



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Sujet Tod in György Ligetis *Le Grand Macabre* (Erstfassung 1978) und Benjamin Brittens *Death in Venice* (1975)“

verfasst von / submitted by  
Florian Forsthuber, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterarbeit Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

PD Dr. Gregor Herzfeld



Meiner Mutter in ergebensten Dank zugeeignet.



## **Danksagung**

Ich bedanke mich besonders bei Dr. Gregor Herzfeld für seine wertvollen Denkanstöße und der Betreuung der Arbeit.

Ganz herzlich möchte ich mich bei meiner Mutter für die Unterstützung während der Entstehung der Arbeit bedanken.

Bei Herbert Hanold möchte ich mich für seine Geduld beim Korrekturlesen bedanken.



# INHALTSVERZEICHNIS

1. Vorwort .....	9
1.1. Aktueller Forschungsstand.....	11
1.1.1. Benjamin Britten: <i>Death in Venice</i> .....	11
1.1.2. György Ligetis: <i>Le Grand Macabre</i> .....	13
1.2. Methoden zur Bearbeitung der Fragestellung .....	14
1.3. Zum Aufbau der Arbeit .....	16
2. Einleitung .....	17
2.1. Apokalypse, Jüngstes Gericht, Totentanz und Hades .....	17
2.2. Das Groteske und Humoristische im Kontext des Sujets Tod .....	23
2.3. Der Tod in der Musik .....	28
3. Benjamin Britten's <i>Death in Venice</i> .....	34
3.1. Thomas Manns Novelle <i>Der Tod in Venedig</i> .....	34
3.1.1. Imperialismuskritik und Orientalismus .....	34
3.1.2. Décadence und Homoerotik .....	36
3.2. Analyse nach musikalisch-semantischen Einheiten .....	46
3.2.1. Eröffnungsszene und Dodekafonie .....	46
3.2.2. Ouvertüre ‚Venice‘ .....	54
3.2.3. Zu den allegorischen Todes- bzw. Führerfiguren .....	57
3.2.4. Todesmotivik.....	63
3.2.4.1. Das Seuchen-Motiv .....	63
3.2.4.2. Das Meer-Motiv .....	67
3.2.4.3. Vom diabolischen Lachen .....	71
3.2.5. Gamelan als Sinnbild Tadzios und der Choleraepidemie .....	74
3.2.6. Erdbeeren und das Zitat aus Schostakowitschs 14. Symphonie.....	79
3.2.7. Der dionysische Traum .....	82
3.2.8. Aschenbachs Tod .....	88
4. György Ligetis <i>Le Grand Macabre</i> .....	91
4.1. Zu dem kulturhistorischen Hintergrund von <i>Le Grand Macabre</i> .....	91
4.1.1. Todes- und Teufelsdarstellungen bei Bosch und Bruegel dem Älteren.....	91
4.1.2. Michel de Ghelderodes <i>La Balade du Grand Macabre</i> .....	95
4.1.3. Abweichungen von Ghelderodes Theaterstück .....	100
4.1.4. Vulgärsprache, Knittelverse und biblische Allusionen .....	101
4.1.5. Das Maskenprinzip.....	102

4.2. Analyse nach musikalisch-semantischen Einheiten.....	106
4.2.1. Die Vorspiele-Autohupen .....	106
4.2.2. Das Breughellandlied .....	109
4.2.3. Totentanz.....	118
4.2.3.1. Einzug des Großen Makabren – Collage.....	118
4.2.3.2. Bourrée perpetuelle und Galimathias .....	123
4.2.4. Der gescheiterte Weltuntergang – Cluster und Klangflächen.....	129
4.2.5. Das im Rausch geträumte Weltgericht.....	133
4.2.6. Nekrotzars Tod – Spiegelkanon .....	134
5. Résumé.....	137
6. Literaturverzeichnis.....	139
7. Abbildungsverzeichnis .....	148
8. Abstract .....	152
9. Eidesstattliche Erklärung.....	153



# 1. Vorwort

Gegenstand der Betrachtung soll sein, wie in den beiden Opern *Le Grand Macabre* und *Death in Venice* das Sujet Tod, insbesondere durch musikalische Stilmittel, dargestellt wird. Dies stellt gleichzeitig das primäre Erkenntnisinteresse dar.

In der Arbeit sollen die Werke zweier sehr unterschiedlicher Komponisten gegenübergestellt werden, von denen György Ligeti, vor allem in den 50-er und 60-er Jahren, der Avantgarde zuzuordnen ist. Er schrieb vor seiner einzigen Oper experimentelles Musiktheater. Benjamin Britten ist, der Terminologie Adornos folgend, ein Vertreter der gemäßigten Moderne. Dadurch ergibt sich eine Bandbreite an Ausdrucksmitteln des Musiktheaters der 70-er Jahre. Bereits in den Vorlagen die Britten bzw. Ligeti verwenden, werden viele tradierte Bilder des Todes verwendet.

In der Oper Brittens stehen, ebenso wie in der Novelle Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1911), neben der Hauptfigur Aschenbach die Hades-Figuren im Vordergrund. Da diese mit dem Protagonisten Aschenbach jeweils paarweise auftreten, stellt sich die Frage, ob in diesem Fall auch an das Sujet des Totentanzes angeknüpft wird. Die Verwendung von epischen Leitmotiven sticht in der Vorlage Manns hervor, und dies ist ein Punkt, an den Britten anknüpft, da er in seiner Oper Leitmotive verwendet.

In der Vorlage Ligetis, Michel de Ghelderodes Drama *La Balade du Grand Macabre* (1934), wird sowohl an die Tradition der Totentänze mit ihren subversiven Elementen, als auch an die karnevalistische Lachkultur angeknüpft.

Die Regieanweisungen Ghelderodes und die darin enthaltenen Hinweise bezüglich Musik stellen für Ligeti eine wichtige Inspirationsquelle bei der musikalischen Umsetzung dar. Ein weiterer Einfluss sind die Gemälde Pieter Bruegels des Älteren, da die Oper im „imaginären Breughelland“<sup>1</sup> spielt. Ligeti verweist explizit auf das Gemälde *Triumph des Todes* in diesem Kontext.

Eine kulturhistorische Einordnung des Hintergrundes der beiden Opern erscheint somit unumgänglich, um die verwendeten musikalischen Stilmittel, die im engen Konnex zur Handlung stehen, zu erklären.

<sup>1</sup> Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), S. 349.

Bei der Analyse stehen die Partituren der beiden Opern sowie die Vorlagen der Werke Manns Novelle *Der Tod in Venedig* und Ghelderodes Drama *La Balade du Grand Macabre* und die bezugnehmenden Aussagen der Komponisten, unter Zuhilfenahme der bisherigen Forschung, an vorderster Stelle.

Folgende Ausgaben dienen als Grundlage zur Analyse:

### **Benjamin Britten: Death in Venice**

Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op.88, London: Faber Music 1975.*

unter zusätzlicher Zuhilfenahme des Klavierauszuges:

Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op.88, piano reduction by Colin Matthews, London: Faber Music 1975.*

Die Novelle Thomas Manns *Der Tod in Venedig* als Grundlage der Oper Britten in folgender Ausgabe:

Mann, Thomas: „Der Tod in Venedig“, in: Heftrich, Eckhard u.a. (Hrsg.), *Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893–1912*, Berlin: S. Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 2.1), S. 501–592.

### **György Ligeti: Le Grand Macabre**

Ligeti, György: *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder) (1974–1977), Studierparticell von Friedrich Wanek, Mainz: Schott 1978.*

Ghelderodes Drama *La Balade du Grand Macabre* in folgender Ausgabe:

Ghelderode, Michel de: *La Balade du Grand Macabre*, Paris: Gallimard (2002).

unter Zuhilfenahme der deutschen Übersetzung in:

Ghelderode, Michel de: „Die Balade vom großen Makabren“ (ohne Hrsg.), in: *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Taedieu, Ghelderode, Audiberti*, München: DTV (1966), S. 145–220, (aus dem Französischen übertragen von Leopold Voelker in der Überarbeitung von Eugen Helmé).

## 1.1. Aktueller Forschungsstand

### 1.1.1. Benjamin Britten: *Death in Venice*

Der von Donald Mitchell herausgegebene Sammelband *Benjamin Britten. Death in Venice*, unter anderem mit Artikeln der Librettistin Myfanwy Piper, bietet eine erste gute Übersicht über den Inhalt und die verwendete Musiksprache in der Oper Britten's. In der Forschung wird auf diese Monografie immer wieder Bezug genommen.

Daniel John Owen Evans lieferte mit seiner Dissertation *Benjamin Britten. Death in Venice. Perspectives on an opera* von 1983, die erste umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Oper:

„It is my aim, in this thesis, to examine *Death in Venice* in a number of different ways in order to illustrate both its unique qualities and its relationship to certain key works in Britten's Œuvre.“<sup>2</sup>

Insbesondere geht er auf Homosexualität als kreativen Impuls, in der Novelle repräsentiert durch den Protagonisten Aschenbach, sowohl für Mann, als auch für Britten ein.<sup>3</sup>

Evans war der erste Musikwissenschaftler der Britten's Skizzenbuch und das Autograf der Oper (composition sketch and manuscript full score) untersuchte.<sup>4</sup> Besonders der Einsatz von Zwölftonreihen als negative Chiffre, die Darstellung der Ambiguität, zwischen apollinischer und dionysischer Sphäre, die der Novelle Manns zugrunde liegt, durch die beiden Tonarten A-Dur für das Dionysische und E-Dur für das Apollinische<sup>5</sup> und der Einsatz von Leitmotiven<sup>6</sup>, die die Oper als Netzwerk durchdringen, sei erwähnt.

Timo Sorg bezieht sich in seiner Dissertation *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns* darauf, wie das Werk des Autors diverse Komponisten inspiriert hat. Für Mann war Musik oftmals selbst formbildend, und er bezeichnet seine Werke mitunter als „gute[n] Partituren“.<sup>7</sup> Schon zu Lebzeiten zog Mann zahlreiche Musiker, insbesondere Komponisten, an. Sorg beschränkt sich auf jene Komponisten, die sich explizit auf ein Werk von Mann beziehen.

<sup>2</sup> Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten Death in Venice. Perspectives on an opera*, Dissertation University of Wales 1983, S. v.

<sup>3</sup> vgl. ebd. S. v.

<sup>4</sup> vgl. ebd. S. v.

<sup>5</sup> vgl. ebd. S. 237ff.

<sup>6</sup> vgl. ebd. S. 255ff.

<sup>7</sup> Mann, Thomas: „Betrachtungen eines Unpolitischen“, in: Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 4. Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden XII), S. 9–592, S. 319.

Ausgangspunkt seiner Untersuchungen ist Umberto Ecos Theorie vom offenen Kunstwerk, in der Kunst als „Kommunikationsphänomen“<sup>8</sup> betrachtet wird, da in dem „Rezeptionsvorgang ein interpretativer Dialog zwischen einem Kunstwerk und seinen Rezipienten realisiert wird“.<sup>9</sup> Anknüpfend an die Forschung von Evans und ähnlich wie Peter von Seherr-Thoss, untersucht Sorg in seinem Kapitel über *Brittens Death in Venice* die Oper nach „musikalisch-semanticen Einheiten“.<sup>10</sup>

Sorg kommt zu folgenden Schlussfolgerungen:

- „Brittens Musik kommentiert die Handlung in ironischer Art und Weise und wird damit der Bedeutung der Ironie in der Novelle gerecht.“<sup>11</sup>
- „Brittens Musik ‚erzählt‘ die Handlung durch musikalische Leitmotive und wird damit der Bedeutung des epischen Leitmotivs in der Novelle gerecht. [...] Die Führerfiguren denen Aschenbach auf seinem Weg immer wieder begegnet und die bei Thomas Mann durch äußere Attribute miteinander in Beziehung gesetzt werden, verbindet Britten durch ein bestimmtes musikalisches Motiv. Auch andere Motive, wie das Meer und die Cholera, werden auf diese Weise musikalisch miteinander verknüpft und ‚erzählen‘ jenseits des Textes den in der Novelle angelegten Subtext [...]“<sup>12</sup>
- „Brittens Musik schafft distinkte Welten in der Oper und wird damit der bipolaren Anlage der Novelle gerecht.“ [Hierbei spielen insbesondere Allusionen an Gamelan-Musik eine Rolle Anm.]<sup>13</sup>

In der Oper Brittens liegen auch intertextuelle Bezugnahmen zu anderen Werken, etwa Richard Wagners *Tristan und Isolde* und Dmitri Schostakowitschs *14. Symphonie op.135* vor.<sup>14</sup>

Nicht zuletzt sollte man, laut Sorg, stets den engen Konnex zur Biografie, sowohl bei Mann als auch Britten beachten. So sprach Britten davon, dass in der Oper alles zu finden sei, wofür er und sein Lebensgefährte Peter Pears standen.<sup>15</sup> Die Aussage Pears: „Ben is writting an evil opera and it is killing him.“<sup>16</sup> gewinnt vor der Parallele des Untergangs des Protagonisten Aschenbachs eine neue Qualität. Es handelt sich um Brittens letzte Oper, er komponierte nur mehr wenig, u.a. das 3. Streichquartett, und verstarb nur einige Jahre nach Fertigstellung der Oper.

8 Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 30.

9 ebd. S. 30.

10 Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), S. 8.

11 Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 143.

12 ebd. S. 143.

13 ebd. S. 144.

14 vgl. ebd. S. 143.

15 ebd. S. 144.

16 Peter Pears, nach: Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber 1992, S. 546.

### 1.1.2. György Ligetis: *Le Grand Macabre*

Maria Kostákeva verfolgt in ihrer Arbeit *Die imaginäre Gattung, Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis* von 1996 vor allem einen strukturalistischen Ansatz. Die intertextuellen Bezüge sind Schwerpunkt ihrer Untersuchung. Daneben spielt das ‚Maskenprinzip‘ bzw. ‚karnevalistische Konzept‘ eine große Rolle in ihrem Interpretationsansatz.<sup>17</sup>

Kostákeva gelangt schließlich zu folgendem Résumé:

„Die endlosen Modifikationen der musikalisch-theatralischen Zeiträume prägen die bizarre labyrinthische Organisation der Oper *Le Grand Macabre*: ein Netz von mannigfaltigen Ordnungsmustern, Korrespondenzen, symmetrischen Entsprechungen, Allusionen, von wandelnden Masken und Doppelgängern [...] In diesem Labyrinth von musikalischen und außermusikalischen Welten, von widersprüchlichen Realitäten und Dimensionen entpuppt sich das ‚Metaoper‘- Konzept Ligetis: ein musikalisches Puzzlespiel.“<sup>18</sup>

In seiner Dissertation *György Ligetis Oper Le Grande Macabre* liefert Seherr-Thoss neben umfangreichen Betrachtungen zur Bedeutung der Todesthematik im Œuvre Ligetis und dessen musikalischer Sprache, einen umfangreichen Bericht zur Werkgenese, unter Berücksichtigung des Briefverkehrs Ligetis mit seinen Librettisten Meschke und Ove Nordwall. In seinem vierten Teil der Arbeit analysiert er die Oper nach „musikalisch-semantischen Einheiten“<sup>19</sup> und kommt zu dem Schluss, dass sich in Ligetis Oper die drei Aspekte „Klangflächentechnik, Überexpressivität und Allusionsverfahren [...] als Resultat seiner [Ligetis Anm.] Rückbesinnung auf die Operntradition auffassen“<sup>20</sup> lassen.

In *Le Grande Macabre* konnte Ligeti seine erstmals im *Dies irae* seines Requiems gefassten Vorstellungen eines Jüngsten Gerichts in Form eines Musiktheaterwerks umsetzen. Wobei Ligeti in seiner Oper insbesondere an die grotesken und karnevalistischen Momente des mittelalterlichen Totentanzes und dem „imaginären Breughelland“<sup>21</sup> Ghelderodes anknüpft.<sup>22</sup>

Über die zahlreichen, in Ligetis Libretto-Manuskript meist auch konkret benannten Allusionen, konstatiert Seherr-Thoss:

„Das für Ligetis vorherige musikalische Sprache typische Allusionsverfahren, das nur entfernt die musikalische Aura eines Werkes oder einer Epoche aufgreift, wurde in *Le Grand Macabre* zu einem raffinierten bis parodistischen Spiel mit vertrauten Elementen der Musikgeschichte ausgeweitet.“<sup>23</sup>

17 vgl. Kostákeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 176ff.

18 ebd. S. 207f.

19 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 8.

20 ebd. S. 352.

21 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 349.

22 vgl. ebd. S. 349.

23 ebd. S. 352.

Später sieht Ligeti seine Collagetechnik und das Allusionsverfahren, das laut ihm der Idee der angelsächsischen Pop-Art verpflichtet sei, als Verfehlung:<sup>24</sup>

„Im Grand Macabre habe ich bestimmte Zitate verwendet – mehr als Anspielungen –; aber ich sehe das jetzt als Verfehlung, eine vorübergehende Haltung, die ich nicht liebe und die ich niemals wieder annehmen will.“<sup>25</sup>

## 1.2. Methoden zur Bearbeitung der Fragestellung

In der Forschung zu den beiden Opern wurde die musikalische Rhetorik, unter Bezugnahme der Vorlagen, analysiert. Es wurde jedoch noch nicht in ausschöpfender Weise untersucht, inwieweit tradierte Bilder des Todes in der Musik von den Komponisten aufgegriffen werden bzw. inwieweit die Komponisten musikalische Elemente einer neuen Konnotation in diesem Kontext zuführen, bzw. ob sie völlig Neues in diesem Kontext schaffen. Bei der Deutung einzelner rhetorischer Elemente liegt somit noch Potenzial.

Den Begriff musikalische Rhetorik soll in der Arbeit in einem erweiterten Sinn interpretiert werden. Ein wichtiger Ideenspende, musikalische Rhetorik umfassender als nur im Sinne der Figurenlehre aufzufassen, ist Richard Böhm, der in seiner Monografie *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, insbesondere auch die Tonartencharakteristik nach Schubart und harmonische Phänomene einbezog.<sup>26</sup> Eine Übersicht der musikalischen Figurenlehre der barocken Affektenlehre, bietet Dietrich Bartel in seinem *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Die Auswirkungen dieses Bildungsgutes wirken laut Richard Böhm bis „weit in das 19. Jahrhundert und in einzelnen ‚semantisch aufgeladenen Elementen‘ sogar bis in die Gegenwart“<sup>27</sup> weiter.

Ausgangspunkt bildet hierbei die *Allgemeine Geschichte der Musik* von Johann Nicolaus Forkel, erschienen 1788 in Leipzig:<sup>28</sup>

„Forkel unterscheidet zwischen der musikalischen Grammatik, die – vergleichbar der Grammatik jeder Sprache – als ‚musikalische Elementarlehre‘ die Verbindung von Tönen und Akkorden zu Sätzen sowie die Zusammensetzung von Gedanken lehrt, und der musikalischen Rhetorik, welche ‚unleugbar die höhere und eigentliche Theorie der Musik ausmacht‘. Zum System der musikalischen Rhetorik gehören laut ihm fünf ‚Hauptteile‘: die musikalische Periodologie, die Lehre von den Schreibarten, den Musikgattungen (und ihrem Charakter), der Anordnung musikalischer Gedanken, der Vortrag oder Deklamation der Tonstücke sowie – als ‚Hilfswissenschaft‘ – die musikalische Kritik.“<sup>29</sup>

24 vgl. ebd. S. 358.

25 Ligeti, György und Bouliane, Denys: „György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane“, in: Henck, Herbert (Hrsg.), *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Köln: Henck, 1985 (Jahrbuch 1984/85 Band 5), S. 72–90, S. 82, nach: ebd. S. 358.

26 vgl. Böhm, Richard: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien: Böhlau 2006, S. 18.

27 ebd. S. 18.

28 vgl. ebd. S. 18.

29 Forkel, Johann Nicolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: 1788, nach ebd. S. 18f.

Böhm untersucht in seiner Monografie das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ im Liedschaffen Franz Schuberts im Hinblick auf folgende Eigenschaften:<sup>30</sup>

- Beziehung zwischen Tonart und dargestelltem Inhalt im Zusammenhang mit der Tonartencharakteristik des Schubert-Zeitgenossen Schubart
- harmonische Phänomene
- auffällige Chromatik
- Verwendung des Unisono

Franz Schubert verwendet den verminderten Septakkord besonders häufig; in drei Viertel seiner Lieder wird er eingesetzt, zum Teil sogar gehäuft. Schubert verwendet ihn in seiner konnotierten Weise als Negativsymbol, oftmals als Todessymbol.<sup>31</sup> In seinen Liedern verwendet Schubert Chromatik um Leid und Tod auszudrücken.<sup>32</sup>

Einen ähnlich erweiternden Ansatz verwendet Silja Haller in ihrer Dissertation *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*. Das Œuvre Gustav Mahlers, in dem das Sujet Tod sehr präsent ist, hatte sowohl für Britten als auch für Ligeti große Bedeutung. Selbiges gilt für Peter Petersens Monografie *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlass Bergs*. Neben den bisher angeführten Analysefeldern seien die Orchestrierung (die Posaune als Instrument Wozzecks, Tam-Tam als Todessymbol), Tonhöhen (H als Todes-Ton), Cluster-artige-Gebilde, Dynamik und spezielle Akkorde erwähnt. Der Dramenvorlage Georg Büchners folgend ist die Offenbarung des Johannes, mit zahlreichen Bibelziten und Allusionen, eines der zentralen Sujets der Oper mit entsprechender musikalischer Umsetzung.<sup>33</sup>

Da sich sowohl Britten als auch Ligeti in den beiden Opern einer eklektischen Musiksprache bedienen, bietet sich, wie oben beschrieben, eine entsprechende Eklektik in der Methodik an. Neben dem oben Angeführten sollen chromatische Auffälligkeiten, in Form von besonderen Skalen, Intervallen und Reihen, Allusionen sowie die bewusste Verwendung bestimmter Instrumente in der Orchestrierung betrachtet werden. Auch hier würde die Gegenüberstellung, in welcher Weise die beiden, sehr unterschiedlichen Komponisten musikalische Sprache verwenden, etwas Neuartiges darstellen. Vor allem diejenigen Stellen der Werke, in denen der Todesbezug besonders stark im Vordergrund steht, sollen analysiert werden.

30 vgl. ebd. S. 17.

31 vgl. Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik, a.a.O., S. 166ff.

32 vgl. ebd. S. 148.

33 Petersen, Peter: *Alban Berg, Wozzeck, Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, München: edition text+kritik 1985 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 89ff.

### 1.3. Zum Aufbau der Arbeit

In der Einleitung soll zunächst der allgemeine kulturhistorische Kontext beider Werke erörtert werden. Dieser ist, neben in Totentänzen und Vorstellungen der griechischen Mythologie auftretenden Todesbildern, das im Kontext des Todes auftretende Grotteske, dessen Darstellung in der Musik über eine lange Tradition verfügt. Durch einen kurzen Überblick ‚Der Tod in der Musik‘ soll gezeigt werden, dass die Darstellung des Sujets Tod in der Musik eine lange Tradition besitzt, auf die die beiden Komponisten, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, anknüpfen.

Im Hauptteil der Arbeit soll auf die beiden Opern, zunächst Brittenns *Death in Venice*, dann Ligetis *Le Grand Macabre*, eingegangen werden. Da die musikalische Sprache eng mit dem dramatischen Geschehen verknüpft ist, wird jeweils der kulturhistorische Kontext im Hinblick des Sujets Tod auf die einzelnen Werke im Speziellen betrachtet.

Dieser ist in Brittenns Oper vor allem Manns Novelle *Der Tod in Venedig* und im Fall Ligetis die bildenden Künstler Bosch und Breughel d. Ä., sowie der Schriftsteller Michel de Ghelderode, der mit seinem Drama *La Balade du Grand Macabre* die Vorlage für Ligetis Oper lieferte.

Danach folgen in den Kapiteln Analyse nach „musikalisch-semantischen Einheiten“<sup>34</sup> jeweils jene Stellen der Opern, in denen der Tod von großer Bedeutung ist.

In einem abschließenden Résumé werden die Ergebnisse zusammengefasst. Insbesondere soll erörtert werden, in wieweit die Komponisten in ihrer musikalischen Sprache auf tradierte Bilder des Todes zurückgreifen.

34 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 8.



## 2. Einleitung

### 2.1. Apokalypse, Jüngstes Gericht, Totentanz und Hades

Der Ursprung des Totentanzes liegt im Jüngsten Gericht, über das Carl Gustav Jung Folgendes schreibt:

„Eine wahre Orgie von Haß, Zorn, Rache und blinder Zerstörungswut, die sich an phantastischen Schreckbildern nicht genug tun kann, bricht aus und überschwemmt mit Blut und Feuer eine Welt, die man eben noch zu dem ursprünglichen Status der Unschuld und der Liebesgemeinschaft mit Gott zu erlösen sich bemüht hat.“<sup>35</sup>

Dieses Schreckensszenario beschränkt sich nicht nur auf die Apokalypse des Neuen Testaments, sondern auf sämtliche biblische Vorstellungen eines Jüngsten Gerichts. Erstmals taucht dieses Motiv im Kanon des Alten Testaments bei dem Propheten Jesaja (ca. 760 v. Chr.) auf.<sup>36</sup> In der geheimen Offenbarung des Johannes findet sich schließlich die Vorstellung eines Weltgerichtes auf dem entweder der endgültige Wurf in den Pfuhl des Todes oder ewiges Leben im ‚Neuen Jerusalem‘ folgt: „[...] und der Tod wird nicht mehr seyn, noch Leid noch Geschry, noch Schmerzen wird mehr seyn“.<sup>37</sup>

Die Visionen von Angst im Angesicht des Todes wurden im *Dies irae* des Thomas von Celano dargestellt; jener Sequenz, die 1972 aus der offiziellen Messliturgie ausgeschlossen wurde. Auch in archaischer vorchristlicher Zeit sind Wurzeln des Totentanzes zu finden. Das Wort *makaber* kommt bereits in den indogermanischen Sprachen vor, und im westlichen Mittelmeerraum lässt sich ein Kult um einen Totengott Macabre nachweisen.<sup>38</sup>

Im Spätmittelalter, in dem die ersten Totentänze entstanden sind, änderten sich die Einstellung und das Verständnis zum Tod entscheidend. Galt der Tod im frühen Mittelalter noch in erster Linie als Übergang in eine bessere Welt, korrigierte sich dieses Bild im Hinblick auf das neue gesellschaftliche Umfeld grundlegend. Kriege, Rechtsunsicherheiten, und die europäische Pestepidemie (ab 1348), der in immer neuen Schüben schätzungsweise ein Drittel der Bevölkerung zum Opfer fielen, wurden zu einer Bedrohung für jeden Menschen. In den Blickwinkel trat vor allem der plötzliche und unerwartete Tod. Ein Bild, das lange, bis ins 17. Jahrhundert mit dem Dreißigjährigen Krieg und erneuten Pestseuchen, bestehen blieb. Dies

35 Jung, Carl Gustav: *Antwort auf Hiob*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter 1973, S. 88.

36 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), S. 105.

37 Offenbarung des Johannes: Kapitel 21, Vers 4. in: Luther, Martin: *Die Bibel, oder die ganze Heilige Schrift des Neuen und Alten Testaments*, Güns: Reichard 1844.

38 vgl. Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, Freiburg: Eulen Verlag 2001, S. 6.

fürte, von der Kirche forciert, zu einem allgemeinen ‚Klima der Angst‘, das in den ikonografischen Darstellungen der spätmittelalterlichen Totentänze aufgegriffen wurde.<sup>39</sup>

Der erste Totentanz entstand 1424 in den Arkaden des Beinhauses des Pariser Franziskanerklosters Aux Saint Innocents, ein mit *Danse Macabre* benannter Text und Bilderzyklus. Unabhängig von geistlichem, weltlichem Stand, Alter etc. wird jeder mit feixenden Todesgestalten konfrontiert. Dieser Friedhof war nicht nur eine berühmte und begehrte Begräbnisstätte, sondern zugleich ein beliebter Treffpunkt an Festtagen.<sup>40</sup>

„An schönen Sommertagen war der Friedhof einer der beliebtesten Orte von Paris. Man konnte hier prominieren und die Städter kamen an den Feiertagen, um die Predigten zu hören. Sie flanierten an den Beinhäusern entlang, an die sich eine Menge kleiner Boutiquen anschmiegte. Man mußte einschreiten gegen diese vielen Händler, die ihre Bücher, ihre Eisen- und Kurzwaren und den sonstigen Kram fast den Gräbern der Verstorbenen ausbreiteten [...] In der Umgebung des Friedhofs war es laut und fröhlich.“<sup>41</sup>

Offensichtlich entstand dieser Totentanz im Spannungsfeld zwischen Todeserfahrung und Hedonismus.<sup>42</sup> Später wurde jener Pariser Totentanz als Holzschnittfolge publiziert, was zu einer europaweiten Verbreitung und Nachahmung führte. Der Totentanz greift seinerseits selbst tradierte Bilder des Volksglaubens auf, in dem der Tod mit Pfeifen (Fistula), Schlagwerk (Tympanon) oder Fiedel dargestellt wird. Man denke in diesem Kontext auch an ‚Der Leiermann‘ aus Franz Schuberts *Winterreise*.

Die Totentänze zeichnen sich dadurch aus, dass der Tod Personen aus allen Ständen, beginnend mit Papst und Kaiser, tanzend und jeweils paarweise in sein ‚Reich‘ geleitet. Das Personenpaar Piet vom Faß und Nekrotzar aus Ligetis *Le Grand Macabre* und Aschenbach mit seinen Todesboten in Brittenns *Death in Venice*, können als Reminiszenz an den Totentanz gesehen werden. Der ästhetische Reiz der Veranschaulichung resultierte nicht zuletzt in der Darstellung des Todes als Tänzer:

„Es ist fast immer der Tod, der die wild-grotesken Todessprünge vollführt. Daß der Tod tanzt, daß er den Inbegriff des lebendigen, den Tanz für sich usurpiert, daß er auf diese Weise das Leben nachäfft, eine foppende Imitation des Lebens vorführt – das macht das eigentliche Grausen der Totentänze aus.“<sup>43</sup>

39 vgl. Petzoldt, Martin: „Theologisches Todesverständnis und seine Umsetzung in der mitteldeutschen Kulturlandschaft am Beispiel der *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz und der Kantate *Christ lag in Todes Banden* von Johann Sebastian Bach“, in: Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*.

Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S. 15–30, S. 15f.

40 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 126.

41 Notiz von Pierre Champion zur Neuausgabe, *La Danse Macabre* de Guy Marchant, Paris 1925, nach: Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt am Main: Insel 1983, S. 72.

42 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 127.

43 Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod*, a.a.O., S. 52.

Bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass Tänze im frühen Christentum noch im liturgischen Rahmen eingesetzt wurden, während sie später von Augustinus als Teufelswerk verdammt wurden.<sup>44</sup> Augustinus prägte das Bild vom „Tanz als Kreis, in dessen Mitte der Teufel steht, um die Seelen zu verderben.“ („Chorea est circulus cuius centrum est diabolus“).<sup>45</sup> Dementsprechend wurde auf dem Konzil von Toledo 589 das Tanzen in Kirchen verboten. Seit dem 13. Jahrhundert mehren sich die Beschwerden über dekadente Feste in Kirchnähe und auf Friedhöfen.<sup>46</sup> Trotzdem kam es nicht zuletzt in der Nähe von Friedhöfen zu ekstatisch hedonistischen Festen mit viel Tanz, die von Spielleuten musikalisch begleitet wurden. Die Kirche betrachtete Tanz als vom Teufel erschaffen und als gefährlichen Ausdruck von Sittenverfall und Sündhaftigkeit.<sup>47</sup> Die Intention der ersten Totentänze war, die auf den Friedhöfen Tanzenden abzuschrecken.<sup>48</sup> Dennoch ist der Totentanz, in dem es mitunter zu einer Umkehr strenger hierarchischer Strukturen kommt, als subversives und revolutionäres Ventil zu sehen.<sup>49</sup>

Im frühen 20. Jahrhundert mit der Katastrophe des Ersten Weltkriegs wurde wieder vermehrt an makabre Sujets angeknüpft. Man denke hierbei an das Œuvre von Alfred Kubin oder das Triptychon *Der Krieg* von Otto Dix.

Folgt man Erich Fromm, kann man die einseitige Betonung und Verherrlichung von Technik mit ihren seelenlosen mechanischen Abläufen als Ausdruck von Nekrophilie betrachten, für die er folgende Definition liefert:

„Die Nekrophilie kann man im charakterologischen Sinn definieren: als das leidenschaftliche Angezogen werden von allem, was tot, vermodert, verwest und krank ist; sie ist die Leidenschaft, das, was lebendig ist, in etwas Unlebendiges umzuwandeln; zu zerstören um der Zerstörung willen: das ausschließliche Interesse an allem, was rein mechanisch ist. Es ist die Leidenschaft, lebendige Zusammenhänge mit Gewalt entzweizureißen.“<sup>50</sup>

Fromm verwendet den Begriff des psychopathologischen Zustandes der Nekrophilie somit in einem umfassenderen Sinn, der neben der Leichenschändung weitere Formen menschlicher Devianz und Destruktivität umfasst. Im Zentrum steht für Fromm Lebendiges in Totes umzuwandeln, als Musterbeispiel dient ihm Adolf Hitler.<sup>51</sup>

44 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: *Le Grand Macabre*, a.a.O., S. 130.

45 Augustinus, nach: Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod*, a.a.O., S. 52.

46 vgl. Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, a.a.O., S. 10.

47 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: *Le Grand Macabre*, a.a.O., S. 130.

48 vgl. Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, Freiburg: Eulen Verlag 2001, S. 10

49 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: *Le Grand Macabre*, a.a.O., S. 128ff.

50 Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 384ff.

51 vgl. ebd. S. 384ff.

Fromm verweist in diesem Kontext auf F. T. Marinettis *Erstes Futuristisches Manifest* von 1909, indem Technik und Zerstörung gleichermaßen verherrlicht wird.

„4. Wir erklären, daß die Herrlichkeit der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, welche Schlangen mit explosivem Atem gleichen... ein aufheulendes Automobil, das auf Gewehrgeschossen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“<sup>52</sup>

„9. Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt-, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“<sup>53</sup>

Im späteren 20. Jahrhundert wurde der Tod zusehends aus der alltäglichen Lebensrealität verdrängt.

Auch in der Musik des späten Mittelalters existierten musikalische Totentänze. Ein Beispiel hierzu ist das Totentanzlied des Klosters Montserrat, nördlich von Barcelona, Ende des 14. Jahrhunderts, in dem die Pilger gemahnt wurden von Ausschweifungen abzulassen:<sup>54</sup>

„Ad mortem festinamus peccare desistamus.  
Wir eilen dem Tod entgegen, wir wollen nicht mehr sündigen.“<sup>55</sup>



Abbildung 1. Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, Freiburg: Eulen Verlag 2001, S. 14.

52 *Erstes Futuristisches Manifest* von F. T. Marinetti, 1909, zit. nach: Ch. Baumgarth, 1966, S. 26f.; Hervorhebungen (E. F.; Übersetzung nach dem italienischen Urtext modifiziert.). nach: Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 387.

53 *Erstes Futuristisches Manifest* von F. T. Marinetti, 1909, zit. nach: Ch. Baumgarth, 1966, S. 26f.; Hervorhebungen (E. F.; Übersetzung nach dem italienischen Urtext modifiziert.) nach: ebd. S. 387.

54 y Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, a.a.O., S. 13f.

55 Totentanzlied des Klosters Montserrat, nach: ebd. S. 14.

Ein anderes Beispiel für einen Totentanz in der Musik ist die Tondichtung Camille Saint-Saëns *Danse macabre* op. 40 von 1874. Zunächst vertonte Camille Saint-Saëns 1872 ein Gedicht des Schriftstellers Henri Cazalis, in dem um Mitternacht der Tod mit einer Fiedel eine junge Dame ihrem Geliebten entführt. In der Orchesterfassung beruht die Partie der Solovioline auf jener der Gesangsstimme des Liedes. 1903 erstellte Camille Saint-Saëns eine Fassung als Orchesterlied, basierend auf der ursprünglichen Fassung für Gesang und Klavier. Bereits in den Eröffnungstakten der Tondichtung läutet die Harfe mit der 12-maligen Repetition, als Symbol der Zahlenmystik, des Tones d<sup>4</sup> die Todesstunde ein. Die Solovioline setzt mit dem Tritonus, dem *diabolus in musica*, als Attribut des Todes ein.<sup>56</sup> Der Tritonus als Todessymbol kommt sowohl in Ligetis *Le Grand Macabre* als auch in Brittenns *Death in Venice* vor.

Die Darstellung der Todesboten, die gemeinsam mit Aschenbach auftreten, knüpft in Brittenns Oper an Hermes, der die Toten in die Unterwelt den Hades geleitet, an.

Dies ist jedoch nur ein Teil des Aufgabengebietes von Hermes:

„Hermes, griech. Gott [...] Sohn des Zeus und der Maia, einer der Plejaden [Nymphen Anm.], galt als bes. erfinderisch und verschmitzt. Er war ursprünglich ein Natur- und Hirtengott, wurde später Götterbote, Gott des Handels, der Wege, der Wanderer, der Diebe, des Schlafes und Traums, Begleiter der Geister der Verstorbenen nach der Unterwelt, Erfinder der Lyra. Er wurde als anmutiger Jüngling mit Heroldsstab, Flügelschuhen und Reisehut dargestellt.“<sup>57</sup>

Durch das paarweise Auftreten mit dem ins Totenreich zu Geleitendem und seinem ‚gerissenen‘ Charakter können Analogien zur späteren Darstellung des Todes in den Totentänzen gesehen werden. Eine Divergenz ergibt sich in der Darstellung des Todes als Jüngling im antiken Griechenland bzw. Skelett im mittelalterlichen Totentanz.<sup>58</sup>

Wie Homers *Hermes Hymnus* zu entnehmen ist, verfährt Hermes mit den Menschen in der Nacht stets nach Belieben „Wenig Nutzen bringt er, aber stets betrügt er die sterblichen Menschen in der dunklen Nacht“.<sup>59</sup>

56 vgl. Fauser, Annegret: „What’s in a song? Camille Saint-Saëns’s *melodies*.“, in: Pasler, Jann (Hrsg.), *Camille Saint-Saëns and his world*, Princeton: Princeton University Press 2012, S. 210–231, S. 225ff.

57 Art. „Hermes“, in: *Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas*, Zweiter Band. F–K, Leipzig: Brockhaus 1937, S. 395.

58 Adorjani, Zsolt: „Der Gott der Diebe? Bemerkungen zum Homerischen Hermes-Hymnos.“ *Antike und Abendland* 5 (1956), S. 139–153, S. 140.

59 Homer: Hermes-Hymnos, Vers 577f. nach: ebd., S. 140.

Bizarr erscheint laut Karl Kerényi der Archetyp des Reisenden, dessen Gott Hermes ist:

„Der Zustand des Reisenden hingegen ist das Schweben. [...] In der Wirklichkeit verflüchtigt er sich für alle, auch für sich. Alles um ihn herum wird ihm gespenstisch-unwahrscheinlich, er kommt sich selber wie geisterhaft vor. Er geht in seiner Fortbewegung gleichsam auf, nie aber in einer menschlichen Gemeinschaft, die ihn binden würde. [...] Mit Reisegefährten erlebt man Offenheit bis zur reinsten Nacktheit, [...]“<sup>60</sup>

Heraklit betrachtet den Gott Hades und Dionysos als dieselbigen.<sup>61</sup>

„Wenn die Leute nicht zu Ehren des Dionysos diese Prozession veranstalten und das Phalloslied sängen, dann wäre es wahrhaftig ein schamloses Treiben. Ist doch Hades und Dionysos, dem die Ehren sie rasen und schwärmen, ein und derselbe.“<sup>62</sup>

Am Höhepunkt von Aschenbachs dionysischem Traum wird ein riesiger Phallus aus Holz enthüllt. (siehe S. 75.)

60 Kerényi, Karl: *Hermes Der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*, Zürich: Rhein-Verlag., 1944, S. 22.

61 vgl. Kerényi, Karl: *Die Religion der Griechen und Römer*, München: Droemer 1963, S. 273.

62 Herakleitos Fragment 37, nach: Capelle, Wilhelm: *Die Vorsokratiker, Die Fragmente und Quellenberichte*, Leipzig: Körner 1935, S. 137.

## 2.2. Das Grotteske und Humoristische im Kontext des Sujets Tod

Das Grotteske tritt oft im Kontext makabrer Sujets, insbesondere in Totentänzen, auf. Ignaz I. Jeitteles liefert in seinem *Aesthetischen Lexikon* von 1839 folgende Begriffsbestimmung und etymologische Deutung des Begriffes:

„Grotteske (Aesthetik), die Gattung des Niedrigkomischen, welche durch launige, oft anscheinend nährisch-seltsame Verbindungen verschiedenartiger Dinge entsteht, eine Art Zerrbild. Es hat seinen Namen von dem italienischen grotta, Höhle, weil man zuerst in den unterirdischen Gemächern, dann in anderen römischen Ruinen die besondere und seltsame Gattung von Malereien und architektonischen Verzierungen entdeckte, wo Genien, Menschen, Thiere mit Laub und Blumenwerk verbunden, chimärisch gebildet erscheinen, die man Grottesken nannte.“<sup>63</sup>

Ein Beispiel für grotteske Wandmalerei ist in den Ruinen Domus Aurea in Rom, errichtet zur Zeit Neros, zu finden.



Abbildung 2. Grotteske Wandmalereien der Ruinen Domus Aurea nach:

[https://www.google.at/search?q=grotteske+wandmalereien+ruinen+domus+aurea&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewi-v\\_bcnN\\_jAhUDxqYKHaivCTIQ\\_AUIESgB&biw=1536&bih=770#imgrc=obJbn-kflvwzZM](https://www.google.at/search?q=grotteske+wandmalereien+ruinen+domus+aurea&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewi-v_bcnN_jAhUDxqYKHaivCTIQ_AUIESgB&biw=1536&bih=770#imgrc=obJbn-kflvwzZM;); letzter Zugriff: 31.7.2019.

Ferner schreibt Jeitteles, dass für das Grotteske ein spezieller ästhetischer Standpunkt einzunehmen ist:

„Wenn man, sagt ein Aesthetiker, das Grotteske als etwas Unedles und Abgeschmacktes hat verwerfen wollen, so hat man nur den rechten ästhetischen Gesichtspunkt dafür noch nicht gefunden, den eines umgekehrten Ideals.“<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Jeitteles, Ignaz I: *Aesthetisches Lexikon. Erster Band*, Wien: Möslle & Braumüller 1839, S. 331, nach: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ156281306&order=5&view=SINGLE](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156281306&order=5&view=SINGLE), letzter Zugriff: 29.7.2019.

<sup>64</sup> ebd. S. 331.

Um den, aus der Kunstgeschichte kommenden Begriff auf die Musik zu übertragen, liefern Hermann Mendel und August Reißmann in ihrem *Musikalischen Conversations-Lexikon* folgende Definition:

„Grotesk (vom ital. grottesco), d.i. abenteuerlich, phantastisch, ein von der Malerei auch in der Musik übergegangener Kunstausdruck, bedeutet eine launenhafte Ausmalung oder witzige Zusammenstellung scheinbar widersinniger Gegenstände. In erster Beziehung artet das Groteske leicht in das bizarre, Widersinnige einer ungezügelter Phantasie aus und wird demnach eine Art von Zerrbild; in letzterer wo es mit Absicht und Freiheit dargestellt wird, gehört es zur Gattung des Komischen, und zwar des niedrig Komischen.“<sup>65</sup>

Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser beschreibt in *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* 1975 folgende Definition:

1. „Das Groteske ist die entfremdete Welt“.<sup>66</sup>
2. „Die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören“.<sup>67</sup>

Er betrachtet die entfremdete Welt, die ins Groteske verzerrt wird, nicht als fantastisches Märchenland, sondern als unsere eigene Welt. Das Groteske bietet dem Verängstigten die Möglichkeit der Befreiung. Im Sinne der Psychoanalyse kann das Groteske im Zusammenhang mit einem traumatischen Erlebnis gesehen werden, das durch eine grotesk verzerrte Darstellung wieder wachgerufen wird und dadurch aus dem Unbewussten wieder ins Bewusste gelangt.<sup>68</sup> Kayser benutzt für das Groteske die Beziehung des „spukhaften Es“<sup>69</sup> und konstatiert: „Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint absurd“.<sup>70</sup> Das Groteske scheint auch mit dem Tragischen verwandt, wobei es im Gegensatz zum Tragischen und Absurden keine Lösungsmöglichkeit aus der entsprechenden Situation bietet.<sup>71</sup>

Kayser konstatiert, dass zu den bevorzugten Bildmotiven des Grotesken furchteinflößende Tiergestalten, wie Schlangen, Kröten, Spinnen und Fledermäuse etc., aber auch dämonische Fabelwesen wie Skelette und grinsende Totenschädel gehören. In den bildlichen Darstellungen

65 Artikel „Grotesk“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft, Bd. 1, (Hrsg.), Hermann Mendel und August Reißmann, Berlin. Oppenheim 1880, S. 416.

66 Kayser, Wolfgang und Oesterle, Günter: *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg 2004 (Stauffenburg-Bibliothek 1), S. 198.

67 ebd. S. 202.

68 vgl. ebd. S. 193ff.

69 Kayser, Wolfgang und Oesterle, Günter: *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg 2004 (Stauffenburg-Bibliothek 1), S. 199.

70 ebd. S. 199.

71 vgl. ebd. S. 199f.



der Apokalypse sind die genannten Elemente durchwegs zu finden, ebenso in den Darstellungen der Versuchung des Heiligen Antonius, zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert sowie auf vielen Gemälden von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel der Ältere.<sup>72</sup>

Das Groteske dient nicht nur zur Charakterisierung des Komischen und Furchterregenden, sondern knüpft an das Komische, wie im Karneval dargestellt, an. Insbesondere das Œuvre des Renaissance-Schriftstellers François Rabelais, der von Wissarion Grigorjewitsch Belinskij als „Voltaire des 16. Jahrhunderts“<sup>73</sup> bezeichnet wurde, ist hierfür ein Musterbeispiel. In Rabelais Dichtungen manifestiert sich die vitale Kraft der volkstümlichen Lachkultur, wie sie im Karneval auftritt, in dem das vulgär-sinnliche Element ins Zentrum gerückt wird. Ein weiterer Anknüpfungspunkt an die karnevalistische Komik äußert sich in der Verspottung jeglicher Autorität, egal ob weltlich oder geistlich.<sup>74</sup>

Bei François Rabelais findet eine hyperbolisch-groteske Darstellung von allem Leiblichen statt, die laut Michail Bachtin als „grotesker Realismus“<sup>75</sup> bezeichnet werden kann. Festmahlmotive sind omnipräsent, nahezu alle Handlungsabläufe werden durch Festessen, bei Rabelais als „Gastmahl für die ganze Welt“<sup>76</sup> bezeichnet, initiiert oder beendet, wobei es sich weniger um die Einverleibung von Essen als vielmehr um eine maßlos-allegorische Einverleibung der Welt an sich handelt.<sup>77</sup>

„Das Festmahl feiert immer einen Sieg, es ist der Triumph des Lebens über den Tod und in dieser Beziehung ein Äquivalent für Empfängnis und Geburt. Der siegreiche Körper nimmt die besiegte Welt in sich auf und erneuert sie.“<sup>78</sup>

Das karnevalistische Prinzip der Umkehr von Ordnungsstrukturen manifestiert sich in einer Konzentration auf den Unterleib, als topografische Konzentration menschlicher Grundbedürfnisse und vor allem Sinnbild für das Volk im Gegensatz zum Haupt, das die Oberschicht repräsentiert.<sup>79</sup> Der Tod wird im Kontext Rabelais und seiner volkstümlichen karnevalistischen Quellen ambivalent, sowohl als Allegorie von Vernichtung als auch als Erneuerer betrachtet. Dies stellt eine groteske Umdeutung dar. Nicht zuletzt führte dies zu einer

72 vgl. ebd. S. 196.

