

Inhalt

Vorwort 7

EINLEITUNG II

Über »Mise en abyme« in Literatur und Kunst 14

Der Begriff »Metamusik« 24

Zum Buchbau 42

I. METAREFERENZEN

Gattungstitel 54

Personentitel 65

Lyrikspiegel 78

Experimente 90

Kunstwelten 104

II. METAMUSIKTHEATER

Komik, Parodie, Inversion

Satirenziele: Meta-Musiktheater oder Metamusik-Theater? 116

Gattungsdiagnostik: Die Komödie *L'opera seria* 126

Paragone: Der Schauspieldirektor versus *Prima la musica e poi le parole* 135

Metaoper und Metadrama

Metaopernpoesie: *L'arte di far libretti* 150

Kunstkosmos: Die Meistersinger von Nürnberg 158

Netzkonstellationen: Der Ring des Nibelungen 171

Moderner Klassizismus

Kunst und Leben: *Ariadne auf Naxos*, *Intermezzo*, *Capriccio* 184

Poiesis eines Musikmythos: *Amphion* 202

Oper in der Oper: *Cardillac* 1952 212

Postmoderne und Avantgarde

Instrumentales Theater, Metaoper: *Water Music – Europas 1 & 2* 222

Antiooper, Liederoper: *Staatstheater – Aus Deutschland* 230

Imaginäres Theater, Anti-Antiooper: *Aventures und Nouvelles Aventures – Le Grand Macabre* . 239

III. VERKEHRTE GESCHICHTE

Konservative Neue Musik

Rihms Klangenergie	256
Boulez' Ausfaltungen	269
Weberns Symmetrietricb	286

Moderne Romantik

Mahlers Nachtschatten	302
Brahms' Melancholie	314
Schumanns Sphinxen	326

Postmoderne Klassik

Schuberts Kunstquellen	341
Beethovens Bauen	353
Haydns Reflexionsgenuss	366

Avantgardistische Alte Musik

Bachs Exerzitien	378
Cerones Bildrätsel	392
Josquins Übermalungen	405

IV. SELBSTREFLEXIVES HÖREN, SEHEN, DENKEN, SCHREIBEN

Riemanns Tontheorie	422
Karajans Ekphrasis	435
Bernhards Sprachmusik	445
Adornos Kunstreflexion	455
Metamusikers Spiegelbild	462

Namen- und Werkregister	477
Nachweis der Abbildungen	491
Vorarbeiten	495

Einleitung

Alle Liebhaber der Opernkunst kennen die Stelle im Finale von *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, da die zur Tafel aufspielende Harmoniemusik drei Bühnenwerke durch Motive anklingen lässt und Leporello das letzte mit den Worten kommentiert: »Questa poi la conosco pur troppo«. Im Unterschied zu den vorangehenden Zitaten aus *Una cosa rara, o sia Bellezza ed onestà* (Vicente Martín y Soler / Lorenzo Da Ponte) und *Fra i due litiganti il terzo gode* (Giuseppe Sarti / anonym nach Carlo Goldoni) erwähnt er in Mozarts und Da Pontes *Dramma giocoso* den Titel des zitierten Werkes – *Le nozze di Figaro* – nicht, und schon gar nicht den Autor der beschwingten Arie – Mozart selbst. Es ist auch gar nicht nötig; ihren Reiz bezieht die Stelle aus der verschwiegene Allusion auf ihre Quelle. Das Publikum selber soll sein Lächeln spielen lassen und zugleich im Orchesterkommentar den Untergang des frauenumflatternden Protagonisten nahen fühlen – dies ist eine Kunst für Kenner. Im

anders dar, als alle vier sehr verschiedenartigen Sätze die Thematik des Kopfsatzes abwandeln; das hiermit einhergehende Formkonzept, das in der von Bartók geschaffenen palindromischen »Brückenform« des langsamen dritten Satzes (A–B–C–B–A) gipfelt, fällt hingegen bereits unter den nächsten Kontext-Modus.⁴⁰

2. Infratextueller Kontext-Modus: die Beziehung eines Textteils zum Ganzen desselben Textes (hermeneutische Relation)

Der zweite Kontext-Modus, das altvertraute Prinzip einer hermeneutischen Relation, welches die klassische Ästhetik jedem Kunstwerk zuweist, begründet auch Strukturen, die Ideen einer Musik in der Musik beziehungsweise Oper in der Oper folgen. Zwar lassen Avantgarde-Tendenzen zu offener oder fragmentarischer Form den infratextuellen Kontext-Modus, der unmarkiert die Theorie von »Musik« weithin leitet, als überholt erscheinen – Vorstellungen eines »Ganzen« sind der neueren Ästhetik fremd geworden –, doch flicht er um des Kunstcharakters willen jenen Faden, ohne den die Momente einer Metaisierung isoliert verharren.⁴¹ Die Relation von Einzelem und Werk zeigt auf unterschiedliche Weise Differenzen zwischen Teilen und Ganzem, so in Paul Hindemiths Oper *Hin und zurück* mit zwei palindromischen Hälften oder in Alban Bergs *Kammerkonzert* die Satzfolge qua Kumulation, welche die Sätze 1 und 2 zu einer Synthese in Satz 3 verbindet.

3. Intertextueller Kontext-Modus: die Beziehung eines Textes zu anderen Texten der gleichen Textklasse (musikästhetische Relation)

Der dritte Kontext-Modus, teils innerhalb einer Gattung, teils zwischen verschiedenen Gattungen angesiedelt, weist in Richtung Metamusik und Metamusiktheater. Seit Jahrhunderten sind solche Prinzipien ausgelotet worden: von György Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28, wo Zitat-Allusionen an Andre Szervánszky beziehungsweise Anton Webern neue Klangstrukturen erzeugen, bis zu *La Comédie de chansons*, einem 1640 in Paris uraufgeführten Potpourri, bei dem jedes Wort dem Vers einer Chansonstrophe entstammt – *Airs de cour* und *Vaudevilles* wild gemischt.⁴² Beim intertextuellen Kontext-Modus mag es im Einzelfall schwierig sein, zwischen Musik und Metamusik beziehungsweise zwischen Musiktheater und Metamusiktheater zu unterscheiden. Herrscht zwischen einem Werk und

40 Vgl. Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen*, hrsg. von Felix Meyer, Mainz: Schott, 2000; F. Meyer, »Einleitung«, ebd., S. 9–29, hier S. 15 ff. Die Ko-Text-Strukturen innerhalb des vorliegenden Buches reichen von herausgehobenen Phänomenen eines Satzes wie dem dreimaligen Erklängen einer Akkordstruktur in Schumanns *Fantasie* op. 17 (unten S. 326–340) zu einem wiederkehrenden Abschnitt in Szenen eines Werks, zum Beispiel einer vierfach veränderten Arienmelodie in *Prima la musica e poi le parole* (unten S. 135–149).

41 Vgl. hierzu *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, hrsg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel, München: Fink, 2006. Auf diese Weise sind die Relationen zwischen Hauptoper (*Cardillac*, 1., 2. und 4. Akt) und inkludierter Oper (Lullys *Phaëton*, 3. Akt) bei *Cardillac* (1952) zu begreifen (siehe unten S. 212–221), beziehungsweise die gestufte Iteration der Aufzugsfolge bei *L'opera seria* (1. Akt: Schaffung der institutionellen und personellen Voraussetzungen einer Aufführung → 2. Akt: Erstellung von Skript, Libretto, Partitur und Probe → 3. Akt: Aufführung der *Opera seria* *L'Oranzebe* als Katastrophe; siehe unten S. 126–135).

42 Vgl. Tobias Bleek, *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett »Officium breve« op. 28*, Saarbrücken: Pfau, 2010; *La Comédie de chansons*, Paris 1640, S. [2] des »Avertissement aux lecteurs«.

