

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik
Studiengang: Master Musikwissenschaft

Masterarbeit

Die Bedeutung des literarischen Werks E.T.A. Hoffmanns für
die Opernästhetik Busonis am Beispiel des *Arlecchino*

Erstgutachter: Dr. Peter Schmitz
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jürgen Heidrich
vorgelegt von: Andrea Breimann
Abgabetermin: 10.11.2016

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine an wenigen Stellen sprachlich korrigierte Fassung.

Die Bedeutung des literarischen Werks E.T.A. Hoffmanns für die Opernästhetik Busonis am Beispiel des *Arlecchino*

1. Einleitung	1
2. Busonis Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmanns Musikästhetik.....	3
2.1. Hoffmann und Busoni – eine ästhetische Gegenüberstellung.....	5
2.2. Grundzüge romantischer und antiromantischer Opernkonzeption.....	11
2.3. Illusionistische und antiillusionistische Spiegelung im Kunstwerk.....	15
3. Hoffmanns literarisches Werk und dessen Einfluss auf Busoni.....	20
3.1. Das Serapiontische Prinzip und die Rezeption durch Busoni.....	21
3.2. Grundzüge literarischer Gestaltung bei Hoffmann.....	27
3.2.1. Einheit und Vielheit: Struktur als poetische Idee.....	27
3.2.2. Alltäglichkeit und Romantik: Überwindung des Dualismus.....	29
3.2.3. Unmittelbarkeit und Artifizialität: Kunst als didaktisches Modell.....	32
3.3. Hoffmanns und Busonis Auseinandersetzung mit der Commedia dell'arte.....	34
4. Spuren hoffmannscher Ästhetik in Busonis <i>Arlecchino</i>	47
4.1. Einheit und Vielheit.....	47
4.1.1. Die Form des Capriccios.....	48
4.1.2. Einheitsstiftende Strukturen.....	50
4.1.3. Mehrdeutigkeit und Mannigfaltigkeit.....	54
4.2. Alltäglichkeit und Romantik.....	58
4.2.1. Die Spiegelanlage des <i>Arlecchino</i>	58
4.2.2. Alltagsmensch und Lebenskünstler – Spießbürgerlichkeit und Schöpferum.....	63
4.2.3. Grotteske und Mechanik.....	69
4.3. Unmittelbarkeit und Artifizialität.....	77
4.3.1. Die Marionette als Träger der Menschlichkeit.....	78
4.3.2. Die multiple Metafigur Arlecchino	83
5. Fazit.....	89
6. Literaturverzeichnis.....	95

1. Einleitung

Keines seiner kompositorischen Werke hat Ferruccio Busoni so oft kommentiert und zu verteidigen versucht wie seine Oper *Arlecchino oder Die Fenster*.¹ Dies hängt einerseits mit dem ausgeprägten Bekenntnischarakter dieses Werkes zusammen, das auf jenem selbst geschriebenen Libretto basiert, von dem Busoni behauptet, es sei „der moralischste Operntext nach jenem der »Zauberflöte« [...]“². Andererseits bezeugen Busonis Verteidigungsversuche die starke Irritation des Publikums, das sich angesichts seiner zehn Jahre zuvor veröffentlichten Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* etwas radikal Neues auf der Opernbühne erhofft und sich nun mit einer ‚Wiedergeburt‘ der italienischen Commedia dell’arte konfrontiert sieht. „Vorgeworfen wird mir im »Arlecchino«, daß er höhnisch und unmenschlich sei; indessen ist diese Schöpfung aus dem ganz gegensätzlichen Drang hervor entstanden“³, schreibt Busoni etwa ein Jahr nach der Uraufführung und reagiert damit auf das allgemeine Unverständnis, welches seiner Oper entgegengebracht wird.

Die Auseinandersetzung sowohl mit Busonis kompositorischem Werk als auch mit seinen musikästhetischen Schriften ist schon immer durch tiefgreifende Missverständnisse gekennzeichnet. Nur so ist es zu erklären, dass er den einen als „gefährlicher Zerstörer und Futurist“⁴, den anderen hingegen als „verkappter Romantiker“⁵ gilt. Diese Negativbetitelungen überschatten seine Bedeutung für die Musik bis heute. Dass Busonis künstlerisches Anliegen so schwer zu fassen ist, mag daran liegen, dass er sich stets bewusst jeder kompositorischen und ästhetischen Festlegung entzogen hat. Seine Kunst „war keiner Schule verpflichtet und wird ebensowenig Schule machen, wie von irgendeiner Schule abgesetzt werden“⁶, schreibt sein Schüler Philipp Jarnach.

Es hat lange gedauert, bis die Musikwissenschaft Busonis kompositorisches und ästhetisches Werk als ein lohnenswertes Forschungsfeld entdeckt hat. Dabei wird in den letzten dreißig Jahren besonders im Zusammenhang mit der *Brautwahl*, Busonis erster Oper, die auf der gleichnamigen Erzählung von E.T.A. Hoffmann basiert, immer wieder auf einige auffällige Parallelen hingewiesen, die sich zwischen den opernästhetischen Schriften Busonis und Hoffmanns feststellen lassen.

¹ Vgl. Claudia Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg 1996, S. 129.

² Ferruccio Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung*, in: Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*, Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin 1956, S. 99.

³ Ebd.

⁴ Philipp Jarnach: *Neue Klassizität*, in: Philipp Jarnach: *Schriften zur Musik*, mit Einführungen und Werkverzeichnis, hrsg. von Norbert Jers, Kassel 1994, S. 47.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Diese beiden Künstlerpersönlichkeiten haben mehr Gemeinsamkeiten, als es auf den ersten Blick zu vermuten wäre. Hoffmann sieht sich selbst vorrangig als Musiker, was oft vergessen wird. Erst über die Musik kommen beide zum Schreiben: Busoni über die editorische Arbeit an den Werken Franz Liszts und Johann Sebastian Bachs,⁷ Hoffmann über die Musikrezensionen für die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*. Beide sind überaus belesen, vielseitig interessiert und gelten als Universalgelehrte. Zudem verbindet beide ein tiefer Glaube an die ‚Musik der Zukunft‘, der sie zu Opernvisionären ihrer Zeit macht.

Dass Busoni ein großer Verehrer Hoffmanns ist, gilt als unbestritten; Albrecht Riethmüller nennt letzteren zu Recht einen Wahlverwandten Busonis.⁸ Dabei wird jedoch meist der Einfluss übersehen, zumindest aber vernachlässigt, den das rein fiktionale Werk Hoffmanns auf Busonis Opernästhetik ausübt.⁹ So schreibt Busoni beispielsweise im *Entwurf*:

„Dieses merkwürdigen Mannes Gehirnvorstellungen, die sich in das Traumhafte verloren und im Transzendentalen schwelgten, wie seine Schriften in oft unnachahmlicher Weise dartin, hätten [...] in der an sich traumhaften und transzendentalen Kunst der Töne erst recht die geeignete Sprache und Wirkung finden müssen. Die Schleier der Mystik, das innere Klingen der Natur, die Schauer des Übernatürlichen, die dämmerigen Unbestimmtheiten der schlafwandelnden Bilder – alles, was er mit dem präzisen Wort schon so eindrucksvoll schilderte, das hätte er [...] durch die Musik erst völlig lebendig erstehen lassen.“¹⁰

Diesem Einfluss soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden. Nach einer kurzen Gegenüberstellung der grundlegenden ästhetischen Kerngedanken der beiden Musikschriftsteller und deren Einordnung in den jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext steht zunächst ihre Opernästhetik im Mittelpunkt. Diesbezüglich werden unter besonderer Berücksichtigung des hoffmannschen Textes *Der Dichter und der Komponist* wesentliche Aussagen verglichen und Unterschiede herausgestellt.

Das folgende Kapitel widmet sich dem fiktionalen Werk Hoffmanns und dessen Rezeption durch Busoni. Dabei wird zunächst herausgearbeitet, wie Hoffmann seine an der Musik entwickelte Ästhetik auf seine Erzählungen überträgt. Dieser Transformationsprozess ist vor allem deswegen interessant, weil er zu einer literarischen Stilistik

⁷ Vgl. Edward J. Dent: *Ferruccio Busoni. A biography*, London 1933, Nachdruck London 1966, S. 170.

⁸ Vgl. Albrecht Riethmüller: *Busoni und die Hegemonie der deutschen Musik*, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 76.

⁹ Vgl. Susanne Fontaine: *Busonis »Doktor Faust« und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel 1998, S. 125.

¹⁰ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H.H. Stuckenschmidt, Frankfurt am Main 1974, S. 27.

führt, die in erstaunlich vielen Aspekten mit der antiromantischen Ästhetik Busonis in Einklang steht. Es folgt eine Erläuterung des hoffmannschen Serapiontischen Prinzips und dessen Rezeption durch Busoni, welche anhand seiner schriftlichen Äußerungen gut nachzuvollziehen ist und sich in der Komposition der *Brautwahl* niederschlägt. Ein weiteres Teilkapitel widmet sich der italienischen Commedia dell'arte, die sowohl für Hoffmann als auch für Busoni eine nicht zu unterschätzende Inspirationsquelle darstellt. Im Mittelpunkt stehen hier Hoffmanns stark an der Commedia angelehntes Kunstmärchen *Prinzessin Brambilla* als ein potenzieller Schlüssel zum Verständnis des *Arlecchino* sowie die Entstehungsgeschichte der Oper Busonis. Des Weiteren werden wichtige, für Hoffmanns Stilistik charakteristische literarische Mittel zusammengetragen, die im vierten Kapitel als Ausgangspunkt der Analyse des *Arlecchino* dienen. Ohne den Anspruch einer systematischen Opernanalyse sollen durch den speziellen ‚hoffmannschen Blick‘ neue Aspekte des *Arlecchino* aufgezeigt werden, die einerseits den Einfluss der Erzählungen Hoffmanns auf das kompositorische und ästhetische Schaffen Busonis dokumentieren und andererseits zu einem Verständnis der bisher von der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Oper beitragen können.

2. Busonis Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmanns Musikästhetik

E.T.A. Hoffmann nimmt heute im literaturwissenschaftlichen Kanon als Dichter des Fantastischen und „unerreichter Meister des Unheimlichen“¹¹ einen festen Platz ein. Zugleich verkörpert er den Prototypen des romantischen Universalkünstlers, der sich in gleich mehreren Bereichen – als Musiker, Komponist, Musikkritiker, Dichter und bildender Künstler – als hochbegabt und produktiv erwiesen hat. Diese Vielseitigkeit spiegelt sich in der Intermedialität seines literarischen Werkes wider und mag ein Grund dafür sein, dass Hoffmann für die Forschung bis heute eine Quelle stets neuer Aspekte und Fragestellungen darstellt, die noch lange nicht erschöpft ist.¹² Umso erstaunlicher ist, dass sich im Gegensatz zu England, Russland und besonders Frankreich das Interesse an seinem Werk im deutschsprachigen Raum erst sehr spät entwickelt. Hier wird er nach seinem Tod 1822 wegen der für seine Erzählungen typischen, oft unauflösbaren literarischen Vermischung des Märchenhaften mit dem Realistischen als

¹¹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Sigmund Freud: »Der Dichter und das Phantasieren«, *Schriften zur Kunst und Kultur*, hrsg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2010, S. 204.