73 Bachtin, Michail: *Rebelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 49.

74 vgl. ebd. S. 49ff.

75 ebd. S. 324.

76 ebd. S. 320.

77 vgl. ebd. S. 320ff.

78 ebd. S. 324f.

79 vgl. ebd. S. 68f.

Befreiung von der Angst, die jedem Einzelnen durch Institutionen der Obrigkeit, wie der Kirche mit ihrer autoritären Doktrin, suggeriert wurde.<sup>80</sup>

Diesem Gedankengut folgend sieht Henri Bergson im ‚Lachen‘ eine legitime subversive Reaktion auf soziale Missstände:

„Irgend etwas Angriffiges muss in der Ursache der Komik stecken, gewissermaßen der Ansatz zu einem Attentat auf das soziale Leben, wie anders ließe sich erklären, dass die Gesellschaft mit einer Geste antwortet, die mir ganz nach einer Abwehrreaktion aussieht.“<sup>81</sup>

Vor allem den Anstoß zur gesellschaftlichen Erneuerung deutet Bergson im Lachen:

„Die menschliche Komik verkörpert eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt.“<sup>82</sup>

Anhand einiger Beispiele von verschiedenen Komponisten soll das Groteske in der Musik nähergebracht werden. In Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* treten oftmals Pantomime auf, die das groteske Moment hervorheben. Die Ankündigung des steinernen Gastes durch Leporello mit ‚ta! ta! ta!‘ kann als groteskes Zerrbild einer instrumentalen Fanfare durch die Wiedergabe mit der Singstimme gesehen werden.

Eric Satie unterlegt im ersten Satz seiner Sonatine *Bureucraticque* musikalisches Material der *Sonatine C-Dur op. 36* von Muzio Clementi, mit einem Begleittext, in dem der tägliche Tagesablauf eines Beamten geschildert wird, um die pedantischen Übungen am Konservatorium zu karikieren.<sup>83</sup> Durch die „seltsame Verbindung verschiedenartiger Dinge“<sup>84</sup> entsteht hier eine groteske Zusammenstellung.

Als ein weiteres Beispiel kann Schönbergs *Pierrot Lunaire* im frühen 20. Jahrhundert gesehen werden. Schönberg bezeichnete seine selbstverfassten Gedichte als ironisch-satirisch. Laut Gabriele Beinhorn führt „Die Kombination ‚ironisch-satirischer‘ mit grauenvoll-tragischen Momenten [...] - mit ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit, sowohl bei einzelnen Melodramen als auch beim gesamten Zyklus zu grotesken Wirkungen.“<sup>85</sup>

80 vgl. ebd. S. 452ff.

81 Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt am Main: Luchterhand 1988, S. 16.

82 ebd. S. 62.

83 vgl. Lechtová, Marcela: *Die Funktion des Grotesken in der Musik. (Die Karnevalisierung der Musik und ihre gesellschaftliche Funktion)*, Diplomarbeit Universität Wien 2012, S. 63.

84 62 Jeitteles, Ignaz I: *Aesthetisches Lexikon*, a.a.O., S. 331.

85 Beinhorn, Gabriele: *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘*, Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Musikwissenschaftliche Studien 11) S. 1f.

In der Nr. 5, dem ‚Valse de Chopin‘, einem verfremdeten Walzer, schafft Schönberg eine musikalische Umsetzung eines Totentanzes. Er verbindet Elemente einer todkranken Schwindsüchtigen mit einer Volksmusikkapelle, die einen Walzer spielt. In der Coda (ab T. 30) tritt ferner eine Art Spieluhrmechanismus auf, ein Symbol für die ablaufende Lebensuhr. Die Reduktion des Tonmaterials am Ende des Stückes symbolisiert das Entfliehen der Lebenskräfte der Schwindsüchtigen. Der ‚Valse de Chopin‘ kann als Metapher der untergehenden Wiener Gesellschaft am Vorabend des Ersten Weltkriegs gesehen werden.<sup>86</sup> An die häufigen grotesk-verzerrenden Momente in den ikonografischen Darstellungen des Totentanzes sei in diesem Kontext erinnert. Durch ihre Verfremdungstechnik ist die Passacaglia ‚Nacht‘ aus Schönbergs *Pierrot Luinair* als Musterbeispiel für Groteskes in der Musik zu sehen. Das Passacaglia-Thema als Bassfundament wird bei Schönberg zu einer Art Variationszelle, die in der Bassklarinetten auftritt. Die Verwendung des Tonmaterials zeichnet sich durch Septakkordsäulen auf, die zu einer starken Chromatisierung des Materials führen. In der Vokalstimme, die als Sprechstimme umgesetzt wird, sind häufig absteigende chromatische Linien zu finden. Weiters tritt ab Takt 25 Polytonalität auf da, sowohl A-Dur als auch a-Moll simultan erklingen.<sup>87</sup>

Beinhorn sieht in der Dichotomie aus Repetitionen im Kompositionsprozess und Innovation in der Textdeutung ein groteskes Moment:

„Dem Prinzip der Passacaglia wurde also hinsichtlich der Ökonomie des musikalischen Materials in puncto Variationszelle, Chromatik [...] und polyphoner Durchdringung Rechnung getragen, um die alptraumhafte Angstatmosphäre so ausweglos und in sich selbst verfangen wie möglich zu präsentieren. Aus dieser im eigenen Material ‚erstickenden‘ Situation gibt es kein Entkommen in Form ‚frischen‘ Tonmaterials. Damit führt Schönberg die Passacaglia ad absurdum, obgleich er sie im selben Zug zur Ausdeutung des Gedichts innovativ umfunktionalisiert.“<sup>88</sup>

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung des Grotesken durch Verfremdungseffekte ist gemäß Theodor W. Adorno in Igor Strawinskys *Petruschka* zu sehen:

„Die Grundkategorie des Petruschka ist die des Grotesken, wie sie die Partitur als Vortragsbezeichnung für Bläsersoli häufig gebraucht: des verzerrten, ausgelieferten Besonderen. Darin kommt die beginnende Desintegration des Subjekts selber zutage. Grotesk ist im Petruschka das Charakteristische, Vergriffene, zum Stumpfsinn verhaltene Melismen, die allein gegen die Riesenharmonika der akustischen Totale – das Negativ der neuromantischen Riesenharfe – sich absetzen.“<sup>89</sup>

Auch in Britten's *Death in Venice* und Ligetis *Le Grand Macabre* treten oftmals groteske Verzerrungen im Zusammenhang der Darstellung des Todes auf.

86 vgl. ebd. S. 182ff.

87 vgl. ebd. S. 184ff.

88 ebd. S. 186f.

89 Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Ullstein 1972, S. 128.

## 2.3. Der Tod in der Musik

Im Folgenden soll ein kurzer ‚Streifenzug‘ über das Thema Tod in der Musik gegeben werden, wobei auf die Langlebigkeit der Darstellung des Todes in der Musik durch rhetorische Stilmittel, insbesondere der Figuren der barocken Affektenlehre, Gewicht gelegt werden soll.<sup>90</sup>

Johann Heinrich Schmelzer verfasste 1657 das *Lamento sopra la morte Ferdinand III* aus Anlass des Todes Kaiser Ferdinand III, das sich neben der Verwendung der lautmalerischen „Totenglockh“<sup>91</sup> ab Takt 30, durch die Veränderung der Tonart h-äolisch auszeichnet, eine Tonart die im Generalbasszeitalter selten Verwendung fand. ‚H-Dur‘-Akkorde ‚schmerzten‘ durch ihren, in der damals üblichen Stimmung, besonders dissonanten Eindruck. Die Chromatik in der Viola von *dis* nach *d* als abrupte Gegenüberstellung von ‚H-Dur‘- und ‚h-Moll‘-Dreiklängen in Takt 3 drückt Ambiguität aus und entspricht der rhetorischen Figur der *parrhesia*.<sup>92</sup>

In Britten's *Death in Venice* wird Ambiguität durch aufeinanderfolgende kleine und große Terzen ausgedrückt. (siehe S. 39.)

Lamento Sopra La Morte Ferdinand III

Johann Heinrich Schmelzer (c.1620-23 -1680)

Adagio

Abbildung 3. (T. 1–12) Schmelzer, Johann Heinrich: *Lamento sopra la morte Ferdinand III*, 1657, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975.

90 Für eine umfassendere Einführende Darstellung sei auf den entsprechenden Artikel von Werner Braun in der MGG verwiesen.

91 Schmelzer, Johann Heinrich: *Lamento sopra la morte Ferdinand III*, 1657, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975.

92 vgl. Krones, Hartmut: „Todessymbolik in Kompositionen auf den Tod römisch-deutscher Könige und Kaiser.“ in Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001. (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S. 95–120, S. 110f.

Burmeister liefert folgende Definition der Figur der *parrhesia* (gr. Redefreiheit, Freimütigkeit):

„Parrhesia fit, quando consonantia Quinta quae omnibus suis partibus plena & perfecta esse debet, imperfecta coniectibus ex mera licentia commiscetur, sicut & Septima vel alia Discordantia.“<sup>93</sup>

„Eine *parrhesia* geschieht, wenn den zusammenklingenden Stimmen ein imperfekter Klang wie die Septime oder irgendeine andere Dissonanz nach freiem Belieben hinzugefügt wird. Dadurch wird die Konsonanz, die, wie etwa die Quinte, in allen Teilen vollkommen sein soll, imperfekt.“<sup>94</sup>

Eine *parrhesia* erschien häufig, wenn der Tod Christi beschrieben bzw. beklagt wurde, er bedeutet für die Menschen die Erlösung von der Schuld Adams und besaß dadurch sowohl positive als auch negative Aspekte.<sup>95</sup>

Joseph Haydns *Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze* (Hob. XX:1A), aus dem Jahr 1785, greift viele im Barock verwendete Stilmittel zur Darstellung von Trauer auf: chromatische Gänge, Seufzerfiguren, die in den von Ligeti verwendeten Reihen in *Le Grand Macabre* besonders häufig vorkommen, bei Haydn jedoch in absteigenden kleinen Terzen statt Sekunden, Staccato-Passagen (Sonata III), kleinräumige Verwendung extrem kontrastierender Lautstärken (fz-p in Sonata I) etc. Ferner spielt die Zahl 4 in der Komposition eine bedeutende Rolle, in diesem Sinne schließt sie auch mit 4 Seufzern in den Violinen, und die Tonart Es-Dur wird von b<sup>4</sup> bis es<sup>4</sup> in einer Katabasis hinuntergeschritten, während Cello und Viola bereits verstummt sind.<sup>96</sup> Die Verwendung von Zahlensymbolik lässt sich auch bei Ligetis *Le Grand Macabre* konstatieren. (siehe S. 112)

Sowohl in Britten's *Death in Venice*, als auch in Ligetis *Le Grand Macabre* besteht ein Bezug zu Mozarts *Don Giovanni*. Mozart lässt in der Kirchhofszene Don Giovanni zum ersten Mal auf seine Schicksalsfigur Komtur treffen. Nachdem der Komtur in der Kirchhofszene durch Don Giovanni getötet wird erscheint dieser wieder in der Friedhofsszene und übermittelt Don Giovanni seine verhängnisvolle Einladung zum Abendessen. Interessant ist die musikalische Umsetzung der Szene. Mozart lehnt sich dabei in der Vokallinie des Komturs besonders stark an den Kirchenstil dem *stylus ecclesiasticus* an, indem er ganz der Tradition folgend, Kadenz auf die Unterquint singt. Die Instrumentierung besteht vorwiegend aus tiefen Bläsern, von denen die Posaune als Signalinstrument des Jüngsten Gerichts hervorsteht.

93 Burmeister, Joachim: *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock: 1599, nach: Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber 1997, S. 219.

94 Burmeister, Joachim: *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock: 1599, nach: ebd. S. 220.

95 vgl. Krones, Hartmut: „Todessymbolik“, a.a.O., S. 110f.

96 vgl. Gutknecht, Dieter: „Instrumentale Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts – zwischen Topos und Sentiment.“, in Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S. 207–216, S. 215.

In der Gerichtsszene treten die Posaunen bis zum Schluss exponiert hervor. In Ligetis *Le Grand Macabre* spielen die ‚himmlischen Posaunen‘, dargestellt durch eine Basstrompete, eine bedeutende Rolle.<sup>97</sup>

Der Komtur steht, den Ideen Søren Kirkegaards folgend, außerhalb der Oper:<sup>98</sup>

„Je mehr der Komtur in den Vordergrund gerückt würde, umso mehr würde die Oper aufhören, schlechthin musikalisch zu sein“<sup>99</sup>, und weiter „Der Komtur ist der starke Vordersatz und der kühne Nachsatz, zwischen denen Don Juans Zwischensatz liegt, aber dieses Zwischensatzes reicher Inhalt ist der Gehalt der Oper.“<sup>100</sup>

Die Einleitung in Schuberts *Gesang der Geister über den Wassern* D 714 zeichnet sich durch die Verwendung der musikalisch rhetorischen Figuren der *katachresis*, die harmonisch einem Faux Bourdon und melodisch einer *pathopoeia* entspricht, aus.<sup>101</sup>

Burmeister liefert folgende Definition der Figur der *pathopoeia*:

„*Pathopoeia* est figura opta ad affectus creandos, quod fit, quando Semitonia carmini inserentur, quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent, sed unius beneficio in aliud introductur Tum quando semitonia carmis Modo congruentia saepius extra morem attinguntur“.<sup>102</sup>

„Die *pathopoeia* ist eine geeignete Figur, um Affekte zu erregen. Sie geschieht, wenn Halbtöne in die Komposition eingefügt werden, die weder zum *modus* noch zum *genus* der Komposition gehören, sondern die durch einen Fremden eingeführt werden. Sie entstehen auch dann, wenn häufig vorkommende Halbtöne dem *modus* der Komposition auf ungewöhnliche Weise hinzugefügt werden.“<sup>103</sup>

Der Beginn der Komposition zeichnet sich durch eine chromatisch abwärts gerichtete Linie der Viola in Takt 5 im Quartrahmen aus. Dies entspricht der in der Wiener Klassik oft verwendeten Figur des *Passus duriusculus*.<sup>104</sup> Im Quintett *Sehnsucht* D 656 nach Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Nur wer die Sehnsucht kennt*, komponiert im April 1819, verwendet Schubert einen verminderten Septakkord um den Text „was ich leide“<sup>105</sup> als eine Art Leitmotiv, um den Schmerz des Leidens auszudrücken.<sup>106</sup>

97 vgl. Petersen, Nils Holger: „Mozart und das Jüngste Gericht: der Komtur, die Posaune Gottes und ... Søren Kirkegaard.“ in: Tuschgnall, Peter (Hrsg.): *Mozart und die Religion*, Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 2010, S. 191–205, S. 200f.

98 vgl. ebd. S. 197.

99 Søren Kirkegaard: *Entweder – Oder. Erster Teil. Aus dem Dänischen übersetzt von Emmanuel Hirsch*, Jena: Gütersloh 1993, S. 134.

100 ebd. S. 126.

101. Krones, Hartmut: „Thema: ‚Ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck‘. Zu Schuberts ‚Schauerlichen‘ Werken der Jahre 1817–28.“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52.1-2 (1997), S. 32–40, S. 33.

102 Burmeister, Joachim: *Musica Poetica*, Rostock:1606, S. 61, nach: Bartel, Dietrich: *Handbuch*, a.a.O., S. 223.

103 Burmeister, Joachim: *Musica Poetica*, Rostock:1606, S. 61, nach: ebd. S. 223f.

104 vgl. Krones, Hartmut: „Thema“, a.a.O., S. 33f.

105 Schubert, Franz: *Gesänge aus ‚Wilhelm Meister‘*, in: Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche Lieder und Gesänge, No.488-491, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. Plate F, S. 848-851, S. 848

106 vgl. ebd. S. 36f.

Weiters beachte man den Triller im Kopfsatz der Klaviersonate D 960 Schuberts, der als „Todesbeben“<sup>107</sup> gedeutet werden kann.<sup>108</sup>

Ein Komponist, der sich in seiner musikalischen Sprache intensiv tradierter Todessymbole bedient, ist Gustav Mahler, der sowohl für Benjamin Britten als auch für György Ligeti einen wichtigen Einfluss auf ihr musikalisches Wirken hatte. In der Einleitung von Mahlers *Das klagende Lied*, die vom ermordeten Bruder handelt, kommt es zu einer Tonartenrückung von F-Dur nach Es-Dur, die im Œuvre Mahlers häufig auftritt. Hier drückt Es-Dur als Todestonart die Klagen des toten Bruders, der mit einer Kinderstimme besetzt ist, aus.<sup>109</sup> Die Melodie in der Gesangsstimme ist zunächst von deklamatorischem Charakter. Das Klagen wird durch einen aufwärtsgerichteten Quintsprunges zum Spitzenton *d*“, dieser ist Ausgangspunkt eines Seufzers.<sup>110</sup>

Die Tonartenrückung kann als Perspektivenwechsel, als *Heterolepsis* gedeutet werden:<sup>111</sup>

„*Heterolepsis* ist, wenn eine Stimme aus einer anderen bisweilen einen Clavem hinweg nimmt, und den ihrigen unter-[?] daß jener beraubten Stimme zukommen läßt: diese Figur, als welche sich einer großen Freyheit anmaset, wird mehrentheils in *sola voce*, zu welcher etl. Instrumenta accompagnieren, gebraucht.“<sup>112</sup>

Die *Heterolepsis* kommt in der Figurenlehre in erster Linie in der Form von Stimmkreuzungen vor.<sup>113</sup>

Der zentrale Topos des Gedichtes ‚Der Abschied‘ aus *Das Lied von der Erde* ist das Abschiednehmen. Bei der Textgrundlage der Komposition handelt es sich um eine Hybridfassung mehrerer Dichtungen mit Ergänzungen Mahlers. Zunächst werden

107 Gesse-Harm, Sonja: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler (2006), S. 123f.

108 vgl. ebd. S. 123f.

109 vgl. Haller, Silja: *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2012, S. 79.

110 vgl. ebd. S. 80.

111 vgl. ebd. S. 79.

112 Walther; Praecepta S. 155, nach: Bartel, Dietrich: *Handbuch*, a.a.O., S. 172.

113 vgl. ebd. S. 172.

Naturerscheinungen beschrieben, später das Warten auf einen Freund. Zwischen diesen beiden Teilen steht ein instrumentales Zwischenspiel, das von Donald Mitchell als ‚funeral march‘ bezeichnet wird (T. 288–374):<sup>114</sup>

„For the march [...], symbolically embodies the idea of death. At the same time, because of the predetermined rhythmic character of the march [...] the symbolic idea is articulated in terms of a rigorous metricality. [...] The rhythmic irregularity, which is never relaxed, is accompanied by an equally disciplined motivic and melodic layout.“<sup>115</sup>

Der Satz zeichnet sich durch ein für Mahler typisches Spiel mit Varianttonarten aus, wobei vor allem die letzte Tonartenprogression von c-Moll nach C-Dur und C-pentatonisch hervorsteht.

„Auf harmonischer Ebene findet gleichermaßen eine Umwandlung der ‚Todessphäre‘ in diejenige des – in der Ewigkeit sich vollziehenden – Lebens statt. Eine in diesem Sinne noch weitergehende Interpretation könnte auf einen Hinweis bezüglich der gewissermaßen bestehenden ‚Verwandtschaft‘ von Leben und Tod hinweisen, da Mahler immerhin nur die Varianten – sozusagen zwei Seiten einer Medaille – verwendet, keine, wie nach landläufigem Verständnis denkbar, weit entfernteren Tonarten.“<sup>116</sup>

Bereits beim Einsetzen der Singstimme wird der Topos des Abschiednehmens musikalisch umgesetzt. Die Worte „Die Sonne scheidet“<sup>117</sup> als Bild des Abschiednehmens werden durch einen zweifachen Sekundfall, der eine kleine *catabasis* darstellt, musikalisch umgesetzt.<sup>118</sup>

Die zweifache fallende Sekund, der Doppelschlag, zuletzt auftretend in 494–498, kann in der Coda als Umdeutung von einem Symbol der Einsamkeit zu einem der Ewigkeit verstanden werden.<sup>119</sup>

„Hierin zeigt sich zudem eine historische Qualität des Doppelschlages, welcher de facto eine verkürzte *circulatio* darstellt, die in der Semantik der barocken Figurenlehre auch eine Sache ohne Ende (z.B. das Erdenrund) symbolisiert.“<sup>120</sup>

In der Zeile „Die Welt schläft ein“<sup>121</sup> die Sphäre des Abschiednehmens von den Menschen auf die Welt ausgedehnt, begleitet von der traditionellen ‚Todesart‘ d-Moll. Die nachfolgende Passage wird durch überwiegend chromatisch abwärts gerichtete Gesten, einem *Passus duriusculus*, geprägt.<sup>122</sup>

113 vgl. Haller, Silja: *Sinfonik Mahlers*, a.a.O. S. 255ff.

115 Mitchell, Donald: *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, London: Faber 1985, S. 362.

116 Haller, Silja: *Sinfonik Mahlers*, a.a.O., S. 272f.

117 Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde*, Wien: Universal Edition 1912, Plate U.E. 3637, S. 1.

118 vgl. Haller, Silja: *Sinfonik Mahlers*, a.a.O., S. 274.

119 vgl. ebd. S. 282.

120 ebd. S. 283.

121 Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde*, a.a.O., S. 1.

122 vgl. Haller, Silja: *Sinfonik Mahlers*, a.a.O., S. 276.



In jenem Abschnitt, in dem ‚absolute Einsamkeit‘ dargestellt wird, wo das Lyrische-Ich vom Freund verlassen wird, erscheint in der Viola ein *Passus duriusculus* (T. 406)<sup>123</sup> Zuletzt wird in verklärender Weise das Wort ‚ewig‘ 7-fach wiederholt und zu Mahlers *zweiter Symphonie* Bezug genommen. Schon durch die beiden Vokale *e* und *i* erhält der Satz einen sehr zarten Gestus, der durch die Orchestrierung von „silbrig-zarten sehr intime Zusammenklang von Celesta, Mandoline und Harfe verbunden, mit der schwebend wirkenden pentatonischen Einstellung [...] in die Unendlichkeit zu sublimieren“<sup>124</sup> geprägt wird.<sup>125</sup>

Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden wird, knüpfen Britten und Ligeti in ihrer Tonsprache an die lange Tradition der Todessymbole in der Musik an.

123 vgl. ebd. S. 276.

124 ebd. S. 277.

125 vgl. ebd. S. 277.

### 3. Benjamin Brittens Death in Venice

#### 3.1. Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*

Manns *Der Tod in Venedig* ist eines in der Germanistik am meisten beachteten Werke, welches aufgrund von Form und Gehalt, sowie der komplexen Strukturen, mit ihren sich daraus ergebenden Bezügen und Subtexten jede Generation zu neuen Reflexionen anregt.<sup>126</sup>

##### 3.1.1. Imperialismuskritik und Orientalismus

Der marxistische Kritiker Georg Lukács bringt in seinem Artikel *Auf der Suche nach dem Bürger* von 1945 Gustav von Aschenbachs „Haltungs-Moral“<sup>127</sup> mit dem imperialistisch orientierten, wilhelminischen Deutschland in Zusammenhang. Schon der Umstand, dass der Protagonist der Erzählung *Der Tod in Venedig* Aschenbach durch einen empathischen Roman über Friedrich den Großen von Preußen berühmt wurde, lässt keinen Zweifel an seiner Geisteshaltung aufkommen. Ein Beispiel dafür, wie das Preußentum auch für Kolonialismus stand, ist die Entsendung eines Kanonenbootes im Zuge der Agadir-Krise 1911 nach Marokko, um Kolonialansprüche geltend zu machen. Deutschland erhielt im folgenden Marokko-Kongo-Abkommen ein lediglich wirtschaftlich bedeutungsloses Randgebiet des französischen Kongo und musste das französische Protektorat über Marokko akzeptieren.<sup>128</sup> Ganz in Anlehnung an die Vorstellungen Friedrich des Großen kann laut Georg Lukács ‚Zucht‘ als Lebensmaxime Aschenbachs angesehen werden.<sup>129</sup>

Erhard Bahr deutet Aschenbachs Homoerotik als Ausdruck von preußischem Imperialismus:

„Aschenbachs Hingabe an die homoerotische Neigung zu dem polnischen Knaben am Lido von Venedig signalisiert den Zusammenbruch dieser ‚Haltungs‘-Ethik. Die politische Analogie dazu ist nach Lukács die Niederlage des deutschen Imperialismus. [...] Aschenbachs homoerotischer Blick ist ein kolonialer Blick, der den Knaben als Objekt betrachtet, das ohne weiteres in Besitz genommen werden kann.“<sup>130</sup>

126 vgl. Baron, Frank und Sautermeister, Thomas: „Einleitung.“ in: Baron, Frank und Sautermeister, Thomas (Hrsg.): *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck: Schmidt-Römbild 2003, S. V.–VII., S. V.

127 Bahr, Eduard: „Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*.“, in: Baron, Frank und Sautermeister, Thomas (Hrsg.): *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck: Schmidt-Römbild 2003, S. 1.

128 vgl. ebd. S. 1ff.

129 vgl. ebd. S. 3.

130 ebd. S. 4.

Im Kontext des Kolonialismus ist anzumerken, dass es kein Zufall sein kann, dass in der Novelle Manns der Junge Tazio polnischer Herkunft ist. Polen wurde 1795 von den Großmächten Österreich, Preußen und Russland aufgeteilt. Aschenbach rekonstruiert am Schluss der Erzählung Tazios Namen als Abkürzung des polnischen Namen Tadeusz, wobei der U-Laut für Aschenbach den Nimbus des Primitiven und Unterdrückten hat. Am Ende der Novelle symbolisieren in Aschenbachs dionysischem Traum orgiastische U-Rufe, begleitet mit der Flöte, die aufgrund ihrer Form als erotisch konnotiertes Instrument fungiert, die Wiederkehr des Dionysischen.<sup>131</sup>

Auch die Choleraepidemie in Venedig ist im Zusammenhang des Kolonialismus zu sehen, deren Ursprung im Ganges-Delta liegt. Bereits in München hat Aschenbach entsprechende Visionen, in denen ein Tiger, als Ausdruck des Dionysischen, erscheint. Bereits in Aschenbachs ersten Spaziergang durch Venedig wird die Stadt mit ihren Schattenseiten ausführlich atmosphärisch geschildert. Das historische Venedig als bedeutender Handelsumschlagplatz, wird als Tor zum Orient gesehen.<sup>132</sup>

An anderer Stelle legen diese bedrohlichen Assoziationen an die Cholera, pathologisch-physiologische Veränderungen bei Aschenbach offen:

„Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen; die Luft war so dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfüm und viele andere in Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. [...] Die Augen versagten den Dienst, die Brust war beklommen, er fieberte, das Blut kochte im Kopf. Er floh aus den drangvollen Geschäftsgassen über Brücken in die Gänge der Armen. Dort behelligten ihn Bettler, und die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen.“<sup>133</sup>

Der Markusdom erscheint Aschenbach als orientalischer Märchentempel und der christliche Gottesdienst als exotische Kulthandlung. Die gewerbsmäßige Liederlichkeit, auf die gegen Ende der Erzählung hingewiesen wird, ist als Hinweis auf Prostitution zu werten, sowohl für männliche, als auch für weibliche, und wurde damals mit dem Orient assoziiert. Dies manifestiert sich zum Beispiel in pornografischen Postkarten der Jahrhundertwende. Der sittliche Verfall Aschenbachs wird durch den venezianischen Orientalismus, mit entsprechenden Assoziationen an einen ‚freien‘ Lebensstil, dargestellt.<sup>134</sup>

131 vgl. Bahr, Eduard: Imperialismuskritik und Orientalismus, a.a.O., S. 5f.

132 vgl. ebd. S. 6ff.

133 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 541f.

134 vgl. Bahr, Eduard: Imperialismuskritik und Orientalismus, a.a.O., S. 10ff.

Das Fremde in Venedig ist als Ausdruck zivilisationsfeindlicher, gesellschaftlich bedrohlicher Elemente zu sehen:

„[...] Heinrich Manns Untertan und Thomas Manns Tod in Venedig kann man bereits als großen Vorläufer jener Tendenz betrachten, die die Gefahr einer barbarischen Unterwelt innerhalb der Deutschen Zivilisation in sich haben.“<sup>135</sup>

Im Fremden ist das todbringende Element zu sehen.

### 3.1.2. Décadence und Homoerotik

Der Tod in Venedig entstand am ‚Vorabend des Ersten Weltkriegs‘ von 1911 bis 1912. Im Gegensatz zur, laut Josef Häferle und Hans Stammel weitverbreiteten Meinung, dass in Thomas Manns Novelle keine gesellschaftlichen Probleme tangiert werden, wie z. B. in Heinrich Manns Roman *der Untertan*, den Kurt Tucholsky die „Bibel des Wilhelminischen Zeitalters“<sup>136</sup> nannte, lässt sich sehr wohl ein enger Konnex zu den politischen und gesellschaftlichen Vorgängen der Zeit konstatieren.<sup>137</sup>

Die deutschsprachige Literatur der Jahrhundertwende zeichnete sich durch rasch wechselnde, zum Teil parallel existierende Strömungen, aus. In *Der Tod in Venedig* treten naturgemäß zeittypische Einflüsse auf, jedoch ist eine starke Abhängigkeit zum 19. Jahrhundert zu verorten, insbesondere zu den Geistesgrößen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer und Johann Wolfgang von Goethe. In seiner Selbstwahrnehmung bezeichnet sich Thomas Mann als aparten Einzelgänger, wie in seiner Rede *Meine Zeit*:<sup>138</sup>

„Wenn ich zurückdenke – ich war nie modisch, habe nie das makabre Narrenkleid des Fin de siècle getragen, nie den Ehrgeiz gekannt, literarisch à la tête und auf der Höhe des Tages zu sein, nie einer Schule und Koterie angehört, die gerade obenauf war, weder der naturalistischen, noch der neu-romantischen, neu-klassischen, symbolistischen, expressionistischen, oder wie sie nun hießen. Ich bin darum auch nie von einer Schule getragen, von Literaten selten gelobt worden.“<sup>139</sup>

135 Lukács, Georg nach: Bahr, Erhard: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Stuttgart: Reclam 1991 (Erläuterungen und Dokumente), S. 133.

136 Tucholsky, Kurt nach: Weisstein, Ulrich: *Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk*, Tübingen: Niemeyer, 1962, S. 116.

137 vgl. Bahr, Eduard: *Imperialismuskritik und Orientalismus*, a.a.O., S. 5.

138 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main: Diesterweg 1992, S. 12.

139 Mann, Thomas: „Meine Zeit“, in: Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze 3* Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden XI), S. 302–326, S. 311.

Trotz dieser Selbstdistanzierungen gegenüber zeitgenössischen literarischen Strömungen lassen sich dennoch genau diese Einflüsse im *Tod von Venedig* verorten, insbesondere durch das Frühwerk seines Bruders Heinrich Mann. In erster Linie ist der *Tod von Venedig* durch Neoklassik und Décadence beeinflusst.<sup>140</sup>

### Décadence

Die Rolle der Dekadenz in der Novelle Manns *Der Tod in Venedig* ist als ambivalent anzusehen. Auf der einen Seite ist sie als Inkorporierung von asozialem Ästhetizismus, Unverantwortlichkeit gegenüber dem Leben und Gleichgültigkeit gegenüber dem Tode zu sehen. Andererseits ist die Dekadenz als Befreiung, einer berechtigten Rebellion, gegen eine erstickende, banale bourgeoise Welt zu sehen.<sup>141</sup>

Thomas Mann selbst schreibt in seinen Betrachtungen eines Unpolitischen über seine Nähe zur Décadence:

„Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytiker der *décadence* bestellt, gleichzeitig dem emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren.“<sup>142</sup>

In diesem Sinne lässt sich die persönliche Krisis von Aschenbach als metaphorische Umdeutung jener der dekadenten Gesellschaft des *Fin de siècle* deuten. Thomas Mann setzt sich in der Novelle mit den entsprechenden Geisteshaltungen des Bildungsbürgertums und der literarisch- bürgerlichen Intelligenz auseinander, wobei der von diesen Schichten propagierte exklusive Ästhetizismus der Lebenswirklichkeit der Protagonisten selbst als *L'art pour l'art*, sich als große Sackgasse, die in Endzeitstimmungen, Verfallsvisionen und Todessehnsüchten mündet, erweist.<sup>143</sup> Viele Künstler hatten zu dieser Zeit Identitätsprobleme. Sie waren von einer Realität umgeben, die von der Neugründung des Kaiserreiches 1871 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 vom stetigen ökonomischen Wachstum, jedoch unterbrochen von häufigen Krisensituationen, ähnlich einer manisch-depressiven Krankheit, geprägt war.<sup>144</sup> In

140 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 12.

141 vgl. Wilper, James P.: „Wilde“, a.a.O., S. 6.

142 Mann, Thomas: „Betrachtungen eines Unpolitischen“, in: Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze* 4, Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden XII) S. 9–592, S. 201.

143 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 5.

144 vgl. ebd. S. 5.

der öffentlichen Wahrnehmung trat der Wirtschaftsbürger in den Vordergrund, der ganz andere Prinzipien vertrat als ein bildungsbürgerlicher Künstler. Der wirtschaftlichen Entwicklung hinkte jedoch die politische Entwicklung hinterher. Ein hochindustrialisiertes Land wurde von aristokratischen Machteliten geleitet.<sup>145</sup>

Deshalb reagierten viele Künstler mit einem Rückzug ins Private. Sie blickten auf das aufstrebende Wirtschaftsbürgertum despektierlich herab und stellten dieses als bigott, oberflächlich, beengend und ausschließlich von materiellen Wertmaßstäben geprägt dar. Ein Beispiel für zelebrierten Ästhetizismus stellt Stefan George mit seinem Kreis dar, indem Homoerotik eine bedeutende Rolle spielte. In *Der Tod von Venedig* wird eine andere Reaktion auf die Krisis, in der sich die Künstler, repräsentiert durch Aschenbach, beschrieben. Er sagt sich von der Bohème los und kehrt in die Gesellschaft zurück, jedoch nicht als gesellschaftskritischer Dichter, sondern als jemand der sich mit der Obrigkeit arrangiert. Dadurch treten zwangsläufig in der Novelle Bezüge zur gesellschaftlichen Realität des späten Wilhelminischen Deutschlands auf.<sup>146</sup> In seinem Notizbuch von 1905 spricht Thomas Mann von der „tragischen Verirrung eines Künstlers“ mit der „Neigung, sich als nationaler Faktor, sich überhaupt national zu nehmen [...]. Das ist darzustellen, damit es nichts Gemeinsames gibt und nur Typisches bleibe“.<sup>147</sup>

Aschenbachs Genese entspricht vor Einsetzen der Handlung der Novelle zunächst der, von einem oppositionellen Intellektuellen zu einem systemkonformen Künstler. Durch diese freiwillige Unterwerfung und Anpassung an die Maximen der Obrigkeit folgt er der „Utopie der konfliktlosen Gesellschaft“.<sup>148</sup> Im Laufe der Novelle wendet sich Aschenbach jedoch immer mehr der *Décadence* zu, einer aus Frankreich kommenden Strömung, die eine Protesthaltung zur Industriegesellschaft, in einem *L'art pour l'art*-Prinzip propagierte und die Flucht in einen Ästhetizismus und eine Abkehr vom euphorischen Fortschrittsglauben bildete. Im Zentrum steht vielmehr die hässliche Wirklichkeit des Industriezeitalters mit wachsendem Proletariat auf der einen Seite und Parvenüs auf der anderen Seite.<sup>149</sup>

145 vgl. ebd. S. 6.

146 vgl. ebd. S. 7f.

147 Mann, Thomas: *Notizbücher II*, herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 120.

148 Wehler, Hans Ulrich: *Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918*, Göttingen: Vandenhoeck 1973, S. 134.

149 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 16.

In seiner Wagnerstudie *Der Fall Wagner*, in der sich Friedrich Nietzsche von Richard Wagner abwandte, charakterisiert er Wagner als Repräsentanten der *Décadence*. Friedrich Nietzsche stellte bei der *Décadence* die Unproduktivität und Krankhaftigkeit in den Vordergrund und attestiert dem dekadenten Menschentyp nervöse Anfälligkeit und Reizbarkeit, sowie ausgeprägte Vitalitätsschwäche. Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, *Wälsungenblut* und die *Buddenbrooks*, im Untertitel mit *Verfall einer Familie* bezeichnet, zeigen Nähe zu dieser Strömung. Vor allem eine lustvolle Bejahung des Untergangs steht im Zentrum dieser Bewegung. In *Der Tod in Venedig* wird durch „fauligen Geruch von Meer und Sumpf“<sup>150</sup> und „widerliche Schwüle“<sup>151</sup> ein morbides Bild der Stadt Venedig gezeichnet.<sup>152</sup>

Der eigene Untergang Aschenbachs korrespondiert mit diesem Bild und verläuft parallel zu jener Venedigs, der auch den sittlichen Verfall der Stadt symbolisiert:

„Das Bild der heimgesuchten und verwahten Stadt, wüst seinem Geiste vorschwebend, entzündete in ihm Hoffnungen, unfassbar, die Vernunft überschreitend und von ungeheuerlicher Süßigkeit.“<sup>153</sup>

Es kommt zu einem starken Verschmelzen von Innen- und Außenwelt Aschenbachs.

Zur Zeit des *Fin de siècle* herrschte eine allgemeine Endzeitstimmung vor. Der Begriff der Apokalypse erfuhr um 1900 eine neue säkularisierte Konnotation. Neben Thomas Manns *Der Tod in Venedig* ist Alfred Kubins *Die andere Seite* ein weiteres herausragendes Werk, das den Zeitgeist wiedergibt. Sowohl die Novelle Thomas Manns als auch Kubins Roman sind von der morbiden Atmosphäre Venedigs geprägt, die jedoch in Kubins Roman in einem fernen utopischen Land, dem Traumreich, umgesetzt wird. Zum Zeitpunkt des Verfassens kannte Thomas Mann Kubins Werk nicht, obwohl er mit Alfred Kubin befreundet war und ihn oft in dessen Münchner Zeit traf. Dennoch ergeben sich in den verwendeten Bildern erstaunliche Parallelen, und beide Werke münden in einer Katastrophe.<sup>154</sup> Kubins Roman nimmt Anleihe an der Offenbarung des Johannes und das Traumreich mündet schließlich in „Ein weites, weites Trümmerfeld; Schutthaufen, Morast, Ziegelbrocken – der gigantische Müllhaufen einer Stadt“<sup>155</sup>, wohl eine unbewusste Vorahnung der Katastrophe des Ersten Weltkriegs. Das immanente Bedürfnis die *Décadence* zu überwinden, sich von ihr zu befreien, ist als eines ihrer

150 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 545.

151 ebd. S. 541.

152 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 17.

153 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 581.

154 vgl. Neumann, Alexander: „Alfred Kubins *Die andere Seite* und *Der Tod von Venedig*. Apokalypse, Verfall und Untergang.“ in: Baron, Frank und Sautermeister, Thomas (Hrsg.): *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck: Schmidt-Römbild 2003, S. 173–188, S. 173f.

155 Kubin, Alfred: *Die andere Seite*, München: Nymphenburger 1928, S. 285.

Symptome zu betrachten, dass sich sowohl in Thomas Manns, als auch Alfred Kubins Werk als Unmöglichkeit erweist.<sup>156</sup>

Die allgemeine Untergangsstimmung spiegelt sich in einen Brief an seinen Bruder Heinrich vom 8. November 1913 wider, indem Thomas Mann beschreibt in welchem Seelenzustand er sich befindet:

„Ich bin oft recht gemütskrank und zerquält [...]; eine wachsende Sympathie mit dem Tode, mir tief eingeboren: mein ganzes Interesse galt immer dem Verfall, und das ist es wohl eigentlich, was mich hindert, mich für Fortschritt zu interessieren.“<sup>157</sup>

Thomas Mann geht mit dem Sujet des Untergangs subtiler um. Vieles, was bei Alfred Kubin explizit ausgesprochen wird, wird von Mann nur angedeutet. In Alfred Kubins Roman findet eine real erlebte, globale orgiastische Katastrophe des Traumreiches statt, während Aschenbach zum Ende der Novelle in einen orgiastisch dionysischen Traum und Rausch verfällt und schließlich am Strand entschläft.<sup>158</sup> In Alfred Kubins Roman versinkt das Traumreich real, hingegen ändert sich in Thomas Manns Novelle Aschenbachs Wahrnehmung der Stadt, in der immer mehr dessen Schattenseiten in den Vordergrund treten.<sup>159</sup> Darin, dass Alfred Kubin Anleihe an die geheime Offenbarung des Johannes und Thomas Mann Anleihe an den Todesboten Hermes nimmt, werden in beiden Werken tradierte Symbole des Todes und Untergangs verwendet.<sup>160</sup>

## Homoerotik

Im Jahr 1901 erlebte Thomas Mann in seiner Freundschaft zum Maler Paul Eulenberg Gefühle, die seiner Überzeugung nach für einen Künstler nicht angebracht seien. Während seiner Beschäftigung mit *Der Tod in Venedig* wandte sich Mann klassischen Texten über Homosexualität zu: Platos *Phaedrus* und *Symposium* und Plutarchs *Erotikos*. *Phaedrus* gilt als Verkörperung absoluter Schönheit, die jedoch auch Gefahr in sich birgt. Für den Künstler erscheint die geistig-apolinische Seite ohnehin die einzig adäquate zu sein. Im späteren Verlauf von *Der Tod in Venedig*, in dem es mehr zur moralischen Verurteilung kommt, muss man jedenfalls stets Manns Ironie mitdenken.<sup>161</sup>

156 vgl. Neumann, Alexander: „Alfred Kubins *Die andere Seite*.“, a.a.O, S. 175.

157 Brief Thomas an Heinrich Mann vom 8.11.1913 in: Mann, Thomas: *Briefe 1889–1913*, Berlin: S. Fischer 2002. (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke - Briefe – Tagebücher, herausgegeben von Eckhard Heftrich 21), S.534f.

158 vgl. Neumann, Alexander: „Alfred Kubins *Die andere Seite*.“, a.a.O, S. 175.

159 vgl. ebd. S. 177.

160 vgl. ebd. S. 183.

161 vgl. Reed, T.J.: „Mann and his novella: ‚Death in Venice‘“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 163–167, 165f.



Als Prototyp des dekadenten Dandys, zur Zeit der Entstehung von *Der Tod in Venedig*, kann Oscar Wilde betrachtet werden. Insbesondere dessen *The Picture of Dorian Gray* mit seiner zugrundeliegenden Ästhetik stellte einen großen Einfluss im Frühwerk Manns dar. Es scheint durchaus sehr plausibel zu sein, dass Mann, der den Großteil seines Lebens seine Homosexualität unterdrückte, von Oscar Wilde, der den entgegengesetzten Weg einschlug, fasziniert war. Oscar Wildes Prozess von 1895, stellte einen handfesten Skandal dar, trug jedoch zur Popularisierung seines Œuvre bei, es sind zwischen 1900 und 1932 über 250 Übersetzungen seiner Werke nachweisbar. Viele deutschsprachige Autoren, inklusive Mann, sahen in Wilde einen Ästhet und Revolutionär.<sup>162</sup> Mann zeigte sich besonders von Wildes Dandyismus fasziniert: Die Idee, dass der Künstler für das gewöhnliche Leben nicht geeignet ist, weil das künstlerische Temperament ein so hochgradig entfremdendes Selbstbewusstsein und Narzissmus mit sich bringt, zieht sich durch Manns gesamtes Werk und ist essenziell für die Darstellung von Aschenbach, in dem sich der Archetypus des Künstlers wiederfinden soll.<sup>163</sup> In seinem Essay *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* von 1947 artikuliert Mann seine Gedanken über Ästhetik und Dandyismus, indem er Wilde mit Nietzsche vergleicht und diese beiden Figuren als führende Stimmen der „Zeit des ersten Anrennens der europäischen Intelligenz gegen die verheuchelte Moral des viktorianischen, des bürgerlichen Zeitalters [...]“<sup>164</sup> bezeichnet. Mann sieht im Ästhetizismus ein mögliches Protestmittel gegenüber Anachronismen des 19. Jahrhunderts, welches sowohl von Wilde als auch Nietzsche in dieser Weise verwendet wurde.<sup>165</sup>

Die Ästhetik des Dandys wird erstmals 1863 von Charles Baudelaires in seinem Essay *Le Peintre de la vie moderne* dargelegt. Die Figur des Dandys, mit seiner korrespondierenden Ästhetik, ist als Rebell gegenüber anachronistischen Ansichten zu sehen. Zunächst begegnet uns dieser Archetypus in der Novelle Manns als Reisender, ein Vorbote für Aschenbachs Zukunft. Aschenbach reagiert jedoch zunächst irritiert, ein Ausdruck des Kampfes zwischen Dionysischem und Apollonischem in Aschenbachs Innenwelt. Später erscheint Aschenbach selbst als Dandy, diese Transformation manifestiert zugleich Aschenbachs Untergang. Es wird somit ein ambivalenter Held im Spannungsfeld von gleichgeschlechtlicher Begierde,

162 vgl. Wilper, James P.: „Wilde and the Model of Homosexuality in: Mann's *Der Tod in Venedig*“, in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15/4 (2013 ), S. 1–8, S. 2f., <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss4/6> letzter Zugriff: 24.8.2018.

163 vgl. ebd. S. 3.

164 Mann, Thomas: „Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung“, in: Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze* 1 Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden IX) S. 675–712, S. 691.

165 vgl. Wilper, James P.: „Wilde“, a.a.O., S. 3.

Dekadenz, Ästhetizismus, Rebellion, Verweichlichung und Tod dargestellt. Der Protagonist war nie fähig, die Ideale von Maskulinität und Heterosexualität zu verkörpern, sein geändertes Äußeres ist schließlich auch als Entfremdung von der Welt zu sehen.<sup>166</sup> Am Ende ist Aschenbach ganz zum Dandy geworden, er macht aus seinem Leben selbst ein Kunstwerk. Wagner folgend stirbt er zuletzt einen Liebestod. Sein Tod und sein Untergang sind als letztes Sakrament seiner neuen Weltordnung zu sehen.<sup>167</sup>

Einen weiteren Einfluss bei der Konzeption der Figur Aschenbach stellt der Dichter August von Platen (1796–1835) dar. Beiden fehlt es an Ausdauer und Vitalität, und maßgeblich ist die Form in ihrem Œuvre. Vor allem aber im Ästhetizismus, in der Glorifizierung und Anbetung des Schönen, verbunden mit Untergangswünschen liegt das größte verbindende Element.<sup>168</sup>

In seinem Gedicht *Tristan* schreibt August von Platen:

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
Ist dem Tode schon anheimgegeben.“<sup>169</sup>

Diese Verse wurden von Thomas Mann oft und mit Vorliebe zitiert und bilden für ihn einen ästhetischen Fixpunkt; ferner sieht er in Platens Tod selbst einen romantischen Liebestod.<sup>170</sup>

„Mit dreißig Jahren schon treten schwere organische Anzeichen der Überreizung und Erschöpfung zutage. Nach neun Jahren weiterer Gefühlsüberlastung und -abschnürung stirbt er zu Syrakus an einer undeutlichen typhösen Krankheit, die nichts weiter war als der Vorwand des Todes, dem er von Anbeginn wissentlich anheimgegeben war.“<sup>171</sup>

Auch hier liegt eine Parallele zu Aschenbachs Tod vor, der nur rein äußerlich an den Folgen einer physischen Krankheit stirbt. In erster Linie stirbt er aber an dem dionysischen Rausch, ausgelöst durch die sehnsuchtsvolle Hingabe an einen schönen Knaben, seine homoerotischen Begierden werden zum todbringenden Element.