Metamusik ist gegliedert in vier Teile: Die Eckteile umfassen je fünf Kapitel, die Mittelteile je zwölf, gebündelt in vier Komplexe. Teil I (Metareferenzen), der an Personen und Werken Aspekte in farbiger Varietät ohne diachrone Erzählung vorstellt, hat einleitenden Charakter; epilogischen hat Teil IV (Selbstreflexives Hören, Sehen, Denken, Schreiben), indem er ebenfalls ohne diachrones Raster an fünf Personen Metamusik-Perspektiven aufzeigt. Die umfangreicheren Mittelteile indes vollziehen eine diachrone Bewegung chiastisch: Teil II (Metamusiktheater) schreitet vom 18. zum 20. Jahrhundert fort; Teil III (Verkehrte Geschichte), Metamusik unter Ausschluss des Theaters, kombiniert einen Rücklauf vom 20. zum 16. Jahrhundert mit gegenstrebigem Ästhetikmustern (von konservativ bis avantgardistisch). Die Diachronien der Mittelteile bilden keine zusammenhängenden Narrative; ihre Studien zeichnen reiche, doch unabschließbare Bilder von Metamusik.

TEIL I (METAREFERENZEN) führt mit einer Folge von Kapiteln in breiterem theoretisch-historischen Zugriff in Metamusik ein. Um von außen die Probleme eines Buches vorzustellen, das von Musik der Musik, einer selbstreferentiellen Tonkunst handelt, bietet sich der Begriff »Metareferenzen« an. Er erlaubt es, auf philosophischer Basis verschiedene Fragen mit einem Ausdruck zu erörtern und Musik mono- wie plurimedial aufzufächern. Während Werner Wolf »metareference« medientheoretisch versteht,⁶¹ verwende ich diesen Begriff im Folgenden auf sehr vielfältige Weisen, die in jeder Form aus der im vorangehenden Kapitel dargelegten Bestimmung des Begriffs »Metamusik« herleitbar sind.

Das erste Kapitel nimmt Gattungstitel ins Visier. Einschlägig für Metamusik, rufen Werk-titel Gattungen logisch ungereimt auf, wenn ein Begriff wie »Symphonie« oder »Streich-quartett« ohne Opuszahl oder Nummer ein einzelnes Werk bezeichnet. Gattungstitel bilden ein Feld, das die Musik in Parallelen zur Literatur und zu weiteren Künsten setzt. Die Ebenen der logischen Hierarchie sind verletzt, aus ihrer Ordnung gebracht. Das griechische Wort für »Buch«, die »Bibel«, wurde verstanden als autorlose Heilige Schrift. Und lange vor Musils Mann ohne Eigenschaften rettete die Fliehenden die Ich-Auslöschung des Odysseus, der Polyphems Frage nach seinem Namen mit »Outis«, also »Niemand« beantwortete – was Luciano Berio zur gleichnamigen Oper *Outis* (1996) inspirierte. Mittels solcher Transpositionen erzielen zumal in der Moderne Werke, deren Titel eine höhere Ebene markieren, einen Überraschungseffekt, so auch die Filme *A Movie* von Bruce Conner (1958), Film von Samuel Beckett (1965) oder das Theaterstück *Art* von Yasmina Reza (1994). Wenngleich sich im gattungstheoretischen Normalfall zwischen Werk-titel und Gattungsname keine Metareferenzen ereignen – die Subsumption beruht auf Referenz, nicht auf Selbstreferenz –, eröffnen dynamische Paratexte von Künsten Felder für mannigfache Metaisierungen.

61 »It is a special, transmedial form of usually non-accidental self-reference produced by signs or sign configurations which are (felt to be) located on a logically higher level, a ›meta-level‹, within an artefact or performance; this self-reference, which can extend from this artefact to the entire system of the media, forms or implies a statement about an object-level, namely on (aspects of) the medium/system referred to. Where metareference is properly understood, an at least minimal corresponding ›meta-awareness‹ is elicited in the recipient [...].« W. Wolf, »Introduction« zu *Metareference across Media* (siehe Anm. 4), S. 31.

Sehr langsam. (M.M. $\text{♩} = 84$.)
Durchaus leise zu halten.

Im Tempo

Sehr rasch.

ABBILDUNG 6 Robert Schumann, *Kreisleriana* op. 16,
 Nr. 6, Takt 1–5 (oben), Nr. 7, Takt 1–4 (unten)

Tschaikowskys: die vierte Orchestersuite *Mozartiana* op. 61.³⁵ Tschaikowskys Autorschaft besteht in der Auswahl und Instrumentation der Stücke sowie ihrer Zusammenstellung zu einem Werk. Wenigstens zwei der vier Mozart-Sätze sind Tänze, wobei eine Gigue zum Eingang die Suitennorm kritisch reflektiert. Beim ersten und zweiten Satz handelt es sich um orchestrierte Klavierstücke – Gigue (KV 574) beziehungsweise Menuett (KV 355) –, die anderen Sätze bringen sogar eine dreistellige Bearbeitung: Der vierte Satz beruht auf Variationen über ein fremdes Thema, die Arie »Unser dummer Pöbel meint« aus Glucks Singspiel *Die Pilgrime von Mekka* (KV 455); der dritte Satz (»Preghiera«) orchestriert Liszts Klaviertranskription³⁶ der späten Motette *Ave verum corpus* für gemischten Chor, Orchester und Orgel (KV 618), deren lichten Klang Transpositionen von D- nach H- und schließlich B-Dur in andere Perspektiven rücken. Die zweifache Übermalung des Originals macht die Schlussgestaltung anschaulich (siehe Abbildungen 7). Während das Orchester bei Mozart, um eine Korrespondenz zum zweitaktigen Vorspiel herzustellen, mit drei Takten die Chor-Kadenz

35 Vgl. Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber, 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 2); sowie *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 1992 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 2).

36 Vgl. Franz Liszt, *Freie Bearbeitungen XII*, zusammengestellt von Imre Sulyok und Imre Mező, Budapest: Editio Musica, 1993 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Freie Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier zu zwei Händen, Bd. 12), S. 20–31, sowie den Kommentar S. XI f.

[illegible]

ABBILDUNG 7 Wolfgang Amadeus Mozart, *Ave verum corpus* für gemischten Chor, Orchester und Orgel kv 618 (1791), Takt 34–46 (oben). Franz Liszt: *À la Chapelle Sixtine* für Klavier, 2. Fassung (1862), Takt 138–157 (unten). Peter Tschaikowsky, *Mozartiana*, Suite Nr. 4 für Orchester G-Dur op. 61 (1887), 3. Satz, Takt 43–60 (folgende Doppelseite)

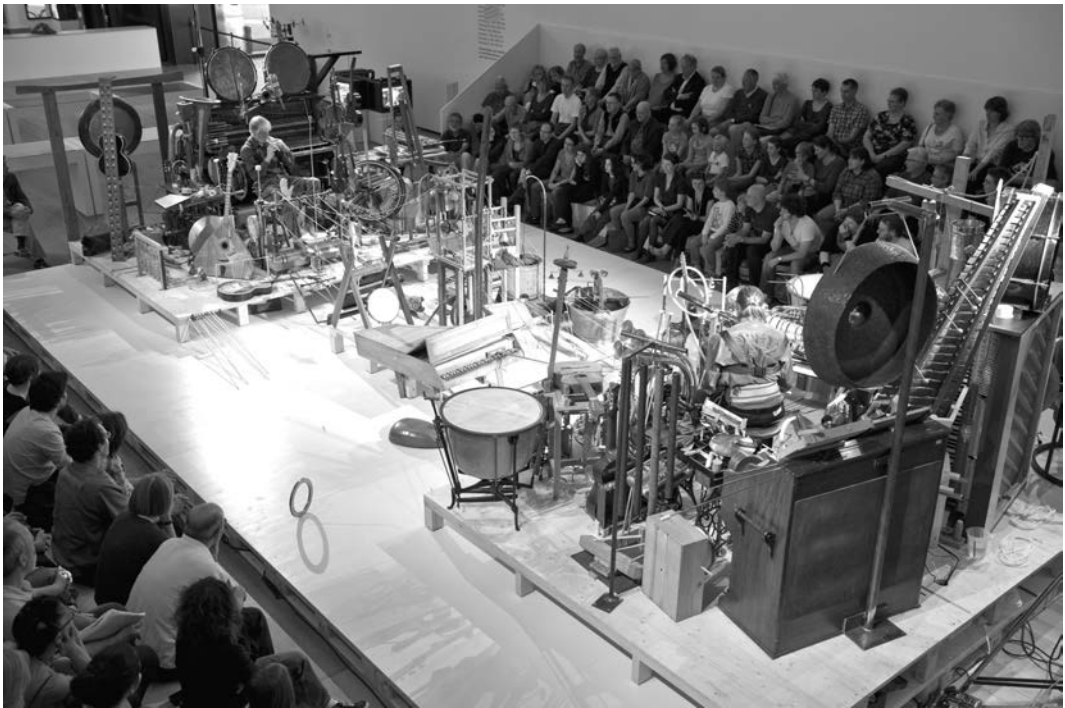


ABBILDUNG 17 Mauricio Kagel, *Zwei-Mann-Orchester* (Aufführung am 30. April 2011 im Museum Tinguely, Basel; Spieler: Wilhelm Bruck, Matthias Würsch)

sich für einzelne Projekte einige Wochen zurück und erprobte privat die Konstruktionen; erst danach führte er die Resultate öffentlich vor. Über solche Video-Künste hinaus steigern Rezipienten, die Kunst machen, indem sie sie technisch verändern, ihre metareferentiellen Rollen noch weiter, wie es Praktiken von DJ-Kunst, Turntablism und Composting zeigen.¹⁰⁵