¹² Vgl. Tiziana Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell'Arte und der ‚Fiabe Teatrali‘ in Hoffmanns Werk*, Würzburg 2012, S. 11.

krankhaft-überspannt abgelehnt, gerät als Schriftsteller schnell in Vergessenheit und wird erst ab 1900 allmählich wiederentdeckt.¹³

Ferruccio Busonis erster Kontakt mit dem hoffmannschen Werk ist jedoch bereits deutlich vor 1900 anzusetzen. Schon während seiner Kindheit in Frankreich und Italien lernt er dessen Erzählungen kennen.¹⁴ Möglicherweise übernimmt er als junger Pianist die Hoffmann-Begeisterung kompositorischer Vorbilder wie Johannes Brahms und Robert Schumann.¹⁵ Als Zwölfjähriger komponiert Busoni ein Charakterstück für Klavier über die hoffmannsche Romanfigur Klein Zaches, das 1882 als zweites der *Racconti fantastici* op. 12 veröffentlicht wird und den ersten Nachweis seiner lebenslangen Faszination für die Künstlerpersönlichkeit Hoffmanns markiert.¹⁶

Diese Leidenschaft manifestiert sich nicht nur in Busonis Kompositionen, sondern auch im literarischen Stil seiner Briefe, welche eine zunehmend hoffmannsche Sicht- und Denkweise erkennen lassen.¹⁷ Busonis Freund Jakob Wassermann beschreibt anschaulich dessen immer stärker zu Tage tretende hoffmanneske Verhaltenszüge: „[...] vieles an ihm gemahnte an den Kapellmeister Kreisler. Das Dunkle, Gebundene, leidenschaftlich Gärende seiner Natur wurzelte in deutscher Romantik. Er war ein dämonischer Mensch [...]“¹⁸. Dabei steigert sich Busonis Hoffmann-Verehrung zuweilen zur emphatischen Identifizierung, wie das folgende Zitat aus einem Brief Busonis an seine Frau veranschaulicht: „O! E.T.A. Hoffmann! Solltest du noch immer im Geist lebendig sein? Und Nachts in mich fahren? Fast glaube ich’s.“¹⁹

Dass sich Busonis Verehrung ausschließlich auf Hoffmanns schriftstellerisches, nicht auf sein kompositorisches Schaffen bezieht, macht Busoni selbst unmissverständlich deutlich:

„Man vergleiche dagegen Hoffmanns bestes musikalisches Werk mit der schwächsten seiner literarischen Produktionen, und man wird mit Trauer wahrnehmen, wie ein übernommenes System von Taktarten, Perioden und Tonarten – zu dem noch der landläufige Opernstil der Zeit das Seinige tut – aus dem Dichter einen Philister machen konnte. – Wie aber ein anderes Ideal der Musik ihm vorschwebte, entnehmen wir aus vielen und oft ausgezeichneten Bemerkungen des Schriftstellers selbst.“²⁰

¹³ Vgl. Thomas Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*, München 1966, S. 9.

¹⁴ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 18.

¹⁵ Vgl. Werner Keil: *Rezeption in der Musik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 424 f. Gleich mehrere der frühen schumannschen Klavierwerke sind durch Hoffmanns literarisches Werk inspiriert, beispielsweise die *Phantasiestücke* op. 12, die *Kreisleriana* op. 16 und die *Nachtstücke* op. 23.

¹⁶ Vgl. Antony Beaumont: *Busoni the Composer*, London 1985, S. 118 f.

¹⁷ Vgl. Dent: *Ferruccio Busoni* (wie Anm. 7), S. 171.

¹⁸ Jakob Wassermann: *In Memoriam Ferruccio Busoni* [Berlin 1925], URL:<http://www.rodoni.ch/busoni/inmemoriam/wassermann.html>.

¹⁹ Ferruccio Busoni: Brief an Gerda Busoni, 21.7.1906, in: Ferruccio Busoni: *Briefe an seine Frau. 1889–1923*. Gesamtausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Bd. 1, Wilhelmshaven 2015, S. 340.

²⁰ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S.27 f.

Einen Hinweis auf Busonis fundierte Kenntnisse des hoffmannschen Werks bietet ein Blick in die Bibliothek seiner letzten Berliner Wohnung. Bis auf eine Ausnahme lassen sich hier alle bis 1922 erschienenen Werkausgaben Hoffmanns und über 40 weitere Einzel- und Sammelbände finden, darunter auch kostbare Erstdrucke. Damit nimmt Hoffmann nach Miguel de Cervantes den größten Raum ein und steht unter den von Busoni hoch geschätzten Vertretern der fantastischen Literatur wie Robert Louis Stevenson, Jules Verne, Charles Dickens, H.G. Wells und Edgar Allan Poe an erster Stelle.²¹ Ein möglicher Grund für Busonis leidenschaftliche Verehrung des hoffmannschen Werkes ist die charakteristische Omnipräsenz des Musikalischen in dessen Erzählungen, die sich in den zahlreichen musikalischen Metaphern, dem von Musikern durchsetzten Personeninventar und den vielfältigen Schilderungen von Musikpraxis und -rezeption äußert. Insbesondere durch die Figur des Kapellmeisters Kreisler wird das Thema Musik bei Hoffmann zu einem Medium kunstästhetischer Selbstreflexion.²² Für Busonis eigenes kompositorisches und musikschriftstellerisches Wirken ist gerade der Aspekt des Reflexiven, die Fähigkeit des Kunstwerks, dem Zuschauer ‚den Spiegel vorzuhalten‘, von elementarer Wichtigkeit. So ist es nachvollziehbar, dass neben Johann Wolfgang von Goethe besonders Hoffmann einen Einfluss auf Busonis Ästhetik gewinnen kann, der möglicherweise höher einzustufen ist als derjenige seiner musikalischen Lehrer und Vorbilder.²³

2.1. Hoffmann und Busoni – eine ästhetische Gegenüberstellung

Die Musikästhetik Hoffmanns erschließt sich vor allem durch seine ab 1809 für die Leipziger *AmZ* geschriebenen Rezensionen, Abhandlungen und literarischen Schriften. Ihrem Gehalt und ihrer Bedeutung entsprechend wird später ein Großteil dieser Texte, beispielsweise die beiden Beethoven-Rezensionen²⁴, *Ritter Gluck*, *Don Juan*, die Texte um den Kapellmeister Kreisler, *Alte und neue Kirchenmusik* sowie *Der Dichter und der Komponist* in bekannte hoffmannsche Sammlungen wie die *Fantasiestücke in Callot's Manier* und die *Serapions-Brüder* aufgenommen.²⁵ Obwohl diese Schriften keine klar

²¹ Vgl. Michael Struck-Schloen: »Die Brautwahl«. *Studien zum Einfluß E.T.A. Hoffmanns auf Ästhetik und Gehalt von Ferruccio Busonis erster Oper*, [Magisterarbeit], [Köln 1986], S. 24 f.

²² Vgl. Eric Achermann: *Text-Musik-Relationen*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 550.

²³ Vgl. Susanne Fontaine: *Busonis »Doktor Faust«* (wie Anm. 9), S. 19.

²⁴ Die beiden Rezensionen über Beethovens 5. Sinfonie (1810) und seine beiden Klaviertrios op. 70 (1813) werden von Hoffmann später zur Schrift *Beethovens Instrumental-Musik* zusammengefasst.

²⁵ Vgl. Gerhard Allroggen: *Musikalische Schriften und Rezensionen*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 413 ff.

konzipierte, geschweige denn systematische Ästhetik formulieren und Hoffmann philosophische Begriffe häufig widersprüchlich verwendet,²⁶ lässt sich an ihnen eine ästhetische Haltung ablesen, die in vielerlei Hinsicht in Übereinstimmung mit den Anschauungen des seinerzeitigen Herausgebers der *AmZ*, Friedrich Rochlitz, steht: die Distanzierung von der Musikanschauung Kants und die endgültige Abkehr von der Nachahmungsästhetik zugunsten einer Etablierung der Instrumentalmusik als unbestimmte und daher ‚höhere‘ Sprache.²⁷

Dabei zeigt sich Hoffmann inhaltlich und sprachlich den frühromantischen Ästhetikern verpflichtet: „Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken?“²⁸ Diese Frage birgt zwei zentrale Postulate der romantischen Kunstreflexion, die sich in ähnlichen Formulierungen auch bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel und Novalis finden lassen: Kunst soll dem Hörer einen abgesonderten idealen Bereich zugänglich machen, die daraus gewonnene ästhetische Perspektive einen neuen Sinnzusammenhang erschließen.²⁹

Gerade die reine Instrumentalmusik mit ihrer ‚unnennbaren Wirkung‘ gilt als prädestiniert, diesem Anspruch gerecht zu werden.³⁰ Hoffmann etabliert sie als „romantischste aller Künste“³¹, die als einzige „jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend“³² der Forderung nach künstlerischer Autonomie nachkommt und das „Wesen der Kunst rein ausspricht“³³. Dabei lenkt Hoffmann den Blickwinkel auf die formale ‚innere Struktur‘ von Musik: die musikalische Form ist nicht mehr bloße Trägerin der ‚poetischen Idee‘, sondern wird selbst zum ‚Geist‘.³⁴ Carl Dahlhaus zählt Hoffmanns Beethoven-Schrift folgerichtig zu den „Gründungsurkunden der absoluten romantischen Musik“³⁵.

Im Gegensatz dazu betont Hoffmann in anderen Schriften den Sprachcharakter der Musik und bestimmt die reine Instrumentalmusik als eine „transformierte Form der

²⁶ Vgl. Klaus-Dieter Dobat: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen 1984, S. 61.

²⁷ Vgl. Judith Rohr: *E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Baden-Baden 1985, S. 8 ff.

²⁸ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2001, S. 103.

²⁹ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S.41 f.

³⁰ Vgl. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 103.

³¹ E.T.A. Hoffmann: *Beethovens Instrumental-Musik*, in: E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main 1993, S. 52.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 62.

³⁵ Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 47.

Vokalmusik³⁶. In seiner ersten Witt-Rezension bezeichnet er die Sinfonie der Form Haydns und Mozarts gar als „die Oper der Instrumente“³⁷. Tatsächlich versteht Hoffmann Sprache und Musik ihrem Wesen nach als gleichrangig: Es „sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe“³⁸. Wie sich zeigen wird, stellen die strukturelle Ähnlichkeit und die prinzipielle Gleichwertigkeit von Sprache und Musik eine wichtige Voraussetzung sowohl für Hoffmanns Opernästhetik als auch für die Entwicklung seines literarischen Werks dar, auch wenn sie im scheinbaren Widerspruch zum gleichzeitig postulierten Absolutheitsanspruch von Musik stehen.

Hoffmanns Musikbegriff hängt eng zusammen mit seinem genieästhetisch geprägten Bild des romantischen Künstlers. Er betont die Präformation des Gedankens im Inneren des Komponisten und stärkt gerade damit die Autonomie des Kunstwerks.³⁹ Beim Lesen eines Textes wird die Melodie – für Hoffmann wichtigstes Element, in dem sich die ‚innere Wahrheit‘ zeigt⁴⁰ – „wie durch einen Zauberschlag“⁴¹ unmittelbar im Geist des Komponisten hervorgerufen. Um zwischen solchen spontanen Einfällen einen Zusammenhang herzustellen, ist deren ‚künstliche Verkettung‘ vonnöten.⁴² Nur in der Kombination von genialer Erfindung und kompositorischer ‚Besonnenheit‘ können sich die musikalischen Kräfte gegenseitig potenzieren: Das Kunstwerk folgt seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten; der Künstler wird zum Medium.⁴³

Das Bild des idealtypischen Komponisten wird für Hoffmann von keinem anderen so sehr erfüllt wie von Ludwig van Beethoven, den Hoffmann als Verwirklicher bzw. als ‚Erfüller‘ der Romantik betrachtet. Dabei verwendet Hoffmann den Begriff ‚Romantik‘ im Sinne einer zeitlosen Kategorie: ‚Romantisch‘ ist, was zum Gegenstand die „künstliche Gegensphäre zur Wirklichkeit“⁴⁴ hat. Aus diesem Verständnis heraus gelten Hoffmann auch Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johann Sebastian Bach, Christoph Willibald Gluck und Joseph Haydn, besonders aber Wolfgang Amadeus Mozart als romantische Komponisten. Damit deutet sich bei Hoffmann ein neues Verständnis von Musikgeschichte an: Unter dem überzeitlichen Prädikat des Romantischen werden die

³⁶ Sigrid Nieberle: *Stimme/Instrument/Instrumentalmusik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 403.

