen Kompositionen kommentieren und erklären zu können. Die eher als problematisch anzusehende Tendenz, gerade bei zeitgenössischen KomponistInnen auf ihr Wort übermäßig Wert zu legen, und ihre Eigeninterpretationen als Referenz einzusetzen, sollte hier nicht Einzug halten. Zum Zweiten erlaubte ich mir, die hier vorgebrachten Erkenntnisse als meine Sicht auf *Marco Polo* zu präsentieren. Ob der Komponist diese teilt, ist dabei zunächst von sekundärem Interesse. Dennoch möchte ich Tan Duns Meinung würdigen, weshalb seine Kommentare zu seinem *Marco Polo* in Form zahlreicher Zitate hinreichend präsent sind. Darüber hinaus ergäbe es sicherlich ein interessantes Gespräch, Tans Sicht auf die hier entwickelten Thesen einzuholen. Solch eine Begegnung darf in Zukunft gerne stattfinden.

3.3. Methodenwahl

Aus dem Bemühen um interdisziplinäres Arbeiten ergab sich die Wahl geeigneter Forschungsmethoden. Für die Werkbesprechung waren einige Vorkenntnisse notwendig. Die Darstellung der historischen Figur MP gibt daher zunächst die Erkenntnisse der historischen Forschung wieder, und filtert die Argumente dahingehend, wie die Idee Marco Polo entstehen konnte. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Vermischung von Ideologie und Fakten gelegt. Im Zentrum steht der Reisebericht *Il Milione*, dessen Inhalt, Aufbau und Sprachstil textnah analysiert wird.

Die Darstellung der historischen Figur MP bedingte eine Berücksichtigung der Erkenntnisse aus den Geschichtswissenschaften und der Mediävistik. Da diese Arbeit im betreffenden Abschnitt nicht als eine historische Quellenforschung konzipiert ist sondern vielmehr von der Rezeptionsgeschichte handelt, habe ich von einer Konsultation der Primärquellen und Originalhandschriften Abstand genommen und stattdessen eine interpretierende Lektüre der Sekundärquellen über MP betrieben. Die Ostasienwissenschaft und im Besonderen die Sinologie, am Rande auch die Anglistik, wurden zu Rate gezogen, als die Begriffe für Reiseerfahrungen in verschiedenen Kulturen dargestellt wurde. Die Kulturwissenschaft und die Gender Studies haben diese Arbeit implizit an solchen Stellen beeinflusst, an denen hohe Sensibilität für das Aufdecken eurozentristischer Ideologien um den Mythos Marco Polo gefordert war, aber auch in Form der besonderen Erwähnung der Gender-Dimension in Form der Aufspaltung des Protagonisten in den weiblichen Marco und den männlichen Polo.

Im darauf folgenden Teil steht Tan Duns Oper *Marco Polo* im Mittelpunkt. Die Spielpartitur des Schirmer Verlags bildet hier die Grundlage für eine musikalische Analyse anhand des auskomponierten Notentextes. Die dramaturgische Entwicklung der Figuren Marco und Polo wird damit auf kompositorischer Ebene aufgezeigt. Die Tonträgeraufnahme von 1997 wurde vor Fixierung der Thesen für eine hörende Überprüfung der Analyse herangezogen.

3.4. Eine Bemerkung zu Partituranalyse als Analysemittel

Die Partituranalyse macht einen großen Teil dieser Arbeit aus – und wird gleichzeitig mit ebenso großen Vorbehalten betrachtet. Diese gründen auf der Überzeugung, dass die Erfahrung von Musik und deren Niederschlag in einer Partitur nicht deckungsgleich sein müssen. Durch eine isolierte Beschäftigung mit Noten allein kann man nach meiner Überzeugung eine Musik nie zur Gänze verstehen.

Die neuere musikwissenschaftliche Forschung, im Besonderen die unter dem Namen „New Musicology“ zusammengefassten Ansätze, haben, in maßgeblicher Beteiligung der Ethnomusikologie wie auch der Kulturwissenschaften, inzwischen den Blick geweitet für Einflüsse außerhalb einer werkverhafteten Betrachtungsweise. Dadurch richtete sich das Augenmerk inzwischen genauso auf die performativen Aspekte der Musikkunst, wodurch auch körperliche und soziale Aspekte zur Sprache kamen.⁸ Diese Erfahrungen umfassen darüber hinaus auch die Dimensionen Geschlecht und Sexualität.⁹ Aus diesem Nährboden erwuchs mein eigenes Studium als ein Spross und brachte als Frucht schließlich die vorliegende Arbeit hervor.

Gleichzeitig verfolge ich die Überzeugung, dass ein geschulter Blick auf die strukturelle Beschaffenheit einer Komposition wichtige Erkenntnisse liefern kann. Aus einer generellen Kritik an vorschnellem Glauben an die Autorität eines musikalischen „Werks“ soll nicht geschlossen werden, dass die Gestalt der Komposition völlig außer Acht zu lassen sei. Die Realisation einer Oper, wie hier Tans *Marco Polo*, bleibt nicht allein den Dramaturgen, Regisseuren und dem Publikum überlassen, sondern ein nicht zu vernachlässigender Anteil muss dem Komponisten zugestanden werden. Gleichzeitig heißt dieses Zugeständnis auch die Erwartung an den Komponisten stellen zu dürfen, ein überzeugendes Gesamtkonzept zu liefern. Aus dieser Haltung heraus sollte ein Blick in die Partitur Teil meiner Forschungsarbeit sein. Dabei hebe ich nicht den Anspruch, dass die in den Noten aufgezeigten Phänomene gegen-

⁸ Eine Einführung in den Begriff Performanz liefert Uwe Wirth (Hg.): *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

⁹ Als zwei Beispiele hierfür Susan MacClary: *Femine Endings – music, gender, and sexuality*, Minneapolis: University of Minneapolis Press 2002; Philip Brett, Elizabeth Wood und Gary C. Thomas: *Queering The Pitch – The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge 2006.

über anderen Erfahrungswegen mit Musik allgemein und mit der Musik von *Marco Polo* im Speziellen von höherer Autorität seien. Für diese Arbeit zeigte sich in der Summe und im steten Bewusstsein der vorgebrachten Einschränkungen die Partituranalyse als ein sinnvoller und zielführender Zugang.

4. Die Idee Marco Polo

Der Einstieg zu einer Analyse der bis dato erbrachten Erkenntnisse über den historischen MP ist gleichzeitig ein Überblick über die zentralen Positionen der Marco Polo-Forschung im Laufe der Zeit. Somit zeichnet dieser Streifzug durch die Geschichtswissenschaft gleichzeitig eine Wissenschaftsgeschichte. Die Zusammenschau soll sich jedoch nicht in der Aufzählung von Fakten erschöpfen, sondern die Informationen in den Dienst der Frage stellen, wie der „Mythos Marco Polo“¹⁰ entstehen konnte. Dieser nährt sich aus einer Melange von Zweifeln und Ungereimtheiten, die unter Beimischung von kolonialistischen Machtinteressen zu dem verkocht werden, was ich als die „Idee Marco Polo“ definieren werde. Diese Idee ist ein von der faktischen Sachlage losgelöstes Wunschenken, welches den Mythos Marco Polo bis in die heutige Zeit aufrecht erhält. Um die Art und Weise von Tan Duns künstlerischer Verarbeitung dieses Stoffes zu verstehen, braucht es dieses Hintergrundwissen. Zu Beginn steht daher die Frage, wer die Person hinter dem konstruierten Bild gewesen ist und was wir über MP gesichert zu wissen glauben.

4.1. Händler oder Abenteurer?

MP wurde im Jahr 1254 in Venedig geboren, als Sohn einer Händlerfamilie, die ursprünglich aus Dalmatien nach Italien eingewandert war. Eine Familienhistorie ist nicht überliefert, bekannt sind allein sein Vater Nicolò, Onkel Marco der Ältere und Matteo (Maffio in venezianischer Schreibweise). MPs Testament, dem einzigen Dokument über seinen Tod, konnte man entnehmen, dass MP später heiratete und drei Töchter hatte.¹¹ Gestorben ist MP demnach am 8. Januar 1324.¹² Es gibt darüber hinaus kaum Zeugnisse über ihn oder seine Familie. Die Spuren seines Lebens sind verwischt. Die einzige Hinterlassenschaft von MP ist ein von ihm selbst verfasster Reisebericht, welcher in der Folge intensiv besprochen werden muss.

Reisetätigkeiten gehörten für die Familie Polo zum Alltag, ihre eigene Handelsniederlassung in Konstantinopel zeugte von ihren regen Geschäften weit über die Landesgrenzen Italiens hinaus. Vor diesem Hintergrund passt eine Reise nach Asien gut ins Bild der Familie Polo.

Eine wesentliche und keinesfalls leicht zu beantwortende Frage ist die, inwieweit die Polos primär Händler waren, die aus wirtschaftlichen Interessen agierten, oder ob auch Abenteurer-

10 Marina Münkler: *Marco Polo – Leben und Legende*, München: Beck 1998, S. 9.

11 Peter Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“ von Marco Polo*, Diplomarbeit, Universität Wien 1995, S. 8. Auch bei Münkler: *Marco Polo*, S. 34 f.

12 Dietmar Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie der Entdecker und Erforscher der Erde*, ders. (Hg.), Bd. 4, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000, S. 164. Auch bei Münkler: *Marco Polo*, S. 33.

lust und ein aufrichtiges Interesse an fremden Kulturen in ihre Reisen nach Asien hineinspielten. Im ersten Fall dürfte für sie das Knüpfen von für die Zukunft aussichtsreichen Geschäftsbeziehungen und das Kennenlernen von unbekanntem Warengütern im Vordergrund gestanden haben. Eine Motivation, aus dieser Reise dann einen Bericht zu verfassen, wie es MP tat, konnte sein, sich selbst als Wegbereiter zukünftiger Handelsbeziehungen gegenüber der Nachwelt und seiner Handelskollegen in eine lukrative Ausgangsposition zu bringen.¹³ Eine solche Sicht vertritt Wood, wenn sie MP als einen Händler darstellt, der in Asien auf der Suche nach Gewürzen, Seide und Edelsteinen war.¹⁴ Auch Schustereder betont diese Seite an MP, wenn er den Poloforscher Leonardo Olschki mit den Worten zitiert: „alla domanda qual uomo fosse Marco Polo la risposta sarebbe oggi unanime: un mercante veneziano“¹⁵ [Auf die Frage was für ein Mensch Marco Polo gewesen sein mag, ist die Antwort ganz eindeutig: ein Händler aus Venedig].

Den allgemeinen Zeitgeist im 13. Jahrhundert betreffend, zeigt sich allerdings, dass eine Handelsreise zu den Mongolen – dem zu der Zeit über das chinesische Reich herrschenden Volk – ein gutes Maß an Bereitschaft zu Abenteuern forderte. Das 13. Jahrhundert war eine Zeit des wirtschaftlichen und politischen Aufschwungs, in der das Bürgertum vermehrt Handelsgeschäfte aufnahm, mit denen lange Reisen verbunden waren. Gleichzeitig war sie auch geprägt von einem ambivalenten Verhältnis zum Volk der Mongolen. Die weitgereisten Händler bildeten, weit früher als Missionare oder Diplomaten, erste Kontakte zwischen Europa und den Mongolen.¹⁶ Diese lösten jedoch, besonders in klerikalen Kreisen, nicht selten Furcht und Unbehagen aus. Die Bezeichnung Tataren, abgeleitet vom lateinischen „tartarus“ für Unterwelt und Hölle, zeugt von ihrem Ruf als heidnisches und brutales Kriegervolk. Angst und gleichzeitige Faszination machten die zwei Seiten eines aufkommenden Interesses an den Mongolen zu Zeiten MPs aus.¹⁷ Wenn die Polos sich also wiederholt auf den Weg machten, mit den Mongolen und deren Herrscher in Kontakt zu treten, so mussten sie sich bewusst sein, dass ihre Reise waghalsig und gefährlich war.

¹³ Dieser Gedanke soll für später im Hinterkopf behalten werden, wenn es gilt, den von MP selbst verfassten Reisebericht seiner Asienreise zu beurteilen; ein solches Verständnis der Polos als reine Händlerfamilie nämlich würde das *Il Milione* vorrangig als Informationsquelle verstehen, die in Form von Memoiren das Erlebte beschreiben will. Vgl. Benjamin Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“ – Bericht einer mittelalterlichen Reise oder zusammengestellter Reiseführer?*, Studienarbeit, Grin: Norderstedt 2008, S. 11.

¹⁴ Frances Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, Westview Press: Boulder 1996, S. 9 f. Ein ganz ähnliche Sicht auch bei Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 3.

¹⁵ Peter Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“*, S. 6.

¹⁶ Hierzu Münkler: *Marco Polo*, S. 27 ff.

¹⁷ Ebd., S. 15.

Die Darstellung der Mongolen in *Il Milione* ist in der Tat bemerkenswert. Sie werden dort, ganz entgegen ihres schlechten Rufs im Europa der Zeit, durchweg positiv dargestellt und besonders ihr Herrscher Kublai Khan als weise und gut gezeichnet.¹⁸ Dies mag von Handelsinteressen motiviert gewesen sein – denkbar wäre, dass MP trotz der moralischen und kulturellen Bedenken dennoch für erfolgversprechende Handelsbeziehungen werben wollte –, oder aber auch literarische Ansprüche erfüllen, indem eine allgemein positive Grundstimmung gegenüber den Mongolen erzeugt werden sollte.¹⁹

Eine gewisse Abenteuerlust, Neugier und ein aufrichtiges Interesse an fremden Kulturen also könnten die Polos, und MP im Besonderen, zu ihrer Asienreise angetrieben haben. Schustereder nennt zumindest für die zweite Reise der Polos, und somit MPs eigene Asienreise, auch persönliches Interesse und ein gewisses Maß an Vergnügen als Antrieb.²⁰ Dass, wie Münkler schreibt, bereits bei der ersten Reise der Polos das Knüpfen von Handelsbeziehungen gänzlich „keine Rolle mehr spielte“,²¹ muss wahrscheinlich relativiert werden, auch wenn sie zurecht darauf hinweist, dass keinerlei kaufmännische Tätigkeiten seitens der Polos im *Il Milione* erwähnt werden. Dennoch ließe sich aus diesen Motiven heraus auch erklären, warum MP vor seiner Asienreise offenbar schon intensiv Reiseberichte gelesen hat.²²

Diese beiden Motive gegeneinander auszuspielen, hieße jedoch die fließenden Grenzen zwischen ihnen zu ignorieren. Dass für einen Geschäftsreisenden persönliche Freude am Reisen dem Erfolg seiner Geschäfte zuträglich sein kann, vielleicht sogar im Kern notwendig ist, kann man bis in die heutige Zeit hinein nachvollziehen. Die vielen Jetsetter-Marco Polos des 21. Jahrhunderts werden in ihrer Berufen immer auch das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden suchen. Genauso sollte also auch über die Polos und ihren Sohn Marco gedacht werden. Im 13. Jahrhundert, als das Reisen in buchstäblich unbekannte und unerforschte Ge-

18 Münkler geht soweit, Kublai Khan als den „Held Marco Polos“ im *Il Milione* zu bezeichnen. (Münkler: *Marco Polo*, S. 78 f)

19 Trotz dieser positiven Darstellung wird im gesamten *Il Milione* über das Mongolenvolk durchweg mit der Bezeichnung Tataren gesprochen und analog ihr Herrscher Kublai Khan Herrscher der Tataren geheißen. Dies kann als erstes Indiz gelesen werden, dass in diesem Bericht eurozentristische und normativ-christliche Wertvorstellungen eingeflochten sind. Aus Gründen des Respekts gegenüber der mongolischen Kultur spreche ich in der Folge durchweg von Mongolen, wenn im *Il Milione* von Tataren die Rede ist.

20 Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“*, S. 10

21 Münkler: *Marco Polo*, S. 41.

22 Benjamin Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 14. Pommer legt diese Tatsache dahingehend aus, dass MP voreingenommen seine Reise angetreten habe und mit einer manipulierten Sichtweise dem Fremden in Asien entgegen getreten sei. Diese Folgerung ist wohl nicht zwingend. Stattdessen mag das Selbststudium, immerhin schon in Jugendjahren und wahrscheinlich noch während der Abwesenheit des Vaters, wohl eher die These stützen, dass MPs Anteilnahme an der Reise nicht nur auf Handel ausgerichtet war, sondern auch von persönlichem Interesse und Bildungshunger genährt.

biete noch viel mehr mit immensen Strapazen verbunden war, muss es ein umso intensiveres Abenteuer gewesen sein.

Dabei ist ebenfalls zu bedenken, dass MP auch ein Wandel in seinen Überzeugungen über viele Jahre hinweg eingeräumt werden muss. Wenn seine Familie noch primär Händler im europäischen Raum gewesen sind, bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass MP in seiner jahrzehntelangen Asienreise nicht einen anderen Horizont und divergierende Motivationen herausgebildet haben konnte. Wer als Jugendlicher nach Asien mitgenommen wird und als Erwachsener wiederkommt, erlangt dadurch eine tiefgreifende Prägung. Daher muss mitgedacht werden, dass MP auf seiner Reise auch Eindrücke gewonnen haben mag, die den Bereich des Handelns im engeren Sinn überschreiten.²³ Wie sich später zeigen wird, besteht MPs hinterlassener Reisebericht zwar aus viel mehr für einen Handel relevanten Informationen, jedoch ist vor der Illusion zu warnen, aus den von MP hinterlassenen Quellen die innere Motivation für seine Reise oder seine geistige Einstellung zu den asiatischen Kulturen ablesen zu können. Dafür ist die Quellenlage, wie noch gezeigt wird, zu dürftig.

Vor dem Hintergrund der vorgebrachten und noch vorzubringenden Argumente, begreife ich fortan MP als den Sohn einer Händlerfamilie, der sich auf eine Handelsreise nach Asien begibt und die dabei die gemachten Beobachtungen auf ihre persönliche kaufmännische Verwertbarkeit hin filtert. MP war kein Wissenschaftler und auch kein Missionar – dies sind eher Interpretationen seiner Biografie aus dem Bereich romantischer Fantasien. Der Familie Polo muss zudem jedoch auch ein Wille zum Abenteuer und ein neugieriges Interesse an fremden Kulturen zugestanden werden. Wenn Münkler MP als „merchant adventurer“ einführt, stimmt sie mit dieser Sicht überein.²⁴

Dass die Reise mit dem Händlersohn MP eine Entwicklung des eigenen Horizonts anregte und ihn zu einem weltgewandten Abenteuerreisenden heranreifen ließ, soll als ein zentrales Motiv in Tan Duns *Marco Polo* verfolgt werden. Um die Reise der Polos zu verstehen, wird nun im Anschluss die Chronologie der Ereignisse dargelegt.

4.2. Die Reise des Marco Polo – eine Beschreibung der Welt

Der genaue Verlauf sowie die Vorgeschichte der Asienreise der Polos werden in MPs selbst verfasstem Reisebericht beschrieben. MPs vorrangig bekannter eigener ging eine Reise seines Vaters und des Onkels voraus.

²³ Der Gedanke, dass MP durch den Kontakt zum Fremden in sich selbst verändert wird, sei hier als Leitmotiv für die spätere Besprechung von Tan Duns Oper vorangekündigt.

²⁴ Münkler: *Marco Polo*, S. 7.

Nicolò und Maffeo begaben sich um 1260²⁵ auf eine Handelsreise über die Handelsniederlassung der Polos in Konstantinopel bis in den Orient mit dem Ziel, den Herrscher der Goldenen Horde, Barka, zu treffen. Bei Barka verbrachten die Polos ein ganzes Jahr, vermutlich in Handelsgeschäfte vertieft. Nach diesem Jahr äußerten sie den Wunsch, wieder nach Italien zurückzukehren. Ihren Plan durchkreuzte jedoch ein ausbrechender Krieg zwischen Barka und Kublai Khan. So waren sie gezwungen, in die Gegenrichtung auszuweichen und noch weiter östlich zu ziehen, bis sie Persien und damit das Mongolenreich erreichten.²⁶

Der Großkhan Kublai ließ sie an den Hof holen und zeigte reges Interesse an den Europäern und ihren Kenntnissen. Die Polos gewannen schnell sein Vertrauen. Als die Rückkehr nach Italien wieder möglich wurde, verließen sie den Hof, mit einem offiziellen Auftrag des Khans ausgestattet. Sie sollten vom Pontifex abgesandte christliche Gelehrte herbeischaffen, die in den sieben Wissenschaften bewandert waren. Mit diesem Vorhaben begaben sich die Polos auf den Weg in Richtung Italien. Als sie im Jahr 1269 in der Mittelmeerstadt Acri ankamen, erfuhren sie jedoch, dass Papst Klemens IV. bereits im Vorjahr verstorben war. So fuhren sie zunächst nach Venedig zurück, und warteten dort zwei Jahre auf die Ernennung eines Nachfolgers für die Erledigung ihres Auftrages. Unterdessen fanden sie Sohn Marco als Jugendlichen vor, dessen Mutter in der Zwischenzeit verstorben war.²⁷

Durch die Wahl des den Polos bereits persönlich bekannten Tenaldo Visconti zum neuen Papst Gregor X. eröffneten sich gute Kontakte in den Vatikan, und so wurden ihnen bereitwillig zwei Mönche des Predigerordens mitgegeben. Als sie jedoch ein Gebiet aufkommender Kriegsunruhen kreuzten, kehrten diese aus Furcht um. So machten sich die Polos letztlich doch unverrichteter Dinge, aber in Begleitung ihres Sohnes, nach ihrem zweijährigen Aufenthalt in der Heimat im Jahr 1271 auf den Weg zu einem Wiedersehen mit Kublai Khan.²⁸

Gegen Juni des Jahres 1275 erreichten die drei Polos China, und wurden vom Großkhan Kublai in allen Ehren empfangen. MP, zu diesem Zeitpunkt 21 Jahre alt, fiel schon bald durch seine Auffassungsgabe und Neugier auf, die ihm die besondere Gunst des Khans eintrug. MP lernte schnell die Sprache der Mongolen und beschäftigte sich intensiv mit ihrer Kultur. Der Khan schickte ihn schon bald als Botschafter in kaiserlichem Auftrag nach Caragian, im heutigen Südwesten Chinas. Als MP den Khan durch einen so gekonnten Bericht der dortigen

²⁵ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 164. Dem entgegen findet sich in Guinards Fassung des *Il Milione* das Jahr 1250 für die Abreise von Nicolò und Maffeo (Polo: *Il Milione*, S. 8). Dieser Unterschied ist insofern bemerkenswert, als dass sich auf die Angabe in MPs Bericht zu verlassen hieße, dass MP während der Abwesenheit des Vaters von seiner Mutter als ein uneheliches Kind gezeugt und geboren worden wäre.

²⁶ Polo: *Il Milione*, S. 10 f.

²⁷ Ebd., S. 15.

²⁸ Ebd., S. 17 f.

Lage beeindruckte, wurde ihm der Ehrentitel „Messer“ vergeben. Als enger Vertrauter und hochstehender Beamter reiste MP in der Folge 17 Jahre lang durch das chinesische Reich, und hatte während dieser Aufträge immer wieder Gelegenheit, die lokale Kultur kennenzulernen.²⁹ Als nach diesen 17 Jahren Aufenthalt den Polos der Wunsch nach Rückkehr in ihre Heimat erwuchs, wollte sie Kublai Khan zunächst nicht entlassen. Erst, als ein konkreter politischer Anlass Gelegenheit hierfür bot, willigte er ein. Dieser Anlass war die bevorstehende Hochzeit von König Argun von Persien, einem Großneffen des Kublai Khan, dessen Gesandte nach China kamen, um eine Braut zu rekrutieren. Kublai Khan wählte für seinen Verwandten die 17-jährige Cocacin aus. Sie sollte in Begleitung einer großen Entourage nach Indien zur Vermählung eskortiert werden. Der Landweg war der Gesandtschaft auf Grund kriegerischer Auseinandersetzungen indes versperrt, wodurch sie den beschwerlicheren Seeweg wählen mussten. Da MP zu dem Zeitpunkt gerade von einer Auftragsreise nach Indien zurückgekehrt war, gelang es ihm, sich dem Khan als nützlicher Begleiter dieser Reise zu empfehlen und sich der Braut zur Seite zu stellen. Eine auf 14 Viermaster verteilte, über 600 Mann starke Besatzung setzte sich daraufhin Mitte des Jahres 1291³⁰ Richtung Indien in Bewegung. Nach 21 Monaten Fahrt durch den Indischen Ozean erreichten sie das Indische Festland. Die Hochzeit konnte trotz geglückten Abliefers der Braut nicht stattfinden, da in der Zwischenzeit der Bräutigam verstorben war.³¹

Dieser Reiseabschnitt gibt am meisten Anlass zu Zweifeln und hat die Mythenbildung um Marco Polo genährt. Nach der Schilderung im *Il Milione* überlebten nach Unwettern und Krankheiten nur 18 Personen der Besatzung diese Überfahrt, wobei die drei Polos unter ihnen unversehrt blieben.³² Wie dies möglich sein konnte, vor dem Hintergrund, dass keiner der Polos erfahrene Seeleute, sowie Nicolò und Maffeo zudem betagten Alters waren, ist entweder einem Wunder oder der Fantasie eines seinen eigenen Mythos nährenden Autors geschuldet.

Die weitere Heimreise vollzog sich, ausgestattet mit kaiserlichen Goldtafeln, die den Polos als Passierscheine eine sichere Durchreise ermöglichen sollten, auf dem Landweg durch Persien bis ans Mittelmeer und zuletzt mit dem Schiff bis Venedig, wo die Polos im Jahr 1295 ankamen. Die Umstände ihrer Ankunft sind nicht weniger legendenbehaftet. Es liegen keine Zeugnisse aus der Zeit hierüber vor, erst G. B. Ramusio erwähnt in seinem 1559 veröffentlichten Werk *Navigazioni et Viaggi* die Geschehnisse um MPs Rückkehr. Die Polos seien

²⁹ Polo: *Il Milione*, S. 21 f.

³⁰ Die Jahreszahl des Aufbruchs der Polos aus China ist umstritten. Henze geht von Mitte 1291 aus, stellt aber auch 1292 als mögliche Alternative dar. (Hierzu Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 165.)

³¹ Polo: *Il Milione*, S. 23 f.

³² Ebd., S. 25.

demnach zunächst von niemandem erkannt worden, zu sehr hatten sich durch ihre lange Abwesenheit ihr Aussehen verändert und ihre Sprache verfärbt. Zum Beweis ihrer Identität veranstalteten sie dafür ein großes Bankett, auf dem sie in kostbaren Roben auftraten und ihren Landsleuten Stoffe übergaben, in die Juwelen eingenäht waren. Dieses Ereignis machte sie berühmt, und trug MP, als Replik auf seine Prahlereien und seine ausgeschmückten Schilderungen aus Asien, den Spitznamen „Milione“ ein, wodurch er fortan als Messer Marco Milioni in die Geschichte einging.³³

Gleichzeitig zeigt dieser Spritzname auch, dass MPs Zeitgenossen schon Zweifel hegten an dem Wahrheitsgehalt seiner Erzählungen. Nach einer, vielleicht ebenso ins Anekdotische fallenden, Überlieferung nach Jacobo d'Acqui wurde MP an seinem Totenbett aufgefordert, seine Übertreibungen und falschen Angaben zu korrigieren. Er hingegen bekräftigte all seine Angaben und sprach, er habe nicht einmal die Hälfte von dem erzählt, was er gesehen habe.³⁴ Wie später gezeigt wird, ist dieser Spruch wörtlich auch in Tan Duns Oper aufgenommen, sogar an prominenter Stelle. „I have not told one half of what I saw“ sind die ersten Worte von Marco und Polo am Anfang. Eindeutig bezieht sich dies auf diese Anekdote und setzt so gleich von Anfang an den Zweifel ins Zentrum der Oper.

Kenntnisse über die weiteren Ereignisse basieren auf der Darstellung bei Ramusio. Demnach wurde MP im Jahr 1298, also wenige Jahre nach der Rückkehr von seiner Asienreise, als Soldat einberufen, um in einem ausbrechenden Krieg zwischen den beiden großen Handelsstädten Genua und Venedig als Führer einer Galeere für Venedig in den Krieg zu ziehen. Diese Seeschlacht war jedoch nicht von Glück beschieden. MP erlitt vor der Insel Curzola Schiffbruch, wurde verwundet, als Kriegsgefangener nach Genua verschleppt und dort bis zum Mai des Folgejahres inhaftiert.³⁵

³³ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 166. Die Herkunft und Bedeutung des Zusatzes „Milione“ ist jedoch umstritten. Andere Quellen geben den von der Familie Polo erworbenen Landsitz Palazzo Il Milione bei Venedig als Ziel dieser Anspielung an: vgl. Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“ von Marco Polo*, S. 8; auch bei Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 41. Ähnlich argumentiert auch Münkler, wenn sie auf Benedetto verweist, nach dem sich der Titel „Milione“ auf den venezianischen Stadtteil Sestiere Emilione bezöge, aus dem die Polos stammten. Die Villa der Polos könnte allerdings auch erst nachträglich als Palazzo Il Milione benannt worden sein, nachdem MPs Spitzname in Umlauf gekommen war. (hierzu Münkler: *Marco Polo*, S. 94 f.) Eine andere Deutung weist auf die in MPs Bericht so häufig gebrauchten Zahlenangaben bezüglich Distanzen, Mengen, Preisen und Bevölkerung: vgl. Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 21. Deutungen dieser Art kommen darin überein, dass MP hier ein ironischer Spitzname beigegeben wurde, welcher davon zeugt, dass schon die Zeitgenossen MPs Schilderungen kritisch gegenüber standen und dessen Seriosität anzweifelten. Andererseits weist Guinard darauf hin, dass Milione sich auch aus dem Familiennamen Emilione entwickelt haben könnte, da MPs Vater Nicolao als Milion lo grande bekannt war. In dem Fall wäre Milione weniger als ein wertender Spitzname zu begreifen: Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 439.

³⁴ Münkler: *Marco Polo*, S. 97.

Während dieser Zeit der Gefangenschaft traf MP auf den ebenfalls inhaftierten Schriftsteller Rustichello. Über Rustichello ist wenig bekannt.³⁶ Er war Schriftsteller aus Pisa, und wurde ein Jahr vor MP inhaftiert. Er galt als Lieblingsautor Edwards I. von England, und war, wenn auch kein herausragend berühmter Schriftsteller, so durch seine Artussagen zumindest unter Literaten bekannt.³⁷ Unter dessen Mithilfe verfasste MP in dieser Zeit seinen Reisebericht. Wie genau die Zusammenarbeit gestaltet war, ist indes nicht exakt geklärt. Nach Ende der Gefangenschaft fand sie keine Fortsetzung, was, neben dem vielleicht überraschend eintretenden Friedensschluss zwischen Genua und Venedig und der daraus resultierenden Auflösung der Haft, das abrupte Ende des Buches und das Fehlen eines Epilogs als Gegenstück zum Prolog erklären könnte.³⁸

Diesem Werk, heute im Deutschen unter dem Namen *Il Milione – Die Wunder der Welt* bekannt, muss nun ausführlicher nachgegangen werden. Darauf basiert nahezu sämtliches Wissen über MP, außerdem ist es Ausgangspunkt der gesamten Mythenbildung um Marco Polo. Dass man schon seit MPs Lebzeiten Zweifel an seinen Ausführungen hegte, wurde bereits angemerkt. Dieser nun folgende Abriss stellt dar, wie *Il Milione* durch die komplizierte Rezeptions- und Translationsgeschichte zu einer nur sehr eingeschränkt zuverlässigen historischen Quelle wurde.

4.3. *Il Milione* – eine Geschichte der Zweifel

Nachdem in Grundzügen dargestellt wurde, für welche Taten MP berühmt geworden ist, und überblicksartig die Chronologie der Ereignisse umrissen wurde, muss nun die Quelle besprochen werden, der nahezu sämtliche Informationen über MP zu entnehmen sind.

35 Ebd., S. 56 ff. Auch in Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 166. Beide betonen, dass Ramusio hier keine zuverlässige Quelle ist. Jacobo d'Acqui ordnet MPs Seeschlacht zwei Jahre früher 1296 und in das Meer von Armenien vor der Insel Laias ein. Zwei Argumente sprechen für die letztere Version: zum einen liegen keinerlei Quellen vor, die im in Frage kommenden Zeitraum eine Schlacht vor Curzola belegen, zum anderen würde MPs Gefangennahme im Jahr 1298 mit dessen eigener Darstellung kollidieren, nach der sein Reisebericht bereits 1298 fertig gestellt gewesen sei, und damit von einer anzunehmend zu kurzen Zeit der Gefangenschaft auszugehen wäre. Auch Schustereder nennt 1298, geht aber dennoch von einem Jahr anschließender Gefangenschaft aus. (Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“*, S. 12.) Wood zweifelt auch Jacobo d'Acqui an, da diese Schlacht, Olschki: *Marco Polo's Asia* zitierend, bereits 1294 stattgefunden habe, also noch vor der dokumentierten Rückkehr der Polos aus Asien, und somit für MPs Inhaftierung nicht in Frage komme. (Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 126.)

36 Nach Wood könnte der Name sogar gänzlich erfunden sein, s. Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 39.

37 Der Stil seiner Heldenepen spiegelt sich, so Wood, im Prolog des *Il Milione* wider. (Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 40 f.) Münkler präzisiert diesen Zusammenhang dergestalt, dass sie auf wörtliche Übereinstimmungen zwischen dem *Il Milione* und Rustichellos Artusroman *Meliadus* hinweist. (Münkler: *Marco Polo*, S. 61.)

38 Münkler: *Marco Polo*, S. 58 f.

Der vorliegenden Arbeit liegt die Übersetzung des *Il Milione* ins Deutsche durch Elise Guinard zugrunde. Zum einen war die Entscheidung hierfür von der Überzeugung getragen, dass Guinard durch ihren Bezug auf die zwei ältesten bekannten Quellen, dem französischen Zelada-Manuskript und den von Benedetto zusammengetragenen Codices, auf fundierten wissenschaftlichen Quellenstudien fußt. Guinard entschied sich im Titel *Il Milione – Die Wunder der Welt* für eine Mischform aus dem wahrscheinlich als Spitzname eingeführten „Milione“ und einer deutschen Übersetzung des vermutlichen Originaltitels *Divisamento dou Monde* im Sinne von „Beschreibung der Welt“.

Il Milione ist unter derart mysteriösen Umständen entstanden und wurde fortan unter so vielen ideologischen Einflüssen rezipiert, dass das Bild von Marco Polo in unserer heutigen Zeit nicht mehr trennbar ist von den Manipulationen durch seine Rezeption. Die Zweifel, angefangen noch zu Lebzeiten MPs, ziehen sich durch die Geschichte bis zum heutigen Tage, und lassen sich auch für den Hauptgegenstand dieser Arbeit in Tan Duns Oper *Marco Polo* nachweisen. Demnach sollen diese Bemerkungen zu MPs autobiographischem Reisebericht diesen als ein Werk darstellen, das zu Zweifeln Anlass gab und gibt – *Il Milione* ist eine Geschichte voller Zweifel. Gleichzeitig haben ForscherInnen und AutorInnen über die Jahrhunderte hindurch verschiedene Ansätze verfolgt, der Welt ihr Bild von Marco Polo zu vermitteln. HistorikerInnen haben sich dabei aufeinander bezogen, einander widerlegt und miteinander versucht, sich der Wahrheit um die Person Marco Polo anzunähern. Damit ist dieser Überblick über Marco Polo und sein *Il Milione* auch eine Darstellung der wesentlichen Positionen der geschichtswissenschaftlichen Forschung im Laufe der Zeit – und offenbart sich als eine Geschichte der Zweifel.

4.3.1. Aufbau und Inhalt

Il Milione ist in 234 Kapitel aufgeteilt, deren Länge zwischen einzelnen Absätzen und mehreren Seiten variieren, und die in drei Teile zusammengefasst sind. Im ersten, den MP als „Prolog“ bezeichnet,³⁹ gibt MP eine Zusammenfassung der beiden Polo-Reisen. Überblicksartig erzählt er darin die gesamte erste Reise seines Vaters und Onkels, und die Umstände ihrer Rückkehr. Dann folgt die Darstellung der zweiten Reise, auf die er selbst mitgenommen wurde, mit dem Aufenthalt am Kaiserhof, den Ereignissen um die mysteriöse Rückkehr, endend mit der Ankunft der Polos in Venedig.

³⁹ So die diesen Teil beschließende Bemerkung: „Damit ist der Prolog zu Ende, und jetzt beginnt das Buch.“ (Polo: *Il Milione*, S. 26.)

Der zweite Teil des Buches geht chronologisch MP's Asienreise nach. Man liest Berichte über Armenien (Kapitel 20 ff) und Persien (Kap. 31), die Legende der Heiligen Drei Könige (Kap. 32), und Beschreibungen des Wegs durch Städte, Wüsten und Gebirgszüge Chinas bis zum Kaiserhof des Kublai Khan (Kap. 75 ff). Dazwischen finden sich ausgedehnte Schilderungen von Schlachten (Kap. 77 u. a.), von Legenden um den Priester Johannes und von Dschingis Khan (Kap. 65 ff). Immer wieder werden Weglängen zwischen den einzelnen Stationen angegeben, ebenso häufig treten Erwähnungen lokaler Bräuche wie der Totenverbrennung auf. Ausführlicher wird über den Kaiserhof und den Großkhan berichtet (Kap. 82 ff). Im Wesentlichen reiht der Bericht die Städte auf dem Weg in kurzen Schlaglichtern aneinander, besonders im Fall der vielen kurzen Kapitel über Südchina (Kap. 126–152), wobei auch solche Orte erwähnt werden, die deutlich nicht auf dieser Linie liegen, so bei Cipangu, dem heutigen Japan. (Kap. 160) Im letzten Teil wird über Indien berichtet (Kap. 149), die Inseln im Indischen Ozean wie Indonesien (Kap. 164 und 167) und Seilan, das heutige Sri Lanka (Kap. 174), sowie über einzelne Städte und Regionen auf dem indischen Festland (Kap. 175 ff). Die letzte Etappe der Reise umfasst nochmals Persien und die Groß-Türkei (Kap. 200). Besonders die abschließenden Kapitel erschöpfen sich in Schilderungen von Schlachten und Hinrichtungen. Das letzte Kapitel über „König Nogais Tapferkeit“ befremdet durch sein abruptes Ende, das gegenüber der breiten Einleitung am Beginn inkonsequent und als Abschluss dieses monumentalen Werks seltsam unangemessen wirkt.