Unter neuen wie historischen Perspektiven steht im Zentrum die Klangforschung (heute Sound Studies, Sound Design), seit jeher ein Pfeiler von Komposition wie von Musikologie, mit den Phasen Grammophon-, Tonband-, Computermusik. Muster gibt es in zahlreichen Ländern zumal an Rundfunkanstalten, Musikhochschulen und Universitäten. Von den Institutionen, die forschenden Musikern eine Heimstatt bieten, seien hier erwähnt: das Pariser IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique«), das Experimentalstudio des SWR in Freiburg im Breisgau und das CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) der Stanford University.

Experimentelle Möglichkeiten ergeben sich aus jener Konstellation, welche die Trennung zwischen Komponist und Ausführendem aufhebt und in Formen künstlerischer Praxis überführt. Geschieht dies, muss Interpretation ersetzt werden durch Aktion oder Performance, die ein Kunstereignis inszenieren. So hat Marina Abramović bei einer Retrospektive ihres Schaffens »The Artist Is Present« im Museum of Modern Art New York von Mitte März bis Ende Mai 2010 sich selbst auf einem Stuhle sitzend gezeigt, von je einem ihr gegenüber

105 Vgl. Mark Katz, *Capturing Sound* (siehe Anm. 92), S. 109–221.

heißt: Im A-Teil der Bogenform enden alle melodischen Strukturen (mit Ausnahme jener ganz am Schluss, Takt 26) mit einer Zirkelgeste. Es ergibt sich daraus der Eindruck einer Endlosschleife, bei welcher die Funktionen Anfang und Ende durch ähnliche Figuration einander näherkommen.

5. Die musikalische Syntax des A-Teils trägt ebenfalls zum Eindruck einer kreisförmigen Bewegung bei (siehe Abbildung 24).¹³² Die Gruppierung der Phrasen ist völlig regelmäßig: Die syntaktische Struktur basiert ausnahmslos auf einem viertaktigen Modell; die acht Takte 19–26 sind eine Wiederholung der Takte 11–18, die Tonart As-Dur wird nie verlassen, und gleichermaßen stiften die Nebentonartregionen f-Moll beziehungsweise b-Moll Ordnung. Auch diese Disposition ist verantwortlich für den Eindruck einer Kreisbewegung ohne Ende.

ABBILDUNG 24 Übersicht zur Syntax des A-Teils von Chopins Nocturne As-Dur op. 32 Nr. 2

Takte	3–6	7–10	11–14	15–18	19–22	23–26
Abschnitt	a1	a2	b	a2	b	a2
Tonart	As-Dur	As-Dur (f-Moll)	As-Dur (b-Moll)	As-Dur (f-Moll)	As-Dur (b-Moll)	As-Dur (f-Moll)
Kadenz	V	I	V	I	V	I
Syntax	Vordersatz	Nachsatz		Nachsatz	Nachsatz	



ABBILDUNG 25 Frédéric Chopin, Nocturne As-Dur op. 32 Nr. 2, Takt 27–30

6. Sogar der Mittelteil B bekräftigt die Idee musikalischer Selbstreferentialität. Dieser Komplex besteht aus zwei miteinander korrespondierenden Hälften, die erste in f-Moll, die zweite – als reguläre Sequenz – in fis-Moll. Die syntaktische Struktur jeder Hälfte ist die folgende: 4 Takte, 4 Takte (varierte Wiederholung), 4 Takte (Modulation, zum Beispiel Takt 35–38: Des-Dur → es-Moll). Trotz der kontrastierenden Aspekte offenbart der mittlere Teil melodisch, metrisch und harmonisch eine musikalische Identität. Die Melodie dieses Teils beginnt in Takt 27 mit einer Variation des Nocturneanfangs (Takt 3/4): der Initialfigur

¹³² Eine ähnliche Struktur scheint gleichermaßen in Vincenzo Bellinis Arien gegenwärtig zu sein; vgl. Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln und Wien: Böhlau, 1969, S. 139.

Komik, Parodie, Inversion

Satireziele: Meta-Musiktheater oder Metamusik-Theater?

In Probleme des Metamelodrammas des 18. Jahrhunderts einzuführen, ist kein Text geeigneter als Benedetto Marcellos Schrift *Il teatro alla moda*, die – von dem 1686 in Venedig geborenen Aristokraten, Dichter und Musiker anno 1720 dort anonym publiziert – viele Aspekte der zeitgenössischen Opernkultur aus einer Langzeitperspektive kritisch anpeilt. Das »modische Theater«, so die Titelseite (siehe Abbildung 1, Seite 118), bietet eine »sichere und leichte Methode, italienische Opernwerke auf moderne Art zu komponieren und aufzuführen«. Punkt für Punkt erteilte Ratschläge zeichnen eine aus den Fugen geratene, scharf karikierte Welt. Das Frontispiz nennt Autor- und Funktionsbereiche einer Institution, für welche das Buch »nützliche Empfehlungen« offeriert.

Das neumodische Theater aber, dessen Umrisse die Satire entwirft, ist ein Metamusiktheater der Moderne gegen den Willen des Autors. »Alla moda« benennt für den konservativen Marcello eine Verfallserscheinung der einst großen venezianischen Opernkunst; »all'uso moderno« versteht der Klassizist im frühen Settecento als pejorativ konnotiert. Aber die Fülle der Kritikpunkte – Spiegel eines restlos verkommenen Betriebes – bietet der künftigen Metaoper ein unerschöpfliches Reservoir an Möglichkeiten, vom 18. Jahrhundert (*Il teatro alla moda* erlebte viele Auflagen) bis zu Richard Strauss, ja John Cage. Marcellos Satire ist ein Metamusiktheater in Latenz, denn die produktionsästhetischen Grundsätze (sechster Kontext-Modus nach dem in der Einleitung formulierten Schema) können dramaturgisch zum Text eines aufführbaren künstlerischen Werkes verwandelt werden. Unter den auf dem Frontispiz genannten Personen wird man die mit der Tonkunst direkt verbundenen (Sänger, Instrumentalisten, Kapellmeister, Dichter) eher mit »Metamusik«, die mit ihr indirekt verbundenen (Impresari, Ingenieure, Bühnenbildner, Schneider, Pagen, Comparsen, Souffleure, Kopisten, Agenten, Schutzpersonen) eher mit »Musiktheater« verknüpfen,¹ wie es unter den Funktionsträgern, welche die italienische Oper steuern, für Musik wichtige und weniger wichtige gibt. Dass der »Autor« sein Buch dessen »Komponisten« widmet – Marcello war beides in einem –, ist eine Geste selbstreferentieller Ironie. Wer die Fülle von Metaopern-Libretti überblickt, findet die meisten der hier genannten Funktionen zu Bühnenfiguren gestaltet – mit leicht ausmalbarem Konfliktpotential.

Am Anfang des Komplexes zum 18. Jahrhundert richte ich das Augenmerk auf librettistische Aspekte einiger Werke; musikalische Belange werden später fokussiert. Neben *Il grande libro dell'opera lirica* (2001)² stütze ich mich vor allem auf die Sammlung *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi* (1988), welche die Herausgeberin Francesca Savoia nach den Kriterien

- 1 Vgl. Ulrich Weisstein, »Benedetto Marcellos *Il Teatro alla moda*: Scherz, Satire, Parodie oder tiefere Bedeutung?«, in: *Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz*, hrsg. von Ursula und Ulrich Müller, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1989, S. 31–58, hier S. 32 f.
- 2 *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, hrsg. von Piero Mioli, Rom: Newton & Compton, 2001.