In seinem Essay *Über die Ehe* stellt Mann die beiden Antipoden Ehe und Homosexualität, Bürger und Künstler, als Ausdruck von Leben, Sittlichkeit und Pflicht auf der einen und Tod, Schönheit und orgiastischer Freiheit auf der anderen, gegenüber:<sup>172</sup>

„Es ist kein Segen bei ihr, als der der Schönheit, und das ist ein Todessegen. Ihr fehlt der Segen der Natur und des Lebens [...]“<sup>173</sup>

166 vgl. vgl., S. 3ff.

167 vgl. ebd. S. 7f.

168 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 83f.

169 Platen, August von: *Tristan*, nach: ebd. S. 84.

170 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 84.

171, Thomas: „August von Platen“, in: Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze 1*, Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden IX), S. 268–281, S. 280f.

172 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 84.

173 Mann, Thomas: „Kleist ‚Amphitryon‘“, in: Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze 1* Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden IX), S. 187–228, S. 197.

Mann verweist explizit auf August von Platens Homosexualität:

„So hat die Literaturhistorie, aus Unwissenheit und heute überholter Diskretion, um die Grundtatsache von Platens Existenz recht albern herumzureden gesucht: um die lebensentscheidende Tatsache seiner exklusiven homoerotischen Anlage.“<sup>174</sup>

Auch der Rückgriff auf die antike platonische Knabenliebe, ist eine Parallele zwischen Aschenbach und August von Platen, so schreibt Mann:

„Seine Schönheitsidee war klassizistisch-plastischer, erotisch-platonischer Herkunft, das Produkt einer absoluten Ästhetik, zu deren Priester er sich schicksalsmäßig geweiht fühlte, ein nacktes Idol der Vollkommenheit von griechisch-orientalischem Augenschnitt, vor dem er in Zerknirschung und unendlichem Sehnsuchtsschmerz kniete.“<sup>175</sup>

Ferner schreibt er über August von Platen:

„Diesem Platoniker war Schönheit die sinnliche Erscheinungsform des Geistigen, der Weg des Fühlenden zum Geiste. Doch nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros ... Der Geist war es, dem seine letzte und eigentliche Liebe gehörte, wenn es auch unwürdige Knaben waren, denen er sich im Sinnlichen zuwandte.“<sup>176</sup>

Als interessantes Detail erweist sich die Tatsache, dass im damaligen Italien Homosexualität strafrechtlich nicht verfolgt wurde, somit wurde es für zahlreiche Deutsche ein Zufluchtsort. Es wäre somit durchaus eine Option für Aschenbach gewesen, in Italien ein neues Leben zu beginnen. Im Wilhelminischen Deutschland wurden Homosexuelle nach dem § 175 des deutschen Strafgesetzbuches verfolgt, der auch den Straftatbestand der Unzucht mit Tieren enthielt.<sup>177</sup> Die Erzählung enthält auch Anspielungen in der Gestalt Tadzios an die in den Wohnungen Homosexueller der Jahrhundertwende häufig anzutreffenden Dornauszieher und Kunstobjekte des Heiligen Sebastian.<sup>178</sup>

Für Mann stellt *Der Tod in Venedig* ein Experimentierfeld dar, in dem er sich mit dem Themenfeld Homoerotik beschäftigte. Folgt man einer tiefenpsychologischen Leseart des Stoffes so schafft es Aschenbach nicht, mit seinen bisher abgespalteten Affekten und Triebimpulsen zurechtzukommen. Es scheint ihm unmöglich, aus seiner Krise einen positiven

174 Mann, Thomas: „August von Platen“, in: Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 1 Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden IX), S. 268–281, S. 273f.

175 Mann, Thomas: „August von Platen“, in: Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden IX), S. 268–281, S. 273.

176 Mann, Thomas: „Über Platen“, in: Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 2, Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden X), S. 887–888, S. 887.

177 Hofmanns, Eduard R. v.: *Lehrbuch der gerichtlichen Medizin. Mit gleichmäßiger Berücksichtigung der deutschen und österreichischen Gesetzgebung*, Berlin: Urban & Schwarzenberg 1927, S. 162ff.

178 vgl. Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 86.

Ausweg zu finden und eine Beziehung zu einem altersadäquaten Partner aufzubauen. Obwohl sich mehrmals die Gelegenheit für Aschenbach bietet Tadzio anzusprechen, unterlässt er dies. Der Erzähler merkt hierzu an: „daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war.“<sup>179</sup> später, dass nichts heikler sei „als das Verhältnis von Menschen, die sich nur mit den Augen kennen.“<sup>180</sup> Die Moral als verinnerlichte Instanz des Über-Ichs tötet Aschenbach.<sup>181</sup>

In Manns ironischer Erzählung wird vor allem Aschenbachs Selbsttäuschung entlarvt; der Tod Aschenbachs stellt keine Apotheose dar. Mit *Der Tod in Venedig* verabschiedet sich Mann von seinem frühen Stil, repräsentiert durch Aschenbach, indem er ihn sterben lässt.<sup>182</sup>

Im Fall von Britten verhält sich alles komplexer. Die Probleme, die ihn beschäftigten, sind nicht abstrakter Natur, wie der Überwindung eines Frühstils, sondern eher subjektiver Natur und liegen im Leiden seiner Homosexualität.<sup>183</sup>

*Death in Venice* nimmt in Britten's Œuvre eine Sonderstellung ein, da in allen anderen Opern Britten's Homosexualität nur auf subtile Weise und nicht im Vordergrund thematisiert wird. Kontinuität im Schaffen Britten's bezüglich dieses Themenfeldes liegt darin, dass die Protagonisten, die homosexuell sind, sterben.<sup>184</sup> Britten sah es als gesellschaftliche Pflicht des Künstlers, zu gesellschaftlichen Themen Stellung zu beziehen, so zu seiner pazifistischen Überzeugung anlässlich ‚the first Aspen award‘ (1964)<sup>185</sup>:

„At many times in history the artist has made a conscious effort to speak with the voice of the people . . . And I can find nothing wrong with the objectives - declared or implicit - of these men; nothing wrong with offering to my fellow-men music which may inspire them or comfort them, which may touch them or entertain them, even educate them - directly and with intention. On the contrary, it is the composer's duty, as a member of society, to speak to or for his fellow human beings.“<sup>186</sup>

179 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 557.

180 ebd. S. 560.

181 vgl. Neumann, Echhardt und Neumann -Rapp, Clasudia: „Tod in Venedig, Benjamin Britten's Oper musikalisch und psychoanalytisch beleuchtet.“ in: Oberhoff, Bernd und Guck-Nigrelli, Anja (Hrsg.), *Opernanalyse. Musikpsychoanalytische Beiträge*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2009, S. 177–195, S. 191f.

182 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 316.

183 vgl. ebd. S. 316.

184 vgl. Hindley, Clifford: "Britten's Parable Art: A Gay Reading." in: *History Workshop Journal* Nr. 40/1 (1995), S. 63–90, S. 63.

185 vgl. ebd. S. 69.

186 Benjamin Britten: *On Receiving the First Aspen Award*, 1964, repr. 1978. S. 11–12, nach: ebd. S. 69.

Homosexualität wurde in Großbritannien seitens der Behörden verfolgt und auch Britten wurde 1953 mehrmals von der Polizei verhört.<sup>187</sup>

Pears und auch andere Beobachter zeigten sich über die Zuwendung zu dem Stoff von *Der Tod in Venedig* bestürzt. So äußert sich Pears:

„Ben is writing an evil opera, and it’s killing him!“<sup>188</sup>

Ronald Duncan erinnert sich diesbezüglich:

„Though the over-tones of the confessional in the opera alarmed me, I was entirely alarmed and distressed when I heard later Ben had had himself flown to Venice. I knew his mind. I saw the immediate threat to himself when imagination and reality become fused and identified. I wrote to George [Harewood] expressing my fear that this act of self-dramatization meant that Ben was, as it were, scoring his own epilogue, and that his end must be neat.“<sup>189</sup>

Pears sieht eine enge Identifikation von Benjamin Britten mit dem Protagonisten der Oper:

„For ben, the opera was, in some sort of way, a summing-up of what he felt, inspired even by the memories of his own idyllic childhood. At the end, Aschenbach asks what it is he spent his life searching for. Knowledge; A lost innocence? And must the pursuit of beauty, of love, lead only to chaos? All questions Ben constantly asked himself.“<sup>190</sup>

Die Dramatisierung dieses Stoffes stellt für Britten einen schmerzhaften und langwierigen Prozess dar, am Ende äußert er sich:

„ [Death in Venice was] either the best or the worst music I’ve ever written [...] [I have a] terrible dread of playing the piece to anyone.“<sup>191</sup>

Philip Brett sieht in der Oper gar eine Warnung gegen Homosexualität und Pädophilie, da man alles verliert und alleine, verstoßen und in Kummer sterbe.<sup>192</sup> Während der Tournee der Glyndebourne Oper 1989 wurden in Kent und Sussex Aufführungen von *Death in Venice*, wegen der pädophilen Anspielungen vom Spielplan verbannt.<sup>193</sup>

187 vgl. ebd. S. 70.

188 Peter Pears, nach: Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A biography*, London: Faber 1992, S. 546.

189 Duncan, Ronald: *Working with Britten. A persona Memoir*, Devon: The Rebel Press 1981, S. 153f.

190 Peter Pears in Tony Palmer (Filmregisseur): *A Time There Was*, London: Dent 1981 (revidierte Fassung 1993), nach: Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 298.

191 Britten, Benjamin: Brief an Frederick Ashton vom 21.10.1972, nach: Carpenter, Humphrey: *Britten*, a.a.O., S. 545.

192 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 317.

193 vgl. ebd. S. 317.

Kann man *Death in Venice* als Brittens Vermächtnis sehen? Britten äußert sich jedenfalls:

„*Death in Venice* is everything Peter and I have stood for.“<sup>194</sup>

Wohl in Vorahnung seines bevorstehenden Todes war Vanitas das zentrale Thema im Spätwerk Brittens:

„Not surprisingly, like *Death in Venice*, many of the last works are preoccupied in some way with aspects of mortality, be it in their choice of texts to set or in their musical references, as in the citation of Aschenbach's theme in the last movement of the Third String Quartet.<sup>6</sup> *Phaedra* (1975) is one such example of a late work that takes death as its theme, though here its treatment is notable for its brevity – for what many see as an opera's worth of emotion packed into a quarter of an hour's space.“<sup>195</sup>

## 3.2. Analyse nach musikalisch-semantischen Einheiten

### 3.2.1. Eröffnungsszene und Dodekafonie

Bevor die eigentliche Handlung der Oper beginnt, wird Aschenbach und seine Situation von Britten und Piper prägnant charakterisiert. Aschenbach eröffnet die Oper mit den Worten „My mind beats on and no words come.“<sup>196</sup> In der Oper, die im Wesentlichen und insbesondere im Prolog der Novelle Manns folgt, wird berichtet, dass er „dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerks in seinem Inneren, jenem ‚motus animi continuus‘, worin nach Cicero das Wesen der Betriebsamkeit besteht, [...] nicht Einhalt zu tun vermocht“<sup>197</sup> hatte.

Die Ursache seines Stillstandes sieht Aschenbach in seiner Unproduktivität:

„Er dachte an seine Arbeit, dachte an die Stelle, an der sie auch heute wieder, wie gestern schon, hatte verlassen müssen und die weder geduldiger Pflege noch einem raschen Handstreich sich fügen zu wollen schien.“<sup>198</sup>

Ihn plagten „die Skrupel der Unlust“<sup>199</sup> So wie Aschenbach verlor auch Britten für einige Zeit die Fähigkeit, Neues zu schaffen. Er hörte jedoch nie auf, Musik zu schreiben, und überarbeitete in dieser Zeit einige frühere unveröffentlichte Arbeiten. Britten gewann im Gegensatz zu Aschenbach zwar seine Kreativität wieder, nicht jedoch seine Gesundheit. Peter Pears sagte ihm, er solle nie den Glauben an die Musik aufgeben.<sup>200</sup>

194 Benjamin Britten, nach: Carpenter, Humphrey: *Britten*, a.a.O., S. 552.

195 vgl. Canton, Kimberly; Defalco, Amelia; Hutcheon, Linda; Hutcheon, Michael; Larson, Katherine; and Reichenbacher, Helmut: „‘Death in Venice’ and Beyond: Benjamin Britten's Late Works“, in: *University of Toronto Quarterly* Nr. 81/4 (2012), S. 893–908, S. 898.

196 Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op. 88, piano reduction by Colin Matthews*, London: Faber Music 1975, Z. 1, S. 1.

197 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 501.

198 ebd. S. 506.

199 ebd. S. 506.

200 vgl. Canton, Kimberly u.a.: „‘Death in Venice’ and Beyond“, a.a.O., S. 900.

Die Anfangsworte Aschenbachs sind in der Singstimme mit einer Zwölftonreihe unterlegt, die sich vom Ton *f* ausgehend bis zu *es* erstreckt und den Rahmen einer kleinen Septime, mit seiner auffälligen Chromatik als Zeichen negativer Affekte,<sup>201</sup> umfasst. Zu den Worten ‚no word come‘ führt die Reihe eine Ambivalenz zwischen kleiner und großer Terz ein, die an eine Ambiguität zwischen Dur und Moll erinnert, die im weiteren Verlauf der Oper bedeutend sein wird und im sogenannten Seuchen-Motiv wieder auftritt.<sup>202</sup> Diese Ambiguität ist als *parrhesia* deutbar. (siehe S. 21.) Sowohl die kleine Sekund zwischen kleiner und großer Terz, als auch die hinzugefügte kleine Terz selbst, sind als Missklang und Querstand im Sinne dieser Figur deutbar.<sup>203</sup>

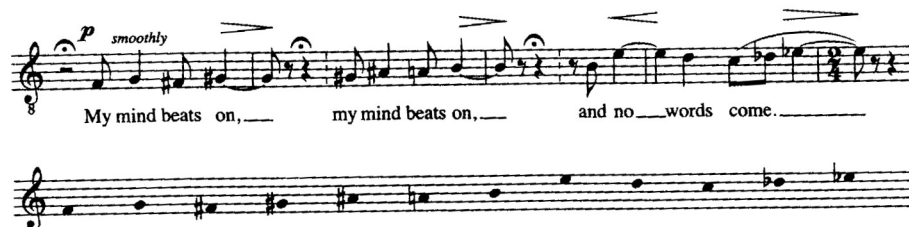


Abbildung 4. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, S. 2f. nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 70.

Britten verwendet das Anknüpfen an die Zwölftontechnik als musikalische Allusion, um die intellektuelle Sphäre Aschenbachs mittels mechanischer unkreativer Kunst darzustellen. So wie Mann zahlreiche Allusionen in seiner Novelle verwendet, verwendet Britten in eklektischer Weise, verschiedenen Einflüsse als bewusstes Ausdrucksmittel um Unterschiedliches auszudrücken.<sup>204</sup>

Aschenbachs Eröffnungsworte stellen mit ihrer aufsteigenden Linie eine *anabasis* dar, für die Athanasius Kircher folgende Definition in *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni* liefert:

„Anabasis sive Ascensio est periodus harmonica, quam exaltationem, ascensionem vel res altas & eminentes exprimus, ut illud Moralis (Ascendens Christus in altum etc.)

Die Anabasis oder Ascensio ist eine musikalische Periode, durch die wir etwas Herausragendes, etwas im Aufsteigen Begriffenes oder etwas Erhabenes ausdrücken, wie zum Beispiel in Morales' Ascendens Christus (Christus steigt hinauf in die Höhe).“<sup>205</sup>

201 vgl. Böhm, Richard: *Symbolik*, a.a.O., S. 147f.

202 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S.70.

203 vgl. Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber 2017, S. 220.

204 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 231.

205 Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Rom 1650, S. 145. nach: Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber 2017, S. 85.

Die Verwendung einer Zwölftonreihe als chromatische Auffälligkeit, um negative Affekte darzustellen, und einer aufsteigenden Linie einer Anabasis, um positive Affekte darzustellen, und ferner die Verwendung einer *parrhesia* kann als Ausdruck von Ambivalenz gedeutet werden.

Den einleitenden Worten folgt ein kurzes, von Harfenglisandi geprägtes Zwischenspiel, woraufhin Aschenbach bei Ziffer 1 resignierend mit den Worten „Taxing, tiring, unyielding, unproductive“<sup>206</sup> mit der Zwölftonreihe im Krebs einsetzt, um Aschenbachs Erstarrung auszudrücken.<sup>207</sup>



Abbildung 5. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 1, S. 4f, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Diese absteigende Vokallinie kann als chromatisch aufgeladene *catabasis* gelesen werden. Durch die Verwendung der *catabasis*, anstatt der *anabasis* werden an dieser Stelle nur mehr negative Affekte dargestellt.

„*Catabasis sive decensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes.*“

Die *Catabasis* oder der Abstieg (*descensus*) ist eine musikalische Periode durch die wir die, der *Anabasis* entgegengesetzte Affekte ausdrücken, wie die Affekte der Unterwürfigkeit und der Niedrigkeit, aber auch um sehr niedrige und schlechte Sachen auszudrücken, wie in den folgenden Texten: ‚Ich bin dagegen sehr gering‘ (Massainus) oder ‚Die Wohllebenden sind zur Hölle herabgestiegen‘ (Massentius).<sup>208</sup>

Dieser Passage folgt ein weiteres Instrumentalzwischenspiel, woraufhin Aschenbach erneut mit den Anfangsworten „My mind beats on [...]“ und der Reprise des Anfangs, einsetzt. Aschenbach erscheint, durch diese Repetitionen, als intellektueller, apollinischer Künstler, der das formvollendete Werk sucht und sich gleichzeitig Gefühlen und Leidenschaften entsagt.<sup>209</sup> Britten's Œuvre wird die Zwölftontechnik nur selten verwendet. Evans formuliert die Vermutung, Britten betrachte dieses Verfahren als „undully intellectual, a sign of parched creativity“.<sup>210</sup>

206 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z.1, S. 2.

207 Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S.70.

208 Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Rom 1650. S. 145, nach: Bartel, Dietrich: *Handbuch*, a.a.O., S. 112.

209 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S.70f.

210 Evans, Peter: *The Music of Benjamin Britten*, London: Dent 1979, S. 527.



Aschenbach erweist sich somit als eine Art rationaler Künstler ohne Leidenschaft. Die Verwendung der Zwölftonreihe und deren Krebs kann als Manifestation dieser Erstarrung gesehen werden, es findet keine emotionale Entwicklung im Kunstwerk statt. Die Kunst gleicht der Arbeit eines Ingenieurs. Britten fügt in den Begleitstimmen zur Reihe noch weitere Kommentare hinzu, indem die Reihe Aschenbachs von rhythmisch komplexen Tonrepetitionen in den Bläsern begleitet wird, wodurch wiederum die Statik von Aschenbachs Kunst ausgedrückt wird. Das emotionale Triebwerk Aschenbachs kam vollständig zum Erliegen.<sup>211</sup> Es kommt zu einer Fixierung auf immer dieselben Gedanken, wie in einer Wahnvorstellung. Britten hatte eine ambivalente bis misstrauische Haltung gegenüber der Zwölftonmethode. Obwohl es in seinem Œuvre auch Beispiele gibt, in denen er den von der Zwölftontechnik ausgehenden Impetus nicht notwendigerweise mit negativen Affekten koppelt, überwiegt die Darstellung negativer Affekte, wie bereits in *The Turn of the Screw* von 1954.<sup>212</sup>

Von vielen weiteren Komponisten des 20. Jahrhunderts wurde die Zwölftontechnik als negative Chiffre eingesetzt. Unter anderem von Paul Hindemith der im dritten und letzten Satz seiner *Pittsburgh Symphonie*, in Anlehnung an die Zwölftontechnik, eine Achttonreihe verwendet und den Anfang von Anton Weberns Symphonie op. 21 zitiert, um die fortschrittliche, jedoch unwirkliche Lebenswelt zu charakterisieren.<sup>213</sup>

In der Verwendung von Zwölftonreihen durch Britten ergeben sich deutliche Parallelen zu seinem Freund und Komponistenkollegen Schostakowitsch. In seinem Spätwerk erweitert Schostakowitsch seine eklektische Musiksprache um dieses Ausdrucksmittel, um negative Affekte auszudrücken.<sup>214</sup>

Sebastian Klemm hält über die Verwendung von Zwölftonreihen bei Schostakowitsch fest:

„Zwölftonreihen treten bei Shostakovich immer als das Besondere, Andersartige innerhalb eines tonalen oder freitonalen Umfelds auf. Das heißt vor allem, daß sie ihren Sinn niemals aus sich selbst heraus erhalten, sondern immer erst aus der Wechselbeziehung, die sie mit ihrem nicht dodekaphonen Umfeld eingehen.“<sup>215</sup>

211 vgl. Sorg, Timo: Beziehungszauber, a.a.O., S.71.

212 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, 'Death in Venice', Perspectives on an opera*, Dissertation, University of Wales, 1983, S. 229.

213 vgl. Schubert, Giselher: „Hindemith, Pittsburgh Sinfonie“, in: Neunzig, Hans A. (Hrsg.), *Meilensteine der Musik* Dortmund: Harenberg 1991, S. 712–714, S. 714.

214 vgl. Child, Peter: „Voice-Leading Patterns and Interval Collections in Late Shostakovich: Symphony No. 15“, in: *Music Analysis*. 12/1 (1993), S. 71–88, S. 74.

215 Klemm, Sebastian: *Dimitri Schostakowitsch – Das zeitlose Spätwerk*, Berlin: Kuhn 2001 (Schostakowitsch-Studien Bd. 4), S. 71.

Die Zwölftontechnik wird vor allem in der Eröffnungsszene und den inneren Monologen Aschenbachs angewandt, jenen Szenen, bei denen das Innenleben Aschenbachs im Vordergrund steht.<sup>216</sup> Ein kompositorisches Detail ist, dass Britten in der Oper oft Aufteilungen des chromatischen Totals verwendet, die jener der schwarzer und weißer Tasten entsprechen. Ein Beispiel hierfür ist in der Coda der ersten Szene zu finden.<sup>217</sup>



Abbildung 6. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 23, S. 23, nach: Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, 'Death in Venice', Perspectives on an opera*, Dissertation, University of Wales, 1983, S. 232.

Auffällig ist, dass im zweiten Akt das Zwölftonmotiv der Eröffnungsszene nur selten vorkommt und weniger innere Monologe Aschenbachs stattfinden. Dies kann so gedeutet werden, dass die dionysische Sphäre gegenüber der apollinischen an Präsenz gewinnt.<sup>218</sup>

In Brittens Orchestrierungstechnik weist die Eröffnungsszene deutliche Parallelen zu den Szenen auf, in denen der Traveller und die weiteren allegorische Hades-Figuren auftreten, in denen das Seuchen-Motiv eine bedeutende Rolle spielt. Es handelt sich um folgende Instrumente, die in dieser Reihenfolge in der Eröffnungsszene einsetzen: Klarinetten (B), Hörner (F), Oboen, Piccoloflöten, Fagotte und Tuba.<sup>219</sup> Laut Christoph Palmer symbolisieren die Holzblasinstrumente in der Oper generell „primordial chaos and sickness“.<sup>220</sup> Man beachte an dieser Stelle auch den Zyklus *Our Hunting Fathers* op. 8 von 1936, in dessen erstem Satz die Holzblasinstrumente für Seuche und Tod stehen.<sup>221</sup>

216 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, 'Death in Venice', Perspectives on an opera*, Dissertation, University of Wales, 1983, S. 232.

217 vgl. ebd. S. 232.

218 vgl. ebd. S. 236.

219 Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S.71.

220 Palmer, Christoph: „Britten's Venice orchestra“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 129–153, S. 135.

221 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 71.

Um negative Affekte darzustellen, verwendet Britten die Zwölftontechnik und im Gegensatz dazu die E-Dur-Tonleiter, um die apollinische Sphäre Aschenbachs auszudrücken. Der Terminologie Friedrich Nietzsches folgend ist beim selbstdisziplinierten Apolliniker Aschenbach das Gleichgewicht des Apollinischen und Dionysischen aus den Fugen geraten. Die Sphäre des Dionysischen nimmt ihn dadurch im Laufe der Oper umso mehr in den Bann.

Mit der Selbstbeschreibung Aschenbachs „I Aschenbach, famous as a masterwriter, successful, honoured, selfdiscipline my strenghr, routine the order of my day, imagination servant of will.“<sup>222</sup> wendet sich die Musik überraschend nach E-Dur und Aschenbach setzt mit ‚seinem‘ Ton *e* ein.<sup>223</sup>

Schubart charakterisiert die Tonart E-Dur folgendermaßen:

„Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E-Dur.“<sup>224</sup>

In der Verwendung der Tonart E-Dur lassen sich jedoch weitere Dimensionen verorten. So bedachtet Wolfgang Auhagen in ihr die Gottestonart und Tonart der Liebe<sup>225</sup> und John Reed sieht neben bisher Erwähnten eine philosophische Dimension dieser Tonart.<sup>226</sup>

Thomas Hemsley äußert sich dahingehend, dass Britten profunden Respekt gegenüber der menschlichen Stimme hatte und Sängern nach deren Vokaltechnik und Farbe Partien auf den Leib schreiben konnte. Insbesondere gilt dies natürlich für den Tenor und Lebensgefährten Peter Pears, für ihn schrieb Britten die meisten Titelpartien. John Vickers hat konstatiert, dass Peter Pears Stimme nicht den üblichen Bruch in der Klangfarbe um den Ton *e* aufweist, wie sie eine Tenorstimme normalerweise hat. Dadurch bekommt die Verwendung der Tonart E-Dur eine sehr persönliche Note für Britten. Peter Pears Stimme erinnerte manche Beobachter an die von Benjamin Britten's Mutter Edith Britten, die eine talentierte Mezzosopranistin war. In seinem Register entspricht die Stimme von Peter Pears jedoch eher der eines Baritons. Lucie Manén, die 1965 dessen Gesangslehrerin war, stellte fest, dass seine Stimme einen viel

222 Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 3, S. 6.

223 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 70f.

224 Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Wolkenwanderer 1924, S. 263.

225 Auhagen, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Band 6), S. 301.

226 Reed, John: *The Schubert Song Companion*, Manchester, New York: Manchester University Press 1997, S. 486.

stärkeren Charakter besaß als die Art, wie er sie einsetzte. Möglicherweise kultivierten Pears und Britten die Stimme, um sie der von Brittens Mutter anzunähern. Der künstlerische Werdegang von Britten und Pears war stets eine Koexistenz.<sup>227</sup>

So schrieb Britten 1944 an Pears: „I’m writing some lovely things for you to sing – I write every note with your heavenly voice in my head“.<sup>228</sup>

Wegen der zahlreichen inneren Monologe und der starken Konzentration auf die Titelpartie kann Brittens *Death in Venice* als virtueller Monolog von Gustav von Aschenbach gesehen werden. Durch seine Besetzung wurde Peter Pears gezwungen auf der Bühne diese für Britten doch sehr intime Rolle darzustellen die in enger Kooperation entstand und für Pears Stimme ‚auf den Leib geschrieben‘ wurde, wie sich Peter Pears erinnert.<sup>229</sup>

„I was aware from the first just what a challenge it was going to be, but then Ben built the role around my voice and some things that might seem difficult to another singer may be quite for me [...] That technique was second nature to me and I had no trouble whatsoever with me.“<sup>230</sup>

In der Eröffnungsszene legt Aschenbach seine Philosophie dar: (Z. 6)<sup>231</sup> „I reject the words called forth by passion. I suspect the easy judgement of the heart, now passion itself has left me“.<sup>232</sup>

An dieser Stelle setzt Aschenbach drei Mal mit einer absteigenden Linie ein, die jedoch nicht den vollständigen Krebs der Reihe umfasst, ehe er zu einer aufsteigenden Linie die Worte „delight in fastidious choice“<sup>233</sup> singt. Britten fügt als Vortragsbezeichnung für die Passage „Quick and agitated“<sup>234</sup> hinzu und begleitet den Gesang Aschenbachs mit einer ebenso mechanischen Begleitung wie zu Beginn der Oper mit den Streichern, Klavier und Harfe. Dies kann als erneute Stagnation Aschenbachs gedeutet werden und manifestiert sich durch ein erneutes Einsetzen Aschenbachs mit dessen Anfangsworten.<sup>235</sup> musikalisch treten keine substanziellen Änderungen auf. Trotz ihrer Bewegung verharrt die Musik an der Stelle – sie dreht sich vielmehr im Kreis. Aschenbach kommt nicht in den Sinn, dass die Unterdrückung seiner Gefühle die Ursache seiner inneren Blockade sein könnte.<sup>236</sup>

227 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 7f.

228 Benjamin Britten an Peter Pears am 11. Februar 1944, in: Britten, Benjamin: *Letters from a Life, The Selected*

*Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976, Volume 2 1939–1945, Edited by Donald Mitchell*, London: Faber 1991, S. 118.

229 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 299f.

230 Peter Pears nach Headington, Christopher: *Peter Pears, A Biography*, London: Faber 1992, S. 248.

231 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 71

232 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 6, S. 8f.

233. Z. 6, S. 9f.

234 ebd. Z. 6, S. 9f.

235 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 72.

236 vgl. ebd. S. 72.

Laut Evans benützt Britten ein ganz bestimmtes musikalisches Vokabular um einen Bezug zu anderen Komponisten herzustellen, analog setzt Thomas Mann eklektische Elemente in seinen Werken ein. Betrachtet man unter folgendem Gesichtspunkt Aschenbachs Eindrücke bei seiner Ankunft in Venedig,<sup>237</sup> „Er gedachte des schwermütig-enthusiastischen Dichters, dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Traumes aus diesen Fluten gestiegen waren [...]“,<sup>238</sup> so lässt sich diese Stelle zu August Graf von Platen’s erster Sonette aus Venedig in Beziehung setzen und als Allusion deuten.<sup>239</sup>

„Mein Auge liess das hohe Meer zunicke,  
Als aus der Flut Palladios Tempel stiegen.“<sup>240</sup>

Bereits in den Anfangstakten greift Britten ein ebensolches eklektisches Moment auf, indem er harmonisch Bezug zu Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* nimmt. Ein ironischer Kommentar der Musik, die die Reisemotivation Aschenbachs konterkariert.<sup>241</sup>

Die Verwendung des Tristan-Akkordes auf solch ironisierende Weise tritt im Œuvre Brittens öfters auf, etwa im zweiten Akt von *Albert Hering*, als Sid Albert einen starken Cocktail mixt.<sup>242</sup>

Der Tristan-Akkord wird bei Britten jedoch nicht notengetreu zitiert. Der Bezug zur Tristan-Harmonik äußert sich in der Melodielinie Aschenbachs in Kombination mit den Repetitionsfiguren der Blasinstrumente. Aschenbach beginnt mit *f* und erreicht in der ersten Phrase *gis*, in der zweiten *h*, die Bläser begleiten diese ersten drei Takte mit *f* in der Klarinette, die Hörner mit *as*‘, enharmonisch verwechselt entspricht dies *gis*‘ im zweiten Takt und die Oboen *h*‘, ab dem dritten Takt. Im vierten Takt erreicht Aschenbachs Stimme ein *e*‘ und die gestopfte Posaune begleitet dies mit *e*‘ und *dis*‘. In Summe ergibt sich somit ein Tonvorrat aus den Tönen *f-h-dis*‘-*gis-e*‘, der im Kern den Tristan-Akkord *f-h-dis*‘-*gis* enthält.<sup>243</sup>

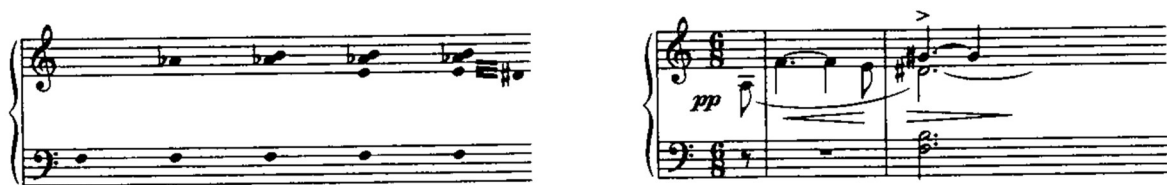


Abbildung 7. Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 73.

237 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 230.

238 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 521.

239 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 230.

240 August, Graf von Platen’s erste Sonette aus Venedig, nach: ebd. S. 230.

241 Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 72.

242 vgl. ebd. S. 72.

243 vgl. ebd. S. 73.

Wagner bildet den Tristan-Akkord mit den Instrumenten Oboe, Klarinette, Fagott und Englischhorn; Britten verwendet an dieser Stelle eine Besetzung- die daran Anleihe nimmt.<sup>244</sup> Nicht zuletzt sei dabei erinnert, dass Wagner in Venedig gestorben ist und der Tod Aschenbachs sich mitunter in die Nähe des metaphysischen Liebestodes aus *Tristan und Isolde* rücken lässt. In der ersten Szene sticht jedoch eine weitere Stelle heraus, als sich Aschenbach nach dem Appell des Travellers „Go, travel to the South“<sup>245</sup> fragt ob er reisen soll:

„Should I go too beyond the mountains? Should I let impulse by my guide? Should I give up the fruitless struggle with the world?“<sup>246</sup>

Die Worte Aschenbachs werden im Orchester nur sparsam von den Streichern begleitet.<sup>247</sup>

### 3.2.2. Ouvertüre ‚Venice‘

Die Stadt, mit all ihren Ambivalenzen, tritt in der Oper in der Rolle eines Akteurs auf und ist zwischen „schmeichlerische[r] und verdächtige[r] Schön[heit]“ und „kranke[r] Stadt“<sup>248</sup> angesiedelt. Bereits Georg Simmel zeichnet in seinem Aufsatz *Venedig* von 1907 dieses Bild, indem er über Venedig schreibt: „Zweideutig ist der Charakter“.<sup>249</sup> Aschenbach entschließt sich, auf Anraten des Travellers am Münchner Hauptfriedhof Venedig zu besuchen, eine Stadt, deren zerbrechliche Schönheit durch das Wasser, auf dem sie erbaut wurde, bedroht wird. Pipers Libretto beschreibt die Melancholie, die mit der Stadt Venedig verbunden wird, auf der der Ouvertüre folgenden Reise Aschenbachs zum Lido.<sup>250</sup>

„ASCHENBACH: What lies in wait for me here,  
Ambiguous Venice,  
Where water is married to stone  
And passion confuses the sense?  
Ambiguous Venice.“<sup>251</sup>

Im Zuge der ausführlichen Beschreibungen der Todesfiguren (siehe nachfolgendes Kapitel), treten in der Novelle Manns immer wieder detaillierte Darstellungen Venedigs auf. Aschenbach wird hierbei wechselseitig von der pittoresken Schönheit der Stadt angezogen und von deren Verfall abgestoßen.

244 vgl. ebd. S. 73.

245 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 18, S. 18.

246 ebd. Z. 20, S. 19f.

247 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 74.

248 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 567.

249 Simmel, Georg: „Venedig“, in: *Der Kunstwart* 20 (1907), S. 299–303, S. 302.

250 vgl. Seymour, Claire: *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, The Boydell Press, Woodbridge 2004, S. 303f.

251 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 47, S. 38.

Der Verfall der Stadt bildet mit dem Verfall Aschenbachs in der Novelle eine Einheit und sie beeinflussen sich wechselseitig; Innen- und Außenwelt Aschenbachs verschmelzen. Am Ende sieht Aschenbach in Venedig eine ‚schmutzige Sackgasse‘.<sup>252</sup> In seinem Gedicht *Grodek* schreibt Georg Trakl dem Zeitgeist folgend Ähnliches: „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung“.<sup>253</sup> Möglicherweise ist in der schmutzigen Sackgasse der Erste Weltkrieg zu sehen.

Die Stadt Venedig ist nicht nur der Schauplatz, sondern selbst stummer Protagonist in der Novelle, sie ist einerseits Verführerin und andererseits spiegelt sich Aschenbachs Untergang in ihr wieder.<sup>254</sup> Aschenbach hat sich schon einmal in Venedig aufgehalten, musste die Stadt jedoch wie ein Flichender verlassen, da sie sein Befinden schwer geschädigt habe, und bereits am zweiten Tag seines erneuten Aufenthaltes hatte er böse Vorahnungen.<sup>255</sup>

Die anfängliche sinnliche Schönheit der Stadt Venedig und ebenso die des Knaben Tadzio, bilden in der Novelle eine Einheit und verstärken sich wechselseitig in Aschenbachs Wahrnehmung, wie Ilse B. Jonas konstatiert:

„Die sinnliche, verführerische Schönheit Venedigs spiegelt sich in Aschenbach in der Vollkommenheit des Knaben Tadzio wider, und durch die exotisch-faszinierende Atmosphäre der Stadt ist der Dichter für die Reize Tadzios besonders aufgeschlossen und läßt sich willig von ihnen verzaubern.“<sup>256</sup>

Nach dem Prolog, der die Handlung auf dem Münchner Nordfriedhof umfasst, wird die Stadt Venedig in der Oper erstmals in der mit ‚Venice‘ bezeichneten Ouvertüre charakterisiert. Dies stellt eine Analogie zu Britten's Oper *Peter Grimes* dar, die ebenso einen Prolog enthält. Die Ouvertüre ist in ihrer formalen Anlage zweigeteilt, wobei der erste Abschnitt von Ziffer 41 bis 43 und der zweite Abschnitt von Ziffer 43 bis 46 reicht. Der erste Abschnitt ist von einer Barcarole mit ihrem typisch wiegenden ebenmäßigen Rhythmus und zarten Wellenbewegungen geprägt.<sup>257</sup>

252 vgl. Peltzer, Courtney: *Die Stadt als Verführerin*, in: Baron, Frank und Sautermeister, Thomas (Hrsg.): Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos, Lübeck: Schmidt-Römbild 2003, S. 119–124, S. 119ff.

253 Trakl, Georg: *Die Dichtungen*, Salzburg: Müller 1969, S. 193.

254 vgl. Peltzer, Courtney: *Die Stadt als Verführerin*, in: Baron, a.a.O., S. 123.

255 vgl. Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 533.

256 Jonas, Ilse B.: Thomas Mann und Italien, Heidelberg 1969, S. 57. nach: Peltzer, Courtney: *Die Stadt als Verführerin*, a.a.O., S. 121.

257 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S. 77.



Abbildung 8. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 25, S. 26, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 77.

Die fröhlichen Gesänge der Jugendlichen auf einem Boot werden als ironischer Kommentar mit dem Todesmotiv, mit seiner Ambiguität aus kleiner und großer Terz, hier im abgeleiteten Serenissima- Motiv verarbeitet, begleitet.<sup>258</sup> Dies entspricht der rhetorischen Figur der *parrhesia*. (siehe S. 21)

Ex. 1c



Abbildung 9. Evans, Peter: „Synopsis: the story, the music not excluded“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 76–85, S. 77.

Diese Ambiguität kann im Kontext der Verwendung grotesker Elemente in der Musik im Zuge von Verfremdungstechnik gesehen werden. z.B. dem Verwenden von Polytonalität in der Passacaglia ‚Nacht‘ in Schönbergs *Pierrot luinair*, in der A-Dur und a-Moll simultan erklingen.<sup>259</sup> Der zweite Abschnitt wird zunächst von der Verarbeitung eines gregorianischen Chorals zum Fest des Heiligen Markus aus dem *Liber Usalis* geprägt, dies ist eine Bezugnahme zum Markusdom in Venedig und eine intertextuelle Bezugnahme zur christlichen Liturgie. Aschenbach bittet durch das *Kyrie eleison* um Vergebung für sein sündiges Leben.

258 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S. 77.

259 vgl. Beinhor, Gabriele: *Das Groteske in der Musik*, a.a.O. S. 184ff.



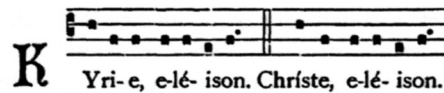


Abbildung 7 Liber Usualis, S. 835.

Abbildung 10. *Liber Usualis*, Paris: Desclée & Socii, 1958, S. 835. nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 78.



Abbildung 11. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 43, S. 42, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 78.

Danach schlägt der Gestus der Musik erneut um und über dem Tremolo der Streicher begleitet von Motiven der Holzbläser und des Klaviers, ertönen Klangcluster der Harfe, der Gongs und der Glocken. Insbesondere die Gongs verweisen auf die Bezugnahme zum Gamelan-Orchester, in der das Dionysische, Verführerische, sowohl der Stadt, als auch später konkret durch Tadzio symbolisiert werden.<sup>260</sup>

### 3.2.3. Zu den allegorischen Todes- bzw. Führerfiguren

Die Novelle Manns wird von allegorischen Todesfiguren durchdrungen, die, folgt man Dorrit Cohn, die Rolle eines zweiten Erzählers übernehmen:<sup>261</sup>

„For nowhere else does it become quite evident that the author behind the work is communicating a message.“<sup>262</sup>

260 vgl. ebd. S. 78f.

261 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 83.

262 Cohn, Dorrit: „The Second Author of ‚Der Tod in Venedig‘“, in: Bennett, Benjamin und Sokel, Walter H. (Hrsg.), *Probleme der Moderne, Studien zur Deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht, Festschrift für Walter Sokel*. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 241.

Thomas Mann verknüpft sämtliche Todesfiguren durch äußere Attribute, die auf den ersten Blick betrachtet grotesk wirken. Auf einer allegorischen Ebene werden intertextuelle Bezüge zu Hermes aus der griechischen Mythologie hergestellt.<sup>263</sup> Bereits bei der Figur des Fremden am Münchner Hauptfriedhof manifestiert sich dies. Durch seine magere Erscheinung, seine kurz aufgeworfene stumpfnäsige Nase und die bis zum Zahnfleisch bloßgelegten weißen Zähne weist der Wanderer in seiner Physiognomie Merkmale eines Totenkopfes auf.<sup>264</sup> Durch die Attribute des Basthuts (Petasos), des Stockes (Caduceus), des Gurtanzuges (Chiton bzw. Chlamys) und der gekreuzten Füße, wird auf den Gott Hermes verwiesen, dessen Aufgabe es unter anderem ist, zwischen ‚Ober- und Unterwelt‘ zu vermitteln und die Seelen der Verstorbenen ‚mit seinem goldenen Hirtenstab in die Unterwelt zu führen‘.<sup>265</sup> Seine roten Haare und sein starrer Blick sind auch als Reminiszenz an Peter Quint von *The Turn of the Screw* zu sehen.<sup>266</sup>

Die anderen, im Laufe der Geschichte auftretenden Hades-Figuren – der Fahrscheinverkäufer, der alte Geck, der Gondoliere, der Anführer der Straßensänger, der Liftführer und der Friseur – werden durch ein sich ähnelndes, äußeres Erscheinungsbild miteinander verknüpft.<sup>267</sup>

Aschenbach wird von diesen Hades-Figuren, die die Novelle wie ein Netzwerk durchdringen gleichzeitig angezogen und abgestoßen<sup>268</sup> und eine „seltsame Ausweitung seines Inneren ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich, durstiges Verlangen“.<sup>269</sup>

Laut Timo Sorg greift Benjamin Britten die Technik des epischen Leitmotivs Thomas Manns auf. Britten verknüpft einzelne Figuren durch musikalische Motive, woraus sich ein Bezug ablesen lässt, der nicht explizit notiert ist.<sup>270</sup>

Britten verwendet jedoch nicht alle Figuren der Novelle Manns und weist dafür, entgegen der Vorlage Manns, die Figur des Hotelmanagers dieser Gruppe zu und führt zusätzlich die Figur Dionysos ein.<sup>271</sup>

263 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 83.

264 vgl. Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 503.

265 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 84.

266 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 302.

267 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 84.

268 vgl. ebd. S. 85.

269 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 504.

270 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 85.

271 vgl. ebd. S. 85.

Durch die enge Verknüpfung der Todesfiguren und Konzentration in einem Darsteller auf der Bühne eröffnet sich eine kafkaeske Dimension des Schicksals, einer Verschwörung, der Aschenbach ausgeliefert ist.<sup>272</sup>

Myfanwy Piper sieht durch die Vereinigung dieser sieben Rollen ein dramatisches Gegengewicht zu Aschenbach:

„If these seven characters capable of creating an impressive role that contrast and supported the long and taxing one of Aschenbach who, it seemed, would scarcely ever be off the stage. It would also occasionally add to the mystery of verbal and musical echoest hat of gesture and of glance.“<sup>273</sup>

Der Traveller dem Aschenbach auf dem Münchner Hauptfriedhof begegnet, wird durch ein dreimaliges kurzes Paukensolo, bei Stille der übrigen Instrumente, ankündigt.



Abbildung 12. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 13, S. 14.

Es sei in diesem Kontext an die Ankündigung des Komturs in Mozarts *Don Giovanni* als intertextuelle Bezugnahme erinnert. (vgl. S. 20.)

Der Traveller ruft bei Aschenbach Gedanken hervor, die in Sehnsucht und letztendlich später, am Ende der Oper, im dionysischen Rausch enden. In der Partitur ist hierzu die Regieanweisung „Aschenbach, sunk in thoughts called by the traveller“.<sup>274</sup>

Der Traveller setzt im Prolog in Szene 1 mit seiner stimmungsvollen Erzählung ein, die folgendermaßen beginnt:

„Marvels unfold!  
A wilderness, swollen with fearful growth, monstrous and thick, and heady flowers  
crowd in the steaming marsh. [...]“<sup>275</sup>

272 vgl. Chowrimootoo, Christopher: „Bourgeois opera. Death in Venice and the aesthetics of sublimation“, in: *Cambridge Opera Journal* Nr. 22/2 (2010), S. 175–216, S. 185.

273 Piper, Myfanwy: „The Libretto“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 45–54, S. 48.

274 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 14, S. 9.

275 ebd. Z. 14, S. 9f.

Der Reisende erweckt einen lebendigen Eindruck von einem Sumpfland, als Anspielung auf das Ganges-Delta, das später als Ursprungsort der asiatischen Cholera und Heimat von Dionysos Bedeutung erlangt.<sup>276</sup> Auch musikalisch folgt diese Stelle der Technik der Parabel.

Der Satz ist von farbenreichen Ornamenten in den Holzbläsern unterbrochen und von Percussionsoli geprägt.<sup>277</sup> Erstmals tritt hier das für die Oper zentrale Traveller-Motiv auf, hier in seiner Grundgestalt untermalt. In seinem späteren Auftreten wird das Traveller-Motiv variiert, die Bezüge sind jedoch deutlich zu erkennen. Das Motiv tritt nicht gleich bei Erscheinen des Travellers auf, sondern erst ab Z 18, nachdem der Auftritt des Travellers ab Z 14 zunächst mit dem Seuchen-Motiv eröffnet wurde.<sup>278</sup>

Das Traveller-Motiv zeichnet sich durch einen eröffnenden kleinen Sekundschrift aufwärts, eine anschließende Melodielinie abwärts und einem markanten Aufwärtssprung in Form einer verminderten Septe *e-des* aus.<sup>279</sup>

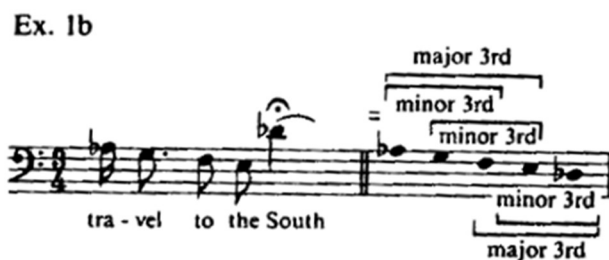


Abbildung 13. Evans, Peter: „Synopsis: the story, the music not excluded“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 76–85, S. 77.