³⁷ E.T.A. Hoffmann: *Rezension der Sinfonie Nr. 5 von Friedrich Witt*, in: *AmZ*, Bd. 11, 1809 (Nr. 33, 17.5.1809), Sp. 513.

³⁸ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 102.

³⁹ Vgl. Rohr: *E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas* (wie Anm. 27), S. 16.

⁴⁰ Ebd., S. 122.

⁴¹ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 100.

⁴² Vgl. Achermann: *Text-Musik-Relationen* (wie Anm. 22), S. 547 f.

⁴³ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 64 f.

⁴⁴ Ebd., S. 96.

bedeutendsten Komponisten epochenübergreifend in einen Bezug zum musikhistorischen Fortgang gebracht, dessen Zielpunkt das Romantische selbst ist.⁴⁵ Dabei werden auch die verschiedenen musikalischen Gattungsbereiche, die Instrumentalmusik, die Oper und die Kirchenmusik, miteinbezogen und bei Wahrung ihrer Eigenarten unter den neuen ästhetischen Gesichtspunkten als miteinander verwandt gedacht.⁴⁶

Auch Busoni hegt, genau wie Hoffmann, keinerlei Absicht einer systematischen Ästhetik. In Schriften und Briefen unterschiedlichen Umfangs entfaltet er ein mosaikartiges Bild musikästhetischer Grundideen, die sich aus seiner musikalischen Praxis ergeben.⁴⁷ Neben der 1922 herausgegebenen Aufsatzsammlung *Von der Einheit der Musik* gilt als ästhetisches Hauptdokument der 1907 erschienene, zunächst nur wenig beachtete *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Erst 1916 erreicht diese Schrift, um opernästhetische Reflexionen erweitert, einen größeren Bekanntheitsgrad,⁴⁸ insbesondere durch Hans Pfitzners diskreditierende Polemik *Futuristengefahr* von 1917, in der dieser Busoni den Verrat an der deutschen Musiktradition, einen ‚dubiosen Fortschrittsglauben‘ und Sympathie für den italienischen Futurismus vorwirft.⁴⁹

Auch wenn sich Busoni in einem offenen Brief deutlich gegen diese Vorwürfe wehrt, liegt seitdem das allgemeine Augenmerk überwiegend auf den innovativen Elementen des *Entwurfs*. Die Schrift mit den bekannten Überlegungen zur Mikrointervallik und elektronischen Instrumenten gilt bis heute als wegweisend für die Musik des 20. Jahrhunderts.⁵⁰ Dabei wird meist die für das Fin de Siècle typische Janusköpfigkeit des *Entwurfs* übersehen. Bei allem Utopisch-Visionären liegt dem Text zugleich eine stark romantische Musikauffassung zugrunde.⁵¹

Dementsprechend sind in Busonis Definition des Wesens der Musik auch die beiden Prinzipien frühromantischer Kunstästhetik, wie sie im Zusammenhang mit Hoffmann

⁴⁵ Vgl. Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner, Sonderausg., Stuttgart 2008, S. 227 ff.

⁴⁶ Vgl. Ernst Lichtenhahn: *Schriften zur Musik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, hrsg. von Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, München 1986, S. 254 ff.

⁴⁷ Vgl. Renate Božić: *Arlecchino oder die utopische Wirklichkeit der transzendenten Oper. Zur musikästhetischen Reflexion Ferruccio Busonis und Ernst Blochs*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Bd. 1, Anif/Salzburg 1994, S. 289.

⁴⁸ Vgl. Tim Lörke: *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010, S. 66.

⁴⁹ Vgl. Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 3/I, *Das 20. Jahrhundert. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, 4. Aufl., Kassel 2013, S. 397.

⁵⁰ Vgl. Albrecht Riethmüller: *Busoni. Wirkung und Nachwirkung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., Personenteil Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 2000, Sp. 1397.

⁵¹ Vgl. Lörke: *Die Verteidigung der Kultur* (wie Anm. 48), S. 67.

beschrieben wurden, nach wie vor präsent: „Jenseits der Pforte“⁵², in einer der realen Lebenswelt unzugänglichen Sphäre, schwebt die Musik „im Äther“⁵³. Aus „jenen freien Höhen“⁵⁴ steigt sie herab, um das „Unsichtbare und Unhörbare“⁵⁵ verständlich zu machen und eine „greifbare Vorstellung des sonst unbegreifbaren Begriffes“⁵⁶ zu geben. In dieser Weise vermag Musik, „die menschlichen Gemütszustände schwingen zu lassen“⁵⁷. Busonis Betonung des abstrakten Wesens der Musik und deren starke romantische Überhöhung lassen den ästhetischen Einfluss Schopenhauers vermuten:⁵⁸ Der Musik kommt als ‚jüngstes Kind‘ unter den Künsten eine herausragende Rolle zu.⁵⁹ Aufgrund ihrer immateriellen, körperlosen Beschaffenheit ist sie weit mehr als „bloße Abbildung der Natur und [...] Wiedergabe der menschlichen Empfindungen“⁶⁰, sondern in der Lage, der „vollständigste aller Naturwiderscheine“⁶¹ zu werden, dabei jedoch auf jegliche konkrete Darstellung und Beschreibung zu verzichten.

Das kategorische Ausschließen einer darstellenden oder beschreibenden Funktion in der Musik zieht in logischer Konsequenz die Ablehnung jeglicher Art von Programmmusik nach sich.⁶² Andererseits kritisiert Busoni auch die absolute Musik der ‚Gesetzgeber‘, die seit dem 19. Jahrhundert in „architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen“⁶³ erstarrt. Stattdessen fordert er eine Neuakzentuierung der Musikästhetik Eduard Hanslicks, bei der alle strengen formal-konstruktiven Konventionen entfallen und die ‚absolute‘ Freiheit der Musik betont werden soll.⁶⁴

Zur genaueren Beschreibung dieser ‚Zukunftsmusik‘ greift Busoni auf eine Metapher aus Kants *Kritik der Urteilskraft* zurück, die bereits Hoffmann in seiner Rezension der 5. Sinfonie Beethovens verwendet:⁶⁵ Wie in einem Samen liegt „in jedem Motiv schon seine vollgereifte Form vorbestimmt; jedes einzelne muß sich anders entfalten, doch jedes folgt darin der Notwendigkeit der ewigen Harmonie.“⁶⁶ Das Zitat beweist, dass es Busoni keinesfalls um eine Abwertung der musikalischen Form geht; im Gegenteil

⁵² Ebd., S. 61.

⁵³ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 41.

⁵⁴ Ebd., S. 26.

⁵⁵ Ebd., S. 22.

⁵⁶ Ebd., S. 30.

⁵⁷ Ebd., S. 20.

⁵⁸ Vgl. Martina Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshaven 1996, S. 39 f.

⁵⁹ Vgl. Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 10 ff.

⁶⁰ Ebd., S. 9.

⁶¹ Ebd., S. 11.

⁶² Ebd., S. 12.

⁶³ Ebd., S. 58.

⁶⁴ Vgl. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* (wie Anm. 35), S. 43.

⁶⁵ Vgl. Werner Keil: *E.T.A. Hoffmann als Komponist*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 435.

⁶⁶ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 18.

fordert er als bekennender „Anbeter der Form“⁶⁷ für jede musikalische Idee die jeweils einzige organisch folgerichtige und damit eigengesetzliche Form.

Grundlegend für Busonis Musikverständnis ist seine kategorische Unterscheidung von unveränderlichen bzw. substantiellen und veränderlichen bzw. akzidentiellen Merkmalen der Musik: Während der „Geist eines Kunstwerkes, das Maß der Empfindung, das Menschliche, das in ihm ist [...] durch wechselnde Zeiten unverändert an Wert“⁶⁸ bleiben, sind für Busoni Form, musikalische Mittel, Bestimmung und Geschmack der Mode unterworfen und daher „vergänglich und rasch alternd“⁶⁹. Da folglich Musik nur durch die unveränderlichen, substantiellen Merkmale wesentlich bestimmt ist, ist sie nicht nach ihrer Kategorie – Oper, Kirche oder Konzert – zu beurteilen, sondern als Einheit zu betrachten.⁷⁰

Die ‚Einheit der Musik‘ ist einer der Kerngedanken in Busonis Ästhetik und wird zu einem Gütesiegel kompositorischer Genialität. Bei Bach und Mozart mit ihren unverkennbaren, gattungsunabhängigen und -übergreifenden Personalstilen ist sie „fast in lückenloser Durchgeführtheit bereits vorhanden“⁷¹. Wie die Baumstämme einer Allee sieht Busoni die musikalischen Genies aller Epochen – neben Bach und Mozart auch Beethoven, Brahms und Richard Wagner – in die Höhe ragen, einen Weg bildend, der „als ein Anfang aufzufassen“⁷² ist und ins Unerschlossene führt.⁷³ Diese Musikgenealogie erinnert durchaus an den ‚musikhistorischen Ansatz‘ Hoffmanns.

Busonis Postulat der ‚Einheit der Musik‘ ist eng verknüpft mit seinem Konzept der ‚Jungen Klassizität‘: Aufgabe des modernen Künstlers ist „die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente“⁷⁴ früherer Komponisten. Busoni intendiert also gerade nicht, wie Pfitzner ihm vorwirft, die Abwertung des Alten, sondern, „dass wir das Neue erhoffen, indem wir das Alte ehren“⁷⁵. Die ‚Junge Klassizität‘ soll dazu verhelfen, Traditionen zu überschreiten und ‚Routine‘ zu durchbrechen. Denn „Routine wandelt den Tempel der Kunst in eine

⁶⁷ Ferruccio Busoni: *An Hans Pfitzner*, in: Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 32.

⁶⁸ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 8.

⁶⁹ Ebd., S. 8.

⁷⁰ Vgl. Ferruccio Busoni: *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 10 f.

⁷¹ Ebd., S. 12.

⁷² Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 16.

⁷³ Vgl. Ferruccio Busoni: *Verstreute Gedanken*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 232.

⁷⁴ Ferruccio Busoni: *Junge Klassizität (An Paul Bekker)*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 35.

⁷⁵ Ferruccio Busoni: *Selbst-Rezension*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 77.

Fabrik. Sie zerstört das Schaffen. Denn Schaffen heißt: aus Nichts erzeugen. Die Routine aber gedeiht im Nachbilden.“⁷⁶

2.2. Grundzüge romantischer und antiromantischer Opernkonzepktion

Mit der Oper setzt sich Busoni lebenslang in dreifacher Weise auseinander: als Librettist, als Komponist und als Musikphilosoph. Seine opernästhetischen Vorstellungen sind für seine Zeit ungewöhnlich und erweisen sich als über die Jahrzehnte konstant.⁷⁷ Als eine der wichtigsten Quellen romantischen Einflusses auf Busonis Ästhetik gilt in der musikwissenschaftlichen Forschung unbestritten E.T.A. Hoffmanns Schrift *Der Dichter und der Komponist* von 1813.⁷⁸ Kern dieses fiktiven Dialogs zwischen dem Dichter Ferdinand und dem Komponisten Ludwig ist ein ästhetisches Problem, das Hoffmann schon seit Jahren beschäftigt und mit der Arbeit an seiner Oper *Undine* neue Aktualität gewinnt:⁷⁹ „Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes aus der Musik nur denkbar wenn Dichter und Komponist eine und dieselbe Person ist?“⁸⁰ Vor dem Hintergrund eigener kompositorischer Erfahrungen mit der Gattung Oper nimmt Busoni Hoffmanns Frage auf und beantwortet sie in seinem Aufsatz *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper* von 1921 aus einer neuen Perspektive. Damit gibt er selbst einen entscheidenden Hinweis auf Hoffmanns Bedeutung als ein wichtiger Vordenker seiner Opernästhetik.