Conte Saetta, o caro il mio impresario,
son divenuto il Conte necessario. [...]»⁶

Graf Saetta zu sein, o mein lieber Impresario,
ich der Graf Unersetzlich geworden bin. [...]

Fehlerhafte, nicht selten dialektale Aussprache, im Metamelodramma humoristisch eingesetzt, ist bei der Probenarbeit häufig. Jeder Fehler macht dem Publikum deutlich, dass die gesamte denotative Ebene des Singens, das inhaltliche »Was«, hier irrelevant ist im Vergleich zum »Wie« des musikalischen Vortrags, zur Qualität der Stimme, zur Virtuosität des Gesangs. Nicht einmal »parole sceniche«, die für den emotionalen Gehalt zentralen Einzelwörter, greifen bei den semantisch völlig irrelevanten Metaoper-Texten. Statt dass der Handlungsgang einen Eindruck von Logik und Zusammenhang aufkommen ließe, zeigt er eine universale Kontingenz. Er bringt die Zufälle, die das Menschenleben prägen, zu künstlerischer Darstellung, auch dies ein wirksamer Hebel des Humors.

Im zweiaktigen »Melodramma giocoso« *La prova di un'opera seria* (Mailand, 1805) von Francesco Gnecco, der wie Donizetti, Boito, Wagner, Schreker oder Pfitzner Poesie und Musik in Personalunion geschaffen hat,⁷ führen Campanone (»Maestro e compositore della musica«⁸), Corilla Tortorini (»prima donna per l'opera seria«) und Don Grilletto Pasticci (»poeta e autore del dramma serio«) einen Dialog, der mit einer grotesken Fehllesung ähnlich klingender, aber Konträres bedeutender Wörter den gattungsimmanenten Streit über den Vorrang von Poesie oder Musik zugunsten der Musik schlichten möchte:

CAMPANONE: Andiamo. (tutti prenderanno la sua parte in mano, e Fischietto anderà al cembalo)
Attenti bene. A noi.
Dopo quella chiamata. I grandi eroi.
CORILLA: »Vincer tu spero invano
L'ostinato mio core.
Non potrò mai dal petto
Svellare l'impression del primo effetto.«
GRILLETTO: Piano, signora, piano. (prende la parte di Corilla, e gli fa vedere che ha sbagliato)
Favorisca: qui dice
»Svellere l'impression del primo affetto.«
CORILLA: O, svellere, o svellare, affetto, o effetto
È poi tutto lo stesso. (riprendendo la sua parte)⁹

CAMPANONE: Los geht's. (alle nehmen ihre Noten zur Hand, und Fischietto begibt sich zum Cembalo)
Gut aufgepasst. Auf uns.
Nach diesem Aufruf. Die großen Helden.
CORILLA: »Du hoffst vergebens zu besiegen
Mein hartnäckiges Herz.
Ich werde nie aus meiner Brust
Den Eindruck des ersten Effekts enthüllen können.«
GRILLETTO: Moment mal, meine Dame. (nimmt die Noten von Corilla und zeigt ihr, dass sie falsch liegt)
Bitte sehr: hier heißt es
»Den Eindruck des ersten Affekts entreißen.«
CORILLA: O, entreißen oder enthüllen, Affekt oder Effekt
Ist doch alles dasselbe. (sie nimmt wieder ihre Noten)

Für jegliche Semiotik sind so gegensätzliche Termini wie *svellere* (entreißen) und *svelare* (enthüllen) beziehungsweise *affetto* (Affekt) und *effetto* (Effekt) in keiner Weise »dasselbe«, sie sind sogar drastisch einander entgegengesetzt. Nicht so beim (Meta-)Operngesang! Betonung, Vokalklang, Silbenzahl, Reimform sind hier wichtiger als Sinn und Bedeutung

6 G. Bertati, *L'opera nuova* (siehe Anm. 4), I/5, S. 195.

7 Francesco Gnecco, *La prova di un'opera seria*, in: *Il grande libro dell'opera lirica* (siehe Anm. 2), S. 804–810.

8 Bemerkenswerterweise wird hier zwischen Kapellmeister, das heißt Dirigent, und Komponist unterschieden, zwei Funktionen, die zuvor meistens in der Bezeichnung »Maestro di capella« vereinigt waren.

9 F. Gnecco, *La prova di un'opera seria* (siehe Anm. 7), I/5, S. 805.

MAESTRO : A quei tempi i Romani siedevano per terra.
Hai carattere, e siedi tu pure nel terreno!

PROCOLO: »Sono amante e son guerriero ...«
(Cominciando a cantare).

MAESTRO: No, Procolo, no!

PROCOLO: Come no?

MAESTRO: Non senti che sei indietro? E poi cali! ...

PROCOLO: Domani avrò i stivali e così
crescerò due dita. Da capo:

»Son guerriero e sono amante ...«

MAESTRO: Non sei né amante né guerriero,
ma sei un asino con tanto d'orecchie.¹⁹

MAESTRO: In jenen Zeiten saßen die Römer auf dem Boden.
Hab' doch Mut, und setze dich bloß auf die Erde!

PROCOLO: »Ich bin ein Liebhaber und ein Krieger ...«
(Er beginnt zu singen).

MAESTRO: Nein, Procolo, nein!

PROCOLO: Wie nein?

MAESTRO: Merkst du nicht, dass du hinterher bist? Und
dann zögerst du! ...

PROCOLO: Morgen werde ich Stiefel haben und so zwei
Fingerbreit gewachsen sein. Von vorn:

»Ich bin ein Liebhaber und ein Krieger ...«

MAESTRO: Du bist weder ein Liebhaber noch ein Krieger,
du bist ein Esel mit Riesenohren.

Neben dem Umsturz der sozialen Hierarchie, den Bachtins karnevaleske Theatertheorie etwa an Pergolesis *La serva padrona* aufdeckt, sollen unserer Zeit, die energisch um die Gleichstellung der Geschlechter in Wirtschaft und Gesellschaft kämpft, invertierte Genderdifferenzen nicht vorenthalten bleiben. In *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, wo ein als Mutter verkleideter Sänger auftritt (daher später der populäre Titel *Viva la Mamma!*), wird der Geschlechterstreit durch eine Titeländerung beim fiktiven Werk ausgedrückt. Aus »Romolo ed Ersilia« wird »Ersilia e Romolo« im Dialog der zweiten Szene zwischen Impresario, Poeta, Musico und Procolo.²⁰

Wir waren ausgegangen von Überlegungen zu einem Meta-Musiktheater und dringen nun mit einem letzten Beispiel zum Gegenstück vor, dem Metamusik-Theater. Ein solches liegt vor, wenn sich das szenisch Dargestellte als Metamusik beschreiben lässt, etwa eine Kapellmeister-Poesie in actu, womit der Maestro seine Musiker zur besseren Exekution antreibt und den Ausdrucksgehalt der Klänge ekphrastisch kommentiert. Im Libretto der 12. Szene von *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* singt der Kapellmeister Biscroma Strappaviscere im Dialog mit Agata, einer neapolitanischen »Mamma«, die Verse:

MAESTRO: Al tuo posto e zitta. Intanto
proviamo la sinfonia. (Rivolto all'orchestra).

Laran piano pianissimo,
va bene, sforzatissimo,
le viole ben legate,
con espressione, staccato.
Laran laran larà.
Violini dolci assai,
sforzato il contrabbasso.
Bravi, bravi! Oh che bel passo!
Forte ... piano ... che bell'effetto!
Quest'è tutta novità!
Che dite, eh?

MAESTRO: An deinen Platz und ruhig. Unterdessen
proben wir die Sinfonia. (Wendet sich dem Orchester zu).

Trala piano pianissimo,
richtig, sforzatissimo,
die Bratschen schön legato,
mit Ausdruck, staccato.
Tralala lala.
Die Geigen ganz zart,
stärker der Kontrabass.
Gut, gut! Oh, welch' schöne Stelle!
Forte ... piano ... welch' schöner Effekt!
Dies ist etwas vollkommen Neues!
Was sagt ihr, he?

19 Gaetano Donizetti, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, in: *La cantante e l'impresario* (siehe Anm. 3), S. 267–301, hier 13. Szene, S. 293 f.