Die absteigende Melodielinie kann als *catabasis*, (siehe S. 40.) der verminderte Septsprung als melodische Umsetzung und Andeutung eines verminderten Septakkordes sowie als auffällige Chromatik gedeutet werden. (siehe S. 6.) Es kommen somit gehäuft Todessymbole vor.

Die Spitzentöne des Motivs liegen auf ‚south‘, wodurch Aschenbachs Weg vorgezeichnet wird. Die Trübung, die über die verminderte Sept erreicht wird, die bei Britten mit Verdunkelungen assoziiert wird, schlägt sich auch im Orchester durch die Verwendung der Holzblasinstrumente Klarinette und Fagott nieder, die Britten als „symbol of primordial chaos and sickness“<sup>280</sup> bezeichnet.<sup>281</sup>

276 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 216.

277 vgl. ebd. S. 216.

278 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 85.

279 vgl. ebd. S. 86.

280 Palmer, Christopher: „Britten’s Venice Orchestra“, a.a.O., S. 135f.

281 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 86.

Am Ende der Szene verschwindet der Traveller so plötzlich und mysteriös, genauso wie er in Erscheinung trat.<sup>282</sup>

„Aschenbach looks for the traveller but he is nowhere to be seen.“<sup>283</sup>

Das Traveller-Motiv tritt später in Abwandlungen im Zusammenhang der anderen Hades-Figuren Elderly Fop, Gondoliere, Hotelmanager, Coiffeur, Straßensänger und Dionysos auf. Wie sehr Aschenbach sich außerhalb der Mehrheitsgesellschaft befindet, wird erstmals durch die Figur des Elderly Fop gezeigt. Die Obszönität Aschenbachs wird durch die Verwendung der Falsettstimme durch Elderly Fop und den Anführer der Straßensänger unterstrichen, man denke hierbei an die unnatürliche, transsexuell anmutende Stimme Oberons aus dem Sommernachtstraum.<sup>284</sup> Dies stellt eine groteske Verzerrung der Realität wie im Totentanz dar.

Eine besondere Rolle unter den Hades-Figuren nimmt der Coiffeur ein. Myfanwy Piper hält die Szenen des Coiffeurs für eine der gelungensten. 1972 besuchte sie zusammen mit Britten eine Aufführung von Alban Bergs *Wozzeck* in Darmstadt. Ihre Eindrücke der Eröffnungsszene, in der Wozzeck den Hauptmann rasiert, verarbeitete sie in den Coiffeur-Szenen von *Death in Venice*.<sup>285</sup> Nachdem Aschenbach das Ende des ersten Akts mit den Worten „I love you“<sup>286</sup> geschlossen hat, erscheint der Coiffeur am Anfang des zweiten Akts.

Generell hält Evans über die Hades-Figuren des zweiten Akts fest:

„The Messengers of Death in Act II are more strongly characterized, in fact almost caricatured. The first of these, the Hotel Barber, is a perfect Britten cameo: his musical characterization is treated with extraordinary wit (Witz).“<sup>287</sup>

Dieses groteske Auftreten der Hades-Figuren erinnert stark an den Totentanz.

Dass der Coiffeur schon durch seine äußere Erscheinung von den anderen Hades-Figuren abweicht, trägt Britten dahingehend Rechnung, dass er ebenso das Traveller-Motiv modifiziert. Es beginnt nun mit einem kleinen Sekundschrift abwärts, mit anschließenden aufwärtsstrebenden Linien und einem kleinen Septsprung abwärts, auf den ein großer Sekundschrift aufwärts folgt.<sup>288</sup>

282 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 216.

283 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 19, S. 13.

284 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 305f.

285 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 263.

286 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 191, S. 161.

287 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., 262f.

288 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S. 88.



Abbildung 15 Britten: *Death in Venice*, S. 181.

Abbildung 14. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 194, S. 181, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 88.

Der Coiffeur konstatiert während er Aschenbach rasiert:

„The Signore is not leaving us?  
He does not fear the sickness, does he?“<sup>289</sup>

Der Coiffeur tritt somit laut Piper als Todesbote auf, indem er Aschenbach über die Seuche informiert.<sup>290</sup> Worauf Aschenbach fragend erwidert: „Sickness, what Sickness“<sup>291</sup> An dieser Stelle tritt sowohl in Aschenbachs Stimme, als auch in der Tuba eine C-Dur-/c-Moll-Ambiguität durch die Töne *c*, *e* und *es* und das Seuchen-Motiv auf.<sup>292</sup> Jener *parrhesia*, (siehe S. 21.) die die Oper wie ein Netzwerk durchdringt.

Ex. 107

ASCHENBACH [198] *f* lively

Sickness! Sickness! What...  
Krankheit! Krankheit! Hier...

He does not fear the sick-ness, does he?  
Fürchtet wohl nicht die Krankheit, o-der?

sick-ness? Krankheit?  
Nothing, Gar nichts, (b-)

But you mentioned it.  
Doch sie sagten's grad.

nothing, I know nothing. It is not im-port-ant,  
gar nichts, ich weiss gar nichts. (b-) Es ist gar nicht wichtig.

Abbildung 15. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 198, S. 183, nach: Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten Death in Venice. Perspectives on an opera*, Dissertation University of Wales 1983, S. 266.

289 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 197f., S. 183.

290 Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 136.

291 vgl. Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 198, S. 183.

292 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 266 f.

### 3.2.4. Todesmotivik

#### 3.2.4.1. Das Seuchen-Motiv

Laut Timo Sorg können Leitmotive nicht nur mit Personen identifiziert werden, sondern auch mit Orten oder Abstrakta, wie die der Liebe oder dem Tod.<sup>293</sup> In der angelsächsischen Forschung wird das sogenannte ‚plague‘-Motiv, in der deutschsprachigen Forschung das Seuchen -Motiv als ebensolches betrachtet.<sup>294</sup>

Obwohl das Seuchen-Motiv mit seiner Ambiguität und Spannung zwischen kleiner und großer Terz für die gesamte Oper formbildend ist, fehlt es in Britten's Skizzenbuch. Es gilt als archetypisches Symbol für das antagonistische Paar Gut und Böse. Bereits in seiner Serenade für Tenor, Horn und Streicher (1943) unterlegt Britten die Worte ‚O rose, thou art sick‘ aus dem Gedicht von William Blake, mit jenem fortbildenden Dur-Moll-Gegensatz. Eine Parallele zu *Death in Venice* ist auch darin zu sehen, dass dieses Motiv das Werk durch seine Präsenz in ähnlicher Weise durchdringt.<sup>295</sup>

Aus Sicht von Peter Evans verwendet Britten die Zwölftonreihen in seinem Œuvre auf mannigfache Weise. Sie haben nicht nur auf jene Passagen Einfluss, in denen sie unmittelbar verwendet werden, sondern liefern auch Anregungen für thematisches Material.<sup>296</sup>

Dem folgend sieht Peter Evans das Seuchen-Motiv, das erstmals in der Arie des Travellers in der ersten Szene vorkommt, aus Aschenbachs Eröffnungsreihe abgeleitet. Das Seuchen-Motiv kann als „brooding idée fixe“<sup>297</sup> der Oper angesehen werden und leitet sich mit seinem Tonvorrat, bestehend aus *c, d, dis* (entspricht: enharmonisch verwechselt *es*) und *e*, aus dem zweiten Hexachord aus Aschenbachs eröffnender Zwölftonreihe ab.<sup>298</sup>

Eröffnungsreihe:

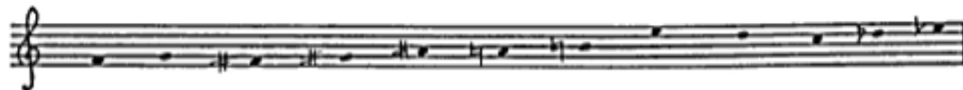


Abbildung 16. Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten Death in Venice. Perspectives on an opera*, Dissertation University of Wales 1983, S. 256.

293 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 92.

294 vgl. ebd., S. 92.

295 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 92.

296 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 255.

297 Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 255.

298 vgl. ebd. S. 255f.

Seuchen-Motiv:



Abbildung 17. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 14, S. 9, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 78.

Aus dieser Ambivalenz von Dur und Moll hat Britten in *Death in Venedig* eine alles durchdringende Sprache des Todes entwickelt, die den langsamen und irreversiblen Fortschritt der Krankheit, die die Bewohner und Gäste Venedigs infiziert und schließlich auch Aschenbach erfasst, bewusst nachgezeichnet. Die Ambivalenz von Dur und Moll kann ferner als auffällige Chromatik und dadurch als Todessymbol gedeutet werden. Durch diese ambigue Verschmelzung von Dur und Moll hat Britten eine breite Palette von weiteren Leitmotiven abgeleitet, die die von Mann in seiner Novelle verwendeten im musikalischen Satz ergänzen.<sup>299</sup>

Beispiele für abgeleitete Motive aus dem Seuchenmotiv (1a) sind das Traveller-Motiv (1b), das bereits in der Eröffnungsszene und das Serenissima-Motiv (1c), das in der Ouvertüre ‚Venice‘ vorkommt.

Ex. 1a

Ex. 1b

Ex. 1c

Abbildung 18. Evans, Peter: „Synopsis: the story, the music not excluded“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 76–85, S. 77.

299 vgl. ebd. S. 256.



Vor allem in den inneren Monologen Aschenbachs ist der Einsatz von Leitmotiven essenziell, da diese dazu dienen, die Gefühle Aschenbachs auszudrücken, wodurch laut Peter Evans die Oper *Death in Venice* in ihrem Kern zu einem Monodrama wird.<sup>300</sup> Die Bedeutung des Motivs, das bereits in der Eröffnungsszene beim Auftreten des Travellers im Zuge seiner Erzählung ‚Marvels unfold!‘ verwendet wird, erschließt sich erst vollständig im dionysischen Traum der Szene 13.<sup>301</sup> Der Traveller umschreibt, ‚Marvels unfold!‘, das Bild einer tropischen Sumpflandschaft, die sich mit ‚fearful growth‘<sup>302</sup> ausbreitet. Die Schönheit der Landschaft ist ambivalent, in ihr ist gleichermaßen ‚Terror and delight‘<sup>303</sup> zu finden und antizipiert damit den dionysischen Traum Aschenbachs.

Musikalisch zeichnet sich der innere Monolog Aschenbachs am Beginn der Oper einerseits durch die Verwendung der Holzblasinstrumente Klarinette, Fagott und Horn aus, wie Christopher Palmer festhält die für ‚primordia, chaos and sickness‘<sup>304</sup> stehen und andererseits durch die Verwendung von Schlaginstrumenten, an dieser Stelle Pauke, Tom Toms, kleine und große Trommel, als Anklänge an das Gamelan-Orchester. Das Gamelan-Orchester wird als Symbol für eine fremde dionysische Welt verwendet. Die Szene mündet schließlich in Aschenbachs Ausruf: ‚A thirst, a thirst, a leaping, wild unrest, a deep desire!‘<sup>305</sup>

Auffällig ist die Erwähnung eines Tigers in einem Bambushain eine Szene die auch an Lucretias Traum in der ersten Szene des zweiten Akts aus *The Rape of Lucretia* erinnert. Der aus dem Gebüsch blickende Tiger symbolisiert die sexuelle Gewalt, die Lucretia schließlich durch die Vergewaltigung durch Tarquinius erleidet.<sup>306</sup>

Das Seuchen-Motiv tritt in der Szene auf, in der Aschenbach Venedig verlassen möchte. Während Aschenbach singt: ‚While sirocco blows nothing delights me‘,<sup>307</sup> tritt in den Flöten ein Tremolo-Motiv auf, das aus den vier Tönen des Seuchen-Motivs gebildet wird.<sup>308</sup>

300 vgl. ebd. S. 257.

301 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 92f.

302 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 14, S. 12f.

303 ebd. Z. 16, S. 11f.

304 Palmer, Christopher: ‚Britten’s venice Orchestra‘, a.a.O., S. 135.

305 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 17, S. 9.

306 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 93.

307 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 107, S. 94.

308 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 93.

Fl. *p* ————— *f* *dim.* ————— *pp*

ASCHENBACH  
*agitated* ————— *pp*

While this si - roc - - - co blows ——— No-thing de - lights me.

Abbildung 19. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 107, S. 114, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 94.

Das Tremolo-Motiv ertönt im Folgenden in den Klarinetten und Fagotten. Die Musik als Erzähler weiß und kommuniziert, dass Aschenbach schon ‚infiziert‘ ist und somit seiner dionysischen Seite erlegen ist. Später spricht der Hotelier als Todesbote dies in doppeldeutiger Weise aus:<sup>309</sup> „Who comes and goes is my affair“.<sup>310</sup>

Am Ende des ersten Akts wird Tadzio in der Szene *The Games of Apollo* von Apoll und dem Chor als Sieger ausgerufen. In den letzten Takten wird Aschenbachs Sehnsucht nach Tadzio vakant: „So longing passes back and forth between life and the mind.“<sup>311</sup> Bewegungsgestus der Sehnsuchtpassage „passes ... back and forth“<sup>312</sup> wird eindrucksvoll in der Vokallinie Aschenbachs umgesetzt.<sup>313</sup>

Harp.+ Hn. *Todes-Motiv*  
*p*

ASCHENBACH  
So long-ing pass-es back and forth — be-tween life — and — the mind.

Ob.+ Vln. I  
*p* *express. and smooth*

*p* *sustained* *Todes-Motiv*

*p* *sustained*

Abbildung 20. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 186, S. 174f, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 75.

309 vgl. ebd. S. 94.

310 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 316, S. 257.

311 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 186, S. 157f.

312 ebd. Z. 186, S. 157f.

313 Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 75.

Zudem setzt in Horn, Harfe und Bratschen das Seuchen-Motiv (in der Abbildung als Todes-Motiv bezeichnet) ein, als Vorwegnahme des drohenden Übels, aber möglicherweise sogar als Todessehnsucht und Todestrieb Aschenbachs. Dass das Seuchen-Motiv gerade auf dem Wort ‚life‘ einsetzt, kann als ironischer Kommentar aufgefasst werden.<sup>314</sup>

Tendenziell tritt das Seuchen-Motiv vermehrt im zweiten Akt, unter anderem in der Szene Coiffeur und den Gesängen des Anführers der Straßensänger und schließlich im dionysischen Traum, der Szene 13, auf. Des Weiteren, als Aschenbach die spielenden Knaben am Strand beobachtet. Es erklingt in der Tuba und den Instrumenten Oboe, Horn und Klarinette, mit Trillern und Sechszehntelkettenfiguren, die auch schon bei der Arie des Travellers aufgetreten sind. Das Motiv erklingt just an jener Stelle, an der Jaschiu Tadzio im pantomimischen Ringkampf besiegt.<sup>315</sup> „Jaschiù gets Tadzio down; he kneels on his back.“<sup>316</sup> Dieser Ringkampf ist als Allegorie des Schicksals Aschenbachs zu sehen.<sup>317</sup>

Im Gegensatz zu Manns Novelle, bei der am Ende bei Aschenbachs Tod das Hinübergleiten in eine andere Welt im Zentrum steht, bildet in der Oper Aschenbachs Niedergang das Zentrum. Dies wird musikalisch durch die starke Präsenz des Seuchen-Motivs umgesetzt. Am Ende verfällt Aschenbach dem dionysischen Rausch und versinkt im Sessel mit dem letzten Aufschrei ‚Tadzio‘ (T. 325). Ferner fehlt Aschenbach dessen charakteristischer Ton *e*, der die Sphäre des Apollinischen ausdrückt.<sup>318</sup>

#### 3.2.4.2. Das Meer-Motiv

Das Meer spielt in den Kompositionen Brittenns, allen voran *Peter Grimes*, in dem es das Spiegelbild Peter Grimes Seelenbildes ist, eine bedeutende Rolle. Das Meer ist ebenfalls für Thomas Mann ein zentrales Thema. In den Buddenbrooks tritt das Meer als Metapher für das Metaphysische auf, als Ort, der das Ich von seinen natürlichen Begrenzungen löst. Im *Tod von Venedig* kommt das Meer, mit seinem „verführerischen Hang zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts“<sup>319</sup>, meist im Hintergrund bei den Begegnungen zwischen Aschenbach und Tadzio vor.<sup>320</sup> Das Meer mit seinem breit rauschenden Rhythmus hat für Thomas Mann

314 vgl. ebd. S. 75.

315 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 96.

316 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 322, S. 262.

317 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 96.

318 vgl. ebd. S. 98f.

319 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 536.

320 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 97.

per se etwas Musikalisches inne: „nie [...] wird das Ohr müde dieser Musik“.<sup>321</sup> Am Ende der Novelle stirbt Aschenbach, während er das Meer betrachtet, in das Tadzio hineingeht. Das Meer und Tadzio verbinden sich in Aschenbachs Wahrnehmung.<sup>322</sup>

Das Meer ist in der Musik ein seit langem beliebtes Sujet. In der Arie ‚Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich‘ in Johann Sebastian Bachs Kantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56, ist die Melodie des Cellos einer Wellenbewegung nachempfunden, wobei diese aus Sechszehntel-Arpeggio-Figuren besteht. Das Meer wird zunächst als sanft charakterisiert, steigert sich jedoch zum ‚wütendvolle[n] Schäumen‘ (Takt 15), weiterhin mit Arpeggio-Figuren, jedoch mit Dissonanzen zwischen Cello und Singstimme, worauf sich die Sechzehntel- Arpeggien schließlich in einer elegischen Linie auflösen.<sup>323</sup>

Schönberg verwendet für die ‚Heimfahrt‘ in *Pierrot luitain* eine Barcarole, ursprünglich ein Arbeitslied der Gondoliere, das sich am gleichmäßigen Wellengang orientiert. In Schönbergs Barcarole treten Terzgänge abwärts auf. Zum Schluss wird die Dynamik leiser, das Stück wird sozusagen ausgeblendet.<sup>324</sup> Als Charakterstück hat, laut Gabriele Beinhorn, die Barcarole in ‚Heimfahrt‘ nur noch die Funktion einer plakativen Hintergrundkulisse im Sinne des Gedichts, in der das groteske Bild der Fahrt in einer überdimensionalen Seerose, die als Boot dient, dargestellt wird.<sup>325</sup>

Britten knüpft an die lange Tradition des Sujets Meer in der Musik an.

Gegenüber Mitchell berichtet Britten, dass ihm das Meer-Motiv spontan eingefallen sei:

„This particular theme, Britten said, came to him as it were quite out of the blue and virtually in its entirety, and he hastily jotted it down (,on the back of an envelope‘) when he was travelling through France with the Pipers in January 1971, a trip which had its raison d’être discussion of the forthcoming opera“.<sup>326</sup>

321 Mann, Thomas: „Anna Karenina“, in: Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden daraus IX), S. 622–639, S. 623.

322 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 98.

323 vgl. Corall, Georg: „Johann Sebastian Bach’s *Kreuzstab* Cantata (BWV 56): identifying the emotional content of the libretto“, <https://pdfs.semanticscholar.org/872d/31d70a1396a63a78ea779d671c05d3a1650d.pdf>, letzter Zugriff 20.06.2019, S. 1–16, S. 12ff.

324 vgl. Beinhorn, Gabriele: *Das Grotteske in der Musik*, a.a.O., S. 187ff.

325 vgl. ebd. S. 189.

326 Michell, Donald: „An introduction in the shape of a memoir“, in Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 1–25, S. 3.

Als der Hotelmanager Aschenbach den Ausblick von seinem Zimmer zeigt, setzt erstmals das Meer-Motiv bei Ziffer 59 ein und wird *fortissimo* und *espressivo* von den Flöten, Oboen und Klarinetten gespielt. Trotz Britten's spontanen Einfalls erinnert das Meer-Motiv an den Anfang der 2. *Symphonie op.55* Camille Saint-Säens, ein Komponist, der für Britten jedoch keinen bedeutenden Anknüpfungspunkt darstellt. Auffällig sind die großen Sprünge bis zur Duodezime, mit anschließenden absteigenden Terzketten, wie sie in Schönbergs ‚Heimfahrt‘ *Pierrot Lunaire* vorkommen, in denen sich die Wellenbewegungen des Meeres widerspiegeln.<sup>327</sup>



Abbildung 21. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 59, S. 67, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 98.

In der Forschung wird das Meer-Motiv oft als ‚view‘- Motiv bezeichnet; Mitchell verknüpft es mit jener Stelle, als der Hotelmanager Aschenbach sein Zimmer mit Meerblick zeigt:<sup>328</sup>

„Ein Manager [...] wies ihm sein Zimmer an [...], dessen hohe Fenster die Aussicht aufs offene Meer gewährten. Er trat an eines davon, nachdem der Angestellte sich zurückgezogen [...] blickte er hinaus auf den nachmittäglichen menschenarmen Strand und die unbesonnte See, die Flutzeit hatte und niedrige, gestreckte Wellen in ruhigen Gleichtakt gegen das Ufer sandte.“<sup>329</sup>

Bereits an dieser Stelle zeigt sich deutlich der unheilvolle, stürmische Charakter des Meeres. Aschenbach stellt den Hotelmanager die Frage: „Was I wrong to come, what is there in store for me here?“<sup>330</sup> Eine Frage, die durch die Musik beantwortet wird. Über einen c-Moll-Dreiklang, in den Streichern im zarten Pianissimo, erklingt das Meer-Motiv in der Oboe *espressivo* und mit einer deutlich höheren Anzahl an kleinen Terzen<sup>331</sup>, dadurch wird die Sehnsucht Aschenbachs dargestellt.<sup>332</sup>

327 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 98.

328 vgl. ebd. S. 99.

329 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 528.

330 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 64, S. 63.

331 vgl. ebd. Z. 65. S. 63.

332 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 99.

In Szene 5 konstatiert Aschenbach „There is indeed in ev'ry atist's nature a wanton and treacherous proneness to side with beauty.“<sup>333</sup> Woraufhin wieder das Meer-Motiv als Antwort auf seine Frage erklingt.<sup>334</sup>

Gegen Ende der Oper erlangt das Meer-Motiv immer größere Bedeutung. In Szene 14 werden das Meer-Motiv und das Spiel der Knaben am Strand miteinander verknüpft. Aschenbach beobachtet das Spiel von seinem Strandsessel aus und fügt sich nun willig in sein Schicksal, als er vom dionysischen Traum erwacht.<sup>335</sup> „Let the gods do what they will with me.“<sup>336</sup>

Die Stimmen von Flöte, Klarinette, Oboe und Horn sind von fallenden Terzketten geprägt und der Oktavsprung zu Beginn des Motivs fehlt. Dadurch wirkt das Meer-Motiv deutlich düsterer.<sup>337</sup> In seiner Gestaltung entspricht das Meer-Motiv an dieser Stelle einer *catabasis*, (siehe S.40.) die als Symbol des Untergangs gedeutet werden kann. Auch in dem Zwischenspiel zwischen 16. und 17. Szene spielt das Meer-Motiv eine bedeutende Rolle, wonach Aschenbach seine letzte Reise antritt. Aufgrund der dramaturgischen Anordnung des Zwischenspiels können Parallelen zum d-Moll-Orchesterzwischenspiel aus Bergs *Wozzeck* gezogen werden, das ebenfalls in die finale Szene überleitet:<sup>338</sup>

„Its context and climatic strenght suggest a parallel with Berg's D minor Adagio before the final scene of *Wozzeck* – the opera which surely remained archetypal for Britten in the composition of both *Grimes* and *Death in Venice*.“<sup>339</sup>

Zunächst setzen die Bläser mit dem Meer-Motiv ein, die es fugenartig variieren. Es treten Steigerungen in Form von *crescendi* und gehäuft die Vortragsbezeichnung *expressivo* auf. Der Orchesterapparat wird im Laufe des Zwischenspieles vergrößert, indem zunächst die Pauken und später Perkussionsinstrumente einsetzen und der Klangkörper dadurch erweitert wird.<sup>340</sup> Das Zwischenspiel mündet in einer *catabasis* in Oktavparallelen mit einem im *fortissimo* beginnenden *decreasing*.<sup>341</sup> Diese Stilmittel folgen dem d-Moll-Zwischenspiel aus Bergs *Wozzeck*.

Das Meer-Motiv wird in Britten's Oper zur Darstellung einer großen Bandbreite von Emotionen verwendet, von Sehnsucht bis Angst im Kontext von Gefahr, jedoch überwiegt die Darstellung negativer Affekte deutlich.

333 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 76f., S. 75f.

334 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 100.

335 vgl. ebd. S. 101.

336 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 287, S. 237.

337 vgl. Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 288, S. 257.

338 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 102.

339 Roseberry, Eric: „Tonal ambiguity in ‚Death in Venice‘: a symphonic view.“ in Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 86–98, S. 90.

340 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 101f.

341 vgl. Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 313, S. 279.

### 3.2.4.3. Vom diabolischen Lachen

Kulturgeschichtlich besitzt das diabolische Lachen im Zuge des Sujets Tod eine besondere Bedeutung. In den Totentänzen verspottet und verhöhnt der Tod seine Opfer. Im Œuvre Manns tritt diabolisches Lachen öfters auf, wie z. B. im Roman *Doktor Faustus* spielt das Gelächter bei der *Apocalipsis cum figuris* des Protagonisten eine zentrale Rolle.<sup>342</sup>

Eine kulturgeschichtliche Einordnung des Lachens ist essenziell:

„Für den Philosophen Henri Bergson geht das Lachen in der Regel mit einem Gefühlsverlust einher. Für ihn bedeutet Lachen die Abwesenheit von Emotion und das Lachen tritt laut ihm in Situationen narzisstischer gedankenloser Wiederholung und Selbstobsession auf und hat eher mechanischen Charakter.“<sup>343</sup>

Man denke in diesem Zusammenhang auch an Mechanik als Ausdruck der Nekrophilie, wie von Erich Fromm in seinem Werk *Anatomie der menschlichen Destruktivität* dargestellt.<sup>344</sup> (siehe S. 11.) Das Lachen kann zu einer rein mechanischen emotionslosen Tätigkeit werden. Auch Charles Baudelaire betrachtet das Lachen in *De l'essence du rire* (1855) als negativ, laut ihm sei es von teuflischer Herkunft, und der Mensch, so Baudelaire, beiße mit dem Lachen. Baudelaire knüpft an Friedrich Nietzsches *Zarathustra* an, indem konstatiert wird:<sup>345</sup> „Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man.“<sup>346</sup>

Musikalisch betrachtet steht das auskomponierte Gelächter in einer zweihundertjährigen Tradition von lachenden Opernfiguren. So lacht Henry Purcells Hexenchor in *Dido and Aeneas* aus Lust an der Zerstörung.<sup>347</sup> Britten ergänzte zum Libretto von Purcells *Dido and Aeneas* jene Stellen, an denen die Musik nicht überliefert ist, mit Ausschnitten aus anderen Werken von Purcell, um eine dramaturgisch sinnvoll aufführbare Version der Oper zu schaffen.<sup>348</sup> *Dido and Aeneas* wurde im Rahmen des Aldeburgh Festivals mit Janet Baker und Peter Pears in den Titelpartien aufgeführt.<sup>349</sup> Ganz allgemein waren Hexen zur Zeit Purcells ein beliebtes Sujet, wie z.B. in Ben Jonsons *The Masque of Queens* (1609). Hexen wurden damals von erwachsenen Männern in Frauenkleidern, mit falsch intonierender hoher Stimme dargestellt. Die Musik an

342 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 102.

343 Huebner, Steven: „Laughter: In Ravel's Time“, in *Cambridge Opera Journal*, 18/3 (November 2006), S. 225–246, S. 229.

344 vgl. Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 366ff.

345 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 102

346 Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, München und Berlin: Dtv und De Gruyter 1988 (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden 4), S. 49.

347 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 102.

348 vgl. Britten, Benjamin: *Britten on music. Edited by Paul Kildea*, Oxford: Oxford University Press 2003, S. 106f.

349 vgl. Booklet zu Purcell: *Dido and Aeneas* (Interpreten Janet Baker und Peter Pears), Schallplatte, London: Decca SET 615 1978.

diesen Stellen war dissonanzreich und hatte ‚rustikalen‘ Charakter und folgte somit der grotesk karnevalistischen Sphäre.<sup>350</sup> Purcell folgt in *Dido and Aeneas* bei der Darstellung der Hexen dieser Tradition, hier setzen die Stimmen sukzessive ein um eine Steigerung zu erzielen.<sup>351</sup> Ferner kann das rohe Bild, dass durch die Hexen vermittelt wird, durchaus auf das Konzept des Dionysischen übertragen werden. Britten beschäftigte sich intensiv mit Purcell und knüpft in *Death in Venice* an diese Traditionen an.

In der ‚Lach-Szene‘ wird Aschenbachs Unvermögen zur normalen Partizipation am Hotelleben dargestellt. Weder Aschenbach noch Tadzio beteiligen sich am Gelächter, und Aschenbach nimmt abseits von den anderen Hotelgästen auf der Terrasse Platz.

„One of the scenes that was, of course, a gift to the opera was the ‚Players‘ scene. Brilliant, sinister, embarrassing, it serves part in ordinary pleasure with the easy conviviality and laughter of the Hotel Guests.“<sup>352</sup>

Nachdem Aschenbach in Manns Erzählung vom Anführer der Straßensänger etwas über die Cholera erfahren wollte, setzt dieser zu einem ‚Dank- und Abschiedsliede‘ an:<sup>353</sup>

„Es war ein Lied, das jemals gehört zu haben der Einsame sich nicht erinnerte, ein dreister Schlager in unverständlichen Dialekt und ausgestattet mit einem Lach-Refrain, in dem die Bande regelmäßig und aus vollem Halse einfiel. Es hörten hierbei, sowohl die Worte wie auch die Begleitung der Instrumente auf, und nichts blieb übrig als ein rhythmisch irgendwie geordnetes, aber sehr natürlich behandeltes Lachen, das namentlich der Solist mit großem Talent zu täuschendster Lebendigkeit zu gestalten wußte.“ (2.1,575)<sup>354</sup>

Das Kunstlachen wird durch den Erzähler als ‚Hohngelächter‘ beschrieben und verweist damit auf das „Hohn- und Triumphgelächter der Hölle“,<sup>355</sup> das in Manns späterem Roman *Doktor Faustus* in der Komposition des Protagonisten Leverkühn vorkommt. In Anbetracht von Aschenbachs bevorstehendem unvermeidlichen Untergang ist der Aspekt des Verspottetwerdens maßgeblich:<sup>356</sup>

„Aschenbach ruhte nicht mehr im Stuhl, er saß aufgerichtet wie zum Versuche der Abwehr oder Flucht. Aber das Gelächter, der heraufwehende Hospitalgeruch und die Nähe des Schönen verwoben ihm sich zu einem Traumbaum, der unzerreißbar und unentrinnbar ein Haupt, seinen Sinn umfängen hielt.“ (2.1,576)<sup>357</sup>

350 Winkler, Amanda E.: *O let us howle some heavy note : music for witches, the melancholic, and the mad on the seventeenth-century English stage*, Bloomington: Indiana Univ. Press (2006), S. 12f.

351 vgl. ebd. S. 13.

352 Piper, Myfanwy: „The libretto“, a.a.O., S. 52.

353 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 103.

354 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 575.

355 Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, Berlin: S. Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 10.1), S. 548.

356 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 103.

357 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 576.



Aschenbach fühlt sich seiner Umgebung ohnmächtig ausgeliefert. Zum Schluss verlassen die Sänger unter Beifall die Gesellschaft auf der Terrasse und der Anführer streckt ihnen hierbei frech die Zunge entgegen, eine Geste, die ihn als Todesbote entlarvt und an das freche Verspotten durch den Tod im Totentanz erinnert. Aschenbach trinkt währenddessen Granatapfelsaft, der Blut symbolisiert.<sup>358</sup> Britten lehnt sich in seiner musikalischen Umsetzung dieser Szene besonders stark an die Novelle Manns an, indem er einen „dreisten Schlager“<sup>359</sup> verwendet und ihn mit einem Lachrefrain ausstattet.

Piper berichtet über ihre Schwierigkeiten, die entsprechende Stelle im Libretto adäquat umzusetzen:<sup>360</sup>

„The real facer was the Laughing song. What language could it be written in? [...] At last it occurred to me that the Venetian dialect would have been incomprehensible to the Hotel Guests, Aschenbach included, and that it would also be incomprehensible in whatever language the opera might be translated. So, with the help of a book of old venetian ballades and nursery songs, having decided with Britten what rhythmic shape was needed, I wrote a version of what was eventually used.“<sup>361</sup>

Piper konsultierte einen befreundeten Italienisch- Professor für das fünf-strophige Lachlied.<sup>362</sup> Zwischen den einzelnen Strophen, die Paradoxa thematisieren, die unmöglich sind oder so unwahrscheinlich sind wie ein Zusammenfinden von Aschenbach und Tadzio, steht jeweils der Lachrefrain.<sup>363</sup> Wie in der Novelle, ist das Lachlied als Lachsteigerung als *crescendo* angelegt. Zunächst wird das Lachen nur von den Instrumenten Klarinette, Fagott und Horn, Brittens Todesinstrumenten, begleitet. Später kommen Flöte und Oboe hinzu und auch die Anzahl der Schlaginstrumente wird erhöht und schließlich mündet der Satz in ein Wechsellachen aus Anführer und Chor. (Z. 255).<sup>364</sup>

Abbildung 22. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 255, S. 231, nach: Sorg, Timo: *Beziehungsauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 105.

358 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 103.

359 ebd. S. 103.

360 vgl. Piper, Myfanwy: „The libretto“, a.a.O., S. 52.

361 ebd. S. 52.

362 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 104.

363 vgl. ebd. S. 104.

364 vgl. ebd. S. 105.

Der Anführer gibt das Lachen (1/8, 2/8-Pause 1/8, 1/8, 1/8 Pause, 1/4 Pause) vor, das vom Chor erwidert wird.

In den letzten Takten setzt schließlich ein Dauerlachen ein, (Z. 256) wozu der Anführer ein Glissando singt. Diese ekstatische Steigerung kann auch als Hinweis auf den bevorstehenden dionysischen Traum, (siehe S. 74 ff.) der Aschenbachs endgültigen Untergang einleitet, gesehen werden.<sup>365</sup>

### 3.2.5. Gamelan als Sinnbild Tadzios und der Choleraepidemie

Im Musik- und Sprechtheater nach dem Zweiten Weltkrieg werden oftmals zwei antagonistische Sphären gegenübergestellt. Ein Dualismus der musikgeschichtlich im Œuvre Wagners und in der Instrumentalmusik bei Mahler zu finden ist. Beide hatten für Britten große Bedeutung.<sup>366</sup> in der Novelle Manns sind zahlreiche antagonistische Paare zu finden: Bürger vs. Künstler, Apoll vs. Dionysos, bzw. Mann vs. Knabe.<sup>367</sup>

Bei der Gestaltung der Figur Tadzios hatten Britten und Piper die Schwierigkeit, wie sich eine stumme Figur auf der Bühne gestalten lässt. Ihre Lösung bestand darin, die Figur auch in der Oper stumm zu lassen und seine Kommunikation mittels Tanz und Pantomime darzustellen.<sup>368</sup> Aber auch durch die Musik selbst wird die Sphäre der Figur Tadzios abgebildet. Um die Sphäre Tadzios, seiner Familie und Freunde zu veranschaulichen, verwendet Britten eine Musik, die Elemente der Gamelan-Musik enthält, die einen wesentlichen Kontrast zu der übrigen Musik bildet.<sup>369</sup>

Piper hält diesbezüglich in einem Gespräch an Cooke fest:

„The type of melancholly gait in Balinese is in total contrast to the rather Germanic character of Aschenbach's self absorption and underlines his feelings of alienation.“<sup>370</sup>

Zur Zeit der Entstehung von *Death in Venice* beschäftigte sich Britten besonders intensiv mit balinesischer Musik und hielt im Rahmen des *Aldeburgh Festivals* am 24. Juni 1971 einen Vortrag zum Thema *The Music of Bali*.<sup>371</sup> Schon 1939 und 1940 als Britten den kanadischen Komponisten Colin McPhee in Amerika kennenlernte, der ihm balinesische Musik

365 vgl. ebd. S. 106.

366 vgl. ebd. S. 124.

367 vgl. ebd. S. 126.

368 vgl. ebd. S. 125.

369 vgl. ebd. S. 128.

370 Myfanwy Piper nach Cooke, Mervyn: *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: Boydell 1998, S. 231.

371 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungsauber*, a.a.O., S. 127.

nahebrachte, zeigte er sich an dieser äußerst interessiert. Anlässlich einer Reise mit Peter Pears, Ludwig Prinz von Hessen und dessen Frau schreibt er enthusiastisch an Imogen Holst:<sup>372</sup>

„We came on here – the island where musical sounds are a part of the atmosphere as the palm trees, the spicy smells, & the charming beautiful people. The music is fantastically rich – melodically, rhythmically, texture (such orchestration!!) & above all formally. It is a remarkable culture. [...] At last I’m beginning to catch on to the technique, but it’s about as complicated as Schönberg.“<sup>373</sup>

Die Reisenden besuchten mehrere balinesische Tempelzeremonien über die Prinz Ludwig berichtet:

„Unter dem Versammlungsdach, vor dem Eingang zum vierteiligen, überschmückten Tempel sitzt ein Gamelan, das heißt ein Orchester, das wenigstens einen Gong und eine Trompete hat. Etwa 20 Instrumente: Metallophone, Gongs, Trommeln. Sie spielen schöne, ganz komplizierte Musik, ohne sich anzusehen, mit nachtwandlerischer Sicherheit, Zigaretten rauchend. [...] Das Gamelan wird ambulant gemacht und zieht in einer kleinen Prozession in der Gegend herum. Ein alter Priester [...] spielt raffinierte Fingerspiele, weht mit Wasserspritzern von Blumenstengeln und mit der kleinen Handglocke hin und her.“<sup>374</sup>

*Death in Venice* ist als Kulminationspunkt einer langen Beschäftigung Britten mit balinesischer Gamelan-Musik zu sehen. Ein frühes Beispiel für das Experimentieren ist Britten's Ballett *Prince of the Pagodes*. (1956), in dem die fantastischen Elemente des ‚Pagoda-land‘ durch Anklänge an Gamelan-Musik vor allem mittels Perkussionsinstrumente dargestellt werden.<sup>375</sup>

In *Crulw River* werden gegen Ende Glocken im Rahmen einer rituellen Passage verwendet. In seiner Kirchenparabel *The Burning Fiery Furnace* von 1966 schreiten Instrumentalisten in einer Prozession um eine Kirche mit und ebenso im ersten Auftritt der Elfen in *A Midsummer Night's Dream* zu Klängen von Triangel, Glockenspiel, zwei Harfen und Cembalo. Glockenspiel und Celesta dienen als Begleitinstrumente Oberons.<sup>376</sup>

In *Death in Venice* wird mit der Darstellung der stummen Figur Tadzio durch Anklänge an die Gamelan-Musik im Orchester die „höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung“<sup>377</sup>

372 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S. 125.

373 Benjamin Britten und Imogen Holst am 17.1.1956, in: Britten, Benjamin: *Letters from a Life, The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976, Volume 4 1952–1957, Edited by Donald Mitchell*, London: Faber 2008, S. 385.

374 Prinz von Hessen und bei Rhein, Ludwig: *Ausflug Ost*, Darmstadt: Roether (1956), S. 43f.

375 vgl. Cooke, Mervin: „Britten and the gamelan: Balinese influences in ‚Death in Venice‘“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 115-128, S. 115ff.

376 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S. 127.

377 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 592.

des fremden Knaben umgesetzt. Beim ersten Auftritt Tadzios, als Aschenbach ihn als „a beautiful young creature“<sup>378</sup>, erklingt auch jenes charakteristische Motiv, über das Britten in einem Gespräch mit Mitchel berichtet:<sup>379</sup>

„Britten told me, he had brought his composition sketch to the point of Tazio's first entry *without*, it seems, any clear idea of what the boy's musical profile – his distinguishing theme – was to be. He put down his pen (or pencil, rather) and did not resume work on the opera until the next day. As soon as he recommenced composing, the theme came to him, perhaps not altogether surprisingly because he was a great believer in the therapy of sleep and rest and the ability of his unconscious to help out with solving compositional problems. What was surprising [...] was the character and special properties of the theme itself, which, to quote Britten's own words, „used up the notes that had been left unused the night before.“<sup>380</sup>

Das Tazio-Thema, das aus der Skala a-cis-d-fis-gis besteht, ist laut Evans als Komplement zum chromatischen Total entstanden.<sup>381</sup> Die Tazio-Skala, die im nachfolgenden Notenbeispiel im Vibrafon erklingt, besteht aus genau jenen fünf Töne die den Violinen *c-e-g* (Violine 1), *h-f* (Violine 2) und der Viola (*ais-dis*) bei ihrem stehenden Klang, einer Art Orgelpunkt, zum chromatischen Total fehlen.<sup>382</sup>

Tazio wird durch die Tonart A-Dur charakterisiert. Die Tazio-Skala ist ein pentatonischer Ausschnitt aus A-Dur, die sich laut Schubart folgendermaßen auszeichnet:

„A-Dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottesvertrauen.“<sup>383</sup>

Aschenbach wird im Gegensatz dazu durch die Tonart E-Dur charakterisiert. Die Oper endet auf die Töne *a* und *e*, die die dionysische bzw. apollinische Sphäre repräsentieren.<sup>384</sup> Bei seiner ersten Begegnung mit Tazio rezitiert Aschenbach ‚seinen‘ Ton *e*, ein Ton der in Tadzios - Skala, im Vibrafon, fehlt.

Auch in Alban Bergs *Wozzeck* besitzt eine Tonstufe eine besondere Bedeutung. Die Tonstufe *h* steht für Tod und tritt in der Oper immer wieder exponiert hervor. In der Mordszene symbolisiert der Oktavsturz über 2 Oktaven (*h*‘-*h*, *H*-<sub>2</sub>*H*) Maries Fall und zugleich den Tod.

378 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z.73, S. 72.

379 vgl. ebd. S. 127.

380 Mitchel, Donald: „An introduction“, a.a.O., S. 3.

381 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 157.

382 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 128.

383 Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen*, a.a.O., S. 263.

384 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 128.

Die Harfe stellt mit ihrem *Sub-Kontra-H* Bezug zum Schluss des zweiten Aktes her, an dessen Ende eben dieser Ton, ebenfalls von der Harfe gespielt, als Ausdruck Wozzecks Mordentschluss stehen bleibt.<sup>385</sup> Neben absoluten Tonhöhen ist die Verwendung von Tonarten in *Death in Venice* von großer Bedeutung-Mervyn Cooke sieht in der Tonartenverwendung Aschenbachs einen Zusammenhang zur Okkupation Polens durch Russland:

„Whenever Aschenbach notices that his conception of Tadzio's perfection is being thwarted he corrupts the ode by introducing F natural (or e sharp): this may be seen during Tadzio's pantomime of hatred for the Russians (‘He is human after all’ and ‘There is a dark side to perfection’: see the vocal score, p. 82).“<sup>386</sup>

Dass Polen auch von Preußen und Österreich besetzt wurden, scheint für Aschenbach jedoch kein Problem darzustellen. Offensichtlich scheint Aschenbach als Vertreter des Wilhelminischen Zeitalters die Okkupation fremder Gebiete legitim.

Britten gestaltet den ersten Eindruck Tadzios auf Aschenbach als ‚eine Art Kontrapunkt‘ und über die Textzeile „Surely the soul of Greece lies in that bright perfection“<sup>387</sup> notiert Britten den Vermerk „over T’s“<sup>388</sup> music. Es treffen somit die Sphäre Aschenbachs und Tadzios aufeinander:<sup>389</sup>

The image shows a musical score for Benjamin Britten's *Death in Venice*. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'ASCHENBACH' and 'p'. It features a melodic line with a fermata over the word 'Greece'. The middle staff is for the harp, labeled 'Vib.' and 'p', with a tremolo effect indicated by a series of slanted lines. The bottom staff is for the violin, labeled 'Vln. 1, 2' and 'pp non vib.', with a long, sustained note. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C).

Abbildung 23. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 74, S. 84, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 129.

385 vgl. Petersen, Peter: *Alban Berg, Wozzeck*, a.a.O., S. 170f.

386 Cooke, Mervyn: „Britten and the gamelan“, a.a.O., S. 125f.

387 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 74, S. 73.

388 GB-Alb 2-9202674 fol 25r, nach: Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 129.

389 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 129.

Die Dreiecke über der Vibrafonstimme stehen für *rallentando* und sind dem *kebiar* Stil des Gamelans, der Anfang des 20. Jahrhunderts entstand und als besonders virtuos gilt, entnommen. Sie sollen ein freies Tremolo ausdrücken und wurden von Britten erstmals in dessen *War Requiem* verwendet.<sup>390</sup>

„The notation here closely resembles the sketches Britten made of Balinese gamelan music in Ubud in 1956.“<sup>391</sup>

In ähnlicher Weise wie hier, setzte Britten das Vibrafon bereits in *Prince of the pagodas* ein und ordnete ihm die Rolle eines balinesischen *Trompong* zu. Das *Trompong* besteht aus zehn Gongs und übernimmt die Rolle der melodischen Führung. Das Vibrafon als Allusion an das *Trompong* in der balinesischen Hofmusik dient als musikalische Umsetzung Tadzios, der innerhalb seiner Familie die Rolle eines Prinzen einnimmt und als Anführer der Knaben am Strand fungiert.<sup>392</sup> Neben dem Vibrafon lassen noch die drei Tomtoms, als Substitute für die balinesischen *Kendangs* oft mit *pizzicato* begleitet, und vier Gongs im Orchester starke Assoziationen zum Gamelan Orchester zu, die Britten bereits in seinem Ballett *The prince of the pagodas* verwendete.<sup>393</sup>

Das Vibrafon nimmt auch in der Oper *Lulu* von Alban Berg zusammen mit Flöte und Saxofon die Rolle der Verführerin ein. Besonders auffällig ist die Skala die das Vibrafon spielt. Die ‚Tadzio-Skala‘ bestehend aus *a-cis-d-fis-gis* ist eine Kombination aus der Selisir-Skala (*a-cis-d-e-gis*) und umgeordneter Barong-Skala (*a-cis-d-fis-gis*) aus denen jener fünftönige - Ausschnitt aus A-Dur resultiert. Die beiden Skalen lernte Britten während seines Bali-Aufenthalts kennen und notierte sie.<sup>394</sup> dem Zusammenhang von Tanz und Musik und einer Aufführung von Gamelan-Musik durch junge Knaben war Britten begeistert, wie er in einem Brief an Roger Ducan vom 8. Februar 1956 berichtet:

„I must tell you about Balinese music when I see you, & perhaps play you some (I am bringing some recordings back with me) but what would have amused you was one Gamelan (the Balinese orchestra), made up of about 30 instruments, gongs, drums, xylophones, glockenspiels of all shapes & sizes – all by little boys less than 14 years old. Jolly good they were too, enjoying it like fun!“<sup>395</sup>

Einen brillant-ironischen Moment stellt laut Cooke die Verwendung der Tadzio-Skala nach seiner Transformation durch den Barbier dar. Aschenbach stimmt nach dem Ausstieg aus der

390 vgl. Cooke, Mervin: „Britten and the gamelan“, a.a.O., S. 117.

