

Laurenz Lütteken

Der verborgene Sinn

Verhüllung und Enthüllung
in der Musik



METZLER
BÄRENREITER

Der verborgene Sinn

Laurenz Lütteken

Der verborgene Sinn

Verhüllung und Enthüllung in der Musik

METZLER
BÄRENREITER

Laurenz Lütteken
Musikwissenschaftliches Institut
Universität Zürich
Zürich, Schweiz

ISBN 978-3-476-05771-6 ISBN 978-3-476-05772-3 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05772-3>

ISBN Bärenreiter-Verlag: 978-3-7618-2098-8

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2021

Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler, Berlin, und Bärenreiter, Kassel

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung der Verlage. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Die Verlage, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder die Verlage noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Die Verlage bleiben im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Umschlagabbildung: Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni. Inszenierung der Lyric Opera of Chicago 2019 (Regie: Robert Falls, Don Giovanni: Lucas Meachem, Commendatore: Mika Kares).

Foto: © Kyle Flubacker.

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Für Isabel Mundry

Vorbemerkung

Die ersten Vorüberlegungen zu diesem Buch gehen auf einen 1999 im Marburger Schloß gehaltenen Vortrag zurück. Mit einer gewissen Hartnäckigkeit ist das Thema danach immer wieder und unter stets veränderten Aspekten zurückgekehrt, so daß sich die Vermutung einstellte, es habe Grundsätzliches mit dem neuzeitlichen Musikbegriff zu tun. Daraus ist in den vergangenen Jahren der Wille erwachsen, das Thema übergreifend anzugehen – wenn auch gerade nicht im Sinne einer unangemessenen Systematik oder überhaupt einer zusammenhängenden ‚Erzählung‘. Es ging viel zurückhaltender darum, und das mag streitbar erscheinen, signifikante Fallstudien zu versammeln – die gleichwohl, so heterogen sie sein mögen, in der Auswahl und Summe Grundlegendes zum neuzeitlichen Musikbegriff veranschaulichen können. Die weitgehende, wenn auch nicht strikt chronologische Anordnung bildet deswegen lediglich ein eher äußeres Band, das weder Linearität noch überhaupt die Stringenz einer ‚logischen‘ Geschichte suggerieren soll.

Der weitaus größte Teil des Textes entstand dann in einer seltsamen Zeit, während der großen pandemischen Krise des Jahres 2020, in der die lieb oder wenigstens doch zur vermeintlich alltäglichen Gewißheit gewordenen Arten des Umgangs mit Musik grundlegend erschüttert wurden. Hinter dem Schleier des Verstummens im neuen Zeitalter der Maskierung gab die Musik auf einmal, in dieser Form gänzlich unerwartet, auch etwas von ihrem Wesen, vielleicht sogar von ihrem Sinn frei. Jeder Entstehungszusammenhang prägt das, was aus ihm hervorgeht, und so hat auch der des Jahres 2020 das Buch nicht unberührt gelassen und seinen Charakter, selbst wenn dies explizit gar nicht hervortritt, wohl nachhaltiger beeinflußt als zunächst

gedacht. Das Unternehmen war von Anfang an eher experimentell angelegt, doch dieser Zug hat sich verstärkt. Gleichwohl, es soll eine Einladung sein, in der ungewöhnlichen Erkundung zum Teil sehr bekannter Musikwerke Grundzüge des neuzeitlichen Musikbegriffs aufzuspüren, zu ergründen und neu zu bewerten. Das Buch richtet sich daher an alle, denen die Musik etwas bedeutet und die bereit sind, diese in vielem rätselhafte Rolle auf einer ungewöhnlichen Entdeckungsreise nochmals zu erkunden. Dabei wurde die Zahl der Abbildungen und Notenbeispiele bewußt begrenzt, um sie dafür jedoch besonders aussagekräftig zu halten.

Natürlich hat für die damit verbundenen Risiken der Darstellung der Autor die Verantwortung zu übernehmen. Daß diese Risiken dennoch abgemildert wurden, daß schließlich ein zusammenhängender Text überhaupt entstehen konnte, verdanke ich den anregenden, ermutigenden Gesprächen mit vielen Freunden und Kollegen, die zudem das Typoskript oder Teile daraus gelesen und kritisch kommentiert haben. Besonders nenne ich hier Karol Berger, Esma Cerkovnik, Christian Gerhaher, Inga Mai Groote, Wolfgang Proß, Ulf Schirmer, Stefanie Stockhorst, Ulrich Tadday, Veronika Weber, Ralf Weikert und Katharina Wiedemann. Claudia Maria Korsmeier und Ilka Sührig haben den gesamten Text nochmals einer strengen, gründlichen Durchsicht unterzogen und damit dessen Abschluß ermöglicht. Viviane Nora Brodmann, Laura Kacl und Adrienne Walder haben die Korrekturen sowie das Register erstellt. Ein besonderer Dank gilt Oliver Schütze für den Glauben an dieses Vorhaben von Anfang an und für die umsichtige, geduldige Betreuung.

Die Quellen- und Literaturrecherche blieb in Zeiten der Krise eine ungewöhnliche Herausforderung und war nicht immer leicht. Um so mehr danke ich allen Bibliotheken, insbesondere der Zentralbibliothek Zürich und der Bayerischen Staatsbibliothek München, für die unermüdliche Bereitstellung von Materialien. Für weitere Informationen und Hinweise danke ich zudem Bernard Aikema (Verona), Sylvia Ferino (Wien), Veronika Giglberger (München), Karina Valnumsen Hansen (Trondheim), Martina Rebmann (Berlin), Friedemann Stengel (Halle/ S.), Joachim Veit (Detmold), Thomas Weigel (Münster) und Bettina Zöller-Stock (Lübeck).

Zürich
im September 2020

Laurenz Lütteken

Inhaltsverzeichnis

1	Der verborgene Sinn? Musik über Musik	1
2	Grenzüberschreitungen	17
1	Licht und Klang	17
2	Verhüllung und Klangwerdung: Allegris <i>Miserere</i>	25
3	Entblößungen: Aktaeon an der Quelle der Diana	32
4	Monteverdis <i>Combattimento</i> und ein neuer Musikbegriff	40
3	Aufklärungen	55
1	Die schönen und nicht mehr schönen Künste	55
2	<i>Fantasmi</i> : Vivaldis Nachtgedanken	63
3	Angehaltene Zeit: Die Kammer der Susanna	71
4	Vorstellung und Wirklichkeit in Haydns <i>Schöpfung</i>	78
4	Revolutionen	93
1	Staunen und Überwältigung	93
2	Schock: „Sieh her! Du hast mich nicht getäuscht!“	99
3	Grauen: Die geöffneten Türen der Médée	109
4	Die Schönheit des Verborgenen: Die Schleier der Cenerentola	115