20 Ebd., S. 276.

ABBILDUNG 7 Paragone-Aspekte *Der Schauspieldirektor* versus *Prima la musica e poi le parole*

	<i>Der Schauspieldirektor</i>	<i>Prima la musica e poi le parole</i>
Gattungen	»Gelegenheitsstück«: Schauspiel versus Singspiel	»Divertimento teatrale«: Opera-seria-Parodie versus Opera buffa
Vokalität	gesprochen und gesungen	gesungen
Sprache	deutsch	italienisch
Darsteller	Schauspieler-Ensemble mit Sängerinnen und Sängern	Hofoperisten
Dichter	Gottlieb Stephanie der Jüngere	Giambattista Casti
Kapellmeister	Wolfgang Amadeus Mozart	Antonio Salieri
Prätexte für die Dichtung	Einlageszenen aus fremden sowie aus Stephanies eigenen Theaterstücken (welch letztere wiederum fremde Federn als Vorbilder umfangreich adaptieren) ⁴⁶	Zitate (und Querverweise über die Titel) realer und fiktiver Werke. Parodie des Kollegen Lorenzo Da Ponte (beziehungsweise unfreiwilliges Selbstporträt des Autors Casti) ⁴⁷
Prätexte für die Musik	Christoph Willibald Gluck, <i>La Rencontre imprévue</i> (Nr. 3, im Sinne eines Prätexts des Verfahrens, siehe Anm. 50); weitere sind nicht bekannt, können aber nicht sicher ausgeschlossen werden.	Giuseppe Sarti: <i>Giulio Sabino</i> für die Nummern 2 bis 6 (darunter auch Einlagen anderer Komponisten, inklusive Salieri selbst); Salieri: <i>Le donne letterate</i> (Nr. 7); weitere sind bisher nicht ermittelt.
Sängerinnen-Rollen	Erste Sängerin Madame Herz versus Erste Sängerin Mademoiselle Silberklang im Singspiel-Teil des »Gelegenheitsstücks«	Prima donna Eleonora der Opera-seria-Parodie versus Seconda donna Tonina der Opera buffa im »Divertimento teatrale«
Performanz bei der Uraufführung	Textdichter Gottlieb Stephanie in der Rolle des Impresario Frank	Performative Identität des Kapellmeisters Salieri in den Nummern 2–6 des »Divertimento teatrale«; Gender-Travestie in den Nummern 2–6 insofern, als Nancy Storace hier die Kastratenrolle des Luigi Marchesi in <i>Giulio Sabino</i> parodiert hat.

in Salzburg erlangt hat, empfängt, um seine Wandertruppe zu erweitern, Bühnenkünstler, die, um engagiert zu werden, Kostproben ihres Könnens abliefern. Einzelne Sprechszenen stellen zuerst die Schauspielkandidaten vor, dann erst wird das potpourrihafte Stück – durch

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 427.

⁴⁷ »un vero pasticcio, senza sale, senza condotta, senza caratteri [...]. [Il poeta] era più ritratto di Casti che mio.« Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, in: ders., *Memorie. Libretti mozartiani*, Mailand: Garzanti, 1976, S. 1–395, hier S. 107.

noch weiter, indem er ein ganzes Bündel von Vortragswörtern plappert (»piano, pianissimo, calando, mancando, diminuendo, decrescendo«) – eine witzige Amplifikation seiner fruchtlosen Versuche, Frieden zu stiften.

Mozarts Musik transzendiert alle ephemeren Sphären, wirkt tiefer und ruht erhaben in ihrer *concordia discors* – Symbol eines ästhetisch gereinigten menschlichen Lebens. Die streitenden Frauen und der zwischen ihnen vermittelnde Mann formen ein Ensemble vollkommenen Einklangs, eine im Metamusiktheater gewahrte Stärke der *Opera buffa*. Dieser Doppelcharakter von Widerstreit und Harmonie, der die Komödie bis Rossini bestimmt, versetzt den dramatischen Kampf in eine durch Musik konstituierte Balance.



Sofern der Meta-Charakter eines Kunstwerks nicht ein für alle Mal feststeht, er vielmehr abhängt vom Vergegenwärtigungspotential der Rezipienten, setzt, um die auktorial erstrebte Wirkung zu erreichen, die Travestie von Arien aus Giuseppe Sarti's *Seria-Oper Giulio Sabino*, die unter Salieris Leitung ein halbes Jahr vor dem Schönbrunner Fest – im August 1785 – mit dem gefeierten Kastraten Luigi Marchesi in Wien realisiert wurde, die Identität des Publikums entscheidend voraus. Auch wenn diese durch Studien zum Teil ersetzt werden kann, bleibt ein fundamentaler Unterschied zwischen historischer Kognition und ästhetischer Erfahrung bestehen. Immerhin: die seit wenigen Jahrzehnten mit diesen Fragen befasste Forschung – Thomas Betzwieser hat im Vorwort des von ihm (mit Assistenz Christine Siegerts) zur Eröffnung der Reihe »Opera« edierten Bandes *Prima la musica e poi le parole* den internationalen Stand zusammengefasst⁵² – begegnet den Herausforderungen des Metamusiktheaters auf editorischer Ebene, indem sie musikalische und dichterische Prätexte berücksichtigt. Bloß textbezogene Analysen solcher Werke vermögen den historischen Ereignischarakter ihrer Aufführungen nicht hinreichend zu erklären. Salieris Schönbrunner »Sieg« gegenüber Mozart war wohlbegründet: Die Vielfalt der Paragone- und damit Meta-Perspektiven ist beim »*Divertimento teatrale*« deutlich größer als beim »Gelegenheitsstück«.

Den Titel *Prima la musica e poi le parole* sollte man nicht als Antwort auf die Alternative »Wort oder Ton?« lesen, die Strauss' *Capriccio* stellt, sondern als eine gezielte Provokation. Wie *La serva padrona* oder *Le donne che comandano* benennt *Prima la musica* eine schiere Unmöglichkeit, die indes die Phantasie in der Welt der Kunst – im Unterschied zur Faktizität des Lebens – trotzdem einzulösen vermag. Das Libretto offerierte dem Publikum im 18. Jahrhundert am

52 Th. Betzwieser, »Vorwort« (siehe Anm. 44). Hier steht Grundsätzliches über editorische Probleme bei Metamusiktheaterwerken: »Wenn wir davon ausgehen, dass Casti seinen Text vor der Komposition verfasste, dann war Salieri keineswegs ›frei‹ im Hinblick auf die zu verwendende Musik [...]. Die Gesangsnummern von Sarti und Tarchi figurieren im Stück als drameninhärente Musik, mehr noch sind es (zitierte) performative Akte, die zudem durch theatrales Spiel innerhalb der Bühnenfiktion in Erscheinung treten, kurzum: die Aufführung von Musik wird (in einem anderen musikalischen Kontext) buchstäblich in Szene gesetzt. Diese im *metamelodramma* nicht selten anzutreffende Konstellation eines gleichsam performativen Zitats wirft die Frage nach den zugrunde liegenden Quellen der präexistenten Musik auf, vor allem aufgrund der Tatsache, dass sich diese Zitate auf ganze Nummern (aus dem originalen Fremdtext) erstrecken.« S. XLIII.