391 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 158.

392 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 129ff.

393 vgl. Cooke, Mervin: „Britten and the gamelan“, a.a.O., S. 119.

394 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 129ff.

395 Benjamin Britten an Roger Duncan am 08.2.1956, in: Britten, Benjamin: *Letters from a Life, The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976, Volume 4 1952–1957, Edited by Donald Mitchell*, London: Faber 2008, S. 402f.

Gondel das Lied, das mit dem ‚Elderly Fop‘ assoziiert wird, an, er erblickt Tadzio, woraufhin der *Kebir*-Akkord, der den Jungen Tadzio symbolisiert, in diversen Transpositionen auftritt.<sup>396</sup>

Auch die übliche Verbindung von Dionysos und Schlagwerk ist ein weiterer Aspekt, der bei der Wahl des Instruments Vibrafon für Tadzio bedeutsam erscheint.<sup>397</sup> Das Gamelan erscheint in *Death in Venice* dadurch als etwas Bedrohliches, wie die aus der Ferne kommende Cholera. An dieser Stelle sei an die Janitscharen-Musik erinnert, die im Sinne eines Exotismus in der europäischen Kunstmusik zur Darstellung des Fremden und Bedrohlichen verwendet wurde. Eine andere Oper in der das Schlagwerk eine besondere semantische Bedeutung erfährt ist Bergs *Wozzeck*. Im Orchester treten die drei Instrumente großes sehr tiefes Tamtam, kleines sehr hohes Tamtam und ein freihängendes Becken an den Stellen auf, die, Jenseitiges, Transzendentes und Metaphysisches ausdrücken. Insbesondere an der Stelle an der der Todeston Maries H und die Verklärung Wozzecks stattfinden setzt diese Percussions-Begleitung ein. Die Verklärung Wozzecks wird durch ‚wiedergewonnene‘ Tonalität ausgedrückt.<sup>398</sup> Dies ist als eine Parallele zu *Death in Venice* zu sehen, in der Töne, Skalen und Perkussionsinstrumente mit bestimmten semantischen Bedeutungen auftreten.

### 3.2.6. Erdbeeren und das Zitat aus Schostakowitschs 14. Symphonie

In der Oper und in der Novelle tritt die Erdbeere gleichermaßen als Symbol für Erotik und Tod auf. Aschenbach beobachtet, wie Tadzio am Strand von einem anderen Jungen geküsst wird: „Und dann frühstückt er große, vollreife Erdbeeren, die er von einem Händler erstand.“<sup>399</sup> Später, als Aschenbach Tadzio durch die Stadt verfolgt und von der Choleraepidemie erfährt, kauft er „vor einem kleinen Gemüseladen, [...] einige Früchte, Erdbeeren, überreife und weiche Ware, und aß im Gehen davon“<sup>400</sup>, obwohl er vermutet, dass die Speisen mit Ansteckungsstoffen vergiftet sein könnten. Die Erdbeeren treten somit in ihrer typischen Konnotation als Liebesfrucht als auch als Todessymbol auf. Durch die Erdbeeren als ‚verbotene Früchte‘ wird der endgültige Untergang Aschenbachs eingeleitet. Britten greift in seiner Oper beide Szenen auf, verknüpft sie jedoch, indem in Szene 5 und 16 dieselbe Erdbeerverkäuferin auftritt.<sup>401</sup>

396 vgl. Cooke, Mervin: „Britten and the gamelan.“, a.a.O., S. 126.

397 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 131

398 vgl. Petersen, Peter: *Alban Berg, Wozzeck*, a.a.O., S. 273.

399 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., 539.

400 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 587f.

401 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., 79.

In beiden Szenen wird eine Melodie aus Dmitri Schostakowitschs *Symphonie Nr. 14 op. 135* als intertextueller Bezug zitiert.



Abbildung 24. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 305, S. 271, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 80.



Abbildung 25. Schostakowitsch 14. *Symphonie op.135*, Taschenpartitur, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 1970, S. 39, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 80.

Die Melodie ist von tänzerischem Gestus mit ihrer prägnanten rhythmischen Figuration, mittels punktierten 1/4 und 1/8 Noten, geprägt. In Anbetracht dessen und der Todessymbolik könnte man diese Szene als Totentanz auffassen.<sup>402</sup>

Zur Zeit der Entstehung von *Death in Venice* besuchte Dmitri Schostakowitsch Benjamin Britten beim *Aldenburgh Festival* 1970, in dessen Rahmen Britten die ihm von Dmitri Schostakowitsch gewidmete 14. *Symphonie* aufführte.<sup>403</sup> Dadurch, dass Schostakowitsch durch seine Musik seine persönliche politische Meinung zum Ausdruck bringen wollte, ist eine Parallele zu Britten gegeben.<sup>404</sup>

Ein weiteres gemeinsames zentrales Themenfeld für beide ist der Tod, über den Dmitri Schostakowitsch schreibt:

„Es kam mir in den Sinn, daß es ewige Themen gibt, ewige Probleme. Darunter die Liebe und der Tod. [...] Am Abend bevor ich ins Krankenhaus gegangen bin, habe ich mir die Lieder und Tänze des Todes von Mussorgski angehört, und da war der Gedanke, mich mit dem Tod zu beschäftigen, in mir endgültig gereift.“<sup>405</sup>

402 vgl. ebd. S. 51.

403 vgl. ebd. S. 81.

404 vgl. ebd. S. 81.

405 Dmitri Schostakowitsch Brief vom 19. März 1969, in: Schostakowitsch, Dmitri: *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, Berlin: Argon 1995, S. 273.



Schostakowitsch vertonte zu dem Motiv, das Britten zitierte, das Gedicht von Guillaume Apollinaire mit dem Titel *Le suicidé*. Hieraus eine explizite Suizidabsicht Aschenbachs zu konstatieren, würde zu kurz greifen. Aschenbach nimmt jedoch zu diesem Zeitpunkt Todesfolgen billigend in Kauf.<sup>406</sup> Malcom MacDonald sieht die *14. Symphonie op. 135* Schostakowitschs als „the archetypical work of the last period“, die sich vor allem durch „death-obsession“<sup>407</sup> auszeichnet.

Schostakowitsch selbst schreibt in seinen „Zeugenaussagen“ über seine 14. Symphonie:

„Sie hören aus meiner Vierzehnten den Gedanken heraus: Der Tod ist allmächtig. Und sie hätten gern ein tröstliches Finale. Sozusagen: Tod – das ist bloß der Anfang. Aber der Tod ist kein Anfang, er ist das absolute Ende. Es wird nichts weiter geben. Nichts.“<sup>408</sup>

Die 14. Symphonie Schostakowitschs besteht aus tonalen Strukturen, die immer wieder von Strukturen, die auf Zwölftonreihen beruhen, unterbrochen werden. Dadurch erhält das Werk collagehafte Züge, dies ist als eine Parallele zu *Death in Venice*.<sup>409</sup>

Schostakowitsch verwendet im Satz ‚Le suicidé‘ die Reihentechnik in strenger Weise, entgegen seiner sonst freien Verwendung. Es treten keine Oktavverdoppelungen etc. auf und er verwendet die Reihe auch zum Aufbau eines Zwölftonclusters – auch dies ist eine große Ausnahme. Schostakowitsch verwendet die Reihentechnik in erster Linie zur Gewinnung melodischer Elemente.<sup>410</sup> Britten verwendet die Zwölftontechnik, jedoch nie in strenger Weise, sondern als Kolorit in einem der erweiterten Tonalität zuzuordnenden Kompositionsstil, um negative Affekte darzustellen. (vgl. S. 38ff.)

406 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*. a.a.O., S. 82.

407 Mac Donald, Malcom. „Words and music in late Shostakovich“, in: Nottis, Christopher (Hrsg.): *Shostakovich. The man and his music*, London: Lawrence & Wishart (1982), S. 125–147, S. 137f., nach: Klemm, Sebastian: *Dmitri Shostakovich – Das zeitlose Spätwerk*, Berlin: Kuhn (2001), S. 78.

408 Schostakowitsch, Dmitri: Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, Hamburg: Knaus 1979, S. 201.

409 vgl. Mac Donald, Malcom. „Shostakovich“, a.a.O. S. 101.

410 vgl. Klemm, Sebastian: *Dmitri Shostakovich – Das zeitlose Spätwerk*, Berlin: Kuhn (2001), S. 103.

### 3.2.7. Der dionysische Traum

Höhepunkt der Oper und der Erzählung ist der dionysische Traum, der den endgültigen unumkehrbaren Untergang Aschenbachs und die Hinwendung zur *Décadence* ankündigt.

Rationale Reflexion tritt, je näher der Tod auf Aschenbach zukommt, immer weiter in den Hintergrund und wird von einem dionysischen gefühlsmäßigen Erfassen seiner Umwelt abgelöst. Hielt er sich anfangs an der Beobachtung Tadziós zurück, verfolgt er ihn am Ende hemmungslos:<sup>411</sup>

„Neuerdings begnügte er sich nicht, Nähe und Anblick des Schönen der Tagesregel und dem Glücke zu danken; er verfolgte ihn, er stellte ihm nach.“<sup>412</sup>

Aschenbach ist ganz dem dionysischen Verlangen ergeben und legt seine bourgeoisen Werte komplett ab. Er ist mit dem Schweigen und falschen Informationen der Behörden vollkommen einverstanden und unterlässt es, aus Eigennutz, die Familie Tadziós zu warnen.<sup>413</sup>

Mann greift in seiner Novelle Nietzsches Überlegungen zu einem dionysischen Fest auf:

„Fast überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche ‚Hexentrank‘ erschienen ist.“<sup>414</sup>

Laut Josef Häferle schildert das letzte Kapitel,

„wie Aschenbach die einstigen Prinzipien geistig-moralischer Lebensführung, die sich bislang noch zu Wort gemeldet haben, beiseite schiebt und ungeachtet seiner fortschreitenden Entwürdigung Chaos und dionysischen Rausch sucht. Dabei erlebt er den Tod als die letzte Steigerung und Vollendung seiner künstlerischen Existenz.“<sup>415</sup>

In der Novelle wird Aschenbach zunehmend von den Emotionen ‚Angst‘, ‚Lust‘ und ‚Neugier‘ heimgesucht. Freuds Es, die dionysische Welt, bricht über Aschenbach herein:

„... von weit her nähert sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut“<sup>416</sup>

411 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.62.

412 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 565.

413 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.63.

414 Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“, in: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften (1870–1873)* Dtv und De Gruyter 1988 (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden 1), S. 9–156, S. 32.

415 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.62.

416 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 582.

Im Folgenden kommt es zu homoerotischen Andeutungen:

„glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stacheln, an deren Hörner sie sich klammerten und von deren Sprüngen sie sich jauchzend schleifen ließen.“<sup>417</sup>

Aschenbach versucht sich vergeblich gegen die dargebotenen Verlockungen zu wehren.<sup>418</sup> Der Höhepunkt des Dionysischen ist Aschenbachs Traum vom Bacchanal. Grundlage für die Beschreibung eines solchen Festes ist der entsprechende Abschnitt in Erwin Rohdes *Psyche*. Thomas Mann fügt jedoch Obszönes, wie die Enthüllung eines Phallus hinzu.<sup>419</sup>

„[...] Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Lösung.“<sup>420</sup>

Im Traum zeigt sich Aschenbachs ambivalente Haltung, indem er einerseits Abscheu empfindet, andererseits von der „Unzucht und Raserei des Unterganges“<sup>421</sup> fasziniert ist. Die ‚Geschehnisse‘ im Traum lieferten die letzte Entscheidung zur Wendung und „ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück“.<sup>422</sup>

Dem dionysischen Traum geht in der Novelle Manns die Begegnung mit dem Gitarristen, einer archetypischen Symbolfigur, die an den Gondoliere erinnert, voraus. Diese Begegnung fehlt jedoch in der Oper. Aschenbach lässt dem Gitarristen eine Geldspende zukommen, eine Anspielung an die nicht bezahlte Fahrt mit dem Gondoliere. Die Figur des Gitarristen ist zugleich eine Anspielung an Hermes, der die Leier erfand und sogar Apoll mit seinem Spiel entzückte.<sup>423</sup>

Im Kontext des Todes eröffnet sich im Zusammenhang mit der Figur des Gitarristen eine weitere symbolische Ebene. In seinem Auftreten erinnert er an neuzeitliche Darstellungen des Todes als Spielmann, beispielsweise Arnold Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* oder dem Holzschnitt Alfred Rethels *Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831*. Auch das Getränk aus Granatäpfeln ist eine Anspielung an den herannahenden Tod.<sup>424</sup>

417 ebd. S. 583.

418 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 120.

419 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.63f.

420 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 583.

421 ebd. S. 584.

422 ebd. S. 582.

423 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.64f.

424 vgl. ebd. S.64f.

Mit der musikdramatischen Umsetzung von Aschenbachs dionysischem Traum stand Britten wiederum, wie in den inneren Monologen Aschenbachs, vor der Aufgabe, eine durch den Erzähler wiedergegebene und sich rein in Aschenbachs Vorstellung sich ereignende Handlung, auf die Bühne zu bringen.<sup>425</sup>

Die Szene des dionysischen Traumes in der Oper (Szene 13) wird von Apoll und Dionysos eröffnet. Dionysos wird von einem Bassbariton gesungen und reiht sich damit als Letzter in die Reihe der Botenfiguren, die alle von demselben Sänger gesungen werden. Britten wollte die Figur Apolls zunächst von einem Knaben singen lassen entschied sich, auf Anraten Peter Pears, für einen Countertenor.<sup>426</sup> Britten setzte bereits in *A Midsummer Night's Dream* einen Countertenor ein. Möglicherweise war dies eine bewusste Entscheidung, um Homoerotik auszudrücken, da sich Oberon und Titania um einen schönen Inderknaben streiten. Der Orchestersatz, der die Auseinandersetzung der beiden Götter ab Z. 280 begleitet, nimmt in ihrer instrumentalen Begleitung Bezug zur Eröffnungsszene am Münchner Nordfriedhof. Erst jetzt erschließt sich der wahre Reisegrund Aschenbachs – die Hingabe zum dionysischen Rausch.<sup>427</sup> Durch die Reminiszenz wird eine dramaturgische Klammer gesetzt.

Im Laufe des Konfliktes zwischen Apoll und Dionysos kommt es, aus Sicht Peter Evans, zu einem „bitonal conflict“<sup>428</sup>, der darin endet, dass die Tonart E-Dur Apolls selbst ‚besiegt‘ wird, indem Apolls Vokallinie zu seinen Abtrittsworten „I go, I go now [...]“<sup>429</sup> in einer ‚resignierenden‘ absteigenden Linie auf *a*, dem Grundton des dionysischen A-Dur, endet.<sup>430</sup>



Abbildung 26. Britten, Benjamin: *Death in Venice*. Full score, London: Faber Music 2015, Z. 283., S. 252, nach: Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, 'Death in Venice', Perspectives on an opera*, Dissertation, University of Wales, 1983, S. 253.

425 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 120.

426 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 121.

427 vgl. ebd. S. 121.

428 Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 252.

429 Britten, Benjamin: *Death in Venice*, Piano reduction, a.a.O., Z. 283, S. 232.

430 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 252.

Nachdem Apollo gegangen ist, bricht die dionysische Welt, begleitet von ‚Geheul‘ im Chor dargestellt, durch ‚aa‘ und ‚oo‘-Lauten herein. Laute, die an die beiden Namen Tazio und Adziù, sowie an die Laute des Gondolieres erinnern.<sup>431</sup>

Das Chorgeheule ist in jeder Stimme als aufsteigendes *glissando*, als *anabasis* (siehe S.39.), gestaltet. Der Ambitus dieser aufsteigenden Linien liegt jeweils im Septrahmen, jenem Intervall, mit dem Tazio identifiziert wird. Über dem Chor erhebt sich die Stimme Dionysos, der einlädt: „Joint he worshippers, embrace, laugh, cry, to honour the god, I am he!“<sup>432</sup> Im Moment der Identifizierung Tazios beginnt durch die Tuba eine solistische Passage mit dem Seuchen-Motiv. (siehe Abb. 27) Diese Stelle erinnert an *Pieter Grimes* in der Britten die Tuba als Signalinstrument verwendet, als Nebelhorn und zugleich Todesbote. Das Seuchen-Motiv ist mit seiner Spannung aus kleiner und großer Terz, einer *parrhesia* (siehe S. 21.) sowie dem markanten Sekundschrift am Ende klar erkennbar. Das Dionysische wird mit der Seuche in Verbindung gebracht und wird zum todbringenden ‚Element‘ für Aschenbach.<sup>433</sup>



Abbildung 27. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 283f., S. 252f, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 122.

Dionysos mit der Seuche in Verbindung zu setzen erscheint plausibel, da beide aus Indien stammen.

431 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 121f.

432 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 283, S. 233.

433 Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 253.



Abbildung 28. Delos, Haus der Masken–Mosaik: Dionysos auf einem Panther in: Charbonneaux, Jean Roland Martin und Villard, François: *Das Hellenistische Griechenland*, München: Beck 1988 (Universum der Kunst 18), S. 185.

Im Abschnitt, der vom obigen Tuba-Signal eingeleitet wird, erreicht laut Britten „The Dionysic dance [reaches] a climax.“<sup>434</sup> Am Höhepunkt ist ferner die Tritonusspannung ein Todessymbol, zwischen Apolls Vokallinie „I am he!“<sup>435</sup> und der, laut Peter Evans Begleitung *gis* Lydisch, mit dem Ton *gis* im Sopran, Tenor und den Violinen hervorzuheben.<sup>436</sup>

Am Ende des dionysischen Traums, ab Z. 284, erklingt im Orchester im Tutti, das Motiv Tadzios, das an anderen Stellen üblicherweise von Marimbafon, Glockenspiel, etc. gespielt wird. An dieser Stelle tritt das in der Oper nur selten verwendete dreifache Forte auf. Das *tremolo* in den Streichern und *frullato* in den Flöten wird von zahlreichen Schlaginstrumenten begleitet, als Bezugnahme zum Gamelan, das die fremde Herkunft der Seuche und auch von Dionysos symbolisiert. Diese Steigerung zu einem musikalischen Höhepunkt knüpft an die Tradition von Mahler bis Berg, die für Britten sehr wichtig sind, an.<sup>437</sup>

434 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z. 284, S. 234.

435 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 283 S. 252.

436 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 253.

437 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 123.

Aschenbach gibt Laute von sich, die melodisch nahezu einer Zwölftonreihe entsprechen, es fehlt jedoch ausgerechnet der für Aschenbach identitätsstiftende Ton *e* (Ziffer 286).<sup>438</sup>



Abbildung 29. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 286, S. 256, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 123.

Das Apollinische hat Aschenbach, symbolisiert durch den Ton *e* und E-Dur, verlassen. Er ist somit nicht mehr derjenige, der er zu Beginn der Oper war.<sup>439</sup>

Bei seinem zweiten Besuch beim Hotelcoiffeur in Szene 15 verändert sich Aschenbach nach seiner inneren Veränderung im dionysischen Traum, nun auch äußerlich. Aschenbach ekelt sich vor seinem eigenen Körper und gibt sich ganz der Kosmetik hin, um sein Alter und seinen schlechten Gesundheitszustand zu verschleiern.<sup>440</sup> Ein sichtbarer Prozess der Entwürdigung. Jedoch auch Venedig befindet sich, ausgelöst durch die Cholera, in einem Zustand von Agonie und Sittenverfall:<sup>441</sup>

„die Korruption der Oberen zusammen mit der herrschenden Unsicherheit, dem Ausnahmezustand, in welchen der umgehende Tod die Stadt versetzte, brachte eine gewisse Entsittlichung der unteren Schichten hervor, eine Ermutigung lichtscheuer und antisozialer Triebe, die sich in Unmäßigkeit, Schamlosigkeit und wachsender Kriminalität bekundete.“<sup>442</sup>

Auch in dieser Szene tritt das Seuchen-Motiv auf. Nachdem im dionysischen Traum Apoll gegangen ist, gleicht sich Aschenbach nun selbst jener Erscheinung an, die er zunächst im Elderly Fop verspottet hat.<sup>443</sup> Nun ergeben sich scheinbar für Aschenbach neue Möglichkeiten: „Now the Signore can fall in love with a good grace“<sup>444</sup>, woraufhin sich Aschenbach mit dem umgekehrten Traveller-Motiv verabschiedet. Aschenbach widmet sich fortan ganz der Décadence.<sup>445</sup>

438 vgl. Johnson, Shersten: „Britten’s Musical Syllables“, in: *Music and Letters* 86/4 (2005), S. 592–622, S. 607.

439 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 123f.

440. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 266f.

441 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 62.

442 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O. S. 580.

443 vgl. Evans, Daniel John Owen: *Death in Venice*, a.a.O., S. 266f.

444 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Full score*, a.a.O., Z. 298, S. 262.

445 vgl. Sorg, Timo: *Beziehungszauber*, a.a.O., S. 89.

### 3.2.8. Aschenbachs Tod

Aschenbach erkundigt sich mehrmals, wie die Lage in Venedig sei, wohlwissend, dass die Stadt von einer Choleraepidemie heimgesucht wird. Doch von Amtswegen findet man nun

„eine bizarre Genugtuung darin, die Wissenden mit verfänglichen Fragen anzugehen und sie, die zum Schweigen verbündet waren, zur ausdrücklichen Lüge zu nötigen.“<sup>446</sup>

Stark von der Cholera gezeichnet sieht Aschenbach Tadzio ein letztes Mal am Strand, mit seinem Spielgefährten Jaschu, wie die beiden einen Ringkampf nachstellen. In seinen Beobachtungen sah Aschenbach bisher in Jaschu immer einen geringeren ‚Vasalen‘ Tadzios. Ein Verhältnis, das sich nun umkehrt und der Schöneren dem Stärkeren erliegt. Der Ringkampf kann auch als Kampf der antagonistischen Gottheiten Apollon und Dionysos gesehen werden. In der Antike wurde Apollon als schöner Jüngling dargestellt, während sich bei Jaschu aufgrund seines Namen Bezüge zu Dionysos herstellen lassen. Jaschu leitet sich von Iachos, der lateinischen Bezeichnung von Dionysos ab, die Mann aus Erwin Rohdes *Psyche* kannte. Der Ringkampf kann als Widerspiegelung von Aschenbachs Leben und Künstlertum gesehen werden, in dem auch ein Wandel vom Apollonischen zum Dionysischen zu attestieren ist.<sup>467</sup>

Vor dem Hintergrund denkt Aschenbach kurz vor seinem Tod über den sokratischen Dialog *Phaidros* nach, wobei er diesmal von einer Selbsttäuschung absieht. Aschenbach erscheint sein eingeschlagener Weg als „ein Irr- und Sündenweg“<sup>448</sup>, da „Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft.“<sup>449</sup> Auch in diesem Abschnitt lässt sich Mann von Georg Lukács Essay *Sehnsucht und Form* (1911) einem Text in ironischer Distanz, über den französischen Romancier Charles-Louis Philippe, inspirieren. Das Erlangen von Erfüllung ist laut Lukács

„Aber den Menschen und Dichtern wird solcher Aufschwung immer versagt bleiben. Der Gegenstand ihrer Sehnsucht hat eine eigene Schwere und ein sich-selbst-wollendes Leben. Ihr Aufschwung ist immer die Tragödie [...]. Im Leben muß die Sehnsucht Liebe bleiben: es ist ihr Glück und ihre Tragödie. Die große Liebe ist immer asketisch.“<sup>450</sup>

Vor allem in der Aussage, dass Sehnsucht Liebe bleiben müsse, liegt ein zentraler Schlüssel zum Verständnis des Schlusses von Manns Erzählung *Der Tod in Venedig*, da wahre Liebe stets unerfüllt bleiben müsse.<sup>451</sup>

446 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 570.

447 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.65.

448 Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 588.

449 ebd. S. 589.

450 Lukács, Georg: *Sehnsucht und Form*, Neuwied bei Berlin: Luchterhand 1971, S. 137.

451 vgl. Häferle, Josef und Stammel, Hans: *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.67f.



Auffällig ist, dass im philosophischen Schlussdiskurs am Ende des Werkes die persönliche Beziehung zwischen Tadzio und Aschenbach unerwähnt bleibt, sondern diese in rein transzendenter Weise dargestellt wird. „What if all were dead and only, we two left alive? [...]“<sup>452</sup> Ein expliziter Verweis an dieser Stelle war sowohl für Mann, als auch für Britten undenkbar. Britten knüpft hierbei an das Gedankengut seines Freundes Dmitri Schostakowitsch an, dass Musik moralische oder auch politische Ideen ausdrücken kann, die mit Worten undenkbar erscheinen.<sup>453</sup> Die Musik spricht hier das moralisch Unaussprechliche aus.

Die letzten Takte zeichnen sich musikalisch durch einen süßen Ruf Aschenbachs mit einer auftaktigen großen Sept von *a* bis *gis*“ aus. Hier wird durch das zarte *p dolce* einerseits und der Dissonanz andererseits Ambiguität ausgedrückt. Aschenbachs Stimme verstummt in einem absteigenden *glissando* und *decrescendo*, worauf das Vibrafon als Instrument Tadzios einsetzt, begleitet von einem tiefen *gis*-Triller und einem fünf Oktaven überspannenden A-Dur-Anstieg mit Holzbläsern, Horn und Streichern. Die Töne *a*, der Grundton von A-Dur, und *gis*, der dritte Ton von E-Dur, sind im Satz jedoch deutlich voneinander getrennt, möglicherweise ein letzter Hinweis auf die Unmöglichkeit der Vereinigung von Mann und Jungen.<sup>454</sup> Mit seinen zum Teil wellenartigen Bewegungen tritt ferner noch einmal das Meer als ‚Akteur‘ im Vibrafon in Erscheinung.

The image shows two pages of a musical score. The top page features a vocal line for Aschenbach and a piano accompaniment. The vocal line begins with the text 'At a clear beckon from TADZIO, Auf einen klaren Wink von TADZIO' and 'Tad-ziù!'. The piano part includes markings such as 'pp', 'p dolce', and 'always pp'. The bottom page is numbered 264 and contains descriptive text: 'ASCHENBACH slumps in his chair. TADZIO continues his walk far out to sea. sinkt ASCHENBACH in seinem Sessel zusammen. TADZIO schreitet weiter hinaus ins Meer.' It also includes performance instructions like 'Very quietly Molto tranquillo' and 'pp express.' The piano part on this page includes markings for '(mf)', '(vib.)', 'ww ho str.', and 'pp'.

Abbildung 30. Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op. 88, piano reduction by Colin Matthews*, London: Faber Music 1975, Z. 324, S. 263f.

452 Britten, Benjamin: *Death in Venice, Piano reduction*, a.a.O., Z 306, S. 249.

453 vgl. Hindley, Clifford. „Britten’s Parable Art: A Gay Reading“, *History Workshop Journal* 40.1 (1995), S. 63-90, S. 76.

454 vgl. Seymour, Claire: *The Operas*, a.a.O., S. 318f.

Wie in *Peter Grimes*, steht am Ende der Oper der mentale und physische Verfall des Protagonisten im Zentrum. Das letzte Wort gehört Tadzio, dessen Name zum Schluss von einem Frauenchor intoniert wird.<sup>455</sup> Das Meer tritt am Ende nochmals als Akteur in Erscheinung und bildet den Hintergrund für Aschenbachs Sterbeszene am Strand. Es liegt jedoch ein Antagonismus vor, da das Meer für Tadzio Leben bedeutet, weil es ihn aus der verseuchten Stadt fortführt, für Aschenbach jedoch den Tod, da es die Cholera nach Venedig brachte. Ebenso ist in *Peter Grimes* am Ende das Meer das todbringende Element. Laut Platos *Symposium* ist das Meer ein Symbol für absolute und transzendente Schönheit. T. J. Reed legt in seinem Kommentar zu Manns Novelle nahe, dass Mann in der letzten Szene an dieses Gedankengut anknüpft:<sup>456</sup>

„The situation in this paragraph realizes the imagery of Plato's Symposium [...] which is excerpted with underlinings in Mann's work-notes. Of the man who advances from love of the particular to love of the absolute transcendent beauty, Plato writes, 'Drawing towards and contemplating the vast sea of beauty, he will create many fair and noble thoughts and discourses in boundless love of wisdom, until on that shore he grows and waxes strong [...] He who, ascending from these earthly things under the influence of true love, begins to perceive that beauty, is not far from the end.'“<sup>457</sup>

Mrs. Piper studierte den Kommentar T. J. Reeds, als sie das Libretto zur Oper verfasste und nahm dessen Überlegungen dankbar auf. Tadzio kann laut T. J. Reed als letzte Todesfigur Aschenbachs betrachtet werden:<sup>458</sup>

„Tadzio is the final Hermes-figure. Yet he might have guided Aschenbach to something other than death. Deep in the work's conception is the idea that passion – the intoxication of Dionysus – liberates and inspires, and that passion – the intoxication of Dionysus – liberates and inspires, and that subconsciously Aschenbach travelled to seek emotional release and literary regeneration.“<sup>459</sup>

455 vgl. ebd. S. 318.

456 vgl. Hindley, Clifford: „Platonic Elements in Britten's ‚Death in Venice‘“, in: *Music & Letters* Nr.73/3 (1992), S. 407–429, S. 409.

457 Kommentar T. J. Reed nach: Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, Oxford: Oxford University Press 1971, S. 179, nach: ebd. S. 409.

458 vgl. Hindley, Clifford: „Platonic Elements“, a.a.O., S. 409.

459 Reed, T.J.: „Mann and his novella“, a.a.O., S. 165.

## 4. György Ligeti's *Le Grand Macabre*

### 4.1. Zu dem kulturhistorischen Hintergrund von *Le Grand Macabre*

Das Œuvre der Maler Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä. und James Ensor diente Michel de Ghelderode zur Konzeption seines Dramas *La Balade du Grand Macabre* als wichtige Inspirationsquelle. Dies gilt ebenso für György Ligeti, der dieses Drama als Vorlage für seine Oper *Le Grand Macabre* verwendete.

#### 4.1.1. Todes- und Teufelsdarstellungen bei Bosch und Bruegel dem Älteren

Verbindendes Element von Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä. und James Ensor, aber auch Ghelderodes, ist deren Zugehörigkeit zum belgisch-niederländischen Kulturkreis.<sup>460</sup> Gemeinsam ist ihnen die volksnahe Darstellung des Bösen und des Todes, durch fantastische und groteske Elemente.<sup>461</sup> Bosch knüpft in seinen Werken an die Darstellung des Grotesken im Mittelalter, in erster Linie bei Bauplastiken und der Buchmalerei an. Als stellvertretendes Beispiel dient folgende groteske Darstellung eines Dudelsackes, der in einen gekrönten Totenkopf ausläuft, aus dem Stundenbuch der Jeanne d' Everreux, Paris vor 1328:<sup>462</sup>



Abbildung 31. Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern: Francke, 1974 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft; 6.), Tafeln Abb. 138.

460 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 131.

461 vgl. ebd. S. 131.

462 vgl. Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern: Francke, 1974 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 6.), S. 91.

Im Zentrum des Œuvres Boschs stehen die detailgetreue Darstellung von Dämonen und anderen Fabelwesen, aber auch Straf- und Folterungsszenen im Kontext der Hölle. Erinnerung sei an dieser Stelle an die beiden Triptychen *Das Jüngste Gericht* und *Der Garten der Lüste*.<sup>463</sup> Diese Bilder sind übersät von schleichenden, fliegenden und krabbelnden Höllenfratzen, oft ohne richtigen Leib, aus Tier- und Menschenkörpern in grotesker Weise zusammengesetzt, die teilnahmslos, folgt man Fromm, in nekrophil-mechanischer Weise, ihre Quälereien an den armen Sündern ausüben, die ihrerseits einen unbeteiligten Eindruck machen.<sup>464</sup> In den beiden Bildern sind zahlreiche Musikinstrumente zu sehen, wobei diese als Folterinstrumente eingesetzt werden. Es handelt sich hierbei um Instrumente, die oftmals der mittelalterlichen Weltanschauung folgend der Sphäre des Teufels zuzuordnen sind. Wie zum Beispiel um Dudelsäcke, Trommeln, in denen mitunter vor Schmerz schreiende Sünder zu finden sind, Flöten, zum Teil mit der hinteren Körperöffnung gespielt, aber auch ins Groteske umgedeutete himmlische Instrumente wie Harfen, auf denen Sünder gefesselt werden.<sup>465</sup> Pieter Bruegel d. Ä. knüpft seinerseits an das Œuvre Boschs an, transferiert es jedoch in ein bäuerlich-volkstümliches Milieu. In dem Gemälde *Triumph des Todes*, dem abschließenden Gemälde des vierteiligen Zyklus *Verkehrte Welt*, knüpft Pieter Bruegel d. Ä. an. Im Zuge der Pestepidemie in Pisa 1350 entstand das monumentale Mahnmahl *Triumph des Todes*. Es handelt sich um eine endzeitliche makabre Massenszene, die die späteren spätmittelalterlichen Totentänze ästhetisch beeinflussten.<sup>466</sup>

Im späten Mittelalter änderte sich die Vorstellung vom Eintritt ins Jenseits:

„An die Stelle der Idee des Weltgerichtes am Ende der Zeiten, das die Menschenherde in Schafe und Böcke scheiden wird, ist die vom Individualgericht am Ende des jeweiligen Lebens getreten.“<sup>467</sup>

Ikongrafisch änderten sich die Darstellungen der *Ars moriendi*. An den Totenbetten warten Engeln und Teufeln und der Tod wird als Skelett dargestellt.

„Die Tendenz, die Abrechnung mit Gott auf das Lebensende des einzelnen zu verschieben, die im 14. und 15. Jahrhundert aufkam, bezeugte sich nicht nur in der *Ars moriendi*, sondern auch in einem spezifischen Sinn für das Makabre. Gleichsam aus einer persönlichen Betrachtung über ihre Bestimmung heraus erfaßte die Menschen ein Gefühl des Entsetzens und der Furcht, ein Anflug von Abscheu.“<sup>468</sup>

463 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 132ff.

464 vgl. Kayser, Wolfgang and Oesterle, Günter: *Das Groteske*, a.a.O., S. 33.

465 vgl. Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica*, a.a.O. S. 94ff.

466 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 132 ff.

467 Pörksen, Uw: „Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert.“ in: Wapnewski, Peter (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Stuttgart Metzler 1986 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 6.), S. 245–262, S.250.

468 Haas, Alois: *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt 1991, S. 178.

Wobei zu beachten ist, dass das Individualgericht am Lebensende keinen Widerspruch zum Weltgericht darstellte.<sup>469</sup>

„Der Tod wurde zur anonym, aber omnipräsent eklen Figur der Endlichkeit schlechthin. Alles, was ihn betraf, war eigentlich nicht ein christlicher Bereich, sondern der Bereich, der den Menschen als einen Endlichen betraf.“<sup>470</sup>

Zur damaligen Zeit wurden die, unter anderem auch bei Hieronymus Boschs auftretenden zahlreichen Dämonen und Teufel in der Zeit Pieter Bruegels d. Ä. als real existierend wahrgenommen.<sup>471</sup>

Kulturhistorischer Hintergrund des Bildes *Der Triumph des Todes* von Pieter Bruegel d. Ä. bilden die Niederlande zu Mitte des 16. Jahrhunderts. 1555 kommt Philipp der II. an die Macht und versucht die Niederlande zu einer spanischen Kolonie zu machen, dies scheitert jedoch letztendlich am erbitterten Widerstand der Niederländer. Davor erlebten die Niederländer zahlreiche Repressionen. Protestanten wurden durch die Inquisition verfolgt und hingerichtet und die Niederländer unermesslich hoch besteuert. Im Gemälde *Der Triumph des Todes* finden sich zahlreiche Hinrichtungsszenen. Ferner wurden die Niederlande von Hungersnöten und Epidemien heimgesucht und auch das wirtschaftliche und gesellschaftliche System änderte sich von einer Feudalgesellschaft zu einem kapitalistischen System. Entsprechend waren tiefsitzende Ängste in der Bevölkerung weit verbreitet.<sup>472</sup>

Durch seine oft paarweisen Darstellungen der Protagonisten knüpft Pieter Bruegel d. Ä. an die Tradition des Totentanzes an. Aufgrund des politischen Hintergrundes sind die ‚Totentanzpaare‘ Kaiser und Kardinal besonders interessant. Der Kaiser ist im linken unteren Bildrand im vollen Ornat dargestellt. Er trägt einen hermelinbesetzten Mantel unter dem seine Rüstung hervorscheint. Weitere Attribute sind die Krone und das Zepter, das er kraftlos hält. Die Kette vom Goldenen Vlies kann als Verweis an die Habsburger, in diesem Fall an Philipp II., gesehen werden. Der Tod plündert die Geldfässer des Herrschers, möglicherweise eine Anspielung auf die hohe Steuerlast, die den Niederländern von Philipp II., aufgebürdet wurde und zugleich eine typische Umkehrung der Verhältnisse zu Lebzeiten, wie sie allgemein in Totentänzen Usus waren.<sup>473</sup>

469 vgl. Lihra, Marion: „*Triumph des Todes*“, a.a.O., S. 7.

470 Haas, Alois: *Todesbilder im Mittelalter*, a.a.O., S. 178.

471 vgl. Hagen Rose-Marie und Rainer: Pieter Bruegel d. Ä., Köln u. a: Taschen 2007, S. 39.

472 vgl. Lihra, Marion: *Pieter Bruegels „Triumph des Todes“*, Diplomarbeit Universität Wien 2005, S. 6.

473 vgl. Lihra, Marion: „*Triumph des Todes*“, a.a.O., S. 18.

Rechts daneben befindet sich der Kardinal, mit dem Rücken zum Betrachter und in sich zusammengesunken. Der Kardinal trägt ein ungewöhnliches blaues Kleid, möglicherweise ein Hinweis auf Scheinheiligkeit und wird von einem Skelett gestützt. Lediglich durch das Attribut des Kardinalshutes ist er für den Betrachter zu identifizieren. Es ist das einzige Totentanzpaar im Gemälde, in dem der Tod ‚nachsichtig‘ mit seinem Opfer vorgeht. Zur Zeit Bruegels d. Ä. übte der berühmte Kardinal Granvella, der als ‚roter Teufel‘ oder ‚Drache‘ bezeichnet wurde, in den Niederlanden sein Amt aus. Über die persönliche Beziehung zwischen Bruegel und Granvella ist nichts verbürgt, jedoch galt der Kardinal als Verehrer und Sammler der Kunst Bruegels.<sup>474</sup>

Auf der anderen Seite des Bildes befindet sich als Gegenposition ein Liebespaar, wobei der Jüngling ein Etui voller Flöten bei sich hat und seiner Geliebten auf der Laute vorspielt. Die Laute galt damals als höfisches Instrument, während Flöten, nicht zuletzt aufgrund ihrer phallischen Form als Instrumente des Teufels galten.<sup>475</sup> „Tanz, Tanzinstrumente und Tanzmusik führen das Opfer von den Freuden der Welt zum unvorbereiteten Sterben, das heißt zur Verdammnis.“<sup>476</sup> Musikinstrumente, vor allem Saiteninstrumente, tauchen in Folge in Vanitas Darstellungen sehr häufig auf. Irdische Musik steht für Vergänglichkeit während die *musica mundana*, laut Boethius die Musik des Himmels, die Sphärenmusik, unvergänglich ist.<sup>477</sup>

Zentrum des Bildes bildet ein grauenerregendes Gerippe auf einem ausgezehrten Klepper, das, die Sense in der Hand haltend, die flüchtende Menge in eine riesige Falle in Form eines Sarges treibt. Bruegel d. Ä. greift hier ähnliche Darstellungen, wie sie auf einem Fresko im Palazzo Sclafani in Palermo zu sehen sind, auf. Auf dem Sarg ist ein wild auf Pauken schlagendes Skelett zu sehen. Möglicherweise ist dieses mit Tierhaut bespannte Fellinstrument dem Teufel, dem Tod und der Vergänglichkeit zuzuweisen.<sup>478</sup> linken oberen Bildrand läuten zwei Skelette zwei an einem Baum befestigte Totenglocken. Auffällig am Bild ist, dass, entgegen anderen Darstellungen, wie dem Weltgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch, ein Hinweis auf Erlösung im Jenseits zur Gänze fehlt.<sup>479</sup>

474 vgl. ebd. S. 19f.

475 vgl. ebd. S. 22.

476 Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes*, Bern: Francke 1980, S.12.

477 vgl. Ose, Karsten Erik: „Das Spiel ist aus ... – Musik und Vanitas in der bildenden Kunst des 17.

Jahrhunderts“, in Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI.*

*Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S 45–62, S. 49f.

478 vgl. Lihra, Marion: „*Triumph des Todes*“, a.a.O., S. 28.

479 vgl. Hagen Rose-Marie und Rainer: Pieter Bruegel, a.a.O., S. 45.

Für das Œuvre Pieter Bruegel d. Ä. im Allgemeinen und *Triumph des Todes* im Speziellen, konstatieren Wolfgang Kayser und Günter Oesterle, dass Pieter Bruegel d. Ä. weder eine rationale noch emotionale Deutung erlaubt. Die Ratlosigkeit, die dadurch beim Betrachter evoziert wird, ist der groteske Wesenszug seines Œuvres.<sup>480</sup>

Der Maler James Ensor knüpfte mit seinem grotesken Humor an die Tradition von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d. Ä. an. Bei ihm treten jedoch moralische Aspekte in den Hintergrund und der Tod wird vor allem als abrupter ‚Überraschungsgast‘ dargestellt.<sup>481</sup>

#### 4.1.2. Michel de Ghelderodes *La Balade du Grand Macabre*

Michel de Ghelderode: „Je suis un mensonge, qui dit toujours la vérité.“<sup>482</sup>

(Ich bin eine Lüge, die immer die Wahrheit sagt)

Ghelderode, dessen Œuvre dem absurden Theater, mit den u.a. Vertretern Eugène Ionesco, Alfred Jarry, und dem Theater der Grausamkeit, mit dem u.a. Vertreter Artaud, zuzuordnen ist, blieb in seiner belgischen Heimat zunächst unentdeckt. Bekanntheit erlangte er erst in Paris.<sup>483</sup> Nach eigenen Angaben sei Ghelderode in der Einsamkeit geboren worden und wie die Figuren Boschs unter einer Glasdecke aufgewachsen, wie in seiner Autobiografie *Entierien d’Ostende*, nachzulesen ist. Seine Neigung zum Übernatürlichen, zum Grotesk-Absurden, zu Teufels- und Todesfiguren, Narren, Masken, Puppen und Marionetten und den Malern Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, James Ensor und dem Schriftsteller Charles de Coster, mit seinem Roman *Thyl Ulenspiegel*, ist auf seine Sozialisation im flämischen Kulturkreis zurückzuführen.<sup>484</sup>

Weitere wichtige literarische Anknüpfungspunkte sind für Ghelderode Cervantes *Don Quijote*, Goethes *Faust*, und das Œuvre des belgischen Symbolisten Maeterlinck. Vom Shakespeare-Zeitgenossen Rabelais und insbesondere auch von dem französischen Dramatiker Jarry, dessen Œuvre Ghelderodes wichtigste dramatische Inspirationsquelle ist, übernimmt Ghelderode die

480 vgl. Kayser, Wolfgang and Oesterle, Günter: *Das Groteske*, a.a.O., S. 38.

481 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 132ff.

482 Michel de Ghelderode nach: Kostakeva, Maria: ‚Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske. Zu einigen ‚makabren‘ Sujets im Musiktheater des 20. Jahrhunderts.‘, in: Csobádi, Peter (Hrsg.): *Welttheater*, Mysterienspiel, Rituelles Theater. Anif bei Salzburg: Müller Speiser 1992, S. 593–604, S. 593.

483 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung: über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 145.

484 vgl. ebd. S. 145.

Kraft des Lachens, das selbst, laut ihm, in der dunkelsten Stunde des Todes nicht verstummen solle. Es handelt sich hierbei um ein höhnisches Lachen das ein Privileg der Bösewichte darstellt.<sup>485</sup> Eine Tatsache auf die auch Bergson verweist. (vgl. S. 63.)

Bereits in Ghelderodes erstem Theaterstück *La Mort regarde à la fenêtre* von 1918 nimmt der Tod eine zentrale Stellung ein, indem er in leibhaftiger Gestalt anwesend ist. Obwohl Ghelderodes Leben und Wirken großteils in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts fällt, empfand er, in Brügge lebend, sich mehr als Zeitgenosse des Mittelalters und der Frührenaissance und spürte förmlich<sup>486</sup> „le goût du macabre.“<sup>487</sup> Das von Ligeti zur Vertonung gewählte Theaterstück Ghelderodes *La Balade du Grand Macabre* gilt als Schlüsselwerk des flämischen Dramatikers.<sup>488</sup>

Seine Wahrnehmung war stark auf den Tod fixiert; er dachte, ihn überall zu erblicken:

„J’ai rencontré la mort partout [...] Dans la peinture, dans les livres, exprimée par la musique même. Comme j’avais l’œil prématurément ouvert, je la voyais plus qu’il ne fallait. Cette idée de la mort est devenue dominante à tel point qu’elle apparaît comme thème de base de mon œuvre.“<sup>489</sup>

(Ich habe den Tod überall gesehen [...] In der Malerei, in Büchern, ausgedrückt durch die Musik selbst. Da ich meine Augen vorzeitig offen hatte, konnte ich es mehr sehen, als ich brauchte. Diese Vorstellung vom Tod ist so dominant geworden, dass sie als Grundthema meiner Arbeit erscheint.)

Ghelderode selbst verstand sich aus der Sicht von Auréliu Weiss als „contemporary pre-Renaissance man.“<sup>490</sup> Er dachte, Menschen dieser Epoche konnten freier ihren Leidenschaften nachgehen, als die letztendlich vom materiellen Wohlstand geknechteten Menschen seiner Zeit. Ghelderode versuchte sich möglichst vom modernen Leben fernzuhalten und sich dadurch selbst in Hypnose zu versetzen. Eine Stimmung, die ihm, nach eigenen Angaben, seine pittoreske Sprache ermöglichte. Die Psychoanalyse lehnte er als modernes Instrument entsprechend ab. Fasziniert zeigte er sich hingegen von den Figuren Faust, Don Juan, die bei Ghelderode Zwillinge sind, und Columbus. Man beachte, dass in Ghelderodes *Don Juan* auch der Karneval, mit seinem Maskenprinzip, eine bedeutende Rolle spielt.<sup>491</sup>

485 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 136.

486 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 135f.

487 Ghelderode, Michel de: *Entretiens d’Ostende*, Paris: L’Arche 1956, S.158.

488 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 134.

489 Ghelderode, Bruxelles, Oktober 1961, zit. in: Francis, Jean: *L’éternel aujourd’hui de Michel de Ghelderode*, Spectographie d’un auteur, Bruxelles 1986, S. 156. nach: ebd. S. 134.

490 Michel de Ghelderode nach: Weiss, Auréliu: „The Theatrical World of Michel de Ghelderode“, in: *The Tulane Drama Review*, Nr. 8/1 1963, S. 51–61, S. 52.

491 ebd., S. 52.