X Inhaltsverzeichnis

5 Krisen	121
1 Überschreitungen im Vormärz	121
2 Die Masken des Cellini	129
3 Das <i>Lohengrin</i> -Vorspiel und die musikalische Geschichte	138
4 Die Tragödie des Erkennens: Gildas Tod	149
6 Durchbrüche und Rücknahmen	157
1 Ästhetik des ‚Durchbruchs‘	157
2 Durchbruch und enthüllte Substanz	163
3 Verhüllung, Enthüllung und Wagners mythisches Erzählen	170
4 Demaskierungen: Falstaffs Ende	181
7 Entgrenzungen	191
1 Entblößung und mystisches Licht: Der siebte Schleier	191
2 Die versunkene Kathedrale	199
3 Sonnenaufgänge	206
4 Das Geheimnis des Cardillac	212
8 Epiloge	221
1 Lichteinfälle	221
2 Der Schleier des Vergangenen: <i>Rendering</i>	230
3 Automne à Varsovie	235
9 Statt eines Nachwortes	241
Literatur	251
Personenverzeichnis	285

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen

Kapitel 1

Abb. 1	Pietro Della Vecchia (1602/03–1678): <i>Auditus</i> (Öl auf Leinwand, 73x139 cm) Privatbesitz, Abbildung: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna	9
Abb. 2	Johann Willinges (um 1560–1625): <i>Das Gehör</i> (1597) (Öl auf Kupfer, 22,5x37 cm)	11
Abb. 3	Hansestadt Lübeck, Museumsquartier St. Annen Raphaelle Peale (1774–1825): <i>Venus Rising from the Sea. A Deception</i> (ca. 1822) (Öl auf Leinwand, 73,9x61,2 cm) Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art	12

Kapitel 2

Abb. 1	Agostino Carracci (1557–1602): <i>Hl. Franziskus mit einem Engel</i> . Nach Francesco Vanni (1595) (Kupferstich, 30,1x39,1 cm) Washington, National Gallery of Art	21
Abb. 2	Bartolomeo Manfredi (1582–1622) zugeschrieben: <i>Tancredi tauft Clorinda</i> (Öl auf Leinwand, 122x166,5 cm) Modena, Musei Civici	49

Kapitel 3

Abb. 1	Louis Jean Desprez (1743–1804): Semiramis, erstochen von ihrem Sohn beim Verlassen des Ninus-Grabs (Feder, aquarelliert) Wien, Albertina	60
Abb. 2	Edward Francis Burney (1760–1848): Eidophusikon (1782) (Zeichnung auf Papier, 21,2x29,2 cm) London, British Museum	85

Kapitel 4

Abb. 1	Ludwig van Beethoven (1770–1827): Fidelio, Quartett (Autograph), f. 96v. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 26 II	105
Abb. 2	Luigi Cherubini (1760–1842): Médée. Opera en III Actes [...]. Paris: Imbault o.J. [1797], Titelblatt München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 584	110

Kapitel 5

Abb. 1	Johann Heinrich Ramberg (1763–1840): Cavatine der Agathe (nach 1822) (Stahlstich von Friedrich Wilhelm Meyer, 9x13,5 cm) Privatbesitz	126
--------	--	-----

Kapitel 6

Abb. 1	Josef Hoffmann (1831–1904): Götterdämmerung, Schlußbild (1876) (Skizze, Öl auf Holz, 20x26 cm) Bayreuth, Nationalarchiv der Richard Wagner-Stiftung	171
--------	--	-----

Kapitel 8

Abb. 1	Tommaso di Ser Giovanni di Monte Cassai (Masaccio, 1401–1428): Vertreibung aus dem Paradies (Fresko, S. Maria del Carmine, Florenz)	224
Abb. 2	Yves Klein (1928–1962): Ohne Titel, Musiktheater im Revier, Foyer (Reliefs, 20x7 bzw. 10x5 m) Musiktheater im Revier GmbH/ Pedro Malinowski	229

Kapitel 9

Abb. 1	Isabel Mundry: Prélude non mesuré in d, Entwurf Privatbesitz	242
--------	---	-----

Notenbeispiele

Kapitel 2

Notenbeispiel 1	Heinrich Schütz: Wann unsre Augen schlaffen ein (Kleine Geistliche Konzerte II), T. 1–25. Ausgabe: Heinrich Schütz: Kleine geistliche Konzerte II. Small Sacred Concertos, Part II. Opus 9 [...]. Hrsg. Michael Heinemann (= Stuttgarter Schütz-Ausgabe 10). Stuttgart: Carus 2019, S. 44	19
Notenbeispiel 2	Marc-Antoine Charpentier: Actéon, Plainte (Autograph), Beginn. Ausgabe: Marc-Antoine Charpentier: Acteon. Pastorale de Musique. In: ders.: Meslanges Autographes. Fac-similé du manuscript Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vm ¹ 259. Paris: Minkoff 2002 (Charpentier. Œuvres complètes I, 21), S. 20–67, hier S. 40 f.	37
Notenbeispiel 3	Claudio Monteverdi: Combattimento di Tancredi e Clorinda, Schluß. Ausgabe: Claudio Monteverdi: Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro Ottavo. 2 Bde. Hrsg. Anna Maria Vacchelli. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi 2004 (= Claudio Monteverdi. Opera Omnia 14), S. 381	46

Kapitel 5

Notenbeispiel 1	Hector Berlioz: Benvenuto Cellini, 2. Akt, Szene des Gusses. Ausgabe: Hector Berlioz. Benvenuto Cellini. 3 Bde. Hrsg. Hugh Macdonald. Kassel etc.: Bärenreiter 1994–96 (= Berlioz. New Edition of the Complete Works 1), Bd. 1c, S. 1171 f.	131
-----------------	---	-----

Kapitel 6

Notenbeispiel 1	Anton Bruckner: Sinfonie d-Moll (Annulierte), 1. Allegro, T. 1–11. Ausgabe: Anton Bruckner: Symphonie d-Moll. Nullte. Fassung von 1869. Hrsg. Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1981 (Bruckner. Sämtliche Werke 11), S. 1 f.	165
Notenbeispiel 2	Giuseppe Verdi: Falstaff, Fugenthema	185

Kapitel 7

- | | | |
|-----------------|--|-----|
| Notenbeispiel 1 | Claude Debussy: La Cathédrale engloutie (Préludes I, 10), T. 1–21. Ausgabe: Claude Debussy: Préludes. Livre I. Livre II. Hrsg. Roy Howat mit Claude Helffer. Paris: Durand 1985 (= Œuvres Complètes de Claude Debussy I, 5), S. 42 f. | 202 |
| Notenbeispiel 2 | Paul Hindemith: Cardillac. Erster Akt, Nr. 6. Pantomime: Duett für zwei Flöten, T. 1–19. Ausgabe: Paul Hindemith: Cardillac. Oper in drei Akten op. 39. Text von Ferdinand Lion. Hrsg. Christoph Wolff. 3 Bde. Mainz: Schott 1979 f. (= Paul Hindemith. Sämtliche Werke I, 4), Bd. 1, S. 113 | 213 |