ABBILDUNG 7 Johann Hieronymus Löschenkohl,
Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn



ABBILDUNG 11 links: Luigi Marchesi. Kupferstich
von Luigi Schiavonetti nach einem Miniaturportrait
von Richard Cosway, 1790; rechts: Nancy Storace.
Kolorierter Kupferstich von Pietro Bettelini, 1788

ABBILDUNG 20 Richard Wagner, *Götterdämmerung*, Übersicht über die Nornenszene

Phase	Die erste Norn	Die zweite Norn	Die dritte Norn
Takt 27–40 Eröffnungsfragen nacheinander: 1., 2., 3., 2. Norn			
1. Runde Takt 41–192	<p>Geschichte der Weltesche und des Quells – Frage (Takt 108 f.): »weißt du wie das wird?«</p> <hr/> <p>Todesklage-Motiv g → G⁷ (= c: V⁷)</p>	<p>Das von Wotan in seinen Speer eingeschriebene Vertragssystem wird von einem »kühnen Helden« zertrümmert. Die Esche welkt und wird gefällt, der Quell versiegt. Frage (Takt 150 f.): »weißt du wie das wird?«</p> <hr/> <p>Todesklage-Motiv as → As⁷ (= des: V⁷)</p>	<p>Wotan, die Götter und Helden sitzen in der Burg Walhall, umgeben von riesigen Holzseiten der Weltesche, das entzündet der Götter Ende brächte. Imperativ (Takt 190–192): »Spinne, Schwester, und singe!«</p> <hr/> <p>Schicksals-Motiv</p>
2. Runde Takt 192–258	<p>»Dämmert der Tag? Oder leuchtet die Lohe?« Frage nach Loge (Takt 204–206): »Weißt du, was aus ihm ward?«</p> <hr/> <p>Todesklage-Motiv fis → Fis⁷ (= h: V⁷)</p>	<p>Wotans Speer zähmt Loge und zwingt ihn, Brünnhildes Felsen zu umbrennen. Frage (Takt 235–237): »Weißt du was aus ihm wird?«</p> <hr/> <p>Todesklage-Motiv Cis → Gis⁷ (= des: V⁷)</p>	<p>Des Speeres Splitter taucht »einst« Wotan Loge in die Brust, so dass das Holz der Weltesche in Brand gerät. Imperativ (Takt 255–258): »Schwinget, Schwestern, das Seil!«</p> <hr/> <p>Schicksals-Motiv</p>
3. Runde Takt 259–284	<p>»das Rheingold raubte Alberich einst: [Frage (Takt 270 f.)] weißt du was aus ihm ward?«</p> <hr/> <p>u. a. Rheingold- und Ring-Motiv, Fragestruktur nur melodisch</p>	<p>»Aus Not und Neid ragt mir des Nibelungen Ring: ein rächender Fluch nagt meiner Fäden Geflecht: [Frage (Takt 280 f.):] Weißt du was daraus wird?«</p> <hr/> <p>u. a. Ring- und Schwert-Motiv, Fragestruktur nur melodisch</p>	<p>»Zu locker das Seil!«</p> <hr/> <p>Imperativ (Takt 284 f.): »straffer sei es gestreckt!«</p>
Schlussteil A (Takt 285–290): Kurzvers dreimal nacheinander, »Es riß!« invers: 3., 2., 1.	<p>Fortsetzung Fluch-Motiv</p>	<p>»Es riß!«</p> <hr/> <p>Fortsetzung Fluch-Motiv</p>	<p>»Es riß!«</p> <hr/> <p>Fluch-Motiv</p>
Schlussteil B ₁ (Takt 291–296): die drei Nornen unisono	<p>»Zu End' ewiges Wissen! Der Welt melden Weise nichts mehr.«</p> <hr/> <p>Entsagungs- und Fluch-Motiv</p>		
Schlussteil B ₂ (Takt 297–303): die drei Nornen gemeinsam nacheinander, invers: 3., 2., 1.	<p>»Hinab!«</p> <hr/> <p>Schicksals-Motiv (dreimal)</p>	<p>»Zur Mutter!«</p> <hr/> <p>Schlaf-Motiv</p>	<p>»Hinab!«</p> <hr/> <p>Schlaf-Motiv</p>

<u>13. Juli 1905.</u>		<u>Form Entwurf für ein</u>	
1)	Einleitung Thema 1. Seitensatz (Langsam) 2. – Scherzo (Langsam)	{ Werden	Streichquartett <u>nach Segantinis</u> Bildern Triptychon <u>Triptychon:</u>
2)	Durchführung. (alle Themen)/Fuge		Fuge mit dem 1 u 2 Thema dann das 3 Thema, in schnellem wenn beide zusammen [ilg.] kommen sind [ilg.] Zeitmaß, hernach Verarbeitung aller Themen, Überleitung
3)	Sehr Langsam 2 Seitenthema als Haupt[thema], als Seitensatz das Haupt[thema] oder das 2. Seitenthema zu dann wieder das 2. Seitenthema und langer Schluß. —	{ Vergehen	zum 3. Theil

aus der Barockzeit stammenden Form ein an meisterhaften Realisierungen reiches Modell. Sein Werk beruht auf stark erweiterter Tonalität. Außer an Bachs Passacaglia und Fuge c-Moll (BWV 582) knüpft es vor allem an das Finale von Brahms' Vierter Symphonie an, deren »entwickelnde Variation« das motivisch-thematische Denken zu einem Höhepunkt geführt hatte. Mit seinem Opus 1, kühn realisiert im Sinn der Metamorphosenlehre, schuf Webern einen Anfang, der über einem repetierten, auch in andere Satzdimensionen dringenden Bassmodell und weiteren melodischen Schichten ein stets Identisches im stets sich Wandelnden zum Darstellungskern erhebt.

Von Ende 1904 bis Sommer 1905 imaginierte Webern, seit kurzem Schüler des neuen Lehrers, eine von den Alpenbildern des wenige Jahre vorher verstorbenen Malers Giovanni Segantini inspirierte Musik. In sein Tagebuch trug er am 6. November 1904 ein: »Ich sehne mich nach einem Künstler in der Musik, wie's Segantini in der Malerei war, das müßte eine Musik sein, die der Mann einsam, fern allen Weltgetriebes, im Anblick der Gletscher, des ewigen Eises u. Schnees, der finsternen Bergriesen schreibt, so müßte sie sein wie Segantinis Bilder.«⁹⁸ Am 13. Juli des nächsten Jahres entsteht ein »Form-Entwurf für ein Streichquartett nach Segantinis Triptychon« (siehe Abbildung 16) und eine darauf gestützte, skizzenhafte Niederschrift eines Streichquartetts. Abgesehen davon, dass die Form des Triptychons mit Bildmitte und zwei Flügeln eine symmetrische ist, ist der Plan, die drei auch symmetrisch

98 Zit. nach Hans und Rosaleen Moldenhauer, Anton von Webern. *Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 65 f. Vgl. das Heft 4 »Anton Webern und Giovanni Segantini« der Zeitschrift *Musiktheorie* 30 (2015); die Transkription des Formentwurfs dort auf S. 292.

ende erneut auf – ein die Gattungstradition veränderndes *Procedere*, gehörte doch zu dessen Prinzipien bislang, um den Grad des durchmessenen Wandels für den Hörer fühlbar zu machen, eine Wiederkehr des Themas zum Schluss. Schumann befolgt diese Norm in seinem Opus 1 nicht. Dafür spielt die *Mise en abyme* auf den Themenkern, die im Titel des Werkes genannte Tonfolge, mit dem Reversbild einer Subtraktionskette an, ohne freilich zwischen Gesamtstruktur und Kern eine hierarchische Relation auszubilden.

Lässt sich dieser Subtraktionsvorgang klanglich adäquat realisieren oder bloß denken? Was das Akkordgefüge betrifft, so führen verminderte Septakkorde zum fraglichen Dominantseptakkord in F-Dur hin. Beim Emblem ist die Tonfolge $a \rightarrow b$ zwar in der Mittelstimme versteckt, doch beim anschließend wiederholten Finale-Beginn (Takt 75 f.) erklingen unter gleicher Harmoniestruktur die Anfangstöne a und b in der Oberstimme. Soll man nun beim Subtraktions-Emblem – »ad libitum« meint eine Rhythmik außerhalb der Tempoordnung – die Mittelstimme $a \rightarrow b$ dynamisch hervorheben oder nicht? Spielt man sie lauter, so ist die Struktur zwar besser wahrnehmbar, als wenn man es unterlässt und die beiden relevanten Töne in den Harmoniefolgen aufgehen. Der Preis dafür ist allerdings ein klangliches Ungleichgewicht. Dem Subtraktionsprozess entsprechend sind die im Akkord simultan angeschlagenen Töne e und g dadurch, dass man sie im Rahmen der wachsenden Pausenbildung leichter als zuvor wahrnimmt, der imaginären Akzentuierung zum Trotz klanglich schwächer als die Töne a und b . Darum stellt die Alternative, die Anfangstöne a und b gerade nicht hervorzuheben, eine gleichermaßen plausible Möglichkeit dar. Dann markiert man zwar die Struktur, aber das Geheimnis der Klangsubtraktion wird durch die Tonfolge des Anagramms gleichmäßig gelüftet – Metamusik lässt sich besser denken als hören.