Einige Hinweise möchten noch den Sprachstil im gesamten Werk zusammenzufassen suchen. Der Bericht ist in der dritten Person abgefasst, und wenn von MP selbst die Rede ist, spricht das Buch wie aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers.⁴⁰ An vereinzelt Stellen wendet sich hingegen der Autor in direkter Rede an den/die LeserIn, so im Kapitel 168 über „Das Königreich Samatra“, wo es anfangs heißt: „Ich, Marco Polo, habe mich da fünf Monate lang aufgehalten“. Wenige Zeilen später jedoch wechselt die Perspektive zurück in die dritte Person: „In dieser befestigten Anlage verbrachten Marco Polo und seine Leute fünf Monate“.⁴¹

Während der Prolog im Präteritum steht, wechselt die Erzählung danach ins Präsens.⁴² In diesen Teilen ist der Sprachstil weitgehend nüchtern, und oft finden sich auf Handel bezogene Angaben zu Waren, ihren Preisen und Zubereitungsweisen von lokalen Speisen. Anders ist der Sprachstil in den oftmals sehr detailreichen Schilderungen von Schlachten und Kriegen. Bis ins Detail gehen manches Mal, beispielsweise im Fall der Schlacht zwischen König Barca und

40 Münkler: *Marco Polo*, S. 49.

41 Polo: *Il Milione*, S. 295.

42 Münkler: *Marco Polo*, S. 53. Münkler benennt dies als das „Präsens der ethnographischen Beschreibung“.

König Alau (Kap. 226 ff), die bildreichen Erzählungen von „grauenerregenden“ Nahkämpfen, enthaupteten und sterbenden Soldaten oder heldenhaften Kriegsherren. Gegenüber den Aneinanderreihungen von Fakten in so vielen anderen Passagen stechen solche Teile hervor.

Es kann festgehalten werden, dass *Il Milione* kein einheitlicher Sprachstil zugrunde liegt, und dem Werk trotz seiner vielen nüchternen Fakten mehr als ein rein dokumentarischer Charakter anhaftet.⁴³ Gründe für diese Mischform mögen auch in den Umständen des Entstehens liegen.

4.3.2. Entstehungstheorien eines verschollenen Originals

MP stellte seinen Reisebericht im Jahr 1298 in genuesischer Kriegsgefangenschaft fertig, wie man im Prolog von *Il Milione* lesen kann: „Später, im Jahre 1298 nach Christi Geburt, als er zusammen mit Messer Rusticiaus von Pisa im selben Gefängnis zu Genua saß, bat er diesen, alles aufzuschreiben, was er ihm erzähle.“⁴⁴ So knapp dieser Satz ist, so offen lässt er auch die genaue Art der Zusammenarbeit.

Begonnen hat MP die Arbeit an seinem Bericht mit einer Bitte an seinen Vater, ihm seine während der Asienreise angefertigten Notizen auszuhändigen. Die rezente Forschung hat durch eine Computeranalyse der Wortwahl in den überlieferten Manuskripten jedoch aufgezeigt, dass mehrere Schreiber an dieser Arbeit beteiligt gewesen sein müssen. Offenbar hat also ein Zellengenosse MP beim Verfassen seines Reiseberichts geholfen. Dieser Anonymus, dessen Identität bis heute nicht abschließend geklärt ist und über den nahezu nichts bekannt ist, ist bis heute eine der großen Herausforderungen für die Marco Polo-Forschung.⁴⁵

Einer neueren Theorie zufolge war der zusammen mit MP inhaftierte und aus Pisa stammende Schriftsteller Rustichello an der Ausarbeitung beteiligt. Demnach diktierte MP diesem seine Erinnerungen, und übertrug ihm weitreichend die Verantwortung für die genaue Ausformulierung und Ausschmückung seiner Erinnerungen. Diese Urschrift konnte dann in einem frankovenezianischen Dialekt entstehen, jener Sprache, die unter den Literaten der Zeit wie in den Handelsstädten selbstverständliche Verkehrssprache war, und mit der somit auch Rustichello vertraut gewesen sein muss.⁴⁶ Über das schriftstellerische Vermögen von Rustichello ist man sich indes jedoch uneins – Autoren wie Schustereder unterstellen dem Pisaner eher geringe schriftstellerische Fertigkeiten,⁴⁷ welche wiederum mehr Einfluss durch MP auf das

⁴³ Dies bescheinigt auch Guignard, wenn sie *Il Milione* als einen „Reisebericht mit stellenweise literarischem Anspruch“ beschreibt. (Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 446.)

⁴⁴ Polo: *Il Milione*, S. 8.

⁴⁵ Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 47.

⁴⁶ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 167.

⁴⁷ Schustereder: Geschichte und ihre Darstellung in „*Il Milione*“, S. 12.

Endprodukt bedeuten könnten. In dem Fall könnte MP den Bericht weitgehend selbst verfasst und Rustichello nur mit einem klar umrissenen Auftrag betraut haben, zum Beispiel in der Übersetzung seiner eigenen Urschrift ins Französische. Andernfalls könnte Rustichello auch für alle nicht-sachlichen und mehr ins Erzählerische abschweifenden Abschnitte verantwortlich gezeichnet haben, während MP in den Handelswaren beschreibenden Passagen weitgehend eigenverantwortlich agierte. Damit würde MP zwar ein Großmaß an Einfluss auf die Gestalt des *Il Milione* zugesprochen, jedoch müsste er dennoch sehr offen gewesen sein für eine literarische Ausschmückung aller übrigen Teile.⁴⁸ Münkler interpretiert Rustichellos Rolle als einen kritisch kommentierenden Zuhörer. Er konnte es dann sein, der aufgrund seiner Erfahrungen damit, was eine gute Geschichte ausmacht, in MPs Bericht das Potenzial zu einer spannenden Erzählung erkannt und ihn erst zu einer Verschriftlichung ermuntert haben mag.⁴⁹ Damit einher ginge freilich auch die Bereitschaft MPs, das Gesamtwerk nicht als reinen Handelsbericht, sondern als romanhaftes Reisetagebuch zu veröffentlichen.

Dabei ist keinesfalls gesichert, dass MP überhaupt selbst schreiben und lesen konnte, was im 13. Jahrhundert nicht selbstverständlich war und Händler auch nicht zwingend mussten. Benedetto ging davon aus, dass MP dies zwar konnte, jedoch durch seine lange Abwesenheit seiner Muttersprache so entfremdet war, dass es ihm schwer gefallen sein könnte, ein ganzes Buch auszuformulieren.⁵⁰ In beiden Fällen wäre MP auf die Mithilfe von einem oder mehreren literarisch versierten Schreibern angewiesen gewesen, denen er mündlich seine Erinnerungen tradierte. Guignard geht, zu seinen Gunsten, davon aus, dass MP neben Venezianisch auch Französisch konnte, und auf seinen Reisen auch noch Persisch lernte. Schustereder unterstellt sogar vier Sprachen, neben Italienisch auch Persisch, Mongolisch und Türkisch.⁵¹ Damit ist die Möglichkeit, dass MP selbst Reisenotizen verfasst hat, grundsätzlich denkbar. Dennoch ist damit noch nicht geklärt, in welcher Sprache diese verfasst waren und in welchem Umfang diese welche Details beinhalteten.⁵²

Pommer hingegen, Rustichellos vermehrten Einfluss vertretend, äußert die pragmatische Überlegung, dass MP schlichtweg keine Lust gehabt haben mag, sich mit den formalen und technischen Aspekten des Bücherschreibens zu befassen, und daher einen literarisch versierten Gehilfen zurate zog, der mit den handwerklichen Dingen routinierter umzugehen wusste.⁵³

48 Münkler: *Marco Polo*, S. 112.

49 Ebd., S. 63.

50 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 170. Die gleiche These vertritt auch Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“*, S. 12.

51 Schustereder: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“*, S. 6.

52 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 171. Auch Guignard im Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 447.

53 Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 15.

Festzuhalten ist, dass MP sein Original nicht alleine produziert hat, sondern sich von anderen Mitinhaftierten hat helfen lassen. Diese Urhandschrift von *Il Milione* ist verschollen, es existieren nur noch Abschriften, Übersetzungen und Rückübersetzungen. Dass das Originalmanuskript nicht auffindbar ist, erschwert die genaue Kenntnis über MPs eigenen Anteil am Endprodukt *Il Milione*. Wir wissen nicht, was er genau erzählt hat, und wo die Grenze zu den von der Nachwelt später eingeflochtenen Zusätzen verläuft. Dieses große Fragezeichen ist der Ausgangspunkt einer komplexen Rezeptionsgeschichte, im Laufe derer eine Vielzahl von AutorInnen und ForscherInnen je eigene Versionen des *Il Milione* rekonstruiert haben. Die Übersetzungs- und Interpretationsvorgänge waren freilich nie ganz sinnkonstant. In diese Prozesse ein Licht zu werfen und so die wichtigsten Traditionsstränge zu benennen, die zu dem geführt haben, was uns heute als *Il Milione* vorliegt, ist Inhalt des folgenden Kapitels. Die Darstellung gilt jedoch nicht nur der Historie. Da die vorliegende Arbeit im Kern Tan Duns *Marco Polo* behandelt, soll die Rezeptionsgeschichte jenen Weg darstellen, welcher mit MPs Reisebericht begann hat und zum Mythos Marco Polo führte. Diesem Mythos musste sich Tan stellen, als er sich dazu entschied, Marco Polos Reise zu vertonen.

4.3.3. Vom *Il Milione* zum Mythos Marco Polo – eine Rezeptionsgeschichte

Die Urfassung von MPs Reisebericht entstand vermutlich in einem frankovenezianischen Dialekt in einer wie auch immer gearteten Zusammenarbeit zwischen MP, dem Schriftsteller Rustichello und möglicherweise einem weiteren Anonymus. Dieses Manuskript gilt als verschollen. In der Folge fertigte man Versionen auf Basis von Übersetzungen und Rückübersetzungen aus anderen Sprachen an. Es sind hierbei zwei Übersetzungsstränge auszumachen, ein Französisch-Italienischer und ein Lateinischer.⁵⁴

In der frankovenezianischen Linie wurde im 14. Jahrhundert eine frankovenezianische Abschrift, nota bene nicht zwingend das Originalmanuskript selbst, in einen venezianischen Dialekt übertragen. Aus dieser Quelle spalteten sich zwei Übersetzungen ab, von denen eine zu einer Fassung ins Toskanische führte. Diese Version liegt in fünf Abschriften vor. Auf diesen basieren Übersetzungen in die lateinische Sprache, denen wiederum ein wohl im 14. Jahrhundert entstandener und 1935 herausgegebener Codex in mitteldeutscher Sprache folgte, der als Admonter Handschrift bekannt wurde.

Ebenfalls auf dieser Tradition basierend, hat ein Frater Pipino bereits zu Lebzeiten des MP eine Übertragung des Berichts ins Lateinische angefertigt. Diese Pipino-Version fand große

⁵⁴ Eine detaillierte Darstellung findet sich bei Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 167 ff.

Verbreitung, und liegt seit ihrer Drucklegung 1485 in Antwerpen noch heute in vielen Bibliotheken auf. Pipino zeigt, sicherlich genährt durch seine Herkunft aus dem kirchlichen Kontext, deutliche klerikale Züge. Diese äußern sich in manchen wertenden und nicht-christliche religiöse Bräuche verurteilenden Passagen, besonders wenn über den islamischen Propheten Mohammed berichtet wird. Der Sprachstil ist gehoben und gelehrt. Damit wurde Pipino auch zu einer Referenzversion unter Intellektuellen und Gelehrten.⁵⁵

Neben einer Version in toskanischem Dialekt, auf die hier nicht näher eingegangen wird, entstand ebenfalls im 14. Jahrhundert eine weitere Übertragung in die französische Sprache. Diese Linie ist insofern wichtig, als dass auf ihr die heute noch bedeutende wissenschaftlich-kritische Ausgabe des Marco Polo-Forschers Sir Henry Yule basiert. Yules Ausgabe unter dem Titel *The Book of Ser Marco Polo* erschien 1871 in Palermo in zwei Bänden, eine zweite Auflage vier Jahre später 1874. Nach dem Tod Yules gab sein Mitarbeiter Henri Cordier eine überarbeitete dritte Ausgabe des Werks 1903 heraus, die schließlich 1975 nachgedruckt wurde.⁵⁶ Yules Ausgabe zeichnet sich durch seine akribische Rekonstruktion des Reiseverlaufs und die ausführlichen Kommentare, gerade auch zu den fragwürdigen Details, aus. Für die Geschichte des Zweifels über Marco Polo ist die Yule-Ausgabe wichtig, weil diese erstmals im Detail den Diskrepanzen im *Il Milione* nachging. Yule erkannte, dass einige Distanzen zwischen Ortschaften, Größen von Städten und Gebäuden sowie einige Namen nicht stimmen können. Damit äußerte er Zweifel, ob MP wirklich alle Stellen selbst bereist hat. Yule ging jedoch nicht soweit, auf Basis dieser Fehler MPs Asienreise als solche in Frage zu stellen. Dieser Schritt sollte erst einige Jahrzehnte später vollzogen werden.⁵⁷

Die älteste vollständig erhaltene Abschrift, und damit die dem Original wohl am nächsten stehende, entstand in der frankovenezianischen Linie ebenfalls im 14. Jahrhundert in französischer Sprache und liegt in der Pariser Nationalbibliothek verwahrt als Codex fr. 1116. G. B. Baldelli-Boni begann in den 1820er Jahren die Vorarbeit für die Edition dieser Handschrift, welche später von L. F. Benedetto mit dessen 1928 veröffentlichten Ausgabe vollendet wurde.⁵⁸

Benedetto wurde mit seiner ersten wissenschaftlich-kritischen Ausgabe des Codex fr. 1116 ebenso zum Meilenstein in der Marco Polo-Forschung. Er äußerte noch weitergehende funda-

⁵⁵ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 168. Auch im Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 441.

⁵⁶ Henry Yule und Henri Cordier: *The Book of Ser Marco Polo – The Venetian concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, 2 Bde, 3. Aufl., London: John Murray 1903 (1. Aufl. 1871). Vgl. hierzu die inkorrekten Jahreszahlen bei Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 4.

⁵⁷ Henze wirft ihm dies als zu gutgläubiges Vorgehen vor, in dem Yule dazu neige „Schwindel zu Schwierigkeiten“ zu machen. (Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 361.)

⁵⁸ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 167.

mentale Zweifel an der Echtheit von Marco Polos Bericht. Benedetto bezog 138 Codices in seine Rekonstruktion ein, 60 mehr als die Yule-Ausgabe, darunter auch eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Kopie des Zelada-Manuskripts. Benedetto wies dabei nach, dass das Zelada-Manuskript und der Codex fr. 1116 in der Tat die ältesten überlieferten Quellen sind.⁵⁹ Der zweite Übersetzungsstrang basiert auf einer Übertragung des Originals in die lateinische Sprache. Eine der Abschriften, welche 1932 aufgefunden wurde, besaß der im 18. Jahrhundert lebende Kardinal Francisco Xavier de Zelada.⁶⁰ Auf Basis dieser Version ist eine Abschrift von Ramusio entstanden. Diese zeigt zwar einen lebhaften und bildreichen Sprachstil, der sie auch zur Grundlage für viel populäre Ausgaben bis ins 20. Jahrhundert hinein prädestinierte, sie ist allerdings vom Original wohl recht weit entfernt.⁶¹ Zum Teil mag die Verfremdung auch durch den nachgewiesenen Einfluss durch Pipinos Abschrift entstanden sein, dessen Version sich durch die religiöse Prägung vom Original ebenfalls deutlich entfernt hatte. Auf Basis der Ramusio-Version entstand ferner eine französische Übersetzung mit vollständigem Kommentar durch J. P. Pauthier, die 1865 fertiggestellt wurde.⁶²

An dieser Stelle kann die für diese Arbeit herangezogene deutsche Übersetzung des *Il Milione* von Elise Guignard lokalisiert werden. Sie stützt sich auf die beiden ältesten und dem Original vermutlich am nächsten stehenden Abschriften, den Codex fr. 1116 und das Zelada-Manuskript. Sie konsultierte also Quellen aus beiden Übersetzungssträngen und lokalisiert sich damit zwischen diesen beiden Linien. Gänzlich frei von äußeren Einflüssen ist Guignards Übertragung freilich nicht, besonders problematisch sind mögliche Spuren der klerikalen Pipino-Version in Ramusios Übertragung, die Guignard auch konsultiert haben mag. Eine genaue Rekonstruktion ihrer Quellenstudien kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden. Festzuhalten ist an dieser Stelle nur, dass Guignard mit ihrem *Il Milione* genauso in einer Tradition steht und Teil eines komplizierten Gefüges von Translationen und Interpretationen ist. Damit darf auch ihrer Version nicht unkritisch begegnet werden.

Die Abschriften und Übersetzungen über die Jahrhunderte hindurch sind nicht als originalgetreue Reproduktion zu sehen, sondern im Gegenteil als von Zeitgeschichte, Ideologie und kulturellem Umfeld geprägte Interpretationen und Reinterpretationen. Dabei sind die Ausgaben immer wieder auch auf ein bestimmtes Zielpublikum hin verfasst worden. Kopisten und Drucker gleichermaßen könnten dabei im Detail Änderungen an der Vorlage eingearbeitet ha-

⁵⁹ Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 440.

⁶⁰ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 169. Auch im Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 441.

⁶¹ Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 442.

⁶² Ebd., S. 444.

ben. Dies hatte dann besonders weitreichende Eingriffe in das Werk zur Folge, wenn am Handel orientierte Übersetzer mehr die wirtschaftlich relevanten Elemente betonten, während andere klerikale Autoren religiöse Wertungen vornahmen und nicht-christliche Bräuche und Religionen abwertend beurteilten. Es ist daher gut möglich, dass letztlich mehr eigene Einschübe späterer Autoren das Werk inhaltlich geprägt haben als die von MP ursprünglich intendierten Inhalte.⁶³ Das Gesagte lässt sich in folgendes Schema zusammenfassen:

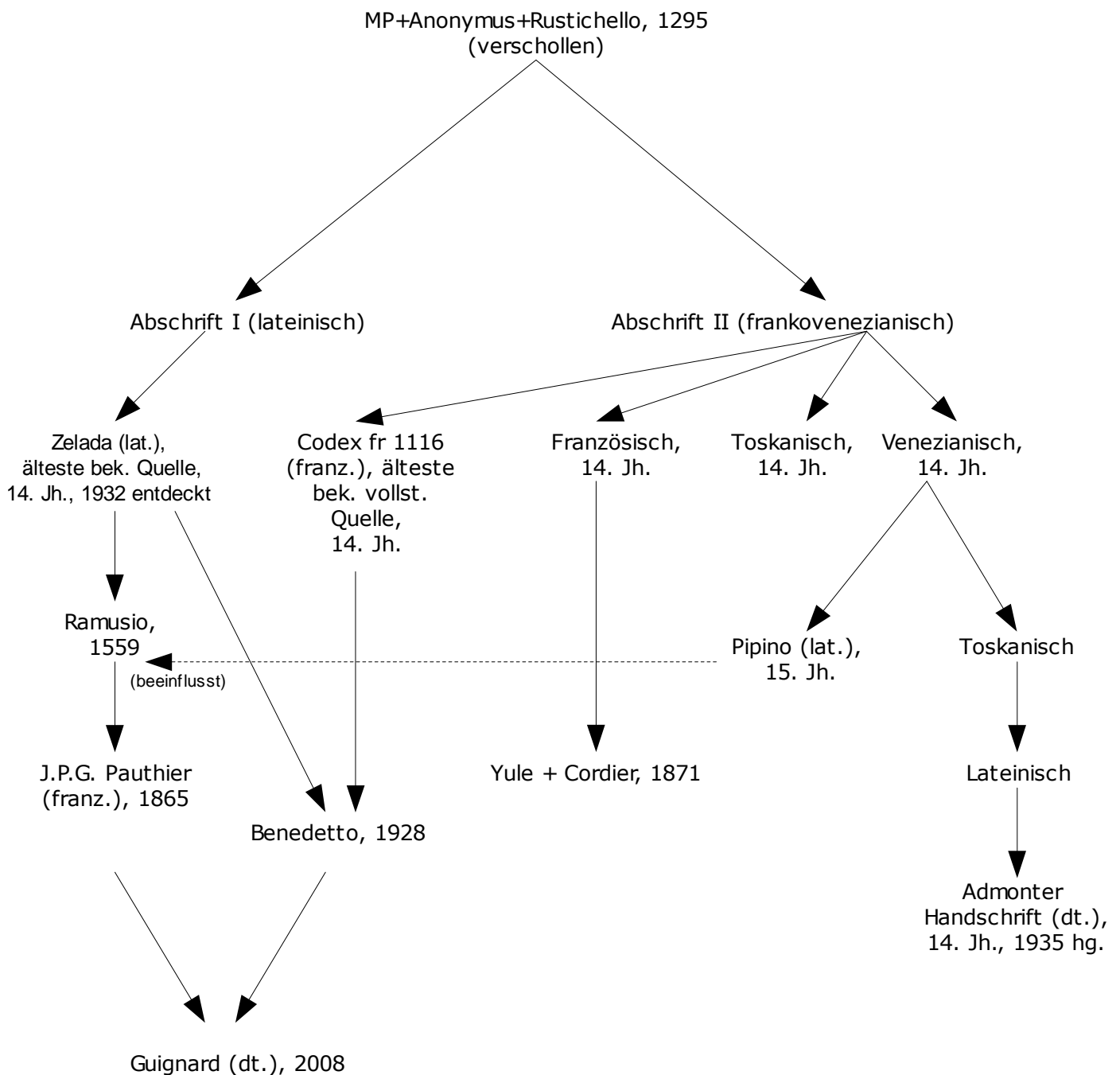


Abb. 1: Rezeptionsschema des *Il Milione* (nach Henze und Guignard)

⁶³ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 171. So auch im Nachwort zu Polo: *Il Milione*, S. 442. Auch bei Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 13.

Obwohl das Werk seit seinem Entstehen häufig gedruckt wurde und weite Verbreitung fand, begannen erst im 19. Jahrhundert die Autoren ihre Ausgaben mit Kommentaren zu versehen. Autoren wie Yule machten deutlich, dass MP manche Orte seines Reiseberichts nicht selbst bereist haben könnte. Diese Zweifel gingen jedoch noch nicht soweit, die Reise als Ganzes in Frage zu stellen. Diese weiter reichende Infragestellung der gesamten im *Il Milione* dargestellten Reise sollte erst durch Autoren im 20. Jahrhundert formuliert werden.

Für das letzte Kapitel einer Geschichte der Zweifel sollen nun zwei Autoren als repräsentativ herangezogen werden, zum einen Dietmar Henze und zum Zweiten Frances Wood, die aus einem mehr populärwissenschaftlichen Anspruch heraus zu einem sehr ähnlichen Fazit kommt, jedoch zudem die impliziten kulturellen und ideologischen Dimensionen der Marco Polo-Reise anspricht.

4.3.4. Er kam nicht bis China – Dimensionen des Zweifels

Es wurde dargestellt, wie die Rezeption von MPs autobiographischem Reisebericht seit seinem Entstehen über die Jahrhunderte hindurch von Zweifeln geprägt war. Seit man im 19. Jahrhundert begonnen hatte, die Übertragungen des *Il Milione* mit Kommentaren zu versehen, in denen auf konkrete Ungereimtheiten hingewiesen wurde, waren diese Zweifel durch wissenschaftliche Quellenstudien begründet. In der rezenten Marco Polo-Forschung ging man noch einen Schritt weiter, und stellte MPs gesamte Asienreise in Frage.

Diese Entwicklung spannt nun den Bogen zu Tan Duns Oper *Marco Polo*. Die Zweifel an der gesamten Asienreise lagen in der Luft, als Tan sich zur Komposition seiner Oper entschloss, was ihn, wie später noch dargelegt wird, dazu inspirierte, Marco Polos Reise als Traum zu verstehen. Um diesen Schritt von einer Reise voller Zweifel zu einer Traumreise nachvollziehen zu können, muss nun noch dargestellt werden, welche Erkenntnisse die neueste Forschung vorgebracht hat, die zu der radikalen Vermutung Anlass gaben, nach der MP möglicherweise nie selbst in China war. Hierfür werden die Argumente angeführt, wie sie bei Dietmar Henze und bei Frances Wood vorgebracht werden. Beide, aber vor allem Woods Beitrag, der in deutscher Übersetzung als *Marco Polo kam nicht bis China* erschien, stehen in enger zeitlicher Nähe zu Tan Duns Oper, und markieren damit den aktuellen Wissensstand zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Marco Polo*.

Wood führt, ohne wesentliche neue Erkenntnisse zu bringen, die Argumente der Wissenschaft zusammen, und bereitet sie populärwissenschaftlich auf. Ihr Buch *Did Marco Polo Go To China?* erschien in London 1995, die deutsche Übersetzung kam ein Jahr später, dem Jahr der

Uraufführung von *Marco Polo* auf der Münchener Biennale, auf den deutschsprachigen Markt. Dieser enge zeitliche Zusammenhang bringt auch eine inhaltliche Nähe mit sich. Wood thematisiert offen die Zweifel an Marco Polos Reisen. Auch wenn sie im Kern kaum neue Erkenntnisse bringt, erschließt ihr Buch doch eine ganz andere Klientel und eine so breite Öffentlichkeit, dass ihr auf die Rezeption von Tan Duns Oper, mindestens seiner Uraufführung, Einfluss eingeräumt werden muss.

Statt alle vorgebrachten Kritikpunkte nachzuzeichnen, wie es einer speziell auf Marco Polo und das *Il Milione* abzielenden Arbeit vorbehalten bleiben muss, werden hier lediglich die wesentlichen herausgegriffen. Die Auswahl wurde in Hinblick darauf getroffen, welche Aspekte der wissenschaftlichen Kritik am *Il Milione* sich in Tans Oper wiederfinden lassen. Dadurch ergaben sich zwei Arten von Kritikpunkten; zum Ersten sachlich falsche Angaben, zum Zweiten Auslassungen.

Wenn diese nun dargestellt werden, muss man beachten, dass Woods Argumente nicht unkritisch aufgenommen worden sind, sondern bereits eine wissenschaftliche Reaktion auf die Thesen formuliert wurde. Daher ist es nötig, an entsprechender Stelle darauf hinzuweisen, wenn Woods Argumente Schwachstellen haben.

Nachgewiesenermaßen inkorrekte Angaben weist Henze an mehreren Stellen nach. Besonders offensichtliche Fehler finden sich im Kapitel über die Stadt Saianfu, dem heutigen Xiangyang der Provinz Hubei. MP schreibt, wie die drei Polos dem Khan zur Einnahme der Stadt, die sich als Bastion lange Zeit der Einnahme durch die Mongolen zur Wehr setzte, verhalfen. Die Polos haben ihn den Bau von Katapulten gelehrt, so dass die Armee mit ihrer Hilfe die Stadt attackieren konnte und die Bewohner zur Flucht zwang. Saianfu, so schreibt MP, „ist gefallen wegen der Katapulte, die die Venezianer haben herstellen lassen“.⁶⁴ Diese Passage konnte inzwischen als inkorrekt nachgewiesen werden. MP hat Saianfu erst Ende 1274 betreten, jedoch gelangte die Stadt bereits ein Jahr zuvor unter mongolische Herrschaft. Henze kommt daher zu dem Urteil, dieser Abschnitt sei „schlichtweg plumper Schwindel“⁶⁵ Wood fügt zudem an, dass die Geschichte auch deswegen unglaubwürdig ist, weil anzuzweifeln ist, ob MP als Händler über das nötige Fachwissen verfügte, um komplexes Kriegsgerät zu konstruieren und den Bau anzuleiten.⁶⁶

64 Polo: *Il Milione*, S. 237.

65 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 256. Die Einnahme Xingyangs im Jahr 1273 wird überdies bestätigt von Mark Edward Lewis „Beständigkeit und Veränderung: Die Eroberer Dynastien“. In: Edward L. Shaughnessy (Hg.): *China*, Köln: Evergreen 2007, S. 37. (*Weltgeschichte*).

66 Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 108.

Betreffend des verwendeten Vokabulars ist zu bemerken, dass MP die Ortsnamen durchwegs in Persisch anführt, und nicht mit ihren lokalen chinesischen Namen. Für Wood und Henze deutet dieses Vorgehen darauf hin, dass Passagen von einer dritten Quelle, in dem Fall vielleicht von einem persischen Reisenden, bezogen worden sind.⁶⁷ Besonders durchschaubar wird diese Strategie, wenn sich im *Il Milione* die gleichen sachlichen Fehler finden wie in anderen persischen Quellen,⁶⁸ oder auch im Fall der Schilderungen über die Stadt Quinsai, heute Hangzhou, deren zwei Kapitel aus einer chinesischen Quelle wörtlich zitiert sind.⁶⁹ De Rachewiltz entgegnet Wood mit dem Hinweis darauf, dass MP als Ausländer zu einheimischen Kreisen wenig Zugang gehabt haben mag und sich nicht unter Chinesen, sondern vielmehr unter anderen Europäern oder eben Persern, aufhielt. Damit blieben ihm manche kulturelle Bräuche und Eigenheiten, deren Nichterwähnung Wood kritisiert, verschlossen. Zudem war, so De Rachewiltz, zwischen ausländischen Gästen in Peking der Zeit Persisch die übliche Umgangssprache.⁷⁰ Dennoch verwundert diese Tatsache, will MP doch viele Jahre in China gelebt haben.

Einige Auslassungen im *Il Milione* betreffen wesentliche geographische Punkte. So wird der Urmia-See, immerhin der größte See Persiens, von MP gar nicht erwähnt, was Henze mit dem Vorwurf kommentiert: „ein Blinder spaziert durch Klein-Asien“.⁷¹ Dem gegenüber schildert MP an anderer Stelle auffallend detailreich, wie bei der Stadt Canbaluc, dem heutigen Peking, deren Stadtbild er mit hoher Präzision wiedergibt. Henze erklärt dieses schwankende Detailreichtum damit, dass MP sich von verschiedenen Experten über Regionen und Städte hat berichten lassen, deren unterschiedliche Verlässlichkeit und Kenntnistiefe dann zu der stark schwankenden Qualität der Ausführungen führte.⁷²

Grundsätzlich räumt MP selber ein, manche Informationen aus dritter Hand erhalten zu haben. Allerdings löst er das im Prolog formulierte Versprechen, diese Passagen klar zu kennzeichnen in der Folge nicht ein: „Es gibt allerdings einzelnes [sic], das er nicht gesehen, jedoch von vertrauenswürdigen Leuten vernommen hat. Es wird daher Selbsterlebtes vom bloß Gehörten getrennt, auf daß unser Buch ein richtiges, ein wahrheitsgetreues und kein Fabelbuch sei.“⁷³

67 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 305; Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 51.

68 Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 143. Konkret benennt sie starke Parallelen zwischen dem *Il Milione* und einer persischen Schrift eines Ibn Battuta, denen eine gemeinsame unbekannte Quelle zugrunde liegen könnte. (Hierzu: ebd., S. 146).

69 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 260.

70 De Rachewiltz : „F. Wood's Did Marco Polo Go To China? – A Critical Appraisal by I. de Rachewiltz“. Einzusehen auf: <http://rspas.anu.edu.au/eah/Marcopolo.html> (23.11.2009)

71 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 189.

72 Ebd., S. 226.

73 Polo: *Il Milione*, S. 7.

Andere wesentliche Auslassungen im *Il Milione* beziehen sich auf elementare Eigenheiten der chinesischen Kultur. Es fehlen Schilderungen der Teezeremonien, obwohl sie doch ein wichtiger Teil der chinesischen Kultur sind und MP sich an vielen Orten mit einer bedeutenden Teekultur aufhielt. Auch das Füßebinden der jungen Frauen, nicht minder eine chinesische Eigenart, bleibt unerwähnt. Selbst wenn Wood einräumt, dass gerade diese Tradition während der Mongolenherrschaft etwas in den Hintergrund getreten sein mag, wäre sie sicherlich eine Erwähnung in einem für Europäer geschriebenen Buch Wert gewesen.⁷⁴ Zuletzt nimmt MP auch keinen Bezug zur chinesischen Schrift, obwohl diese augenfällig so fundamental anders strukturiert ist als die lateinische, und obwohl Angaben hierzu sicherlich auch für Händler von Interesse gewesen wären.⁷⁵

Des weiteren erwähnen keinerlei chinesische oder mongolische Quellen MP namentlich, was erstaunt, will er doch viele Jahre lang von Kublai Khan selbst eingesetzter hochrangiger Beamter gewesen sein, und besonders, da die Mongolen bekanntermaßen detailliert über ihre Bürokratie Buch geführt haben, weshalb andere europäische Händler durchaus dokumentiert wurden.⁷⁶ Zur Ankunft der Polos in Venedig ist analog dazu kein Beleg in einer italienischen Quelle zu finden, genauso wie auch kein vatikanisches Zeugnis der Zeit die Sendung von Missionaren an den mongolischen Kaiserhof belegt.⁷⁷

De Rachewiltz erklärt das Fehlern einer Erwähnung von MP damit, dass dieser wohl doch nur ein unbedeutender Händler war und seine Position wichtiger darstellen wollte. Außerdem weist de Rachewiltz darauf hin, dass die Polos auch einen chinesischsprachigen Namen zugewiesen bekommen haben mögen, und daher unter einem uns heute nicht mehr bekannten Namen in den lokalen Dokumenten erwähnt sein könnten.⁷⁸

Die Tatsache, dass im *Il Milione* bemerkenswert wenig über MPs Vater und Onkel berichtet, ja ihr Einfluss auf die Reise praktisch verschwiegen wird, ließe sich, so Wood, dadurch erklären, dass MP sich selbst und seine Verdienste mit seinem Buch herausstellen wollte. Ein nicht von seiner Seite weichender Vater hätte freilich das Bild eines tapferen Entdeckers gestört.⁷⁹ Trotz mangelnder Präsenz des Vaters und des Onkels im *Il Milione* könnte, so Wood, allerdings die Reise trotzdem von diesen durchgeführt worden sein, und eben nicht von MP selbst.

⁷⁴ Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 72.

⁷⁵ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 360; Wood: *Did Marco Polo Go To China?*, S. 68 ff.

⁷⁶ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 306; Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 13. Wood weist zudem auf einen möglichen Übersetzungsfehler hin, nachdem durch einen Lesefehler aus dem Verb „sejourna“ (aufhalten) ein „governa“ (regieren) werden, und so MPs Aufenthalt in der Stadt Yangzhou eine ganz andere Gestalt bekommen konnte. (Hierzu: ebd., S. 132)

⁷⁷ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 309.

⁷⁸ De Rachewiltz : „F. Wood's *Did Marco Polo Go To China?* – A Critical Appraisal by I. de Rachewiltz“.

⁷⁹ Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 308.

Möglich wäre für sie, dass Nicolò und Maffeo die Reise tatsächlich gemacht haben und Sohn Marco etwas von dem Ruhm weitertragen wollte; dies entweder, wenn man MP wohlgesonnen gestellt ist, zur Ehre seiner Familie, oder zur Ehre für sich selbst.⁸⁰

Eine ganz zentrale Auslassung betrifft eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten Chinas. Es findet sich keine Erwähnung der chinesischen Mauer, was bei Wood ein Hauptargument für ihre These darstellt. Gleichzeitig ist dieses Argument auch für Tan Duns Oper wichtig, da hierauf in *Marco Polo* direkt wörtlich Bezug genommen wird. Wie später aufgezeigt wird, geht die Frage „Was this in the book?“ dem Durchbrechen der Mauer im Teil „The Wall“ direkt voraus. Daher lohnt ein genauerer Blick auf dieses Argument.

Die zentrale Frage ist, ob MP das Bauwerk absichtlich nicht erwähnte, oder er, anstatt selbst dort gewesen zu sein, seinen Bericht auf Quellen stützte, in denen die Mauer keine Erwähnung gefunden hatte. Andererseits, so gesteht auch Wood ein, könnten in der vielschichtigen Überlieferung des *Il Milione* die Passagen über die Mauer aus diversen Gründen weggestrichen worden oder verloren gegangen sein.⁸¹

Das Argument mit der Mauer ist auch deswegen vielschichtig, weil die Mauer, heute ein unumstößliches Bauwerk, zur Zeit MPs ein sehr viel kleinerer aus Lehm und Erde gefertigter Schutzwall war. Die Frage ist demnach auch, wie bedeutend diese noch nicht geziegelte Mauer im 13. Jahrhundert überhaupt war, und ob MP sie wirklich hätte sehen und erwähnen müssen. Wo Wood diesen Schutzwall als zwar kleiner als die heutige chinesische Mauer, aber dennoch eindrucksvoll genug darstellt, so dass ein Reisender ihn hätte erwähnen müssen, zeichnet De Rachewiltz diesen Wall als dermaßen unscheinbar, so dass noch nicht einmal chinesische Quellen das Bauwerk zu dieser Zeit anführten. Erst im 16. Jahrhundert findet die Mauer in offiziellen Dokumenten Erwähnung.⁸²

Vor dem Hintergrund dieser vielen Ungereimtheiten kommt Henze indes zu dem Fazit, das *Il Milione* sei „der kolossalste Schwindel der globalen Entdeckungsgeschichte.“⁸³ Woods Fazit fällt differenzierter aus. Sie erkennt die Gegenargumente an, resümiert allerdings, dass diese kein Beleg dafür seien, dass MP in China war.⁸⁴ Letztlich ist MP wahrscheinlich in der Tat nicht weiter als bis Konstantinopel gekommen.⁸⁵

80 Frances Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 148.

81 Ebd., S. 99.

82 De Rachewiltz : „F. Wood's Did Marco Polo Go To China? – A Critical Appraisal by I. de Rachewiltz“.

83 Henze: „Polo, Marco“. In: *Enzyklopädie*, S. 377.

84 Frances Wood: *Did Marco Polo Go to China?*, S. 143.

85 Ebd., S. 150.

Obgleich Woods Thesen nicht unumstritten sind, so kann doch festgehalten werden, dass ihr Buch *Marco Polo kam nicht bis China* ein Publikum außerhalb akademischer Expertenkreise anspricht, welche potenzielle Rezipienten von Tans Oper sein konnten. Es ist durch Wood keinesfalls stichfest nachgewiesen, dass MP nicht in China war. De Rachewiltz weist richtig auf die Schwachstellen ihrer Argumente hin. In jedem Fall machte Wood zu genau der Zeit der Uraufführung von *Marco Polo* darauf aufmerksam, dass mit MPs Reise etwas nicht stimmt. Selbst wenn ihre Argumente nicht durchweg überzeugen mögen, so steht doch der Zweifel intensiver und allumfassender als vorher im Raum – und es ist dieser Zweifel, der den künstlerischen Ausgangspunkt für Tans Oper markiert. Es ist ein Zweifel an der Reise und gleichzeitig ein Zweifel am Zweifel. Wenn hier also Tans Deutung von MPs Reise als Traum betrachtet wird, so muss diese zweifache Bedeutung des Zweifels mitgedacht werden. Es ist demnach ein Traum im doppelten Sinn; die imaginierte Reproduktion eines vormals Gewesenen, oder aber ein vollständig imaginäres Erfundenes.