1

Der verborgene Sinn? Musik über Musik

Das Nachdenken über Musik, der Versuch, sie zwar nicht umfassend, aber wenigstens angemessener zu begreifen, erfordert Sprache, Begriffe. Alles Sprechen über Musik ist jedoch metaphorisch, und es muß notwendig metaphorisch bleiben. Das beginnt bei vermeintlichen Alltäglichkeiten. In der lateinischen Antike wurden zum Beispiel die Verhältnisse von Tönen mit Ausdrücken aus der Metrik, mit „acutus“ und „gravis“, also „scharf“ und „schwer“ charakterisiert. In der deutschsprachigen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts wurden diese Beschreibungen jedoch nicht wörtlich übertragen, sondern durch andere Metaphern, nämlich solche der räumlichen Wahrnehmung ersetzt. Töne können seitdem ‚hoch‘ oder ‚tief‘ sein.¹ Schon vorher bezogen sich Stimmbezeichnungen auf derartige räumliche Verhältnisse, analog zur Anordnung der graphischen Zeichen auf dem Pergament oder dem Papier: Contratenor *altus* etwa für den ‚hohen‘ Contratenor, Contratenor *bassus* für den ‚tiefen‘, und aus ihnen sind dann, gegen 1600, die noch heute gebräuchlichen, physiologisch bedingten Bezeichnungen von Stimmlagen hervorgegangen, also ‚Alt‘ und ‚Baß‘.² Würde man von ‚hellen‘ oder ‚dunklen‘ Tönen oder Stimmen sprechen, würde man lediglich die bestehenden Metaphern durch andere ersetzen. Das gilt auch für Erweiterungen: Ein „dunkler Baß“ ist zwar so etwas ähnliches wie ein „schwerer Baß“, aber die Kombination von unterschiedlichen Bezugsrahmen

¹Vgl. etwa den Anonymus Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB XVII 26, ed. in Denk (1981), S. 83–165, hier S. 95. – Zum Problem auch Zaminer (1987).

²Vgl. Ehrmann-Herfort (1989).

2 1 Der verborgene Sinn? Musik über Musik

macht die Dinge nicht einfacher, auch dann nicht, wenn eine hohe usuelle Übereinkunft darüber besteht, was damit eigentlich gemeint sein soll.

Im Falle von komplexen Zusammenhängen ändert sich an dem grundlegenden Problem nichts, nur werden die Unwägbarkeiten, also die Streitigkeiten über das Gemeinte noch größer. Das Finale der 1885 uraufgeführten Vierten Sinfonie von Brahms lässt sich so beschreiben: „Im IV. Satz greift Brahms (wie schon am Ende der Haydn-Variationen) mit der Passacaglia auf einen barocken Typ der Reihungsform zurück, dessen Besonderheit die Beibehaltung des Basses bzw. – kaum davon zu trennen – des harmonischen Gerüsts in den einzelnen Gliedern der Form ist. Allerdings wird hier das Thema nicht als Bass exponiert [...].“³ Oder so: „Wie der junge Schiller die Anthologie von 1782 ‚seinem Prinzipal, dem Tode‘, zueignete, so feiert Brahms im Finale der e-moll-Symphonie den finsternen Würgengel als den Herrn und Meister einer Weltuntergangstragödie, welche sich täglich und ständig wiederholt. Brand und Mord, Krieg und Pestilenz, Springflut und Erdbeben haben ihm das Thema zu den Variationen des riesigen Passcaglio eingegeben [...].“⁴ Unabhängig von Vorlieben, Anschauungen, Zugangsweisen: Beide Darstellungen bedienen sich zwar sehr unterschiedlicher, aber letztlich deskriptiv gemeinter Metaphernfolgen. Zwischen dem „barocken Typ der Reihungsform“ oder der Beibehaltung „des harmonischen Gerüsts“ und dem „finsternen Würgengel“ oder der „Weltuntergangstragödie“ mag man zwar eine intentionale Differenz erblicken, auch eine der Assoziationsräume. Ein technischer Unterschied besteht jedoch nicht.⁵

Die damit verbundenen Schwierigkeiten lassen sich noch zuspitzen. Wenn das Sprechen über Musik schon so erhebliche Unsicherheiten nach sich zieht, wie mag es erst dann sein, wenn gewissermaßen die Musik über sich selbst spricht? Natürlich handelt es sich auch bei dieser Vorstellung um nichts anderes als um eine Metapher, denn Musik kann ja nicht sprechen, und sie kann, viel wesentlicher, in einer Äußerung nicht Subjekt und Objekt zugleich sein. Oder doch? Musik als etwas Gemachtes kann nicht zugleich machen, schon gar nicht Musik. Und dennoch gehört es zu den Besonderheiten des neuzeitlichen Musikbegriffs, daß man der gemachten Musik genau dies zutrauen konnte oder wollte, also in sich und in ihrer Verfaßtheit etwas über sich selbst mitteilen zu können. Akzeptiert man die damit verbundene Paradoxie einmal, so erscheint sie gar nicht mehr so ungewöhnlich.

³Schmidt (1994), S. 66 f.

⁴Kalbeck (1913) Bd. III. Zweiter Halbband. 1881–1885, S. 476 f.

⁵Dazu auch Reimer (1990), S. 212 ff.

Auch verfaßte Sprache kann sich selbst zum Gegenstand machen, und in der neuzeitlichen Neurologie und Psychiatrie wird dies sogar zum wissenschaftlichen Grundprinzip, nämlich in der wenigstens verwirrenden Annahme, das Gehirn könne sich selbst zum Gegenstand seines Interesses machen.⁶

Die Vorstellung ‚gemachte‘ Musik könne zugleich und absichtsvoll etwas Grundsätzliches über sich aussagen, jedenfalls in besonderen Konstellationen, erscheint damit zwar weiterhin als Paradoxon, das sich weder auflösen noch in Abrede stellen läßt. Aber da dies auch den Akteuren der Vergangenheit auf je unterschiedliche Weise bewußt gewesen ist, kann es als produktiv gelten. Wenn man der Musik folglich zutrauen konnte, sie dazu befähigt sah, Aussagen über sich selbst zu machen, so erstaunt es nicht, daß eine Fülle neuzeitlicher Komponisten diese Möglichkeit als besondere Herausforderung ihres Tuns angenommen hat. Die Annahme einer solchen Möglichkeit zur Selbstreflexion ist dann ein Kennzeichen von ‚Neuzeit‘. Es geht nicht mehr einfach darum, Musik bloß zu ‚machen‘, sondern – in besonderen Momenten – bei der Verfertigung wenigstens so weit zu ihrem Wesen vorzudringen, daß im Gemachten etwas Grundsätzliches von ihm erfahrbar wird. Carl Dahlhaus hat das damit verbundene Dilemma beschrieben als eines zwischen der schriftlichen Aufzeichnungsform von Musik – jenem Medium, mit dem sie über viele Jahrhunderte allein ein halbwegs konkretes Gedächtnis zu beanspruchen vermochte – und der Sprache – also jenem Medium, mit dem man dieses Gedächtnisses haft zu werden vermag.⁷ Diese ‚doppelte Schriftlichkeit der Musik‘ blieb, jedenfalls vor der Erfindung technischer Reproduktionsmöglichkeiten, die bestimmende Herausforderung im Umgang mit ihr.⁸

Wenn man jedoch annimmt, Musik sei in der Lage, über sich selbst zu ‚sprechen‘,⁹ so kann dies ebenfalls nur möglich werden in Form von Metaphern. Das verkompliziert die Dinge abermals, denn es geht dann nicht mehr um Metaphern, die von außen an die Musik herangetragen, sondern um solche, die aus ihr heraus entwickelt werden; und dies in der Annahme, sie könnten ihrerseits auf die Musik zurückwirken. Bei genauerer Betrachtung erweist sich jedoch selbst diese Denkfigur nicht als

⁶Zu diesem mit dem Namen von Emerson M. Pugh verbundenen Paradoxon vgl. etwa Braus (2014), S. 23 ff.