Der Großteil der Dramen Ghelderodes spielt in einem imaginären Flandern namens „Breughelland“<sup>492</sup>, dessen Bewohner sich folgendermaßen charakterisieren lassen:<sup>493</sup>

„[Es handelt sich um einen bizarren Personenkreis bestehend aus:] Könige und Narren, Pantoffelhelden und tyrannische Eheweiber, Säufer und machtgierige Minister, Wahnsinnige aus Ehrgeiz, Philosophen, Schwindler und Sterndeuter und immer einige unter allen: reine Liebende [...unter sie] tritt der Tod in leibhaftiger Gestalt, oder als Vorstellung, Ausgeburt der Todesfurcht.“<sup>494</sup>

Auréliu Weiss charakterisiert das Œuvre Ghelderodes folgendermaßen:

„His work is acourious mixture in which everything is piled up chaotically, so that one hast o search fort he precious stone by digging in a bric-à-brac of capricious contrivances (launische Geräte), caricatures, absurdities, agitated puppets, meditative platitudes, extravagances, esoteric obscurities, improbabilities, and naivetés.“<sup>495</sup>

Zum Œuvre E.T.A. Hoffmanns, mit seiner somnambulen Halbwelt, können Parallelen gezogen werden. Der Tod und das ‚Böse‘ sind sowohl in Ghelderodes Dramen als auch Komödien gleichermaßen omnipräsent.<sup>496</sup> Ähnlich wie Pieter Bruegel d. Ä. geht Ghelderode von biblischen Sujets aus, die er in einen neuen Kontext stellt, wobei Verzerrungen ins Groteske zur Darstellung existenzieller Ängste bedeutend sind.<sup>497</sup>

Eine ähnliche Funktion verortet Ghelderode in den Clown-Zwischenspielen der Dramen Shakespeares:

„C’était la compensation, la réaction qu’on offrait au public saturé de meurtre, de trahison, d’angoisse et de mort, et il fallait tout de même que la tragédie restât supportable.“<sup>498</sup>

(„Es war die Entschädigung, die Reaktion, die der Öffentlichkeit mit Mord, Verrat, Qual und Tod geboten wurde, und es war immer noch notwendig, dass die Tragödie erträglich war.“)

Ein besonders wichtiger Impuls für Ghelderodes Theaterästhetik liegt im flämischen Raum. In dessen mysteriösen düsteren Kellergewölben Puppen- und Marionettentheaterstücke aufgeführt wurden, die ihn seit seiner Kindheit faszinierten.<sup>499</sup>

492 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 349.

493 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 135.

494 Dietrich, Margret: *Das moderne Drama: Strömungen, Gestalten, Motive*, Stuttgart: Kröner 1974, S. 699.

495 Weiss, Auréliu: ‚Ghelderode‘, a.a.O., S. 54.

496 vgl. ebd. S. 54.

497 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 136.

498 Ghelderode, Michel de: *Entretiens d’Ostende*, a.a.O., S.158.

499 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 137.

Vor allem die auf Archetypen reduzierten Rollen stellen für ihn einen wichtigen Impetus dar:

„Reflétant les deux, clans grandioses de l’humanité, celui de vice et celui de la vertu, les poupées assument la continuité d’une double galerie de héros: ici les traîtres et là les justiciers, les mauvais et les bons, les ignobles et les nobles, les diaboliques et les providentiels.“<sup>500</sup>

(In Anlehnung an die beiden grandiosen Clans der Menschheit, die der Laster und die der Tugend, nehmen die Puppen die Kontinuität einer doppelten Galerie von Helden an: hier die Treter und dort die Vigilanten, die Bösen und die Guten, das Unedle und das Edle, das Teuflische und das Vorsehende.)

Der Stoff zu Ghelderodes *La Balade du Grand Macabre* entstammt einem solchen Marionettenstück, nach einer flämischen Volkssage, die er für das Theater seines Freundes und Mentors Jef Vervaeck adaptierte und erweiterte.<sup>501</sup> Im flämischen Raum waren ab dem 15. Jahrhundert die Textrezitatoren, die sogenannten *chambres de rhétorique* bedeutend. Diese waren zunächst für die Gestaltung liturgischer Mysterienspiele und Dramen verantwortlich, gerieten jedoch zunehmend in Opposition zu Kirche und Obrigkeit. Aus einer belgischen Polizeiakte aus dem 18. Jahrhundert lässt sich aus diesem Umfeld eine Theateraufführung eines Stückes mit dem Titel *De Wandelende Tod* (dt.: Der spazierende Tod) nachweisen, das in Ghelderodes *La Balade du Grand Macabre* aufgegriffen wurde, in der er die Todesthematik in bewusst karnevalistischer Manier gestaltet.<sup>502</sup> Dies kann den Ausführungen Michail Bachtin folgend als Ausdruck des grotesken Realismus gesehen werden.<sup>503</sup>

Das wesentliche Prinzip des grotesken Realismus entspringt der Idee der Degradation, die für die Kultur des volkstümlichen Humors im Mittelalter von zentraler Bedeutung ist. Alles Erhabene, Spirituelle, Ideale und Abstrakte wird auf die materielle Ebene und auf die Sphäre der Erde und des Körpers herabgesetzt.<sup>504</sup>

Ghelderode nimmt eine Erweiterung, des Marionettenstückes *La Balade du Grand Macabre* vor, dass lediglich die vier Personen Tod, Trunkenbold, Philosoph und dessen Ehegattin umfasst. Er fügt ein Liebespaar und den gesamten Hofstaat des ‚Breughellandes‘ hinzu. Ebenso erweitert Ghelderode die Handlung, die nach der Vorlage des Puppenstückes lediglich das plötzliche Auftauchen des Todes, das gemeinsamen Besäufnis und schließlich die Narkotisierung des Todes umfasst.<sup>505</sup>

500 Ghelderode, Michel de: *Entretiens d’Ostende*, a.a.O., S.100.

501 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 138.

502 vgl. ebd. S. 139

503 vgl. Everett, Uno: „Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*.“, in: *Music Theory Spectrum*, Nr. 31/1 (2009), S. 26–56, S. 27.

504 vgl. ebd. S. 28.

505 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 139.

Ghelderode hebt das Stück dadurch auf eine philosophisch-ethische und allgemein menschliche Ebene, indem die ureigene Todesangst des Menschen, in Form des zu erwartenden Weltuntergangs, überwunden wird und er dadurch zu neuer Lebensfreude gelangt.<sup>506</sup> Nicht zuletzt die politisch-historische Zuspitzung in den 30er- Jahren, in denen Ghelderodes Theaterstück entstand, lieferte einen Anstoß zur Hinwendung zum Sujet des Jüngsten Gerichts.<sup>507</sup>

Die in den Regieanweisungen formulierten musikalischen Motive des Theaterstückes lieferten Ligeti eine wesentliche Inspirationsquelle zur musikalischen Umsetzung des Stoffes.<sup>508</sup>

„[...] wie z.B. der Klang einer Ziehharmonika, der ‚falsche Gesang‘ des Trunkenboldes, das auf der Trompete geblasene *Dies irae* und das immer wieder angestimmte Breughellandlied.“<sup>509</sup>

Ligeti seinerseits knüpft an die dem Stück Ghelderodes immanente Musikalität an. Ghelderode weist darauf hin.<sup>510</sup>

„Je crois qu’il ya dans mon oeuvre un élément musical, un jeu symphonique.“<sup>511</sup>

(Ich glaube, dass in meiner Arbeit ein musikalisches Element steckt, ein symphonisches Spiel.)

Ghelderode sieht als Grundaufgabe der Dramaturgie das Schaffen von ‚Musik‘ in der menschlichen Sprache:

„Il faut opérer une première transfiguration du text qui doit devenir plus qu’un langage dramatique; le text doit devenir musique signifiante. Il y a tout un travail à faire sur la matière sonore des mots pour en dégager la musicalité pure.“<sup>512</sup>

(„Es ist notwendig, eine Umsetzung des Textes vorzunehmen, die mehr als nur dramatische Sprache werden muss. Der Text muss zu sinnvoller Musik werden. Es gibt viel zu tun, um das Klangmaterial der Worte in seiner reinen Musikalität zur Geltung zu bringen.“)

Ghelderode gibt zahlreiche Regieanweisungen wie bestimmte Stellen durch ein musikalisches Motiv, ein Thema, ein Lied, eine Tanzmelodie oder durch die Wahl bestimmter Instrumente mit Leben erfüllt werden sollen.<sup>513</sup> Auch in der Oper *Le Grand Macabre* werden diese Regieanweisungen durch Ligeti aufgegriffen, etwa als Nekrotzar im ersten Bild das *Dies irae* auf der Trompete bläst.<sup>514</sup>

506 vgl. ebd. S. 139.

507 vgl. ebd. S. 140.

508 vgl. ebd. S. 140.

509 ebd. S. 140.

510 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 146.

511 Ghelderode zit. nach: R. Beym: M. de Ghelderode ou la hautise du masque. Bruxelles 1971, S. 174, nach: ebd. S. 146.

512 Nele Paxinou: Ghelderode ou le théâtre transfiguré, in: Michel de Ghelderode et le Théâtre contemporain. Bruxelles, 1980, S. 64, nach: ebd. S. 146.

513 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 146.

514 vgl. ebd. S. 147.

Zu erwähnen sei, dass Ghelderode kurz am Konservatorium Musik studierte, wobei ihn besonders die polyfonen Meister des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance, sowie Giovanni Pierluigi da Palestrina und J.S. Bach interessierten.<sup>515</sup>

#### 4.1.3. Abweichungen von Ghelderodes Theaterstück

Meschke reduzierte bereits im ersten Librettoentwurf das 3-aktige Theaterstück Ghelderodes in 6 Bildern auf 2 Akte in 4 Bildern, indem er die Bilder 3 und 4 des zweiten Aktes von Ghelderodes Drama in das Bild 3 der Oper reduzierte und die Bilder 5 und 6 Ghelderodes in ein kurzes epiloghaftes Bild in der Oper umformt. Die Genese des Librettos zeichnet sich durch mehrere Umarbeitungen sowohl durch Meschke, aber vor allem durch Ligeti aus, der sich tendenziell immer mehr vom Entwurf Meschkes entfernt und sich wieder mehr der Vorlage Ghelderodes annähert. Die Änderungen gegenüber der Vorlage gehen über die notwendigen Verdichtungen eines Librettos weit hinaus; da es sich vor allem durch slapstick- bzw. comicartige Überzeichnungen auszeichnet.<sup>516</sup> Seine Oper, trotz aller grotesker Momente, als reine Clownerie zu sehen, ist laut Ligeti jedoch eine schwere Verfehlung:

„Es geht in dem Stück um's Ende der Welt, also um etwas wirklich Bedrohliches.“<sup>517</sup>

Die stärkste Divergenz stellt jedoch die Gestaltung des letzten Bildes dar: Während Ghelderode den Großen Makabren als Gaukler entlarvt, lassen Meschke und Ligeti ihr Publikum über dessen Glaubwürdigkeit bis zuletzt völlig im Unklaren und erhalten die Doppelbödigkeit der Figur dadurch aufrecht. Am Ende der Oper nach dem Tod des Großen Makabren steht ein ebenso fragwürdiger Triumph des Eros.<sup>518</sup>

Im Libretto leitet sich die Benennung der Charaktere oft aus der Verfremdung bekannter Wörter ab. Im Namen Nekrotzar verschmilzt die Idee eines Tyrannen (Zar) mit der Unterwelt (nekro). Gepopo ist eine groteske Kombination aus der Geheimpolizei im NS-Staat (Gestapo) und Popo. Popo lässt sich neben seiner unmittelbaren Bedeutung auch als Allusion an Papageno lesen. Auch in der Musik werden in ähnlicher Weise stilistisch inkongruente Elemente kombiniert. Es ergibt sich dadurch ein Synkretismus aus ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst, wie er im Finale von Beethovens Neunter Symphonie im Thema ‚Ode an die Freude‘ auftritt.<sup>519</sup>

515 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 140f.

516 vgl. ebd. S. 143ff.

517 Ligeti, György und Roelcke, Eckehard: ‚*Le Grand Macabre*‘ - Zwischen Peking-Oper und Jüngstem Gericht“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52/8 (1997), S. 25–31, S. 26.

518 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 143ff.

519 vgl. Everett, Uno: ‚Signification‘, a.a.O., S. 30.

#### 4.1.4. Vulgärsprache, Knittelverse und biblische Allusionen

Bei den Diskussionen zwischen Meschke und Ligeti nahm die sprachliche Gestaltung des Librettos einen zentralen Raum ein. Ligeti schwebte eine Radikalisierung und Vulgarisierung der Sprache nach dem Vorbild Alfred Jarry vor. Erich Fromm sieht die Vulgärsprache als Ausdruck von Nekrophilie, insbesondere betrifft dies die Verwendung von Fäkalausdrücken. In diesem Kontext sind Fäkalien als tote Materie, als Vorstufe von Leichen, zu sehen.<sup>520</sup>

In den Dialogen des Liebespaares nimmt Ligeti jedoch einige der Vulgarismen Meschkes zurück und fügt an anderen Stellen dafür zahlreiche Obszönitäten hinzu:<sup>521</sup> „Geiles Gewürm!“<sup>522</sup>, „Vögelt doch gleich hier, da hab ich auch was davon!“<sup>523</sup>, „Hoppla, Schlappschwanz!“<sup>524</sup>, „Bescher mir eine gute Nacht“<sup>525</sup>, „He, Flitscherl, topless, was?“<sup>526</sup>, „hier bin ich, bin gut bestückt!“<sup>527</sup>

Eine weitere Besonderheit stellen die zahlreichen von Ligeti verwendeten skatologischen Ausdrücke dar, wie im Folgenden im Dialog zwischen schwarzen und weißen Ministern:

„Arschlecker, Arschkriechler, Kloputzler, Plumskloboy, Pißschlürfel, Pinkelsäue, Pfurzschnuffler.“<sup>528</sup>

Als Kontrast stellen die Minister kurz darauffolgend im selben Dialog ihre Gelehrsamkeit durch die Aneinanderkettung von Fremdwörtern unter Beweis.<sup>529</sup> Das variationshafte Spielen mit der Sprache ist in der Oper bedeutend. Astradamors konfrontiert seine Gattin Mescalina mit einer Hasstirade, in der er unzählige Folter-, Tötungs- und Zerstückerungsmechanismen ersinnt:

„Erdrosseln könnt‘ ich sie!  
Erwürgen; erstechen, erdrücken, ersticken,  
erdrosseln, ertränken, erdolchen, erhängen,  
morden, töten, killen, köpfen,  
hängen, schlachten, pfählen, schächten,  
und vergiften und vernichten!  
Umlegen, umbringen, um- [...]“<sup>530</sup>

520 vgl. Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 383ff.

521 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 155.

522 Ligeti, György und Meschke, Michael: *Le Grand Macabre, Oper in 2 Akten, Textbuch*, Mainz: Schott 1990, S. 6.

523 ebd. S. 6.

524 ebd. S. 15.

525 ebd. S. 18.

526 ebd. S. 19.

527 ebd. S. 20.

528 ebd. S. 28f.

529 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 159.

530 Ligeti, György und Meschke, Michael: *Textbuch*, a.a.O., S. 18.

Bei selbst hinzugefügten Versen verfolgt Ligeti ein ganz anderes Konzept als Alfred Jarry, dass sich eher an die naive Verskunst Friederik Kempners und die freiwillig-unfreiwillige Weise Julie Schraders anlehnt. Die Verse Ligetis können durchaus in der Nähe von Mozarts *Bäse-Briefe* gesehen werden, in denen Mozart mit Sprache variationsartig, wie in einer Komposition, spielt.<sup>531</sup>

Ein weiteres Beispiel sind folgende Knittelverse in denen Piet und Astradamors Nekrotzar charakterisieren:

„Der Nekro ist kein Zar!  
Er ist gar nur ein Narr!  
Zwar ist er sonderbarr  
und ein wenig bizarr,

doch krümmt er uns kein Haarr!  
Uns droht keine Gefahrr!  
Es geht uns wunderbarr!“<sup>532</sup>

Mit der sprachlichen Überarbeitung des Librettoentwurfs Meschkes war Ligeti rückblickend nicht ganz zufrieden:

„Ich habe mit meinem schlechten Deutsch und mit einem Reimlexikon blöde Verse gemacht. Das wurde von den Kritikern oft mißverstanden. Es ist eine bewußt sehr „niedrige“ Sprache. Interessant ist, daß die Übersetzungen ins Englische, Französische und Italienische viel besser waren als das deutsche Original.“<sup>533</sup>

Einen Kontrast zur Vulgärsprache und den Knittelversen bilden die von Ligeti verwendeten zahlreichen biblischen Allusionen, in denen er sich von der geheimen Offenbarung des Johannes aus der lutherischen Bibelübersetzung, inspirieren lässt. Einzelne lateinische Bibelverse aus der Vulgata sind im Libretto anzutreffen.<sup>534</sup>

#### 4.1.5. Das Maskenprinzip

Im Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts wurden viele Werke geschrieben, die die Konventionen der Gattung grundsätzlich in Frage stellen, ein Beispiel hierzu ist Richard Strauss *Ariadne auf Naxos*. Dadurch, dass die Musik nicht mehr Botschafter der Handlung ist, sondern sich parodistisch distanziert, werden bisher gültige Maximen des Musiktheaters durchbrochen. Ferner treten entpsychologisiert Figuren auf, die marionettenhaft agieren, wodurch wiederum der groteske Charakter unterstrichen wird.<sup>535</sup>

531 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 157.

532 Ligeti, György und Meschke, Michael: *Textbuch*, a.a.O., S. 49.

533 Ligeti, György und Roelcke, Eckehard: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 26.

534 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., 158f.

535 vgl. Kostakeva, Maria: ‚Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske.‘, a.a.O., S. 594.

Busoni äußert sich 1913 folgendermaßen:

„Es sollte die Oper eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder in einen Lachspiegel reflektiert. [...] Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jeden Schritt gewahr bleibe und nicht sich hingebe wie einem Erlebnis.“<sup>536</sup>

Ein oft verwendetes Mittel, um Distanz zu schaffen, ist das Masken- und Zerrspiegelverfahren, das zentrale Gestaltungsprinzip, das Ligeti verwendet um die Figuren in *Le Grande Macabre* zu zeichnen. Er stellt seine Figuren ähnlich wie Jarry grotesk, verfremdet und entpsychologisiert dar, wodurch sie einen ambivalenten Charakter erhalten, der gleichermaßen Züge von Marionetten und Menschen trägt. Ligeti beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen.<sup>537</sup>

„Alles soll von Marionettisierung durchzogen sein; auch die lebendigen Sänger haben etwas Automatisch-Verfremdetes in sich. Du wirst das hören, sobald alles als Musik erklingt. Alles ist zwar hoch emotionell, doch sind die Emotionen puppenhaft stilisiert und deep frozen.“<sup>538</sup>

Die Figuren in der Oper changieren, wie in der karnevalistischen Kultur üblich, zwischen Teilnehmer und Zuhörer. Prototyp dieses Verhaltens ist das Paar Nekrotzar und Piet vom Faß. Einen neuen Impetus findet das avantgardistische Theater in der Wiederbelebung karnevalistischer Sujets, wie dem Jahrmarkts- und Wandertheater, Puppen-, Marionetten- und Gauklerbühnen.<sup>539</sup>

Bereits für Ghelderode, war dies eine wesentliche Inspirationsquelle, in der er einen, auf ihre Grundformen reduzierten Vorrat an Archetypen, von einfachem Gemüt, vorfand. Ghelderode ermöglicht die Assoziation der Marionetten, sich in anarchischer Weise von sämtlichen Fesseln der Konvention zu befreien.<sup>540</sup>

Ligeti folgt der Tradition des absurden Theaters, dass sich oftmals durch intertextuelle Bezüge auszeichnet, so kann als Beispiel Jarrys *König Ubu* als Bearbeitung von Shakespeares *Macbeth* gesehen werden.<sup>541</sup> Piet für Nekrotzar die Funktion eines Pferdes übernimmt, kann dies als Anspielung auf Don Quijote und Sancho Pansa gesehen werden. Ein anderes Beispiel wäre die

536 Busoni, Ferruccio: *Wesen und Einheit der Musik*. Herausgegeben von J. Herrmann, Berlin: Hesse 1956, S. 63, nach: Kostakeva, Maria: „Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske“, a.a.O., S. 593.

537 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 176.

538 Brief György Ligeti an Michael Meschke vom 1. März 1976, nach: ebd. S. 176.

539 vgl. Kostakeva, Maria: „Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske.“, a.a.O., S. 594.

540 vgl. Kostakeva, Maria: „Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske.“, a.a.O., S. 594.

541 vgl. ebd. S. 597.

Figur des Komturs in Mozarts *Don Giovanni*, der ähnlich wie Nekrotzar ein ‚infernopathetisches‘ Auftreten hat, das bei Ligeti oftmals ins Groteske überzeichnet wird, und im Falle Piets, mit seinem epikureischen Wesen, an Papageno und Falstaff erinnert.<sup>542</sup>

Das Maskenprinzip in der Oper wird durch Kostümierungen umgesetzt. Bereits in den *Aventures* und *Nouvelles Aventures* verwendet Ligeti dieses Prinzip und lässt den Golem als überdimensionale Figur auftreten.

Ligeti beschreibt das Benehmen und die Erscheinung seiner Hauptfigur Nekrotzar folgendermaßen:<sup>543</sup>

„Das Gauklerhafte, das ‚falsche Messias‘ hafte soll nur unterschwellig mitspielen. Nekrotzar ist sehr groß und hager, er soll größer erscheinen als ein Mensch. [...] Nekrotzar benimmt er sich aber pathetisch, arrogant und gekünstelt unecht.“<sup>544</sup>

Bei seiner ersten Erscheinung vor Piet soll Nekrotzar nur ansatzweise als Personifizierung des Todes erkennbar sein, bereits hier soll eine gewisse Ambiguität der Identitätsfrage Nekrotzars gegeben sein.<sup>545</sup> So wird die äußere Erscheinung Nekrotzars folgendermaßen beschrieben:

„Sein Kopf kann ein Totenkopf, sein Körper ein Skelett sein. Die Kostümierung und Maskierung soll aber auch etwas Doppelbödiges, Fadenscheiniges einbeziehen; es soll der zwiespältige Eindruck entstehen, Nekrotzar könnte der Tod sein, oder vielleicht ein Gaukler, der vorgibt, er sei der Tod.“<sup>546</sup>

Der Tod kann somit durchaus als groteske Figur betrachtet werden, wie Jarry in *Der Alte vom Berge* schreibt: „Der Tod ist ironisch.“<sup>547</sup>

Dies knüpft an die groteske Darstellung des Todes im absurden Theater an. Hierzu Ionesco, in einem Gespräch mit Samuel Beckett:

„Der Tod kann komisch sein im Angesicht des Todes ist alles lächerlich. Ich verstehe das so, dass alles am Tod lächerlich ist Beckett! Das Lächerlichste ist das Wahrste in uns und vielleicht das Subtilste [...] alle bisherigen Gesellschaften sind schlecht gewesen. Es gibt keine gute Gesellschaft die Tyrannei, die Diktatur, der Liberalismus, der Kommunismus, der Kapitalismus, alles ist schlecht.“<sup>548</sup>

542 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 176.

543 vgl. ebd. S. 177.

544 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 37, S. 31.

545 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 177.

546 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 37, S. 31.

547 Jarry, ‚Alfred: *Der Alte vom Berge*, München: S. 111, nach: Kostakeva, Maria: ‚Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske.‘, a.a.O., S. 593.

548 Eugen Ionesco im Gespräch mit Samuel Beckett, nach: Gstättner, Egid: *Die Familie des Teufels: Allein gegen die Literaturgeschichte*, Wien: Picus 2018, (ebook ohne Seitenangabe Anm.)

<https://books.google.at/books?id=b3p3DwAAQBAJ&pg=PT375&dq=Der+Tod+kann+komisch+sein+ionesco&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi7kZfPkLzjAhXEy6YKHZ1DA7gQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 23.11.2019.



Neben seinen optischen Attributen hat Nekrotzar auch seine musikalischen in der Partitur. Diese sind der Tritonus, der *diabolus in musica*, große dissonante Sprünge in seinen Vokallinien, insbesondere große Septen. Beides sind mit ihrer auffälligen Chromatik ganz traditionelle Todesattribute und stellen musikalische Masken dar.<sup>549</sup> Bei seinem ersten Auftritt verwendet Nekrotzar die typischen optischen Todesattribute Sense, Glöckchen und eine Todesmaske sowie einer Trompete. Er möchte von Piet in seiner Rolle als Tod bestätigt werden, doch dieser hat nur Hohn für ihn übrig:<sup>550</sup> „Ein Schauspieler, ha-ha [...], ein Opernsänger, oder sowas, he-he-he [...], Schauspieler auf der Bühne des großen Welttheaters.“<sup>551</sup>

Seinen großen Auftritt hat Nekrotzar in der Szene Einzug des Großen Makabren, sensenschwingend und ad libitum Trompete blasend. Die Szene nimmt dadurch Anleihe an einen Triumphzug. Man denke in diesem Kontext auch an Pieter Bruegel d. Ä. *Triumph des Todes*, in dessen Bildmitte sich ein Skelett auf einem Pferd reitend und ebenfalls Sense schwingend, befindet. In der Oper wird dies durch Nekrotzar mit Piet als Pferd dargestellt.<sup>552</sup> Die Trompete kann als Signalinstrument für das bevorstehende Ende des Jüngsten Gerichts gedeutet werden.

Das Maskenprinzip tritt auch in Form von akustischen Travestien auf, in dem ein Teil der männlichen Rollen von Frauenstimmen gesungen wird. (Spermando, Prinz Go-Go, Gepopo).<sup>553</sup> Es kommt in der Oper zu einem dadaistischen Spiel mit einzelnen Worten:<sup>554</sup> Nachdem das Wort ‚makabre‘ in den Vokalfigurationen Gepopos 10-mal variiert wurde, (Makabri! Makrabi! Makrabe!), folgt hierauf die Frage des kindlichen Prinzen Go-Go:<sup>555</sup> „Was für eine Krabbe?“<sup>556</sup>

549 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 178.

550 vgl. ebd. S. 178.

551 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 82, S. 73.

552 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 178.

553 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 180.

554 vgl. ebd. S. 183.

555 vgl. ebd. S. 182f.

556 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 420ff., S. 278f.

Beispiel Nr. 7: 3. Bild, Gepopos animalische Koloraturen, Z. 420,  
Ausschnitt Vokalstimme



Abbildung 32. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), Studierparticell von Friedrich Wanek, Mainz: Schott 1978, Z. 420ff., S. 278f., nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musikalische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 182.

## 4.2. Analyse nach musikalisch-semantischen Einheiten

### 4.2.1. Die Vorspiele-Autohupen

Eröffnet wird die Oper von einer Monteverdis *L'Orfeo* nachempfunderer Toccata, einer von vielen Allusionen, in der im Gegensatz zu festlich von Pauken untermalten Trompetenklängen, in Anlehnung an die *Musique concrète*, Autohupen erklingen.<sup>557</sup>

„In den Vorspielen zum 1. und 2. Bild werden die Signale von drei mal vier autohupen und zum 3. Bild sechs elektrischen Klingeln kontrapunktischen Satztechniken unterworfen und gemäß dem Vorbild der Barockoper zu einer fanfarenartigen Eröffnungsmusik komponiert.“<sup>558</sup>

In den Vorspielen übernehmen die Autohupen und Türklingeln die semantischen und formbildenden Funktionen klassischer Orchesterinstrumente, dies ist als groteske Umdeutung zu sehen. Die 12 Autohupen führen in die „versoffene und verhurte Welt des imaginären Breughellandes“<sup>559</sup> ein, so entsteht ein Zerrspiegel der Einführungstoccata aus Monteverdis *L'Orfeo*, vom Anfang der abendländischen Operngeschichte.<sup>560</sup> Bernard Hughes bezeichnet die Vorspiele als Transposition von Monteverdis Eröffnungstoccata „into Laurel-and-Hardy car-horns.“<sup>561</sup>

557 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: *Le Grand Macabre*, a.a.O., S. 228.

558 ebd. S. 228.

559 Brief Ligeti an Ove Nordwall vom 27.1.1975, nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 160.

560 Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 160.

561 Hughes Bernard: „London, ENO: Ligeti's ‚Le Grand Macabre‘“, in: *Tempo* Nr. 64/ 251 (2010), S. 51–52, S. 52.

Wie Monteverdi knüpft Ligeti an die Wirkung von Signalinstrumenten an. Die Verwendung von Autohupen ist nicht nur als Parodie auf musikalische Konventionen zu verstehen, sondern beruht auf ein Erlebnis Ligetis 1957 in Paris: <sup>562</sup>

„Es war ein wunderbares Stück, das von Cage hätte stammen können [...] Wenige Minuten vor Mitternacht begannen die Autos mit einem wunderbaren Hupkonzert und da der Verkehr durch Ampeln geregelt wurde, kamen die Autos nicht allein, sondern in Scharen [...] sobald die Autos anhalten mußten, hupten sie nicht mehr. Dafür kam aus den Querstraßen eine Hupwelle heran: das Ganze bestand wie aus hundertfachen Blechbläserklängen, die sich im Raum bewegen.“<sup>563</sup>

Die Verwendung von Alltagsgeräuschen kann auch als Ausdruck des Maskenprinzips gedeutet werden. Diese kommen nicht nur in den Vorspielen vor, sondern auch zur Charakterisierung der Militärfiguren Ruffiack, Schobiack und Schabanack. So wird ein weiterer Akzent gesetzt, die Welt kann zwar untergehen, jedoch nicht das Streben nach Militärmacht.<sup>564</sup>

Im 3. Bild Ab. Z. 387 nähert sich die lebendige Welt des Orchesters, der von Fromm beschriebenen mechanisch-nekrophilen Welt (siehe S.11.), der Autohupen und Türklingeln, durch die Verwendung von Trillern und Repetitionen,<sup>565</sup> an. Die Szene ist von dämonischer Symbolik geprägt, indem das Narrengefolge als Henker dargestellt wird.<sup>566</sup> Dies knüpft an die Gesellschaftskritik durch die Verwendung mechanischer Instrumente in Ligetis *Poème Symphonique* an:

„Poème Symphonique hat, so glaube ich, die Besonderheit, daß es eine Kritik gegen die heutige musikalische Situation ist, doch insoweit eine spezielle Art von Kritik, als die Kritik selbst mit Mitteln der Musik erfolgt. [...] In Poème Symphonique geschieht dieselbe Kritik aber statt durch einen Text, unmittelbar durch Musik. [...] Ich denke, das wesentliche kompositorische Moment im Stück besteht daraus, daß die Ausführenden das Podium – und damit das Publikum – verlassen, Maschinen und Publikum bleiben miteinander allein konfrontiert. [...] Was mich heutzutage so stört, sind vor allem die Ideologien (sämtliche Ideologien, indem sie stur und intolerant gegen alles übrige sind), und Poème Symphonique richtet sich vor allem gegen diese.“<sup>567</sup>

562 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 229.

563 Ligeti, György und Gottwald, Clytus: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie, II. Collage“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 288–291, S. 289.

564 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 186.

565 vgl. Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 387ff., S. 259ff.

566 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 186.

567 Ligeti: Aus einem Brief an Ove Nordwall nach: Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 7f.

Zunächst stellt sich Ligeti für sein Opernprojekt eine Avantgarde- Oper vor, wie beispielsweise Mauricio Kagel's Staatstheater (1970), in dem Kagel zwar die Ressourcen eines Opernhauses nutzt, jedoch in subversiver Weise:<sup>568</sup>

„He was originally intending to write a radical, avant-garde opera in the mould of Mauricio Kagel's work Staatstheater (1970), but as the project evolved, it transformed into an opera which was far more conventional but with a clear modernist focus. Ligeti's problem was how to compose an opera which was both acceptable to the opera houses of Europe, but also allowed him to preserve his integrity and invention.“<sup>569</sup>

Ligeti blieb der Idee eine subversive Oper zu schreiben treu. Dies wurde in den grotesken Momenten sowohl im Libretto als auch der Musik umgesetzt, von denen die Vorspiele als Musterbeispiele zu sehen sind.<sup>570</sup>

Ligeti bezeichnet *Le Grand Macabre* mit etwas Ironie, als „Anti-Anti-Oper“<sup>571</sup>, wodurch er sich von der Avantgarde ein Stück abwendet und der Postmoderne zuwendet. In einem Interview mit Eckehard Roelcke äußert sich Ligeti diesbezüglich:

„Dieses Wort „Anti-Anti-Oper“ soll man nicht mehr sagen. Das war nur ein Aperçu, das ich zu Mauricio Kagel sagte, als ich 1971 sein *Sur Scène* gesehen habe.“<sup>572</sup>

Gemäß Hermann Danuser ist Postmoderne ein Begriff aus dem Präfix ‚post‘ und dem polyvalenten Begriff ‚Moderne‘. Im Europa der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts kann, laut ihm, dieser Begriff unter anderem auf die Komponisten Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn und Hans-Jürgen von Bose angewandt werden, die durch die Wahl traditioneller Gattungen wieder eine stärkere Eingliederung in den regulären Konzertbetrieb und größere Verständlichkeit beim Publikum anstrebten.<sup>573</sup>

568 vgl. Searby, Michael: „Ligeti's ‚Le Grand Macabre‘: How he solved the problem of writing a modernist opera“, in: *Tempo* Nr. 66/262 (2012), S. 29–38, S. 29f.

569 ebd. S. 29.

570 vgl. ebd. S. 31.

571 Ligeti, György: „Zur Entstehung der Oper *Le Grand Macabre*“, in: Ligeti, György: *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Lichtenfeld, Monika*, Mainz: Schott 2007 (Bd. 2), S.266–269, S. 267.

572 Ligeti, György und Roelcke, Eckehard: „Le Grand Macabre“, a.a.O., S. 25.

573 vgl. Danuser, Hermann: „Zur Kritik der musikalischen Postmoderne“, in: Gojowy, Detlef (Hrsg.): *Quo Vadis Musica*, Kassel: Bärenreiter 1990, S 82–91, S. 82f.

In einem Interview mit Josef Häusler beschreibt Ligeti sein Verhältnis zur Tradition:

„Ich habe eine merkwürdige doppelbödige Einstellung zur Tradition. Einerseits mache ich eine Musik, die nicht traditionell ist, die – ich hoffe es jedenfalls – etwas Neues oder etwas Persönliches ist. [...] Ich will in meiner Kompositionsart immer weiter gehen. Das bedeutet nicht, daß ich meinen Stil ändern würde, aber innerhalb einer ganz bestimmten stilistischen Möglichkeit, oder eines stilistischen Weges, versuche ich, immer weiter zu gehen. Unter ‚weiter gehen‘ verstehe ich jetzt gar nicht Entwicklung, sondern einfach verschiedene neue Aspekte oder für mich neue Lösungen kompositorischer Probleme.“<sup>574</sup>

Durch die zahlreichen in *Le Grand Macabre* verwendeten Allusionen, die für die Postmoderne typisch sind, stellt Ligeti einen engen Kontext zur Musikgeschichte her.

#### 4.2.2. Das Breughellandlied

Eröffnet wird das erste Bild durch das ‚Breughellandlied‘ von dem immerzu betrunkenen Piet vom Faß:<sup>575</sup>

„Dies irae, dies illa,  
solvat saeculum in...  
O, goldnes Breughelland,  
das kei-(Hk) das keine Sorgen kennt,  
gib deinen Kindern einen Rausch!  
O. altes Paradies  
wo bist du hin?“<sup>576</sup>

Das Breughellandlied dient als Motto der Oper und demonstriert das motivische Spannungsverhältnis der nachfolgenden Ereignisse, die einerseits vom bevorstehenden Weltgericht und andererseits von der hedonistischen Grundeinstellung der Betroffenen geprägt sind. So wie Piet vom Faß laut Regieanweisung vom Rauschzustand „tor kelnd nach dem Rhythmus des ‚Dies irae‘“<sup>577</sup> tanzt, ist das „Breughelland“<sup>578</sup> der Trunksucht, Perversion und politischer Korruption verfallen, als seine Bewohner die Nachricht des drohenden Weltendes erhalten. Dem anfänglichen Entsetzen der Bewohner Breughellands folgt ein Streben nach Macht, Rausch und Lust.<sup>579</sup> Erich Fromm betrachtet Alkoholismus, mit seiner Betäubung und Selbstdestruktion, als Ausdruck der Nekrophilie.<sup>580</sup>

574 vgl. Interview György Ligeti mit Josef Häusler 1968, in: Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 140.

575 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 220.

576 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 1ff., S. 1ff.

577 ebd. Z. 2, S. 2.

578 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 349.

579 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 220.

580 vgl. Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 366ff.

Die desolaten Verhältnisse im Breughelland werden auch im Bühnenbild wiedergegeben. Laut Maria Kostakeva weist in der Regieanweisung zum ersten Bild „Im schönen Breughelland. eigentümliches Milieu, das die eingebildete Natur von Breughelland darstellt. Seitlich ist eine Grabkammer (oder ein Mausoleum, oder ein prunkvoller Sarg).“<sup>581</sup> auf die Verfremdung des ganzen Opernapparates, hin. Die erste Arie des Piet vom Faß ‚Im schönen Land Breughelland‘ erinnert sie idiomatisch an die Einführungsarie des Leporellos aus Mozarts *Don Giovanni*, da sie eine ähnliche dramaturgische Funktion hat.<sup>582</sup>

Ligeti fügte am Anfang des Breughellandliedes den Beginn der Sequenz des *Dies irae* von Thomas von Celano in leicht verfremdeter Form ein, das dadurch die dramaturgische Funktion eines Mottos für die Oper erhält. Dies ist weder in Meschkes Librettoentwurf noch in Ghelderodes Dramentext zu finden. Ligeti hat keinen Vorbehalt, die liturgische Sequenz zum Beginn eines Trinkliedes zu machen, und stimmt auf ein „ganz übertrieben schreckliches und doch nicht wirklich gefährliches“<sup>583</sup> Jüngstes Gericht ein. Dies stellt eine groteske Umdeutung dar, ganz so wie Bosch in seinen Gemälden Musikinstrumente der himmlischen Sphäre in grotesker Weise zu Folterinstrumenten umfunktioniert. Ligeti gibt zwar für das Jüngste Gericht von *Le Grand Macabre* das ‚Dies irae‘ seines *Requiem*s als Vorbild an, jedoch ist dessen musikalischer Duktus, der verzweifelte Angstschrei, der den Tod der bedrohten Menschheit zum Ausdruck bringt, und ist dadurch von der melancholischen Weinseligkeit des ‚Breughellandliedes‘ zu unterscheiden.<sup>584</sup>

Not. 12: *Le Grand Macabre*, Particell, Z. 1-2, Piet

Abbildung 33. Ligeti, György: *Le Grand Macabre*. *Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell* von Friedrich Wanek, Mainz: Schott 1978, Z. 420ff., S.278f. , nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 182.

581 Ligeti, György: *Le Grand Macabre*, *Studierparticell*, a.a.O., Z.1, S. 1.

582 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 182.

583 Ligeti, György: „Zur Entstehung der Oper *Le Grand Macabre*“, in: Ligeti, György, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Monika Lichtenfeld Band 2, Mainz: Schott 2007, S. 266–269, S. 268.

584 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 220f.



Abbildung 34. Sequenz Dies irae, aus Liber usualis, Paris: Desclée & Socii, 1958, S. 181.

Somit tritt ein intertextueller Bezug als Todessymbol auf. Im Mittelpunkt steht hierbei der Konflikt zwischen drohender Todesqual und Hoffnung auf Erlösung, dem zentralen Sujet Ligetis ‚Dies irae‘ aus seinem *Requiem* und ebenso in *Le Grand Macabre*. Ligeti greift hier mehrfach auf die Tradition des Totentanzes zurück, indem die von Ghelderode geschaffene Titelfigur des ‚Großen Makabren‘ als Personifizierung des Todes dargestellt wird.<sup>585</sup>

Erinnert sei daran, dass der spätmittelalterliche Totentanz im Spannungsfeld zwischen Todeserfahrung und Hedonismus entstand. Diese groteske Ambivalenz begründete sowohl Ligetis, als auch Ghelderodes Interesse an diesem Sujet.<sup>586</sup>

Ligeti formuliert, dass als gemeinsame Idee im ‚Dies irae‘ seines *Requiem*s und in *Le Grand Macabre* die „Aufhebung der Angst durch Verfremdung zugrunde liegt“<sup>587</sup>:

„Es ist die Angst vor dem Tod, die Apotheose der Angst und das Überwinden der Angst durch Komik, durch Humor, durch Goteske.“<sup>588</sup>

Eine Grundidee, die auch im spätmittelalterlichen Totentanz zu finden ist, der den Betrachtern ein Stück weit die Angst vor dem Tod nehmen sollte. Ligeti vermischt allgemein verständliche Bilder von Todesangst und Todesgewissheit, wie sie in den Visionen des Jüngsten Gerichts dargelegt werden, mit allegorisch personifizierten Darstellungen des Todes, wie sie im mittelalterlichen Totentanz vorkommen. Ligeti verwendet als spezielles Mittel neben Komik und Humor insbesondere das Groteske.<sup>589</sup>

585 vgl. ebd. S. 131.

586 vgl. ebd. S. 127.

587 Ligeti, György: „Zur Entstehung“, a.a.O., S. 268.

588 Ligetis Wortlaut wiedergegeben in: Wolfgang Burde: Im Banne des imaginären Reichs Kilviria, in: NZ 154, 1993, H.1, S. 44. nach: Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 111.

589 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 111.

Dem ‚Dies irae‘ aus dem *Requiem* und in *Le Grand Macabre* legte Ligeti folgende Vorstellung der Apokalypse zugrunde: „meine Vorstellungen [kreisten] um irgendein tragikomisches, ganz übertrieben schreckliches und doch nicht wirklich gefährliches ‚Jüngstes Gericht‘“. <sup>590</sup>

Für Ligeti standen somit die kalmierenden Aspekte des Grotesken im Zentrum. Zurück bleibt eine Ambivalenz des Grotesken zwischen Lächerlichkeit und Tragik und der von Ligeti so geschätzte doppelbödige Humor, der sich in der Kooperation von Ligeti und Meschke im entstandenen Libretto zu *Le Grand Macabre* manifestiert. <sup>591</sup> Ligeti betrachtet ganz allgemein das Ernste und Komische als zwei Seiten einer Medaille:

„Das Ernste ist humoristisch, das Komische ist todernst.“ <sup>592</sup>

Eine Tendenz die sich durch die ganze Oper hindurchzieht, selbst die nach dem Tod des Todesbringers Nekrotzars einsetzende Schlussapotheose bleibt im Sinne des Grotesken widersprüchlich und doppelbödig. <sup>593</sup>

Ligeti verwendet im ‚Dies irae‘ seines *Requiem*s (1965) jene Technik, die er schon im ‚Allegro appassionato‘ seiner *Aventures* (1962) benutzt hat. Auf der einen Seite steht menschlicher Ausdruck, auf der anderen Seite das Jüngste Gericht, Höllenschreck und das Geschrei der Verdammten, dargestellt durch Posaunen, als Allusion an die ‚himmlischen Posaunen‘, die in den ikonografischen Darstellungen von Bosch und Bruegel d. Ä. häufig anzutreffen sind. <sup>594</sup> Im Gegensatz zum *Requiem* werden die ‚himmlischen Posaunen‘ in Ligetis *Le Grand Macabre* durch eine Basstrompete dargestellt.

In einem Brief von 1962 schreibt Ligeti über sein *Requiem*:

„Es reizt mich, jetzt einmal ganz und gar unruhige Musik, eine Form ohne jegliche Ausgeglichenheit zu schreiben.“ <sup>595</sup>

Zur ‚Hauptschicht‘ und ersten Kontrastschicht seines *Requiem*s notiert Ligeti die Stichworte:

„Furcht, hysterische Nervosität, bizarr [...] Verfolgung, Panik, hysterische Schrecken. Gewimmel, bedenklich. Kleine Boschobjekte im Verfolgungsgewebe.“ <sup>596</sup>

590 vgl. Ligeti, György: „Zur Entstehung“, a.a.O., S. 268.

591 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 113.

592 Ligeti, György und Wolff, Joeben: „Das Komische ist todernst ...“, *Le Grand Macabre - Abbilder unserer heutigen Welt*, in: *Programmheft zu Le Grand Macabre der Hamburgischen Staatsoper*, Hamburg: Hamburgischen Staatsoper 1978, S. 48–50, S. 50.

593 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 114.

594 vgl. Nordwall, Ove: *György Ligeti*, a.a.O., S. 43.

595 György Ligeti nach: ebd. S. 43ff.

596 Ligeti, György: Skizzenmaterial zum *Requiem* nach: Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparition, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, Regensburg 1969, S. 187.



Aus der Notiz ‚Kleine Boschobjekte im Verfolgungsgewebe‘ lässt sich ablesen, dass Ligeti schon vor der Beschäftigung mit Ghelderodes *La Balade du Grand Macabre* von dem imaginären Breughelland, das von diversen dämonischen Wesen bevölkert wurde, fasziniert war.<sup>597</sup> In Ghelderodes Stück erklingt das Breughellandlied nicht am Anfang, sondern erstmals zur Beruhigung der von dem drohenden Unheil aufgeschreckten Menschenmassen, durch Fürst Goulave.<sup>598</sup>

Meschke übernahm das Breughellandlied als Chor des Volkes in seinem 3. Bild am Hof des Fürsten Go-Go. Ligeti strich es in diesem Kontext und verknüpft es wie Ghelderode mit dem nicht textgleichen Trinklied.<sup>599</sup> Ligeti ließ sich an dieser, wie auch an vielen anderen Stellen nachweislich von den Regieanweisungen Ghelderodes inspirieren, so auch zum Trinklied, das wie folgt lautet:<sup>600</sup>

„Silence, bien-tôt désaccordé: aux alentours éclate la musique suffoquée d’un accordéon, puis un chant d’homme que l’instrument accompagne sans beaucoup d’harmonie ni de mesure [...]“<sup>601</sup>

(„Es herrscht Schweigen. Dann klingt, zunächst aus der Ferne, dann näherkommend, das unharmonische Gequitsche einer Ziehharmonika auf, begleitet von dem grölenden, falschen Gesang einer tiefen, rauen Männerstimme [...]“)<sup>602</sup>

Meschke seinerseits verknüpfte das Trinklied mit der Idee der Nationalhymne und fügte so eine neue Bedeutungsebene hinzu. Im Skizzenbuch von Ligeti ist nachzulesen, dass dieser von ganz unterschiedlichen musikalischen Einfällen ausgegangen ist. Er fügte den Verweis „siehe Choral des Volkes im GoGo -Bild [...]“<sup>603</sup> hinzu.<sup>604</sup>

Ligetis Oper zeichnet sich durch die Verwendung zahlreicher Allusionen aus, ein neues Element in seiner musikalischen Sprache, die im Schaffen seiner letzten Jahre vor Entstehung der Oper eine bedeutende Rolle einnahmen:

„In fast allen meinen Stücken der letzten drei bis vier Jahre gibt es irgendeine Art von Anspielung auf den traditionellen Stil; keine Zitate, sondern wirkliche Anspielungen, Allusionen.“<sup>605</sup>

597 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 221.

598 vgl. ebd. S. 222.

599 vgl. ebd. S. 223.

600 vgl. ebd. S. 223.

601 Ghelderode, Michel de: *La Balade du Grand Macabre*, Paris: Gallimard 2002, S. 25.

602 Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, dt., a.a.O., 1978, S. 147.

603 György Ligetis Skizze im Manuskript nach: Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 223.

604 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 233.