Diese Gedanken werden in der Folge in Tans Oper nachvollzogen. Bevor die Besprechung von Tans Oper jedoch hinreichend vorbereitet ist, soll noch ein weiterer Gedanke von Wood herangezogen werden, um Tans Interpretation des Marco Polo begreifen zu können. Schon die Seidenstraße selbst, auf der die Polos gereist sind, eröffnet einen Schlüssel zum Verständnis des Mythos Marco Polo. Die diesem Konstrukt anhaftenden Ideologien machen aus dem Mythos Marco Polo ein Konglomerat aus kulturellen Vorurteilen und Zweifeln. Dieses Konglomerat definiere ich als die Idee Marco Polo.

4.3.5. Vom Mythos zur Idee Marco Polo – Marco Polo und die Seidenstraße

In ihrem Buch *Jenseits der Seidenstraße* entlarvt Wood die den Reisen von MP anhaftenden Romantisierungen. Die Seidenstraße war vom Mittelalter bis in die Neuzeit die bedeutendste Handelsroute zwischen Asien und Europa. Sie führte von der Mittelmeerküste über Damaskus und Bagdad durch Persien, südlich vom Kaspischen Meer nach Buchara und dann auf zwei Routen durch die Wüste Gobi bis ins chinesische Xi'an. Die mehr als 3000 km umfassende Strecke, die entgegen dem Eindruck einer durchgehenden Straße eher ein Netz von miteinander verbundenen Etappen war, konnte man in der Ost-West-Strecke binnen sechs Monaten durchreiten.⁸⁶

Die im *Il Milione* überlieferten Erzählungen sind MPs Eindrücke von seiner Reise auf der Seidenstraße. Damit muss MPs Reise auch als Teil einer Tradition gesehen und in den

⁸⁶ Frances Wood: *Entlang der Seidenstraße – Mythos und Geschichte*, Konrad Theiss: Stuttgart 2007, S. 9 f.

Zusammenhang eines über Jahrhunderte laufenden intensiven Kulturaustauschs gestellt werden. Offenbar handelt es sich bei der Seidenstraße nicht um ein naturgegebenes Faktum, sondern um ein maßgeblich von westlicher Ideologie geprägtes Konstrukt, eine Ausformung eines aus dem 19. Jahrhundert stammenden Orientalismus.

Der Begriff Seidenstraße ist an sich schon eine romantische Wortschöpfung. Er wurde 1877 von dem deutschen Geografen Baron Ferdinand von Richthofen geprägt.⁸⁷ Es sei darauf hingewiesen, dass dies das Jahr des Russisch-Türkischen Kriegs war – eine Zeit also, in der das Osmanische Reich von Europa mit Misstrauen beäugt wurde, während Christentum und Islam als Antipoden gegeneinander um die Aufteilung des Abendlandes antraten. Es kann kaum ein Zufall sein, dass gerade dann eine so romantisierende – exotisierende – Vorstellung einer Handelsroute eingeführt wurde.

Wenn Wood über die Genese des Begriffs und die dabei mitgedachten Zuschreibungen schreibt, so äußert sie auch für den Mythos Marco Polo wichtige Gedanken. Zum einen ist das Bild eines Handelsaustauschs zwischen Orient und Okzident niemals von Wertungen und Vorurteilen zu trennen, und damit halten zwangsläufig auch Romantisierungen Einzug. Wenn wir uns also ein Bild von Marco Polo und seinen Handelsreisen machen, so müssen wir dies tun im Bemühen, sich für subtile ideologische Zwischentöne zu sensibilisieren. Das *Il Milione* ist ein Symbol für den Kontakt zwischen Asien und Europa, und Marco Polo, als das Objekt des Mythos Marco Polo, Symbol eines Weltverständnisses, nach dem der Westen den Osten entdeckt – in missionarischem Eifer, unter ökonomischen Interessen oder imperialistischen Territorialansprüchen. Vor diesem Hintergrund, und hier kommt Tan Duns Oper ins Spiel, kann eine Behandlung von Marco Polo als Stoff keine Reproduktion eines historischen Faktums sein, sondern muss als Idee verstanden werden. Diese Idee Marco Polo soll in Tans Verarbeitung des Marco Polo-Stoffs aufgespürt werden.

Die Idee Marco Polo definiere ich als eine Weiterführung des Mythos Marco Polo, welcher um die einem kulturellen Austausch anhaftenden Ideologien angereichert ist. Durch diese Anreicherung perpetuiert die Idee Marco Polo den Mythos und macht ihn zu einem Symbol größerer Zusammenhänge globalisierter Weltkultur. Diese Idee ist subjektiv, vom eigenen geistigen Horizont geprägt und mehr empfänglich für die zweifelhaften denn für die gesicherten Aspekte um die Person Marco Polo. Wie später gezeigt wird, ist Tans Interpretation in der Tat keine pure Wiedergabe von historischen Fakten, sondern eine durch künstlerische Inspiration gefilterte Wahrnehmung eines Kulturguts.

⁸⁷ Wood: *Entlang der Seidenstraße*, S. 6.

Des Weiteren gilt es, die Seidenstraße als Verkehrsweg in beide Richtungen anzuerkennen. Der sich aus dieser Route ergebende Kulturkontakt vollzog sich wechselseitig. Nicht nur brachte die Seidenstraße, wie der Name suggeriert, Seide in den Westen, sondern auch viele abendländische Güter hielten in Asien Einzug.⁸⁸ Den gesamten Kultur- und Warenaustausch zwischen China und Europa als wechselseitigen Prozess wahrzunehmen, liefert für Tan Duns Marco Polo einen zweiten wichtigen Leitgedanken. MPs Reise ist eine Reise in beide Richtungen. Er bringt sich selbst und seine Entourage nach China, nimmt aber auch etwas mit zurück. Wenn in der Folge untersucht wird, wie Tan die Figur Marco Polo verstanden hat, so soll der Frage nachgegangen werden, wie der wechselseitige Kontakt zwischen Marco Polo und seiner Umwelt auch auf ihn selbst Einfluss nimmt. Wenn das Ich als Subjekt sich inmitten des Fremden offenbart und durch eine innere Öffnung die Welt um sich herum erkundet, somit das Fremde zum Vertrauten zu verwandeln sucht, so beeinflusst gleichzeitig das Fremde das Ich maßgeblich. Im Angesicht des Fremden, so der Leitgedanke für die folgende Untersuchung, findet das reisende Ich zu einer ganzheitlichen Vervollkommnung.

4.4. Erstes Zwischenergebnis

Bevor die dargelegte Sachlage über Marco Polo nun auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, eben die gleichnamige Oper von Tan Dun, übertragen wird, ist es an der Zeit, ein vorläufiges Zwischenergebnis der bis hierher zusammengetragenen Gedanken anzuführen.

Es wurde gezeigt, welche Informationen heute über Marco Polo, ihn selbst und seine Asienreise als gesichert gelten können. Die Qualität der Quellenlage über Marco Polo steht der immensen allgemeinen Berühmtheit des Namens diametral entgegen. MPs autobiographisch verfasster Reisebericht, soweit man ihn überhaupt als Bericht im engeren Sinne verstehen kann und nicht als Handelsführer oder gar als Reiseroman, wurde seit seiner Entstehung angezweifelt. Zu Lebzeiten hat man Details des Berichts für unglaubwürdig gehalten, im Spitznamen *Il Milione* gar als Prahlerei abgestempelt. Die verworrene und vielschichtige Übersetzungstradition des *Il Milione* zu durchschauen, wird zudem dadurch massiv erschwert,

⁸⁸ Ein Beispiel hierfür ist der Stuhl, der während der Tang-Dynastie auf diesem Weg in China bekannt wurde und sich auf die dortige Wohn- und Zeremonienkultur maßgeblich ausgewirkt hat. Hierzu Wood: *Entlang der Seidenstraße*, S. 59. Der Stuhl als Kulturgut hielt direkt Einzug in die Inszenierung der Uraufführung von Tans *Marco Polo*. Am Ende des Teils „Himalaya“ wird zu mongolischem Obertongesang ein Stuhl auf die Bühne getragen – von links kommend, man darf dies symbolisch als aus dem Westen interpretieren – und verbleibt dort bis zum Schluss der Oper. (Tan Dun: *Marco Polo*, Videoaufnahme der Inszenierung der Münchener Biennale 1996, ab Min. 01:03:00) Im Verlauf wird dieser in den Kaiserthron verwandelt und in die Handlung eingebaut. An manchen Stellen, wie bei Rustichellos Gesang am Anfang des Teils „The Wall“ (ab Min. 01:09:00), steht der Stuhl exponiert auf der nahezu leeren Bühne und bekommt so eine herausragende symbolische Rolle. Diese lässt sich mit dem Wissen um seine kulturelle Tragweite im Zusammenhang mit dem ostwestlichen Kulturkontakt des Mittelalters erfassen.

dass das Originalmanuskript verschollen ist. Dem Interesse an dem Werk schienen diese Zweifel keinen Abbruch getan zu haben, im Gegenteil – sie mögen die Faszination sogar noch gesteigert haben.⁸⁹

Über die Jahrhunderte hinweg hat man Ungereimtheiten im Reiseverlauf und in Details des Berichts aufgedeckt. Darauf aufbauend, haben rezentere Abhandlungen der vergangenen Jahrzehnte den Zweifel weitergeführt, bis hin zur gänzlichen Infragestellung der Asienreise als solche. MP, so Woods radikale These, ist demnach nie selbst in China gewesen und sein Bericht ein aus Eigeninteresse verfasster Schwindel. Der vorläufige Stand in der Marco Polo-Forschung kann also dergestalt zusammengefasst werden, dass Zweifel an der gesamten Reise des MP im Raum stehen. Dieser Zweifel baut eine Brücke zu einem weiteren Element der Idee Marco Polo.

Das Bild von Marco Polo als Entdecker und Kulturbotschafter des Abendlandes, der dem Abendland die asiatische Kultur erschlossen und globalen Austausch ermöglicht habe – und zudem ganz nebenbei Spaghetti nach Europa gebracht haben soll – ist untrennbar verbunden mit eurozentristischer Ideologie, eben der Idee Marco Polo.

Das erste Zwischenergebnis bis hierhin, und damit der Ausgangspunkt, von dem aus Tans Oper begegnet wird, zeigt, dass Marco Polo zu einem von Zweifeln durchzogenen Topos angewachsen ist, der so sehr mit einer westlichen Weltsicht verwoben ist, dass es als ein höchst komplexes Unterfangen gilt, Marco Polo künstlerisch zu rezipieren.

⁸⁹ Vgl. hierzu auch Pommer: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“*, S. 22.

5. Tan Duns *Marco Polo*

Nun gilt es, die Informationen über die historische Forschung zu MP in Bezug zu setzen zu Tan Duns Oper *Marco Polo*. Dabei werden die zwei Leitgedanken „Ideologie“ und „Autobiografie“ dazu dienen, Phänomene in der Komposition aufzuzeigen und gegenüber zu stellen. Es wurde bereits deutlich, dass sämtliche auf Marco Polo aufbauende Vorstellungen so sehr von Zweifeln durchzogen sind, dass eine Beschäftigung mit Marco Polo sich immer auch entgegen dieser Zweifel positionieren muss. Ein möglicher Umgang mit diesen Unwägbarkeiten ist es, die Zweifel zu negieren und durch ideologischen Wunschglauben zu ersetzen. Dieser Vorgang bringt jenes Phänomen hervor, welches ich als Idee Marco Polo definiert habe. Inwieweit diese Vorgeschichte des Marco Polo-Stoffs in Tan Duns Oper angelegt ist, wird in der Folge beleuchtet. Gleichzeitig kann allein die der Thematik seiner Oper innewohnende Tradition nicht alle hier angesprochenen Eigenheiten der Komposition erklären. Tan Dun hat sich vielmehr auch zu einem guten Stück selbst in sein Werk eingearbeitet. Diese autobiografischen Spuren stehen oft in enger Verbindung mit der Idee Marco Polo.

Als ersten Schritt für eine Ausdifferenzierung der historisch bedingten und autobiografisch hereingetragenen Elemente soll das von Paul Griffiths verfasste Libretto untersucht werden. Dieses steht bereits in einer textgeschichtlichen Tradition, da es auf einem Roman basiert, welchen Griffiths einige Jahre zuvor verfasst hatte. Die Zusammenhänge, Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen Romanvorlage, Libretto und dessen Einpassung in die Oper geben Aufschluss über Tans Rezeption seines Marco Polo.

5.1. *Myself and Marco Polo* – Vom Roman zum Libretto

Paul Griffiths erarbeitete das schlanke, 28 Seiten umfassende, Libretto in englischer Sprache, welches 1998 bei Schirmer erschien. Die Kürze macht deutlich, dass in *Marco Polo* keine lineare Handlung erkennbar ist, die einen umfangreichen Dialog zwischen den Charakteren erfordern würde. Vielfach schuf Griffiths singuläre Phrasen oder Satzfragmente, die sich erst in ihrer Kombination wechselseitig zwischen den Charakteren zu einer semantischen Aussage ergänzen, so gleich zu Beginn mit dem berühmten MP-Zitat im ersten Einsatz von Polo und Marco (Polo: „I“, Marco: „have“, Polo: „not told“, Marco: „one half of what I“, Polo: „saw“⁹⁰).

Einen bedeutenden Anteil trägt der Einsatz von Fremdsprachen in der ansonsten in englischen Sprache gestalteten Oper. Die später noch ausführlich besprochene Venezia-Arie in italieni-

90 Tan, Dun: *Marco Polo*, Libretto von Paul Griffiths, New York: G. Schirmer 1998, S. 9.

scher Sprache ist hierfür ein markantes Beispiel, daneben auch eine Passage mit in mehreren asiatischen und westlichen Sprachen gesungenen Entsprechungen für das Wort Reise: „journey shin tsen [usw.]“.⁹¹ Darüber hinaus wird das von Tan einkomponierte wörtliche Zitat aus dem „Trinker im Frühling“ aus dem *Lied von der Erde* von Gustav Mahler in deutscher Originalsprache wiedergegeben. Dieser Liederzyklus wurde von Tan immer wieder als Inspirationsquelle herangezogen, insbesondere in seiner Vermischung von chinesischer Lyrik mit westlicher Musiktradition: „Zeit meines Lebens war 'Das Lied von der Erde' mein Lieblingsstück.“, sagt Tan selbst.⁹² Dieses Zitat wurde bei meiner Partituranalyse nicht einbezogen, ist aber dennoch hier eine Erwähnung wert, weil diese Stelle den Einsatz von Fremdsprache in *Marco Polo* verdeutlicht.

Während die Figur Mahler dieses Zitat singt, streut Li Po einzelne Passagen des chinesischsprachigen Originalgedichts ein, welches in einer deutscher Übersetzung die Grundlage für Gustav Mahlers Komposition bildete. Dazu kommt der Einwurf „no“ („Nein“), welcher auf die starke Verfremdung des Li Po-Gedichts in Mahlers Adaption anspielt, und einen Protest des Originaldichters gegen die Missachtung seines Werks ausdrückt.⁹³ Mahler bleibt in seiner abendländisch-europäischen Denkweise verhaftet. Die verwendeten Sprachen Deutsch, Englisch und Chinesisch nebeneinander rekurren hier nicht nur auf die Herkunft der jeweiligen Texte, sondern markieren Stadien ihrer Sprecher. Wer mit fremden Zungen spricht, zeigt in *Marco Polo* seine innere offene Einstellung dem Anderen gegenüber.

Dass Griffiths für die Venezia-Arie die italienische Sprache wählte, ist vordergründig eine Rekurrenz auf die europäische Operntradition und den in Italien verwurzelten Belcanto-Stil. Tiefer betrachtet, steht das Italienische für die geistige Heimatverbundenheit und Beschränktheit, als Ausgangspunkt einer Reise zu sich selbst. Diese Reise führt Marco und Polo zusammen, und nach ihrer Vereinigung zeigt die Annahme der chinesischen Sprache, in der Zhongguo-Arie, die ganzheitliche Öffnung ihrer Person mit der Umgebung. Die Sprache in *Marco Polo* ist in erster Linie eine innere Sprache, als Ausdruck einer inneren Verwurzelung. Griffiths hat ein Libretto verfertigt, in dem die äußere Grenze zwischen den Kulturen verschwimmt. Damit einher geht ein fließender Übergang zwischen der historischen Figur MP, der Adaption nach Tan Dun, und der Weiterführung auf eine zeitlose Ebene, die stellvertretend für größere Zusammenhänge steht. Dieses Vorgehen findet sich bereits in einem einige Jahre

91 Tan: *Marco Polo*, Libretto, S. 11.

92 Tan Dun: „Himmliches und Irdisches – Tan Dun über sein Earth Concerto for Ceramic Instruments and Orchestra“. In: Grafenegg Kulturbetriebsgesellschaft m.b.H. (Hg.): Programmheft zum Grafenegg Musik Festival 2009, Grafenegg 2009, S. 11.

93 Tan: *Marco Polo*, Libretto, S. 27.

vorher von Griffiths verfassten Roman, in dem er seinen eigenen Zugang zu Marco Polo literarisch verarbeitet.

Der 181 Seiten starke Roman *Myself and Marco Polo – A Novel of Changes* wurde 1989 von Paul Griffiths geschrieben. Die schon im Titel mit „change“ angedeutete Wandlung durchzieht das gesamte Buch. Es ist in 160 Kapitel aufgeteilt, die mit jeweils den Inhalt reflektierenden Überschriften versehen sind. Die Kapitel stehen in grober Übereinstimmung mit dem *Il Milione*, halten jedoch diesen Ablauf nicht konsequent durch und zeigen einen weitgehend assoziativ-sprunghaften Fortgang. Der Roman ist aus der Perspektive Rustichellos geschrieben, der durch seine Augen MP, die Umstände der Arbeit am Manuskript des *Il Milione* und die Probleme im Umgang mit MP als Autor beschreibt.

Dadurch entwirft *Myself and Marco Polo* ein gänzlich anderes Bild von der Authentizität des *Il Milione*. Mehrfach beschwert sich MP bei Rustichello über dessen zuweit gehenden Ausschmückungen oder sachliche Inkorrektheiten. Dem stellt Rustichello entgegen, dass sich MP von dem Willen nach objektivem Beschreiben der Welt verabschieden müsse und zu akzeptieren habe, dass ein Buch im Entstehen eine Eigendynamik entwickle. Damit werden die historischen Zweifel am Mythos Marco Polo direkt aufgegriffen, in eine Romanhandlung integriert und zum notwendigen Bestandteil des gesamten Reiseberichts erklärt.

Der Roman taucht zu Beginn ein in die historisch überlieferte Gefangenschaft MPs, während der laut der Überlieferung die erste Begegnung mit dem Schriftsteller Rustichello stattfand. Der Leser erfährt durch die Augen Rustichellos von der Atmosphäre einer italienischen Kriegsgefangenzelle des 13. Jahrhunderts. Zahlreiche weitere Bezüge zum *Il Milione* und den historisch überlieferten Informationen über MP finden sich auch in diesem Roman. Es scheinen historische Ereignisse auf – so gleich auf der ersten Seite, wo Rustichello diesen Gefängnisaufenthalt mit der „sea battle at Curzola, on that 6th of September in the year 1298“⁹⁴ („Seeschlacht bei Curzola am 6. September 1298“) in Verbindung bringt. Wie oben erwähnt wurde, ist jedoch dieses Datum keinesfalls unumstritten (vgl. Fußnote 37). Es wie selbstverständlich heranzuziehen ist für den mehr künstlerischen Anspruch eines Romans vertretbar, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese, wie auch alle weiteren Angaben über MP und Rustichello, vage und umstritten sind. Genauso verhält es sich mit Rustichellos Angaben, er habe MP bereits 27 Jahre vorher getroffen, rechne durch dessen schlechtes Gedächtnis jedoch nicht damit, dass er ihn nicht wiedererkenne.⁹⁵

⁹⁴ Paul Griffiths: *Myself and Marco Polo – A novel of changes*, London: faber and faber 1989, S. 1.

⁹⁵ Ebd., S. 2.

Schon hier zweifelt Rustichello die Autorität Marco Polos an. Neben den oben dargestellten Zweifeln an sämtlichen zu MP überlieferten Informationen reiht sich dessen Bemerkung in diese Tradition ein. Diese nähren sich aus Unklarheiten über die Person MP und seine Fähigkeiten, sowie aus der Lücken- und Sprunghaftigkeit seiner Erzählungen.

Für die Zeichnung seines Marco Polo bezieht Griffiths die historischen Zweifel ein. Wie oben erwähnt, ist die Echtheit des *Il Milione* auch dadurch ungewiss, weil man MPs geistigen Horizont und vor allem seine sprachlichen Fähigkeiten nicht sicher einschätzen kann. Bei Griffiths sagt MP in der Tat über sich selbst, er habe so lange im Ausland gelebt, dass ihm Europa sogar fremder vorkomme als China: „It is Europe that is the stranger to me (...).“⁹⁶ („Europa ist mir fremder [...].“) Hiermit stellt Griffiths erneut die berechtigte Frage, ob der Mythos Marco Polo sich überhaupt auf MP als einen gefühlten Europäer berufen könne. Bei Griffiths zeigt sich MP zu seinem Geburtsland einigermaßen distanziert, vielmehr versteht er sich als Weltreisender. Wie später noch im Detail gezeigt, hat diese Haltung auch in Tan Duns Oper *Marco Polo* Einzug gehalten. Tans Protagonist weitet im Laufe seiner Reise seinen anfänglichen kulturellen Horizont so weit aus, dass er am Ende gänzlich mit der neuen Kultur verschmilzt.

Auch die Hauptargumente gegen MPs Asienreise werden im Roman angesprochen. Die fehlenden Erwähnungen der Teezeremonien, der Kalligraphie, des Schießpulvers sowie die Auslassung der Großen Mauer erstaunen auch den Sprecher des Romans. Dieser führt dies darauf zurück, dass MP durch seinen langen Aufenthalt die für den Außenstehenden so augenfälligen Sehenswürdigkeiten nicht mehr aufgefallen sein mögen. Diese mögliche Erklärung wurde bereits als Verteidigung für MPs Reisen erwähnt. Umso deutlicher treten solche Stellen im Roman hervor, die jene im *Il Milione* ausgelassenen Kulturgüter ausgiebig schildern, wie gegen Ende des Romans eine Teezeremonie.⁹⁷ In Kapitel 47 gesteht der Sprecher ein, dass es verschiedene Versionen der Erzählung gibt, und dass MP möglicherweise gar nicht bis nach China gekommen ist. Sogar der ganze Name Marco Polo mag frei erfunden gewesen sein.⁹⁸

Einige Referenzen beziehen sich auf Details der Marco Polo-Forschung. Nur mit profundem Vorwissen, oder nach Lektüre meines oben stehenden Kapitels 4, lässt sich die Anspielung auf einen „Dr. Giambattista Ramusio“⁹⁹ verstehen, dem Verfasser des 1559 veröffentlichten *Navigazioni et Viaggi*. In Griffiths' Roman taucht ein Ramusio als Forscher über das Volk der Yi auf, der den Sprecher über sprachliche Besonderheiten dieses Volkes belehrt. Auch der Name „Ibn Battuta“ kommt vor, zusammen mit einer ganzen Reihe von Asienreisenden, Entdeckern

⁹⁶ Griffiths: *Myself and Marco Polo*, S. 3.

⁹⁷ Ebd., S. 174 ff.

⁹⁸ Ebd., S. 132 f.

⁹⁹ Ebd., S. 120 ff.

und Abenteurern.¹⁰⁰ Ebenso auf Details der Marco Polo-Forschung verweist die Erwähnung des herausragend durchdachten Verwaltungsapparats der Mongolen.¹⁰¹ Gerade diese große Akribie in der Protokollierung öffentlicher Ereignisse wurde als Argument herangezogen, dass bei fehlender Nennung der Polos in den offiziellen Dokumenten auch kein Polo aus Italien die hohen Ämter inne gehabt haben kann. Alle diese drei unscheinbaren Erwähnungen in Griffiths' Roman zeigen Bezug zu den Zweifeln am Mythos Marco Polo.

Der Roman, als Vorarbeit zur Oper *Marco Polo* verstanden, kann sich nicht freimachen von der notwendigen Festlegung auf scheinbare Fakten. Die Idee Marco Polo steckt hier bereits im Detail, wenn Griffiths historische Informationen in Vortäuschung einer verlässlichen Sachlage einbezieht. Dabei, und hier entfernt sich Griffiths von anderen Verarbeitungen des Mythos Marco Polo, arbeitet er in der Folge eine große Distanz zu dieser historischen Figur heraus und überführt den Stoff auf eine zeitlose Ebene. Damit eröffnet sich zumindest die Möglichkeit, die Idee Marco Polo von Marco Polo zu lösen, sich nicht mehr auf die historischen Heldentaten zu beziehen, sondern eine allgemeine Ebene und eine zeitlose Botschaft über diese Ereignisse herauszuarbeiten.

In Übereinstimmung mit den oben dargelegten Stimmen der Marco Polo-Forschung sind sich auch die Protagonisten bei Griffiths über die genaue Gestalt von MPs Buch uneins. Rustichello macht deutlich, dass er sich zutraue, das Buch in jedweder Form, auch ohne die Hilfe MPs, verfassen zu können. MP entgegnet hierauf mit der aufschlussreichen Bemerkung: „I am not a literary man. (...) Books are as alien to me as the palaces of my native Venice: I may survey the façade, but I do not see inside.“¹⁰² („Ich bin kein Literat. [...] Bücher sind mir so fremd wie die Paläste meiner Heimatstadt Venedig: Ich vermag die Fassade zu erblicken, aber schaue nicht dahinter.“) Er führt an, dass die Polos nur sehr wenige Bücher auf ihre Reise mitnahmen, und Lesen ihm überhaupt von untergeordneter Bedeutung war. Ihm war das Schreiben nicht möglich, und offenbar war es ihm auch kein großes Anliegen: „My [Marco Polos] point is simply that I do not think in books, as you [Rustichello] do.“¹⁰³ („Ich [Marco Polo] denke einfach nicht in Büchern, so wie du [Rustichello] es tust.“) Demzufolge beschränkt sich MP fortan auf das Erzählen seiner Erinnerungen, wohingegen Rustichello in weitgehender Frei-

100 Griffiths: *Myself and Marco Polo*, S. 164. Zu Ibn Battuta und seinen Reiseberichten, die so so weitgehende Übereinstimmungen mit MPs Bericht aufweisen, dass MP selbst vielleicht nicht an den berichteten Orten in Asien gewesen sein mag vgl. Fußnote 70.

101 Ebd., S. 162.

102 Ebd., S. 5.

103 Ebd., S. 6.

heit das Auswählen und Ausformulieren übernimmt. Diese Arbeitsteilung ist, wie im Kapitel 4 angeführt, eine denkbare Entstehungsweise des *Il Milione*.

Das aus der Ich-Perspektive Rustichellos geschriebene *Myself and Marco Polo* rückt Rustichello in den Vordergrund. Neu ist bei Griffiths der selbstbewusste Auftritt Rustichellos, der sich förmlich selbst ermächtigt, Polos Erzählungen so zu verändern, wie es ihm in seinem schriftstellerischen Gespür sinnvoll erscheint. An mehreren weiteren Stellen im Roman kommt das Maß an Wahrheitstreue zur Sprache. Bei Griffith ist MP um Objektivität bemüht, und sorgt sich bei Veränderungen durch Rustichello um die Authentizität seines Reiseberichts. Nachdem sich MP anfänglich gegen zu weit gehende Eingriffe sträubt, gesteht er seinem Schreiber schließlich die Vollmacht über sein Buch zu. Dieser strebt für diesen Bericht nach Realismus, statt nach Wahrheit, wodurch sich Raum öffnet für das Abändern oder Weglassen das Gesamtbild störender Details. Rustichello bekommt dadurch eine einflussreiche Stellung. Die ersten Kapitel des Romans zeichnen Marco Polos Reise nach. Im Kapitel 5.6. werden die Begriffe für Reise und Reisen aus verschiedenen Sprachen gegenübergestellt, wodurch sich zeigen wird, dass das Chinesische mit den Begriffen „lǔxíng (旅行)“ und „lǔyóu (旅游)“ eine doppelte Bedeutung des Reisens kennt. Es wird daraufhin argumentiert, dass diese doppelte Bedeutung des Reisens durch den chinesischen Muttersprachler Tan Dun unterschwellig in seiner Komposition verarbeitet wurde. Damit ist die Folgerung erlaubt, Spuren eines chinesischen Verständnisses des Reisens als Spur von Tans Autobiografie zu lesen. An dieser Stelle zeigt sich, dass Spuren dieses Verständnisses bereits zu Teilen in der Romanvorlage angelegt sind. MP spricht in Kapitel 4: „Our journey ist not so well planned. (...) Of course, our goal was set: Peking. (...) But a wandering trader has to leave room for himself to wander.“¹⁰⁴ („Unsere Reise ist nicht so gut durchgeplant. [...] Natürlich war unser Ziel klar: Peking. [...] Aber ein Wanderhändler muss auch Raum zum Umherwandern lassen.“) Demnach folgt die Reise einem zweck- und zielgerichteten Ablauf. Gleichzeitig behält MP Raum für das eigene Schweifen und zufällige Spazieren abseits der Route. Im weiteren Verlauf des Romans nimmt die Reise der Polos schließlich eine überraschend andere Gestalt an.

Je weiter der Roman fortschreitet, desto mehr löst sich die Handlung aus dem historischen Kontext und überführt diese ins Heute. Mit anfänglich unscheinbar eingeflochtenen Anspielungen, die immer deutlicher hervortreten, wird erst ganz am Schluss deutlich, für welche reale Person Rustichello steht. Die ersten aus dem 13. Jahrhundert ausbrechenden Elemente tauchen bereits ab Kapitel 19 auf, wo von einer Fahrt nach Samarkand mit einem Land-Rover

¹⁰⁴ Griffiths: *Myself and Marco Polo*, S. 10.

und einer Busfahrt nach Venedig die Rede ist.¹⁰⁵ Später spricht man von einem Zug nach Pisa und einem Helikopterflug nach Genua.¹⁰⁶

Im Kapitel 24, hier wird die Überblendung ins Heute schon deutlicher, plaudert der Sprecher über ein Telefon mit einem ehemaligen High School-Mitschüler über die Eindrücke seiner Reise. Dabei erwähnt er auch seine Mutter, was eine deutliche Abkehr von der historischen Vorlage ist, da ja MPs Mutter der Überlieferung nach bereits vor dem Aufbruch zur zweiten Asienreise der Polos verstorben war. Im folgenden Kapitel 25 liest man einen Reiseführertext über Sehenswürdigkeiten der „People's Republic“ („Volksrepublik“) China – die als Staat ja ebenso erst seit 1949 existiert – der fiktiven Firma „Polo Ltd.“,¹⁰⁷ und über das chinesisch-italienische Restaurant „Polo Po Lo“.¹⁰⁸ Durch diese Vermischung von Historie und Gegenwart bekommen auch die späteren Schilderungen über den Pekingener Kaiserhof unter Kublai Khan das Licht einer modernen touristischen Stadtführung.¹⁰⁹

Ein weiteres Kennzeichen für die Verlagerung der Handlung ist die Platzierung der vormals nur als beiläufige Erwähnungen eingeschobenen Gegenwart in der Kapitelüberschrift. Erstmals im Kapitel 39 heißt es „XXXIX: in which we switch on the television“¹¹⁰ („Kapitel 39: in dem wir den Fernseher anmachen“). Dort liest man von einer Gefängniszelle mit Fernsehanschluss und einem Zellengenossen, der ein Telefonat mit einem auf MPs italienische Herkunft verweisenden „Ciao!“¹¹¹ beendet.

Im letzten Kapitel gibt sich Griffiths zu erkennen. Dieses Schlusskapitel trägt Züge einer Autorentdanksagung in Form eines Epilogs. Die Konzeption des Buches sei bereits 1984 fertig gewesen, inspiriert habe ihn ein Gemälde Marco Polos im Metropolitan Museum. Das beschließende: „Buon giorno, Rustichello“¹¹² macht endgültig deutlich, dass Griffiths in seinem Roman von sich selbst geschrieben hat. Er hat mit Marco Polo als einem schwer durchschaubaren Autor darum gekämpft, sich den nötigen Freiraum für das eigene künstlerische Ausdeuten der vorgebrachten Erzählungen zu verschaffen und sich schließlich den Stoff in seiner historischen Tragweite soweit zu eigen zu machen, dass sein Marco Polo Relevanz für ihn selber bekam. Indem die Grenze zwischen Vergangenheit durch eine geschickte Überblen-

105 Griffiths: *Myself and Marco Polo*, S. 51 f.

106 Ebd., S. 63.

107 Ebd., S. 68 f.

108 Ebd., S. 80.

109 Ebd., S. 99 ff.

110 Ebd., S. 117.

111 Ebd., S. 118.

112 Ebd., S. 180.

dung von Zeitschichten fließend erscheint, so formuliert der Roman die Botschaft, dass Marco Polo noch in der heutigen Zeit gewaltige Spuren hinterlassen hat.

Der Roman endet mit einem dem eigentlich letzten Kapitel nachgestellten 65. Kapitel. Dort weist ein französischsprachiges Zitat auf die Geburt Dschingis Khans hin. Damit beginnt eine gänzlich neue Geschichte, die Anlass für ein nächstes Buch geben kann. Dieses offene Ende muss auch für Tans Oper im Hinterkopf behalten werden. Dort gelingt es dem Protagonisten ebenfalls am Schluss, die Mauer zu durchbrechen, als Zeichen eines Aufbruchs zu einer neuen nächsten Reise.

Als Vorlage für Tans Oper *Marco Polo* war vor allem die Repräsentation des Protagonisten von elementarer Bedeutung, wobei das Gedächtnis figürliche Gestalt annahm. Bereits bei Griffiths ist die Aufteilung der Figur in den Menschen Marco Polo, mit der Wahrnehmung seiner eigenen Gedanken und Gefühle, und andererseits der Mythosfigur Marco Polo, die sich erst durch die Nachwelt bildet und sich mitunter von der realen Person deutlich entfernt, angelegt. Diese Differenzierung in gelebten Marco Polo und (aus)gedachten Marco Polo weist auf die zentrale Unterscheidung zwischen realen historischen Ereignissen und den von der Nachwelt produzierten Vorstellungen darüber hin. Dass es im Fall Marco Polo unmöglich scheint, diese beiden Kategorien sauber zu trennen, wurde bereits dargestellt. Die Idee Marco Polo, weil sie sich vordergründig objektiver historischer Gegebenheiten bedient und in Ermangelung gesicherter Informationen diese mit Ideologien auffüllt, ist ein Produkt daraus. In Griffiths Roman wird dem Protagonisten bereits klar, dass er selber und das Gedächtnis an ihn nicht in allen Teilen übereinstimmen. In *Marco Polo* führt diese Trennung schließlich zu einer Aufspaltung in die zwei Partien Marco und Polo.

5.2. *Marco Polo – An opera within an opera*

Tan Dun hat seine Oper *Marco Polo* als Auftragswerk des Edinburgh International Festival, mit Unterstützung des Mary Flagler Cary Charitable Trust, Anfang der 1990er Jahre komponiert. Als Koproduktion der Münchener Biennale, des Holland Festivals und des Hong Kong Arts Festival gelangte das Werk im Mai 1996 auf der Münchener Biennale zur Uraufführung. Weitere Darbietungen im Juni desselben Jahres in Amsterdam sowie im Februar 1997 in Hong Kong folgten. Seither wurde das Werk vielfach auf der ganzen Welt aufgeführt.

Eine vollständige Spielpartitur liegt seit 1997 im Verlag Schirmer vor. In dieser findet sich ein von Tan Dun selbst verfasstes Vorwort, in dem er den Aufbau seiner Oper erläutert, die Charaktere vorstellt und einen aufschlussreichen – einer Forderung nahe kommenden – Hinweis

gibt zur dramaturgischen Gestaltung.¹¹³ Dort schreibt Tan: „Of primary importance to me is that the production reflect the three journeys of Marco Polo, the concept of 'an opera within an opera' and that the production be simple and magical.“¹¹⁴ („Von größter Wichtigkeit ist mir, dass die Produktion die drei Reisen des Marco Polo reflektiert, das Konzept der 'Oper in einer Oper' und dass die Produktion simpel und magisch ist.“) Tan liefert hier eine weitreichende Eigeninterpretation seines Werks.

Hierfür eröffnet er das einseitige Vorwort mit der Frage „Do you compose the music, or does the music compose you?“¹¹⁵ („Komponierst du Musik, oder komponiert die Musik dich?“), die ihm einst ein chinesischer Mönch mit auf den Weg gegeben habe. Was hier als Element des Indeterminismus anmutet und damit den inspiratorischen Einfluss von John Cage aufscheinen lässt, deutet auf einen spezifischen Anspruch an die Musik selbst hin. Tan empfindet seine Beschäftigung mit Musik als eine Hilfe zur Selbstfindung. Seine eigene Reise, hier als „deeper journey“¹¹⁶ („tiefer gehende Reise“) bezeichnet, führe ihn durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Musikstilen zu eigener künstlerischer Reife. Aus dieser heraus erwuchs Marco Polo als ein interkulturelles Konglomerat.