Eine der interessantesten Parallelen zwischen Hoffmanns Dialog und Busonis Schriften ist ein ästhetisches Paradoxon:⁸¹ Mag für Hoffmann auch die Instrumentalmusik die ‚Romantischste aller Künste‘ sein, „die höchste Stufe [...] die zu ersteigen der Komponist streben muß“⁸² stellt für ihn die Oper dar. Auch Busoni betrachtet die Musik kraft ihres Absolutheitsanspruchs zwar als Höchste aller Künste – zu ihrem eigentlichen Höhepunkt kann sie jedoch erst mit den Mitteln der textbasierten Oper aufsteigen, denn die „Musik, die Unausgesprochenes beredsam macht, menschliche Erregungen aus der

⁷⁶ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 41.

⁷⁷ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S.7 f.

⁷⁸ Bereits Carl Dahlhaus und Anthony Beaumont haben eindeutige Parallelen zwischen dieser Schrift und Busonis Ästhetik festgestellt.

⁷⁹ Vgl. Allroggen: *Musikalische Schriften und Rezensionen* (wie Anm. 25), S. 415.

⁸⁰ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 93.

⁸¹ Vgl. Michael Struck-Schloen: »Der Dichter und der Komponist«. *Wandlungen der Opernästhetik Ferruccio Busonis*, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift. Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, S. 568 f.

⁸² Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 93.

Tiefe hebt, um sie den Sinnen zuzuführen, [...] findet erst in der Oper erschöpfenden Raum zur eigenen Entfaltung.“⁸³

Die Lösung des hoffmannschen Paradoxons liegt in den unterschiedlichen Funktionen von Text und Musik im romantischen Opernkonzept. Bereits die Tatsache, dass Hoffmann in seinem Dialog durchgängig vom ‚Dichter‘ statt vom ‚Librettisten‘ spricht, lässt die für ihn wesentliche Bedeutung der Dichtung erahnen: Sie hat die Aufgabe, eine grundsätzliche Verbindung zwischen dem Leben und dem ‚fernen Geisterreich‘ herzustellen⁸⁴ – etwas, das die Musik nicht leisten kann, da ihr die „Verankerung im Irdischen und Sinnlichen“⁸⁵ fehlt. Andererseits kann die Dichtung aufgrund ihrer Konkretheit sich dem Unendlichen nur annähern. Daher ist die Musik vonnöten, die die Fähigkeit hat, ins Irreale überzugehen und so die im Inneren des Komponisten präformierte poetische Idee auszudrücken.⁸⁶ Anschaulich beschreibt Hoffmann diesen Prozess: Wo „die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.“⁸⁷ Entsprechend steht für den Komponisten Hoffmann nicht die Sinfonie, sondern die romantische Oper im Zentrum seines Schaffens.⁸⁸

Bei Busoni ist das Moment des Absoluten in Bezug auf die Musik derart übersteigert, dass eine Vereinbarkeit mit der textgebundenen Oper und damit eine Lösung des Paradoxons geradezu unmöglich erscheint.⁸⁹ Doch gerade das Postulat absoluter Freiheit der Musik weist den Weg aus der Sackgasse: Da der „ungemessene Raum“⁹⁰ der Oper fähig ist „jede Gattung und Art aufzunehmen, jede Stimmung zu reflektieren“⁹¹, wird er zu einem ‚Frei-Raum‘ der Vielfalt, der „alle Mittel und alle Formen, die sonst in der Musik einzeln zur Anwendung kommen, vereint in sich birgt, sie gestattet, und sie fordert“⁹². Eine solche Oper, die zugleich von jeglicher Weltanschauung und kunstfremden Programmen befreit ist, repräsentiert in idealer Weise das Konzept der ‚Jungen Klassizität‘ und führt als Gattung letztlich „zur reineren und

⁸³ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S.15.

⁸⁴ Vgl. Fontaine: *Busonis »Doktor Faust«* (wie Anm. 9), S. 127.

⁸⁵ Lichtenhahn: *Schriften zur Musik* (wie Anm. 46), S. 257.

⁸⁶ Vgl. Rohr: *E.T.A. Hoffmann Theorie des musikalischen Dramas* (wie Anm. 27), S. 118.

⁸⁷ Hoffmann: *Beethovens Instrumental-Musik* (wie Anm. 31), S. 135.

⁸⁸ Vgl. Lichtenhahn: *Schriften zur Musik* (wie Anm. 46), S. 257.

⁸⁹ Vgl. Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik* (wie Anm. 58), S.117 f.

⁹⁰ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 15.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

absoluteren Musik zurück⁹³. Busoni folgert, dass die Oper in Zukunft „die oberste, nämlich die universelle, einzige Form musikalischen Ausdrucks und Gehalts“⁹⁴ sei.

In einem Großteil seines Dialogs widmet sich Hoffmann dem Verhältnis von Libretto und Musik. Auch wenn für Hoffmann der Librettist, als dem Komponisten gleichrangig, viel mehr als einen bloßen Zulieferer darstellt, gilt ihm die Operndichtung aufgrund der ‚eigensinnigen Forderungen‘ der Komponisten als „undankbarste Arbeit von der Welt“⁹⁵. Auch für Busoni darf der Komponist „viele dem Dichter vorschreiben, der Dichter fast nichts dem Komponisten.“⁹⁶ Dies ist erstaunlich vor dem Hintergrund, dass für Busoni – selbst ein begabter und produktiver Librettist – der Ausgangs- und Bezugspunkt jeder Opernkonzeption stets das Libretto ist.⁹⁷

Hinsichtlich der Sprache fordern beide Musikschriftsteller einen klaren, gut verständlichen, zwar pointierten, aber eher schmucklosen Stil. Bei Hoffmann hat das zwei Gründe: Erstens soll der Text als poetischer Kern der Oper dem Hörer trotz der durch den Gesang bedingten schlechteren Verständlichkeit stets gegenwärtig bleiben. Zweitens wendet sich Hoffmann gegen eine poetisch überladene Sprache, welche der Musik in ihrer transzendierenden Funktion vorgreift.⁹⁸ Hier spiegeln sich die unterschiedlichen Funktionen von Text und Musik in der Arbeitsteilung der beiden Künstler wider: Der Dichter soll „das ganze Gemälde [...] in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, daß Alles lebendig hervortritt, und sich einzelne, unwillkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herauschreitenden Gestalten vereinen.“⁹⁹ Musik und Text wirken synästhetisch zusammen.

Auch Busoni sieht in der „Einschränkung der Dichtung“¹⁰⁰ eine grundlegende Bedingung für die Oper. Die Aufgabe des Librettos ist es vielmehr, der Musik „eine Situation zu schaffen, als diese logisch zu motivieren“¹⁰¹. Damit wird das Wort bei Busoni zum ‚Schlagwort‘. Hier zeigt sich ein wichtiger Unterschied zur hoffmannschen Opernästhetik: Bei Hoffmann führt die Musik die poetische Idee des Librettos weiter und intensiviert sie; bei Busoni hingegen wirkt das Libretto wie ein ‚inspiratives Sprungbrett‘, das in die eine oder andere Richtung führen kann. Damit ermöglicht

⁹³ Ebd., S. 16.

⁹⁴ Ebd., S. 15.

⁹⁵ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 100.

⁹⁶ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 26.

⁹⁷ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 7 f.

⁹⁸ Vgl. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 116.

⁹⁹ Ebd., S. 114.

¹⁰⁰ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 25.

¹⁰¹ Ebd., S. 24.

Busoni der Musik nicht nur ausdrücklich, sich vom Text zu lösen, er fordert es geradezu: Der „größte Teil neuerer Theaternmusik leidet an dem Fehler, dass sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will, anstatt ihrer eigentlichen Aufgabe nachzugehen, den Seelenzustand der handelnden Personen während jener Vorgänge zu tragen.“¹⁰² Aus diesem Grund erteilt Busoni der Musik vollkommene künstlerische Eigenständigkeit und ebnet ihr den Weg zur geforderten Absolutheit. Eine „Opernpartitur müsste, indem sie der Handlung gerecht wird, auch von dieser losgelöst, ein vollständiges musikalisches Bild ergeben: einer Rüstung vergleichbar, die dazu bestimmt, den menschlichen Körper zu umhüllen – auch für sich allein [...] – ein befriedigendes Bild, ein wertvolles Stück ergibt.“¹⁰³

Auch in formaler Hinsicht zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen Hoffmanns und Busonis Opernkonzeption. Während Hoffmann eine klare, an den Regeln des Dramas orientierte Szenenanordnung fordert, damit „der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle“¹⁰⁴, wendet sich Busoni gerade gegen die literarisch beeinflusste Oper.¹⁰⁵ Aus Busonis Blickwinkel heraus bestimmt die starke Logizität der Handlung, die im Drama stets angestrebt wird, in der Oper notwendigerweise auch über die Musik und widerspricht damit dem Postulat musikalischer Absolutheit. Daher präferiert Busoni eine an der früheren Nummernoper angelehnte Abfolge „kürzerer, geschlossener Stücke“¹⁰⁶, bei der die logische Handlung regelmäßig unterbrochen und die Musik aus der Handlungsgebundenheit befreit wird.

Damit wendet sich Busoni zugleich gegen das Musikdrama Wagners. Dies ist nicht verwunderlich, da gerade Wagner sich in besonderem Maße durch Hoffmanns Ästhetik inspirieren lässt. Er entwickelt die Idee der harmonischen Verschmelzung der Künste – Hoffmanns ‚poetischen Total-Effekt‘ – weiter und verstärkt die Logizität der Handlung mit der Leitmotivtechnik.¹⁰⁷ Dieser in Routine erstarrten „Kompositionsmaschinerie“¹⁰⁸ setzt Busoni sein ‚musikalisches Gesamtkunstwerk‘ entgegen:¹⁰⁹ In diesem sind die bei Wagner verschmolzenen Künste unter Opferung der Logizität wieder getrennt. Angesichts der dreifachen Anforderung an das Publikum, in der Oper

¹⁰² Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 21.

¹⁰³ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 16.

¹⁰⁴ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 114.

¹⁰⁵ Vgl. Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 22.

¹⁰⁶ Ebd., S. 27.

¹⁰⁷ Vgl. Anne Katrin Kaiser: *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg i.Br. 2009, S. 7 ff.

¹⁰⁸ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik* (wie Anm. 10), S. 42.

¹⁰⁹ Vgl. Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 17.

„zugleich zu schauen, zu denken und zu hören“¹¹⁰, unterscheidet Busoni die drei voneinander unabhängigen Kommunikationsebenen der Szenerie, des Wortes und der Musik. Diese „ergänzen sich [...] gegenseitig, stützen und erläutern einander“¹¹¹, wobei jeweils zwei der Ebenen in den Hintergrund treten sollen, um dem Publikum die Konzentration auf einen der drei Sinne zu ermöglichen.¹¹²

Die Gegenüberstellung von Hoffmanns und Busonis Opernästhetik ist zugleich die Gegenüberstellung eines romantischen und eines antiromantischen Opernkonzeptes. Dass Busoni der Antwort Hoffmanns auf die Ausgangsfrage nach der Personalunion von Dichter und Komponist widerspricht, ist vor diesem Hintergrund nachvollziehbar: Hoffmann begreift das Dichten und das Komponieren als zwei eigenständige künstlerische Akte, welche parallel von zwei verschiedenen Künstlern ausgeführt werden müssen, um sich gegenseitig zu potenzieren. Für Busoni hingegen gehören beide Aufgaben ‚in eine Hand‘: Nur der Komponist selbst vermag ein offenes ‚Gerüst aus Stichworten‘ zu errichten und es zugleich mit der ‚fehlenden Musik‘¹¹³ auszufüllen. Konsequenterweise schreibt Busoni seine Libretti ausnahmslos selbst.