605 Interview György Ligeti mit Josef Häusler 1968 in: Nordwall, Ove: *György Ligeti*, a.a.O., S. 141.

Michael Searby konstatiert, daß durch die Allusionen intertextuelle Bezüge mit einer musikdramatischen Bedeutung in *Le Grand Macabre* hergestellt werden:

„Ligeti also employs quotation and distorted quotation from other composers throughout music history in *Le Grand Macabre*. These are often used to underline dramatic moments, sometimes with a humorous intent. Quotation - the deliberate insertion of other composers' work into a piece of music - is usually done to create a link between the composition in question and that which has been quoted.“<sup>606</sup>

Ligeti liefert drei konkrete Angaben zur musikalischen Realisierung des Breughellandliedes:

„Allusion nicht Zitat an Bach ‚Singet‘“<sup>607</sup>, als Angabe über dem Eröffnungslied<sup>608</sup> Die beabsichtigte Allusion an J. S. Bachs zweichörige Motette (*Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225) wurde von Ligeti nicht verwendet.<sup>609</sup>

Zum Einsatz kamen jedoch Ligetis Notizen von ‚Valentin Alpenrosen‘<sup>610</sup> und ‚Berg Jägerchor‘<sup>611</sup>, als Angaben zum Breughellandlied im 3. Bild.<sup>612</sup> Das Attribut ‚Valentin Alpenrosen‘ könnte sich auf Karl Valentins *Das Alpenröselied* beziehen. Ein Sketch, in dem der Lokalpatriotismus, sowie die Sprache und das Jodeln der Alpenbewohner parodiert werden, indem das Synonym zu Alpenrose Almrausch monoton wiederholt wird.<sup>613</sup> Bergs Jägerchor ist eine Paraphrase des Volksliedes *Ein Jäger aus Kurpfalz*, die sich durch auffallende Dissonanzbildung und exaltierte Auf- und Abwärtsbewegung auszeichnet. Bergs Jägerchor zeichnet sich durch undifferenziertes Lallen und Grölen aus.<sup>614</sup> Lachen, kann laut Bergson als Ausdruck des Diabolischen und Grotesken gesehen werden. (siehe S. 18.).

Der Jägerchor der Wirtshausszene in Bergs *Wozzeck* endet auf den diatonischen Cluster *c'-d'-e'-f'-g'-a'*, worauf der *es*- Moll-Dreiklang in den Trompeten und Posaunen erklingt, ein Akkord, der von Mahler als Todessymbol eingesetzt wird. Ganz der Tradition Mahlers folgend lässt Berg den Akkord bis zum *ppp* verklärend abklingen.<sup>615</sup> Ligeti geht ähnlich wie Berg vor und verfremdet den auf dem Skizzenblatt notierten Einfall, indem er ihn durch Dissonanzen

606 Searby, Michael: ‚Ligeti's ‚Le Grand Macabre‘‘, a.a.O., S. 33.

607 György Ligetis Skizze im Manuskript zu ‚Le Grand Macabre‘ nach: Seherr-Thoss, Peter von: ‚Le Grand Macabre‘, a.a.O., S. 223.

608 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚Le Grand Macabre‘, a.a.O., S. 233.

609 vgl. ebd. S. 224.

610 György Ligetis Skizze im Manuskript zu ‚Le Grand Macabre‘ nach: ebd. S. 223.

611 György Ligetis Skizze im Manuskript zu ‚Le Grand Macabre‘ nach: ebd. S. 223.

612 vgl. ebd. S. 223.

613 vgl. ebd. S. 224.

614 ebd. S. 225.

615 vgl. Petersen, Peter: *Alban Berg Wozzeck*, a.a.O., S. 269f.

anreicht. Er fügt einen Sextsprung aufwärts und Halbtonrückungen ein und kreierte dadurch eine „Mischung aus Volkslied und sentimentalem Schlager.“<sup>616</sup> Die variierten Motivwiederholungen unterstreichen diesen Charakter.<sup>617</sup>

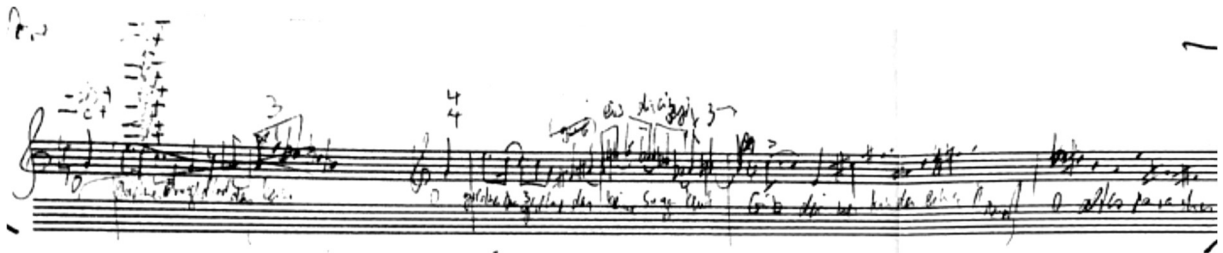


Abbildung 35. Ligeti, György: Notenmanuskript zum Breughellandlied nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), Anhang (nicht paginiert).

Maria Kostakeva sieht in diesen grotesken Verzerrungen einen Ausdruck des in *Le Grand Macabre* oft verwendeten Maskenverfahrens, indem „die Betonungen der Worte und Sätze komisch auseinander [fallen], wodurch die karikierte Gestalt des Trunkenboldes ausprägt wird.“<sup>618</sup>

Beispiel Nr. 12: Piets erste "Arie" aus dem 1. Bild, Z. 2-5, Ausschnitt Vokalstimme

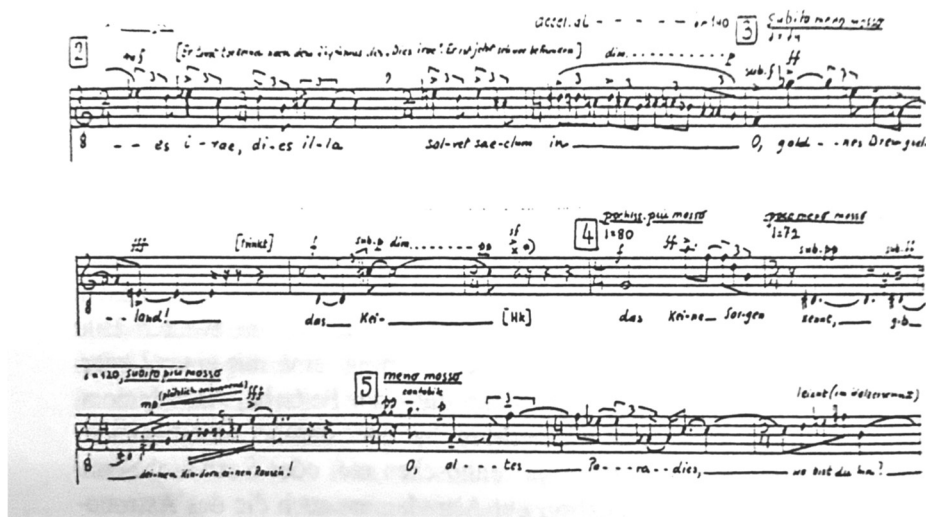


Abbildung 36. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 2ff. S.2f, nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 182.

616 Seherr-Thoss, Peter von: *‚Le Grand Macabre‘*, a.a.O., S. 225.

617 vgl. ebd. S. 225.

618 Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 181.

Da sich die Chromatik im Breughellandlied später in den chromatischen Klangflächen des Kometen widerspiegelt, zeigt Piet vom Faß, als betrunkenen Narr, eine prophetische Vision des Schicksals von Breughelland auf.<sup>619</sup> Ligeti notiert in seinem Skizzenheft eine Mahler-Allusion an das „*Trinklied vom Jammer der Erde* [...]“, dass in seiner akzentuierten Auftaktigkeit, in Harmonik und Terzverwandtschaft (a-Moll statt C-Dur) und in seinem diasthematischen Umriss gewisse Ähnlichkeit mit Ligetis mehrstimmiger Skizze zum Breughellandlied aufweist.“<sup>620</sup>

Die Grundstimmung von Mahlers ‚Das Trinklied vom Jammer der Erde‘ aus *Das Lied von der Erde*, ist das Grotteske. Dies manifestiert sich bereits in dem zugrundeliegenden Gedicht, in dem das grell-fantastische Bild vom „in die süßen Dünfte des Lebens“<sup>621</sup> heulenden Affen auftritt. Auch Mahler setzt die groteske Grundstimmung fort. Etwa als Ausdruck von Hyperbolik, das Glockenspiel, das drei Forte-Töne spielt und daraufhin dreimal der Refrain „Dunkel ist das Leben, ist der Tod“<sup>622</sup> einsetzt, wobei das Wort ‚Leben‘ mit einem Seufzermotiv als Kontrast unterlegt wird, um die depressive Grundstimmung zu unterstreichen.<sup>623</sup>

The image shows a musical score for Mahler's 'Das Lied von der Erde', Plate U.E. 3637, S. 12. It features five staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Soprano (sopr.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.). The Soprano part has the lyrics 'Dun - kel ist das Le - - ben, ist der'. The score includes performance instructions such as 'Sehr ruhig.', 'Rit.', 'arco', 'pp', 'pizz.', and 'sehr getragen'. A box with the number '11' is located at the bottom center of the score.

Abbildung 37. Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde*, Wien: Universal Edition 1912, Plate U.E. 3637, S. 12.

Auch Ligeti verwendet im ‚Breughellandlied‘ zahlreiche groteske Momente. Zum Beispiel kann die absteigende Linie auf den Worten „O, goldenes Breughelland“<sup>624</sup> als dissonant aufgeladene *catabasis* (siehe S.40.) gedeutet werden, um negative Affekte darzustellen.

619 vgl. Everett, Uno: „Signification of Parody“, a.a.O. S. 36f.

620 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 226.

621 Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde*, a.a.O., S. 1.

622 ebd. S. 1.

623 vgl. Haller, Silja: *Sinfonik Mahlers*, a.a.O., S. 247ff.

624 vgl. Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 3, S. 2.

Im Aufgreifen des Sujets Breughelland manifestiert sich die Inspiration Ligetis durch andere Künste, wie in zahlreichen Interviews nachzulesen ist. Wolfgang Marx listet als Inspirationsquellen für das Œuvre Ligetis und *Le Grand Macabre* folgende zum Teil aus sehr verschiedenen Sphären stammende Einflüsse auf: Hieronymus Bosch, Francisco de Goya und René Magritte, Cartoons von Saul Steinberg und Roland Topor, das Theater des Absurden, Edgar Allan Poe, Boris Vian, Charles Baudelaire und Alfred Jarry, ebenso Filme von Charlie Chaplin und den Marx Brothers.<sup>625</sup>

Das *Dies irae*, das Ligeti auch in seinem Requiem vertonte, führt generell zur Todesthematik, Wolfgang Marx sieht dazu einen Konnex zum Holocaust:

„A key to Ligeti’s half-comical, half-tragic distorting approach to death can be found in the texts of another Hungarian Jewish Holocaust survivor: the author Imre Kertész [...].“<sup>626</sup>

In seinem Essay *Wem gehört Auschwitz* vergleicht Imre Kertész die beiden Holocaust-Filme *Schindler’s List* von Steven Spielberg und *Life is Beautiful* von Roberto Benigni und kommt zu dem Schluss, dass eine realistische Darstellung des Holocaust in einem Film nicht adäquat gezeigt werden könne.<sup>627</sup> Gerade in der scheinbaren Realitätsferne sieht Imre Kertész eine Stärke des Films *Life is Beautiful*:

„Während man die Slapstick-Einlagen des Haupthelden nach und nach als unerträglich empfindet, tritt hinter der Maske des Clowns langsam der Zauberer hervor. Er erhebt seinen Stab, und von nun an ist jedes Wort, jeder Zentimeter Film durchgeistigt. [...] Der Geist, die Seele dieses Films sind authentisch, dieser Film berührt uns mit der Kraft des ältesten Zaubers, des Märchens.“<sup>628</sup>

Wolfgang Marx sieht in Ligetis *Le Grand Macabre* eine ähnliche Grundhaltung gegeben:

„Ligeti and his co-librettist Michael Meschke have written a kind of secular last judgement for an apocalyptic world in which death does not win, for once and against all expectations. This utopia is created by the use of grotesque, parodistic, absurd and surreal effects and halfway dadaistic texts. Ligeti’s music underlines this approach with its permanent ambiguity, its collage-like character, its allusions to styles and specific compositions and its mix of tragedy and farce. The composer does not just protest against death as something natural, but rather against as he (and Kertész) experienced it during the Holocaust: death caused by dictators who decided completely arbitrarily who lives and who dies. The opera is itself a kind of fairy tale, set in an imaginary land and with a happy ending, and in its attitude towards death it displays a strong ethical component.“<sup>629</sup>

625 vgl. Marx, Wolfgang: „Make Room for the Grand Macabre!“ The Concept of Death in: György Ligeti’s Œuvre“, in: Duchesneau, Louise (Hrsg.), *György Ligeti—of foreign lands and strange sounds*, Woodbridge: Boydell & Brewer 2011., S. 71–84, S. 80.

626 ebd. S. 82.

627 vgl. ebd. S. 82f.

628 [https://www.zeit.de/1998/48/Wem\\_gehoert\\_Auschwitz\\_/seite-2](https://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_/seite-2), letzter Zugriff: 4.7.2019.

629 Marx, Wolfgang: „Grand Macabre!“, a.a.O., S. 84.

### 4.2.3. Totentanz

#### 4.2.3.1. Einzug des Großen Makabren – Collage

Meschke und Ligeti beziehen sich in der Szene ‚Der Einmarsch des Großen Makabren‘ auf Bruegels d. Ä. *Triumph des Todes*.<sup>630</sup> Meschke notiert 1972 hierzu:

„Nekrotzars Entré im Schloß, Großer Totentanz für Menge, inklusive Militärmusik, siehe Breughels [sic!] Gemälde Triumph des Todes.“<sup>631</sup>

Diese Regieanweisung, die auch für die musikalische Umsetzung maßgeblich ist, geht weit über Ghelderodes Regievorschlag hinaus, der folgendermaßen lautet:

„Le rideau baissé, l’obscurité la plus complète se fait dans la salle. Une trompette joue, dans le dos des spectateurs, le thème ‚dies irae‘; la porte du fond s’ouvre avec fracas et, traversant tumultueusement l’assemblée, un groupe burlesque: Nekrozotar juché sur le dos de Porprenaz et brandissant sa faux, tandis que le pochard-cheval manie une crécelle.“<sup>632</sup>

(„Nachdem der Vorhang gefallen ist, tritt im Saal völlige Dunkelheit ein. Im Rücken der Zuschauer bläst eine Trompete das ‚Dies irae‘; die Tür im Hintergrund wird lautstark aufgerissen, herein kommt eine groteske Gruppe, die durch die Zuschauerreihen der Bühne zustrebt: Nekrozotar, seine Sense schwingend, auf dem Rücken des Porprenaz, der eine Klapper handhabt.“)<sup>633</sup>

In Ligetis endgültiger Librettofassung zieht Nekrotzar, trompetenblasend und sensenschwingend, in den fürstlichen Palast, begleitet von einem „höllischen Gefolge“ bestehend aus: „Riesen Skeletten, Fabeltieren, Teufeln, Dämonen, darunter auch vier kostümierte Musiker.“<sup>634</sup> Ligeti komponiert für diese Szene eine Collage aus freien Zitaten, Allusionen und nachkomponierter Folklore, als musikalische Umsetzung der grotesk verzerrten Masken.

Wie Bruegel d. Ä. in seiner Bildkomposition *Triumph des Todes*, in der sich eine nahezu unüberblickbare Masse von Knochengerippen und deren Opfern befindet, komponiert Ligeti eine ähnlich vielschichtige undurchschaubare Übereinanderschichtung denaturierter Allusionen und „synthetischer Folklore“<sup>635</sup>, um den grotesk wirkenden Einmarsch musikalisch umzusetzen.<sup>636</sup>

630 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 272.

631 Manuskript von Michael Meschke, Archiv Meschke Stockholm, nach: ebd. S. 276.

632 Ghelderode, Michel de: *La Balade du Grand Macabre*, Paris: Gallimard 2002, S. 106.

633 Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, dt., a.a.O., 1978. Erstes Zwischenspiel, S. 183.

634 Ligeti, György und Meschke, Michael: *Le Grand Macabre, Oper in 2 Akten, Textbuch*, Mainz: Schott, S. 46.

635 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 277.

636 vgl. ebd. S. 277.

Ähnlich groteske Verzerrungen finden sich in Bergs *Wozzeck* in den Wirtshausszenen, in denen Walzer zu grotesken Orgien verzerrt werden, wodurch Verwirrung evoziert werden soll. Dies wird unter anderem durch die Umstimmung der Instrumente, z.B. der Gitarre der Bühnenmusik um einen Viertelton, erreicht.<sup>637</sup>

Am Höhepunkt des theatralischen Einzugs des Großen Makabren bei Z. 473, bei dem Nekrotzar auf Piet reitend mit seinem Teufelsgefolge einzieht,<sup>638</sup> „bläst [Nekrotzar Anm.] regungslos, wie in einem stehengebliebenen Film. Die Zeit scheint still zu stehen, nur das Trompetengeschmetter klingt rücksichtslos weiter.“<sup>639</sup> Laut Fromm stellt dies einen nekrophil-mechanischen automatenhaften (siehe S. 11.) Vorgang dar.

Ligeti seinerseits vergleicht die der Szene zugrundeliegende Collagetechnik als eine der zentralen Techniken, der englischen Pop-Art:

„Ein Zitat auch aus Beethovens *Eroica*. Daraus habe ich eine Art Passacagliabaß gemacht, das kann man erkennen, aber es ist schief, alles ist schief, nichts stimmt. Man kann ein Puzzlespiel machen und versuchen, die Zitate herauszufinden, aber alles ist auf eine merkwürdig schlaue Art versteckt. Da habe ich ganz bewußt im Sinne der Pop-Art gearbeitet: wie die Gegenstände in der Pop-Art, so werden hier musikalische Zitate Elemente einer Großform, und da verlieren sie ihren Zitatcharakter.“<sup>640</sup>

Not. 44: Beethoven, *Eroica*, Finale, T. 12-19, Streicher

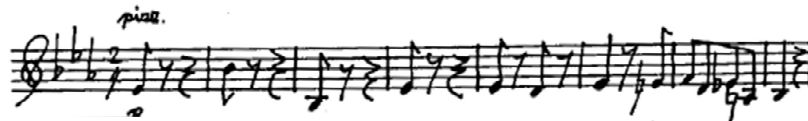


Abbildung 38. Beethoven, Ludwig van: *Eroica* Finale T. 12–19 Streicher, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 47), S. 278.

Not. 45: *Le Grand Macabre*, Particell, Z. 452ff, Passacgliathema

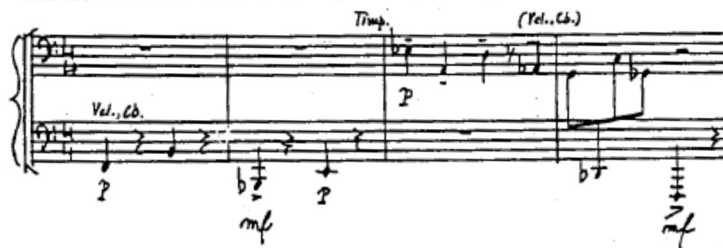


Abbildung 39. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 452ff., S. 296, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 47), S. 278.

637 vgl. Petersen, Peter: *Alban Berg Wozzeck*, a.a.O., S. 268.

638 Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 168f.

639 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 473, S. 312.

640 Ligeti, György und Wolff, Joeben: „Das Komische ist todernst“, a.a.O., S. 50.

Ligeti legt seiner Collage eine Allusion an das Passacaglia-Thema aus dem Finalsatz von Beethovens *Eroica*, als Passacaglia-Bass zugrunde.<sup>641</sup> Ligeti verarbeitet das Beethoven-Zitat zu einer Zwölftonreihe weiter, die sich durch die Verwendung von Tritoni, dem *diabolus in musica*, und kleinen Sekundfällen, Seufzern, auszeichnet. Dadurch werden negative Affekt, gehäuft in dieser Reihe dargestellt. Lediglich zwischen 6. und 7. Ton findet ein reiner Quartanstieg statt der aus diesem Bild herausfällt.<sup>642</sup>

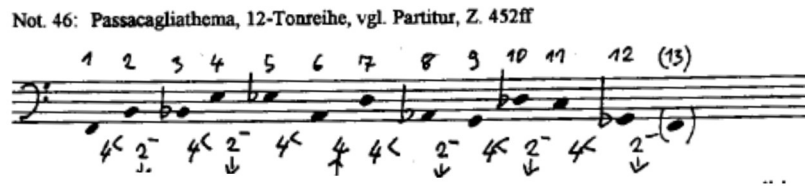


Abbildung 40. Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), S. 278.

Das rhythmische Pattern besteht aus 13 Tönen, dadurch wird mittels Zahlensymbolik ein weiteres Todesattribut verwendet. Durch die Einfügung des 13. Tones verschiebt sich der Einsatz des Passacaglia-Themas stetig, eine Kompositionstechnik die bereits in der Motettenkunst des 14. und 15. Jahrhunderts zu finden ist. Doch auch Schönberg greift in der Vertonung des 217. Sonettes im 4. Satz seiner Serenade op. 24 dieses Prinzip auf, indem er die durchgehenden 13 Verssilben in einem Satz, der auf einer Zwölftonreihe beruht, vertont.<sup>643</sup> Somit greift Ligeti auf eine Technik mit langer Tradition zurück. Ligeti nimmt sich in seiner Beethoven-Allusion neben den melodischen, auch rhythmische Freiheiten, in dem er Achtelnoten zu Viertelnoten durch Augmentation verändert. Dadurch erklingt das Tonhöhenmaterial im Satz 24-mal, während das rhythmische Material nur 23-mal erklingt. Ein Prinzip, dass auch von Steve Reich oft verwendet wurde.<sup>644</sup> Diese unkonventionelle Verwendung einer Zwölftonreihe kann als kritischer Kommentar Ligetis gegenüber damaligen Avantgardekreisen, insbesondere gegenüber serieller Musik, gesehen werden.<sup>645</sup>

641 vgl. Marx, Wolfgang: „Grand Macabre!“, a.a.O., S. 78.

642 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: *‚Le Grand Macabre‘*, a.a.O., S. 278.

643 vgl. ebd. S. 279.

644. Marx, Wolfgang: „Grand Macabre!“, a.a.O., S. 78f.

645 vgl. ebd. S. 80.



Gepaart mit der Allusion an die *Eroica* knüpft diese Szene an die grotesken Darstellungen der Totentänze an. Kostakeva sieht durch die Verwendung der Tritoni und rhythmischen Verschiebungen Elemente, die Verwirrung beim Rezipienten evozieren sollen; eine Parallele zum Surrealismus.<sup>646</sup>

Die Technik, einen Satz über ein *ostinato* sich wiederholendes Pattern zu schreiben, wurde auch von Olivier Messiaen in seiner mittleren Periode, unter anderem in dessen *Quatuor pour la fin du Temps*, verwendet.<sup>647</sup>

In seinem Librettoentwurf führt Ligeti einige, nicht ganz exakte Verweise, für seine Allusionen an:

„Basso Ostin, Chaccone Chacha“, „5/4 + 3/4 Saraband-Chacha – Ives, Mahler III 1, Tempowechsel, Blues Rhythmus [sic!]“ und „Ives Allusion, + 4 Sinf. + 4 of July etc.“<sup>648</sup>

Eine weitere Schicht in der Collage dieser Szene bilden die vier kostümierten Musiker ‚des höllischen Gefolges‘, die einen durch Tritoni, dem *diabolus in musica*, einem Todessymbol, verzerrten Ragtime und synthetische Folklore „a mixture of a Brazilian and Spanish half samba, half flamenco tune“<sup>649</sup>, für die Piccoloflöte einen „Hungarian-Scottish pentatonic march“<sup>650</sup> sowie einen „schnellen Tanz gaelisch-walisisch-schottischer Plastic-pseudofolklore“<sup>651</sup> spielen. Ligeti verweist hierzu an die Basler Fastnachts-Musik mit Sackpfeife und Paradetrommel.<sup>652</sup>

„Jeder der vier Instrumentalisten spielt seine pseudo-folkloristische Weise unabhängig vom Schlag des Dirigenten in einem jeweils explizit vorgeschriebenen Metrum und wiederholt die in der Partitur notierten Takte nach Beendigung des ersten Durchgangs kontinuierlich bis zu der Ankunft des Gefolges im fürstlichen Palast.“<sup>653</sup>

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass, die laut Seherr-Thoss „im eigentlichen Sinne militärische Aktion“<sup>654</sup> zu einem karnevalistischen Triumphzug, der dem mittelalterlichen Totentanz verwandt ist, wird und „dessen Gestalten zu bedrohlichen Masken und teuflischen Fratzen verzerrt werden.“<sup>655</sup>

646 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 202.

647 vgl. Searby, Michael: „Ligeti’s ‚Le Grand Macabre‘“, a. a. O., S. 33.

648 György Ligetis Skizze im Manuskript nach Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 277

649 Ligeti, György: *Ligeti in Conversation with Várnai Peter, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, London: Eulenburg 1983, S. 59.

650 ebd. S. 119.

651 György Ligeti zit. und aus dem Ungarischen übers. in: Balász, Istvan: „La fin du monde vue d’en-bas“, in: *Contrechamps* 12–13 (1990), S. 28–59, S. 51. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 281.

652 vgl. György Ligeti zit. und aus dem Ungarischen übers. in: Balász, Istvan: „La fin du monde vue d’en-bas“, in: *Contrechamps* 12-13 (1990), S. 28–59, S. 51. nach Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 281.

653 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 281.

654 ebd. S. 284.

655 ebd. S. 284.

Kostakeva sieht in dieser collagehaften Szene, sowie Galimathias in der Trinkszene in der ebenfalls eine Collage auftritt (siehe nächstes Kapitel), insgesamt eine Parallele und intertextuelle Bezugnahme zum Finale des ersten Aktes aus Mozarts *Don Giovanni*, mit seinen simultanen Abläufen: <sup>656</sup>

„[Es] ergeben sich gleich Assoziationen an die exemplarische Szene mit den drei Orchestern aus dem 1. Finale in Mozarts *Don Giovanni*. Ein wichtiges Merkmal dieser Szene ist, daß der Höhepunkt der dramatischen Handlung durch einen rein musikalischen Einfall geprägt ist: Drei simultan rhythmische Ebenen (6/8: Ländler, 2/4: Contredanse, 3/4: Menuett) werden in einem komplexen Zeitraum zusammengepreßt; die steigende Spannung der musiktheatralischen Handlung führt zu einem unerwartetem Umbruch (dem Schrei von Zerlina), der den musikalischen Zeitraum gründlich verändert.“<sup>657</sup>

Die Collagetechnik, wie sie hier durch Ligeti Verwendung findet, entspringt dem Zeitgeist der späten 60er-Jahre, in der diese Kompositionstechnik als Form der Sozialkritik gewählt wurde. Ligeti folgt damit in der Szene: ‚Einmarsch des Großen Makabren‘ der Tendenz, Sozialkritik durch groteske Verzerrungen darzustellen. Die Zitatechnik kann als kritischer Kommentar bezüglich musikalischer Konventionen, insbesondere gegenüber den Vertretern serieller Musik, gedeutet werden.<sup>658</sup>

Eine besondere Rolle in dieser Szene kommt dem Aufführungsraum zu. Ligeti und Meschke fügen einen Geisterchor hinzu, für den es folgende Regie- und musikalische Anweisung gibt: Einen weiteren Beitrag zur Hyperbolik der Situation bieten die mahnenden Worte des Geisterchores:

„Es naht schon das Verderben, du bist in größter Not, denn sicher kommt der Tod! Nimm dich in Acht, um Mitternacht wirst‘ sterben!“<sup>659</sup>

„Der Chor klingt im Zuschauerraum etwa f, er soll sehr deutlich wahrnehmbar sein, ohne Nekrotzars Stimme und das Solo der Baßtrompete zu verdecken.“<sup>660</sup>

Auch in der Umsetzung der Basstrompete auf der Bühne zeigt sich die immanente Bedeutung des Raumes für die Szene, die zu einer Collage aus mehreren Temposchichten wird:

„Der Baßtrompeter – für das Publikum nicht sichtbar – soll hinter einer Kulisse (oder anderswo) stehen. Er muß immer ganz in der Nähe Nekrotzars bleiben, damit der Eindruck entsteht, der Klang käme aus Nekrotzars Requisiten-Trompete. N.B. Die Einsätze der Baßtrompete erfolgen stets gemäß dem Taktschlag des Dirigenten; der weitere Verlauf ist frei im Tempo. Es sollen dadurch im Ganzen drei voneinander unabhängige Tempo-Schichten entstehen.“<sup>661</sup>

656 Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 202.

657 vgl. ebd. S. 167.

658 vgl. Everett, Uno: „Signification of Parody and the Grotesque in: György Ligeti's *Le Grand Macabre*.“, in: *Music Theory Spectrum*, Nr 31/1 (2009), S. 26–56, S. 27.

659 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z 97 ff., S. 86 ff.

660 ebd. Z. 96, S. 86.

661 ebd. Z 97, S. 87.

Ligeti geht somit über seine bisherigen Ansätze eines nur imaginären Raumes, wie in *Lontano*, hinaus:

„Für mich spielen räumliche Assoziationen innerhalb der Musik eine sehr große Rolle, aber es ist ein rein imaginärer Raum. Es gibt auch Kompositionen von Cage, von Stockhausen – ich denke vor allem an ‚Gruppen‘ und ‚Carré‘ von Stockhausen -, in denen der reale Raum eine wesentliche, sogar konstitutive Rolle spielt. [...] ungefähr im letzten Drittel des Stückes [*Lontano* Anm.] gibt es nach einer stehenden, sehr sanften Klangfläche, gebildet aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz, ein allmähliches Schreiten in dumpfen, tiefen Regionen. Das schafft schon eine starke räumliche Assoziation.“<sup>662</sup>

In *Le Grand Macabre* wird die imaginäre räumliche Assoziation mittels Positionswechsel der Instrumente real im Raum umgesetzt, ein weiteres Element, um Verwirrung beim Rezipienten zu evozieren.

#### 4.2.3.2. Bourrée perpetuelle und Galimathias

Eine Bourrée ist ein vor allem am französischen Hof des 17. Jahrhunderts gepflegter Paartanz. Ligeti verwandelt diesen leicht federnden Tanzsatz, indem er zitähnliche Allusionen verwendet, in einen Totentanz, der Bourrée perpetuelle [perpetuelle franz. beständig, fortwährend Anm.] wo das vermeintlich Große Macabre in Form von Nekrotzar mit Mescalina sein erstes Opfer fordert, indem er sie in einem gewaltsamen Liebesakt tötet.<sup>663</sup>

Im 2. Bild richtet zunächst Mescalina im Traum an Venus den Wunsch nach einem kräftigen Manne, der beim Erwachen in Form von Nekrotzar auftritt.<sup>664</sup> Piet und Astradamors feuern als zynische Voyeure Nekrotzar mit den Worten an „Na los, machs rücksichtslos!“<sup>665</sup> an. Auch Venus verfolgt die Szene mit wachsender Begierde. Als Mescalina plötzlich mit einem Todesschrei erwacht, fühlt sie, dass ihr Nekrotzar gleich einem Vampir, die Halsschlagader angebissen hat, woraufhin Nekrotzar seinen Beobachtern befiehlt „Räumt dies Dings da aus dem Weg!“<sup>666</sup>, woraufhin der Leichnam Mescalinas in den Keller geworfen wird.

Ligeti verweist auf den grotesken Kontrast der szenisch atemberaubenden, raschen Handlung und der, die Szene begleitenden Musik:

„Trotz des heftigen Geschehens (übertriebene Gestik) wird die ganze Szene sotto voce gesungen. Es soll der Eindruck entstehen, als ob der Klang aus der Ferne käme. Es entsteht ein grotesker, spannungsgeladener Widerspruch zwischen der lebhaften Aktion und der gleichsam hinter einem Isolierglas ablaufenden Musik.“<sup>667</sup>

662 Interview György Ligeti mit Josef Häusler 1968 in: Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 124f.

663 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 285.

664 vgl. ebd. S. 285.

665 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 234, S. 165.

666 ebd. Z.239, S. 171f.

667 ebd. Z. 231, S. 163.

Neben dem Totentanz wird hier an das Sujet *Tod und Mädchen* angeknüpft, in der der Tod als unheilvoller Verführer, entgegen den sittlichen Vorstellungen, auftritt.<sup>668</sup> Zunächst zeichnet sich der Satz durch einen überwiegend aus zarten Streicherklängen bestehenden Klangkörper aus, sowie durch eine auftaktige und stark synkopierte Melodieführung und einer Art Basso continuo mit gleichförmig nachschlagendem Achtelrhythmus.<sup>669</sup> Die Achtel des Generalbasses laufen ohne Unterbrechung ab und erinnern an das mahnende Ticken einer Uhr. Dadurch wird die Bourrée Ligetis dem Zusatz *perpetuelle* gerecht. Man denke in diesem Kontext auch an den Beginn von Camille Saint-Saëns *Danse macabre*, in dessen Einleitung 12-mal ein Ton repetiert wird. (vgl. S. 12f.) Der pochende Impuls des Orchesters kann als apokalyptische Botschaft der ‚verrinnenden Zeit‘, die im Totentanz meist durch Sanduhren dargestellt wird, gesehen werden.

Ab Z.235 tritt eine Allusion nach ‚La Poule‘ von Rameau im 2/2- Takt auf, nach den Worten der Voyeure Piet vom Faß und Astradamors, Mescalinas Gatte „Na los, machs rücksichtslos!“<sup>670</sup> auf. Ab Z. 238 ändert sich das musikalische Geschehen in eine groteske Collage. In dieser Szene verwendet Ligeti das einzige ‚richtige‘ musikalische Zitat, dieses stammt aus dem Trio von Schuberts *Grätzer Galopp* (D925) im 2/4 -Takt, in der elektrischen Orgel, es geht jedoch in der Fülle der Allusionen, die gleichzeitig in der Collage erklingen, unter.

In einem Gespräch mit Claude Samuel nimmt Ligeti über die zahlreichen Allusionen, die in dieser Szene metrisch unkoordiniert übereinandergeschichtet werden, als Erinnerung an seine Übungskompositionen in seiner Studienzeit Stellung:

„Als ich noch Student war, mußte ich in vielen Stilen schreiben, Menuette nach der Art von Haydn oder Mozart und Rondos nach der Art Couperins, und ich habe hier [in *Le Grand Macabre*] verschiedene Jugendstücke wieder aufgegriffen. Sie denken, es ist Haydn, und es ist Ligeti [...].“<sup>671</sup>

Ligeti ging es bei seiner Collage weniger um die eigenen Collageelemente als vielmehr dem resultierenden Klanggewebe, das sich als „Mikro-Collage“<sup>672</sup>, in Analogie zur Mikro-Polyphonie, bezeichnen lässt.<sup>673</sup>

668 vgl. vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 286f.

669 vgl. ebd. S. 287.

670 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 234, S. 165.

671 Entretien de Ligeti avec Claude Samuel, veröffentlicht in: L’Avant-Szene, Paris 1981, zit. nach der Übersetzung in: Ligeti/Bouliane, Im Gespräch, a.a.O., 1985, S. 82. nach: Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 296.

672 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 296.

673 vgl. ebd. S. 296.

Im Dritten Bild wird auf die eben beschriebenen Szene Bezug genommen. Nachdem Nekrotzar im Fürstlichen Palast seine apokalyptische Todesbotschaft verkündet hat, schlägt die Weltuntergangsstimmung in eine hedonistische Fress- und Trinkorgie um, eine Szene die sich in Ligetis Librettomanuskript noch nicht befindet und die offenbar erst im Zuge des Kompositionsprozesses nach Fertigstellung des 3. Bildes von Ligeti hinzugefügt wurde.<sup>674</sup>

Nachdem Nekrotzar ausgerufen hat: „Denn es ist gekommen der große Tag des Zorns!“<sup>675</sup> nimmt die Handlung bizarre Züge an und es folgt eine groteske Trinkorgie. Da der Weg zum Himmel sehr lang ist, verspüren Piet vom Faß und Astradamors zum letzten Mal das Bedürfnis ihren Hunger und ihren Durst zu stillen.<sup>676</sup>

In einem Duett kommen Piet und Astradamors zu einer wichtigen Entdeckung<sup>677</sup>: „der Nekro ist kein Zar! Er ist gar nur ein Narr!“ (Z. 514–515)<sup>678</sup> In der Trinkszene trinkt Nekrotzar im Glauben, der Wein sei der „ausgepresste Saft seiner Opfer“<sup>679</sup>, zusammen mit Piet und Astradamors.<sup>680</sup> Musikalisch schlägt sich das Geschehen in einem Accelerando, das einen musikalisch-dramatischen Paroxysmus darstellt nieder. Das Tempo verdoppelt sich allmählich, indem die ostinaten Sequenzen kontinuierlich beschleunigt werden. Nekrotzar ruft seinen Trinkspruch „Ex“ und Piet und Astradamors schenken ihm nach, liefern Beifall „Er trinkt! Hurra!“, „Prost!“, „Zum-Wohl!“ und leeren mit Nekrotzar ihre Becher.<sup>681</sup>

Musikalisch wird diese Steigerung durch vorgezogene Einsätze nach und nach um einen immer größer werdenden Notenwert umgesetzt.<sup>682</sup>

674 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 312.

675 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 479, S. 316f.

676 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 169.

677 vgl. ebd. S. 169.

678 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 514f., S. 335f.

679 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 521, S. 337.

680 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 312.

681 vgl. ebd. S. 313.

682 vgl. ebd. S. 131.

Not. 63: Verschiebung der Einsätze von Nekrotzars Trinkspruch "Ex", vgl. Partitur, Z. 524-531

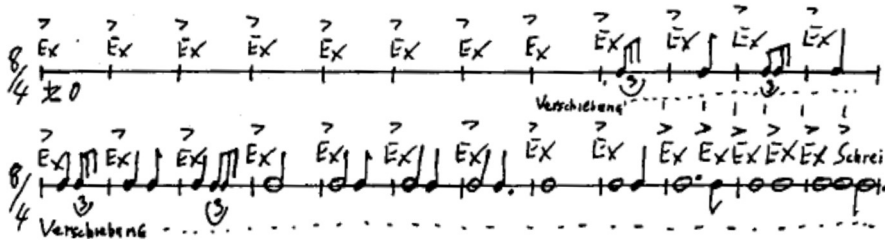


Abbildung 41. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 524ff., S. 339ff., nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), S. 313.

Es kommt zu einer kontinuierlichen Verdichtung sowohl des ‚Trinkspruches Nekrotzars, als auch der Repliken Piets und Astradamors. Auch die Orchesterbegleitung folgt diesen Verdichtungen.<sup>683</sup>

Not. 64: Rhythmus der anfänglichen Orchestersequenz, vgl. Partitur, Z. 524

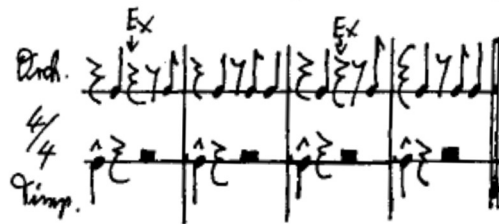


Abbildung 42. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 524, S. 339, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 47), S. 314.

Not. 65: Rhythmische Diminuierung der Orchestersequenz, vgl. Partitur, Z. 524, T. 7ff;

a) 1. Dim. b) 2. Dim.

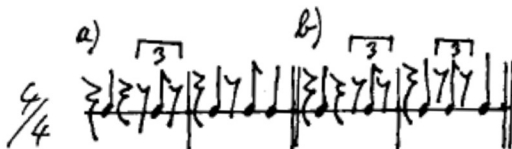


Abbildung 43. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 524ff., S. 339ff., nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 47), S. 315.

683 vgl. ebd. S. 314.

Groteskerweise endet die in Anbetracht des bevorstehenden Todes veranstaltete Trinkorgie für den Tod selbst ungünstig, der durch zunehmenden Alkoholeinfluss, immer mehr wie eine automatenhaft gesteuerte Puppe agiert, gemäß Erich Fromm ein Ausdruck der Nekrophilie. (siehe S. 11.) Dadurch, dass Nekrotzar den Wein für Menschenblut hält, beweist er seine Dummheit. Der Rausch Nekrotzars wird musikalisch in dem anschließenden Galimathias dargestellt.<sup>684</sup>

In Galimathias (ab Z. 534, Particell S. 352) geht die Handlung in eine burleske Szene über. Die chromatisch pendelnde, ausgedehnte oktavenartige Melodie der Geigen wird von regelmäßigen Achtelfiguren der Bratschen und Violoncelli begleitet. Zugleich treten Tritonus- und Septimengänge auf die, an den ‚heroischen‘ Aufzug des Makabren erinnern.<sup>685</sup> Der Tritonus, als Todessymbol, fand in Ligetis *Le Grand Macabre* oft Verwendung. Leo Schrade verglich in seinem Aufsatz *Diabolus in musica* Ende der 50er-Jahre, das Schicksal der zeitgenössischen Musik in der Gesellschaft mit jenem, den der Tritonus im Mittelalter erlitt, der nicht in das Tonsystem passte.<sup>686</sup> Zur Zeit der Entstehung des zweistimmigen Organums wurde der Tritonus als *diabolus in musica* als Dissonanz par excellence aus dem Satz verbannt.<sup>687</sup> Erst in der Zeit Rameaus und dem Bedeutungsgewinn der Harmonie im Satz begann sich dieses Bild infolge der Tritoni in diversen Septakkorden zu ändern. Anfang des 20. Jahrhunderts sei an den Beginn von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, das im Tritonusrahmen verläuft, und dem Petruschka-Akkord Stravinskys; ein C-Dur- und Fis-Dur-Akkord simultan im Tritonusabstand, erinnert.<sup>688</sup>

Bei Z. 539 setzt das Cembalo mit einer komplexen Septolenkonstruktion, das elektrische Piano mit Triolen und ab Z. 540 die elektrische Orgel, mit Achtel- und Viertelnoten und ab Z. 351 das Vibrafon mit Nonolen ein. Nekrotzars wird zusehends immer mehr betrunken.<sup>689</sup>

Schließlich geht die polyrhythmische Struktur in eine polymetrische über, indem jene Collage aus 4/4-Rhythmus, einem Menuett (3/4), einem 2/4-Galopp und dem einzigen in der Oper verwendeten echten Zitat, jenes aus Schuberts *Grätzer Galopp*, das bereits in der ‚Bouree perpetuelle‘ vorkommt, wieder verwendet wird. Dies stellt wieder eine Allusion an Mozarts 1. Finale und der Trinkszene aus *Don Giovanni* dar.<sup>690</sup>

684 vgl. ebd. S. 315.

685 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 206.

686 vgl. Göllner, Marie Louise: „Der Tritonus in der Komposition des 20. Jahrhunderts.“, in: Gojowy, Detlef (Hrsg.): *Quo Vadis Musica*, Kassel: Bärenreiter 1990, S 77–81, S. 77.

687 vgl. ebd. S. 77.

688 vgl. ebd. S. 77f.

689 vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 206.

690 vgl. ebd. S. 206.

Die Darstellung eines Rauschzustandes wird durch ein Schwanken zwischen zwei Taktarten, so wie ein Betrunkener torkelt, umgesetzt. Eine ähnliche Stelle findet sich in ‚Mondestrunken‘ in Schönbergs *Pierrot lunaire*, indem der Vers ‚der Wein, den man mit den Augen trinkt‘<sup>691</sup> (T. 23 ff.) durch ein Schwanken zwischen 2/4- und 3/4-Takt dargestellt wird und zudem schwankt der Rezitationston innerhalb des Intervalls *es*‘-*gis*‘.<sup>692</sup>

Nach Nekrotzars unfreiwilligen Assoziationen an Cleopatras Schlangentod, bei Z. 554, ändert sich die musikalische Struktur erneut. Die rhythmischen Verzerrungen gehen in eine Tanz-Collage über.<sup>693</sup>

Nekrotzar:

„Hach! Schlange? Drachen? Sphinx?  
Die Metze! Die Hexe! Die Furie! Erinnye!  
Mit ihrer grauenhaften Spinnüe!  
Waas?  
Peitsche? Besen? Stecken? Spieß?  
Bist wohl nicht im Paradies?!“<sup>694</sup>

Offensichtlich hat Nekrotzar in seinem früheren Leben, und zwar als Ehemann seines ersten Opfers in der Oper, *Mescalina*, unter den gleichen Folterinstrumenten zu leiden gehabt, mit denen *Mescalina* auch Astradamors gepeinigt hat: schwarze Spinne, Peitsche, Stecken und Spieß.<sup>695</sup> Im Rahmen der Trinkorgie erklingen die himmlischen Posaunen, „zunächst spielen zwei Trompeten und zwei Trombonen (*tutta la forza*, 6/8, Z. 565), zu denen sich alle Bläser- und Windinstrumente hintereinander (bis Z. 568) gesellen.“<sup>696</sup>

Diese Szene stellt aus der Sicht von Kostakeva Folgendes dar:

„Die endlosen Modifikationen, der musikalisch-theatralischen Zeiträume prägt die bizarre labyrinthische Organisation der Oper *Le Grand Macabre*: ein Netz von mannigfachen Ordnungsmustern, Korrespondenzen, symmetrischen Entsprechungen, Allusionen, von wandelnden Masken und Doppelgängern, von Fenstern, Spiegeln und Spiegelungen ... So wird das Musiktheater Ligetis zum Spiegel der pluralistisch-karnevalistischen Welt.“<sup>697</sup>

Dies entspricht ganz den grotesken Verzerrungen, wie sie im Karneval, aber auch im Totentanz vorkommen.

691 Schönberg, Arnold: ‚Pierrot Lunaire‘, in: Brinkmann, Reinhold, und Stephan, Rudolf (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Band 24, Melodramen und Lieder mit Instrumenten, Mainz und Wien: Schott und Universal Edition 1997, S. 11–96, S. 15.

692 vgl. Beinhorn, Gabriele: *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘*, Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Musikwissenschaftliche Studien 11), S. 225.

693 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 297

694 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 544ff., S.361ff.

695 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 297.

696 Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 169.

697 ebd. S. 207.



#### 4.2.4. Der gescheiterte Weltuntergang – Cluster und Klangflächen

Der jüdischen Apokalyptik und der neutestamentlichen Johannesoffenbarung folgend, wird auch in *Le Grand Macabre* der Untergang des Breughellandes und dessen Jüngstes Gericht durch eine kosmische Katastrophe, eine Kometenerscheinung, eingeleitet. Nekrotzar versucht mit Hilfe des Kometen die Welt zu vernichten.<sup>698</sup>

Erkannt wird der unheilvolle Komet vom Hofastrologen Astradamors, nachdem er von seiner Gattin Mescalina, nach der Eheszene im 2. Bild ermahnt wird, sich seiner beruflichen Aufgabe zu widmen. Musikalisch dargestellt wird die Kometenerscheinung durch eine Klangfläche. Noch vor Sichtbarwerden des Kometenschweifes breitet sich eine schwebende Dissonanz, eine kleine Sekund  $c^4$ - $cis^4$  zu einem aus stationären Tönen gebildeten Cluster aus,<sup>699</sup> „der in der oberen Lage von dem scharfen Klang der Flöte und Piccoloflöte dominiert wird. Aus der oberen Begrenzung des Klangfeldes löst sich die Piccoloflöte ab, um bei anwachsender Dynamik bis zu dem Spitzenton  $a^4$  aufzusteigen, während sich das Feld nach unten bis zu  $a^2$  erweitert.“<sup>700</sup> Der schrille Tonkomplex bricht unvermittelt ab und wird von Arpeggien auf dem Cembalo abgelöst.<sup>701</sup> Durch die unterschiedlichen musikalischen Gestaltungsmomente in dieser Szene werden unterschiedliche Sphären dargestellt. Der schrille, schwirrende Klang lässt sich dem Lichtschein des Kometen zuordnen, die Arpeggien des Cembalos der häuslichen Sphäre und Mescalina.<sup>702</sup>

Der von Ligeti sehr geschätzte Komponist Berg stellt in seiner Oper *Wozzeck* einen Konnex zur Apokalypse her und setzt dies musikalisch durch chromatische Akkordmixturen, als eine Art Vorstufe der von Ligeti verwendeten Klangflächen dar.