Tan nimmt bereits hier Bezug auf die historischen Zweifel an MPs Reisen. Er stellt die Frage: „Did Marco Polo's journey actually happen?“¹¹⁷ („Hat Marco Polos Reise wirklich stattgefunden?“). Es folgt darauf jedoch nicht ein Abriss der vorgebrachten Diskrepanzen, sondern Tan nutzt diese, um die Reise seines Marco Polo als eine Traumreise einzuführen. Der beidseitige Einfluss zwischen Musik und Komponist kommt auch hier zum Tragen, als Tan diesen wechselseitigen Prozess auf die Reise des Marco Polo überträgt; diese Traumreise könne auch uns selbst erträumt, somit unsere Welt überhaupt erst hervorgebracht haben. Die Grenze zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Verfasser und Verfasstem, sowie zwischen Reise und Reisendem verwischt Tan hier zu einer Traumwelt. In dieser wird die Reise eine transzendente Erfahrung, „like dawns in having no beginning or ending but only continuing“ („wie der Sonnenuntergang, der kein Anfang und kein Ende hat, sondern nur Kontinuum“).¹¹⁸

113 Auf Nachfrage wurde mir durch den Verlag Schirmer bestätigt, dass Tan Dun eigenverantwortlich dieses Vorwort verfasst hat. Er selbst hat den Wunsch geäußert, dieses dem Notentext voranzustellen. Ergebnis einer Email-Korrespondenz mit Herrn Peter Stanley Martin vom Verlag G. Schirmer New York am 17.11.2009.

114 Tan Dun: „On the Creation of *Marco Polo*“. In: *Marco Polo*, Spielartitur, Schirmer 1997, o. S.

115 Ebd.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“, o. S. Dieser Satz scheint nicht allein Tans Gedanken entsprungen zu sein, sondern ist ein nicht als solches ausgegebenes Zitat von Paul Griffiths. Der Satz findet sich wörtlich so bereits in Griffiths Romanvorlage *Myself and Marco Polo* im Kapitel 9, dort S. 19.

Tan eröffnet hier die zwei Kernthemen seiner Interpretation. Zum einen geht es ihm um die Selbstfindung und -vervollkommnung durch Kontakt mit der Umwelt. Demnach kann die Reise seines Marco Polo durch dessen Ausgesetztsein in der fremden Kultur ihn selbst bereichern – sogar im ganzheitlichen Sinne überhaupt erst hervorbringen. Zum Zweiten spielt sich die Reise auf einer Traumebene ab, in der die Grenzen zwischen Realität und Erinnerung, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, verwischen.

Dass freilich ein Traum nicht das Gleiche ist wie ein Schwindel, muss auch Tan klar gewesen sein. An dieser Stelle vor einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem *Il Milione* zu fliehen und vor den Zweifeln in das nebulöse Feld einer wie auch immer gearteten Traumwelt auszuweichen, mag als künstlerischer Vorgang legitim sein, objektiv betrachtet ist er jedenfalls problematisch. Aufgrund dieser unsaubereren Überführung der Idee Marco Polo auf sein Werk muss umso mehr darauf geachtet werden, wie Tan mit der Originalvorlage umging, welche Aspekte er selektiv übernahm und welche er wegließ.

Ein weiterer Aspekt seiner Eigeninterpretation ist Tans Anspruch, sein Marco Polo könne für größere Zusammenhänge repräsentativ sein und sei ein Teil von uns allen: „Marco Polo is everyone and everything: you, me and it.“¹¹⁹ („Marco Polo ist jeder und alles – du, ich und es.“) Durch die Verwischung von Geschehnissen der Vergangenheit mit jenen der Gegenwart wurde es Tan möglich, seinen Marco Polo auf eine Ebene der symbolhaften Repräsentation für größere Zusammenhänge zu heben, sie sollen auf die Menschen („everyone“) und die Welt („everything“) außerhalb seiner Oper übertragbar sein. Gleichzeitig wird, so meine Auslegung dieser Vorgabe, die Figur Marco Polo zu einem Stellvertreter für die westliche Welt, dessen Reise zu einem Synonym für jedweden Kontakt zwischen Kulturen, China zu einem Symbol für jedes Fremde und die Mauer allgemein zu jenem Hindernis, welches es zu überkommen gilt, um sich für das Andere zu öffnen – eine innere Mauer also mehr als eine steinerne.¹²⁰

Bis hierher sind die beiden Hauptthemen „Selbstvervollkommnung“ und „Traumhaftigkeit“ eingeführt, und werden in der Folge auf ihre Verwirklichung im Notentext hin nachvollzogen.

5.2.1. Aufbau

Marco Polo ist als „opera within an opera“ („Oper in einer Oper“) konzipiert. Die elf Abschnitte des Werks bilden die zwei ineinander verschachtelten Stränge Oper I und Oper II.

119 Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“, o. S.

120 Später im Vorwort erläutert Tan sein Verständnis dieser Mauer als eine „invisible Wall [sic] that separates these three states [past, present, and future] within each individual and prevents their synthesis into a whole being“ („unsichtbare Mauer, die die drei Stadien [Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft] im Individuum voneinander trennt und deren ganzheitliche Synthese verhindert“).

Oper I vollzieht sich in vier „Books of Timespace“ („Bücher der Zeiträume“), die angefangen mit Winter nach den vier Jahreszeiten benannt sind. In diesen Stationen vollzieht sich der spirituelle Teil der Reise. Zwischengefügt sind die Teile der Oper II, dem Reiseverlauf aus dem *Il Milione* folgend, in Form von sechs Stationen der Reise von Italien nach China, angefangen mit „Piazza“ (auf einen Marktplatz in Venedig bezogen), später „Sea“ (das Mittelmeer), „Bazaar“ (wohl einen Basar in Persien meinend), „Desert“ (eine nicht näher benannte Wüste), „Himalaya“ (das Himalaya-Gebirge), „The Wall“ (die Große Mauer in China) und „The Wall continued“ (Fortsetzung des Teils „The Wall“).

<u>Oper I</u>	<u>Oper II</u>
The Book of Timespace: Winter	
	Piazza
The Book of Timespace: Spring	
	Sea
	Bazaar
The Book of Timespace: Summer	
	Desert
	Himalaya
	The Wall
The Book of Timespace: Autumn	
	The Wall (continued)

Abb. 2: Szenenablauf in *Marco Polo*

Tan erläutert den Aufbau in seinem Vorwort. Er habe, zusammen mit seinem Librettisten Paul Griffith, drei Ebenen der Reise seines Marco Polo erfassen wollen: die körperliche, die spirituelle und die musikalische. Unter der realen, körperlichen Reise des Marco Polo versteht Tan die Stationen der historisch überlieferten Reise von Italien nach China. Er nimmt hier erneut Bezug auf die existenten Zweifel, in dem er eingesteht „It seems that everyone's version of Marco Polo's travel is different, and I expect each director will respond to different elements of these tales in creating the dramatic world of the opera.“¹²¹ („Es scheint, dass jedeR eine andere Version von Marco Polos Reise hat und ich erwarte, dass jedeR RegisseurIn in der Erzeugung der dramatischen Welt dieser Oper auf unterschiedliche Elemente dieses Märchens

¹²¹ Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“, o. S.

anders reagieren wird.“) Tan reagiert auf die historischen Zweifel mit der Vorgabe, nach der jede Inszenierung eine andere – wie auch immer geartete und wie sehr originalgetreue auch immer – Fassung dieser Reise realisieren solle. Tan überführt die Zweifel an MPs Reisen auf eine Ebene vermehrter Freiheit. Der Zweifel an Marco Polo eröffnet ihm Freiraum zu subjektiver dramaturgischer Ausgestaltung. Er kehrt Zweifel zu Unbestimmtheit und diese Unbestimmtheit zu Freiheit.

Die spirituelle Reise meint eine Reflexion der drei Zustände Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie auch des Kreislaufs der Natur. Erst durch die erwähnte Überwindung der Mauer können diese Dimensionen zu einer Einheit zusammenwachsen. Bezogen auf seine Oper zeichnet sich diese Entwicklung, so Tans eigene Lesart seiner Komposition, in Form einer Verschmelzung der beiden Figuren Marco und Polo ab, die zunächst wenig miteinander agieren und erst gegen Ende in einem „true duet“¹²² („wahren Duett“) aufgehen. Marco und Polo wachsen im Laufe des Stückes zusammen, und diese Verschmelzung findet in dem zentralen Duett „The Wall All We Are“ ihren Höhepunkt. Diese Entwicklung zeigt sich bei einem genaueren Studium der Partitur als gar nicht so eindeutig. Es wird noch ausführlich dargelegt, wie die Verschmelzung nur eine von mehreren Handlungssträngen der Oper ist, und sich auch noch nach dem The Wall-Duett weiterzieht. Demzufolge markiert vielmehr die spätere Zhongguo-Arie den eigentlichen Höhepunkt von Marco Polos Entwicklung.

Die dritte Ebene der Oper bezeichnet die musikalische Reise, welche mit den beiden vorherigen eng zusammenhängt, und somit den Einsatz von musikalischen Stilen aus verschiedenen Weltregionen erfordert. Die Oper I als spiritueller Teil der Reise basiert auf chinesischer traditioneller Musik und ist maßgeblich von chinesischer Oper geprägt. Dem gegenüber steht die Oper II, die nach dem Vorbild von westlicher Oper gestaltet wurde, jedoch sind auch asiatische Anteile mit eingeflochten. Es werden sowohl östliche als auch westliche Instrumente verwendet. Des Weiteren orientiert sich die Musik insoweit an der körperlichen Reise, als dass für die einzelnen Etappen typische Regionalstile an entsprechender Stelle verwendet werden; so findet beispielsweise im Teil „Himalaya“ tibetanischer Obertongesang Verwendung.

Die Instrumentation spiegelt die Vermischung verschiedener Stile wider. Es wird zunächst ein konventionelles romantisches Opernorchester verwendet, optional mit einem tibetanischen Horn zur Verstärkung. Außerdem gibt es ein ausgedehntes, dreifach besetztes Schlagwerk, in dem besonders zahlreich asiatische Instrumente auftauchen, wie die in Indien beheimatete Ta-

122 Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“, o. S.

bla-Trommel, ein Wassergong, mehrere Pekingoper-Gongs, tibetanische Glocken und Klangschalen, sowie optional die chinesische Kurzhalslaute Pipa und die indische Langhalslaute Sitar.

Darüber hinaus kommt ein Präpariertes Klavier zum Einsatz. Die genaue Präparation der Saiten für ein Pizzicatospiel im Instrument und für die Verstummung von 12 Saiten gibt Tan präzise vor. Hier zeigt sich eine deutliche Referenz zu John Cage, der als Komponist aus dem Kreis der US-amerikanischen Avantgarde erstmals mit Perkussionsklängen auf dem Klavier experimentierte und in seinem Zyklus „Sonatas and Interlude for Prepared Piano“ anwandte. Der Rückgriff auf eine so eng mit Cage verbundene Musik ist an sich schon ein Indiz für den weitreichenden Einfluss westlicher Avantgarde auf Tan Dun, der eine eigene Forschungsarbeit wert wäre. Im Zusammenhang mit den übrigen nicht-westlichen Instrumenten des Orchesters betrachtet, dient das Präparierte Klavier der Verfremdung des Orchesterklanges. Es verkörpert den Prozess der Verfremdung sinnbildlich, da es in seiner originären Form als das Symbol für westliche klassische Musik schlechthin gilt und erst durch einen von außen initiierten Prozess, die Präparation der Saiten, zu einem Instrument mit einem neuen musikalischen Klangvorrat wird. Durch diese perkussive Einfärbung des Klavierklangs wird die Grenze zwischen westlichem und östlichem Klang verwischt, er fusioniert zu einer die Kulturen überbrückenden Musik.

Der Aufbau gibt überdies Einblick in Tans selektive Rezeption des *Il Milione* in Bezug auf den Reiseverlauf. Durch die markante Venezia-Arie im ersten Teil kann die Piazza als ein Marktplatz in Venedig identifiziert werden, was dem im *Il Milione* erwähnten Ausgangspunkt der Poloreise entspricht. An dieser Stelle findet sich Tan in weitestgehender Übereinstimmung mit der historischen Vorlage. Historisch korrekt ist der Bezug zu Venedig demnach, jedoch keinesfalls frei von der Idee Marco Polo. Für die Aufrechterhaltung des Mythos Marco Polo ist die gebürtige Herkunft des Abenteurers wichtig. Nur wenn MP als Italiener und damit Europäer identifiziert bleibt, kann der Mythos eines aus dem Westen anreisenden, christlich geprägten Kulturexporteurs aufrecht erhalten werden. Die Idee Marco Polo benötigt demnach Venedig als Heimathafen. Wenn Tan die Herkunft seines Marco Polo in Venedig belässt, noch dazu so markant betont, trägt er die Ideologien um Marco Polo mit. Zwar ist, wie später gezeigt wird, Tans Piazza auch für andere Deutungen offen, doch zunächst verweist die Annahme von Venedig als Startpunkt der Oper auf einen direkten Einbezug jener Ideologie, nach der Venedig aufgrund scheinbarer historischer Belege nicht anzuzweifeln ist, jedoch auch gar nicht angezweifelt werden darf.

So sehr die Betonung des Heimathafens Ideologien fortträgt, so sehr schafft die noch deutlichere Heraushebung des Reiseziels umso mehr Distanz zur Idee Marco Polo. Die Mauer, die in Tans Oper nicht nur mehrfach wörtlich zitiert wird, sondern der sogar zwei ganze Teile gewidmet sind („The Wall“ und „The Wall continued“), taucht hingegen im *Il Milione* gar nicht auf. Wie schon erwähnt, ist gerade diese Nichterwähnung Anlass für die Zweifel an MPs Asienreise. Auf dieses Hauptargument bei Frances Wood nimmt die Oper wörtlich Bezug, wenn Rustichello und Dante am Beginn des *Book of Timespace: Autumn* fragen: „Was this wall in the book?“¹²³ („War diese Mauer im Buch?“). Die wenig später in Takt 19 gehauchte Silbe „no“ ermöglicht den Rückbezug auf diese Frage, wenn man „no“ hier als das englische Wort „no“ („Nein“) verstehen will.¹²⁴

Durch den Einbezug der Mauer macht Tan seinen Rückgriff auf die Zweifel an Marco Polo deutlich. Ihre derart exponierte Stellung wirkt wie ein ironischer Seitenhieb auf eine Schwachstelle im Mythos Marco Polo, und kann durchaus dazu dienen, dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten. Die Mauer als Endziel der Reise seines Protagonisten derart deutlich hervorzuheben, macht eine sozialkritische Komponente seiner Oper aus. Sie hilft damit, viele implizite Ideologien und eurozentristische Wertvorstellungen zu überdenken, die im Zusammenhang mit Marco Polo aufscheinen.

Diese sozialkritische Dimension seiner Oper muss Tan nicht bewusst eingearbeitet haben. So sehr er in seinem Schaffen oft in politische Strukturen eingebunden war – spätestens mit seiner Auftragskomposition *Symphony 1997* zur Rückgabe Hong Kongs an die Volksrepublik China im Jahr 1997 –, so ist eine explizite Beschäftigung mit Kulturtheorie oder Postcolonial Studies bisher nicht nachgewiesen. Gleichwohl kann diese Komponente auch aus intuitiver oder nahezu zufälliger Manier eingearbeitet worden sein. Letztlich spielt Tans Absicht hinter dieser strukturellen Beobachtung auch keine Rolle. Für die Rezeption seines *Marco Polo* ist die Mauer indes ein wichtiger Anhaltspunkt. Durch sie zeigt sich nicht zuletzt Tans selektiver Umgang mit der Vorlage.

Bis hierher ist festzuhalten, dass die Oper auf zwei ineinander verschachtelten Ebenen abläuft. Tan vertont nicht nur die reale Reise des Marco Polo von Italien nach China, sondern nimmt auch den geistigen Anteil wahr und lässt seinen Protagonisten eine spirituelle Reise durchlaufen. Die musikalische Ausgestaltung folgt dieser Entwicklung. Durch Verwendung von außereuropäischen Klangkoloriten erzielt Tan eine kulturübergreifende Musik. Der Zweifel am Mythos Marco Polo ist für Tan Anlass, Marco Polos Reise als eine Traumreise umzuset-

¹²³ Tan: *Marco Polo*, Spielpartitur, S. 180 f.

¹²⁴ Ebd., S. 185.

zen. Damit überträgt er die Infragestellung der Überlieferungen in den nebulösen Bereich des Traums, wo die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, wie auch zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwischen.

5.2.2. Charaktere

Die von Tan in seine Oper eingeführten Charaktere sind äußerst aufschlussreich für sein Verständnis des Mythos Marco Polo, und verdienen daher ausführliche Betrachtung. Tan erläutert in seinem Vorwort auch die zentralen Rollen. Einige Charaktere finden sich im *Il Milione* wieder, andere stehen nur in einem weiteren Zusammenhang mit der historischen Vorlage. Weitere Figuren entstammen einem gänzlich anderen zeitlichen und kulturellen Zusammenhang, und wieder andere wurden von Tan frei erfunden.

Die wichtigste und deshalb für diese Arbeit zentrale Änderung nahm Tan für die Figur Marco Polo vor. Marco ist als Partie für Mezzosopran konzipiert, und zudem als „beings“ („Wesen“) betitelt.¹²⁵ Demgegenüber steht Polo als eine zweite Partie für dramatischen Tenor und als „memory“ („Gedächtnis“) benannt. Tan spaltet die historische Figur also in zwei Charaktere auf, die je unterschiedliche Aspekte der Person betonen. Die Wahl des Plurals „beings“ anstelle des Singulars „being“ für Marco könnte auf Tans anfängliche Forderung bezogen sein, nach der etwas von seinem Marco Polo in allen Menschen stecke. Marco steht für die allgemeingültige Botschaft der Figur, für jenen Anteil am Mythos Marco Polo, in dem alle Menschen Anknüpfungspunkte für das eigene Leben sehen können, sich also in Marco Polos Reise selbst wiederfinden. Gleichzeitig ist Marco der Teil an Marco Polo, auf den sich das Abendland in seinem Bemühen um Rekonstruktion der historischen Figur beziehen konnte, weil er für die Nachwelt zugänglich und sinnlich erfahrbar ist. Dass jedoch diese nach außen sichtbaren Anteile nicht die gesamte Person Marco Polo ausmachen, macht die Einführung des Polo deutlich.

Wenn Marco der objektive Anteil der Figur ist, so ist Polo der subjektive. Ob „memory“ entweder mit „Erinnerung“, „Gedächtnis“ oder „Andenken“ übersetzt wird, entscheidet schon über die Interpretation dieser Rolle. Mir scheint „Gedächtnis“ am ergiebigsten, da es mehrere Aspekte dieser Figur zu beschreiben vermag. Der Begriff wuchs zu einem zentralen Forschungsthema in der rezenten Kulturwissenschaft heran. Aleida Assmann hat verschiedene Aspekte des Gedächtnisses differenziert. Sie unterscheidet „Erinnerung“ und „Gedächtnis“

¹²⁵ Tan: „Cast“. In: *Marco Polo*, Spielpartitur, o. S.

dahingehend, dass Erinnerung die „Tätigkeit des Zurückblickens auf vergangene Ereignisse“¹²⁶ beschreibe, Gedächtnis hingegen die Fähigkeit zur und Voraussetzung für das Erinnern sowie die Gesamtheit aller Erinnerungen. Diese Erinnerungen seien jedoch immer gefiltert durch das subjektive Erleben und damit nicht reine Reproduktion der Vergangenheit. Vielmehr seien sie eng verbunden mit dem eigenen Bewusstsein und somit immer auch eine Form von Interpretation.

Eine wichtige Neuerung durch Assmann ist die Unterscheidung zwischen „individuellem“ und „kollektivem Gedächtnis“. Das individuelle Gedächtnis entsteht nach Assmann – in Referenz auf den Gedächtnisforscher Maurice Halbwachs – durch soziale Interaktion in kommunikativen Prozessen. Damit ist das eigene Erinnern maßgeblich von der Umgebung und den Einflüssen der Umwelt abhängig.¹²⁷ Ein in diesem Sinne als individuelles Gedächtnis verstandener Charakter Polo wird also erst durch Kontakt mit dem Fremden, im Laufe seiner Reise als ganzheitliches Ich erzeugt.

Zum Zweiten meint das kollektive Gedächtnis die durch gemeinsames Rekurren auf Riten und Traditionen erzeugte „Wir-Identität“¹²⁸ – diese Identität ist also konstruiert, performativ hervorgebracht und eben nicht naturgegeben. Polo in diesem Sinne als kollektives Gedächtnis gelesen, macht Tans Bezug auf die Idee Marco Polo deutlich. Erst durch das Perpetuieren des Mythos Marco Polo, durch das Aufrechterhalten seiner Asienreise und der ideologisch aufgeladenen Vorstellung, er habe durch seine Reise Europa in die Welt hinaus getragen, wird Marco Polo zu einer so fundamental in der abendländischen Kultur verankerten Figur. Diese im Deutschen mit Hilfe verschiedener Begriffe wiedergegebenen Bedeutungsnuancen finden sich auch im Englischen wieder, auch wenn dort mit „memory“ nur ein einziger Ausdruck zur Verfügung steht. Dieser ist umso vielschichtiger.¹²⁹

Wenn Tan seinen Protagonisten als „memory“ bezeichnet, verkörpert dieser alle Aspekte eines Gedächtnisses, von der Gesamtheit der persönlichen Erfahrungen, über das von der Nachwelt konstruierte Andenken und die ideologischen Annahmen – im Sinne des kollektiven Gedächtnisses –, bis hin zum individuellen Gedächtnis, welches erst durch Interaktion mit der Umwelt hervorgebracht wird, und somit in Polo überhaupt erst im Verlauf seiner Reise vollständig erwachsen kann. Das Gedächtnis in *Marco Polo* ist eine zentrale Neuerung durch Tans

126 Aleida Assmann: „Gedächtnis“. In: *Einführung in die Kulturwissenschaft – Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Schmidt 2006 (*Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik* 27), S. 180.

127 Ebd., S. 188.

128 Ebd..

129 Zur weiteren Differenzierung des Gedächtnisbegriffs s. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 2005.

künstlerische Rezeption der historischen Vorlage. Darüber hinaus verdient die Aufspaltung in Marco und Polo über die Kategorie Geschlecht höchste Aufmerksamkeit.

Eine wesentliche Eigenart der Oper macht die Trennung des Marco Polo in einen weiblichen Marco und einen männlichen Polo aus. Unter dem Blickwinkel Gender betrachtet, ergeben sich hierzu viele für ein Verständnis von *Marco Polo* zentrale Aussagen. Tan hat seinem Protagonisten von beiden Geschlechtern Anteile eingearbeitet. Ein Blick auf Tans Biografie hilft zu verstehen, aus welchem Hintergrund dieses Geschlechterspiel entstanden sein mag. Durch das Spiel mit den Geschlechterrollen rekurriert Tan, so meine These, auf seine Erfahrungen mit Pekingoper. Nicht nur wird sie mehrfach stilistisch imitiert und werden Instrumente als dem Pekingoperenorchester verwendet, sondern auch in Form der Bühnengeschlechter seines Protagonisten subkutan reflektiert.

Pekingoper in ihrer über 2000 Jahre langen Entstehungsgeschichte vereint Einflüsse aus allen Lokalopern des chinesischen Reichs. Obgleich Jīngjù (京劇), wie Pekingoper im Chinesischen benannt wird, nur eine von über 360 verschiedenen Formen der facettenreichen chinesischen Theaterkultur ist, wurde sie die beliebteste und gelangte zu großer internationaler Bekanntheit. Das Jīngjù (京劇) verwendet eine Vielzahl von Codierungen, Symbolen und Abstraktionen, die sich in den Kostümen, dem Einsatz von Farben, den Requisiten und nicht zuletzt in den Bewegungen, der Mimik und der Gestik der Schauspieler zeigen. Die Handlung wird pantomimisch stilisiert vorgetragen, in einer Art ästhetisch überhöhten Tanzes.¹³⁰ Die traditionelle Pekingoper war zudem eine Männerdomäne. Frauen waren bis ins 20. Jahrhundert auf der Bühne nicht erlaubt, folglich wurden alle Rollen von männlichen Darstellern gespielt.¹³¹

Die Charaktere einer Pekingoper folgen einem fixen Rollenschema. Darunter befinden sich die beiden zentralen Figuren, die männliche Hauptrolle Shēng (生) und die weibliche Hauptrolle Dàn (旦).¹³² Die Darsteller wurden frühzeitig einem Rollentypus zugewiesen, welchen diese dann ihr Leben lang behielten. Wer also einmal die Dàn (旦) erlernt hatte, wuchs mit ihr auf und beschäftigte sich mit der Vervollkommnung seiner Weiblichkeit. Mit der Zeit verinnerlichte die Darsteller nicht selten ihre Rolle so weit, dass sie in ihrem ganzen Wesen fraulich wurden. Schon 1870 wusste Sylvester Bleeker von einer Reise mit einer Pekingo-

130 Huo Jianying: *Die Kunst der Pekingoper*, Beijing: Verlag China heute 1997, S. 35.

131 Als Gründe hierfür führt Senelick an, dass die Mutter des Kaisers Qiánlóng (乾隆), auf den diese Regelung zurückgeht, nicht mehr an ihre vormalige Zeit als Palastschauspielerin erinnert werden wollte, und der Kaiser Frauen gegenüber ohnedies Desinteresse gezeigt habe. Hierzu Laurence Senelick: *The Changing Room – Sex, Drag and Theatre*, London u. New York: Routledge 2000, S. 111.

132 Zheng Zhuli: *Gesichter der Peking-Oper*, Gernot Prunner (Hg. u. Übers.), Hamburg: Christians 1990, S. 18.

perntuppe durch die USA zu berichten: „From the continuous practice of their profession, these personators become very effeminate, both on and off the stage“¹³³ („Durch die ständige Ausübung ihres Berufs wurden die Darsteller sehr weiblich, sowohl auf der Bühne als auch außerhalb“). Dabei strebte man nach einem Ideal, welches von den realen Frauen durchaus weit entfernt war.¹³⁴ Die Interpretation der Dàn (旦) erforderte eine ästhetisierte und idealisierte Form von Weiblichkeit, die die Natur nicht nachahmt sondern sie überhöht.¹³⁵

Nicht selten entstanden dabei homoerotische Kontakte zwischen den Schauspielern und ihren Mäzenen oder Kunstliebhabern. Angehende Dàn (旦), in weiblichen Kleidern und in Präsentation ihrer Jungfräulichkeit, waren auf Festen beliebte Attraktionen. Der Schauspielerberuf war verrufen und gleichzeitig hochgelobt, wie auch die Verbindung von Homoerotik und Theater selbstverständlich schien.¹³⁶ Man kann, mit Senelick, soweit gehen zu behaupten: „The theatre was the institutionalized form of idealized homoeroticism“¹³⁷ („Das Theater war die institutionalisierte Form einer idealisierten Homoerotik“). Dennoch scheint gerade im Westen dieser elementare Aspekt – vielleicht ein Schlüssel zum Verständnis der Pekingoper – vergessen oder bewusst übergangen zu werden.¹³⁸

Als aktiver Musiker eines Pekingopernorchesters muss Tan sich dieser Historie bewusst gewesen sein. Die Tatsache, dass er seinen Marco Polo zu einem Crossdressing bringt, in dem sich eine Frau einen Teil einer Männerrolle aneignet und zudem in der Dramaturgie des Stücks der männliche und der weibliche Part miteinander verschmelzen sollen, lässt sich sehr gut mit einer Parallele zu traditioneller Pekingoper erklären. Obgleich Tan keinen offensichtlichen Bezug zu Homoerotik im engeren Sinne in seine Figur Marco Polo verwirklicht hat, sollte dennoch im Hinterkopf behalten werden, dass Pekingoper eine Kunstform ist, die eng mit Homosexualität verbunden war, deren Darsteller im eigenen Leben ihre Geschlechtsidentität überschreiten wollten und nicht selten auch aktiv an homosexuellem Verkehr beteiligt waren. Diese Komponente lässt sich nicht gänzlich ausblenden, wenn Tan in *Marco Polo* ein so deutliches Spiel mit dem Bühnengeschlecht von Marco und Polo betreibt.

133 S. Bleecker: *Gen. Tom Thumb's Three Year's Tour Around The World*, New York: S. Booth 1872, S. 67. Zitiert nach: Senelick: *Changing Room*, S. 118.

134 Senelick: *The Changing Room*, S. 113.

135 Ebd., S. 120.

136 Ebd., S. 111.

137 Ebd., S. 109.

138 Vgl. hierzu ebd., S. 119. In ebendieser Tradition der Ausklammerung dieser Genderdimension gibt auch Utz seinen Überblick über die Geschichte des chinesischen Musiktheaters, wobei er auch auf ihre Einarbeitung im *Marco Polo* zu sprechen kommt. Es ist erstaunlich, und zeigt die Notwendigkeit der Erwähnung in dieser Arbeit, die Aufspaltung von Marco und Polo in eine Männer- und eine Frauenrolle nicht auf ihre geschlechtliche Dimension hin zu untersuchen. Hierzu vgl.: Christian Utz: „Komponieren zwischen Abstraktion und Konkretion – Die Tradition des Chinesischen Musiktheaters als Folie heutiger chinesischer Musik“. In: *ÖMZ* 6/2009, S. 35-45.

So sehr Tan seinen Protagonisten aufspaltet, so sehr drückt das für ihn gewählte Stimmfach auch eine innere Aufeinanderbezogenheit aus. Indem die Partie Marco mit einem Mezzosopran und Polo mit einem dramatischen Tenor besetzt ist, zeigen beide Rollen in ihrem Stimmumfang deutliche Überschneidungen. Mindestens im Bereich der eingestrichenen Oktave bedienen sich beide Stimmen des gleichen Tonumfangs. Durch diese Gemeinsamkeit wird in vielen Gesangspassagen der notierte Einklang zu einem real gehörten, körperlich erfahrbaren. Ein solches Unisono geht in dem Fall über musikalische Stimmigkeit hinaus, und bezeichnet eine umfassende sinnliche Verschmelzung beider Figuren.

Die weiteren in *Marco Polo* auftretenden Charaktere zeigen eine nicht minder weitreichende Gestaltungsfreiheit seitens Tan Duns. Kublai Khan ist als Partie für Bass konzipiert. Wie Tan in seinem Vorwort zu bedenken gibt, soll Khan historisch kostümiert auftreten. Die Stimmlage Bass gibt dem Khan, welcher zur Zeit des angeblichen Besuchs der Polos schon hohen Alters gewesen wäre, einen väterlichen Charakter, der den historischen Tatsachen plausibel entspricht.

Trotz dieser Übereinstimmung ist die Vorgehensweise, Kublai Khan als Antonym zu Marco und Polo die chinesische Kultur repräsentieren zu lassen, zumindest aus dem Grund problematisch, weil Kublai Khan aus dem Volk der Mongolen stammt – jenem Volk, welches weder hanchinesischer Herkunft war noch vor seinem Einmarsch in China aus dem festlandchinesischen Kulturkreis stammte. Die Mongolen waren Fremde in China. Sie fielen im 13. Jahrhundert aus dem Norden in das chinesische Reich ein und unterwarfen die zuvor an der Macht gestandenen aus der Mandschurei stammenden Dschurschen. Dann gründeten sie mit Kublai Khan im Jahr 1279 die Yuan-Dynastie, welche bis 1368 Bestand haben sollte. Die Mongolenkaiser führten in China tiefgreifende Reformen durch, indem sie gerade im öffentlichen Sektor und der Verwaltung nachhaltige Neuerungen vornahmen; dazu zählte auch die Verlagerung der Reichshauptstadt aus dem Süden in den Norden, in jene Stadt, welche heute als Peking bekannt ist.¹³⁹ Vor diesem Hintergrund in *Marco Polo* ausgerechnet einen mongolischen Herrscher als Sinnbild für China heranzuziehen, offenbart mangelndes historisches Bewusstsein – oder eine oberflächliche und zu Teilen erzwungen wirkende Konstruktion eines binären Gegensatzes zwischen Ost und West.

Die Fremdheit des Mongolenherrschers gegenüber der chinesischen Kultur hat zu Teilen dennoch Eingang in Tans *Marco Polo* gefunden. In einem Solo am Ende des Teils „Desert“

¹³⁹ Mark Edward Lewis „Beständigkeit und Veränderung: Die Eroberer Dynastien“. In: Edward L. Shaughnessy (Hg.): *China*, Köln: Evergreen 2007 (*Weltgeschichte*), S. 37. Aus dieser historischen Entwicklung erklärt sich, dass im Hochchinesischen der Name der Hauptstadt Běijīng (北京) wortwörtlich „Nördliche Hauptstadt“ bedeutet.

besingt Kublai Khan, wie er sich in Peking als Fremder fühle: „this city, which is not my city, where I am stranger also in this city“¹⁴⁰ („diese Stadt, die nicht meine Stadt ist, wo auch ich ein Fremder bin“). Mit dem Wissen um die historische Bewandnis der Mongolenherrschaft in China erklärt sich dieser Kommentar, neben dem persönlichen Einblick in den Charakter Kublai Khan, auch als Anspielung auf die Kaisergeschichte des alten China.

Für eine Gruppe von Charakteren wählte Tan die Bezeichnung „shadows“¹⁴¹ („Schatten“). Eine dieser Schattenfiguren wird von einem Pekingopernsänger übernommen, in einer Doppelpartie mit Rustichello und Li Po. Rustichello zeigt einen deutlichen Bezug zur historischen Vorlage, nach der inzwischen unumstritten der Schriftsteller Rustichello an der Ausarbeitung des *Il Milione* beteiligt war. Rustichello hier Marco Polo als Reisepartner zur Seite zu stellen, nimmt Bezug auf jenen künstlerischen Anteil am Entstehen des Reiseberichts. Besonders zeigt sich hier die Prägung der Oper durch Griffiths. In seinem oben besprochenen Roman nahm Rustichello eine so prominente Stellung ein, dass ihm am Ende mehr Anteil am *Il Milione* eingeräumt wurde als Marco Polo selbst. Im Vergleich zu *Myself and Marco Polo* hat Rustichello in Tans Oper eine reduzierte Bedeutung.

Den Bezug auf Rustichello als Schriftsteller betont Tan durch die Koppelung dieser Partie mit der des Li Po. Dieser bezieht sich auf jenen bedeutenden chinesischen Poeten aus dem 8. Jh., der das Originalgedicht verfasst hatte, welches Gustav Mahler in deutscher Übersetzung für seinen Liederzyklus *Das Lied von der Erde* vertont hat. Kernproblematik bei der von Mahler verwendeten Li Po-Übersetzung nach Bethge, wie bei chinesischer Lyrik im Allgemeinen, ist die, bedingt durch die fundamentalen Unterschiede zwischen dem Chinesischen und den westlichen Sprachen, große Diskrepanz zwischen Original und Übersetzung. Bei Tan treffen sich Mahler und Li Po wieder, und schaffen eine Verbindung zueinander. Beide werden in ihrer Funktion als Schriftsteller herangezogen und als solche miteinander verwoben. Die Brücke zwischen beiden Figuren bildet nicht zuletzt auch das „painted face similar to a Peking Opera singer“¹⁴² („ähnlich einer Pekingopermmaske bemalte Gesicht“). Mit der Verpekingoperung eines italienischen Schriftstellers schafft Tan eine Bühnenpräsenz, die beide Kulturen zusammenführt.

Was auf der einen Seite einen künstlerisch innovativen Vorgang darstellt, wirkt auf der anderen Seite beliebig. Tan muss sich der komplexen Maskenkunst im Jīngjù (京剧) bewusst gewesen sein. Das Jīngjù (京剧) kennt eine Vielzahl von Bemalungen und Masken mit je ei-

140 Tan: *Marco Polo*, Spielpartitur, Desert T. 159–165, S. 145 f.

141 Tan: „Cast“. In: *Marco Polo*, Spielpartitur, o. S.

142 Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“. In: *Marco Polo*, Spielpartitur, o. S.

gene Bedeutung tragenden Details. Jedem Sänger sind eigene Farben und Muster zugeordnet, das eine bemalte Gesicht für irgendeinen Pekingopernsänger gibt es nicht. Tan bleibt in der Bestimmung der Pekingopermmaske für Rustichello seltsam vage. An dieser Stelle begibt sich Tan auf das Glatteis ästhetischer Beliebigkeit – und dies bemerkenswerterweise gerade im Umgang mit Pekingoper, einem hohen kulturellen Gut seiner eigenen Heimat.

Rustichello und Dante sind auf der einen Seite ihrem historischen Ursprung entkoppelt, auf eine überzeitliche Ebene gehoben, auf der anderen Seite zeigen sie aber auch explizit eher willkürlich ausgewählte Symbole, die ihre Herkunft markieren. Zu Rustichello wie auch zu Polo und Dante weist Tan an: „should be costumed neutrally, that is outside limitations of time, age and historical context“¹⁴³ („sollen neutral kostümiert sein, das heißt außerhalb der Beschränkungen von Zeit, Zeitalter und historischem Kontext“). Dante soll eine „mask which does not cover his mouth“¹⁴⁴ („Maske, die seinen Mund frei lässt“) tragen, entsprechend einer aus dem venezianischen Karneval bekannten Schnabelmaske. Der Einbezug einer venezianischen Maske verwischt hier ebenfalls die historischen Details, stammt Dante – gemeint ist der italienische Dichter Dante Alighieri – doch gebürtig aus Florenz. Dante war in etwa ein Zeitgenosse MPs, ein ausdrücklicher Kontakt zwischen MP und Dante wird in *Il Milione* jedoch nicht erwähnt. Letztlich steht Dante hier stellvertretend für das Land, aus dem heraus MP zu seiner Asienreise aufgebrochen ist, er ist Sinnbild für italienische Literatur im Allgemeinen.

Der Zweifel als Topos, dem man sich bereits bei Marco Polo ausgesetzt sah, findet sich auch in diesen Künstlerpartien wieder. Dante ist mit der Figur Shakespeare kombiniert, beide Parteien sind von einem Bassbariton zu übernehmen. Genauso wie Dante für italienische Literatur, kann Shakespeare als Stellvertreter für europäisches Theater begriffen werden. Um Dante Alighieri ranken sich zahlreiche Mythen und weite Teile seiner Biografie sind nicht abschließend rekonstruiert; analog dazu stehen weitreichende Zweifel über die Autorenschaft Shakespeares an mehreren seiner Werke im Raum. Einen roten Faden von Marco Polo, über Dante zu Shakespeare bildet die große Bekanntheit ihrer Namen bei gleichzeitiger Unklarheit über viele Details ihrer Person.¹⁴⁵

Nicht weniger mythenbehaftet ist der Name Sheherazada. Diese Prinzessin aus Persien wird als Erzählerin der Märchensammlung *Aus Tausend und einer Nacht* mit alten Mythen um den Orient in Verbindung gebracht.¹⁴⁶ Der Orient als Topos verstanden, der eine ganze Ideologie in Bezug auf das Morgenland mit sich bringt, war seit jeher für viele Literaten eine inspirierende

143 Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“, o. S.