2.3. Illusionistische und antiillusionistische Spiegelung im Kunstwerk

Für den Librettisten Busoni hat die Frage nach einem geeigneten Opernsujet einen besonderen Stellenwert. Auch bei diesem zentralen Thema orientiert er sich an der Schrift *Der Dichter und der Komponist*, in der Hoffmann in Anlehnung an die klassische Zweiteilung der Oper in die Opera seria und die Opera buffa zwei Möglichkeiten des Sujets nennt: das ‚Wunderbare‘ und das ‚Fantastische‘. Dass sich Busoni mit seinen Begrifflichkeiten des ‚Übernatürlichen‘ und des ‚Unnatürlichen‘ auf diese hoffmannsche Kategorisierung bezieht, ist unverkennbar.¹¹⁴

Für Hoffmann lässt sich nicht „vom Gemeinen in herrlichen Worten reden“¹¹⁵. Soll die Musik die poetische Idee der Dichtung weitertragen, muss bereits das Sujet selbst dem Reich des Romantischen bzw. des Wunderbaren entstammen. Auch für Busoni bietet eine „Angelegenheit des Lebens“¹¹⁶ keinen für die Opernbühne geeigneten Stoff. Für

¹¹⁰ Ebd., S. 25.

¹¹¹ Ebd., S.15.

¹¹² Ebd., S. 25.

¹¹³ Ebd., S. 20.

¹¹⁴ Vgl. Struck-Schloen: »*Der Dichter und der Komponist*«. *Wandlungen der Opernästhetik Ferruccio Busonis*, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift. Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, S. 571.

¹¹⁵ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28) S. 103.

¹¹⁶ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70) S.22.

diese Haltung, auf der Busonis Ablehnung des italienischen Verismus basiert¹¹⁷, lassen sich in seinen Schriften zwei Gründe finden: Erstens kann abstrakte, immaterielle Musik lediglich das unbestimmte menschliche Empfinden, nicht aber ‚menschliche Angelegenheiten‘ auszudrücken.¹¹⁸ Der zweite Grund hängt mit Busonis Verständnis des Operngesangs zusammen. Während für Hoffmann der Gesang eine höher potenzierte Sprache und daher ein natürlicher Träger der poetischen Wahrheit ist,¹¹⁹ gilt er Busoni geradezu als „ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung“¹²⁰. Da die Oper mit dieser künstlichen Mischform aus Text und Musik „von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt“¹²¹ ist, bedarf es für den Einsatz von Bühnenmusik stets eines Rechtfertigungsgrundes bzw. einer Situation, die die Musik für das Geschehen unerlässlich macht. Dies ist zum einen der Fall, wenn die Handlung eine Form der Gebrauchsmusik vorsieht, beispielsweise einen Tanz, einen Marsch, ein Lied oder einen Choral, andererseits, wenn ein Element des Wunderbaren, das sogenannte Übernatürliche, in die Handlung eintritt.¹²² Wenngleich Busoni diesen Begriff nicht ausführlich erläutert, lässt sich dem Kontext entnehmen, dass das Übernatürliche die Züge des Märchenhaften, des Mystischen, des Unheimlichen oder des Weihevollen trägt. In jedem Fall bildet es eine Scheinwelt, die die reale Welt wie „in einem Zauberspiegel [...] reflektiert“¹²³.

Das zweite Sujet, das Hoffmann nennt, ist das Fantastische. Es überrascht zunächst, dass es zum Wunderbaren, dem mit dem Romantischen geradezu gleichzusetzenden, absoluten Bezugspunkt jeglichen künstlerischen Strebens, überhaupt eine Alternative geben kann. Jedoch bildet das Fantastische, der „Geist Droll“¹²⁴, eine dem Wunderbaren vergleichbare, abgegrenzte Sphäre, die dem Natürlichen, Vernünftigen und Irdisch-Greifbaren entgegengesetzt ist. Daher kann es das Wunderbare ersetzen, als bizarres ‚Spiel des Zufalls‘ in das reale Leben eingreifen, Widersprüche und Absonderlichkeiten ermöglichen und dadurch „alles zu oberst und unterst“¹²⁵ drehen. In auffallend ähnlicher Weise rechtfertigt Busoni das sogenannte Unnatürliche als Möglichkeit eines zweiten Opernsujets. Im ‚absoluten Spiel‘, in der Verstellung und Verkleidung bzw. in der ‚Idee des Scherzes‘ wird eine Sphäre des Unwirklichen etabliert, deren Elemente als

¹¹⁷ Ebd., S. 20 ff.

¹¹⁸ Vgl. Busoni: *Junge Klassizität (An Paul Bekker)* (wie Anm. 74), S. 37.

¹¹⁹ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S.102.

¹²⁰ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik* (wie Anm. 10), S. 23.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 23 f.

¹²³ Ebd., S. 24.

¹²⁴ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 111.

¹²⁵ Ebd.

Fremdkörper des realen Lebens einen weiteren Rechtfertigungsgrund für die Verwendung von Musik im Theater bieten. Die Funktion des ‚Zauberspiegels‘ als reflektierende Scheinwelt übernimmt nun der ‚Lachspiegel‘.¹²⁶

Hoffmann verfolgt mit seinen Ausführungen über die beiden möglichen Opernsujets das Ziel, die traditionellen Grenzen zwischen den Operngattungen zu überwinden.¹²⁷ Das Wunderbare und das Fantastische sollen für „die einzig wahrhafte“¹²⁸ zukünftige Romantische Oper zusammengeführt werden, so „daß beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt, und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.“¹²⁹ Dies geht mit einer Aufwertung des bisher traditionell als niedriger eingestuftes komischen Operngenes einher. Dass dies durchaus intendiert ist, wird an Hoffmanns Begeisterung für die italienische Opera buffa deutlich.¹³⁰ Vor allem in den Opern Mozarts sieht er die Vermischung des Wunderbaren und des Fantastischen bereits zu großen Teilen eingelöst. Fast prophetisch endet Hoffmanns Binnendialog mit der Nennung der *Zauberflöte*, welche heute als wichtiges Bindeglied zur deutschen romantischen Oper gilt.¹³¹ Auch Busoni verehrt das mozartsche Opernwerk. Gerade die *Zauberflöte* gilt ihm als „Wegweiser für die Oper überhaupt“¹³², da sie „das Erzieherische, Spektakelhafte, Weihevollere und Unterhaltsame“¹³³ in sich vereint. Mozarts Formensinn preist er als „fast außermenschlich“¹³⁴; sein kompositorisches Werk ist „nie veraltet und nie modern“¹³⁵. So ist es nicht Wagners ‚Erlösungswerk‘, sondern Mozarts *Zauberflöte*, welche Busoni den Weg in die Zukunft der Oper weist.¹³⁶ Sowohl die romantische Oper Hoffmanns als auch das antiromantische Gesamtkunstwerk Busonis tragen unübersehbar visionäre Züge. Beide erkennen die Oper als das am besten geeignete Medium, durch das der Mensch in Zeiten starken politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs ‚zukunfts-fähig‘ gemacht werden kann. Beide haben zudem dieselbe Zielgruppe im Blick: das zwar kunstinteressierte, aber spießbürgerliche Publikum.

¹²⁶ Vgl. Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 24 f.

¹²⁷ Vgl. Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi* (wie Anm. 12), S. 310 f.

¹²⁸ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 103.

¹²⁹ Ebd., S. 108.

¹³⁰ Ebd., S. 111.

¹³¹ Vgl. Heide Eilert: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen 1977, S. 8.

¹³² Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 19.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Busoni: *Mozart-Aphorismen*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 143.

¹³⁵ Ebd., S. 145.

¹³⁶ Vgl. Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene* (wie Anm. 49), S. 399.

Wie sich den Erzählungen um den fiktiven Kapellmeister Kreisler entnehmen lässt, betrachtet Hoffmann den Kulturbetrieb seiner Zeit und deren ‚Konsumenten‘ mehr als kritisch. Demnach mangelt es besonders dem seinerzeit populären bürgerlichen Singspiel an jeglicher romantischen Idee. Dieses bleibt nach Hoffmann durchweg im Banalen und Trivialen verhaftet und verstärkt die Tendenz des Publikums, Musik nicht als Kunst, sondern als Unterhaltung und Zeitvertreib anzusehen und den Künstler zum Dienstleister zu degradieren.¹³⁷ Hoffmann setzt dem die romantische Oper entgegen, welche den Zuschauer in ihren Bann ziehen und ihn ergreifen soll, so „daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt“¹³⁸ die der Oper zugrunde liegende poetische Idee vergegenwärtigt. Dies bedarf jedoch eines neuen ‚romantischen Hörers‘, der im Gegensatz zum Philister für das Außergewöhnliche – das jenseits alles Normalen und Regelhaften liegt – empfänglich und zur romantischen Transzendenz fähig ist.¹³⁹ Dieser neue Hörertypus ist nur durch die Kraft der Illusion zu erreichen. Dafür müssen alle künstlerischen Mittel auf die einführende Anteilnahme des Zuschauers ausgerichtet sein. Die handelnden Personen sollen als Identifikationsfiguren möglichst „aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen“¹⁴⁰ sein. Zudem müssen alle Einzel-künste synergetisch zusammenwirken. Nur auf diese Weise kann der Philister ‚dem Alltäglichen entfliehen‘ und in eine höhere Sphäre des Nicht-Alltäglichen gelangen.

Auch Busoni kritisiert das zeitgenössische Publikum. Dieses „müsste vorderhand von dem Begriff und den Bedingungen des gesprochenen Dramas, als von Dingen, die der Oper widersprechen, sich frei machen; nicht minder von der Vorstellung eines wohlfeilen Amusements, und ebenso von der Forderung und Erwartung einer dargestellten sensationellen Begebenheit, deren Verwicklungen, die es psychisch aufreizen, das Publikum von seinem Parkettsitz aus ungefährdet mit erleben möchte.“¹⁴¹

Damit kritisiert er die illusionistische Oper in all ihren Ausformungen und Facetten, die lediglich die gefühlsmäßige Anteilnahme des Zuhörers voraussetzt. Das unreflektierte subjektive Einfühlen des Rezipienten ist für Busoni jedoch nicht ausreichend, um ein Kunstwerk objektiv und damit adäquat zu erfassen.¹⁴² Um die Rezeptionsweise des Publikums zu ändern bzw. um zu erreichen, dass „die halbe Arbeit [...] vom Empfänger

¹³⁷ Vgl. Hartmut Steinecke: *Hoffmanns Leben*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 7.

¹³⁸ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 103.

¹³⁹ Vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 198 ff.

¹⁴⁰ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 112.

¹⁴¹ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 18.

¹⁴² Vgl. Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik* (wie Anm. 58), S. 127.

selbst verrichtet¹⁴³ wird, ist der Einsatz derartiger künstlerischer Mittel vonnöten, die eine Distanz zwischen dem Opernwerk und dem Publikum schaffen und so den Prozess des identifizierenden Miterlebens unterbrechen. Zu diesen Mitteln zählen die Verhinderung der Synchronizität von Text, Musik und Szenerie, die Zerstörung der Handlungslogizität durch ein formales System musikalischer Nummern und das plötzliche Eingreifen des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen in die Handlung. Die stete Aufrechterhaltung der Scheinhaftigkeit wird für Busoni zur wichtigsten Aufgabe der Oper.