⁷Dahlhaus (1985).

⁸Vgl. Lütteken (2010).

⁹In Theodor Adornos ebenso brachialer wie folgenreicher Strawinsky-Polemik gilt Selbstdreferenzialität, „Musik über Musik“, zwar, in einem diffusen Sinn, als neuzeitliches Phänomen, aber zweifellos als Verfall und Verrat (Adorno (1949), S. 166 ff.).

so ungewöhnlich, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Im neuzeitlichen System der ‚schönen Künste‘, der ‚beaux arts‘ wurden, anders als in den aus der Spätantike stammenden und für anderthalb Jahrtausende gültigen Traditionen der ‚artes‘, jene Hervorbringungen systemisch zusammengefaßt, die auf die Sinne des Menschen einzuwirken vermögen.¹⁰ Eine solche Konzentration auf die sinnliche Wahrnehmung hat folglich Vergleiche und Grenzüberschreitungen nicht nur zugelassen, sondern regelrecht provoziert. Damit stellt sich jedoch die Frage, welche Metaphorik hier besonders aussagekräftig ist – und in welche Richtung sie weist. Um es noch plastischer zu sagen: Welche Metapher könnte geeignet sein, das ‚Sprechen‘ über Musik in und durch Musik zum Gegenstand der Wahrnehmung zu machen, also jene besondere Konstellation, von der oben die Rede war, plastisch, erfahrbar zu machen?

Hans Blumenberg hat in seiner *Legitimität der Neuzeit* auf die zentrale Bedeutung der Metapher der ‚Enthüllung‘ für das Selbstverständnis der Zeit nach 1600 hingewiesen.¹¹ ‚Enthüllung‘ ist ein kompliziertes Bild, weil es Verbergungen voraussetzt – mithin also ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen einem ‚Eigentlichen‘, das angeblich oder mutmaßlich verdeckt, verschüttet, verhüllt wurde, wie und von wem und warum auch immer, und der ebenso angeblichen oder mutmaßlichen Notwendigkeit, dieses freizulegen, ja freilegen zu müssen, weil erst auf diese Weise etwas von der wesentlichen Substanz hervortreten könne. Indem man also das entfernt, was die Verbergung herbeigeführt hat, tritt erst dieses ‚Eigentliche‘ hervor: „Nur wo die Kategorie der Substanz das Geschichtsverständnis beherrscht, gibt es Wiederholungen, Überlagerungen und Dissoziationen, aber auch Verkleidungen und Enthüllungen.“¹² Der Glaube an eine solche ‚Substanz‘ der Musik durchzieht die Neuzeit auf eine hartnäckige Weise. Das mag sich im Einzelfall als ganz unterschiedlich erweisen, erscheint aber in der Gesamtheit als ein doch bemerkenswert konsistenter Vorgang. Und hier wird das notwendige Zusammenspiel von Ver- und Enthüllung auch in der Musik zentral, gibt es doch, wie in der visuellen Metapher der „Sichtbarmachung des Unsichtbaren“,¹³ immer wieder Momente, in denen absichtsvoll das ‚Eigentliche‘ in der Musik zum Gegenstand ihrer selbst gemacht werden, in denen also das vermeintlich Verbogene erkennbar gemacht werden soll.

¹⁰Dazu Rosen (2013).

¹¹Blumenberg (1996), v. a. S. 35 ff.

¹²Blumenberg (1996), S. 17.

¹³Blumenberg (1996), S. 428.

Und damit ist es, vice versa, zugleich möglich, den Akt der Verbergung, der Verhüllung ebenso absichtsvoll darzustellen.

Damit ist der Gegenstand dieses Buches benannt. Es geht darum, am Beispiel einer einzigen (oder einer in sich notwendig doppelgesichtigen) Metapher, nämlich des Verhüllens und Enthüllens, dem Phänomen nachzuspüren, daß Musik selbstreflexiv werden kann und auf welche Weise dies möglich ist. Damit wird sie, in Anlehnung an Gerhard Neumann (der sich seinerseits auf Blumenberg bezog), zu einer ‚absoluten‘ Metapher, geprägt davon, daß der „feste Bezug zwischen ‚uneigentlich Gesagtem‘ und ‚eigentlich Gemeintem‘“ weitgehend aufgehoben ist.¹⁴ Will man dies näher untersuchen, so verbindet sich die allgemeine Frage – also warum es kompositorisch herausfordernd werden konnte, darüber nachzudenken – mit der konkreten – also wie sich so etwas in komponierter Musik ‚anschaulich‘ umsetzen ließ. In diesem Buch soll folglich nicht eine Motivgeschichte behandelt werden, auch nicht eine Systematik *der* Verhüllung oder *der* Enthüllung (schon gar nicht *des* Ver- oder Enthüllten), sondern, wenn man so will, eine Problemexposition, die notwendigerweise fragmentarisch bleiben muß und will. Das Interesse ist, gemäß den beiden Fragen, doppelt: Es gilt einerseits der historischen Dimension, getragen von der Überzeugung, nur eine historische Differenzierung könne dem Phänomen angemessen gerecht werden. Und es gilt dem übergreifenden Zusammenhang, also daß in der Fülle denkbarer, unterschiedlicher und keineswegs homogener Erscheinungsformen über jenen Zeitraum, den wir mit ‚Neuzeit‘ umschreiben, dennoch nicht nur Einzelnes, sondern tatsächlich etwas vom Wesen des mit ihm verbundenen Musikbegriffs erkennbar werden könnte.

Der komplizierte und wechselseitige Zusammenhang von Verhüllung und Enthüllung wurde kompositorisch besonders dann aufwendig und vielschichtig inszeniert, wenn es nicht um einen vordergründigen Effekt ging, sondern um grundsätzliche Einsichten in die ‚Substanz‘. Am Schluß von Mozarts *Don Giovanni* öffnet sich die Tür des Saales und gibt den Blick auf die lebendig gewordene Statue des Commendatore frei. Damit ist ein zentraler Moment der Oper bezeichnet, in dem die erschreckende Zuspitzung der Handlung dazu dient, in Musik die Möglichkeiten musikalischer ‚Darstellung‘ zu erkunden und dies dem Zuhörer ‚anschaulich‘, also wahrnehmbar zu vermitteln – und zwar in einem so dramatischen, so fundamentalen Ausmaß, daß Mozart unschlüssig darüber blieb, ob die Oper, wie in Prag, mit der nachfolgenden scena ultima oder, wie kurze

¹⁴Neumann (1970), S. 194. – Vgl. auch Blumenberg (1960).