144 Ebd.

145 Zu Dante vgl. Michele Barbi: *Dante: Leben, Werk und Wirkung*, Regensburg: Pustet 1943. Zu Shakespeare vgl. Patrick Cheney: *Shakespeare's literary authorship*, Cambridge (u. a.): Cambridge Univ. Press, 2008.

Quelle. Orientalismus wurde dabei eine Geisteshaltung, mit der der Westen sich den Osten nach seinem Gutdünken konstruierte. An dieser Stelle ist er eng mit der Idee Marco Polo verbunden, nämlich insofern es in beiden Fällen um eine Mischung aus abendländischer Kultur, Machtinteressen und Ideologie geht.¹⁴⁷ Wenn Tan Sheherazada in seinen *Marco Polo* einbaut,¹⁴⁸ so nimmt er erneut Bezug auf die Zweifel um mythenbehaftete Kulturgüter und auf die Ideologien des Abendlandes über das Morgenland – ebenso wenig wie *Tausend und eine Nacht* die Lebenswirklichkeit im Iran widerspiegelt, so wenig stimmt die Idee Marco Polo mit dem Menschen MP überein.

Unklar ist der genaue Bezug der Figur Queen. Tan gibt keinerlei Hinweise darauf, um welche Art von Königin es sich handeln soll. In dieser Offenheit lässt sich die Figur in den Zusammenhang mit den anderen symbolhaften Stellvertretern westlicher abendländischer Kultur setzen. Sie trägt in *Marco Polo* eine untergeordnete Rolle, hat auf die dramaturgische Entwicklung von Marco und Polo keinen wesentlichen Einfluss und wird in der vorliegenden Arbeit daher nicht näher besprochen.

Diese sieben Schattenpartien, scheinbar beliebig ausgewählte Stellvertreter abendländischer Kulturgeschichte, verbindet der Zweifel um ihre Personen, der sich entweder in Form von Unkenntnis um ihre Biografie, wie bei Sheherazada, Dante, der Queen und Rustichello, oder als Ungereimtheiten in Bezug auf die Ihnen zugeschriebenen Hinterlassenschaften, wie bei Shakespeare, Li Po, Mahler und Rustichello, zeigt. Der direkte Bezug zu MP ist nur mit Rustichello gegeben. Die Idee Marco Polo, als ein ideologisches Wunschdenken, welches ein Bild über eine historische Figur trotz fehlender gesicherter Informationen zu konstruieren weiß, findet sich spurenhafte in allen Figuren wieder. Die Ideologie, mit der man über Marco Polo spricht, hält auch die Mythen um diese Personen aufrecht; sei es in Form von Märchen aus *Tausend und einer Nacht* oder als ein auf chinesische Kultur Bezug nehmender spätromantischer Liederzyklus.

In der Figur Water führt Tan eine Partie ein, die als eine personalisierte Kraft der Natur das Wasser verkörpert. Im Libretto wird Water als „lover of Marco Polo“ („Marco Polos Liebhaber“) bezeichnet.¹⁴⁹ Als einzige Figur ohne historischen Bezug, rein Tans eigener Kreativität

146 Hierzu Eva Sallis: *Sheherazade through the looking glass: the metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Richmond: Curzon 1999 (*Curzon studies in Arabic and Middle-Eastern literatures*).

147 Zu den kulturellen und politischen Dimensionen des Orientalismus s. Edward W. Said: *Orientalismus*, übers. von Hans Günter Holl, Frankfurt a. M.: Fischer 2009.

148 Die Partie Sheherazada ist als Dreierpartie für dramatischen Sopran angelegt, welche zudem in die Rollen Mahler und Queen schlüpft. Die Verbindung dieser drei Figuren miteinander, gesungen von einer Frauenstimme, zeigt ein weiteres Mal das Phänomen Crossdressing.

149 Tan Dun: *Marco Polo*, Libretto von Paul Griffiths, „Principal Roles“, New York: G. Schirmer 1998, o. S.

entsprungen, steht diese Partie für dessen eigene Erfahrungen mit asiatischer Kultur, in der Natur und im Besonderen Wasser eine zentrale Rolle spielen.

Andere Figuren, die wiederum eng mit MP in Zusammenhang stehen und in der historischen Vorlage eine nicht unbedeutende Rolle spielen, tauchen hingegen bei Tan Dun gar nicht auf. Dies sind vor allem MPs Vater Niccolò und Onkel Maffeo, außerdem die Mönche, MPs Mutter, Papst Gregor X, sowie die durch ihre geplante Heirat den Anlass für die Rückfahrt der Polos gebende Braut Cocacin.

Zusammenfassend zeigt der Reigen an Charakteren in *Marco Polo* Tans weitreichend freie Handhabung des Marco Polo-Stoffs. Besonders im Fall der Aufspaltung seines Protagonisten in Marco und Polo rückt er von der historischen Vorlage ab. Der hiermit vollzogene Geschlechtertausch führt eine Genderdimension in die Oper ein, die bisher kaum beachtet wurde, und die umso aufschlussreicher ist, wenn man Tans Vorgehen vor dem Hintergrund der Ideologien um Marco Polo beurteilt. Verstanden als eine Parallele zu traditioneller Pekingoper und vor dem Hintergrund von Tans eigener Erfahrung mit Pekingoper als Orchestermusiker, zeigt sich in diesem Crossdressing der Zusammenhang zwischen Tans autobiografischer Erfahrung und seinem Umgang mit der Ideologie um Marco Polo.

5.3. Zweites Zwischenergebnis: *Marco Polo* als Adaption einer Ideologie

Es zeigt sich, dass die Idee Marco Polo auch in Tans Oper Einzug gefunden hat. Dessen Umgang mit den historischen Zweifeln zeigt sowohl Anteile großer künstlerischer Freiheit als auch Elemente unkritischen Einbeziehens ideologischer Annahmen. Bereits in der Romanvorlage zur Oper finden sich diese Zweifel um Marco Polo.

In Griffiths Romanvorlage werden die Zweifel direkt angesprochen und, gesteigert als Diskreditierung der persönlichen Kompetenz und des Erinnerungsvermögens Marco Polos, in die Romanhandlung integriert. Ein Versuch der Erlangung objektiver Wahrheit wird von dem Protagonisten Rustichello gar nicht angestrebt. Damit erzeugt der Roman eine Distanz zu *Il Milione* und macht auf die vielen Unsicherheiten über MP aufmerksam. Gleichzeitig kommt er nicht ohne Einbezug einiger dieser ungesicherten Angaben aus, wo historische Daten und Orte erwähnt werden, die keinesfalls so unumstritten sind, wie ihre ungehemmte Nennung vermuten ließe. So sehr der Roman sich von dem Wunschglauben der Idee Marco Polo zu befreien strebt, gelingt es ihm nicht vollends.

Zentrales Thema des Romans ist die Überführung des Marco Polo-Stoffs in die Gegenwart. Mit Rustichello und dessen Kampf mit dem Marco Polo-Stoff ist Griffiths selbst gemeint. In

diesem Roman bereits angelegt ist ebenfalls die Aufspaltung des Marco Polo in die reale Person und die ihm angehangenen Zuschreibungen.

Im ebenfalls von Griffiths verfassten Libretto zu Tans Oper findet die Übertragung des Marco Polo auf eine zeitlose Ebene Einzug. In Gestalt der Sprache, die viel mehr als nur Kommunikationsträger ist und demnach auch die innere Einstellung der Figuren anzeigt, werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als fließend angelegt.

Tan Dun baute auf diese Adaptionen auf. Die Zweifel am Mythos Marco Polo rezipierte Tan dergestalt, dass er die Reise seines Protagonisten als eine Traumreise darstellt, und sich damit geschickt der Beantwortung der Frage entzog, ob MP wirklich die in Tans Oper verwendete Reiseroute genommen hat. In der Tat zeigt sich die Traumreise als ein Hintertürchen in dem scheinbar ausweglosen Versuch, ohne Ideologien über Marco Polo zu sprechen. Gänzlich gelang auch Tan dies nicht, er gebrauchte weiterhin Italien als Heimatland seines Protagonisten und China als dessen Ziel. Tan wagte zwar einen deutlichen Eingriff in die historische Vorlage, er nutzte jedoch weiterhin die Berühmtheit seiner Figur dazu, jene Idee Marco Polo fortzutragen, die sich schon vorher vielfach gut verkauft hat.

Tan eignete sich die Vorlage an und arbeitete seine eigene Interpretation der historischen Vorkommnisse ein. Dabei ging er selektiv vor. Er überahm einige Teile aus *Il Milione*, wie die generelle Reiseroute von Italien nach China, und ließ andere weg, wie MPs Vater und Onkel, während er manche veränderte, wie Marco Polos Rolle als Händler und nicht nur bloßer Reisender in China, oder andere gänzlich neu hinzufügte, wie die große Mauer. Besonders Letzteres schafft einen deutlichen Bezug zur Geschichte der Zweifel, insofern das Fehlen einer Erwähnung der großen Mauer in *Il Milione* ein Hauptargument gegen MPs Asienreise ist. Die bereits bei Griffiths vorgezeichnete Zeitlosigkeit des Marco Polo-Stoffs führt Tan weiter in Form des Gedankens, dass etwas von Marco Polo in ihm und in uns allen stecke. Damit gelang ihm die Ausarbeitung einer zweifachen Handlungsschiene, einer Oper in einer Oper, die zum einen die körperlich-reale Reise und zum anderen eine spirituelle Reflexion der eigenen Befindlichkeit und der eigenen Entwicklung während des Reisens bezeichnet.

Die größte künstlerische Freiheit nahm sich Tan in Bezug auf die Besetzung seiner Charaktere heraus. Rustichello hat bei Tan keine so prominente Stellung wie in Griffiths Roman, Kublai Khan nimmt nicht so viel Raum ein wie in den Schilderungen in *Il Milione*. Die anderen Figuren sind sämtlich von Tan frei erfunden und stehen in keinem direkten Zusammenhang zu MP oder *Il Milione*.

Den größten und augenfälligsten Eingriff unternahm Tan Dun in Bezug auf die Ausgestaltung seines Protagonisten. Die Aufspaltung seines Marco Polo in eine Mezzosopranpartie Marco und die Tenorrolle Polo lässt sich als ein unkonventioneller Umgang mit dem historischen MP und der Idee Marco Polo lesen. Diese Unterscheidung von realer Person und dem auf dieser aufbauenden Gedächtnis lässt sich mit Assmann als ein Teil des kulturellen Gedächtnisses des Abendlandes verstehen. Dieses kulturelle Gedächtnis neigt zur ideologischen Verfärbung der historischen Realitäten, und ist damit prädestiniert für das als Idee Marco Polo beschriebene Phänomen. Gleichzeitig können Marco und Polo auch gelesen werden als ein Rückgriff auf Tans eigene Erfahrung als Pekingopernmusiker. Sie werden damit Zeichen für Tans autobiografische Züge in seiner Oper. Die ungewöhnliche Besetzung seines Marco Polo erklärt sich als eine durch Tans Rückerinnern an eigene Erfahrungen hervorgebrachte Parallele zu Pekingoper. Dabei ist diese autobiografische Verarbeitung eng mit der Ideologie um Marco Polo verwoben. Die zentralen Themen in Tans Oper entwickeln sich aus dieser bipolaren Anlage heraus. Tans *Marco Polo*, so ein Zwischenergebnis, ist die künstlerische Adaption einer Ideologie.

5.4. Tan Dun – ein Marco Polo?

Tan Dun wurde am 18. August 1957 in Si Mao in der südchinesischen Provinz Hunan geboren. Seinem Vornamen steht, wie im Chinesischen üblich, der Nachname voran. Wörtlich übersetzt bedeutet „tán (谭)“ im Deutschen „legendär“ und „dùn (盾)“ soviel wie „Schild“.¹⁵⁰ In seiner Biografie spielt die prägende Zeit als Kind des bäuerlichen China der Provinz Hunan, wo Tan bei seinen Großeltern aufwuchs, eine prominente Rolle. Dort habe er, so Tans Eigeninterpretation, die traditionelle Musik seines Geburtslandes hautnah und authentisch erlebt. Inwieweit Tan der bäuerlich-ursprünglichen Kultur wirklich nahe stand, müsste eine genaue Analyse aufdecken. Zumindest seine Eltern waren als Akademiker in der Stadt denkbar entfernt davon, traditionelle ländliche Werte zu leben. Neben der frühen Kindheitserfahrung war für Tan in späterer Jugend die Zeit der Kulturrevolution prägend,

¹⁵⁰ Tan selbst führt diese Interpretation der Schriftzeichen seines Namens ein, s. Martin Walder: „Heute stimme ich mit Mao überein“, Tan Dun im Interview mit Martin Walder, *Neue Züricher Zeitung* vom 23.11. 2008. Zitiert nach: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/heute_stimme_ich_mit_mao_ueberein_1.1300697.html (15.01.2010). Zur Übersetzung der Schriftzeichen s. Wilfried Fuchsberger: *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch*, Beijing: Verlag für Fremdsprachige Literatur 2002, wo tán (谭) als „Familiennamen“ (ebd., S. 1012) und dùn (盾) als „(Schutz)Schild“ (ebd., S. 283) angeführt werden.

während der er in ein Umerziehungslager zwangsversetzt wurde, wie es vielen Intellektuellen und Akademikern aufgrund ihrer fortgeschrittenen Bildung erging.¹⁵¹

Im Jahr 1976 begann Tan die Mitwirkung in einem Pekingopernorchester, lernte somit diese Kunstform durch eigenes Mitwirken kennen. Zwei Jahre später nahm Tan ein Studium der Komposition am Zentralkonservatorium in Peking auf. Er lernte dort Isang Yun, Hans Werner Henze und andere Komponisten der westlichen Avantgarde kennen. 1983 wurde ihm, als erstem chinesischen Komponisten überhaupt, für sein in dieser Zeit entstandenes Streichquartett *Feng-Ya-Song* der Carl Maria von Weber Preis verliehen. Nach Abschluss seines Studiums zog Tan 1986 nach New York und studierte dort Komposition an der Columbia University. 1993 erlangte er dort den Grad des Doctor of Music.¹⁵²

Tan hatte früh, noch während seiner Zeit in der VR China, Kontakt zu westlicher Musik. Tan begegnet westlicher Musik auch später noch unbefangen und mit nonchalanter Offenheit. Seither positioniert er sich auf dem Weltmarkt mit einer Musik, die Elemente aus östlicher und westlicher Kultur miteinander verbindet. Was ihm kritische Stimmen gerne als Oberflächlichkeit oder Kitsch vorwerfen, kann genauso als eingängige Vision einer globalisierten Welt Wohlgefallen finden. Für einen Zugang zu Tans Musik braucht es daher selten profunde Kenntnisse über Hintergründe und Geschichte fernöstlicher Musikkultur, sondern nur die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit einer Musik, die in keine Schule passt.

Tan wurde in den Jahren nach seinem Umzug in die USA zu einem erfolgreichen und international viel gefragten Komponisten. Er schreckte dabei nicht vor einer Zusammenarbeit mit der kommerziellen Hollywood-Branche zurück, blieb jedoch stets auch im Genre der zeitgenössischen Kunstmusik aktiv. Mehrere namhafte Auszeichnungen ehrten diesen Spagat. Für seinen *Marco Polo* erhielt er 1998 den Grawemeyer Award der University of Louisville. Seine Filmmusikkompositionen waren nicht weniger beachtet. Im Jahr 2000 gewann er einen Oskar für seine Filmmusik zu *Crouching Tiger, Hidden Dragon*.¹⁵³

Vor dem Hintergrund dieser zwei Weltkulturen überspannenden Biografie ist Tan Duns künstlerische Identität nicht leicht festzulegen. Er kultiviert im Gegenteil einen Musikstil, in dem er bewusst und offensichtlich Elemente östlicher und westlicher Kultur miteinander vermengt.

151 Barbara Mittler: „Tan Dun“. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil 16, Kassel u. a.: Bärenreiter 2006, Sp. 478. Mittler führt an, dass Tans Eltern 1966 zur Zwangsarbeit verschickt worden seien.

152 Christian Utz: „Tan Dun“. In: Hanns-Werner Heister (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: Edition Text + Kritik 4/03, S. 4. Auch bei Walder: „Heute stimme ich mit Mao überein“, *NZZ*. Die Entscheidung in die USA zu emigrieren, war laut Tan ausdrücklich nicht politisch motiviert, sondern galt allein dem Studium, obgleich er als westlich orientierter Komponist von der politischen Führung höchst skeptisch betrachtet wurde und seine Stücke einige Zeit lang in China sogar verboten waren. Hinreichend Anlass für eine Flucht hätte es also gegeben.

153 Mittler: „Tan Dun“. In: *MGG*², Sp. 479.

Tan stellt sich selbst als einen Wanderer zwischen den Welten dar, der weder nur der einen noch nur der anderen Kultur zugehörig sein will. In diesem Sinne ist folgende Aussage über seine eigene kulturelle Identität im Rahmen eines Interviews mit der *Neuen Züricher Zeitung* zu verstehen: „Ich will weder Schweizer Schokolade noch chinesischer Chili sein, sondern Chili-Schokolade.“¹⁵⁴

Diese Hybridität wird jedoch nicht in allen Fällen von der Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen, stattdessen ist eine Tendenz auszumachen, nach der die US-amerikanische Musikszene Tan Dun für sich vereinnahmen will. Wie selbstverständlich definiert der *New Grove*²-Eintrag ihn als einen „American composer of Chinese birth“.¹⁵⁵ An anderer Stelle wird Tan Dun in eine Reihe gestellt mit namhaften US-amerikanischen Komponisten, wie Virgil Thomson und Stephen Sondheim, die beide nicht nur in den USA ihre Hauptwirkungsstätte hatten, sondern sich um eine genuin US-amerikanische Musiksprache, unabhängig von Europa, bemühten. In der *American Aria Anthology* finden sich die Arie „Venus of the East“ aus Tans Oper *Tea* wie auch die Mezzosopranarie „Such a Moment“ aus *Marco Polo*.¹⁵⁶ Ungeachtet der Tatsache, dass *Marco Polo* nicht nur in Deutschland seine Uraufführung erlebte und fortan vor allem in Europa aufgeführt wurde, ist die Oper offenbar Teil des Kanons US-amerikanischer Kunstmusik. Wie in der Folge noch dargestellt wird, gibt eine genaue Untersuchung des Werks für solch eine eindeutige Zuordnung keinen Anlass.

Fehlende Eindeutigkeit und vor allem kulturelle Vermischung ziehen sich als roter Faden auch durch das kompositorische Schaffen Tan Duns. Daoistische Musikästhetik, nach der Musik weder Freude noch Trauer ausdrücken kann und deren Ausrichtung auf das Jenseits die Einarbeitung des Nichts in die Musik fördert, drückt Tan in seinem Bezug zu Stille aus, die er dem Klang gleichwertig gegenüber stellt. Hier sind die inspirierenden Einflüsse durch John Cage und Tōru Takemitsu hörbar. Die Verbindung unterschiedlicher Musikkulturen, vor allem indischer, tibetischer und chinesischer Elemente, auch in Form von Mehrsprachigkeit bei Vokalteilen, setzt Tan in mehreren Werken ein.¹⁵⁷

Tan Duns Biografie ist prädestiniert für eine Bearbeitung des Marco Polo-Stoffs. Wie auch MP, ist Tan im frühen Erwachsenenalter auf einen anderen Kontinent gereist, um die – in Tans Fall musikalische – Welt zu entdecken. Auf dieser Weltreise entdeckte Tan sich selbst als

¹⁵⁴ Walder: „Heute stimme ich mit Mao überein“, *NZZ*.

¹⁵⁵ Joanna C. Lee: „Tan Dun“. In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd 25, London: Macmillian 2001, S. 64.

¹⁵⁶ Richard Walters (Hg.): *American Aria Anthology*, New York: Schirmer 2004, S. 142 f.

¹⁵⁷ Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität – von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Steiner 2002 (*Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft* 51), S. 476.

Künstlerpersönlichkeit. Der lange Aufenthalt fern des eigenen Geburtslandes¹⁵⁸ machte Tan, wie auch MP, zu einem Menschen zwischen den Kulturen. In letzter Konsequenz brachte dies auch eine teilweise Entfremdung mit sich.

Es wurde gezeigt, wie die lange Abwesenheit aus dem Geburtsland bei MP auch das Problem aufwarf, sich nicht hinreichend in der eigenen Sprache ausdrücken zu können. Tan Dun hat sich indes von der Musik seines Heimatdorfes mindestens genauso weit entfernt. Musikalisch könnte er nicht ohne weiteres dorthin zurückkehren. Die Skepsis der Außenstehenden traf beide, bei MP in Form weitreichender Zweifel an seinen Erlebnissen, bei Tan im Rahmen kontrovers geführter musikästhetischer Auseinandersetzungen über seinen spezifischen Stil. Beide sind Wanderer zwischen den Welten. Beide betraten damit Neuland, MP in buchstäblicher Weise, Tan in künstlerischer Hinsicht. Die persönliche Nähe zum Marco Polo-Stoff führte Tan Dun zu der Aussage, selbst ein „umgekehrter Marco Polo – von Ost nach West“ zu sein.¹⁵⁹ Eine so enge Identifikation mit seiner Vorlage gibt Anlass, nach autobiografischen Spuren in *Marco Polo* zu suchen.

5.4. Reiseerfahrungen in *Marco Polo*

Die Erfahrung eines Menschen auf Reisen kann ein vielschichtiges Erlebnis sein, und auf verschiedene Weisen Spuren hinterlassen – vor, während und nach Beendigung der Unternehmung. MP war ein Reisender. Tan fand für seine Oper dem entsprechend einen ganz eigenen Umgang mit der Art der Reise, die sein Protagonist Marco Polo vollziehen sollte.

Als Tan Dun den Marco Polo-Stoff für seine Oper bearbeitete, zeigte sich bald, dass ihn eine innere Reise, das subjektive Empfinden und spirituelle Erleben einer Reise zu sich selbst, inspirierte. Es ging ihm in der Folge nicht um die musikalische Nacherzählung eines historischen Märchens, sondern um die Umdeutung der Asienreise zu einer Reise ins Innere. Der Kontakt mit unbekanntem Menschen und fremden Bräuchen ist nicht nur eine lineare Abfolge von Begegnungen, sondern auch ein Weg zur Selbstvervollkommnung. Dabei werden verschiedene Arten einer Reiseerfahrung angesprochen. Für die Identifikation der Bedeu-

¹⁵⁸ Hier wird absichtlich der Ausdruck „Geburtsland“ anstelle von „Heimatland“ verwendet, um in dieser so von Interkulturalität geprägten Lebensgeschichte nicht vorschnell das Land der eigenen Geburt mit dem Land, zu dem die engste emotionale und geistige Bindung besteht, gleichzusetzen. Schon bei MP hat sich die zentrale Frage herauskristallisiert, dass ein Kaufmann aus Venedig nicht sofort als Stellvertreter Europas herangezogen werden kann. Ebenso muss Tans Geburtsland China auch nicht automatisch das Land sein, das ihn am meisten geprägt, gefördert und inspiriert hat. Vor einer solchen Schlussfolgerung bedarf es einer differenzierten Studie, bis zu deren Abschluss die Begriffe „Geburtsland“ und „Heimatland“ nicht synonym verwendet werden sollten.

¹⁵⁹ Zitat aus dem Dokumentationsfilm „Zwischen den Welten – Tan Dun in Grafenegg“, gesendet 06.09.2009, ORF2 ©2009.

tungsnuancen, die sich unter dem deutschen Verb „reisen“ subsumieren ließen, hilft ein Blick auf die Bedeutung dieses Worts in verschiedenen Sprachen. Für die vorliegende Arbeit ist es sinnvoll, jene Sprachen für diesen Vergleich heranzuziehen, die auf das Entstehen von Tans *Marco Polo* Einfluss hatten.

Tan Dun war als gebürtiger Chinese von Kindheit an mit der chinesischen Sprache vertraut und dort Teil des sino-asiatischen Kulturraums. Später lebte Tan in den USA und eignete sich dort einen differenzierten Umgang mit der englischen Sprache an. Gleichzeitig ist die Thematik seiner Oper zwischen genau diesen zwei Welten angesiedelt. Sein *Marco Polo* vollzieht eine Reise aus dem Westen in Richtung Asien. Begreift man die englische Sprache in ihrer weiten Strahlkraft, bis in viele europäische Sprachen und Kulturen hinein, als ein Symbol für die westliche Kultur, demgegenüber das Chinesische – wobei hier das hochchinesische Mandarin gemeint ist – als ein ebenso einflussreiches Symbol für den asiatischen Kulturraum, so können Englisch und Chinesisch bereits den Horizont abstecken, den *Marco Polo* später abschreiten wird.

5.5.1. Reisen auf Chinesisch: lǚxíng (旅行) und lǚyóu (旅游)

Das Hochchinesische kennt für das deutsche „Reisen“ die zwei Begriffe „lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“. Eine allgemeine Übersetzung dieser Zeichen kann man jedem Standardwörterbuch für die chinesische Sprache entnehmen. Für eine darüber hinaus gehende Deutung der Schriftzeichen liefert die Sinologin M. Eggert, die in ihrer Habilitationsschrift chinesische Reiseliteratur vom 16. bis 19. Jahrhundert untersuchte, wertvolle Erkenntnisse. Eggerts Deutung vermag, übertragen auf Tans Oper, die Art der Reiseerfahrung treffend zu charakterisieren.

Das beiden Zeichen gemeinsame „lǚ (旅)“ übermittelt die Grundbedeutung „reisen“. Das Zeichen stellte vormals als Piktogramm einen Mensch unter einer Flagge dar, und meinte damit von der Grundbedeutung her in einem militärischen Sinn „Truppe“ und weiters „Bewegung“. Davon leitete sich die Bedeutung „aufstellen“ und „Ordnung schaffen“ ab.¹⁶⁰ Eine Reihe von Komposita mit diesem Zeichen beschreiben eine Vielzahl von verschiedenen Reisesituationen, so meint „lǚjū (旅居)“ die Abwesenheit aus dem Vertrauten in der Grundbedeutung „sich in der Ferne aufhalten“.¹⁶¹

¹⁶⁰ Marion Eggert: *Vom Sinn des Reisens – Chinesische Reiseschriften vom 16. zum frühen 19. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 2004, S. 14.

¹⁶¹ Wilfried Fuchsberger: *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch*, Nachdruck der 1. Aufl., Beijing: Verlag für Fremdsprachige Literatur 2002, S. 692.

„Xíng (行)“ hingegen beschreibt neben der Bewegung des Reisenden vor allem das Reisen in Bezug auf das Fremdsein an einem Ort, an dem man vorübergehend verweilt, und somit das in der Fremde Sein.¹⁶² Das mit „xíng (行)“ beschriebene Reisen zeigt nach Eggert demnach ein „Element des Unbehausten, des Vorübergehenden und schließlich einer gewissen Unterworfenheit – nicht 'Herr im eigenen Hause' zu sein“.¹⁶³

Die beiden Begriffe zusammengenommen ergeben mit „lǚxíng (旅行)“ die Grundbedeutungen „Reise“, „Fahrt“ und „verreisen“,¹⁶⁴ meinen aber eine Art des Reisens, welches zielgerichtet geradeaus einem Weg folgt. Eggert deutet „lǚxíng (旅行)“ als „das Gehen in einer Spur“.¹⁶⁵ Eine Reise im Sinne des „lǚxíng (旅行)“ betont also mehr den Ablauf der Reise von einem Anfangspunkt zu einem klar definierten Ziel. In teleologischer Stringenz ist eine Reiseerfahrung des „lǚxíng (旅行)“ geprägt von dem Erfüllen eines Reiseplans, auf das die Absolvierung einzelner Etappen hin ausgerichtet ist.

„Yóu (游)“ übermittelt hingegen die Bedeutung eines ungerichteten Schweifens und Fließens, eine Art des Treibenlassens, des Zirkulierens und des losgelassenen Umherwandeln. In diesem Sinne zielt der Begriff auf die Entkörperlichung einer Reiseerfahrung ab. Dieser löst sich von der eigentlichen äußeren Reisebewegung und zielt auf das haltlose geistige Umherschweifen ab, rechts und links des eingeschlagenen Pfades. Haltlos abgetrieben oder selbstbestimmt Schweifend meint es „die Bewegung dessen, der seinen Halt in der Gesellschaft verloren hat, wie auch dessen, der dieses Haltes nicht (mehr) bedarf.“¹⁶⁶

„Lǚyóu (旅游)“ mit der Grundbedeutung „verreisen“ und „Tourismus“ spricht eine Art des Reisens an, welches vorwiegend Anteile des Entdeckens, Treibens und Umherwandeln beinhaltet.¹⁶⁷ Eine mit „lǚyóu (旅游)“ bezeichnete Reiseerfahrung beschreibt ein Reisen, welches vom Weg abkommen kann und in zufälliger, assoziativer und zielloser Manier die Eindrücke um sich herum wahrnimmt. Obgleich ein Ausgangs- und ein Endpunkt fixiert ist, ordnen sich die auf einer solchen Reise gewonnenen Eindrücke nicht der Erfüllung dieser Abfolge unter. Das geistige Schweifen und Neuorientieren, und damit einhergehend auch die Möglichkeit zur inneren Öffnung für neue Eindrücke, steht dabei im Vordergrund. Reisen im Sinne des

¹⁶² Fazzioli weist darauf hin, dass der Vorläufer dieses Schriftzeichens ein Piktogramm war, welches eine Straßenkreuzung darstellte, und sich aus dieser Grundbedeutung „gehen“ auch „Handel“ und „Geschäftstätigkeit“ entwickelt haben. Im modernen Chinesisch ist „xíng (行)“ Bestandteil des Zeichens „yínháng (銀行)“ für „Bank“. Hierzu: Edoardo Fazzioli: *Gemalte Wörter – 214 chinesische Schriftzeichen vom Bild zum Begriff*, Marix: Wiesbaden 2004, S. 60.

¹⁶³ Eggert: *Vom Sinn des Reisens*, S. 14.

¹⁶⁴ Fuchsenberger: *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch*, S. 692.

¹⁶⁵ Eggert: *Vom Sinn des Reisens*, S. 15.

¹⁶⁶ Ebd., S. 16.

¹⁶⁷ Fuchsenberger: *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch*, S. 692.

„lǚyóu (旅游)“ ist mithin prädestiniert für das Ansammeln eines Reisegedächtnisses.

Die Existenz unterschiedlicher Begriffe für verschiedene Formen von Reiseerfahrungen sagt über die bloße lexikalische Vielfalt hinaus auch etwas über die Menschen aus, die diese Begriffe zur Beschreibung ihrer Welt gebrauchen. Eggert benennt die Wechselwirkung zwischen Sprache und Kultur wie folgt:

„Wenn eine wesentliche Bedingung des Denkens über Phänomene der Welt die zur ihrer Erfassung verfügbaren sprachlichen Begriffe sind, dann können umgekehrt die Sprechgewohnheiten einer Sprachgemeinschaft als erster Schlüssel zur Annäherung an deren soziale und konzeptionelle Strukturierungen der Wirklichkeit dienen.“¹⁶⁸

Damit weist sie auf einen auch für diese Arbeit wichtigen Zusammenhang hin. Die Struktur einer Sprache und ihr Vorrat an Vokabular lässt die sie gebrauchenden Menschen in eine bestimmte Weltsicht hinein wachsen, da diese maßgeblich durch diese Sprache erfahrbar gemacht und gefiltert wird.

Übertragen auf die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass es möglich ist, für Tans *Marco Polo*, durch sein bewusstes oder unbewusstes Rekurren auf die chinesische Sprache, ein bestimmtes Verständnis einer Reiseerfahrung anzunehmen, in dem ein eher zielgerichtetes und ein eher schweifendes Reisen gleichermaßen Platz haben. Die vorschnelle Annahme, dass Tan sprachliche Prägung allein durch die chinesische Sprache erfahren hat, wäre jedoch nicht gerechtfertigt. Vielmehr ist er maßgeblich auch durch das US-amerikanische Englisch geprägt.

5.5.2. Reisen auf Englisch: travel, voyage, journey

In der englischen Sprache finden sich drei Übersetzungen für die Benennung einer Reiseerfahrung: „travel“ „voyage“ und „journey“. Alle drei Begriffe sind sowohl als Substantive als auch als Verben gebräuchlich.

Ein mit „travel“ beschriebener Vorgang betont das zielgerichtete Moment des Reisens, eben das Fort- und Vorankommen, und übermittelt damit eine dem chinesischen „lǚxíng (旅行)“ nahestehende Bedeutung. Das Standardwörterbuch für die englische Gegenwartssprache *The Oxford English Dictionary* in seiner zweiten Auflage definiert „travel“ als „to make a journey; to go from one place to another“ („eine Reise machen; von einem Ort zu einem anderen gehen“), und in einer direkten Erwähnung der Handelsreisenden als „to journey from one place to place as commercial traveller“¹⁶⁹ („als Handelsreisender von einem Ort zum anderen reisen“).

Für MPs Asienreise wäre „travel“ eine treffende Bezeichnung, in Anbetracht des großen Anteils von Handelsbemühungen an seiner Reise. Diese Tendenz zur Beschreibung von

¹⁶⁸ Eggert: *Vom Sinn des Reisens*, S. 13.

¹⁶⁹ J. A. Simpson und E. S. C. Weiner: *The Oxford English Dictionary*, 2. Aufl., Oxford: Clarendon Press 1989, S. 444.

Handelsreisen im Hinterkopf behaltend, zeigt „travel“ jedoch genauso deutlich den teleologischen Charakter einer Reise. Was im Oxford Dictionary schon anklingt, tritt in anderen Wörterbüchern noch deutlicher zutage. Im *Webster's New World College Dictionary*, einem weiteren Standardwörterbuch für akademisches amerikanisches Englisch, findet sich für „travel“ neben dem schon im *Oxford Dictionary* angeführten „to go from one place to another“ („von einem Ort zum anderen gehen“) auch noch „to move or be capable of moving in a given path or for a given distance“¹⁷⁰ („sich bewegen oder dazu in der Lage sein, sich auf einem gegebenen Pfad oder über eine gegebene Distanz zu bewegen“). Darin kommt das zielgerichtete Moment noch mehr hervor, und wird zudem bereichert um den genau abgesteckten Ablauf („given path“) und die festgelegte Länge („given distance“). Für eine Reiseerfahrung im Sinne des „travel“ ist folglich das Reisen von einem Ausgangspunkt zu einem Ziel, in einer bestimmten Art und Weise und auf einem bestimmten Weg, maßgeblich.

Eine andere Bedeutung vermittelt „voyage“. Hier steht das Überwinden einer klar festgelegten Distanz nicht im Vordergrund, vielmehr vermittelt sich hier das Gefühl von Weite, das durch das Vorstoßen in unbekannte Regionen erfahren wird. Nicht umsonst wurde das durch die Medien als Nachfolger der „Raumschiff Enterprise“-Generationen bekannte Raumschiff unter Captain Janeway „Voyager“ getauft. Nur durch eine „Voyage“ ließ sich das Erforschen des Weltalls beschreiben. Diese Art der Reisens beinhaltet unvorhersehbare Ereignisse und Wege, genauso wie Momente des Schweifens und Umherwandeln. Das *Oxford Dictionary* nimmt auf diese Nuance nur indirekt Bezug. Dort heißt es hierzu: „An enterprise, undertaking, or adventure of a private character“ („Eine Unternehmung, ein Unterfangen oder Abenteuer privater Natur“) und weiters: „A journey by sea or water from one place to another (usually to some distant place or country)“¹⁷¹ („Eine Reise zu Wasser von einem Ort zum anderen [in der Regel zu einem entfernten Ort oder Land]“).

Der zielgerichtete Ablauf bleibt zwar auch hier erhalten, es kommt jedoch deutlicher heraus, dass „voyage“ Konnotationen von Weite und dem Eindringen in unbekannte Gebiete vermittelt. Diesem folgt auch die Definition nach *Webster's*: „a relatively long journey or passage by water or, formerly, by land“¹⁷² („eine relativ lange Reise zu Wasser oder, wie früher, über Land“). Durch die damit zum Ausdruck gebrachte Tendenz zum schweifenden Erkunden steht „voyage“ dem chinesischen „lǚyóu (旅游)“ nahe.¹⁷³

170 Michael Agnes: *Webster's New World Dictionary*, 4. Aufl., Cleveland: Macmillan 1999, S. 1523.

171 Simpson und Weiner: *Oxford Dictionary*², S. 778.

172 Agnes: *Webster's*⁴, S. 1604.

Der dritte Begriff „journey“ verbindet Elemente der beiden vorherigen. Vom Wortursprung her meint er, in Referenz auf das Französische „journée“ für „Tag“, im Sinne von „Tagesablauf“, die an einem Tag zurückzulegende Strecke einer Reise, kurz „A day's travel“¹⁷⁴ („Eine Tagesreise“). Darüber hinaus entwickelte sich „journey“ in eine Richtung, nach der eine zielgerichtete Struktur und eine klar definierte Zeitspanne erkennbar bleiben, zudem aber auch die eigene Erfahrung in allen Aspekten mitgedacht wird. *Webster's* definiert journey als „act or the instance of travelling from one place to another“ („Vorgang oder der Moment des Reisens von einem Ort zum anderen“) und als „any course or passage from one stage or experience to another“¹⁷⁵ („jedweder Kurs oder jedwede Passage von einem Stadium zum anderen oder einer Erfahrung zur anderen“). An dieser Stelle geht das *Oxford Dictionary* differenzierter vor:

„A 'spell' or continued course of going or travelling, having its beginning and end in place or time, and thus viewed as a distinct whole; a march, ride, drive, or combination of these or other modes of progression to a certain more or less distant place, or extending over a certain distance or space of time“¹⁷⁶

(„Eine kurze oder länger andauernde Reise, mit zeitlichem und räumlichem Anfang und Ende, welches dergestalt deutlich als Ganzes gesehen wird; ein Marsch, ein Ritt, eine Fahrt, oder eine Kombination aus solchen Fortbewegungsweisen zu einem bestimmten mehr oder weniger entfernten Ort, oder über eine bestimmte Distanz und Zeitspanne hinweg“).