Im Vergleich der beiden Opernvisionen Hoffmanns und Busonis zeigt sich ein grundsätzlicher Wandel im Verhältnis zwischen Kunstwerk und Empfänger. Hoffmann möchte die transzendente Welt hinter der realen Welt zeigen und kann sich dafür die Kraft der Illusion zunutze machen. Für Busoni existiert die romantisch-transzendente Welt zwar noch, sie lässt sich jedoch nur durch die absolute Musik erreichen. Da auf der Opernbühne mehrere Künste am Werk sind, kann das künstlerische Transzendieren nicht der alleinige Anspruch der Oper sein. In dieser muss – neben dem Gefühl – auch der Verstand angesprochen werden, soll nicht „der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken“¹⁴⁴. Dies ist jedoch mit den Mitteln der romantischen Oper nicht möglich. Daher installiert Busoni statt der illusionistischen Spiegelung einer Scheinwirklichkeit eine antiillusionistische Spiegelung der Wirklichkeit. Durch den ‚Zauberspiegel‘ bzw. den ‚Lachspiegel‘ bietet er dem Publikum einen verzerrten Blick auf die Realität, der stets den kritischen Seitenblick auf den ‚Spiegelrahmen‘, das konkrete Kunstwerk selbst, miteinschließt.

Das Gemeinsame der beiden Opernvisionen Hoffmanns und Busonis ist die starke Aufwertung des Humors, dem in der Gestalt des Fantastischen bzw. des Unnatürlichen eine nicht zu unterschätzende Funktion zukommt. Hoffmann bewertet ihn in seiner transzendierenden Funktion geradezu als dem Wunderbar-Romantischen ebenbürtig. Busoni macht ihn als ‚Lachspiegel‘ zum Medium der Erkenntnis und Selbsterkenntnis. Hoffmann scheint bereits zu erahnen, welche Bedeutung dem Humor nicht nur für die romantische, sondern auch für die zukünftige Kunst zukommt und fasst dies in einem kurzen, aber bedeutungsvollen Satz zusammen: „Ein besonderer Stern ist aufgegangen“¹⁴⁵.

¹⁴³ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 26.

¹⁴⁴ Ebd., S. 25.

¹⁴⁵ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28) S. 111.

3. Hoffmanns literarisches Werk und dessen Einfluss auf Busoni

Hoffmann beginnt seine schriftstellerische Laufbahn als Musikrezensent für die *AmZ*. Mit der Literarisierung musikpraktischer und -theoretischer Themen wird er zum Mitbegründer einer neuen literarischen Gattung: der Musikrezension mit Anteilen dichterischer Prosa, die auch über das Fachpublikum hinaus gelesen wird.¹⁴⁶ Diese Schriften zeigen verschiedene Vermischungsgrade der Formen Rezension und Erzählung. Allen gemeinsam ist ein dialektisches Verhältnis von Musik und Sprache. Einerseits dient stets die musikalische Wirklichkeit als Ausgangspunkt für die poetische Reflexion, andererseits entsteht erst am konkreten Text das Ideal der romantischen Musik und des romantischen Künstlers. Diese dialektische Beziehung ist umso stärker, je größer die fiktionalen Anteile im Text sind.¹⁴⁷ Während Hoffmann so die Poetisierung der Musik in höherer Weise vorantreibt, überträgt er zugleich seine durch die Musikrezensionen gewonnenen ästhetisch-poetologischen Vorstellungen in modifizierter Weise nach und nach auf seine fiktionalen Werke¹⁴⁸ und konstituiert in diesen eine neue Aussageebene, die der Sprache bisher nicht zugänglich erschien.¹⁴⁹

Zwar existieren keine literaturtheoretischen Abhandlungen von Hoffmann selbst, doch lässt sich dieser Transferprozess seines poetologischen Grundmodells auf die Literatur anhand der vielfältigen Strukturparallelen belegen, die sich auf formaler, thematischer und ästhetischer Ebene feststellen lassen.¹⁵⁰ So findet sich beispielsweise die innere Struktur der reinen Instrumentalmusik, die Hoffmann zur poetischen Idee selbst kürt, in seinen Erzählungen als eine kontrapunktische Erzählweise wieder, bei der literarische Motive, Figurentypen oder -konstellationen spielerisch und aus teils divergierenden Perspektiven heraus wiederholt, variiert und verarbeitet werden.¹⁵¹ Auf thematischer Ebene fällt die Verwendung der zahlreichen Metaphern aus dem Bereich der Musik auf, an denen sich häufig Überlegungen zur romantischen Poetik, insbesondere zur kunsttheoretischen Selbstreflexion entzünden.¹⁵² Weniger beachtet sind in der musikwissenschaftlichen Literatur die Strukturparallelen auf ästhetischer Ebene. Hier stellt sich die Frage, inwiefern Hoffmann das musikalische Romantik-Konzept selbst

¹⁴⁶ Vgl. Klaus Deterding: *Hoffmanns Erzählungen. Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*, Würzburg 2007, S. 9.

¹⁴⁷ Vgl. Christian Geltinger: *Eine Oper der Dichter. Studien zum deutschen Opernlibretto um 1800*, Anif/Salzburg 2010, S. 106 f.

¹⁴⁸ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 117 ff.

¹⁴⁹ Ebd., S. 284.

¹⁵⁰ Vgl. Achermann: *Text-Musik-Relationen* (wie Anm. 22), S. 546 ff.

¹⁵¹ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), 249.

¹⁵² Vgl. Achermann: *Text-Musik-Relationen* (wie Anm. 22), S. 550.

fiktionalisiert und in literarischer Form inszeniert.¹⁵³ Als eine mögliche Antwort erweist sich nach Klaus-Dieter Dobat gerade Hoffmanns vieldiskutierte poetische Formel des Serapiontischen Prinzips.¹⁵⁴

3.1. Hoffmanns Serapiontisches Prinzip und dessen Rezeption durch Busoni

Hoffmanns ästhetische Überlegungen basieren ursprünglich auf dem universalen Problem des rechten Verhältnisses von Einheit und Vielheit, das allen Künsten zugrunde liegt und durch Tieck, Schlegel und Novalis zu einem Zentralthema romantischer Poetik erhoben wird.¹⁵⁵ Hoffmann widmet sich diesem Problem in zahlreichen Musikrezensionen und verdeutlicht es insbesondere an der Sonatenform: In dieser werden heterogene musikalische Ideen durch den Komponisten in solcher Weise zusammengefügt, dass ihnen als Ganzes ein innerer Zusammenhang erwächst und so der ‚Schein der Willkür‘ – der unbedingten subjektiven Freiheit – aufrechterhalten wird. Der Kontrapunkt gilt Hoffmann in diesem Prozess als wichtigstes kompositorisches Mittel; die ‚kontrapunktische Verschlingung‘¹⁵⁶ wird zum Schlagwort für den Umgang mit Einheit und Mannigfaltigkeit.¹⁵⁷

Dabei deutet sich ein zweites ästhetisches Problem an. Die Melodie gilt Hoffmann als eine aus der Sphäre des Unendlichen inspirativ eingegebene Idee, ihre kompositorische Verarbeitung hingegen ist ein ‚artifizeller‘ Akt. Die charakteristische Verwendung künstlicher Kompositionstechniken, wie ausgeklügelter Tonartendispositionen, taktgenau ausgezählter Binnenproportionen, zyklischer und spiegelsymmetrischer Strukturen oder kontrapunktischer Satztechniken in Hoffmanns eigenen musikalischen Werken, ist Ausdruck genau dieser Artifizialität.¹⁵⁸ Für Hoffmann kann ein Kunstwerk nicht anders als in artifiziellen Formen transportiert werden. Das hat zur Folge, dass der Rezipient das Romantische bzw. die poetische Idee immer nur in einer abgeschwächten Weise, als einen ‚ästhetischen Schein‘ aufnehmen kann.¹⁵⁹

Dieses Dilemma nimmt in Hoffmanns Beethoven-Rezension deutlich Gestalt an. Einerseits spricht Hoffmann der reinen Instrumentalmusik die Macht zu, neue romantische Sphären zu erschließen, andererseits betont er die Künstlichkeit ihrer Satzstruktur. Jede neu gewonnene ästhetische Perspektive verliert, je mehr sie ins Romantische vordringt

¹⁵³ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 284 ff.

¹⁵⁴ Ebd., S. 228 ff.

¹⁵⁵ Vgl. Geltinger: *Eine Oper der Dichter* (wie Anm. 147), S. 107.

¹⁵⁶ Vgl. Hoffmann: *Beethovens Instrumental-Musik* (wie Anm. 31), S. 57.

¹⁵⁷ Vgl. Achermann: *Text-Musik-Relationen* (wie Anm. 22), S. 547 ff.

¹⁵⁸ Vgl. Keil: *E.T.A. Hoffmann als Komponist* (wie Anm. 65), S. 432 ff.

¹⁵⁹ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 246.

– aufgrund der gleichzeitig zunehmenden artifiziellen Strukturierung – umso stärker ihre Unmittelbarkeit für den Rezipienten.¹⁶⁰ Damit ist für Hoffmann die Einheit von Kunst und Natur zwar noch existent, aber – im Gegensatz zur Philosophie Friedrich Wilhelm Schellings, an die Hoffmann unübersehbar anknüpft – nicht mehr erfahrbar.¹⁶¹ Als Komponist kann Hoffmann dieses Dilemma nicht lösen, als Schriftsteller verfolgt er es jedoch weiter, insbesondere in seinen Serapiontischen Erzählungen.

Dieser Name geht zurück auf Hoffmanns vierbändige, zwischen 1819 und 1821 veröffentlichte Sammlung *Die Serapions-Brüder*, in der er nach dem Vorbild des *Phantastus* von Tieck heterogene Erzählungen und Märchen zusammenfasst und durch eine Rahmenhandlung verbindet, welche für sein poetologisches Konzept von großer Bedeutung ist: An acht Abenden trifft sich eine Gruppe literaturbegeisterter Freunde, um sich gegenseitig Erzählungen vorzulesen.¹⁶² Die beherrschenden Themen dieser Geschichten sind der Einbruch des Wunderbaren oder des Fantastischen in die Wirklichkeit, der Übergang zwischen Vernunft und Wahnsinn sowie das Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Philister. Im Laufe der Abende werden gemeinsam Regeln konstituiert, nach denen die Serapiontischen Erzählungen verfasst sein müssen.¹⁶³

Wie beim Akt des Komponierens soll der Ausgangspunkt jeder Geschichte stets die rein subjektive, imaginative Kraft des Erzählers sein – das ‚innere Auge‘, das sich von der Außenwelt lediglich anregen lassen darf.¹⁶⁴ In einem zweiten Schritt soll diese ‚innere Schau‘ kraft der Vernunft ins ‚äußere Leben‘ transferiert werden.¹⁶⁵ Genau an diesem Punkt wiederholt sich das an der Musik formulierte Dilemma von Unmittelbarkeit und Artifizialität auf literarischer Ebene. Eine reine Innenwelt kann nicht existieren, da diese zum Selbstaussdruck auf äußere, an der Wirklichkeit orientierte Formen des Bewusstseins angewiesen ist. Je mehr das Innere, Intuitive in künstlerischen Formen veräußert wird, desto mehr entfernt es sich vom ursprünglich Romantischen. Eine künstlerische Vollendung bedeutet folglich die vollkommene Spaltung zwischen ideeller und reeller Wirklichkeit.¹⁶⁶ Hoffmann veranschaulicht diese ‚Duplizität‘ programmatisch in den ersten beiden Serapiontischen Erzählungen: Der von der realen Außenwelt abgeschnittene Einsiedler und Dichter Serapion steht dem wissenschaftlich

¹⁶⁰ Ebd., S. 287.

¹⁶¹ Ebd., S. 233 ff.

¹⁶² Vgl. Uwe Japp: *Die Serapions-Brüder (1819/21)*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 257 ff.

¹⁶³ Ebd., S. 261 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Ulrich Stadler: *Sprache, Stil, Poetik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, hrsg. von Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, München 1986, S. 56.

¹⁶⁵ Vgl. Japp: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 162), S. 264 f.