Die Parallelstelle aus *Papillons* (siehe Abbildung 31) ist regelmäßiger, sie entbehrt einer *Mise-en-abyme*-Dimension. Wenn im Finale der »Großvatertanz« verebbt, chiffriert die Musik ihr Verstummen durch ein programmatisches Conceit. Ein siebentöniger, vom Grundton a gerahmter Dominantseptakkord wird von unten nach oben arpeggiert und gibt nach der Addition durch Subtraktion die Töne einzeln gut hörbar frei, bis allein noch der oberste Ton a^1 – seit langem ein Klangband – übrig bleibt. Auch ohne eine rätselhafte Figur bildet dieser Reduktionsvorgang – von sieben Tönen zurück zum Einzelton – Verstummen doch ingeniös ab.

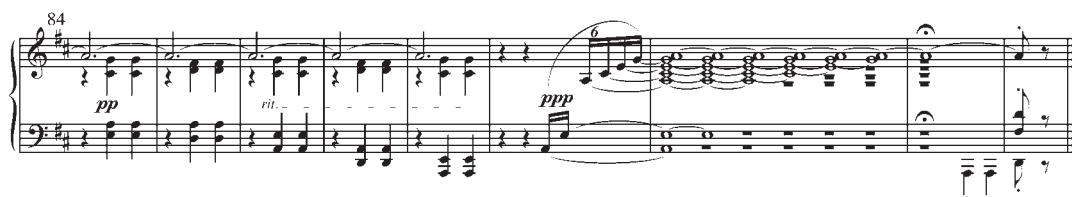


ABBILDUNG 31 Robert Schumann, *Papillons* op. 2, Nr. 12 »Finale«, Schluss

Im Vorwort zu seinem Opus 3, *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini*, stellt Schumann eine Klangsubtraktion mit zwei Übungen zum Adagio vor (siehe Abbildung 32). Beide Male bringt den Dominantseptakkord ein Arpeggio von unten nach oben zum Klingen, aber die Subtraktion erfolgt in entgegengesetzter Richtung – das eine Mal von unten nach oben, das andere Mal von oben nach unten, so dass als letzter Ton einmal der oberste, einmal der

Ein Reflexionsraum wird beschworen, die Elemente verbindet zum Ganzen ein »leiser Ton«, ein zartes Band. Während bei einer extravertierten Ästhetik Wirkkräfte mit großem Gestus Zusammenhalt schaffen, gilt das nach innen gewandte romantische Ahnen eingeweihten Interpreten und Hörern, keinem breiten Publikum. »Heimliches Lauschen«, ein besonderer Modus der Konzentration, lädt das Geheimnis ein, sich zu offenbaren.¹⁵³ Lässt sich indes das Rätsel des »leisen Tons« lüften, oder bleibt es verborgen? Fragend fordert Schumann selbst im Frühling 1839 Clara Wieck, der besonders der mittlere Satz gefallen hatte, zu einer Antwort auf:

»Schreibe mir, was Du bei dem ersten Satz der Phantasie Dir denkst? Regt er nicht viele Bilder in Dir an? Die Melodie gefällt mir am besten darin. Der »Ton« im Motto bist Du wohl? Beinah glaub ich es.«¹⁵⁴



Zunächst als ein selbständiges Werk komponiert, hatte der erste Satz von Opus 17 seinen biographischen Ursprung, wie manche Musik jener Jahre, in der Absenz der Geliebten. So bezieht Schumann den »leisen Ton« auf die Adressatin des Werkes. Aber er scheut eine völlige Identifizierung und setzt, als höbe er im Dialog mit Clara beschwörend seine Stimme, zur Aussage ein Fragezeichen. Auch das folgende »Beinah glaub ich es« verharret in der Schweben (und ohnehin wäre die Selbstexegese gegenüber anderen Deutungen nicht privilegiert).

Nicht angekränkt von solchen Unwägbarkeiten schließt Charles Rosen, der die in Schumanns Brief erwähnte Melodie und eine Stelle des zweiten Satzes aus Beethovens Siebenter Symphonie parallelisiert, von der *Fernen Geliebten* direkt auf Schumanns Werk:

»Es ist typisch für Schumanns musikalisches Denken, dieses komplexe Netzwerk aus Bezügen zu erstellen, die außerhalb seiner Musik liegen – Beethoven zu zitieren und dann Beethovens ferne Geliebte auf Clara verweisen zu lassen. Doch dies liefert uns den Schlüssel zum Kern von Schumanns künstlerischer Leistung. Es ist nicht Schumanns Musik, die auf Clara verweist, sondern Beethovens Melodie, der »leise Ton«.¹⁵⁵

Tatsächlich passt eine Analogie zwischen dem Kopfsatz-Ende der *Fantasie* (Takt 295 ff.) und dem letzten Stück des »Liederkreises« nach einer Dichtung Alois Jeitteles' zu den Worten »Nimm sie hin denn, diese Lieder« (Takt 266 f.), wenn die Melodie von Es- (Beethoven) nach C-Dur (Schumann) transponiert wird, auf die Lebenssituation des Autors zur Entstehungs-

Vers: »Im bunten Erdentraume«. Der Wortlaut des Mottos bei Schumann ist also mit dem Text von Schlegels Gedicht nicht identisch.

- 153 Der Historiker Michael P. Steinberg hat das »heimliche« Lauschen in Bezug gesetzt zu Freuds Begriff des »Unheimlichen«. Vgl. M. P. Steinberg, »Schumann's Homelessness«, in: *Schumann and His World* (siehe Anm. 149), S. 47–79, hier S. 68 ff.; auch Leon Botstein, »History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800–1860«, ebd., S. 3–46, hier S. 4.
- 154 Robert Schumann an Clara Wieck, Brief vom 9. Juni 1839, in: *Briefwechsel*, Bd. 2 (siehe Anm. 140), S. 558–564, hier S. 562. Die zitierte »Melodie« findet sich im ersten Teil der *Fantasie* C-Dur (Takt 65 ff., allerdings im zweiten Takt mit a¹ statt g¹ und g¹ statt f¹).
- 155 Charles Rosen, *Musik der Romantik*, aus dem Amerikanischen von Eva Zöllner, Salzburg und Wien: Residenz, 2000, S. 133 f. Die Originalausgabe von Rosens Buch erschien unter dem Titel *The Romantic Generation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