Zeit später in Wien, eben mit dieser Szene enden soll.¹⁵ Dieser besondere Fall einer musikalischen Enthüllung muß jedoch nicht notwendig mit anderen Fällen desselben Komponisten, etwa der Ver- und Enthüllung der beiden Offiziere in *Così fan tutte*, korrespondieren, ja nicht einmal in dieselbe Richtung weisen. Damit ist jedoch eine weitere Voraussetzung dieses Buches benannt. Spricht man von Verhüllung und Enthüllung im Blick auf die Musik der Neuzeit, so in der Annahme, daß sich hier zwar grundsätzliche Aspekte zu erkennen geben, diese Aspekte aber nicht notwendig auf dasselbe zielen, sich gegebenenfalls sogar als unvereinbar erweisen. Die Vorstellung, komponierte Musik könne in ‚besonderen Konstellationen‘ selbst-reflexiv werden, zielt auf den Sachverhalt, nicht auf denkbare Resultate. Der Verzicht auf eine Systematisierung gründet also in der Überzeugung, daß die Heterogenität denkbarer Erscheinungsformen und Intentionen solcher Selbstbezüglichkeit ein notwendiger, bestimmender Teil des neuzeitlichen Musikbegriffs ist.

Der Übergang von einer gelehrteten Anschauung der Musik in einem göttlich geordneten Ganzen der Natur zu einer vor allem auf die Sinne gerichteten Erfahrung vollzieht sich auf komplexe Weise in der frühen Neuzeit, ist also eine der Voraussetzungen für dieses Buch. Die letzten spekulativen Entwürfe zu einer Musik, deren Ordnung auch die Ordnung der göttlichen Schöpfung widerspiegelt, sind keineswegs in den Residuen einer sich verflüchtigenden Gelehrsamkeit entstanden, sondern in geistigen Zentren ersten Ranges: Marin Mersennes *Harmonie Universelle* 1627 im Paris Kardinal Richelieus, Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* 1650 im Rom Papst Urbans VIII.¹⁶ Kaum zufällig waren beide Jesuiten, und für Kirchers große Bedeutung spricht sein nachweislicher Einfluß auf das Haus Habsburg in Wien, aber auch auf protestantische Häuser wie den Herzogshof in Braunschweig-Wolfenbüttel. Die zentrale Voraussetzung dieser Entwürfe liegt in der Annahme, daß die Musik eben nicht einfach nur erklinge, sondern daß sie in dieser Form ein Abbild der Welt sei – und daß sich umgekehrt die Welt in ihr offenbare und durch sie erschließe. Es ist, kurz gesagt, die anagogische Verweiskraft der Musik, die hier nochmals beschworen wird.

Die Figur des verborgenen Gottes, des ‚deus absconditus‘ („vere tu es Deus absconditus Deus Israhel salvator“, Is 45, 15) blieb dabei eine Herausforderung, die nicht leicht zu lösen war: „Die Neuzeit begann zwar nicht

¹⁵Dazu Lütteken (2018), S. 34 ff.

¹⁶Mersenne (1627) und Kircher (1650).

als Epoche des toten Gottes, aber als Epoche des verborgenen Gottes, des *deus absconditus* – und ein verborgener Gott ist *pragmatisch* so gut wie ein toter“.¹⁷ Die anagogische Kraft der Musik partizipierte noch an diesem Zusammenhang, und der widersprüchliche Prozeß ihrer Herauslösung hat die Suche nach ihrer Substanz, nach ihrem verborgenen Sinn deswegen nicht gedämpft, sondern geradezu befeuert. Die Konzentration auf die sensuelle Wahrnehmung, die wenig später charakteristisch für die Musik und für das System der Künste werden sollte, hat also die Annahme eines verborgenen Welt-Sinns von Musik nicht verdrängt oder beseitigt, im Gegenteil. Und sei es nur im Sinne der Verlusterfahrung einer ‚musica abscondita‘: Sie blieb unausgesetzt präsent, sogar bis in die Moderne, selbst noch bei so unterschiedlichen Komponisten wie Béla Bartók oder Alban Berg.¹⁸ Gerade diese Konstellation bildet die zentrale Voraussetzung für die Vorstellung, es könne sich in der Musik selbst eine Art von Substanz verborgen, die freizulegen sei.¹⁹

„Sinne [...] sind ein Vermögen der Seele, von den Objecten afficiret zu werden“.²⁰ Mit diesem Satz in Zedlers Lexikon wird ein Dogma des neuzeitlichen Sensualismus formuliert – wobei das Problem für die Musik ersichtlich ist. Denn die naheliegende Frage, was denn deren ‚Objekte‘ seien, bildet gewissermaßen die wichtigste Voraussetzung für die Annahme, die Musik verfüge nach wie vor über einen Sinn, der gewissermaßen jenseits dieser Objekte liege und den es zu ‚entbergen‘ gelte. Das neuzeitliche System der Künste hat zwar Grenzüberschreitungen zwischen den Sinnen geradezu provoziert, doch im Falle des Gehörs war die Bindung an Metaphern von vornherein prägend.²¹ Die Überschneidungen im Bereich der Sinne wurden theoretisch, auch physikalisch vielfältig diskutiert,²² doch die besondere Rolle des Gehörs blieb in dieser neuzeitlichen Systematik stets erkennbar. In den zahlreichen frühneuzeitlichen Darstellungen der Sinne wird beim Gehör in der Regel nicht die aktive Sinneserfahrung selbst, sondern die Erzeugung von Schall, also Musik thematisiert.²³ Gegenstand der Darstellung ist demnach das, was gehört werden kann, nicht das Hören selbst – auch

¹⁷ Blumenberg (1996), S. 404; hierzu auch Guthke (1983), S. 93 ff.

¹⁸ Zu Berg hier etwa Gratzer (1993), zu Bartók Hentschel (1997).

¹⁹ Zur Kontinuität in diesem Sinn auch Kaden (2004), S. 198 ff.

²⁰ Art. ‚Sinne‘. In: Zedler-Lexikon, Bd. 37, 1743, Sp. 1691–1699, hier Sp. 1691.

²¹ Dazu etwa Camporesi (1994).

²² Dazu Gessinger (1994), S. 121 ff.

²³ Vgl. den Überblick bei Ferino-Pagden (1996), dort zum Zyklus von Della Vecchia S. 170 ff.

dies ist nichts anderes als eine Metapher, wie man in Pietro Della Vecchias (1602/03–1678) grotesker Übertreibung besonders deutlich erkennen kann (Abb. 1).