In beiden Fällen schält sich die Betonung der ganzheitlichen Erfahrung einer Reise heraus. Der Begriff „journey“ meint demnach nicht nur um das Fortkommen, sondern umfasst alle in Zusammenhang mit einer Reise erlebten Erfahrungen. Diese sind freilich nicht immer nur geordneter und zielgerichteter Natur, sondern können durchaus als schweifende Beobachtungen und spontane Emotionen wahrgenommen werden. Insofern umfasst „journey“ sowohl Aspekte des von „travel“ abgedeckten Bedeutungsfeldes, als auch Elemente von „voyage“. Von Erstem übernimmt „journey“ den teleologischen Aspekt eines Reiseverlaufs, von Zweitem übertragen sich die schweifenden und intuitiv-spontanen Elemente der Reiseerfahrung. „Journey“ beschreibt somit die Verschmelzung von „travel“ und „voyage“, und damit in zweiter Linie die von „lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“.

173 Der japanische Komponist Toshio Hosokawa verarbeitete die Bedeutungsnuance von „voyage“ ebenfalls in seinem Werkzyklus *Voyage (Voyage I)* von 1997). Seine dazu getroffene Aussage, „Voyage heißt Reise, eine Reise nach innen“, die Hosokawa auf seine Beschäftigung mit Zen-Meditation zurückführt, findet große Überschneidung mit der hier getroffenen Definition von „voyage“ als eine schweifende Reise. Hierzu: Walter-Wolfgang Sparrer: „Toshio Hosokawa“. In: Hanns-Werner Heiste (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: Ed. Text + Kritik 2007, S. 12 f.

174 Simpson und Weiner: *Oxford Dictionary*², S. 281.

175 Agnes: *Webster's*⁴, S. 773.

176 Simpson und Weiner: *Oxford Dictionary*², S. 281.

5.5.3. Tan Duns Marco Polo auf einer Traumreise zu sich selbst

Wie gezeigt wurde, tragen die chinesische wie auch die englische Sprache den Nuancen einer Reiseerfahrung durch den Gebrauch unterschiedlicher Begrifflichkeiten Rechnung. Auch in Tan Duns *Marco Polo* steht die Reise im Mittelpunkt – der Protagonist befindet sich selbst auf einer. Diese Entwicklung kann mit dem Blick auf die Art der Reiseerfahrung gewinnbringend interpretiert werden; behält man verschiedene Formen des Reisens im Hinterkopf, liefert dies einen Zugang zur Dramaturgie in Tans Oper.

Das zur Beschreibung seines *Marco Polo* verwendete Vokabular gibt bereits Aufschluss darüber, welche Art von Reise Tan für den Protagonisten vorgesehen hat. Er hat die Kommentare zu seiner Oper durchweg in englischer Sprache verfasst. Die Wortwahl dieser Kommentare, die im Fall des Vorworts zur Partitur des *Marco Polo* einer markanten Form von Eigeninterpretation gleichkommen, darf als bewusste Entscheidung verstanden werden. Es war offenbar Tans ausdrücklicher und alleiniger Wunsch, diese Kommentare seinen Noten beizugeben, und er hat die Ausformulierung eigenmächtig durchgeführt.¹⁷⁷ Dabei ist es ihm zuzugestehen, dass er als sprachlich bewandeter Künstler mit den subtilen Feinheiten des Englischen souverän umzugehen weiß und sein Vokabular, gerade in gedruckten Texten, mit Bedacht wählt. Selbst wenn Tan sich während des eigenen Schreibens jedoch im Detail nicht sicher gewesen wäre, so wären auf dem Weg zur Veröffentlichung seiner Partitur noch zahlreiche weitere Instanzen zwischengeschaltet gewesen, die eine unsachgemäße Wortwahl herauszufiltern gewusst hätten. Die für ihn zuständigen RedakteurInnen, LektorInnen und alle an der Herausgabe Beteiligten werden nicht minder sprachkundig gewesen sein. Was letztlich also in die publizierte Endversion aufgenommen wurde, war mit großer Sicherheit so gemeint.

In Tans Bemerkungen findet sich eine vermehrte Verwendung des Begriffs „journey“. Er enthält, wie oben dargelegt, Elemente der beiden chinesischen Begriffe „lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“, indem er alle auf einer Reise gemachten Erfahrungen einbezieht. Tan schreibt im Vorwort von den drei Reisen seines Protagonisten als „Physical“, „Spiritual“ und „Musical journey“ („körperliche“, „spirituelle“ und „musikalische Reise“).¹⁷⁸ Die Reise im *Marco Polo* ist folglich als schweifend und zielgerichtet angelegt und betont vorrangig die eigene Erfahrung während des Reisens in Bezug auf sich selbst. Die körperliche Reise ist der inneren zur Seite gestellt, beide greifen ineinander und beeinflussen sich gegenseitig. Tans *Marco Polo* reist nicht nur von Italien nach China, sondern zuvorderst zu sich selbst. Hierfür steht das Reisen im Sinne einer „journey“.

¹⁷⁷ Wie mir durch den Verlag Schirmer bestätigt wurde, vgl. FN 113.

¹⁷⁸ Tan: „On the Creation of *Marco Polo*“. In: *Marco Polo*, Spielpartitur, o. S.

Die Figuren Marco und Polo sind ein zweiter Hinweis für eine zweigeteilte Reiseerfahrung. Marco repräsentiert als real-körperlicher Anteil das Reisen im Sinne des „lǚxíng (旅行)“. Er vollzieht eine zielgerichtete Reise mit klarem Ablauf von Italien in Richtung China. Diesem steht mit dem Reisegedächtnis Polo das schweifende Moment gegenüber, das seine Reise in abstrakter Weise vollzieht und nicht an die Teleologie der körperlichen Reise gebunden ist; demnach reist Polo im Sinne des „lǚyóu (旅游)“. Auch die Einsetzung der anderen Charaktere bewegt sich zwischen diesen Dimensionen körperlicher Fassbarkeit und geistigen Schweifens. Für Ersteres lässt sich Kublai Khan anführen, für Zweiteres die Figur Water und die Shadows-Partien.

Die Deutung des *Marco Polo* im Sinne des chinesischen Reisebegriffs wurde bereits im Zusammenhang mit der Uraufführung München geäußert. Im Programmheft der Münchener Biennale wird *Marco Polo* als „Eine Reise auf der Suche nach Erkenntnis“¹⁷⁹ angekündigt. Hierfür liefert man das zweischichtige Verständnis einer Reiseerfahrung als Interpretationsschlüssel für die Reise von Tans Marco Polo. Allerdings wird hier „Yu – eine kurze chinesische Silbe“ angesprochen, die „soviel wie 'wandern' und 'reisen'“ bedeute und ebenso „die Philosophie des geistigen Wanderns (...): Eine Reise auf dem Weg zum Ich“.¹⁸⁰ Auf die Anführung der chinesischen Schriftzeichen wird verzichtet, ebenso auf die Anführung des für die Bedeutung elementar wichtigen Sprechtons über dem Vokal. Statt der international standardisierten Hanyu Pinyin-Umschrift wird die vorrangig in englischsprachigen Ländern übliche Wade-Giles-Transkription verwendet. Es fällt auf, dass die gleiche ungewöhnliche Vorgehensweise Siegfried Mauser in einem kurzen Aufsatz über *Marco Polo* verwendet. Dort heißt es über das chinesische „Yu“:

„Den dramatischen Fokus des gesamten Werkes bildet die chinesische Silbe 'Yu', die auf mehrfache Weise 'Reise' bedeutet: eine äußere, die der Entdeckungsfahrt Marco Polos und der damit zusammenhängenden kulturellen Begegnung zwischen westlichen und östlichen Welten entspricht, und eine innere, die eine Art psychische Introspektion, eine Reise in die eigene Innenwelt andeutet.“¹⁸¹

Diese offensichtlich ähnlichen Deutungen legen die Vermutung nahe, dass Mauser an beiden Texten beteiligt war, ohne jedoch als Autor in dem Biennale-Text in Erscheinung zu treten. Die fehlenden Quellenangaben verschleiern den genauen Ursprung ihrer Interpretation. Um

179 Münchener Biennale (Hg.): *Magazin der 5. Münchener Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater*, München 1996, S. 2.

180 Ebd., S. 2.

181 Siegfried Mauser: „Von großen Erzählungen und aphoristischen Tendenzen“. In: *Musiktheater heute – Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung*, Basel: Paul Sacher Stiftung 2003, S. 87. Auf eine Quellenangabe dieser sinologischen Deutung verzichtet Mauser – obgleich anzunehmen ist, dass Mauser nicht über so weitgehende fließende Kenntnisse der chinesischen Sprache verfügte, dass er diese Angaben allein aus seinen Erinnerungen hervorbringen konnte.

einer weiteren, ausgewiesenen oder verdeckten, Verbreitung dieser Deutungsidee Einhalt zu gebieten, setzte ich dieser eine differenziertere entgegen.

Im Wesentlichen deckt sich diese Lesart mit der in meiner Arbeit gelieferten Differenzierung zwischen „lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“. Das angesprochene „yu“, welches jene „yóu (游)“ meint, ist hingegen eher im klassischen Chinesisch alter Texte und Gedichte gebräuchlich.¹⁸² Es sei Tan Dun zugetraut, soweit mit alter chinesischer Literatur vertraut zu sein, dass ihm die literarische Bedeutung des „yóu (游)“ bewusst ist. Dennoch führt die Interpretation von *Marco Polo* mit Hilfe allein des „yóu (游)“ meines Erachtens nicht weit genug, denn sie vergisst die zielgerichtete, stringente Verfolgung des Ablaufs, in Übereinstimmung mit der historischen Vorlage zu berücksichtigen.

Die Reise des Marco Polo lässt sich besser unter zwei Gesichtspunkten verstehen. Zum einen gestaltet sie sich als eine Reise zu sich selbst, in deren Folge die Protagonisten eine persönliche Entwicklung, bis hin zur Vereinigung von Körper und Gedächtnis, offenbaren. Bis hierher liefert „yóu (游)“ eine Erklärung. Der Zusammenhang von Zielverfolgung und assoziativem Schweifen ist damit jedoch noch nicht verstanden. Zum anderen nämlich bezieht sich *Marco Polo* auf das Verfolgen einer historisch vorgelegten Reise, deren Ablauf auch in die Oper Einzug gehalten hat. Dies ist der zielgerichtete Anteil der Reise, und dieser kommt durch das mit „lǚxíng (旅行)“ übersetzte Reisen deutlicher zum Ausdruck.

Neben der teleologischen Ausrichtung kommt als eine zweite Art des Reisens jenes Schweifen hinzu, das sich durch assoziatives Erinnern auszeichnet. Dieses Schweifen lässt sich am treffendsten mit „lǚyóu (旅游)“ wiedergeben. Nur diese beiden Begriffe zusammen decken die zwei Arten des Reisens ab, die von den Figuren Marco und Polo repräsentiert werden. Körperliches und geistiges Reisen ist dabei ein Aspekt, jedoch markanter ist der Unterschied von zielgerichtetem und umherschweifendem Reisen. Diese Reise zu sich selbst, mit den Mitteln des Schweifens sowie des Zielstrebens, wird der Leitgedanke sein, der sich durch die in der Folge aufgezeigten Etappen zieht.

Das Reisemotiv im *Marco Polo* wird dann in einen Zusammenhang mit den bereits erbrachten Erkenntnissen über die historische Vorlage gesetzt. Die Idee Marco Polo musikalisch umzusetzen, bedeutet die gesamte eingewobene Ideologie mitzunehmen; die Reise dabei in einen Traum zu überführen ist ein möglicher Umgang mit den im Raum schwebenden Zweifeln. Diese Traumreise entstand durch Tans künstlerischen Umgang mit der historischen Vorlage. Seine persönliche autobiografische Erfahrung und sein doppeltes Verständnis des Reisens auf

¹⁸² Ich danke der Sinologin Frau Prof. Dr. Weigelin-Schwiedrzik für die Beratung in Bezug auf die Bedeutung des yóu (游) in klassischen wie modernen chinesischen Texten.

Grundlage seiner Prägung als chinesischer Muttersprachler weiten den Blick auf die Traumreise des Protagonisten von einer blanken Rezeption historischer Zweifel hin zu einer Verwobenheit von Ideologie und Autobiografie. Je mehr chinesische Elemente sich in den Figuren Marco und Polo finden, desto mehr weist diese Beobachtung auf eine selektive – oder, über den Komponisten wohlwollender urteilend, souverän autonome – Handhabung der Idee Marco Polo hin.

Tan hat die Idee Marco Polo mit in seine Oper hinein genommen, ist ihr aber nicht blind aufgesessen, sondern hat sie mit seiner persönlichen Handschrift gezeichnet, die vor allem chinesische Züge trägt. Tan konnte Marco Polo als Stoff seiner Oper nicht freimachen von der ihm anhaftenden Ideologie, er konnte jedoch die namentliche Berühmtheit seines Protagonisten dazu nutzen, sich selbst in die Oper einzubauen. Tan blickt durch seinen Marco Polo auf sich selbst und durch sich selbst auf seinen Marco Polo. Die Etappen der Reise seines Protagonisten werden mithin eine maßgeblich chinesische Erfahrung. Wenn dieser auf dem Weg nach China zu sich selbst findet, muss die Frage besprochen werden, ob nicht damit letztlich Tan Duns eigene Reise vollzogen wurde.

5.5.4. Aufbruch

Den Beginn der Oper markiert eine Percussionspassage, die sich stark an klassische Pekingoper anlehnt. Noch bevor die eigentliche Reise des Marco Polo ihren Lauf nimmt, führt die Oper chinesische Klänge ein. Diese sind zwar eindeutig zuzuordnen, jedoch nicht im eigentlichen Sinn authentisch – und dies auf zweierlei Ebenen.

Zum einen wird in der Pekingoper diese Art der Instrumentation vor allem in kriegerischen Szenen und Akrobatikeinlagen verwendet. Zum Zweiten ist diese Passage, obgleich sie authentisch klingt, kein wörtliches Zitat aus dem Pekingoperrepertoire. Aus der Reihe der rhythmischen Muster, den sogenannten Gong- und Trommelpunkten, die vor dem Auftritt bestimmter Charaktere angestimmt werden oder auf die nachfolgende Arie abgestimmt sind, trifft keines exakt auf die von Tan benutzte Struktur zu. Wie Utz belegt, besteht am ehesten eine Ähnlichkeit zum Kaitou-Muster. Aus einem Interview mit einem Pekingoperschlagzeuger erfuhr Utz jedoch, dass dieser auch deutlich den Unterschied zu den originalen Mustern heraushöre.¹⁸³ Was für den Experten klar erkennbar gewesen sein mag, bleibt der überwiegenden Mehrheit des Publikums verschlossen. Utz geht in der Folge seiner Interpretation von *Marco Polo* nach, worin er ein Spiel mit Original und Fälschung verwirklicht sieht, wobei

¹⁸³ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 469.

jene erste halb-authentische aber doch erfundene Anspielung auf Pekingoper ihm schon ein erstes Merkmal für seine Deutung liefert.

Die vorliegende Arbeit legt jedoch den Schwerpunkt auf die biografischen Züge in *Marco Polo*, und diese knüpfen an dieser Stelle an Utz' Leitgedanken an. In T. 24, direkt im Anschluss an die Pekingoperimitation, setzt die Violine I mit einem kurzen Motiv ein, aus welchem sich in der gesamten Oper weitere Motive nähren. Dieses Motiv, von Utz nach der chinesischen Fiedel Jinghu das Jinghu-Modell genannt,¹⁸⁴ dreht sich um den Zentralton e". Stets mit Dämpfer zu spielen, besteht dieses Motiv aus einer Viertel-, einer Sechzehntel- und mehreren geraden und triolischen Achtelnoten auf e", wobei jede Note mit einem Vorschlag abwechselnd auf der unteren großen Sekunde d" oder der oberen fis" versehen ist. Die stark fluktuierende Dynamik, innerhalb zweier Zählzeiten im piano beginnend und schnell anschwellend, mit einer Klimax auf dem forte des ersten Schlags in T. 25 und zurück ins piano, lässt das Motiv in sich flirrend und unwirklich davon schnellen.¹⁸⁵

Auf musiktheoretischer Ebene kondensieren in diesen wenigen Tönen wesentliche Eigenarten chinesischer Musik, namentlich das permanente Variieren jedes Tones durch Glissandi oder Vorschläge und das bewusste Vermeiden von klaren und stabilen Tonhöhen. Die stete Umspielung und Verzierung der Töne erzeugt Spannung. Diese Spannung um die Zentraltöne e und fis setzt sich, so weist bereits Utz nach, in der gesamten Oper fort – wovon in der Folge noch einige Fälle angesprochen werden. Diese Technik, die Utz Modellfortspinnung nennt, schafft für das gesamte Werk Kohärenz und setzt die einzelnen Teile zueinander in einen Bezug.¹⁸⁶

Dieses Motiv steht dabei sinnbildlich für Tans musikalische Entwicklung. Seine eigene Erfahrung als Erhu-Spieler im Pekingoperensemble findet sich ebenso wieder wie sein Unterricht auf der westlichen Violine. Eine Melodie für Erhu wird hier von der Violine eingeführt – ein chinesischer Körper in westlichem Gewand.



Abb. 3: Marco Polo, Kernmotiv („jinghu-Modell“), *The Book of Timespace: Winter*, T. 24 f

© Mit freundlicher Genehmigung EDITION WILHELM HANSEN HAMBURG

für Deutschland, Österreich und die Schweiz

(gilt für dieses und alle weiteren Notenbeispiele in den Abb. 4-12)

¹⁸⁴ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 471.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

Parallel zum ersten Aufscheinen des Kernmotivs treten Marco und Polo auf. Beide teilen sich einen Satz auf, der mit MP eng verbunden ist. Der Überlieferung nach soll MP noch auf seinem Sterbebett den Inhalt seines bereits von den Zeitgenossen in Zweifel gezogenen Reiseberichts verteidigt haben, und statt der Aufforderung zur Revision nachzukommen, bekräftigt haben: „I have not told half of what I saw.“ („Ich habe nicht einmal die Hälfte von dem berichtet, was ich gesehen habe.“) Marco und Polo sprechen abwechselnd diesen Satz. Die ausgedehnten Glissandi sowie die Decrescendi hinter jeder Note weisen dabei ebenso die typische Pekingoper-Vokaltechnik auf wie die Sforzati bei „not told“ und die gehauchten Noten mit Akzenten zu „one half of what“. Nach einem langen Glissando auf „I“ von Marco beschließt Polo den Satz mit einem „saw“ im fortetotissimo. Marcos und Polos Texte ergänzen einander zu einem ganzen Satz, und zeigen explizit Bezug zu ihrer historischen Vorlage. Die Wichtigkeit dieses Satzes für das Verständnis von Tans Rezeption des Marco Polo wird dadurch herausgehoben, dass er gegen Ende der Oper, im „Book of Timespace: Autumn“ erneut von Marco und Polo zitiert wird – dort allerdings im Unisono, was einen wichtigen Indikator für die dramaturgische Entwicklung der Figuren auf ihrer Reise im Laufe der Oper ist. Das erste Auftreten am Anfang der Oper sagt dahingehend bereits einiges über das Verhältnis der Figuren Marco und Polo zueinander aus.

Abb. 4: *Marco Polo*, Book of Timespace: Winter, T. 23-25

Die Münchener Biennale hat in ihrer Uraufführung diesem Umstand dergestalt Rechnung getragen, dass Marco und Polo fern voneinander, auf gegenüber liegenden Enden der Bühne und zum Publikum gewandt, stehen und zunächst keinerlei Interaktion stattfindet. Sie wenden sich einander dann kurz zu, schreiten aneinander vorbei, um dann wieder entfernt voneinander, mit Rustichello in ihrer Mitte, den Aufbruch zu ihrer beider Reise zu beschließen.¹⁸⁷

In der Folge werden sie von Rustichello in T. 31 mit dem Worten „come with me“ („Kommt mit mir“) auf die Reise geführt. Rustichello tritt hier mehr als Reiseführer denn als stiller Begleiter auf. Diese prominente und eher führende Rolle des Rustichello findet ihre Wurzeln in Griffiths' Romanadaption, in der Rustichello, wie gezeigt wurde, mehrfach MPs Unfähigkeit zum Schreiben moniert. Darauf reagieren Marco und Polo in T. 39-43 mit der Frage „Will it

¹⁸⁷ Tan Dun: *Marco Polo*, Videoaufnahme der Inszenierung der Münchener Biennale 1996, Min. 0:40-4:00.

unisono, sondern im wörtlichen Sinn kontrapunktisch. In diesem Stadium, dem Ausgangspunkt ihrer Reise, singen Marco und Polo zusammen, jedoch nicht miteinander; sie singen aufeinander bezogen, doch aneinander vorbei.

5.5.5. Herkunft – die Venezia-Arie

Die Bezeichnung „Piazza“ für den ersten Teil der Oper II, die erste Station von Marco und Polos Reise, bezieht sich, wie schon erwähnt, auf den Marktplatz von Venedig und damit auf den Heimatort von MP. Es wurde schon besprochen, dass der Einbezug Venedigs die Idee Marco Polo in die Oper hinein trägt. Gleichzeitig lässt der Teil „Piazza“ auch Raum für eine abstrakte Deutung dieser Reise.

Die Piazza kann genauso als Symbol für die westliche Welt im Allgemeinen stehen, oder auch für das innere Gefühl der heimatlichen Herkunft eines jeden Einzelnen. Da Tan selbst die Öffnung seines Protagonisten für größere Zusammenhänge nahelegt, wenn er von „Marco Polo is everyone and everything“ spricht, bietet sich der Marktplatz als Projektionsfläche für vielfältige Deutungen an. Letztlich lässt sich durch die Abstraktion der Piazza in diesem Abschnitt auch nach Tans autobiografischen Spuren suchen. Dabei ist der kompositorische Aufbau ebenso aufschlussreich wie der vielschichtige Umgang mit der Art der Reiseerfahrung des Polo.

„Piazza“ ist der umfangreichste Teil in *Marco Polo*. In ihm findet sich eine der zentralen Arien des Polo – die Venezia-Arie. In ihr besingt Polo das Gefühl des über den Marktplatz wehenden Windes. Utz benennt diese Arie mit „Polo-Arie“, was meines Erachtens ungenau ist, da es in *Marco Polo* mehrere markante Arien des Polo gibt. Deswegen ziehe ich die Bezeichnung Venezia-Arie vor. Ansonsten sind Utz' Erkenntnisse auch für diesen Abschnitt wertvoll, da er nachweist, dass das musikalische Material aus einer chinesischen Volksmelodie bezogen ist. Diese ist die in China noch heute sehr bekannte, auf den 1976 verstorbenen Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) und diktatorischen Herrscher über die Volksrepublik China, Mao Zedong, geschriebene, Hymne *dōng fāng hóng* (东方红) („Der Osten ist rot“). Auch wenn sich keine direkten längeren wörtlichen Zitate dieser Melodie vorfinden, weist Utz auf so weitreichende strukturelle Parallelen hin, dass ein mit der Hymne vertrautes Publikum den Anklang heraushören wird.¹⁸⁸

In jedem Fall ist der Rückgriff auf diese genauso bekannte wie ideologisch aufgeladene Melodie ein deutliches Indiz für die Einwebung von Tans autobiografischen Elementen in *Marco Polo*. Dass sie gerade nicht als markantes Zitat heraus strahlt, sondern unterschwellig, nur

¹⁸⁸ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 466.

beim genauen Hinhören wahrnehmbar, in die Venezia-Arie Einzug erhält, steht ein weiteres Mal sinnbildlich für Tans eigene Biografie. Wenn der Protagonist an dieser Stelle Gedanken an seinen Heimatort besingt, am Anfang einer langen Weltreise, und diese Gedanken in Form einer chinesischen Volksmelodie klangliche Gestalt annehmen, so zeigt dieser Polo jedenfalls Spuren einer chinesischen Identität – und damit auch Spuren von Tan Dun.

Den kompositorischen Stil dieser Arie bezeichnet Utz als „Puccini-Fälschung“.¹⁸⁹ Die Nähe zur Stilistik des Giacomo Puccini, zusammen mit den Anklängen der Hymne *dōng fāng hóng* (东方红), führen Utz zu seiner Deutung der Figur Polo, die er als ein „austauschbares Medium der nationalen Identifikation“.¹⁹⁰ Dies symbolisiere, so Utz, Polos Identität, die weder in China noch in Italien richtig zuhause sei und gleichsam zwischen den Welten lebend, sich nur in Andeutungen und Verfälschungen verwirklichen könne. Der Begriff „Fälschung“ wird in meiner weiteren Analyse nicht verwendet, da er meines Erachtens mindestens drei Problemfelder mit sich bringt.

Zum Ersten setzt von Fälschung zu sprechen implizit voraus, dass es ein Original gebe, welches unmissverständlich und verlässlich als solches erkennbar sei. Tans Anklang an den Belcantostil hier als Fälschung zu bezeichnen, setzt voraus, dass man den einen immer gleichen Originalstil bei Puccini oder anderen Vertretern der gleichen Stilrichtung finden und als Referenzwert für ein ganzes Genre heranziehen könne.

Zum Zweiten ist der Begriff Fälschung als Ableitung vom Original einem Wertgefälle unterworfen, wonach dem Abgeleiteten generell weniger Eigenwert zugesprochen wird als dem Ableitenden. Dabei wäre es ja auch denkbar, ein solches Verhältnis umzukehren, und das Abgeleitete als Vervollkommnung einer unvollständigen Vorstufe zu sehen. Damit würde die Fälschung wiederum zum Original. Wird Tans Musik jedoch als Fälschung eines vorher bekannten Stils eingeordnet, überträgt sich auf diese implizit die Erwartungshaltung einer minderwertigen und einer Rechtfertigung bedürftigen Musik, welche letztlich vielleicht Puccini ehrt, Tan jedoch nicht gerecht werden kann. Tans Schaffen ist mehr als ein Konglomerat aus Anleihen, Assimilationen und Imitationen.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich zum Dritten, dass die Erklärung dieser Passage allein als Stilkopie ebenso wenig der dramaturgischen Entwicklung der Figuren Marco und Polo gerecht wird. Es wird sich zeigen, dass die Analyse unter dem Blickwinkel der Reiseerfahrung fruchtbare Erkenntnisse hervorbringt und zuweilen mehr erklärt als der Hinweis auf die Genese bestimmter Kompositionsstile.

¹⁸⁹ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 466.

¹⁹⁰ Ebd.

Vor Beginn der Venezia-Arie findet sich eine 44 Takte lange Passage, die um die Wortfelder „go“ und „come“ kreist, ein 22 Takte langer Einwurf der Figur Dante mit einem Zitat aus Dantes *Inferno*,¹⁹¹ sowie ab Takt 68 ein Ensembleteil im Stil gregorianischen Choralgesangs. Hierbei werden für den Choralstil typische Floskeln verwendet, wie der mehrfach aufschiebende Scandicus mit Terzaufstieg und anschließendem Torculus mit Clivis als Terzabstieg auf g' (Takt 72). Weniger stilecht, weil einen für die Gregorianik deutlich zu großen Intervallraum umgreifend, ist der taktgleiche Scandicus mit anschließendem Sextfall auf den Halteton c'. Diese Wendung führt zum „going“ und „coming“ zurück, und löst sich damit auch vom gregorianischen Duktus hin zu einem zusammen mit den Streichern dissonanten g-f-es Ganztoncluster, der deutlich auf die Stilistik des 20. Jahrhunderts weist. Tan kontrastiert hier also zwei Stilepochen auf engstem Raum, wobei der mittelalterliche Anteil, mit seinem choralen Kolorit, deutlich oberflächlicher und mit erheblich weniger Sensibilität für die historische Stilistik Verwendung findet.



Abb. 6: Marco Polo, Piazza, T. 71-73

Tan nutzt eine Passage mit in Anlehnung an die Gregorianik komponierter Musik, unter Einbezug von historisch korrekten Neumen in freier Handhabung, als Ausgangspunkt für die folgende Arie, und begibt sich damit in Nähe zur Idee Marco Polo. Seine Ferne zu authentischer Gregorianik, die er in seiner eigenen Biografie sicherlich so anerkennen müsste, ist tönend erkennbar. Dennoch bezog er diese Musik ein, und damit die Idee Marco Polo, nach der zu glauben ist, dass MP als europäischer Händler des späten Mittelalters – jener Zeit, in der Europa in der geistlichen Musik den Choral pflegte – nach Asien aufbrach. Tans Bezug zur Gregorianik greift den Glauben an MP auf, anstatt sich von der Ideologie zu lösen.

Gleichzeitig knüpfen diese Takte autobiografische Elemente ein. Neben Tans eigener Kenntnis von östlicher wie westlicher Musiktradition – wobei Alte Musik einen geringeren Stellenwert bezogen haben dürfte und sich dies augenfällig in der flüchtigen Handhabung der gregorianischen Stilistik niederschlägt – finden sich in der anschließenden Venezia-Arie Spu-

¹⁹¹ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 467.

ren eines Komponisten, der für Polos erste Etappe zwei Formen des Reisens im Sinn hatte, wie sie in der chinesischen Sprache verwendet werden.

In Takt 73 setzt die Venezia-Arie ein, zunächst mit einem 5 Takte langen Übergang, wo parallel zu Polos Ausruf „Venezia“ auf f' die Shadows noch ein letztes „coming going“ im unisono auf f' und e' abgeben, und in Takt 78 Polo dieses als e übernimmt. Die auf Streicher reduzierte Orchesterbegleitung unterstreicht die Gesangslinien mit einem Triller in den Violinen und Celli, wonach in Takt 76 das schon oben erwähnte Kernmotiv (Abb. 2) in den Celli aufscheint. Die Beobachtung von Utz, dass jenes Motiv in zentralen Momenten der Oper auftauche, lässt sich für diesen Abschnitt bestätigen.

Darüber hinaus zeigt sich am Beginn der Venezia-Arie, dass diese sich aus den schweifenden Pendelfeldern des Jinghu-Motivs herausschält, sich musikalisch also aus dem Anklang an Tans kulturhybride Biografie – chinesische Wurzeln in westlicher Blüte – heraus entwickelt. Textlich beschreibt die Bewegung das Kommen (coming) und Gehen (going) im Sinne eines schweifenden gedanklichen Treibens oder körperlichen Umherwandels, eine mehrschichtige Reiseerfahrung.

Polo besingt den Wind, der über den Marktplatz weht („vento attraverso la piazza“).¹⁹² Nur die Streicher unterstützen den Gesang, wobei diese eng mit der Vokallinie verwoben sind. Polos Achtelaufstieg von a zu g' antizipieren die Bratschen in Takt 80 f bereits in Abflachung des Spitzentons zu fis", bevor die Violinen I in Takt 82 mit dem Gesang zum unisono verschmelzen. Beide Male folgt auf den Aufstieg ein chromatischer Glissandoabstieg im Ambitus einer Quart. Taktgleich spielen die Celli eine Antizipation des Septfalls in der Vokallinie. Die intime Instrumentation dieser Passage erzeugt einen inneren Zusammenhalt durch die motivische Verzahnung zwischen Gesang und Orchester.

Die Weite des Marktplatzes drückt sich in den ausschweifenden Intervallen und dem Höhepunkt auf „piazza“ (Takt 83) aus, wobei diese Weite nicht sprunghaft, sondern durch schweifende Bewegungen umrissen wird. Der Bezug auf diese Weite ist ein erster Hinweis auf die zentrale Bedeutung des schweifenden Reisens, im Sinne eines Raum umgreifenden Erreisens der Umgebung.

¹⁹² Im Wortlaut der deutschen Übersetzung des italienischen Textes orientiere ich mich an jener bei Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 466.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Marco Polo' by Giuseppe Verdi. The page is numbered 85 in the top right corner. It contains the vocal line for Polo (P.) and the first five instrumental parts: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal line has the lyrics: 'to. ven- to. Ven- to. all'inver-so La pla- zza ron-zan- da ron- zan-'. The instrumental parts include various dynamic markings (pp, ppp, mp, p) and performance instructions like 'Andante molto' and '100'. The score is written in a standard musical notation with staves and clefs.

Abb. 7: Marco Polo, Piazza, T. 80-85

In der nächsten Phrase setzen die Holzbläser mit synkopierten Quartfallmotiven und die Hörner mit Liegetönen ein, während Polo seine Erinnerung an das „seltsame Umherschwirrende“ („ronzanda stranezza“) besingt. Die Violinen II kommentieren dieses Bild mit einem ausgehenden Glissandoabgang von d''' auf f', wozu Polo das Schwirren in Form eines überbundenen Trillers zum Klingen bringt. Die Melodie nimmt weit weniger Raum an, und das Umherschwirren vollzieht sich gedrungen. Dabei ist das schweifende Reisen unvermindert präsent.

Schon im nächsten Gedanken bezieht Polo wieder mehr Raum und Weite ein. „Wind oder Worte“ („vento o verbo“) mögen jene seltsamen Erscheinungen sein, die über den Marktplatz schwirren, und sogleich umgreift seine Melodie viel Raum, durch einen Oktavsprung von d auf d' (Takt 89). Dass diese Tonhöhen nicht lange beibehalten werden, sondern alsbald durch einen neuerlichen Nonensprung (Takt 91) verlassen werden, drückt neben der Weite auch die Flüchtigkeit aus, die sowohl dem Wort als auch dem Wind naheliegt. Die schweifende Wirkung resultiert außerdem aus der metrisch freien Gestaltung der Vokallinie, in der überbundene Triller, Punktierungen und Betonungen von schwachen Zählzeiten eine fließend-ungebundene Bewegung erzeugen. Polo begibt sich hier auf eine gedankliche Reise, in der

das Gefühl der Natur in Form von umherschweifender Flüchtigkeit beschreibt. Polo hat körperlich seinen Heimatort noch nicht verlassen, doch seine Gedanken reisen bereits in weite Ferne.

Die von Utz beschriebene Tonalität dieser Arie ist hier wohl am wenigsten argumentierbar. Im Zusammenhang mit seiner Beobachtung, dass die Spannung zwischen e und f an vielen zentralen Stellen der Oper bemüht wird, postuliert er: „die Polo-'Arie' neigt zur E-Tonalität mit anschließendem 'Trugschluss' nach f[♯].¹⁹³ An dieser Stelle jedoch ist von E-Dur oder e-Moll weit und breit keine Spur. Es findet sich kein einziger für E-Dur notwendiger Leitton dis, stattdessen strebt die Melodie mehrfach d mit dessen Leitton cis an. Utz' Bemühungen um das Markieren zahlreicher Vorkommen seines Jinghu-Motivs erklären diese Passage wenig. Stattdessen hilft das Aufdecken von Spuren einer schweifenden Reiseerfahrung im Sinne des „lǚyóu (旅游)“, Polos textliches und musikalisches Schweifen zu verstehen. In diesem ersten Teil der Venezia-Arie hat Tans Biografie in Form des zweischichtigen chinesischen Verständnisses vom Reisen Spuren hinterlassen.

Der zweite Teil der Arie beginnt mit den Worten „jenseits des Schwirrens, jenseits der Nähe“ („oltre il ron-zio, oltre il vicino“). Wie auch der Text schon den Beginn eines neuen Gedankens suggeriert, so nimmt auch die Musik hier eine neue Färbung an. Die Arie schwenkt nach E-Dur, wobei das h in Takt 92 als Brückenton fungiert, indem es von der Tonikaparallelen in D nun zur Dominantstufe in E umgedeutet wird. Polo singt das „jenseits des Schwirrens“ („oltre il ron-zio“) in einem Aufstieg nach e, wobei diese punktierte Bewegung von den tiefen Streichern aufgegriffen wird, die mit ihrem gis für einen Moment E-Dur aufscheinen lassen. Der markante Septimsprung cis-h auf „ron-zio“ findet sich im Horn I mit gis-fis' (Takt 95) wieder. E-Dur wird hier wieder verlassen, angedeutet durch den Zielton d anstelle dis in Takt 96 auf „il“ und die Auflösung des gis zum g in Takt 97 auf „Nähe“ („vicino“). Schließlich schwenkt die Arie in die Medianten G-Dur, die bis Takt 102 in eine harmonische Abschweifung führt.



Abb. 8: Marco Polo, Piazza, T. 92-97

„Wie als ob meine Fingerspritzen beinahe die Ferne berührten“ („come le mie urghie il prossimo tocco della distanza“) singt Polo in nach forte gesteigerter Dynamik, welche das Ende des B-Teils markiert. Die Melodie verwächst zu einer durchgehenden Linie, wo vorher noch zahlreiche Pausen und große Intervalle den Gesang in parataktisch gereichte Einzelteile

¹⁹³ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 473.

fragmentiert haben, und bekommt eher den Charakter eines Rezitativs. Die Arie pendelt offenbar zwischen melodischem Belcantostil und Sprechgesang, was in Richtung eines Schweifens zwischen den Genres und Polos Schwanken zwischen innerer Reflexion und äußerlichem Berichten, deutet. E-Dur wird spätestens in Takt 101 durch die Terz gis-h abermals gefestigt, wo zudem der Halteton auf der Quint h, sinnfällig zu dem die Weite und Länge ansprechenden „Ferne“ („distanza“), diesen B-Teil zu einem Halbschluss auf der Dominantstufe führt. Damit öffnet sich die Arie zum nachfolgenden A'-Teil.

Eine halbtaktige Pause schafft eine Zäsur, während die Violinen II und Bratschen das Achtelmotiv des Polo auf „Venezia“ eine Zählzeit früher antizipieren und damit den Einsatz der Vokalstimme noch mehr hervorheben. Der Aufstieg zum Zielton e etabliert die hier am deutlichsten gefestigte Tonart E-Dur, zusammen mit dem im Horn auftretenden Halteton dis als Leitton.

In diesem A'-Teil wird der Anfang wieder aufgegriffen, jedoch nicht wörtlich repetiert, sondern mit dem B-Teil kombiniert. Bis zum Schluss in E-Dur verbleibend, findet die Arie ihren Höhepunkt auf dem a' als Spitzenton im dynamisch intensivsten fortetissimo auf „vicino“ in Takt 108 f. Das Orchester verdichtet sich zu einem soliden Fundament mit langen Haltetönen in Fagott, Horn und den Streichern. Es baut sich ein spannungsgeladenes Feld mit Sekunddissonanzen zwischen den Tönen d und g auf, die zunächst im Takt 108 gipfeln. Dort hält Polo a' auf „vicino“ nach dem Verklingen des Orchesters bis zum Folgetakt an, wo es nur von den Pauken mit einem ins pianissimo verklingenden Glissando unterlegt wird.

Im Anschluss singt Polo von Takt 110 bis 112 noch ein letztes Mal von seinen Gedanken jenseits der Nähe und des Schwirrens, wobei er von den tiefen Streichern und dem gesamten Bläusersatz begleitet wird. In Takt 112 setzen die Chorstimmen wie zu Beginn mit ihrem going-coming-Choral und dem Wu-Choral an. Die Arie kehrt also zurück in die schweifende Klanglichkeit der Shadowsparten und den Anklang an mittelalterlichen Choralgesang.