Egon Krause hat in seiner kritischen Edition Georg Büchners *Woyzeck*, der als Vorlage für Bergs *Wozzeck* diente, auf die zahlreichen verwendeten Bibelzitate bzw. Bibelallusionen verwiesen, hierbei handelt es sich zum Großteil um Stellen aus der *Offenbarung des Johannes*, der Apokalypse.<sup>703</sup>

698 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 316.

699 vgl. ebd. S. 316.

700 vgl. Ligeti, György: ‚*Le Grand Macabre, Studierparticell*‘, a.a.O., Z. 187f., S. 135f.

701 vgl. Ligeti, György: ‚*Le Grand Macabre, Studierparticell*‘, a.a.O., Z.190., S. 137.

702 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 317.

703 vgl. Petersen, Peter: ‚*Alban Berg Wozzeck*‘, a.a.O., S. 119.

Einen besonderen Eindruck hinterließ die Satire *Apokalypse* von Karl Kraus bei Berg. Er äußert sich, es sei das schönste Werk das Kraus je schrieb.<sup>704</sup> Karl Kraus schreibt in seinem Beitrag *Apokalypse* in der Doppelnummer der *Fackel* 261/262 erschienen 1908:

„Der wahre Weltuntergang ist die Vernichtung des Geistes, der andere hängt von dem gleichgültigen Versuch ab, ob nach Vernichtung des Geistes noch eine Welt bestehen kann.“<sup>705</sup>

In der Mordszene am Beginn des dritten Aktes wird auf jenes in der *Apokalypse* in Kapitel 1 Vers 16 erwähnte zweischneidiges Schwert hingewiesen, das den Gedanken des Gerichts über die sündige Welt symbolisiert, indem Wozzeck davon spricht „Wie der Mond rot aufgeht“<sup>706</sup> und sein Messer ein „blutig Eisen“<sup>707</sup> sei. Nach der Denunziation Maris als Hure durch Wozzeck, „einer nach dem anderen“<sup>708</sup> am Ende des zweiten Aktes wird sie von ihm für ihre Sünde ‚gerichtet‘.<sup>709</sup>

Untermalt wird das Geschehen von mixtur-artig geführten Akkorden, die vor allem aus großen Intervallen bestehen und große Septimen oder kleine Nonen, als auffällig dissonante Elemente, enthalten. Der Satz zeichnet sich durch eher konstante Notenwerte in relativ langsamer Bewegung aus.<sup>710</sup> Die mixtur-artigen geführten Akkorde können als Vorstufe einer Klangfläche gesehen werden, wie sie in Ligetis *Atmosphères* auftritt.

In Ligetis Œuvre sind schon früher Cluster zu finden. Ligeti charakterisiert den in *Atmosphères* sich statisch entfaltenden Klang folgendermaßen:

„Fast nichts geschieht; das Ganze wirkt wie der lange, von stiller Verzweiflung getragene Epilog eines imaginären Dramas. Man denkt an Gunnar Ekelöf:

Eins ums andere  
seh' ich die Lichter verlöschen,  
eins ums andere, vom Leben  
zum Tod, das letzte.

Und wenn zum Schluss, unerwartet, unentrinnbar, weiche Klänge, wie von klagenden Sirenen in schneeigen Dämmerdunst heranströmen, steht man gleichsam am Ende einer Welt.“<sup>711</sup>

704 vgl. Alban Berg: Brief Nr. 85 an Helene Berg vom 4. August 1909 in: Berg, Alban: Briefe an seine Frau, München: Langen-Müller 1965, S. 103.

705 Karl Kraus *Fackel* Doppelnummer 261/262 1908, nach: Petersen, Peter: *Alban Berg Wozzeck*, a.a.O., S. 125.

706 Berg, Alban: *Wozzeck. Libretto*, Wien: Universal Edition 1952, S. 18.

707 ebd. S. 18.

708 ebd. S. 17.

709 vgl. Petersen, Peter: *Alban Berg Wozzeck*, a.a.O., S. 130.

710 vgl. ebd. S. 131.

711 Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 16.

Durch den statischen Klang wird somit das Ende der Welt, die *Apokalypse*, ausgedrückt, so wie in *Le Grand Macabre*. Ligeti äußert sich anlässlich einer Ausstrahlung von *Lontano* im Radio über seine Stücke *Lontano*, *Atmosphères*, *Apparitions* den ersten Satz des *Cellokonzertes*, *Volumina* und dem Kyrie aus seinem *Requiem*:

„Das ist eine Musik, die den Eindruck erweckt, als ob sie kontinuierlich dahinströmen würde, als ob sie keinen Anfang hätte, auch kein Ende. [...] Das formale Charakteristikum dieser Musik ist die Statik.“<sup>712</sup>

Als Beispiele besonderer Spielweisen bringt Ligeti in *Atmosphères* neuartige *pizzicati*, *flageolett*-artige Klänge, das Reiben der Klaviersaiten mit Tüchern und Bürsten, Posaunen mit tiefen Pedaltönen, Luftgeräusche der Bläser.<sup>713</sup>

Die Arbeit im elektronischen Studio hinterließ deutliche Spuren im Komponieren Ligetis mit ‚traditionellen‘ Instrumenten:

„Ich möchte zu *Apparitions* noch hinzufügen, daß ich die einzelnen Orchesterstimmen, besonders die Streicher, so benutzt habe, als wären sie Teiltöne – sie sind selbst Klänge -, als wären sie Teiltöne eines noch komplexeren Klanges. Hier gibt es eine Analogie zu der Arbeit im elektronischen Studio.“<sup>714</sup>

Zur Darstellung des Kometen greift Ligeti auf ebenjene kompositorischen Mittel zurück. Im Laufe der Oper tritt der Kometen-Cluster, als musikalisches Attribut des Kometen, in der Art eines Leitmotivs, immer wieder auf. Zunächst im 2. Bild als Astradamor, während Mescalina im Halbschlaf versunken ist, in die Sterne blickt und dem entsetzten Aufschrei „Dieser rote Schein!“<sup>715</sup>. Bereits bevor Astradamor auftritt, tritt an der Stelle „Lieben wir uns, bis der Tod droht“<sup>716</sup> am Ende des 1. Bildes ein hoher Cluster auf, der als Antizipation der unheilvollen Erscheinung gesehen werden kann.<sup>717</sup>

Auch in grotesken Momenten der Oper treten Cluster auf, beispielsweise in der Eheszene im Zuge des sogenannten Arschgrußes, bei dem sich umgekehrt zu den anderen Klangflächen aus den tiefsten Basslagen ein Cluster über schließlich sechs Oktaven<sup>718</sup> und ebenso nachdem Nekrotzar kurz vor Mitternacht durch die schmetternden himmlischen Posaunen aus seinem Schlaf, infolge seines Alkoholrausches, gerissen wird.<sup>719</sup>

712 Interview György Ligeti mit Josef Häusler 1968 in: Nordwall, Ove: *György Ligeti*, a.a.O., S. 115.

713 vgl. ebd. S. 119.

714 ebd., S. 123.

715 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 193, S. 139.

716 ebd. Z. 116f., S. 99f.

717 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 319f.

718 vgl. ebd. S. 320.

719 vgl. ebd. S. 321.

Nekrotzar verkündet mit folgenden Versen den Weltuntergang:

„Die Zeit steht still...sie ist nicht mehr...  
denn die da sind, sind Ewigkeit, Leere,  
und das große... Nichts!  
Und ich sah und sehe:  
Die grausame Mitternacht,  
die letzte, allerletzte Mitternacht schlägt!“<sup>720</sup>

Man vergleiche hierzu Folgendes von Ghelderode:

„L' horrible minuit sonne! [...] Le temps est révolu! Au nom du Créateur, je détruis ...“<sup>721</sup>

(„Die furchtbare Mitternacht schlägt! [...] Die Zeit steht still, ist bald vorbei! Im Namen des Schöpfers zerstöre ich ...“<sup>722</sup>)

Ligeti's Vorstellung einer musikalischen Statik, wie sie in dessen Clustern vorkommt, knüpft an Ghelderode's Vorstellung der Zeitaufhebung im Zuge der Apokalypse an. Der immer näherkommende Komet wird durch immer häufiger auftretende Klangflächen symbolisiert. In der Regieanweisung „Lichteffekte, sehr heftig, blendend.“<sup>723</sup> wird die Kometenerscheinung auch sehr präsent ins dramatische Geschehen integriert, bis schließlich bei Erscheinen des grellsten Lichtblitzes Nekrotzar mit seinen zugleich letzten Worten „Im Namen des Allmächtigen zerschmettere ich jetzt die Welt!“, begleitet von einem Cluster, der sich über sieben Oktaven ausgebreitet hat, brüllt, und zugleich den Tod des Großen Makabren darstellt. Während sich quasi der Höllenschlund öffnet erklingt eine „merkwürdig vertraut-wirkende“<sup>724</sup> Choral- Allusion.<sup>725</sup>

Ligeti hat einen ausgeprägten Sinn für Lichtmetaphorik, wie er in einem Brief an Nordwall betreffend sein Stück *Lontano*, darlegt:

„Wenn schon ‚programmatische‘ Zusammenhänge, so sind es die riesigen bunten Glasfenster der Saint-Chapelle, wo man, wenn von draußen die Sonne hineinscheint, sich fühlt als wäre man in der Mitte eines Diamants eingeschlossen.“<sup>726</sup>

720 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 590ff., S. 388ff.

721 Ghelderode, Michel de: *La Balade du Grand Macabre*. Paris: Gallimard 2002, S. 137.

722 Ghelderode, Michel de: „Die Balade vom großen Makabren“, in: (o. Hrsg.): *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Taedieu, Ghelderode, Audiberti*, München: DTV (1966), S. 145–220, S. 197.

(aus dem Französischen übertragen von Leopold Voelker in der Überarbeitung von Eugen Helmé).

723 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 590, S. 388.

724 Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 324.

725 vgl. ebd. S. 323f.

726 Brief Ligeti an Nordwall vom 22.2.67, nach: ebd. S. 317.

Mittels aus verschiedenen harmonischen Sukzessionen zusammengesetzter Strukturen werden laut Ligeti in *Lontano* synästhetische Vorstellungen,<sup>727</sup>

„[...] durch mannigfaltige Brechungen und Spiegelungen eine imaginäre Perspektive [hervorgebracht]. Sie entfaltet sich dem Hörer allmählich, wie wenn man aus grellem Sonnenlicht in ein dunkles Zimmer tritt und die Farben und Konturen nach und nach wahrnimmt.“<sup>728</sup>

Diese Überlegungen lassen sich auf den Kometen, dargestellt durch Klangflächen, in *Le Grand Macabre* übertragen.

#### 4.2.5. Das im Rausch geträumte Weltgericht

Nachdem Nekrotzar den apokalyptischen Weltenbrand angekündigt hat, tritt das Jüngste Gericht als Schreckensszenario ein, das jedoch, vergleichbar einem bösen Traum, transformiert im Zwischenspiel zwischen 3. und 4. Bild, hinter geschlossener Bühne vorüberzieht. Der erste Abschnitt des Zwischenspiels, ebenso wie die Kometenerscheinungen in der Oper, symbolisiert das Jüngste Gericht bzw. den Todestraum der Bürger Breughellands und der zweite Abschnitt den Eintritt in die himmlischen Sphären.<sup>729</sup>

Musikalisch wird dies von einer sich ausdehnenden pulsierenden Klangfläche, die einen Tonraum von bis zu sieben Oktaven umfasst bestimmt, die Peter von Seherr-Thoss folgendermaßen charakterisiert:<sup>730</sup>

„Die Klangfläche des gesamten Abschnitts baut sich nach und nach aus sechs chromatisch absteigenden Transpositionen des Tritonus/Oktav-Akkords auf, die zusammen die chromatisch Totale ergeben. Da die sich periodisch wiederholenden Transpositionen unterschiedlich instrumentiert sind, kann das Ineinandergreifen der Intervallkomplexe zunächst gut verfolgt werden, bis der Klang zu einer Einheit verschmilzt. Sobald alle Transpositionen gleichzeitig erklingen, schließen sich charakteristische Instrumentengruppen zu festen Binnenstrukturen zusammen. Holzbläser, eine spezielle Mischung von Holz- und Blechbläsern, Blechbläser und die komplette Streicherbesetzung. Diese vier Gruppen werden ergänzt durch die bereits dramaturgisch als Posaunen des Jüngsten Gerichts eingeführten ‚Himmlische Posaunen‘.“<sup>731</sup>

727 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 317.

728 Kommentar zu Ligetis *Lontano*, abgedruckt in: Beiheft zur Schallplattenkassette, Wergo 60095, Mainz 1984, S. 23, nach: ebd. S. 317.

729 vgl. Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 324f.

730 vgl. ebd. S. 325.

731 ebd. S. 325.

Somit treten die Todessymbole Tritonus und ‚Himmlische Posaunen‘ als charakteristische Elemente der Klangfläche erneut auf. Die Eruptionen der pulsierenden Klangfläche münden in einem homogenen Streicher-Cluster, der zur Himmelsmusik überleitet, die aus einem Geflecht aus Dur-Akkorden konstruiert wird.<sup>732</sup> Man beachte in diesem Abschnitt den Kontext zu Ligetis früherer Klangflächenkomposition *Atmosphères* von 1961. Gemäß Harald Kaufmann stellt der in *Atmosphères* vorkommende Sturz in einen Kontrabasscluster einen Todessturz dar.<sup>733</sup> Somit stellt Ligeti in *Le Grand Macabre*, wenn auch auf andere Weise als in *Atmosphères*, den Tod durch ein eigenes kompositorisches Mittel dar, wobei er in der Orchestrierung und an Chromatik an tradierte Todesbilder anknüpft.

#### 4.2.6. Nekrotzars Tod – Spiegelkanon

Nach dem vermeintlichen Weltuntergang und diversen „Mikroszenen“<sup>734</sup> erscheinen wieder die ‚Geister‘ Piet vom Faß und Astradamors. Enttäuscht stellen sie fest, dass es sich überhaupt nicht gelohnt hat zu sterben, da es im Himmel genau so laut ist wie auf der Erde. Gemeinsam mit Go-Go widmen sie sich dem Trinken und bekommen die Erleuchtung und singen, frei nach René Descartes, das lebensfrohe Trio ‚Wir haben Durst: ergo wir leben‘ (Z. 664-665).<sup>735</sup>

Das Große Makabre wurde während des vermeintlichen Weltuntergangs geschwächt. Nekrotzar steht eine Weile bewegungslos auf der Bühne, dann stirbt er langsam. Er beginnt zu schrumpfen, fällt zusammen, wird immer kleiner, wird zu einer Art Kugel, schrumpft weiter und ist am Ende des Spiegelkanons mit seiner zarten Polyphonie, die die Szene begleitet, bereits ganz verschwunden.<sup>736</sup>

Der exakt spiegelsymmetrische Doppelkanon erweitert sich in kanonischer Engführung nach und nach auf fünf Stimmpaare.<sup>737</sup> Diese Form der Polyfonie unterscheidet sich grundlegend von der Mikropolyfonie der *Atmosphères*, da die einzelnen Stimmen stets transparent hörbar bleiben.<sup>738</sup> Ligeti verwendet Kompositionsprinzipien, wie sie in der Zwölftontechnik verwendet werden, indem die Bassstimme die Umkehrung und Quinttransposition der Grundgestalt des Themas ist, jedoch beschränkt sich Ligeti auf eine aus zehn Tönen bestehende Reihe.<sup>739</sup>

<sup>732</sup> ebd. S. 325.

<sup>733</sup> vgl. ebd. S. 326.

<sup>734</sup> Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 331.

<sup>735</sup> vgl. Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 173.

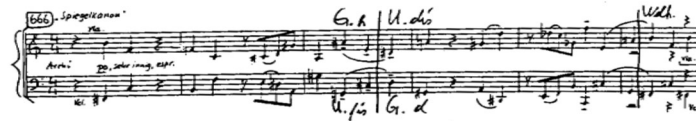
<sup>736</sup> Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 335.

<sup>737</sup> vgl. ebd. S. 335.

<sup>738</sup> vgl. ebd. S. 335.

<sup>739</sup> vgl. ebd. S. 336.

Not. 69: Spiegelkanon mit Symmetrieachsen, Particell, Z. 666



Not. 70: Reihenstruktur des Spiegelkanons



Abbildung 44. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 666, S. 420, nach: Scherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 47), S. 336.

Man beachte ferner die Reihenstruktur der Zehntonreihe, die aus Tritoni, dem *diabolus in musica*, und kleinen Sekunden, Seufzern, den musikalischen Attributen Nekrotzars besteht. Ligeti verwendet diese Reihe, um im Satz ganz den klassischen Regeln folgend Oktav-, Quint- und Primparallelen zu vermeiden.<sup>740</sup> Eine ähnliche Zwölftonreihe aus Tritoni und kl. Sekunden, jedoch mit Quart in der Mitte, verwendet Ligeti für den Passacaglia-Bass in der Szene ‚Einmarsch des Großen Makabren‘ im 3. Bild. (vgl. S. 114) Dadurch wird eine dramaturgische Klammer zwischen Triumph und Niedergang Nekrotzars gesetzt. Dieser leise, subtil gearbeitete, streng kontrapunktische Streichersatz, der leise elegisch verklingt, in dem das Ende Nekrotzars versinnbildlicht wird, bildet einen starken Kontrast zu der lärmenden Collage, mit seinem chaotischen Durcheinander aus Folklore und Märschen, die seinen triumphalen Einzug charakterisiert.<sup>741</sup>

Wer Nekrotzar wirklich war, bleibt bis zuletzt ungeklärt und wird auch nicht aufgeklärt. Astradamors fragt sich am Ende der Oper:

„,War er der Tod? oder schier  
 nur ein Sterblicher, wie wir?‘  
 Piet:  
 ‚Diese Frage bleibt wohl offen,  
 ... laß uns lieber weiter süffeln... ‘<sup>742</sup>

740 vgl. ebd. S. 336.

741 vgl. ebd. S. 338.

742 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 670, S. 423.

In Ghelderodes Drama *La Balade du Grand Macabre* wird, im Gegensatz zur Oper, Nekrotzar zum Schluss als Gaukler entlarvt:<sup>743</sup>

Ligeti ändert dies, um Ambiguität in die Oper zu bringen:

„At last I had found a play about the end of the world, a bizarre, demoniacal, cruel, and also very comic piece, to which I wanted to give an additional dimension, that of ambiguity. ... one never knows whether he [Nekrotzar] really represents death or whether he is simply a charlatan. So *Le Grand Macabre* is an opera about death conceived as a farce.“<sup>744</sup>

Wolfgang Marx sieht den Tod Nekrotzars eher als Metapher des Genozids an den Juden im Dritten Reich:

„The opera is, however, far more effective if Nekrotzar really is death because this means that death can be outwitted. This way of dealing with the fear of death is always possible according to Ligeti: „The threat of collective death is always present but we try to eliminate it from our consciousness and to enjoy to the maximum the days that are left to us.“<sup>745</sup> It is important to note that Ligeti here speaks of collective death – just like in the *Requiem*, this is not about individual biological death but about genocide and mass extermination.“<sup>746</sup>

Darauf folgt die letzte Szene der Oper ‚Triumph des Eros‘ und die Oper endet mit den Versen:

„Fürchtet den Tod nicht, gute Leut’! Irgendwann kommt er, doch nicht heut’!  
Kommt, dann ist’s so-weit... Lebt wohl so– lang’ in Heiterkeit!“<sup>747</sup>

Ganz der Tradition der Totentänze folgend, wird somit durch Ligetis Schluss dem Rezipienten der Oper ein Stück weit die Angst vor dem Tod genommen.

743 Marx, Wolfgang: „Grand Macabre!“, a.a.O., S. 78.

744 Ligeti, György: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London: Eulenburg 1983, S. 115.

745 Ligeti, György: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London: Eulenburg 1983, S. 117.

746 ebd. S. 78.

747 Ligeti, György: *Le Grand Macabre, Studierparticell*, a.a.O., Z. 688 ff., S. 433f.



## 5. Résumé

Bereits die Vorlagen der beiden Werke knüpfen an lange tradierte Bilder des Todes an. In Ligetis *Le Grand Macabre* wird über Ghelderodes „imaginäres Breughelland“<sup>748</sup> Bezug zur niederländisch-flämischen Malerei hergestellt. Insbesondere zu den Malern Pieter Breughel d. Ä. und Hieronymus Bosch, die in ihren Œuvres an die spätmittelalterliche Tradition des Totentanzes anknüpften.

In Ligetis Oper bestraft Nekrotzar das „versoffene und verhurte [...] Breughelland“<sup>749</sup> durch einen vermeintlichen Weltuntergang, der in *Le Grand Macabre* eine kollektive Strafe darstellen soll. Ganz so wie in Pieter Breughels d. Ä. Gemälde *Triumph des Todes*, auf dem der Himmel fehlt und nur der Höllenschlund dargestellt ist, wird durch Nekrotzar eine Apokalypse ohne eine Möglichkeit der Rettung im Jenseits angedroht.

Im Gegensatz zur drohenden Katastrophe in *Le Grand Macabre* wird in *Death in Venice* eine individuelle Krisis dargestellt. In Britten's Oper muss Aschenbach sterben, da er nicht mehr dem strengen moralischen Kodex des Wilhelminischen Deutschlands entspricht. Ein Schicksaal dem sich Aschenbach bereitwillig fügt.

Durch die in der Oper auftretenden Hadesfiguren, die von einem Sänger dargestellt werden, und in der Erzählung durch Attribute und einer ähnlichen Physiognomie verknüpft sind, wird an die griechische Mythologie angeknüpft. Durch das paarweise Auftreten der Hadesfiguren mit Aschenbach erinnern diese ferner an den spätmittelalterlichen Totentanz.

Sowohl Benjamin Britten als auch György Ligeti verwenden in der Darstellung des Sujets Tod überwiegend Symbole, die eine lange Tradition in der europäischen Kunstmusik haben. Gemeinsam ist beiden Werken die Verwendung von Figuren der barocken Affektenlehre. Beispielsweise tritt in Britten's Oper bereits in den Anfangstakten eine *catabasis* und bei Ligetis Oper treten *Seufzer* auf. Neben Figuren kommen viele andere musikalische Stilmittel in beiden Werken vor.

<sup>748</sup> Seherr-Thoss, Peter von: ‚*Le Grand Macabre*‘, a.a.O., S. 349.

<sup>749</sup> Brief Ligeti an Ove Nordwall vom 27.1.1975, nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung*, a.a.O., S. 160.

In beiden Werken wird ein auffällig chromatischer Satz, im Kontext der Darstellung des Todes verwendet, der ganz der Tradition der Totentänze folgend mitunter die Funktion grotesker Verzerrungen übernimmt. Besonders an den Tritonus, den *diabolus in musica*, der in beiden Werken auftritt, sei erinnert.

In beiden Werken kommen zahlreiche intertextuelle Bezüge vor, die ein Traditionsbewusstsein beider Komponisten ausdrücken. Obwohl anzumerken ist, dass Ligeti sich dahingehend äußert, dass er eine „doppelböde Einstellung zur Tradition“<sup>750</sup> habe.

Britten zitiert ein Kyrie Eleison aus dem gregorianischen Choral und Ligeti, bei dem intertextuelle Bezüge vorwiegend mittels Allusionen hergestellt werden, verwendet für sein einleitendes ‚Breughellandlied‘ eine Allusion an die Sequenz des *Dies irae* von Thomas von Celano.

Auch Neuinterpretationen von Bestehendem können das Traditionsbewusstsein der beiden Komponisten ausdrücken. Die Umdeutung der Gamelan-Musik, durch die Britten die Bedrohung durch die Pest ausdrückt, erinnert an die Verwendung der Janitscharenmusik im Œuvre Mozarts. Ligetis Darstellung des Kometen mittels Cluster, um die Bedrohung durch den selbigen auszudrücken, ist ein Anknüpfen an auffällige Chromatik, um negative Affekte, insbesondere den Tod, darzustellen.

Ein möglicher Ausblick wäre die Untersuchung weiterer Werke des Musiktheaters, mit den verwendeten Methoden, die in zeitlicher Nähe der beiden Opern entstanden sind. Eine weitere Fragestellung ist, wie sich das Trauma des Zweiten Weltkrieges, auf das Musiktheater auswirkte (siehe S. 109.)

750 vgl. Interview György Ligeti mit Josef Häusler 1968, in: Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 140.

## 6. Literaturverzeichnis

### Benjamin Britten:

Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op. 88*, London: Faber Music 1975.

unter zusätzlicher Zuhilfenahme von: Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op. 88*, piano reduction by Colin Matthews, London: Faber Music 1975.

Britten, Benjamin: *Letters from a Life, The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Edited by Donald Mitchell, London: Faber 2008. (Bände 1–4).

Britten, Benjamin: *Britten on music. Edited by Paul Kildea*, Oxford: Oxford University Press 2003.

### Thomas Mann:

Die Novelle Thomas Manns *Der Tod in Venedig* als Grundlage der Oper Britten's in folgender Ausgabe:

Mann, Thomas: „Der Tod in Venedig“, in: Heftrich, Eckhard u.a. (Hrsg.), *Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893–1912*, Berlin: S. Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 2.1), S. 501–592.

Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze 1–4*, Frankfurt am Main: Fischer 1960 (Thomas Mann Gesammelte Werke in zwölf Bänden, IX–XII).

Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Berlin: S. Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe).

Mann, Thomas: *Notizbücher II, herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin*, Frankfurt am Main: Fischer 1992.

### weitere Quellen Britten:

Bahr, Erhard: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Stuttgart: Reclam 1991 (Erläuterungen und Dokumente).

Baron, Frank und Sautermeister, Thomas (Hrsg.): *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck: Schmidt-Römbild 2003.

Canton, Kimberly, Defalco, Amelia, Hutcheon, Linda, Hutcheon, Michael, Larson, Katherine, and Reichenbacher, Helmut: „„Death in Venice’ and Beyond: Benjamin Britten’s Late Works“, in: *University of Toronto Quarterly* Nr. 81/4 (2012): S. 893–908.

Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber 1992.

Child, Peter: „Voice-Leading Patterns and Interval Collections in Late Shostakovich: Symphony No. 15“, in: *Music Analysis*. 12/1 (1993), S. 71–88.

Cohn, Dorrit: „The Second Author of ‚Der Tod in Venedig‘“, in: Bennett, Benjamin und Sokel, Walter H. (Hrsg.), *Probleme der Moderne, Studien zur Deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht, Festschrift für Walter Sokel*. Tübingen: Niemeyer 1983.

Corall, Georg: „Johann Sebastian Bach’s *Kreuzstab* Cantata (BWV 56): identifying the emotional content of the libretto“, <https://pdfs.semanticscholar.org/872d/31d70a1396a63a78ea779d671c05d3a1650d.pdf>, letzter Zugriff: 20.6.2019, S. 1–16.

Chowrimootoo, Christopher: „Bourgeois opera. Death in Venice and the aesthetics of sublimation“, in: *Cambridge Opera Journal* Nr. 22/2 (2010), S. 175–216.

Cooke, Mervyn: *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: Boydell 1998.

Duncan, Ronald: *Working with Britten. A persona Memoir*, Devon: The Rebel Press 1981.

Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, ‚Death in Venice‘, Perspectives on an opera*, Dissertation University of Wales 1983.

Headington, Christopher: *Peter Pears, A Biography*, London: Faber 1992.

Häfele, Josef und Stammel, Hans: *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main: Diesterweg 1992.

Hindley, Clifford: „Britten’s Parable Art: A Gay Reading“. in: *History Workshop Journal* Nr. 40/1 (1995): S. 63–90.

Hindley, Clifford: „Platonic Elements in Britten’s ‚Death in Venice‘“, in: *Music & Letters* Nr.73/3 (1992), S. 407–429.

Huebner, Steven: „Laughter: In Ravel’s Time“, in: *Cambridge Opera Journal*, 18/3 (November 2006), S. 225–246.

Johnson, Shersten: „Britten’s Musical Syllables“. in: *Music and Letters* 86/4 (2005) S. 592–622.

Klemm, Sebastian: *Dimitri Schostakovich – Das zeitlose Spätwerk*, Berlin: Kuhn 2001 (Schostakovich-Studien Bd. 4).

Kubin, Alfred: *Die andere Seite*, München: Nymphenburger 1928.

Lukács, Georg: *Sehnsucht und Form*, Neuwied bei Berlin: Luchterhand 1971, S. 137.

Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.

Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“, in: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften (1870–1873)* Dtv und De Gruyter 1988 (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden 1), S. 9–156.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, München und Berlin: Dtv und De Gruyter 1988 (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden).

Neumann, Echhardt und Neumann-Rapp, Claudia: „Tod in Venedig, Benjamin Britten's Oper musikalisch und psychoanalytisch beleuchtet“. in: Oberhoff, Bernd und Guck-Nigrelli, Anja (Hrsg.), *Opernanalyse. Musikpsychoanalytische Beiträge*, Gießen: Psychosozial-Verlag. 2009. Prinz von Hessen und bei Rhein, Ludwig: *Ausflug Ost*, Darmstadt: Roether (1956).

Schostakowitsch, Dmitri: *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, Berlin: Argon 1995.

Schostakowitsch, Dmitri: Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, Hamburg: Knaus 1979.

Schubert, Giseler: „Hindemith, Pittsburgh Sinfonie“, in: Neunzig, Hans A. (Hrsg.), *Meilensteine der Musik* Dortmund: Harrenberg 1991, S. 712–714.

Simmel, Georg: „Venedig“, in: *Der Kunstwart* 20 (1907), S. 299–303.

Seymour, Claire: *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, The Boydell Press, Woodbridge 2004.

Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Trakl, Georg: *Die Dichtungen*, Salzburg: Müller 1969.

Wehler, Hans Ulrich: *Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918*, Göttingen: Vandenhoeck 1973.

Weisstein, Ulrich: *Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk*, Tübingen: Niemeyer, 1962.

Wilper, James P.: „Wilde and the Model of Homosexuality in: Mann's *Der Tod in Venedig*“, in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15/4 (2013 ), S. 1-8, S. 2f., <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss4/6> letzter Zugriff: 24.8.2018.

Winkler, Amanda E.: *O let us howle some heavy note : music for witches, the melancholic, and the mad on the seventeenth-century English stage*, Bloomington: Indiana Univ. Press (2006).

### **Sonstige Quellen:**

Booklet zu Purcell: *Dido and Aeneas* (Interpreten Janet Baker und Peter Pears), Schallplatte, London: Decca SET 615, 1978.

## **György Ligeti:**

Ligeti, György: *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder, (1974–1977), Studierparticell* von Friedrich Wanek, Mainz: Schott 1978.

Ligeti, György und Meschke, Michael: *Le Grand Macabre, Oper in 2 Akten, Textbuch*, Mainz: Schott 1990.

Ghelderodes Drama *La Balade du Grand Macabre* in folgender Ausgabe:  
Ghelderode, Michel de: *La Balade du Grand Macabre*, Paris: Gallimard (2002).

unter Zuhilfenahme der Deutschen Übersetzung in:  
Ghelderode, Michel de: „Die Ballade vom großen Makabren“, in: (o. Hrsg.): *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Taedieu, Ghelderode, Audiberti*, München: DTV (1966), S. 145–220, (aus dem Französischen übertragen von Leopold Voelker in der Überarbeitung von Eugen Helmé).

Ligeti, György und Gottwald, Clytus: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie, II. Collage“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 288–291.

Ligeti, György: *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Lichtenfeld, Monika*, Mainz: Schott 2007.

Ligeti, György und Roelcke, Eckehard: „Le Grand Macabre‘– Zwischen Peking-Oper und Jüngstem Gericht“. in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52/8 (1997) S. 25–31.

Ligeti, György und Wolff, Joeben: „Das Komische ist todernst ..., Le Grand Macabre – Abbilder unserer heutigen Welt“, in: *Programmheft zu Le Grand Macabre der Hamburgischen Staatsoper*, Hamburg: Hamburgische Staatsoper 1978, S. 48–50.

Ligeti, György: *Ligeti in Conversation with Várnai Peter, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, London: Eulenburg 1983.

## **Quellen Ghelderode:**

Ghelderode, Michel de: *Entretiens d'Ostende*, Paris: L'Arche 1956.

## **weitere Quellen:**

Beinhorn, Gabriele: *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘*, Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Musikwissenschaftliche Studien 11), S. 225.

Berg, Alban: *Briefe an seine Frau*, München: Langen-Müller 1965.

Danuser, Hermann: „Zur Kritik der musikalischen Postmoderne“, in: Gojowy, Detlef (Hrsg.): *Quo Vadis Musica*, Kassel: Bärenreiter 1990, S. 82–91.

Dietrich, Margret: *Das moderne Drama: Strömungen, Gestalten, Motive*, Stuttgart: Kröner 1974, S. 699.

Duchesneau, Louise (Hrsg.), *György Ligeti - of foreign lands and strange sounds*, Woodbridge: Boydell & Brewer 2011., S. 71–84.

Everett, Uno: „Signification of Parody and the Grotesque in: György Ligeti’s *Le Grand Macabre*“, in: *Music Theory Spectrum*, Nr 31/1 (2009), S. 26–56.

Göllner, Marie Louise: „Der Tritonus in der Komposition des 20. Jahrhunderts.“, in Gojowy, Detlef (Hrsg.): *Quo Vadis Musica*, Kassel: Bärenreiter 1990, S 77–81.

Haas, Alois: *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt 1991.

Hagen Rose-Marie und Rainer: *Pieter Breughel d Ä.*, Köln u.a: Taschen 2007.

Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern: Francke, 1974 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft; 6).

Hughes Bernard: „London, ENO: Ligeti’s ‘Le Grand Macabre’“, in: *Tempo* Nr. 64/ 251 (2010), S 51–52.

Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996.

Kostakeva, Maria: „Die Welt im Zerrspiegel der Singenden Maske. Zu einigen ‚makabren‘ Sujets im Musiktheater des 20. Jahrhunderts.“, in: Csobádi, Peter (Hrsg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*. Anif bei Salzburg: Müller Speiser 1992, S. 593–604.

Ligeti, György und Bouliane, Denys: „György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane“, in: Henck, Herbert (Hrsg.), *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Köln: Henck, 1985 (Jahrbuch 1984/85 Band 5), S. 72–90.

Lihra, Marion: *Pieter Bruegels „Triumph des Todes“*, Diplomarbeit Universität Wien 2005.

Marx, Wolfgang: „‘Make Room for the Grand Macabre!’ The Concept of Death in: György Ligeti’s *Œuvre*“, in: Duchesneau, Louise (Hrsg.), *György Ligeti - of foreign lands and strange sounds*, Woodbridge: Boydell & Brewer 2011., S. 71–84.

Nordwall, Ove: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971.

Ose, Karsten Erik: „Das Spiel ist aus ... – Musik und Vanitas in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts.“, in: Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59), S. 45–62.

Pörksen, Uwe: „Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Wapnewski, Peter (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Stuttgart Metzler 1986 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 6.), S. 245–262.

Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparition, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, Regensburg 1969, S. 187.

Schönberg, Arnold: „Pierrot Lunaire“, in: Brinkmann, Reinhold, und Stephan, Rudolf (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Band 24, Melodramen und Lieder mit Instrumenten, Mainz und Wien: Schott und Universal Edition 1997, S. 11–96.

Searby, Michael: „Ligeti's ‚Le Grand Macabre‘: How he solved the problem of writing a modernist opera“, in: *Tempo* Nr. 66/262 (2012), S. 29–38.

Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47).

Weiss, Auréliu: „The Theatrical World of Michel de Ghelderode“, in *The Tulane Drama Review*, Nr. 8/1 1963, S. 51–61.

### **Onlinequellen:**

[https://www.zeit.de/1998/48/Wem\\_gehoert\\_Auschwitz\\_/seite-2](https://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_/seite-2), letzter Zugriff: 4.7.2019.

Gstättner, Egyd: *Die Familie des Teufels: Allein gegen die Literaturgeschichte*, Wien: Picus 2018 (ebook ohne Seitenangabe Anm.)

<https://books.google.at/books?id=b3p3DwAAQBAJ&pg=PT375&dq=Der+Tod+kann+komisch+sein+ionesco&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi7kZfPkLzjAhXEy6YKHZ1DA7gQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 23.11.2019.

### **Allgemein:**

Adorjani, Zsolt: „Der Gott der Diebe? Bemerkungen zum Homerischen Hermes-Hymnos.“ *Antike und Abendland* 5 (1956), S. 139–153.

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Ullstein 1972.

Artikel „Hermes“, in: *Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas*, Zweiter Band. F–K, Leipzig: Brockhaus 1937, S. 395.

Artikel „Grotesk“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft, Bd. 1, (Hrsg.), Hermann Mendel und August Reißmann, Berlin. Oppenheim 1880.

Auhagen, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Band 6).



Bachtin, Michail: *Rebelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber 1997.

Beinhorn, Gabriele: *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘*, Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Musikwissenschaftliche Studien 11).

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt am Main: Luchterhand 1988.

Böhm, Richard: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien: Böhlau 2006.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Fausser, Annegret: „What’s in a song? Camille Saint-Saëns’s *melodies*.“, in: Pasler, Jann (Hrsg.), *Camille Saint-Saëns and his world*, Princeton: Princeton University Press 2012, S. 210–231.

Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck: Rowohlt 1988.

Gesse-Harm, Sonja: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler (2006).

Gutknecht, Dieter: „Instrumentale Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts – zwischen Topos und Sentiment“, in Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. Bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S. 207–216.

Haller, Silja: *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2012.

Hofmanns, Eduard R. v.: *Lehrbuch der gerichtlichen Medizin. Mit gleichmäßiger Berücksichtigung der deutschen und österreichischen Gesetzgebung*, Berlin: Urban & Schwarzenberg 1927, S. 162ff.

Jung, Carl Gustav: *Antwort auf Hiob*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter 1973.

Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt am Main: Insel 1983.

Kayser, Wolfgang and Oesterle, Günter: *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg 2004 (Stauffenburg-Bibliothek 1).

Kerényi, Karl. *Hermes der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*, Zürich: Rhein-Verlag, 1944.

Kerényi, Karl: *Die Religion der Griechen und Römer*, München: Droemer 1963.

Krones, Hartmut: „Todessymbolik in Kompositionen auf den Tod römisch-deutscher Könige und Kaiser.“ in: Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. Und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001. (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S. 95–120.

Krones, Hartmut: „Thema: ‚Ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck‘. Zu Schuberts ‚Schauerlichen‘ Werken der Jahre 1817–28.“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52.1-2 (1997), S. 32–40.

Lechtová, Marcela: *Die Funktion des Grotesken in der Musik. (Die Karnevalisierung der Musik und ihre gesellschaftliche Funktion)*, Diplomarbeit Universität Wien 2012.

Luther, Martin *Die Bibel, oder die ganze Heiligenschrift des Neuen und Alten Testaments*, Güns: Reichard 1844.

Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde*, Wien: Universal Edition 1912, Plate U.E. 3637.

Mitchell, Donald: *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, London: Faber 1985.

Petersen, Peter: *Alban Berg, Wozzeck, Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, München: edition text+kritik 1985 (Musik-Konzepte Sonderband).

Petersen, Nils Holger: „Mozart und das Jüngste Gericht: der Komtur, die Posaune Gottes und ... Søren Kirkegaard.“ in: Tuschggall, Peter (Hrsg.): *Mozart und die Religion*, Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 2010, S. 191–205.

Reed, John: *The Schubert Song Companion*, Manchester, New York: Manchester University Press 1997.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Wolkenwanderer 1924.

Søren Kirkegaard: *Entweder – Oder. Erster Teil*. Aus dem Dänischen übersetzt von Emmanuel Hirsch, Jena: Gütersloh 1993.

Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, Freiburg: Eulen Verlag 2001.

Petzoldt, Martin: „Theologisches Todesverständnis und seine Umsetzung in der mitteldeutschen Kulturlandschaft am Beispiel der *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz und der Kantate *Christ lag in Todes Banden* von Johann Sebastian Bach“, in: Fleischhauer, Günter. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59.), S 15–30.

### **Onlinequellen:**

Jeitteles, Ignaz I: *Aesthetisches Lexikon. Erster Band*, Wien: Mösle & Braumüller 1839, S. 331,  
nach:

[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ156281306&order=5&view=SINGLE](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156281306&order=5&view=SINGLE), letzter Zugriff: 29.7.2019.

## 7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. Wunderlich, Uli: *Der Tanz in den Tod*, Freiburg: Eulen Verlag 2001, S. 14.

Abbildung 2. Grotteske Wandmalereien der Ruinen Domus Aurea nach:  
[https://www.google.at/search?q=grotteske+wandmalereien+ruinen+domus+aurea&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi-v\\_bcnN\\_jAhUDxqYKHaivCTIQ\\_AUIESgB&biw=1536&bih=770#imgrc=obJbn-kflVwwzM](https://www.google.at/search?q=grotteske+wandmalereien+ruinen+domus+aurea&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi-v_bcnN_jAhUDxqYKHaivCTIQ_AUIESgB&biw=1536&bih=770#imgrc=obJbn-kflVwwzM;); letzter Zugriff: 31.7.2019.

Abbildung 3. (T.1–12) Schmelzer, Johann Heinrich: *Lamento sopra la morte Ferdinand III*, 1657, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975.

Abbildung 4. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, S. 2f. nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 70.

Abbildung 5. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 1, S. 4f. nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Abbildung 6. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 23, S. 23 nach: Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, „Death in Venice“, Perspectives on an opera*, Dissertation, University of Wales, 1983, S. 232.

Abbildung 7. Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 73.

Abbildung 8. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 25, S. 26 nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 77.

Abbildung 9. Evans, Peter: „Synopsis: the story, the music not excluded“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 76–85, S. 77.

Abbildung 10. *Liber Usualis* S. 835, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 78.

Abbildung 11. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 43, S. 42, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 78.

Abbildung 12. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 13, S. 14.

Abbildung 13. Evans, Peter: „Synopsis: the story, the music not excluded“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 76–85, S. 77.

Abbildung 14. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 194, S. 181, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 88.

Abbildung 15. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 198, S. 183, nach: Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten Death in Venice. Perspectives on an opera*, Dissertation University of Wales 1983, S. 266.

Abbildung 16. Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten Death in Venice. Perspectives on an opera*, Dissertation University of Wales 1983, S. 256.

Abbildung 17. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 14, S. 9, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 78.

Abbildung 18. Evans, Peter: „Synopsis: the story, the music not excluded“, in: Mitchell, Donald (Hrsg.): *Death in Venice*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 76–85, S. 77.

Abbildung 19. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 107, S. 114, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 94.

Abbildung 20. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 186, S. 174f., nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 75.

Abbildung 21. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 59, S. 67, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 98.

Abbildung 22. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 255, S. 231, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 105.

Abbildung 23. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 74, S. 84, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 129.

Abbildung 24. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 305, S. 271, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 80.

Abbildung 25. Schostakowitsch 14. Symphonie op.135, Taschenpartitur, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 1970, S. 39, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 80.

Abbildung 26. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 283., S. 252, nach: Evans, Daniel John Owen: *Benjamin Britten, ‚Death in Venice‘, Perspectives on an opera*, Dissertation, University of Wales, 1983, S. 253.

Abbildung 27. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 283f., S. 252f., nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 122.

Abbildung 28. Delos, Haus der Masken – Mosaik: Dionysos auf einem Panther in: Charbonneaux, Jean Roland Martin und Villard, François: *Das Hellenistische Griechenland*, München: Beck 1988 (Universum der Kunst 18), S. 185.

Abbildung 29. Britten, Benjamin: *Death in Venice. Full score*, London: Faber Music 2015, Z. 286, S. 256, nach: Sorg, Timo: *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 123.

Abbildung 30. Britten, Benjamin: *Death in Venice: an opera in two acts; op. 88, piano reduction by Colin Matthews*, London: Faber Music 1975, Z. 324, S. 263f.

Abbildung 31. Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern: Francke, 1974 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft; 6.), Tafeln Abb. 138.

Abbildung 32. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder), (1974–1977), Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 420ff., S.278f. , nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 182.

Abbildung 33. Ligeti, György : *Le Grand macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder), (1974–1977), Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 420ff., S.278f. , nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 182.

Abbildung 34. Sequenz Dies irae, aus *Liber usualis*, Paris: Desclée & Socii, 1958, S 181.

Abbildung 35. Ligeti, György: Notenmanuskript zum Breughellandlied nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 47), Anhang (nicht paginiert)

Abbildung 36. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder), (1974–1977), Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 2ff. , S.2f., nach: Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 182.

Abbildung 37. Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde*, Wien: Universal Edition 1912, Plate U.E. 3637, S. 12.

Abbildung 38. Beethoven, Ludwig van: Eroica Finale T. 12–19 Streicher, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 278.

Abbildung 39. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 452 ff., S. 296, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 278.

Abbildung 40. Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 278.

Abbildung 41. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 524ff., S. 339ff., nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 313.

Abbildung 42. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 524, S. 339, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 314.

Abbildung 43. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 524 ff., S. 339ff., nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 315.

Abbildung 44. Ligeti, György : *Le Grand Macabre. Oper in 2 Akten (4 Bilder)*, (1974–1977), *Studierparticell von Friedrich Wanek*, Mainz: Schott 1978, Z. 666, S. 420, nach: Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligetis Oper ‚Le Grand Macabre‘. Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), S. 336.

## 8. Abstract

### Deutsch

In der bisherigen Forschung zu den beiden Opern *Le Grand Macabre* von György Ligeti und *Death in Venice* von Benjamin Britten, wurde die musikalische Rhetorik bereits ausführlich unter Bezugnahme der entsprechenden Vorlagen, analysiert. Es wurde jedoch noch nicht in ausschöpfender Weise untersucht, inwieweit tradierte Bilder des Todes in der Musik von den Komponisten aufgegriffen werden. Bei der Deutung einzelner rhetorischer Elemente liegt somit noch Potenzial.

Der Begriff musikalische Rhetorik soll in der Arbeit in einem erweiterten Sinn interpretiert werden. Eine wichtige Inspirationsquelle musikalische Rhetorik umfassender, als nur im Sinne der Figurenlehre aufzufassen, war hierbei Richard Böhm's Monografie *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*.

Da die verwendeten musikalischen Stilmittel im engen Konnex zur Handlung stehen, ist eine kulturhistorische Einordnung des Hintergrundes der beiden Opern, als Grundlage der Analyse der entsprechenden Stellen unumgänglich.

### English

In the previous research the musical rhetoric of the two operas, *Le Grand Macabre* by György Ligeti and *Death in Venice* by Benjamin Britten, has already been extensively analyzed, with reference to the corresponding templates.

However, it has not yet been studied in an exhaustive way to what extent traditional images of death are taken up by the composers in music. Therefore there is still potential in the interpretation of some rhetorical elements.

The term of musical rhetoric has to be interpreted in an extended sense. Richard Böhm's monograph *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert* was an important inspiration to see musical rhetoric more comprehensively than just in the sense of the theory of figures.

Since the musical stylistic elements are in close connection to the plot, a cultural-historical classification of the background of the two operas is indispensable as basis for the analysis of the selected passages.



## **9. Eidesstattliche Erklärung**

Wien, den 4. Oktober 2020

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit von mir selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Florian Forsthuber, BA