An anderer Stelle zeigt sich unvermutet derselbe Sachverhalt. Für die Kämmerei des Lübecker Rathauses wurden 1597 von Johann Willinges (um 1560–1625) Darstellungen der fünf Sinne angefertigt, in deren Szenen sich Rückverweise auf ‚Archetypen‘ in biblischen Situationen befinden (so etwa beim Geschmack ein Hinweis auf die Speisung der Fünftausend). Beim Gehör hingegen finden sich nicht etwa, wie doch naheliegend sein könnte, Hinweise auf biblische Musikszenen, sondern auf den Ruf Gottes zu Adam und Eva nach dem Sündenfall (links) sowie auf Johannes den Täufer bei der Predigt (rechts) – also eschatologische Rationalisierungen des Sinnesorgans und seiner Funktion, da nur in der Wahrnehmung von Worten Erkenntnis zu stiften ist (Abb. 2).²⁴

In der frühneuzeitlichen Neuordnung der sinnlichen Wahrnehmung wurde demnach nicht das Hören, sondern das Erzeugen von Klang zum Thema, mit den Worten Zedlers nicht das Affiziert-Werden durch ein Objekt, sondern lediglich das Objekt – und selbst dieses nur in einer vermittelten Form. Das mag nicht nur die Vorstellung begünstigt haben, daß sich hinter der sinnlichen Wahrnehmung eine ‚Substanz‘ verberge, sondern daß auch diese nur über den Umweg einer ‚Veranschaulichung‘ erfahrbar sei, also durch eine mehr oder weniger ausgeprägte Sinnbildlichkeit. Die Metaphern der Ver- und Enthüllung entstammen ja nicht dem Bereich der Sprache, sondern der optischen Wahrnehmung.²⁵ Sie sind daher umso mehr gebunden an dieses neuzeitliche System der Künste. Ihre musikalische ‚Inszenierung‘ ist oftmals, um gelingen zu können, an szenische oder wenigstens bildliche Äquivalente gebunden. Doch bei genauerem Hinsehen bezeichnet die Interaktion von Bild und Musik nur eine Möglichkeit für die Vorstellung, in der Musik könne etwas enthüllt oder auch verhüllt werden. Die Denkfigur beschränkt sich also nicht auf das Theater, nicht auf das Szenische, nicht einmal auf Vokalmusik. Ist der Blick für das Phänomen einmal geschärft, so läßt sich die Reihe von signifikanten Beispielen daher auf

²⁴Zum Lübecker Zyklus (heute im St. Annen-Museum, Lübeck) vgl. Wilde (1974), S. 204 ff. – Frau Dr. Bettina Zöller-Stock, Lübeck, sei für die Dokumentation herzlich gedankt.

²⁵Zur optischen Differenzierung (unter Abgrenzung vom Gehörssinn) vgl. etwa Schmauks (2007).

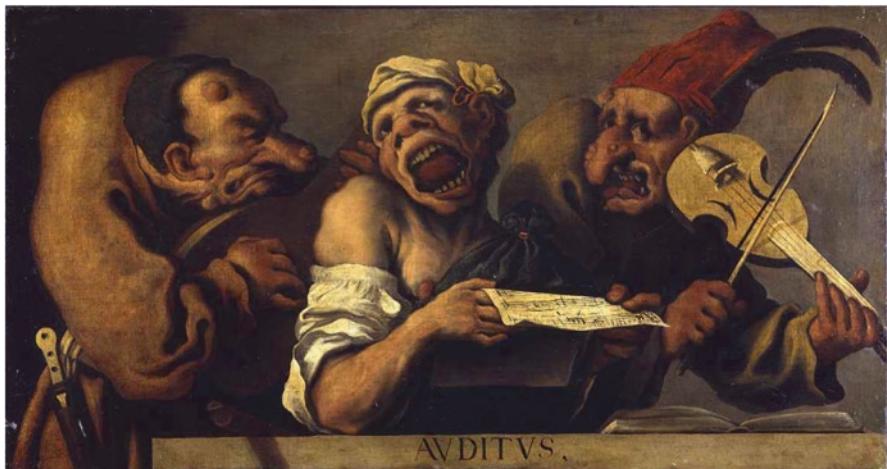


Abb. 1 Pietro Della Vecchia (1602/03–1678): Auditus (Öl auf Leinwand)

Pietro Della Vecchia, der aus Venedig oder Vincenza stammte (geboren 1602 oder 1603), verbrachte, abgesehen von einem prägenden Aufenthalt in Rom, sein gesamtes Leben in Venedig, wo er ab 1640 als ‚pitor ducal‘ wirkte und 1678 starb. Durch ein erst in den 1980er Jahren aufgelöstes Mißverständnis in der Forschung wurde er lange als Pietro Muttoni bezeichnet. Seine weitgespannten Interessen reichten von der Anatomie bis zur Alchemie und Magie. Zu seiner Vorliebe für groteske Darstellungen gehört auch sein Zyklus der fünf Sinne. In dem Trio von drei Alten, einer Sängerin, einem Violinisten und einem Lautenisten, wird das überzeichnete Erzeugen von Musik festgehalten, interessanterweise aber mit den wie ausgestellt wirkenden, ebenfalls verzerrten Gehörsorganen im Zentrum.

erstaunliche Weise ausweiten. Die in diesem Buch gewählten Fälle beziehen ihre Bedeutung daher nicht aus der Vergleichbarkeit der Beschaffenheit – das wäre dann doch eine Motivgeschichte –, sondern aus der Signifikanz, also aus dem Umstand, daß sie auf eine je ganz besondere Weise aussagekräftig sind und wohl auch sein wollen.

Da es ‚den‘ Musikbegriff in der Neuzeit nicht gibt, wäre es auch sinnlos, in den unterschiedlichen Konfigurationen, in denen er thematisiert wird, nach ‚Einheitlichkeit‘ zu suchen. Die diskutierten Fallbeispiele vermögen jedoch nicht nur die fundamentale Bedeutung der Metapher zu veranschaulichen, sondern darin etwas sehr Grundsätzliches vom Sinn und Wesen der Musik. Gerade deswegen werden diese Beispiele individuell, nicht vergleichend diskutiert. Ihre zwar (mit guten Gründen) nicht strenge, aber weitgehend chronologische Anordnung dient daher gewiß nicht dazu, aus der Abfolge so etwas wie eine lineare Geschichte werden zu lassen, im Gegenteil. Die chronologische Ordnung ermöglicht aber durchaus perspektivistische Vereinheitlichungen, die mit den gewählten Zeiträumen zu tun haben. Es wäre vollkommen sinnlos, ein Concerto von Vivaldi, eine Oper von Verdi oder ein Klavierstück von Debussy kategorial in eine lineare Beziehung setzen zu wollen, es ist aber hilfreich, nach Vergleichskonstellationen in einem vergleichbaren Umfeld zu suchen, also einer Konstellation wie ‚um 1800‘ oder ‚um 1900‘. Die metaphorische Verwendung einer Ver- und Enthüllung in und durch Musik konnte, dies eine Grundüberzeugung hinter diesem Buch, die Komponisten, wenigstens in herausragenden Fällen, dazu veranlassen, grundsätzliche Fragen der Musik zum Gegenstand der musikalischen ‚Darstellung‘ zu machen; sowohl die möglichen Fragen als auch die möglichen Antworten können dann aber, sogar unter vergleichbaren Bedingungen, ganz gegensätzlich ausfallen.