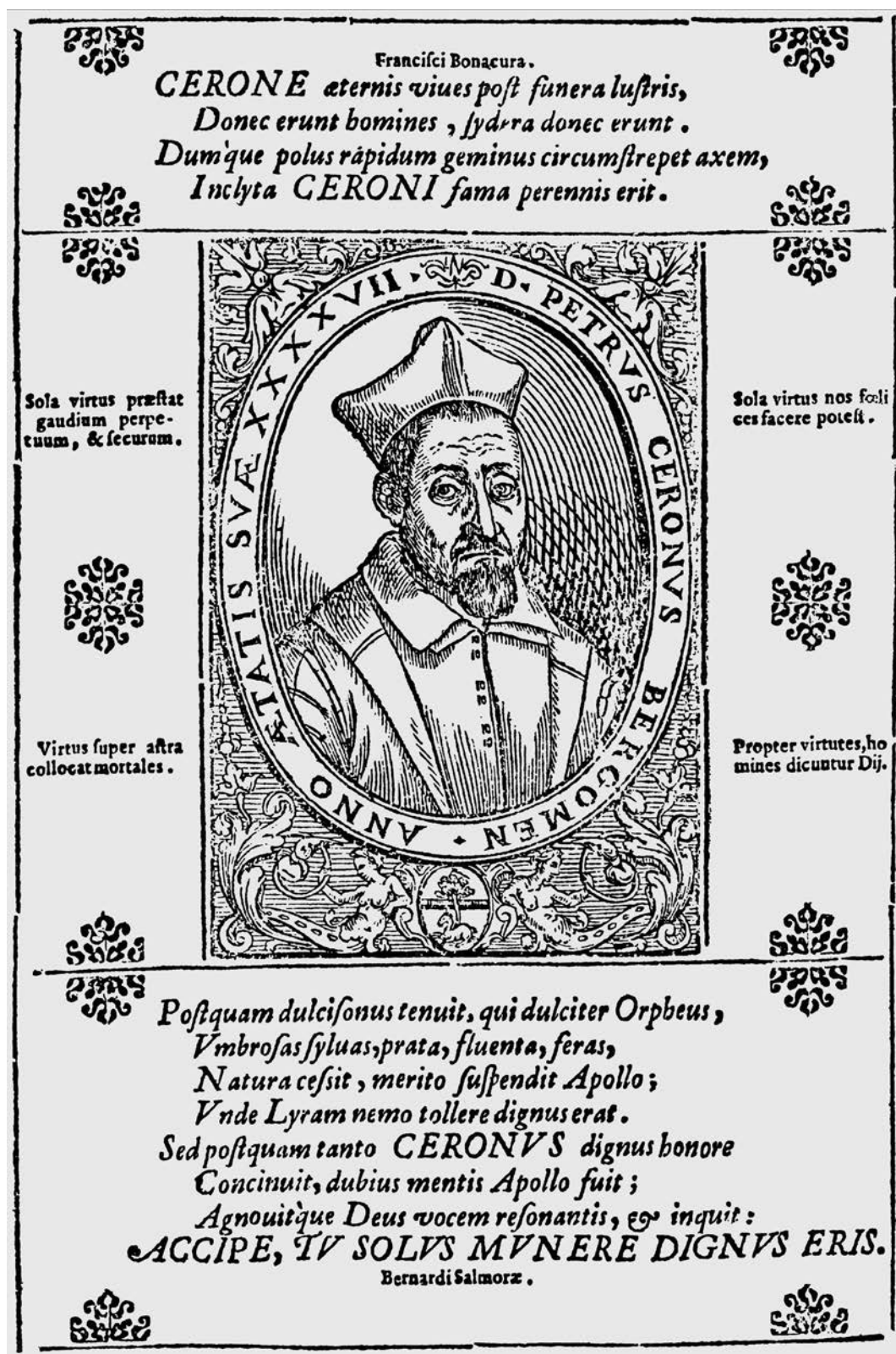


ABBILDUNG 73 Pietro Cerone, El Melopeo y Maestro, Neapel 1613, Porträt von Cerone

der Mensuren, die *qualitas* der Transpositionsstufen«. ²⁶¹ Und Michael Zywietz umreißt breit den kulturhistorischen Horizont von Gomberts Stück:

»*Musae Jovis* repräsentiert gewissermaßen den Versuch, die arithmetisch-symbolische Musikauffassung des Mittelalters mit der affektiv-poetischen des Humanismus zu verbinden. Wenn es denn überhaupt einen Paradigmenwechsel von einer numerologischen zu einer poetologischen Musikanschauung gegeben haben sollte, dann nimmt *Musae Jovis* diesen Paradigmenwechsel zurück, indem die beiden Ebenen von *numerus sonorus* und *musica poetica*, eine mittelalterliche und eine renaissancehafte Musikanschauung, übereinander geschichtet werden. Aus Gründen der *Memoria*, die den Toten Gegenwart verleiht, wird die Vergangenheit ästhetische Gegenwart.« ²⁶²

Weil die kompositorische Konkretion den Hommage-Bezug stärkt, verbinden der Gattungskonnex und die des toten Meisters gedenkende Poesie eine Trauer- mit einer Ruhmesbotschaft.



Wenn wir jetzt auf »Josquins Übermalung« im Sinne eines Genetivus subjectivus blicken, so möchte ich, bevor die »verkehrte Geschichte« zum Zentrum des Kapitels vorstößt, über dieses zurückgreifend an einen Schlüsseltext am Anfang der Deploralationslinie für einen berühmten Musiker-Kollegen erinnern: Johannes Ockeghems Ballade *Mort, tu as navré*, komponiert auf den 1460 verstorbenen Gilles Binchois, der, wie Tinctoris festhielt, zusammen mit Guillaume Du Fay den Epochenwandel um 1420 inauguriert hatte. Der Text dieser Nänie lautet im Superius:

Mort, tu as navré de ton dart
Le pere de joyeuseté,
En desployant ton estandart
Sur Binchois, patron de bonté,
Son corps est plaint et lamenté,
Qui gist soubz lame.
Helas, plaise vous en pitié
Prier pour l'ame.

En sa jonesse fut soudart
De honorable mondanité,
Puis a esleu la milleur part
Servant Dieu en humilité
Tant luy soit en crestienté
Son nom est fame.
Qui detient de grant voullenté,
Priez pour l'ame.

Retoricque, se Dieu me gard,
Son serviteur a regretée,

Tod, du hast mit deinem Pfeil
den Vater der Fröhlichkeit getroffen,
indem du deine Standarte ausbreitest
über Binchois, Patron der Güte,
sein Leichnam wird beklagt und betrauert,
er, der unter einem Grabstein liegt.
Ach, möget ihr aus Mitleid
für seine Seele beten.

In seiner Jugend war er Soldat
von ehrenhafter Weltläufigkeit,
dann wählte er den besseren Teil,
Gott in Demut zu dienen,
so sehr, dass in der Christenheit
sein Name berühmt ist.
Die ihr guten Willens seid,
betet für seine Seele.

Redekunst, wenn Gott mich schützt,
bedauert ihren Diener;

²⁶¹ Rolf Dammann, »Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 16–40, hier S. 33.

²⁶² M. Zywietz, »Affektdarstellung und Memoria« (siehe Anm. 256), S. 368.

»Neutralisierung oder Potenzierung? Selbstreferentialität in musikalischer Lyrik«, in: *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007*, hrsg. von Wolfram Steinbeck in Verbindung mit Christoph von Blumröder und Julio Mendivil, Kassel: Bosse, 2011 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16), S. 75–93

»Robert Schumann und die romantische Idee einer selbstreflexiven Kunst«, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongreß zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hrsg. von Henriette Herwig, Volker Kalisch, Bernd Kortländer, Joseph A. Kruse und Bernd Witte, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2007, S. 471–491

»Hohlspiegel, Irrgärten, Heimatorte. Zur Selbstreflexion der Musik in moderner Poesie«, Vortrag im Rahmen der von Hartmut Grimm organisierten Vortragsreihe »Musik in der Dichtung« im Wintersemester 2008/09 an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin (ungedruckt)

»Das tönende Conceit im Orchestergesang *Natur*«, in: Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus, 2009, S. 424–431; auch unter dem Titel »Das musiklyrische Conceit in Schönbergs Orchestergesang *Natur*« in: *Wort und Ton*, hrsg. von Günter Schnitzler und Achim Aurnhammer, Freiburg i. Br.: Rombach, 2011 (Reihe Litterae, Bd. 173), S. 373–381

»Des Wanderers Siegfried. Kein Idyll«, in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.–25. Oktober 2009*, hrsg. von Tobias Janz, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 (Wagner in der Diskussion, Bd. 5), S. 271–290

»Generic Titles: On Paratextual Metareference in Music«, in: *Metareference Across Media: Theory and Case Studies. Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement*, hrsg. von Werner Wolf, Amsterdam u. a.: Rodopi, 2009 (Studies in Intermediality, Bd. 4), S. 191–211

»Hindemiths Metaoper *Cardillac*«, in: »... dass alles auch hätte anders kommen können.« Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts [Festschrift für Giselher Schubert zum 65. Geburtstag], hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader und Heinz-Jürgen Winkler, Mainz u. a.: Schott, 2009 (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Instituts Frankfurt am Main, Bd. 12), S. 194–217

»Papapostmodern. Genießerische Reflexion beim frühen Haydn«, in: *Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt*, hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher, Tutzing: Schneider, 2013 (Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Bd. 8), S. 311–332

»Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft«, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*, hrsg. von Tobias Bleek und Camilla Bork, Stuttgart: Steiner, 2010, S. 41–63; auch in: *DGVA*, Bd. 1, S. 104–123

»Ekphrasis eines Dirigenten – Karajans interpretatorische Spiegelungen«, Vortrag beim Fachkongress Herbert von Karajan: Perspektiven heutiger Rezeption an der Universität Köln, 7.–9. Oktober 2010 (Druck i. V.)

»FALPARSI/PARSIFAL. Enchantement et connaissance, promesse et rédemption dans le drame musical de Wagner«, in: Jean Starobinski, *Les Approches du sens. Essais sur la critique*, hrsg. von Michael Comte und Stéphanie Cudré-Mauroux. Suivi de *À distance de loge. Actes du colloque organisé avec Juan Rigoli en 2010 à Berne et à Genève*, Genf: La Dogana, 2013, S. 499–534 (Übersetzung aus dem Deutschen: Jacques Lasserre)