Der Text der Venezia-Arie steht in italienischer Sprache. Dies scheint sinnfällig und selbstverständlich für eine Musik über Marco Polos Geburtsort, andererseits ist die Frage, welche Muttersprache MP, und in der Folge Tans Duns Protagonist Marco Polo, überhaupt sprechen sollte, keinesfalls leicht zu beantworten. Italienisch als die Sprache von MPs Heimatland zu verwenden passt ins Bild, allerdings schon die präzisere Frage, welcher der vielen sich im Detail stark unterscheidenden altitalienischen Dialekte MP am geläufigsten gewesen sein mag, gerät in den Bereich der Spekulation.

Wie oben geschildert, ist die Frage der Entstehungsgeschichte des *Il Milione* eng verknüpft mit Spekulationen über das generelle Sprachvermögen MPs. Tan jedoch bemüht die italienische Sprache an dieser Stelle, um Polos Gefühl der Heimatzugehörigkeit auszudrücken. Freilich ist die Annahme, MP müsse sich dem Italienischen verbunden gefühlt und sich in ihr mühelos ausdrücken gekonnt haben, eine vorschnelle Annahme. In seinen Jugendjahren aus Italien ausgewandert und erst Jahrzehnte später zurückgekehrt, mit einem viel mehr auf Abenteuer und Weltreisen denn auf die eigene Geburtsstadt gerichteten Erfahrungshorizont, mag er Venedig fremder geworden sein als die Nachwelt anzuerkennen gewillt ist. Ein gebürtiger Venezianer ist nicht selbstverständlich verpflichtet, sich Venedig verbunden zu fühlen. Letztlich ist allein diese Sprachwahl eine teils willkürliche und teils verkürzende Handhabung der komplexen Frage der kulturellen Verortung MPs. Für den Mythos Marco Polo ist MPs Zugehörigkeit zu Italien eine zentrale Voraussetzung, um ihn als Symbolfigur des Abendlandes stilisieren zu können. Tans Entscheidung, seinen Polo in italienischer Sprache singen zu lassen, gerät damit in genau jenes ideologische Fahrwasser, auf welchem die Idee Marco Polo transportiert wird. Die Sprache der Venezia-Arie ist Ideologie.

Zusammenfassend ist die Venezia-Arie Polos Moment der geistigen Reflexion über seine eigene Herkunft. Seine Erinnerungen an den Marktplatz und das dort sich vermittelnde Gefühl, nimmt er in sich auf und mit auf seine Reise in die Ferne. Diese innere Reise vollzieht sich durch gedankliches Schweifen, durch Nachdenken und Nachfühlen. Beobachtete Gestaltungsmittel sind große Intervalle bei den im Text angesprochenen Wortfeldern „Weite“ („distanza“) und „Flüchtigkeit“ („vento“, „verbo“, „vicino“, „distanza“), fließende Melodien, harmonische Ausweichungen und ein vermehrter Gebrauch von Glissandi. Zielgerichtetes Reisen zeigt sich in dem klaren Bezug zur Örtlichkeit Venedig, des Weiteren in der Einbettung dieser Arie am Beginn einer auf das Ziel China ausgerichteten Reise. Dieser mehrschichtige Umgang mit der Reiseerfahrung verweist auf einen hinter dieser Arie mitgedachten chinesischen Reisebegriff.

5.5.6. Erkenntnis – Such a Moment Has Passed

Nachdem Polos erster markanter Auftritt in der Venezia-Arie dargestellt hat, wie er durch innere Bilder seine gedanklich-schweifende Reise vollzieht, gibt Marcos kleineres erstes Solo Aufschluss über seinen Anteil an der zusammen mit Polo vollzogenen Reiseerfahrung. Am Beginn des Teils „Sea“ thematisiert Marco in Form des „Such a Moment Has Passed“ den Bezug zwischen der historischen Reise des MP und sich selbst.

„Such a Moment“ steht am Anfang des Abschnitts „Sea“. Dabei steht es in Zusammenhang mit dem „Book of Timespace: Spring“, zu welchem es attacca verbunden ist. Dort wurden von Marco bereits direkt Elemente aus dem *Il Milione* angesprochen. Marco singt dort im Takt 32 von „father, uncle under the dawn“ („Vater, Onkel in der Morgendämmerung“), was im Folgetakt von Rustichello und Dante mit „silk“ beantwortet wird, also die Seidenstraße anspricht. Wenn diese dann im letzten Takt 40 des „Book of Timespace: Spring“ nach einem drei Takte langen Glissandogesang „and the two monks“ („und die beiden Mönche“) besingen, zu stehenden und ins pianopianissimo deszendierenden Quartern in Harfe und Cello, nimmt auch dies wörtlich Bezug zum *Il Milione*, wo zu lesen steht, wie den drei Polos mehrere Geistliche für ihre zweite Asienreise zur Seite gestellt worden sind, gemäß Erfüllung des ihnen von Kublai Khan gestellten Auftrags.

Ogleich die „Books of Timespace“ eine spirituelle Reflexion des Reisevorgangs darbieten sollen, zeigt sich hier, dass Tan die Grenzen zwischen Oper I und Oper II fließend gestaltet. Entgegen der Vorannahme, die „Book of Timespace“ seien eine reine spirituelle Reflexion der Reise, nimmt der direkte Bezug auf die historische Vorlage, und damit der unmittelbare Verweis auf die reale Reise des MP, vorgetragen von den ebenfalls historischen Figuren Rustichello und Dante, eher den realen Anteil an diesem Reiseabschnitt auf. Die Reflexion des Reiseabschnitts Sea, wörtlich genommen auf dem Meer im Sinne der Überfahrt über das Mittelmeer in Richtung Persien, findet erst in dem sich anschließenden „Such a Moment“ statt.

Über der Gesangsstimme steht die Anweisung „medieval style“ („im Stil des Mittelalters“). Dieser Bezug zu abendländischer Alter Musik schien bereits in den oben erwähnten Gregorianik-Passagen im Umfeld der Venezia-Arie auf, wo auf die im Detail stiluntypische Handhabung der Choralstilistik hingewiesen wurde. Tan verwendet in ähnlicher Weise auch hier mit dem punktierten Rhythmus in liegenden Quinten einen Anklang an mehrstimmige Organa, der nicht mehr als eine stilistische Anlehnung ist. Von den historisch überlieferten Modi der Organa entspricht keiner dem von Tan verwendeten Metrum. Stattdessen dient dieser mehr gedankliche denn faktische Zusammenhang mit abendländischer mittelalterlicher Musik als Fundament für Marcos Reisegedächtnis.

Hier setzt sich diese Methode dergestalt fort, dass Marcos Gesang, als Anklang an die in mittelalterlicher Musik häufige Quintbordun, von liegenden Quinten in den Violinen begleitet wird. Die Harfe spielt dazupassende gezupfte Quintintervalle. Marco singt eine modale nach F ausgerichtete Melodie, die entweder den Zentralton F umspielt (Takt 5) oder auf Akkordbre-

chungen aufbaut (Takt 6). Durch den Ganztonschritt zwischen dem Leitton Es und der Oktav F bekommt diese Skala einen Bezug zur historischen Kirchentonalart F-Mixolydisch – auch hier jedoch ohne einen weiterführenden musiktheoretischen Zusammenhang.

Mit der Gesangsstimme spielt die Piccoloflöte in der ersten Phrase nahezu unisono. Es handelt sich um eine langsam bewegte, träumerisch-schweifende Melodie, deren Klang genauso als chinesisch wie als mittelalterlich verstanden werden könnte. Die liegenden offenen Quinten in der Orchesterbegleitung suggerieren den vorgegeben Mittelalterstil.

Als Vorlage für diese Stilkopie kommt weltliche Vokalmusik des Mittelalters in Frage. Nahe liegen die Trouvère-Lieder des 13. Jahrhunderts. Der Tonambitus einer Oktave, ebenso wie die Begleitung mit Harfe und Flöten, sind stiltypisch für speziell diese Art weltlichen Gesangs. Die als Troubadoure benannten Wandersänger waren – und hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit dem Weltreisenden Marco Polo – normadische Reisende. Diese Parallele mag gerade den Trouvère-Gesang als Vorlage für ein Lied des Marco Polo sinnfällig erscheinen, ein direkter Bezug auf konkrete historisch überlieferte Handschriften kann hier jedoch nicht nachgewiesen werden.

Der Wortlaut des Textes gibt an dieser Stelle Aufschluss über die innere Einstellung Marcos im betreffenden Reiseabschnitt. Marco singt „such a moment has passed“ („dieser Moment ist vorüber“), und verwendet das englische Verb „to pass“ in der Tempusform Present Perfect. Anders als das für in der Vergangenheit abgeschlossene Handlungen verwendete Simple Past, beschreibt das Present Perfect im Englischen eine Handlung in der Vergangenheit, deren Auswirkungen bis in die gegenwärtige Sprecherzeit hinüber reichen. Das Present Perfect drückt die Vergangenheit in Bezug auf die Gegenwart aus. Hätte Marco den Moment als vorüber und abgeschlossen verstanden, hätte er „such a moment passed“ verwendet; „has passed“ jedoch macht deutlich, dass die Geschehnisse fort dauern und weiterhin innerlich präsent sind. Seine Reise, wie sie historisch bereits stattgefunden hat, erkennt Marco in diesem Moment in ihrer Auswirkung für sich selbst.

Zudem wird dieser Zusammenhang in der zweiten Phrase ab Takt 11 deutlich, wo Marco „I have begun the journey“ („Ich habe die Reise begonnen“) singt. Der Beginn der Reise, verstanden als Zeitpunkt in der Vergangenheit, wirkt fort in Form einer immer noch andauernden Reiseerfahrung. Diese ist eine „journey“ in oben definierter Weise, da sie alle erlebten Erfahrungen mit einschließt und sich damit als ganzheitliches Ereignis auch in Bezug auf das eigene Selbst versteht.

Durch die oben dargestellte Nähe des englischen „journey“ zu den beiden chinesischen Reisebegriffen „lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“ beinhaltet die an dieser Stelle von Marco thematisierte Reiseerfahrung ein chinesisch geprägtes Verständnis des Reisens. Das zielgerichtete „lǚxíng (旅行)“ findet sich in dem Bezug auf die historische Reise, die sich im Abschnitt zwischen der Mittelmeerüberfahrt und Persien vollzogen hat. Das schweifende „lǚyóu (旅游)“ meint das gedankliche Reflektieren der äußeren Begebenheiten, das Rückbeziehen auf sich selbst und das gedankliche Abschweifen in Form innerer Bilder.

Dem Meer kommt dabei eine vielschichtige Bedeutung zu. Es ist nicht nur das Medium, auf dem er mit seinem Segelschiff die erste Etappe der Asienreise vollzieht, sondern beschreibt auch als Metapher Marcos inneres Gefühl. An späterer Stelle in Takt 95 ff besingen Marco, Polo, Water und Dante das Meer als „sound“, „thing“ und „animal“ („Klang“, „Sache“ und „Lebewesen“). In diesem Sinne markiert „Such a Moment“ Marcos innere Reflexion seiner Naturerfahrung auf dem Meer in Bezug auf sich selbst.

Diese Reflexion setzt Tan mit einer träumerisch-schweifenden Musik um. Die Melodie schweift im Ambitus einer Oktave in wellenförmigen Auf- und Abwärtsbewegungen zwischen f' und f". Die Lesung dieses Melodieverlauf als Wellenform findet ihre Entsprechung später in dem auf dieses Lied folgenden Solo der Figur Water, die in mehrschichtiger Anspielung auf das Meer als Verkehrsweg, Reiseabschnitt und innerem Gemütszustand in Takt 42 ff „my wave“ („meine Welle“) besingt und dabei von in Achtelgruppen geformten Wellenbewegungen der Streicher begleitet wird. Das Wassermotiv greift Marco hier bereits auf.



Abb. 9: *Marco Polo, Sea, T. 11-16*

Die rhythmisch komplexe Gestaltung von Marcos Gesangslinie mit Sechzehntelgruppen und überbundenen Triolen verschleiert das 4/4 Metrum weitgehend. Die Taktgrenzen werden ebenso übergangen. In Takt 11 setzt das neue Wort „journey“ bereits auf der leichten vierten anstatt auf der schweren ersten Zählzeit des Folgetaktes ein, und in Takt 13 „the“, als Anfang einer neuen Phrase nach der kurzen Achtelatempause, noch markanter bereits auf der letzten Zählzeit. Dieser ungebundenen Melodik steht die relative Klarheit der Harmonik gegenüber. Über weite Teile ist die Passage eindeutig nach F-Dur ausgerichtet. Diese Tonart wird lediglich in Takt 13 kurzzeitig verlassen. Von der Harfe im Vortakt durch ihr b bereits angedeutet, rutscht die Musik um einen Ganzton tiefer nach Es, zu einem Septimsprung der Singstimme

von d'' auf ein ausgehaltenes es'. Im Zusammenklang mit der liegenden Quinte es'-b' in der Violine I, dem es' der Violine II, dem c' der Viola und dem f des Cellos entsteht eine kurzzeitige Ganztondissonanz, die eine molldominantische Spannung in Richtung eines c-Mollseptakkords mit einer durch die Quart substituierten Quint ($c^7_{5>4}$) erzeugt. Dieser Dominantenspannung mit einer Zwischenkadenz folgend, kehrt die Musik bereits im Folgetakt nach F-Dur zurück. Letztlich bleibt die Tonart, mit der genannten Ausnahme, weitgehend konstant. Das metrische Schweifen in Marcos Gesang drückt die chinesische Dimension in seiner eigenen Reiseerfahrung aus. Reisen ist für ihn hier unmittelbar mit einem gedanklichen Schweifen und der Erfahrung des Reisens – die gleichzeitig schweifende und zielgerichtete Erfahrung einer „journey“ – verbunden. In dem Maße, wie sich das schweifende „lǚyóu (旅游)“ in der Melodie findet, so lässt sich für die Harmonik das zielgerichtete „lǚxíng (旅行)“, im Sinne tonaler Zielstrebigkeit und Ordnung, bemühen.

Am Schluss dieses Liedes singt Marco eine kurze Sequenz des bereits in der Venezia-Arie aufgetauchten Wu-Chorals. Dieser hatte dort bereits die spirituelle Ebene in Polos Reise vertont. Hier nun deutet das Einflechten dieser Passage aus Polos erster Arie auf die Öffnung der Figur Marco für die schweifende Erfahrungsempfänglichkeit des Polo hin. Indem Marco diese zwei Takte in seine Melodie einfügt, nimmt er Elemente des Polo in sich auf. Die beiden Figuren nähern sich, durch Marcos Öffnung, erstmals einander an. Diese Deutung findet sich ebenso in der szenischen Umsetzung der Uraufführung des *Marco Polo*. Von rechts kommend, nähert sich Marco dort für „Such a Moment“ dem auf der Bühne verbliebenen Polo. Während Marco singt, schreiten Marco und Polo nebeneinander linkswärts, zwar ohne sich zu berühren und noch in einiger Distanz zueinander, jedoch schon in erfahrbarer Annäherung.¹⁹⁴ Die folgenden Stationen sind durch weitere Schritte in dieser Entwicklung gekennzeichnet.

5.5.7. Annäherung – das M-Duett

Ein aufschlussreicher Abschnitt in der Entwicklung von Marco und Polo findet sich im Teil „Desert“. Marco und Polo singen dort eine 40 Takte lange Passage auf der Silbe M. Wie auch schon in den vorher besprochenen Momenten innerlich sich vollziehenden Wachstums, findet auch hier der intime Gesang in einem auf ein Minimum reduziertes Orchester seine Entsprechung. Er wird zu Beginn ab Takt 15 nur von den tiefen Streichern mit Orgelpunkten unterstrichen. Dort singen Marco und Polo getrennt voneinander platzierte Einzeltöne, dann

¹⁹⁴ Tan: *Marco Polo*, Videoaufnahme, Min. 27:15-29:00

ab Takt 19 im Wechselgesang ineinander verzahnte abwärtsgerichtete zweitaktige Motive mit großen Intervallsprüngen.

Das Orchester weitet sich aus zur kompletten Streichersektion und einem kurzen zweitaktigen Einwurf des Präparierten Klaviers. Wenn ab Takt 23 die Flöte und kurz darauf die weiteren Holzbläser und Hörner einsetzen, übernehmen diese die Führung. Dazu spielen die Kontrabässe eine chromatische Abwärtsbewegung, die auf einem ausgedehnten Orgelpunkt auf Es schließlich innehält. Dieses Annäherungsmotiv, im Sinne eines in die Tiefe des eigenen Selbst Eintauchens verstanden, mag die Aufmerksamkeit auf das Innere Marcos und Polos richten.

Diese innere Entwicklung äußert sich durch eine Angleichung der beiden Melodien Marcos und Polos. Beide singen ab Takt 26 abwechselnd ein Achtelmotiv mit Oktavsprung und angebundener Triole in als Staccato notierten Achteln. Die Annäherung zwischen Marco und Polo findet hier erstmals in ihrer beider Musik ihren Widerhall. Nach einem kurzen Einwurf Sheherazades in Takt 32 ff ebenfalls auf der Silbe „M“, zu dem kurzzeitig das Orchester anschwillt, wird ab T. 37 das Annäherungsmotiv von der Violine I übernommen, um in dessen Wiederholung ab Takt 42 partiell von den Celli unterstützt zu werden. Nahe dieser Stelle vollzieht sich Marcos und Polos erstes Unisono.

Dieses wird durch eine Verdichtung ihrer beider Melodien vorbereitet, so dass sie in Takt 42 nur mehr einen halben Takt auseinander stehen. Schließlich treffen sie in Takt 45 zusammen. Wie bereits in Bezug auf den deckungsgleichen Stimmumfang von Marco und Polo argumentiert wurde, markiert dieses Unisono nicht nur notierte Einstimmigkeit sondern eine real erfahrbare und hörbare Vereinigung. Wenn Marco und Polo hier erstmals die gleichen Noten singen, gibt dies ein deutliches Zeichen ihrer inneren Aufeinanderbezogenheit. Die Melodie formt sich in der Folge zu einem Anklang an die Venezia-Arie. Was dort Polos Rückerinnerung an den Marktplatz seiner Heimatstadt vertonte, bedeutet im M-Duett die Annäherung des Körpers Marco an das Gedächtnis Polo.

Abb. 10: *Marco Polo*, Desert, T. 40-46

Die Uraufführung hat auch hier der in den Noten vorgezeichneten Entwicklung Rechnung getragen. Marco und Polo sitzen mit wenig Abstand hintereinander allein auf der die Einsamkeit

der Wüste darstellenden sparsam ausgestatteten Bühne.¹⁹⁵ Diese körperliche Nähe zwischen Marco und Polo spiegelt den aufkommenden inneren Zusammenhalt ihrer Figuren wider. Dieser meint jedoch noch keine Vereinigung. Stattdessen bezeichnet das M-Duett für Marco und Polo den ersten Moment gegenseitigen Anerkennens und Aufnehmens. Diese Annäherung vollzieht sich musikalisch durch eine Unisono-Passage, in der auf die Venezia-Arie zurückgeblendet wird. Als wesentliches Element ihres Duetts fehlt jedoch der Text. Marco und Polo singen zwar unisono, jedoch ist noch ein Schritt zum umfassenden Einklang ausgespart; dieser wird im nachfolgend beschriebenen The Wall-Duett vollzogen.

5.5.8. Vereinigung – das The Wall-Duett

Die bereits vorgezeichnete Vereinigung von Marco und Polo vollendet sich in „The Wall (continued)“, dem letzten Teil der Oper II. Am Beginn singt Marco, zunächst allein, ab Takt 14 „from high far above“ („von hoch oben herab“) und leitet damit das The Wall-Duett ein. Mit ihm besingen Marco und Polo die Große Mauer. Dabei fassen sie diese Mauer weiter als das bloße steinerne Bauwerk auf, sie erkennen sie als eine innere Mauer.

In Takt 34 singen Marco und Polo unisono „The Wall all we are“ („Die Mauer sind wir alle“). Nach einem einleitenden Sechzehntelmelisma führen sie ihre erste Phrase zu einem sich aus einer Achteltriole heraus emporhebenden ersten Höhepunkt auf a' in Takt 36 zu „darkness“ („Dunkelheit“). Die Oboe spielt diese Melodie wörtlich mit. Hier ist das Orchester noch beschränkt auf Haltetöne, Akkorde in der Harfe und Akkordbrechungen in den tiefen Streichern. Der eigentliche Höhepunkt dieses Duetts, und damit der Moment der innigsten Verdichtung der beiden Charaktere, findet in der zweiten Phrase statt. Das Orchester weitet sich ab Takt 37 um die gesamte Bläsersektion aus. Im Folgetakt bäumt sich die Musik zu einem fortetfortissimo auf. Die beiden Stimmen singen erneut „the wall all we are“, wobei sie den Spitzenton a' erneut erklimmen, und Polo diesen sogar mit einem Sprung auf das hohe c'' übersteigt. Dieser Moment bekommt durch die Spielanweisung „allargando un poco“ („ein wenig verlangsamen“) eine noch intensivere Auskostung. Das Orchester greift in Takt 37 die Vereinigung beider Stimmen auf. Die Oboe spielt weiterhin die Gesangslinie mit, und verfolgt dabei die des Marco, wohingegen die Flöte Polos Sprung mitnimmt und parallel zu ihm auf das hohe c'' steigt. Im letzten Teil ihrer Phrase wiederholen Marco und Polo ihr „the wall“, jedoch in zurückgenommener Dynamik und von einem reduzierteren orchestralen Gerüst getragen.

195 Tan: *Marco Polo*, Videoaufnahme, Min. 45:00-47:45

Dieses Duett ist der Moment der Verbindung von Marco und Polo durch Verschmelzung. Das Erkennen ihrer eigenen Mauer, deren Überwindung zum ganzheitlichen Öffnen ihrer selbst im Angesicht des Fremden führen wird, bringt sie zueinander. Was das Gedächtnis Polo bisher in Form schweifender Erinnerungen fühlend erlebt hat, vollzog sich losgelöst von Marcos sich parallel stattfindender körperlichen Reise. Dabei hat das Konzept der Vereinigung zweier Charaktere im Duett eine bedeutungsschwere Geschichte. Die Vereinigung von Marco und Polo weist eine Parallele auf zu Richard Wagners Behandlung des vokalen Unisono.

In Wagners *Tristan und Isolde* markiert der Einsatz eines Unisono-Duetts, in dem nicht nur zusammen gesungen wird, sondern über weite Strecken die Stimmen durch gleiche Noten und dieselbe Tonhöhe buchstäblich Eins werden, das Verschmelzen von Tristan und Isolde in Liebe. Besonders sinnfällig wird diese Technik in dem großen Liebesduett zwischen Tristan und Isolde „O Sink hernieder Nacht der Liebe“. Das Unisono markiert dort die ganzheitliche Vereinigung zweier Individuen. Diese Parallele zwischen *Tristan und Isolde* und Tans *Marco Polo* muss noch kein Nachweis einer direkten Beziehung zwischen beiden bedeuten. In den mir zugänglichen Quellen findet sich kein Hinweis auf eine direkte Beschäftigung mit Wagners Musikästhetik in Bezug auf das Unisono. Dennoch erlaubt eine solch ähnliche Handhabung der Musik bei beiden Komponisten die Vermutung, dass Tan, als ein mit westlicher Opernmusik vertrauter Komponist, den *Tristan* zur Kenntnis genommen haben muss. Damit ist grundsätzlich auch die Möglichkeit eröffnet, dass Tan, bewusst oder unbewusst, mit diesem Unisono an eine ganzheitliche Vereinigung der beiden Charaktere dachte, als es als Stilmittel bemühte.



Abb. 11: *Marco Polo*, *The Wall* (continued), T. 37-42

Die Verschmelzung von Marco und Polo fand in der Inszenierung der Uraufführung ihren Wiederhall in Form einer Interaktion der beiden Figuren auf der Bühne. Marco und Polo sehen sich an, bewegen sich aufeinander zu, nehmen deutlich voneinander Notiz und setzen dann zu ihrem Unisono an.¹⁹⁶ Eine solche Form der aktiven Interaktion fand bis zu diesem Zeitpunkt nicht statt. Wann immer Marco und Polo zuvor gemeinsam auf der Bühne waren, ihre Reisewege kreuzten und Körper und Gedächtnis in Einklang hätten aufgehen können, behielten sie eine merkliche Distanz zueinander. Diese wird mit diesem Duett überwunden. Damit öffnet

¹⁹⁶ Tan: *Marco Polo*, Videoaufnahme, Min. 01:28:00

sich Marco über die Grenzen seines eigenen Körpers, erweitert seine körperlich vollzogene Reise um die geistige Reflexion des Erlebten und nimmt Anteile des Schweifenden in sich auf. Polo unterdessen gelingt die Erdung seiner Gefühle, in dem er den körperlich-realen Anteil seiner Umgebung wahrnimmt und mit seinen Erinnerungen verknüpft. Das geistig offene Schweifen, wie es sich in Polos Reise gezeigt hat, kommt mit dem stringenten Verfolgen des Reiseziels zusammen. „Lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“ vereinen sich zu einer „journey“, in der ihre Reiseerfahrung auf dem Einklang von Körper und Geist beruht.

Für diesen Prozess trägt die Mauer eine symbolkräftige Rolle. Die von Marco und Polo besungene meint nicht nur das steinerne Gebilde der Großen Mauer in China. Vielmehr findet sich diese in Gestalt einer inneren Mauer in allen Menschen. Sie markiert in Marco und Polo jene Erfahrungen und Eindrücke, die sie durch die Reise nach Asien aufgenommen haben. Das Bauwerk steht in ihnen für das Fremde, den Osten und die Spuren, die eine solche Erfahrung hinterlässt. Die Mauer zeigt an, dass in uns allen ein Stück Fremde steckt, die in uns in Form von Erinnerungen im inneren Gedächtnis, nach Assmann dem individuellen Gedächtnis, verwahrt bleibt.

Marco und Polo wachsen zusammen, und tun dies durch Bezug auf ihre innere Mauer. Diese wird demnach zu einer Barriere, die es zu überwinden gilt, bevor sie sich füreinander öffnen und zu einer ganzheitlichen Person heranwachsen können. Eine in einem solchen Sinn verstandene Mauer manifestiert sich in einem Gefühl der Skrupel vor Ungewohntem, einer Verschlussenheit gegenüber dem Neuen, Unsicherheit oder Angst gegenüber dem Fremden. Marco und Polo überwinden diese Art einer inneren Mauer erst kurz vor Erreichen ihres Ziels in China. Sie befinden sich in der Fremde, haben bereits einen weiten Weg hinter sich gebracht und öffnen sich schließlich. Im Angesicht des Fremden finden Marco und Polo zu einer ganzheitlichen Person. Ihre Reise in die Ferne führt sie letztthin zu sich selbst.

Diese dramaturgische Entwicklung spricht in weiten Zügen aus Tan Duns eigener Lebensgeschichte. Aufgewachsen in China, wuchs er letztlich erst in New York zu einer weithin anerkannten Künstlerpersönlichkeit heran. Er blickt nun aus der Distanz auf seine eigene Kultur, verarbeitet die Musik seiner Heimat in den musikalischen Texturen seiner westlich geprägten Musik, präsentiert sie einem vorwiegend westlichen Publikum und führt dem Westen so sein Bild von China vor. Freilich muss eine solche Handhabung auf Klischees rekurren, genauso wie die große Mauer auch nicht unwesentlich als Klischeegebilde erhält, insofern sie über die konkrete Lebenswirklichkeit des chinesischen Volkes, noch dazu die der weit weg von Peking in der Peripherie lebenden Minderheitenvölker, wenig auszusagen

vermag. Die Mauer als Symbol für China heranzuziehen ist genauso sinnfällig wie oberflächlich. Tan zeichnet genau diese zwei Seiten des Komponierens mit kulturell geprägten Stilmitteln aus, was ihn einzigartig macht und sicherlich seine breite internationale Anerkennung mitbegründet. Der Erfolg seiner Musik im Großen rührt wohl nicht unwesentlich aus dem Scheitern im Detail.

Das The Wall-Duett über Tans Biografie zu erklären, eröffnet einen neuen Zugang auch zur letzten großen Arie. Mit der Zhongguo-Arie des Polo lässt sich das Duett in einen Zusammenhang bringen, um die letzte Etappe der Reise von Marco und Polo zu zeichnen.

5.5.9. Öffnung – die Zhongguo-Arie

Mit der Zhongguo-Arie aus dem Teil „The Wall (continued)“ hat Polo seinen finalen Soloauftritt. Die Orchesterbegleitung und die Melodie sind identisch mit der Venezia-Arie aus „Piazza“. Auf diese strukturelle Ähnlichkeit wies bereits Utz hin.¹⁹⁷ Umso aufschlussreicher sind die Abweichungen.

Trotz der grundsätzlichen Übereinstimmungen zeigt die Zhongguo-Arie weniger schweifende Momente als es für die Venezia-Arie beobachtet wurde. An dieser Stelle initiiert ein Einwurf der Queen: „did you ever doubt you would reach here“ („hast du je daran gezweifelt, hierher zu gelangen“), wo zu Beginn der Venezia-Arie der Wu-Choral abendländische Gregorianik imitierte und dort durch den schweifenden Duktus der Musik Polos schweifende Gedanken anregte. Vor dem Hintergrund der Dramaturgie, die Polo durch die Oper bis hierher durchlaufen hat, drückt die Zhongguo-Arie überdies eine gänzlich andere Ausgangshaltung aus. Polo hat zu diesem Zeitpunkt bereits seine Reise im Sinne des „lǚyóu (旅游)“ durchlebt, sich seinem Gegenpart Marco angenähert und im Duett mit diesem vereint. Das Reisegedächtnis Polo überbrückte dabei die Vergangenheit mit der Gegenwart, das Erinnernte mit dem Erinnern. In der Zhongguo-Arie nun verweist Polo auf die Zukunft, indem er das Erlebte verinnerlicht. Polo nimmt sein Reiseziel wortwörtlich in sich auf. Hierzu übernimmt er die Sprache seiner Umgebung.

Das chinesische Wort für China „zhōngguó (中国)“ trägt eine mehrschichtige Bedeutung. Zum einen die Volksrepublik China bezeichnend, deutet sich mit dem Wort „zhōng (中)“ für „Mitte“ und „guó (国)“ für „Staat“ auch die bisweilen poetisch gebrauchte Bezeichnung „Reich der Mitte“ an. Vor diesem Hintergrund die Arie in Takt 76 mit der Silbe „zhōng (中)“

¹⁹⁷ Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 466.

beginnen zu lassen, lässt sich ebenso gut auf die nach Innen gerichtete Entwicklung der Figur Polo, auf dessen innere Mitte hin, beziehen.

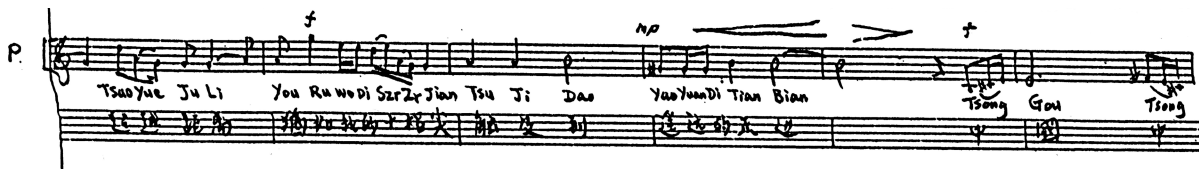


Abb. 12: *Marco Polo, The Wall* (continued), T. 99-104

Polo besingt China in chinesischer Sprache. Bereits bei dem in italienischer Sprache abgefassten Text der Venezia-Arie wurde argumentiert, dass dies letztlich auf ideologischem Wunschdenken im Sinne der Idee Marco Polo fußt. Der Gedanke lässt sich, in etwas anders gelagerter Weise, auf diese Stelle übertragen. Die Vielzahl lokaler Dialekte im heutigen China macht die Festlegung einer Referenzsprache noch schwieriger als im Fall der altitalienischen Dialekte. In der Orchesterpartitur des Schirmer-Verlags wählte man für die chinesischen Schriftzeichen die Schreibweise in Langzeichen, welche in Taiwan und Hong Kong heute noch gebräuchlich ist, während diese im sonstigen Festlandchina und vor allem in der Hauptstadt Peking seit den 1970er Jahren durch die vereinfachten Kurzzeichen ersetzt wurden. Die Referenz zum alten China des 13. Jahrhunderts mag diese alte Schreibweise begründen. Was die Aussprache angeht, schweigt sich Tan Dun ebenso wie die Partitur darüber aus, welcher der chinesischen Dialekte hierfür zu verwenden ist. Eine Aussprache im taiwanesischen Dialekt würde eine weitgehend andere Klanglichkeit erzeugen als der Pekingdialekt. Ohne diese Präzisierung handelt es sich bei der so präsentierten Sprache der Zhongguo-Arie um ein zu Teilen oberflächliches Klischeegebilde.

Darüber hinaus verdienen auch die Unterschiede im Text zwischen Venezia-Arie und der Zhongguo-Arie genaue Betrachtung. Auf der einen Seite übernimmt die Zhongguo-Arie über weite Teile den Text der Venezia-Arie in einer Übersetzung in die chinesische Sprache, auf der anderen Seite zeigen im Detail gerade jene inhaltlichen Abweichungen, die sich nicht mehr auf Bedeutungsverschiebungen durch Translation erklären lassen, den Unterschied zwischen beiden Arien in ihrer Funktion für die Dramaturgie der Oper. Der Wind, der in der Venezia-Arie über den Marktplatz weht, umweht in der Zhongguo-Arie die große Mauer. Außerdem zeigt die Abänderung des „vicino“ („Nähe“) in der Venezia-Arie zu „junli (距离)“ („Ferne“) in der Zhongguo-Arie die veränderte Perspektive Polos von seiner eigenen Heimat

in ein fernes Land hinein.¹⁹⁸ Es ist für ihn weiterhin ein fernes Land, jedoch kein fremdes mehr – er hat bereits ihre Sprache angenommen.

Die Sprache der Zhongguo-Arie bietet einen Schlüssel zum Verständnis ihrer dramaturgischen Funktion. Sie ist zusammen mit dem vorherigen The Wall-Duett zu sehen. Nachdem Marco und Polo dort zu einer ganzen Person verwachsen, verschmilzt Polo an dieser Stelle mit seinem Reiseziel. Mit der Zhongguo-Arie vollzieht sich Polos Öffnung für seine Umgebung und lässt die bereits im The Wall-Duett überwundene Mauer zur Gänze hinter sich. Er ist bereit, sich auf die andere Kultur einzulassen und einen Teil ihres Wesens, ihre Sprache, in sich aufzunehmen.

Das Überwinden der Mauer steht demnach sinnbildlich für das Überkommen jener Barriere, die das Zusammenkommen von Körper und Geist, von Gedanken und realem Erleben, behindert. China wird danach zu Polos geistigem Zuhause. Das Libretto schlägt an dieser Stelle vor, dass sich Marco nach der Zhongguo-Arie von Polo wieder losreißen und den anschließenden Gesang des Ensembles nicht mit anstimmen solle. Dort singt das Ensemble in symbolhaften Worten „beyond the rule of the Khan there is nowhere“¹⁹⁹ („jenseits der Gesetze des Khans ist das Nirgendwo“).

Der Machtbereich des Khans ist, ebenso wie die Mauer, ein Symbol für die Reise des Reisenden zu sich selbst. Während mit „zhōngguó (中国)“ mehr gemeint ist als die Volksrepublik China, nämlich allgemein das Fremde und Ferne am Ziel einer Selbsterkundung, so steht auch der Khan nicht nur für den Mongolenherrscher Kublai Khan. Dieser Khan ist die figürliche Repräsentation jenes Wirkungsbereiches des „zhōngguó (中国)“ und damit die sinnlich erlebbare Spiegelung des eigenen Ichs im Angesicht des Anderen.

Die Mauer erlangt am Ende der Oper ebenso eine mehrschichtige Bedeutung. Während das Ensemble die letzten Worte „a changeless light, an eye“ („ein unveränderliches Licht, ein Auge“) haucht, soll sich Polo, laut Libretto, Marco zuwenden. Marco bricht dann durch die Mauer.²⁰⁰ Er durchbricht diese Mauer demnach erst später als Polo und hat auch die chinesische Sprache nicht offen angenommen. Die Mauer als Symptom einer inneren Geisteshaltung gedeutet, schafft der Körper Marco die geistige Öffnung erst später als das Gedächtnis Polo. Dabei bleibt Marco jedoch keinesfalls hinter der Entwicklung Polos zurück.

Marco strebt bereits zu seiner nächsten Reise. Das Überkommen seiner inneren Mauer war hierfür die Voraussetzung. Tan Dun lässt offen, ob hiermit in einem Bezug zu *Il Milione* die

¹⁹⁸ Auf diese Unterschiede weist auch Utz hin, s. Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 466.

¹⁹⁹ Tan: *Marco Polo*, Libretto, S. 27 f.

²⁰⁰ Ebd., S. 28.

Rückreise in die Heimat gemeint ist oder eine Weiterreise in eine andere Ferne. Diese mag sogar in die Neue Welt führen, und somit versteckt auf Tans eigenen Lebensweg aus China hinaus in die USA verweisen.

Die Oper endet mit einem gedanklichen Doppelpunkt, an den sich die individuelle Reiseerfahrung eines jeden Einzelnen, und damit auch die Tan Duns, anfügen kann. Diese letzte Etappe Marcos und Polos deutet abermals auf eine chinesisch gedachte Reiseerfahrung. Das zielgerichtete „lǚxíng (旅行)“ hat sich sich dergestalt vollzogen, dass Polo seine letzte Reiseetappe auch körperlich erreicht hat und direkt auf die physischen Gegebenheiten seiner Umgebung – die chinesische Mauer als ein Wahrzeichen des chinesischen Reichs – reagiert. Damit ist die zielgerichtete Reise an ihrem Ziel angekommen. Gleichzeitig zeigt sich „lǚyóu (旅游)“ in der schweifenden Verschmelzung Polos mit der ihn umgebenden Kultur. Er nimmt ihre Sprache an und singt zu einer schweifenden Musik, wie es bereits in der Venezia-Arie aufgezeigt wurde, von einem Gefühl der Verwurzelung, welches er am Beginn seiner Reise bereits über seine Geburtsstadt empfinden konnte. Durch die Gesamtheit der gemachten Erfahrungen gelangt Polo zu Wachstum und Vervollkommnung. Polo wurde vom Venezianer zum Weltbürger. Marco setzt zu einer nächsten Reise an und weist damit über das Ende der Oper hinaus.