Um ein Beispiel aus der Zeit um 1800 zu nennen: Die Selbstoffenbarung des durch seinen Mantel verborgenen Pizarro in der Kerkerszene von Beethovens *Fidelio* verfolgt eine andere Intention des Enthüllens als, nahezu gleichzeitig entstanden, die finale Entbergung der Undine in E.T.A. Hoffmanns Oper. Im einen Fall geht es zwischen der buchstäblichen Enthüllung des Tyrannen und der sich offenbarenden Befreierin Leonore um die affektive Wirkungsmacht der Musik, im anderen um eine Transformation der Existenz, die in Musik greifbar wird und als deren Metaphern sich die ‚Sichtbarmachung‘ der Undine und die ‚Auflösung‘ des Huldbrand erweisen. In beiden Fällen stößt also die Musik auf eine vollkommen unterschiedliche,



Abb. 2 Johann Willinges (um 1560–1625): Das Gehör (1597) (Öl auf Kupfer)

Johann Willinges, der aus Oldenburg stammte, lernte sein Handwerk vermutlich in Venedig und wirkte ab 1590 in Lübeck. Die signierte Darstellung des Gehörs gehört zu einem Zyklus der fünf Sinne, die 1597, angeregt durch Stiche von Adriaen Collaert, für das Rathaus (die Kämmerei) bestimmt waren und durch fünf weitere allegorische Darstellungen ergänzt wurden. Die aufgeschlagenen Stimmbücher verweisen auf mehrstimmige Musik; Gambe, Viola und Laute auf gesellige Instrumentalmusik; der Gesang vielleicht auf mehr; Trompete und Trommel auf Militär und patrizische Repräsentation (das Instrument hinter der Gambe lässt sich nicht genau identifizieren). Und doch zielen die Allegorien an den Seiten der Szene auf ein ‚Gehör‘, in dem die Musik verschwindet und sich ein anderer Sinn offenbart. Altes und Neues Testament stehen sich gegenüber, mit dem Wort Gottes an Adam und Eva und dem predigenden Johannes. In beiden Fällen wird der Vorgang des Hörens illustriert, aber jenseits aller Musik. Darauf verweist auch der Hirsch, der in Psalm 42 („sicut cervus“) das Symbol des nach Gott suchenden Menschen ist.

Abb. 3 Raphaelle Peale (1774–1825): *Venus Rising from the Sea. A Deception* (ca. ► 1822) (Öl auf Leinwand)

Raphaelle Peale stammte aus Annapolis und wurde von seinem Vater, der ein naturhistorisches Museum leitete, ausgebildet; er betätigte sich auch selbst als Präparator. In seinem ausdrücklich als ‚Täuschung‘ („deception“) deklarierten Gemälde aus seinen letzten Lebensjahren, das vielfach Aufmerksamkeit erregt hat, geht es um das illusionistisch raffinierte Spiel von Enthüllung und Verhüllung. Das Tuch, das zugleich die Signatur des Malers trägt, also als gemaltes Tuch erkennbar bleibt, bedeckt eine Gestalt, von der man fast nichts sieht. Daß es sich dabei um Venus handelt, ergibt sich einzig aus dem Titel des Gemäldes. In diesem Sinne soll sich in der subtil ausgeloteten Thematik etwas vom Sinn der Malerei offenbaren (vgl. auch Lauren Lessing u. Mary Schafer: *Unveiling Raphaelle Peale's „Venus rising from the Sea – a Deception“*. In: Winterthur Portfolio 43, 2009, S. 229–259).

ja gegensätzliche Weise gewissermaßen zu sich selbst vor – jeweils aber in der Absicht, dies dem Hörer ‚anschaulich‘ zu vermitteln.

Ein wichtiges Sinnbild solcher Ver- und Enthüllungen ist, auch in der Musik, der Schleier. Er ist beileibe nicht das einzige Bild, auch in diesem Buch kommt dem Schleier keine herausragende Aufmerksamkeit zu. Allerdings hat der Schleier, wegen der bildlichen Evidenz, die mit ihm verbunden ist, in den vergangenen Jahren in der Forschung große Aufmerksamkeit erfahren.²⁶ Bei den damit veranschaulichten Ebenen der ‚Sichtbarkeit‘ handelt es sich jedoch gerade nicht um eine in sich bereits metaphorisch gebrochene Erfahrung. „Körper, Dinge und Ideen zu verhüllen oder zu exponieren – sie dadurch (un-)sichtbar zu machen – bedeutet zum einen, Relationen zwischen Innen und Außen, zwischen Nähe und Distanz zu organisieren. Zum anderen rücken dabei ephemere und momenthafte Zustände in den Fokus.“²⁷ So zielen diese Untersuchungen des Schleiers notwendigerweise auf die optische Wahrnehmung. Oder, wie es Klaus Krüger in seiner *Ästhetik der Liminalität* meinte, in der Kunsthistorik werden solche Fragen der Grenzüberschreitung „aus der Optik einer figurativen Anschauungslogik“ behandelt.²⁸ Deswegen können sie gesteigerte Evidenz erlangen, wie in Raphaelle Peales (1774–1825) vorsätzlicher ‚Täuschung‘ der dem Meer entsteigenden Venus (Abb. 3).

²⁶Um nur einige Beispiele zu nennen: Krüger (2001), Endres (2014), Bredekamp (2016).

²⁷Inga Klein et al.: (Un-)Sichtbares und die Perspektiven der Hüllen: Zur Einführung. In: Klein (2017), S. 7–21, hier S. 12.

²⁸Krüger (2018), S. 21.



Um eine solche Grenzüberschreitung kann es hier nicht gehen, da in der Musik ‚figurative Anschauungslogik‘ selbst lediglich als Metapher denkbar ist. Es geht aber auch nicht um Analogien oder Korrespondenzen, schon gar nicht, wie gesagt, um eine Motivgeschichte des Schleiers, die eine (freilich sehr begrenzte) Aufmerksamkeit in der Musikforschung gefunden hat.²⁹ In der Musik ist selbst der Schleier nichts anderes als eine Metapher, denn die Wahrnehmung, auf die er sich bezieht, ist nicht visuell. Der komplexe Zusammenhang zwischen einer vieldeutigen (visuell konnotierten) Metaphorik und einer verborgenen (akustisch konnotierten) Wirklichkeit macht die Dinge daher nicht einfacher – schon dies sollte als Warnung vor einer voreiligen Systematik oder Theoriebildung dienen. Deswegen geht es auch nicht um eine Theorie des Verborgenen, wie sie sich in der ontologischen Denkfigur der Latenz zeigt,³⁰ sondern lediglich um die simple Annahme, es ließe sich überhaupt etwas ver- oder entbergen. Auch von daher versteht sich die Diskussion einzelner Beispiele lediglich als erste Erkundung in einem noch weitgehend unvermessenen Terrain, als heuristisches Experiment mit offenem Ausgang, nicht etwa als Grundlegung eines abstrakten Ordnungsversuchs.