¹⁶⁶ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 235.

ambitionierten Rat Krespel gegenüber, der wiederum zum Geheimnis der Kunst und der Poesie keinen Zugang findet.¹⁶⁷

Hoffmann hat sich mit der Unlösbarkeit dieses Dilemmas abgefunden.¹⁶⁸ Da das Romantische niemals in Gänze in künstlerische Formen umgesetzt werden kann, verharrt die Kunst im „permanenten Oszillieren zwischen Phantasie und Außenwelt“¹⁶⁹. Aus diesem Grund verlagert Hoffmann den ästhetischen Blick von den metaphysischen Gegebenheiten eines Kunstwerks hin zu einem zweiten wesentlichen Aspekt des Serapiontischen Prinzips, zur Frage nach der Rezeption und Wirkung von Kunst.¹⁷⁰

Die Aufgabe des Künstlers besteht zunächst darin, dem Leser durch realitätsnahe Rahmenbedingungen die Identifizierung mit dem Geschehen zu ermöglichen, dann jedoch durch das Wechselspiel zwischen Fantasie und Wirklichkeit der eingegengten Lebens- und Vorstellungswelt des Lesers entgegenzutreten. Die dabei aufeinander-treffenden irrationalen und realen Momente lassen sich nicht mehr als Wahrheiten, sondern lediglich als Teilwahrheiten bzw. als Einzelaspekte jeweils einer Extremposition verstehen.¹⁷¹ Das Oszillierende dieser hoffmannschen Poetik gleicht einer endlosen wechselseitigen Spiegelung zwischen Innen- und Außenwelt.¹⁷² Dabei wird die Spiegelung selbst zum Gegenstand der Reflexion:¹⁷³ An jede Geschichte der *Serapions-Brüder* schließt sich grundsätzlich eine Diskussion zwischen den Literaturfreunden über das zuvor Gehörte an. Die dabei entstehenden Differenzen in Auslegung und Interpretation sind ein wesentlicher Bestandteil des Serapiontischen Prinzips und eröffnen eine neue poetologische Metaperspektive.¹⁷⁴ Daher gilt Hoffmanns poetische Formel als „radikale Wende für die romantische Kunstmetaphysik“¹⁷⁵.

Diese Bedeutsamkeit der hoffmannschen Poetologie ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch allgemein unbekannt. Gerade in Deutschland gelten Hoffmanns Erzählungen nicht nur als krankhaft, sondern sogar als Krankheit auslösend. Sie sind daher für Kinder bzw. als Schulliteratur verboten.¹⁷⁶ Die allgemein ablehnende Haltung gegenüber

¹⁶⁷ Vgl. Stadler: *Sprache, Stil, Poetik* (wie Anm. 164), S. 56 ff.

¹⁶⁸ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 236.

¹⁶⁹ Ebd., S. 292.

¹⁷⁰ Ebd., S. 236.

¹⁷¹ Ebd., S. 247.

¹⁷² Vgl. Olaf Schmidt: »Callots fantastisch karikierte Blätter«. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin 2003, S. 85.

¹⁷³ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 243.

¹⁷⁴ Vgl. Christoph Kleinschmidt: *Serapiontik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 538 f.

¹⁷⁵ Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 231.

¹⁷⁶ Vgl. Claudia Lieb: *Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. Moderne*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 412.

Hoffmann hat im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition. Obwohl beim Lesepublikum überaus beliebt, stößt Hoffmann in der literarischen Fachwelt von Anfang an überwiegend auf Kritik. Seine überbordende poetische Kreativität – das subjektive innere Auge – wird als durch seinen Weinkonsum bedingtes ‚Übermaß an Einbildungskraft‘ diskreditiert. Sein literarisches Oszillieren zwischen Realität und Irrealität wird als verwirrend wahrgenommen. Besonders die grotesken, real-irreal zusammengesetzten Figuren wie Automaten, Vampire oder Doppelgänger lösen Angst aus. Hoffmanns Betonung der ‚Nachtseiten des Menschen‘ bringt ihm den Ruf des Dämonischen und Diabolischen und schließlich den Titel des ‚Gespenster-Hoffmanns‘ ein.¹⁷⁷

Im Rahmen der ab 1900 allmählich einsetzenden Hoffmann-Renaissance plant Carl Georg von Maassens, selbst ein profunder Hoffmann-Kenner, eine Gesamtausgabe des hoffmannschen Werks¹⁷⁸ und bittet Busoni 1914, ein Vorwort für den Band *Phantastische Geschichten* zu verfassen.¹⁷⁹ Dieses Vorwort wird zu einer wahren Verteidigungsrede der hoffmannschen Literatur. Hierfür greift Busoni die gängigen Vorurteile auf und entkräftet sie durch eine Argumentationsweise, die wesentliche Elemente des Serapiontischen Prinzips miteinbezieht.

Busonis Ausgangspunkt ist Hoffmanns starke Verwurzelung in der Realität, die sich in der detailgetreuen Wiedergabe biographischer und historischer Fakten äußert. Dies wertet Busoni in zutreffender Weise als konstante Aufrechterhaltung eines realen Gegenpols zum in die Handlung eintretenden Irrealen – wodurch er Hoffmanns Erzählungen vom trivialen Schauerroman klar abgegrenzt sieht.¹⁸⁰ In diesem Spannungsfeld, das Hoffmanns „oszillierender Geist“¹⁸¹ erzeugt, lässt sich, wie Busoni ausführt, „zwischen dem Tatsächlichen und dem Visionären“¹⁸² nicht mehr eindeutig unterscheiden. Hoffmann hält diesen stetigen „Zustand des Zweifels“¹⁸³ mit „unnachahmlichen Kunstgriffe“¹⁸⁴ bewusst aufrecht, zum Beispiel durch die Motivik des Traums, des Rausches und des Wahns.¹⁸⁵ Dabei kommt, wie Busoni richtig feststellt, stets dem Leser selbst die Aufgabe zu, die Grenzlinie zwischen Fantasie und

¹⁷⁷ Vgl. Kristina Jobst: *Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. Romantik, Vormärz und Realismus*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 409 f.

¹⁷⁸ Vgl. Lieb: *Rezeption und Wirkung* (wie Anm. 176), S. 412.

¹⁷⁹ Vgl. Struck-Schloen: »*Die Brautwahl*« (wie Anm. 21), S. 24 f.

¹⁸⁰ Vgl. Ferruccio Busoni: *Zum Geleit*, in: *E.T.A. Hoffmann: Phantastische Geschichten*, eingeleitet von Ferruccio Busoni, illustriert von Ernst Stern, 4. Aufl., München [u.a.] o.J., S. IX f.

¹⁸¹ Ebd., S. X.

¹⁸² Ebd., S. XI.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. X.

Realität zu ziehen.¹⁸⁶ Busoni erkennt zudem eine Reihe weiterer künstlicher Stilmittel, die Hoffmann für sein poetisches Konzept anwendet, wie die Grotteske¹⁸⁷ und die kontrapunktische Erzählweise, bei der „manches Symbolische [...] als reelles Bild, als greifbare Figur und Handlung“¹⁸⁸ immer wieder „in wechselnder Gestalt“¹⁸⁹ auftauchen. Nicht zuletzt scheint Busoni auch der metapoetologischen Perspektive in Hoffmanns Werk gewahr zu sein:

„Endlich bricht die Realität in Hoffmanns Erzählungen überall da durch, wo er, subjektiv auftretend, als Kunstschwärmer und Kunstkenner, als Humorist und Satiriker, liebenswürdig und grimmig, erlesen gebildet und stets unabhängigen Geistes, sich vernehmen läßt. Am ausgiebigsten in jenen Gesprächen, welche die »Serapionsbrüder« miteinander führen, und worin Hoffmann gleichsam sich selber in fünf verschiedene Gestalten zerlegt, die Vielseitigkeit und die Widersprüche seiner Natur also personifizierend.“¹⁹⁰

Busoni beweist in seinem Hoffmann-Vorwort, dass er dessen Serapiontische Poetik bereits in wesentlichen Zügen erkannt hat. Dies lässt die Intensität erahnen, mit der er sich seit längerem mit dem literarischen Werk Hoffmanns beschäftigt hat. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, widmet er sich bereits kurz nach der Jahrhundertwende im Rahmen seiner Suche nach einem geeigneten Stoff für ein Opernlibretto auch Hoffmanns Märchen *Der Goldene Topf* und dessen Erzählung *Signor Formica*.¹⁹¹ Dass sich Busoni schließlich für die Novelle *Die Brautwahl* aus den *Serapions-Brüdern* entscheidet, mag daran liegen, dass diese, wie Antony Beaumont bemerkt, dem Serapiontischen Ideal so nahekommt, wie sonst keine der hoffmannschen Erzählungen.¹⁹² Einerseits basiert *Die Brautwahl* auf realen Chroniken und enthält zudem zahlreiche detaillierte Beschreibungen bekannter Berliner Örtlichkeiten, Personen und Ereignisse, andererseits bietet sie viele Gelegenheiten für den ‚Einbruch des Wunderbaren‘.¹⁹³ Der Untertitel des Erstdrucks verdeutlicht diese Synthese: *eine berlinische Geschichte, in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen*.¹⁹⁴ Busoni wandelt die ursprünglich durch starke Komik geprägte Geschichte für sein Libretto, welches 1907 zusammen mit dem *Entwurf* veröffentlicht wird, in prägnanter Weise um. Durch die Betonung des Unheimlichen in der Gestaltung der Person des Leonhard und durch die

¹⁸⁶ Ebd., S. XI.

¹⁸⁷ Ebd., S. X.

¹⁸⁸ Ebd., S. XI.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. XI.

¹⁹¹ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 18 f.

¹⁹² Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 119.

¹⁹³ Vgl. Wulf Segebrecht (mit Ursula Segebrecht): *Kommentar*, in: *E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2001, Allroggen, S. 1467 ff.

¹⁹⁴ Ebd., S. 1466.

Hinzufügung der zwei zentralen Visionen verstärkt er die mystisch-ernsten Anteile des Stoffes,¹⁹⁵ eine Tendenz, die für Busonis Librettowerk bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs charakteristisch ist.¹⁹⁶ Der gewählte Untertitel, *Musikalisch-phantastische Komödie*, verdeutlicht Busonis geradezu serapiontisch anmutende Absicht: die Übersteigerung der Berliner Alltagsrealität mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln des Übernatürlichen bei gleichzeitiger Beibehaltung des hoffmannschen Humors.¹⁹⁷

Gerade die komischen Anteile der Handlung werden jedoch primär über Hoffmanns einzigartigen Sprachstil transportiert. Die stark unterschiedlichen und grotesk gegeneinandergesetzten Personalstile der Figuren sind zudem als wichtiges dichterisches Mittel für die serapiontische Wirkung der Oper anzusehen. Busoni versucht dem durch häufige wortwörtliche Übernahmen aus der hoffmannschen Vorlage in das Libretto zu entsprechen, was zu einer übermäßig großen Textmenge führt und zur erheblichen Länge der Oper beiträgt. Dies wird nach der Uraufführung 1912 in Hamburg nicht nur von den Kritikern beanstandet, sondern auch von Busoni selbst als problematisch erkannt.¹⁹⁸

Obwohl Busonis erste vollendete Oper noch vielen Konventionen des Musiktheaters verhaftet bleibt, nimmt sie bereits einige derjenigen opernästhetischen Ideen Busonis vorweg, die ein Jahr später in der *Vossischen Zeitung* veröffentlicht werden und 1916 in die zweite Fassung des *Entwurfs* einfließen.¹⁹⁹ Zugleich ist die Oper unübersehbar durch die der hoffmannschen Erzählung innewohnende Serapiontik beeinflusst. Dies lässt den Schluss zu, dass Hoffmanns Serapiontisches Prinzip für Busonis antiromantische Opernvision als eine inspirative Quelle von nicht zu unterschätzendem Einfluss gelten muss. Ulrich Schreiber sieht in der *Brautwahl* bereits Spuren einer „Aufkündigung der illusionistischen Operndramaturgie“²⁰⁰: Busoni lässt das Unerklärbare in den Alltag eingreifen und verwendet verschiedene Formen von Gebrauchsmusik wie synagogale Gesänge, Volksmusik, Marsch und Tanz. Die zeittypische Leitmotivik fehlt. Die Oper enthält fest gefügte Sätze, darunter auch solistische Instrumentalstücke. Zudem übernimmt Busoni artifizielle Elemente Hoffmanns, wie die Verwendung des Namens Edmund Lehens als Anagramm für den Maler Wilhelm Hensel, im Sinne einer Metakunst.²⁰¹ Durch die grundsätzliche Orientierung an den romantischen Operntraditionen und durch die enge Bindung an den

¹⁹⁵ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 57 ff.