An dieser Stelle verpasste die Uraufführung eine adäquate szenische Umsetzung dieses offenen Endes und der Symbolkraft von Marcos finaler Geste. Während Polo das letzte „changeless light“ singt, verharrt das gesamte Ensemble regungslos. Polo bleibt links vorne auf Bühne, während der hinter ihm stehende Marco als Teil der Menge kaum mehr wahrnehmbar ist.²⁰¹ Somit ging Marcos Durchbrechen der Mauer – seiner Mauer – als eine Schlussbotschaft der gesamten Oper verloren. Ein Teil dieser Ungenauigkeit mag dadurch gefördert worden sein, dass diese Anweisung nur im Libretto formuliert steht und in der mir zugänglichen Dirigierpartitur nicht eingetragen ist.²⁰² Dennoch kann dieser Umstand die zu statische Figurenführung im Schlussbild der Uraufführungsinszenierung nicht umfassend entschuldigen. Der dramaturgischen Entwicklung von Marco und Polo konnte die Regie an diesem Punkt nicht gerecht werden. Eine vergleichende Studie darf es sich zur Aufgabe machen, diesen speziellen Aspekt in verschiedenen Inszenierungen zu untersuchen. Es ließen sich daraus wertvolle Schlüsse ziehen über die Rezeption des Stücks und ihres offenen Endes.

201 Tan: *Marco Polo*, Videoaufnahme, Min. 01:40:00-Ende.

202 Vgl. hierzu Tan: *Marco Polo*, Libretto, S. 28 mit Tan: *Marco Polo*, Partitur, S. 246.

5.6. Drittes Zwischenergebnis: *Marco Polo* zwischen Traum und Autobiografie

„Ich glaube fest daran, dass Kunst und alle kreativen Prozesse ein zutiefst persönliches Ereignis sind.“²⁰³ Tan Duns *Marco Polo* ist ein Abbild seiner eigenen Lebensgeschichte. Die zusammengetragenen Beobachtungen zeigen an mehrfacher Stelle eine Überschneidung von Tan Duns Biografie und der Ausformung seines *Marco Polo*. Entsprechend verstand bereits der niederländische Musikkritiker Bas van Putten die Oper als „autobiographical testimony sublimated into music“²⁰⁴ („zu Musik veredeltes autobiographisches Vermächtnis“). Dabei ist die besonders enge Verbundenheit zum Marco Polo-Stoff bereits durch den Komponisten selbst in den Raum gestellt worden. Tan Dun hat selbst über sich bekundet: „Ich habe eine sehr enge, persönliche Beziehung zu der Geschichte von Marco Polo“.²⁰⁵ Vor dem Hintergrund solch plakativer Aussagen und der mitunter so verlockend simpel nachzuweisenden chinesischen Anteile in Tans Musik, gerät eine vorschnelle Analyse schnell in die Schiene oberflächlicher Gleichschaltung von Komponist und Werk. Umso dringlicher wird eine differenzierte Sicht auf die biografischen Spuren in *Marco Polo*.

Die erste Differenzierung betrifft die kulturelle Verortung Tan Duns, die keineswegs eindeutig zu beantworten ist. Vielfach wird er vorschnell als Chinese eingeordnet, so auch von der Festivalleitung der Münchener Biennale, die ihn im Programmheft plakativ als „chinesischen Komponisten Tan Dun“ einführt.²⁰⁶ Wie auch schon für MP und die Frage seiner Verbundenheit zu Europa argumentiert wurde, entzieht sich Tans Leben, entgegen solch vereinfachender Darstellungen, einer allumfassenden eindeutigen Zuordnung. In einem anderen Interview sprach Tan über sich selbst: „I can't attempt to be either purely Eastern or purely Western.“²⁰⁷ („Es gelingt mir nicht, entweder nur östlich oder nur westlich zu sein.“)

Seine eigene Entwicklung als Komponist umfasste dabei Einflüsse aus sowohl asiatisch als auch europäisch-westlich geprägten Kulturräumen. Sein künstlerisches Heranwachsen begann durch den Kontakt mit traditionellen Musikformen in seinem Geburtsland China und führte ihn schon bald in die USA, wo er zu dem weltweit gefragten Komponisten heranwuchs, der diese Oper hervorbrachte. Seine Komponistenpersönlichkeit fand erst in der Ferne zur eigenen Stimme und gelangte durch die Vermischung von östlicher Prägung und westlichem Einfluss zur Vervollkommnung. Tans Reise durch die Kulturen wurde, wie für seinen Marco

203 Tan Dun im Interview mit Annika Notz. In: *Münchener Biennale 1996*, Programmheft, S. 6.

204 Bas van Putten: „Tan Dun's Marco Polo: a multi-cultural journey“. In: *CHIME* 9, 1996, S. 57.

205 Tan Dun im Interview mit Annika Notz. In: *Münchener Biennale 1996*, Programmheft, S. 6.

206 Peter Ruziscka: „Editorial“, In: *Münchener Biennale 1996*, Programmheft, S. 1.

207 Van Putten: „Tan Dun's Marco Polo“. In: *CHIME* 9, S. 60.

Polo, in erster Linie zu einer Reise zu sich selbst. Tan reflektierte diese Entwicklung über sich mit den Worten:

„Der Westen (...) hat meinen Horizont geöffnet: Ich erkannte plötzlich meine östlichen Wurzeln aus einer Welterperspektive, aus einem größeren Zusammenhang, der mir wiederum zu einem viel weiteren Sichtfeld verhalf – als Mensch und als Musiker. (...) Ich begann, vom Standpunkt eines Weltbürgers zu komponieren – und nicht nur aus der Sichtweise eines Chinesen.“²⁰⁸

Diese Dramaturgie hat die oben gelieferte Notenanalyse für die Figuren Marco und Polo als ein zentrales Ergebnis hervorgebracht. Zu Beginn standen Marco und Polo in relativer Isolation zueinander, in der Polo sich in der Venezia-Arie gedanklich noch mit seiner Heimatstadt identifizierte. Marco bemerkte später im Such a Moment-Lied die Auswirkungen der Reise auf sich selbst, bis sich Marco und Polo im M-Duett schließlich erstmals einander annäherten. Die dort vorbereitete Verbindung beider zu einer ganzheitlichen Person vollzog sich dann im The Wall-Duett. Durch diese Verbindung von Körper und Gedächtnis wurde die allumfassende Annahme der anderen Kultur möglich. Diese ging soweit, dass Polo zuletzt die Sprache seiner Umgebung annimmt und mit chinesischer Zunge singt.

Die Mauer bekam hierfür eine zentrale Bedeutung, und wurde von ihrer steinernen Realität zu einer symbolhaften inneren Barriere abstrahiert. Eben jene innere Mauer zu überwinden, dürfte für Tan Dun eine elementare Erfahrung seines Lebens gewesen sein. Ob als junger Mann im Rahmen der Landverschickung während der Kulturrevolution, während der ersten Berührungen mit westlicher Musik zu Beginn seiner Ausbildung oder während des Lebens als Immigrant in den USA, waren Erfahrungen der Abgrenzung, der Hinterfragung und schließlich der Horizonterweiterung immer wieder zentrale Herausforderungen für ihn.

Unter dem Blickwinkel autobiografischer Verarbeitung betrachtet, bekommen auch die in *Marco Polo* eingesetzten Sprachen eine besondere Bedeutung. Englisch und Chinesisch sind vorherrschend. Italienisch für die Venezia-Arie, Deutsch im Mahler-Zitat und einige kurze Fragmente aus verschiedenen Fremdsprachen lassen nicht darüber hinweg sehen, dass Tan Duns Marco Polo Englisch spricht, und sich Chinesisch schließlich aneignet. In Tan Duns sprachlich-kultureller Prägung findet sich hierin eine Entsprechung. Auf der einen Seite durchlebte er diesen Weg in umgekehrter Richtung, indem er Englisch erst später zu lernen hatte, auf der anderen Seite mag ihn für seine eigene Arbeit an *Marco Polo* auch eine gewisse Distanz zur Musik seiner Heimat aufgekommen sein. Wie als ob die Sprache der chinesischen Musik erst wieder neu gefunden werden wollte, sind die Anteile an chinesischer Musik in *Marco Polo* eben keine Originalklänge, sondern Stilkopien, die Tan frei erfunden und neben

²⁰⁸ Tan Dun im Interview mit Annika Notz. In: *Münchener Biennale* 1996, Programmheft, S. 6.

ebensolchen westlichen Kolorits gereiht hat. Die Sprache in *Marco Polo* ist mithin die Sprache seines eigenen Lebens.

Es lassen sich auch in Bezug auf die historische Vorlage Parallelen ausmachen zwischen Marco Polo und Tan Dun. Beide haben mit ihren Weltreisen die Skepsis ihrer Zeitgenossen auf sich gezogen. Es wurde gezeigt, wie sehr man schon zu Lebzeiten MPs Reisebericht anzweifelte, und seinen Erlebnissen mit Unverständnis entgegen trat. Tans kompositorischer Stil ist bis heute scharfer Kritik ausgesetzt. Nicht jeder erkennt die Bedeutung seiner Musik für die Kultur unserer Gegenwart so wohlgesonnen an wie John Cage, der bereits den noch jungen Tan Dun lobend erwähnte: „Tan Duns Musik ist wichtig für uns in einer Zeit, in der Ost und West zu unserer gemeinsamen Heimat zusammenwachsen.“²⁰⁹

Dieses Zusammenwachsen mag in weniger weltoffenen Menschen Vorbehalte auslösen, und Tans Musik umso mehr. Er selbst führt diese Vorbehalte gegenüber Multikulturalismus, jene oben angesprochene in diesem Sinn verstandene innere Mauer, auf „Naivität und Engstirnigkeit“²¹⁰ zurück. Dieser sehen sich sowohl Globalisierung als Kulturphänomen allgemein als auch Tans Musik im Speziellen ausgesetzt.

Peter Becker spricht in einem Essay über Tans *Marco Polo* jene Herausforderungen an, die Globalisierung mit sich bringt. Er nennt das aus Vorurteilen und Vorbehalten gewachsene Misstrauen gegenüber dem Fremden das „Marco-Polo-Syndrom“, und sieht Tans Oper gerade darin als aktuell an, dass sie die Vermischung der Kulturen als Teil einer kulturellen Globalisierung unserer Gegenwart anspricht. Dabei sei es eine Herausforderung, sinnvoll mit den damit einher gehenden Unsicherheiten und Infragestellungen für wahr gehaltener Werte umzugehen. Wenn der eigenen Kultur ihre Allgemeingültigkeit abgesprochen wird, entstehe nicht zuletzt Verunsicherung: „Wir sind geerdet, aber auch entsichert.“²¹¹ Dennoch darf der gegenseitige kulturelle Kontakt nicht zu einem oberflächlichen Netz aus Anleihen verkommen: „Ein Netz aber hat keine Tiefe, nur Oberfläche.“²¹² In diesem Spannungsfeld aus aufrichtigem Interesse und dem Rekurren auf Klischees befindet sich Tans Musik.

Tan passt mit seiner Musik nur schwer in eine Musikgeschichtsschreibung. Was bei MP die als Prahlerei empfundene Zurschaustellung von Juwelen und kostbaren Seidenstoffen waren, sind bei Tan Dun die fremden Federn aus Harmonik, Stilkopien und Zitaten aus älteren Epochen. Weitergehend stellt seine Elemente aus Asien und dem Westen zusammenführende

209 Zitiert nach Ruziscka: *Münchener Biennale 1996*, Programmheft, S. 5.

210 Ruziscka: *Münchener Biennale 1996*, Programmheft, S. 7.

211 Peter Becker: „Marco Polo und Andere – Der Dialog der Kulturen“. In: *Münchener Biennale* (Hg.): *Magazin der 6. Münchener Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater*, München 1998, S. 10.

212 Ebd.

Musik die Grundfesten europäischer Kunstmusik in Frage. Für Aufsehen sorgte zuletzt sein groß angelegtes Projekt in Zusammenarbeit mit der Internetplattform *Youtube*, über deren Community er das „Youtube Symphony Orchestra“ castete, mit welchem er in der Folge die *Internet Symphony Eroica*, eine an Beethovens 3. Symphonie angelehnte Neukomposition, aufführte und medial vermarktete.²¹³ Mehr noch als die Einflechtung asiatischer Elemente trifft solch ein unbefangener Umgang mit Populärmusik und der kommerziellen Musikindustrie wohl mitunter auf Vorbehalte bei eher konservativeren KritikerInnen.

In Bezug auf *Marco Polo* warfen KritikerInnen Tan mehrfach oberflächliche Behandlung seines musikalischen Materials vor. Gerhard Kramer empfand das Werk als ein „west-östliches Pasticcio von postmoderne Beliebigkeit; gefällig aufbereitet, aber ohne erkennbare kompositorische Stringenz und zudem im europäischen Teil an die Grenze der Banalität stoßend.“²¹⁴ Etwas versöhnlicher fällt Utz' Fazit über Tans Kompositionsstil aus: er weist genauso auf den Vorwurf der Kommerzialisierung hin, gibt jedoch auch zu bedenken, dass diese oftmals formuliert wurde ohne Tans Musik vorher im Detail untersucht zu haben.²¹⁵ Utz stellt *Marco Polo* der nahezu zeitgleich komponierten *Symphony 1997: Heaven, Earth, Mankind* gegenüber, und kommt zu dem Schluss, dass Letztere bedeutend weniger elaboriert und von größerer Trivialität geprägt sei.²¹⁶

Bereits das Jinghu-Kernmotiv der Oper steht sinnbildlich für die Verschmelzung von Europa und Asien, und damit als ein zu Musik kondensiertes Lebensmotto Tan Duns. Die weiteren musikalischen Gestaltungsmittel knüpfen hier an. Die Einbindung einer chinesischen Propagandamelodie, besonders in der Venezia- und der Zhongguo-Arie, trägt die chinesische Provenienz subkutan in die Musik hinein. Diese unterschwellige Einbeziehung heimatlicher Klänge bringt Tans Lebensgeschichte, zwischen Anerkennung seines Geburtslandes und gleichzeitiger Distanz dazu, zum Ausdruck.

Einen weiteren Hinweis auf die Einbindung biografischer Züge in *Marco Polo* bildete die Analyse der Musik mithilfe der Reisebegriffe im Englischen und Chinesischen. Es wurde gezeigt, wie im Chinesischen zwei getrennte Begriffe zwei verschiedene Arten des Reisens meinen, eine zielgerichtete gegenüber einer schweifenden. Der englische Begriff „journey“ konnte diese beiden weitgehend abdecken. Die Entwicklung der Figuren Marco und Polo zeigte ebenfalls Aspekte beider Formen.

213 Hierzu: <http://www.youtube.com/symphony> (eingesehen 04.03.2010)

214 Gerhard Kramer: „West-Östliches Pasticcio“. In: *ÖMZ* 6/1999, S: 48.

215 Christian Utz: „A Marco Polo (re-)constructed by the West – Intercultural Aspects in Tan Dun's Compositional Approach“. In: *World New Music Magazine* 12/2002, S. 51.

216 Ebd., S. 57. Vgl. hierzu auch Christian Utz: „Tan Dun“. In: *Komponisten der Gegenwart*, S. 17 f.

Schon die Aufspaltung des Protagonisten in den realen Marco und das Gedächtnis Polo ließ sich mit der Vorstellung eines zielgerichteten und eines schweifenden Reisens erklären, insofern der mehr auf Körper bezogene Marco als reale Person seine in Absolvierung der Etappen vollzog, wohingegen das Gedächtnis Polo zu geistiger Ungebundenheit neigte und mehr für assoziatives Schweifeln empfänglich war.

Musikalische Strukturen, die mehr auf ein zielgerichtetes Denken hinwiesen, sind die über weite Strecke klare Harmonik und die, durch entsprechende Lokalstile an die körperliche Reise angepasste, musikalische Reise. Dem gegenüber stehen eine Reihe von Elementen, die schweifendes Umherreisen und haltloses Treiben zum Ausdruck brachten. Hierzu zählen die oft komplexen rhythmischen Strukturen, häufig die Melodik – besonders in den an den Belcantostil angelehnten Arienpassagen –, die vermehrte Verwendung von Glissandi, der Rückgriff auf Alte Musik mit ihrem schweifenden Duktus, sowie der Einbezug von Naturphänomenen und naturbezogenen Gefühlszuständen.²¹⁷

Tan hat demnach ein chinesisches Verständnis von Reisen in seine Oper eingearbeitet. Lassen sich nun Spuren eines im Sinne der chinesischen Sprache differenzierten Umgangs in der Art jener Reise, die die Figuren Marco und Polo durchleben, aufzeigen, so ergibt sich damit ein Hinweis auf eine chinesisch beeinflusste Rezeption des Marco Polo-Stoffs durch den aus China stammenden Tan Dun. Eine von ihm bewusst vollzogene Verarbeitung der chinesischen Begriffe „lǚxíng (旅行)“ oder „lǚyóu (旅游)“ ist damit freilich noch nicht bewiesen. Vielmehr ist es eher wahrscheinlich, dass Tan diese Bedeutungsnuancen unbewusst einbezogen haben mag. Seine explizite Verwendung des englischen Begriffs „journey“ eröffnet jedenfalls eine semantische Parallele. Umso fruchtbarer waren die verschiedenen Reisebegriffe als Leitgedanken für die Partituranalyse, denn sie haben die Dramaturgie mit kompositorischen Strukturen in Verbindung bringen können. Somit ist das Fazit erlaubt, dass Spuren zweier Formen von Reiseerfahrungen als östliches Element in Tans Bearbeitung des Marco Polo-Stoffs aufscheinen. Diese sind eine Form von autobiografischer Verarbeitung.

Die Einführung einer Traumreise erlaubte die Verbindung zwischen der historischen Vorlage und Tans persönlichem Zugang. Darüber hinaus eröffnete die Verlagerung von Marcos und Polos Reise auf eine Traumebene individuelle Anknüpfungspunkte für eine persönliche Deutung des offenen Endes. Auf der einen Seite steht dies, wie oben argumentiert, für ein Ausweichen vor der Idee Marco Polo und Tan geht damit der Herausforderung einer eigenen

²¹⁷ Der Zusammenhang von Natur, Stimme und der eigenen Identität findet sich als zentrales Thema in mehreren Werken Tan Duns. Hierzu Christian Utz: „Die Konstruktion des Achaischen – Natur, Stimme und Kulturelle Identitäten in der Musik Tan Duns“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/2000, S. 15-19.

Stellung in Bezug auf die historischen Zweifel aus dem Weg. Auf der anderen Seite schafft sich Tan gerade durch diese Traumebene einen umso größeren künstlerischen Freiraum für den Umgang mit der historischen Vorlage. Erst durch diese wurde eine plausible autobiografische Verarbeitung möglich, jenseits eines oberflächlichen Plakatierens persönlicher Sympathie mit der Thematik. Damit befindet sich Tans Marco Polo auf einer Traumreise zwischen der Ideologie um seine eigene Historie und der Autobiografie seines Komponisten.

6. Resultat: Zusammenfassung und Ausblick

Die Beschäftigung mit Marco Polo reicht an die Grundfesten abendländischer Kulturgeschichte. Aus dieser Position heraus ist eine Auseinandersetzung mit Marco Polo nicht möglich, ohne sich einer Ideologie und tradierten Wertvollstellungen ausgesetzt zu sehen. Der Name Marco Polo, bei Unklarheit über die genauen Umstände und trotz nachgewiesener Fehler in so vielen Details seiner Reise, wird als Mythos fortgetragen und steht als Symbol für ein Europa, das getragen vom Christentum in die Welt hinaus strahlt und geistigen, religiösen oder ökonomischen Handel betreibt. Wer an Marco Polo zweifelt, stellt die Frage, wie viele der für verbindlich gehaltenen abendländischen Werte weiterhin Gültigkeit in Anspruch nehmen dürfen. Die Idee Marco Polo, als ein in vielerlei Gestalt und oft versteckt agierender Mechanismus, drückt diesen ideologischen Wunschglauben aus.

Es wurde deutlich, dass Tan Dun für seine Umsetzung des Marco Polo-Stoffs die historische Vorlage selektiv übernahm. Die Zweifel am Wahrheitsgehalt des *Il Milione* waren in den 1990er Jahren bereits so weitreichend, dass eine unkritische Auseinandersetzung mit der angenommenen Asienreise der Polos kaum mehr möglich war. Tan entkam nicht vollends dem Dilemma, auf bestimmte Vorannahmen in Bezug auf seine Vorlage zurückgreifen zu müssen. Im Besonderen den Reiseablauf übernahm er weitgehend in Übereinstimmung mit dem Wunschglauben an MPs Asienreise. An anderen Stellen, und besonders bei der Besetzung seiner Oper mit historisch fremden Charakteren, beanspruchte Tan hingegen künstlerischen Freiraum. Sein *Marco Polo* ist somit nicht frei von der Idee Marco Polo, trägt jedoch dennoch seine eigene Handschrift.

Gleichzeitig reagierte Tan auf die im Raum stehenden Zweifel, in dem er MPs Asienreise in sein künstlerisches Konzept der Traumreise überführte. In Zusammenarbeit mit dem Librettisten Griffiths schuf er einen Marco Polo, dessen Traumreise, aufgespalten in einen realen Körper und ein spirituelles Gedächtnis, letztlich zu sich selbst führte. Dieser Marco Polo steht sinnbildlich für größere Zusammenhänge der Weltkultur, und findet sich in abstrakter Form in der Globalisierung unserer Gegenwart.

Tans *Marco Polo* drückt weitreichend auch seine eigene Lebenserfahrung aus. Eine Beobachtung dieser Art von biografischen Zügen wurde für die Art der Reiseerfahrungen nachgewiesen. Durch Bezug auf verschiedene Begriffe der englischen und der chinesischen Sprache konnte eine Partituranalyse die innere Entwicklung von Marco und Polo auf der Ebene der Dramaturgie mit den kompositorischen Strukturen zusammenbringen.

Eindeutige Zuordnungen zu einem Kulturraum lassen sich weder für MP noch für Tan Dun ausmachen. In einer Welt, in der die Grenzen zwischen Kulturen durchlässiger werden, sind strenge Kategorisierungen kaum mehr möglich. In diesem Sinn ist *Marco Polo* ein tagesaktuelles Werk über die zentralen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts, die Ideologien unserer eigenen Geschichte, den eigenen Umgang mit dem Fremden und nicht zuletzt auch über Tan Dun selbst.

Die zentrale Bedeutung des Marco Polo-Stoffs für Tan Dun lässt sich auch in anderen seiner Werke aufzeigen. Diese vorliegende Arbeit hat seine Oper *Marco Polo* zum Anlass genommen, auf diesen wichtigen Anteil im Schaffen Tan Duns hinzuweisen. Hieran können viele weitere Arbeiten anknüpfen. So ließen sich die hier erbrachten Erkenntnisse auf ihre Übertragbarkeit auf andere Werke hin überprüfen. Als Untersuchungsgegenstand bietet sich im Besonderen Tans viersätziges Orchesterwerk *Four Secret Roads of Marco Polo* an, worin sich bereits Zitate aus *Marco Polo* befinden. Überdies spielt auch sein *Silk Road* für Sopran und Percussion mit den nebulösen Vorstellungen über die Seidenstraße.

Gerade auch die zeitlose Dimension des *Marco Polo* in Bezug auf die Globalisierung der Weltkultur unserer Gegenwart bietet sich in besonderer Weise für eine ausführliche Untersuchung an. Hierfür bedarf es einer fundierten Analyse sowohl politischer, sozialer als auch ökonomischer Zusammenhänge, die dann in Bezug zu kulturellen Phänomenen gesetzt werden können. Hier liegen Arbeitsfelder für zahlreiche weiterführende Studien.

Wie auch *Marco Polo* mit einem offenen Ende beschließt, und auf eine nächste Reise leuchtet, so erhebt auch meine Arbeit nicht den Anspruch, in Stein gehauene Ergebnisse geliefert oder gar für ewig Wahrheit gesprochen zu haben. Am Ende steht vielmehr ein Doppelpunkt, der zum Nachdenken Anlass geben, Kritik provozieren, eine Diskussion in Gang bringen und *Marco Polo* im Gespräch halten möchte.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Email-Korrespondenz mit Herrn Peter Stanley Martin vom Verlag G. Schirmer New York am 17.11.2009.

„Internet Symphony Eroica“, <http://www.youtube.com/symphony> (04.03.2010)

Polo, Marco: *Il Milione – die Wunder der Welt*, übers. v. Elise Guinard, Zürich: Manesse 2008.

Tan, Dun: *Marco Polo*, Videoaufnahme der Inszenierung der Münchener Biennale 1996.

Tan, Dun: *Marco Polo*, Spielpartitur, New York: G. Schirmer 1997.

Tan, Dun: *Marco Polo*, Libretto von Paul Griffiths, New York: G. Schirmer 1998.

Sekundärliteratur

Agnes, Michael: *Webster's New World Dictionary*, vierte Aufl., Cleveland: Macmillan 1999.

Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft – Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Schmidt 2006 (*Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik* 27).

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 2005.

Barbi, Michele: *Dante: Leben, Werk und Wirkung*, Regensburg: Pustet 1943.

Bohlman, Philip V.: *World music: a very short introduction*, Oxford u. a.: Oxford Univ. Press 2002.

Born, Georgina und David Hesmondhalgh: *Western Music and Its Others – Difference Representation and Appropriation in Music*, Berkeley u. a.: University of California Press 2000.

Brett, Philip, Elizabeth Wood und Gary C. Thomas: *Queering The Pitch – The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge 2006.

Broughton, Simon (Hg.): *Weltmusik*, Stuttgart: Metzler 2000.

Cheney, Patrick: *Shakespeare's literary authorship*, Cambridge (u. a.): Cambridge Univ. Press, 2008.

De Rachewiltz, Igor: „F. Wood's Did Marco Polo Go To China? – A Critical Appraisal by I. de Rachewiltz“, zitiert nach: <http://rspas.anu.edu.au/eah/Marcopolo.html> (23.11.2009).

Eggert, Marion: *Vom Sinn des Reisens – Chinesische Reiseschriften vom 16. zum frühen 19. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 2004.

- Fazzioli, Edoardo: *Gemalte Wörter – 214 chinesische Schriftzeichen vom Bild zum Begriff*, Marix: Wiesbaden 2004.
- Fuchsenberger, Wilfried: *Chinesisch-Deutsches Universalwörterbuch*, Nachdruck der 1. Aufl., Beijing: Verlag für Fremdsprachige Literatur 2002.
- Griffiths, Paul: *Myself and Marco Polo – A novel of changes*, London: faber and faber 1989.
- Henze, Dietmar: „Polo, Marco“. In: ders. (Hg.): *Enzyklopädie der Entdecker und Erforscher der Erde*, Bd. 4, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000, S. 164-387.
- Huo, Jianying: *Die Kunst der Pekingoper*, Beijing: Verlag China heute 1997.
- Kramer, Gerhard: „West-Östliches Pasticcio“. In: *ÖMZ* 6/1999, S. 48-49.
- Lee, Joanna C.: „Tan Dun“. In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd 25, London: Macmillian 2001, S. 64-65.
- MacClary, Susan: *Femine Endings – music, gender, and sexuality*, Minneapolis: University of Minneapolis Press 2002.
- Mauser, Siegfried: „Von großen Erzählungen und aphoristischen Tendenzen“. In: *Musiktheater heute – Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung*, Basel: Paul Sacher Stiftung 2003, S. 85-96.
- Ménard, Philippe: *Marco Polo – Die Geschichte einer legendären Reise*, übers. v. Birgit Lamerz-Beckschäfer, Darmstadt: Primus 2009.
- Mittler, Barbara: „Tan Dun“. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil 16, Kassel u. a.: Bärenreiter 2006, Sp. 478-481.
- Münchener Biennale (Hg.): *Magazin der 5. Münchener Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater*, München 1996.
- Münchener Biennale (Hg.): *Magazin der 6. Münchener Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater*, München 1998.
- Münkler, Marion: *Marco Polo – Leben und Legende*, München: Beck 1998.
- ORF 2: „Zwischen den Welten – Tan Dun in Grafenegg“, Dokumentation, gesendet am 06.09.2009, ORF 2 © 2009.
- Pommer, Benjamin: *Marco Polo und sein Werk „Il Milione“ – Bericht einer mittelalterlichen Reise oder zusammengestellter Reiseführer?*, Studienarbeit, Norderstedt: Grin 2008.
- Rehbein, Boike und Hermann Schwengel: *Theorien der Globalisierung*, Konstanz: UVK 2008.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*, übers. v. Hans Günter Holl, Frankfurt a. M.: Fischer 2009.

- Sallis, Eva: *Sheherazade through the looking glass: the metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Richmond: Curzon 1999 (*Curzon studies in Arabic and Middle-Eastern literatures*).
- Schustereder, Peter: *Geschichte und ihre Darstellung in „Il Milione“ von Marco Polo*, Diplomarbeit, Universität Wien 1995.
- Senelick, Laurence: *The Changing Room - Sex, Drag and Theatre*, London u. New York: Routledge 2000.
- Shaughnessy, Edward L. (Hg.): *China*, Köln: Evergreen 2007 (*Weltgeschichte*).
- Simpson, J. A. und E. S. C. Weiner: *The Oxford English Dictionary*, 2. Aufl., Oxford: Clarendon Press 1989.
- Sparrer, Walter-Wolfgang: „Toshio Hosokawa“. In: Hanns-Werner Heiste (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: Ed. Text + Kritik 2007.
- Utz, Christian: *Original oder Fälschung?: die Musik Tan Duns im Kontext interkultureller kompositorischer Rezeptionsprozesse in neuer westlicher und ostasiatischer Musik seit 1950*, Dissertation, Universität Wien 2000.
- Utz, Christian: „Die Konstruktion des Achaischen – Natur, Stimme und Kulturelle Identitäten in der Musik Tan Duns“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/2000, S. 15-19.
- Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität – von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Steiner 2002 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 51).
- Utz, Christian: „A Marco Polo (re-)constructed by the West – Intercultural Aspects in Tan Dun's Compositional Approach“. In: *World New Music Magazine* 12/2002, S. 51-57.
- Utz, Christian: „Tan Dun“. In: Hanns-Werner Heister (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: Ed. Text + Kritik 2003.
- Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Bericht eines Symposiums an der Kunstuniversität Graz 2006, Saarbrücken: Pfau 2007 (*musik.theorien der gegenwart* Bd 1).

- Utz, Christian: „Komponieren zwischen Abstraktion und Konkretion – Die Tradition des Chinesischen Musiktheaters als Folie heutiger chinesischer Musik“. In: *ÖMZ* 6/2009, S. 35-45.
- Van Putten, Bas: „Tan Dun's Marco Polo: a multi-cultural journey“. In: *CHIME* 9/1996, S. 57-62.
- Walters, Richard (Hg.): *American Aria Anthology*, New York: Schirmer 2004.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Wood, Frances: *Did Marco Polo Go to China?*, Boulder: Westview Press 1996.
- Wood, Frances: *Entlang der Seidenstraße – Mythos und Geschichte*, Konrad Theiss: Stuttgart 2007.
- Yule, Henry und Henri Cordier: *The Book of Ser Marco Polo – The Venetian concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, 3. Aufl., London: John Murray 1903 (1. Aufl. 1871).
- Zheng, Zhuli: *Gesichter der Peking-Oper*, Gernot Prunner (Hg. und Übers.), Hamburg: Christians 1990.
- Zorzi, Alvise: *Marco Polo – eine Biographie*, Hildesheim: Claassen 1992.

8. Anhang

8.1. Abstract in deutscher Sprache

Die vorliegende Studie liefert einen interdisziplinären Zugang zur Oper *Marco Polo – An Opera within an Opera* (UA 1996 in München) des aus China stammenden Komponisten Tan Dun (geb. 1957). Neben einer musikalischen Analyse der Partitur und einer Untersuchung von Tans eigenem Vorwort wird hierfür auch das Libretto von Paul Griffiths einbezogen, welches von dessen früheren Roman *Myself and Marco Polo* (1989) geprägt wurde.

In der ersten Hälfte der Arbeit führe ich das Konzept der „Idee Marco Polo“ ein, welches ich als jenen Mechanismus definiere, der den Glauben an den Mythos Marco Polo trotz aller weitreichenden Ungereimtheiten aufrecht erhält. Die Ungenauigkeiten und Fehler in Marco Polos Reisebericht *Il Milione* (ca. 1298) führten bereits Dietmar Henze und Frances Wood zu dem Verdacht, dass Marco Polo nie selbst nach China gelangt sein könnte. Diese jahrhundertelange Geschichte der Zweifel muss Tan Dun in seiner Vorlage mittragen und damit auch jene Ideologien, die aus einem romantisierten und eurozentrischen Wunschglauben über Fernost entstanden.

Im zweiten Teil gehe ich den Spuren von Tans eigener Identität nach. Diese mag die Komposition soweit geprägt haben, dass Aspekte seiner Biografie in *Marco Polo* auffindbar sind. Meine Deutung des Aufbaus und der Besetzung, im Besonderen der Aufspaltung des Protagonisten in die reale Person („beings“) Marco und das Gedächtnis („memory“) Polo führe ich in Bezug auf das Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan und Aleida Assmann sowie mit Hilfe der Studien von Laurence Senelick zu Gender und Homoerotik in traditioneller chinesischer Oper durch.

Im Ergebnis lege ich nahe, dass *Marco Polo* enge Parallelen zu Tans Biografie aufweist. Diese zeigen sich nicht zuletzt in der Art der Reiseerfahrung, die Marco und Polo im Laufe der Oper durchleben. Eine Detailanalyse zentraler Szenen der Oper in Hinblick auf Orchestrierung, Harmonik, Melodik, Rhythmus, Stil und Genre, offenbart eine differenzierte Handhabung der Reisetematik. Ein Vergleich der englischen Begriffe „travel“, „voyage“ und „journey“ mit den chinesischen Entsprechungen „lǚxíng (旅行)“ und „lǚyóu (旅游)“ ergibt, dass die mit diesen Begriffen vermittelten unterschiedlichen Bedeutungsnuancen in der Komposition ihren Niederschlag fanden. Durch Tans selektive Verarbeitung verläuft die Reise der Protagonisten als eine Traumreise. Auf diese Weise vermag Tan die historische Dimension der Vorlage mit seiner eigenen Lebensgeschichte zu verbinden.

8.2. Abstract in englischer Sprache

This thesis presents an interdisciplinary study of *Marco Polo – An Opera within an Opera* (première Munich, 1996) by the Chinese-born composer Tan Dun (b. 1957). It is based on musical analysis of the score, as well as close readings of Tan's own Preface to his opera, and the libretto by Paul Griffiths, itself shaped by his earlier novel *Myself and Marco Polo* (1989).

In the first half of the thesis, I introduce the concept of an ‚Idee Marco Polo‘ (‚Idea of Marco Polo‘), which I define as the perpetuation of a belief in the myth of Marco Polo, notwithstanding fundamental doubts cast (by Frances Wood and Dietmar Henze, among others) on the historical accuracy and credibility of Marco Polo's itinerary as recounted in *Il Milione* (ca.1298). This sole extant source of Marco Polo's supposed journey from Italy to China is so riddled with inaccuracies as to suggest that he might not have reached China at all. Given the accumulation of centuries of far-reaching doubts, then, Tan Dun must reckon not only with the historical subject of Marco Polo but also with an ideological legacy of wishful thinking based on romanticised and eurocentric notions about the Far-East.

In the second part of the thesis, I explore how Tan Dun's identity, and his own personal confrontation with East and West, might have shaped and influenced his composition of the opera. My reading of the structure and ‚cast‘ (the composer's term) of the opera, and in particular the composer's division of the protagonist into the ‚beings‘ Marco, and the ‚memory‘ Polo, draws on Jan and Aleida Assmann's concept of ‚kulturelles Gedächtnis‘ (‚cultural memory‘), as well as Laurence Senelick's research on gender and homoeroticism in traditional Chinese opera.

My conclusions suggest that the subject of *Marco Polo* shows close parallels with Tan Dun's own life and has also left autobiographical traces in the kind of musical journey on which his opera's protagonist embarks. A close scrutiny of central scenes in the opera with respect to orchestration, harmony, melody, rhythm, and historical musical style and genre, reveal different kinds of journey experiences. I explore these by comparison of the English terms ‚travel‘, ‚voyage‘ and ‚journey‘ with their Chinese translations ‚lǚxíng (旅行)‘ and ‚lǚyóu (旅游)‘. These nuances of meanings, I suggest, are conveyed in Tan's composition and reflect his own selective perception of the original as a ‚dream journey‘, in which the historical dimension of Marco Polo merges with Tan's biography.

8.3. Curriculum Vitae

Steffen Rother, geb. 19.12.1984 in Oldenburg (Oldb.), Deutschland

- 2004 Abitur (1,8) am Gymnasium Liebfrauenschule in Oldenburg
- 2004–2005 Zivildienst im deutsch-italienischen Kinderladen *Girasole e.V.* in Berlin
- 2005–2010 Studium der Musikwissenschaft und Sinologie an der Universität Wien, Studienschwerpunkte auf zeitgenössischer Musik und Gender Studies
- seit 2006 Musikalische Ausbildung am Diözesankonservatorium für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien bei Dr. Andrea Pach (Orgel) und Peter Thunhart (Gesang)
- 2007 1. Diplomprüfung im Fach Musikwissenschaft mit Auszeichnung
Teilnahme an einer Summer School der Shaoxing University in China
Erstes Praktikum für das Festival *Wien Modern*
- 2008 Praktikum im Lektorat für Neue Musik der *Universal Edition*
Zweites Praktikum für das Festival *Wien Modern*
- seit 2008 2. Vorsitzender des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft DVSM e.V.
Leiter des Organisationskomitees DVSM-Symposium 2009 zur Vorbereitung des 23. internationalen studentischen Symposiums des DVSM e.V. am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien
copy & paste – meins, deins, unsers im gespräch (09.–12.10.2009)
Mitherausgeber des Tagungssammelbands
- 2009 Studienaufenthalt an der University of Sydney als Stipendiat des universitären Austauschprogramms Joint Study
- 2009–2010 Aufnahme in den 3. Zyklus des High Potential Förderprogramms *Talent Circle* von *Uniport – Karrieservice der Universität Wien* und *Partners4*

Stand: April 2010