Die ‚Unschärfe‘ des metaphorischen Komplexes, die dialektische Verzahnung von Ent- und Verhüllung, die Annahme, hinter alledem verberge sich eine auch musikalische Substanz – alles dies erfordert eine gewisse Vorsicht. Der Umstand, daß die Musik selbst an die Zeitlichkeit gebunden ist, erlaubt es zudem, sehr verschiedene Verfahrensweisen in Anschlag zu bringen. Der Vorgang von Ver- oder Enthüllung kann prozeßhaft oder schlagartig erfolgen, sogar in einer einzigen Konstellation, disruptiv oder sanft, überdeutlich oder nahezu unmerklich. Im Falle Richard Wagners, für den die komplizierte Verwendung dieser Metapher aus den unterschiedlichsten Gründen sehr zentral gewesen ist, lässt sich gleich eine ganze Serie von Variationen erkennen: bei der (langsam) Enthüllung der Burg Walhall im *Rheingold*,³¹ bei der zwar lange vorbereiteten, dann aber „mit einem gewaltigen Zuck“ herbeigeführten Entbergung des Schwerts Nothung in der *Walküre*³² oder bei der doppelten Verhüllung der Szene am Schluss der

²⁹Dazu etwa Abele (2008).

³⁰Zur Latenz in diesem Sinne Gumbrecht (2011), hier v. a. S. 10 f. (zur ontologischen Genese des Begriffs).

³¹„Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen“ (Wagner (2009), S. 27).

³²Wagner (2009), S. 126.

Götterdämmerung, markiert mit der vieldeutigen letzten Szenenanweisung: „Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang“.³³ Und sie konnte sich, wie im *Lohengrin*-Vorspiel, sogar von einem unmittelbaren szenischen Äquivalent lösen – oder, wie im *Parsifal*, zu einer Chiffre absichtsvoller Verrätselung werden. Die Verfahrensweisen sind also selbst bei einem einzigen Komponisten ganz unterschiedlich, und die Aspekte der musikalischen Substanz, um die es dabei jeweils geht und auf die sie sich beziehen, sind es folglich auch. Eine Metapher kann stets sehr unterschiedlich und mit divergierenden Absichten verwendet werden.

Der Horizont dieses Buches reicht tatsächlich von der frühen Neuzeit, also den Jahren um 1600, deren musikgeschichtliche Zäsur durch die Erfindung der Monodie unstrittig ist, bis hin zum späten 20. Jahrhundert. Die letzten Beispiele können immerhin als Indiz dafür gelten, daß die Wirkungsmacht des an diese Metapher geknüpften Denkens in und über Musik (mit und durch Musik) ihre Faszination möglicherweise eingebüßt oder sogar verloren hat – was immer das für Folgen haben mag. Ob dies am Ende auf einen sich schließenden musikalischen Kulturzusammenhang verweist, also auf die Begrenztheit dessen, was wir Neuzeit (im Blick auf die Annahme einer musikalischen Substanz) nennen, oder auf eine Transformation auf eine Ebene jenseits dessen, was uns als ‚Neuzeit‘ erscheint, das läßt sich derzeit wohl kaum absehen. Ebenso wenig ist absehbar, ob die schwindende Bedeutung der einen Metapher durch den Aufstieg neuer, anderer ersetzt wird – oder ob die Vorstellung insgesamt, Musik könne über Musik ‚sprechen‘ und sich dabei, notwendigerweise, einer bestimmten Metaphorik bedienen, ihre Faszination verloren hat.

Indizien für diesen Bedeutungsverlust finden sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in ‚Verhüllungen‘, die einerseits aufsehenerregend inszeniert sind, in denen andererseits die Musik gerade nicht ‚freigelegt‘ wird, sondern zu verschwinden droht. In den Opern von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss begegnet die Verbindung von vermeintlicher ‚Klärung‘ und entrückender ‚Verhüllung‘ mehrfach, etwa in der *Ariadne auf Naxos*, deren Des-Dur-Schluß begleitet wird vom Senken des Baldachins über die Protagonisten. Noch deutlicher wird dies im Finale der *Frau ohne Schatten* vorgeführt. Indem Barak die ungebrochene, in erotischer Kraft gründende Gegenwärtigkeit beschwört, finden die beiden Paare, das ‚hohe‘ (Kaiser und Kaiserin) und das ‚niedrige‘ (Färber und Färberin), endgültig

³³Wagner (2009), S. 429.

zusammen. In dem triumphalen Augenblick des endlich erreichten, des ‚gelingenden‘ C-Dur kommt es aber zur überraschenden Rücknahme, nämlich in der allerletzten Szenenanweisung, die den Übergang ins piano vorbereitet: „Schleier vorfallend, die Gestalten und die Landschaft einhüllend“.³⁴ In dieser endgültigen Verbergung erklingen, „heiter bewegt und schwebend“, von Ferne die „Stimmen der Ungeborenen“ – mit einer Einladung zu einem Fest, das nicht mehr stattfindet, und mit dem ausdrücklichen Vermerk „unsichtbar“.

³⁴Strauss (1919), S. 661 f.



2

Grenzüberschreitungen

1 Licht und Klang

Im zweiten Teil seiner *Kleinen geistlichen Konzerte* von 1639 veröffentlichte Heinrich Schütz ein Werk für Sopran, Baß und Generalbaß, dessen Grundlage ein deutscher und ein lateinischer Text ist (SWV 316). Bei dem deutschen Text handelt es sich eigentlich um die vierte Strophe des Hymnus *Christus qui lux es et dies*, der ursprünglich in die Komplet gehörte. Der Text war seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in zwei verschiedenen deutschen Übersetzungen verbreitet, Schütz benutzte die Version von Erasmus Alberus, wo er durch eine Auslassung zur dritten Strophe geworden war:¹ „Wann vnsre Augen schlaffen ein/ So laß das Hertz doch wacker seyn/ Halt vber vns dein rechte Hand/ Daß wir nicht falln in Sünd vnd Schand.“² In der Fassung von Schütz findet sich eine bemerkenswerte Abweichung, denn bei Alber lautet der erste Vers „Ob schon die Augen schlaffen ein“. Die ursprünglich konzessive Satzkonstruktion wurde durch eine temporale ersetzt: In dem Augenblick, in dem sich die Augen verdunkeln, bleibe der Geist wach. Noch auffälliger ist die lateinische Version, die sich nicht etwa auf den originalen Hymnus bezieht, sondern eine Rückübersetzung (mit neuem Wortlaut) ist. Dort bleibt nicht nur die temporale Konstruktion

¹Hier benutzt Leisentrit (1567), Nr. 347.

²Hier benutzt die Ausgabe Schütz (2019), S. 44–46; zudem herangezogen Heinrich Schütz: Kleine geistliche Konzerte. Heft 12: Fünf Konzerte für ein bis zwei Soprane und Baß. Hrsg. von Wilhelm Ehmann. Kassel etc.: Bärenreiter 1963, S. 12–15; weiterhin Schütz (1639), Nr. XI (der Text nach diesem Erstdruck zitiert).