¹⁹⁶ Ebd., S. 88.

¹⁹⁷ Vgl. Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene* (wie Anm. 49), S. 403.

¹⁹⁸ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 120 ff.

¹⁹⁹ Vgl. Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990, S. 106 ff.

²⁰⁰ Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene* (wie Anm. 49), S. 404.

²⁰¹ Ebd., S. 404 ff.

Text Hoffmanns sind jedoch dem Gesamtkonzept der *Brautwahl* bezüglich einer innovativen Weiterentwicklung der Gattung Oper noch deutliche Grenzen gesetzt. Diese versucht Busoni in seinen folgenden Opernprojekten zu überwinden.

3.2. Grundzüge literarischer Gestaltung bei Hoffmann

Zur Klärung der Frage, inwiefern auch Busonis Oper *Arlecchino* durch Hoffmanns Serapiontische Poetik beeinflusst wird, sollen zunächst, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, die wichtigsten der von Hoffmann verwendeten literarischen Stilmittel zusammengetragen werden. Dabei wird sowohl auf die *Serapions-Brüder* als auch auf andere Werke Hoffmanns zurückgegriffen, was gerechtfertigt erscheint, da Hoffmanns literarischer Stil bis zu seinem Spätwerk relativ konstant bleibt.²⁰² Zur Systematisierung werden jene drei Gegensatzpaare herangezogen, die im Zusammenhang mit Hoffmanns Ästhetik bereits thematisiert worden sind: Einheit und Vielheit, Alltäglichkeit und Romantik sowie Unmittelbarkeit und Artifizialität. Auf eine Darstellung der genannten literarischen Mittel an konkreten Textbeispielen wird größtenteils verzichtet, da dies in der germanistischen Fachliteratur zur Genüge geleistet wird.

3.2.1. Einheit und Vielheit: Struktur als poetische Idee

Dass Hoffmann das Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit anhand der Sonatenform bestimmt, wurde bereits zu Beginn des Kapitels 3.1. erläutert: Verschiedene musikalische Ideen werden unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Willkür in ‚kontrapunktischer Verschlingung‘ miteinander verbunden. Die innere Struktur, quasi das Vermittlungsmoment zwischen Einheit und Vielheit, wird selbst zur poetischen Idee. Diese Prinzipien lassen sich auf formaler und auf thematischer Ebene in Hoffmanns Erzählungen wiederfinden.

Eric Achermann betrachtet die für Hoffmann typische Rahmenhandlung als analog zur Sonatenform. Sie bildet eine ternäre Struktur (A B A‘), in der zwei Themenkomplexe miteinander in Verbindung gebracht werden, jedoch stets die Suggestion der Einheit gewahrt bleibt. In diese ‚zyklische Überformung‘ können Textsorten unterschiedlichster Art eingefügt werden.²⁰³ In den *Serapions-Brüdern* finden sich neben den im Untertitel angekündigten *Erzählungen und Märchen* auch Gedichte, Anekdoten, Portraitskizzen

²⁰² Vgl. Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 37.

²⁰³ Vgl. Achermann: *Text-Musik-Relationen* (wie Anm. 22), S. 549 f.

und musikkritische Abhandlungen.²⁰⁴ Dabei zwingt die serapiontische Rahmenhandlung den Leser regelmäßig aus der Illusion heraus zur Rückkehr auf die metapoetologische Ebene.²⁰⁵

Das Prinzip, heterogene Texte nebeneinander zu setzen, findet sich auch auf nächstniedriger Ebene, innerhalb einer Erzählung. Hier können neben fiktiven Abschnitten auch Chroniken und andere Realien verwendet werden.²⁰⁶ Dabei kann die Disparität der einzelnen Abschnitte so stark sein, dass der Handlungsablauf nicht als fließendes Kontinuum, sondern als in dissonierende Szenen aufgespalten und rhapsodisch wirkt.²⁰⁷ Im Extremfall zerfällt die Erzählung in viele Fragmente, die als in sich abgeschlossene und autonome ‚kleine Kunstwerke‘ scheinbar zufällig bzw. willkürlich nebeneinanderstehen.²⁰⁸ Die *Kater Murr*-Erzählung, Hoffmanns radikalste Umsetzung dieses Prinzips, verdeutlicht dies anschaulich in ihrem Titel: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*.²⁰⁹

Auf thematischer Ebene äußert sich die Grundstruktur des willkürlich aus Einzelem Zusammengesetztem in der kontrapunktischen Erzählweise, dem variativen Spiel mit immer wiederkehrenden Bildern, Symbolen, Personentypen oder Handlungsweisen. Diese werden, gleich musikalischen Motiven, den Prinzipien von Wiederholung, Variation, Entwicklung und Verknüpfung unterzogen. Darüber hinaus erkennt Christine Lubkoll in Hoffmanns erzählerischer Großstruktur das Prinzip eines Basso ostinato: ein immer wieder ‚angestimmtes‘ Kernthema wird durch begleitende ‚Oberstimmen‘ einem permanenten Perspektivwechsel unterzogen, welcher zur stetigen Wandlung des Themas beiträgt.²¹⁰ Analog werden den immer wiederkehrenden typischen serapiontischen Themen mit jeder neuen Erzählung bzw. mit jedem neuen Erzähler auch neue Bedeutungsgehalte verliehen. In diesem Sinne bezeichnet sich Johannes Kreisler zu Recht selbst als ‚basso ostinato‘.²¹¹

Bei allen aufgezeigten Formen der Vermittlung zwischen Einheit und Vielheit bzw. Willkür und Mannigfaltigkeit, ist zu beobachten, dass die vermittelnde künstlerische

²⁰⁴ Vgl. Segebrecht: *Kommentar* (wie Anm. 193), S. 1220.

²⁰⁵ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S.237 ff.

²⁰⁶ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 145.

²⁰⁷ Vgl. Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 48.

²⁰⁸ Vgl. Detlef Kremer: *Frühromantische Theorie der Literatur*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 50 f.

²⁰⁹ Vgl. Kremer: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, 3. aktual. Aufl., Stuttgart 2007, S. 145 f.

²¹⁰ Vgl. Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 1995, S. 226 ff.

²¹¹ E.T.A. Hoffmann: *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*, in: Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (wie Anm. 31), S. 418.

Struktur stets mehr ist als eine bloße Hülle. Gleich der inneren Struktur der Musik, die zur poetischen Idee selbst wird, scheint auch die individuelle literarische Form geradezu den Anspruch auf eine autonome künstlerische Aussage zu erheben. Dies gilt insbesondere für die serapiontische Form.

3.2.2. Alltäglichkeit und Romantik: Überwindung des Dualismus

Ob in der reinen Instrumentalmusik, in der Oper oder in der Literatur, stets bilden die reale Lebenswelt des Menschen und die Sphäre des Romantischen zwei strikt voneinander abgetrennte Bereiche. Lediglich der Oper gesteht Hoffmann die Fähigkeit zu, diese Kluft zu überwinden – durch die Verschmelzung des Textes, welcher in der realen Wirklichkeit anknüpfen kann, mit der Musik, welche eine Verbindung zur Sphäre des Unsagbaren herzustellen vermag. In der Literatur hingegen bleiben die beiden Bereiche unvereinbar und verharren in einer dauerhaften Oszillation.

Um den Leser überhaupt in dieses verwirrende Geschehen hineinzulocken, muss jede Erzählung zunächst stark realitätskonform angelegt sein. Hoffmann orientiert sich dafür am Erlebnishorizont des Lesers und wählt für seine Handlung Orte, Personentypen, Sprechweisen und Gewohnheiten, die diesem vertraut sind. Für die Aufrechterhaltung der Fiktion ist die Glaubwürdigkeit des Erzählers von größter Bedeutung. Mit seinen an den Leser gerichteten, persönlichen Kommentaren bekräftigt er die Handlung umso intensiver, je stärker die Geschehnisse vom Alltäglichen abweichen.²¹²

Der Einbruch des Irrealen kann in den Erzählungen Hoffmanns in organischer oder unorganischer Weise geschehen.²¹³ Für den ‚organischen Einbruch‘ lassen sich bei Hoffmann drei typische Szenarien ausmachen: der Traum, der Wahnsinn und der meist durch Musik oder Alkohol ausgelöste Rausch.²¹⁴ Alle drei Szenarien lassen sich einerseits glaubhaft in die Erzählung integrieren und jederzeit beenden, können andererseits jedoch so konsequent ausgestaltet sein, dass sie sich verselbstständigen und gleichberechtigte Parallelwelten bilden.²¹⁵ Den ‚unorganischen Einbruch‘ inszeniert Hoffmann typischerweise durch das unerwartete und plötzliche Auftreten fremder Personen, die entweder räumlich, als Besucher aus einer fantastischen Welt, oder zeitlich, als historische Personen früherer Epochen, ‚aus dem Rahmen fallen‘. Eine andere Methode des unorganischen Einbruchs ist die Herstellung einer Verbindung zweier getrennter Welten

²¹² Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 243 f.

²¹³ Vgl. Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 29 f.

²¹⁴ Vgl. Arno Meteling: *Phantastik und Alltäglichkeit*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 523 f.

²¹⁵ Vgl. Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 30 ff.

durch geheime Türen, Korridore, Fenster und anderer Zugänge oder die Erschließung einer neuen Perspektive durch diverse optische Apparate.²¹⁶

In der literarischen Darstellung des Alltäglichen und des Romantischen als zwei unvereinbare Gegenpole greift Hoffmann auf alle Formen des Grotesken zurück, welches „unvereinbar scheinende Gegensätze auf ebenso närrische wie unheimliche Weise miteinander verbindet, Bekanntes verfremdet, Gestaltetes entstaltet, Ernstes verzerrt-komisch darstellt oder Komisch-Scheinendes dämonisiert.“²¹⁷ Innerhalb der hoffmannschen Figurengestaltung lassen sich auffallend oft Hybridisierungen von Tier und Mensch²¹⁸ sowie Vermischungen des Organischen mit dem Mechanischen in Gestalt von Puppen, Wachsfiguren, Marionetten oder Automaten finden.²¹⁹ Auch Hoffmanns vielfältige Inszenierungen von Maskenspiel und Karneval sind diesem Bereich zuzurechnen.²²⁰ Als groteske Figuren gelten schließlich auch Hoffmanns skurrile Künstlertypen und seine ‚dämonischen Gestalten‘, die zuweilen als Erscheinungsbild des Teufels selbst gedeutet werden können.²²¹

Auf sprachlicher Ebene zeigt sich groteske Gestaltung in Hoffmanns bewusster Gegenüberstellung konträrer Sprachstile. Wie bereits im Zusammenhang mit Busonis *Brautwahl*-Vertonung zur Sprache kam, wird bei Hoffmann die Welt des Philisters üblicherweise durch einen eher rational-alltäglichen, das Geisterreich hingegen durch einen romantisch-pathetischen oder märchenhaften Stil repräsentiert.²²² Zudem formuliert Hoffmann oft pseudologische Beweisketten oder entwickelt groteske Satzgebilde, in denen er heterogene Begriffe distanzlos aneinanderreicht.²²³

Wesentliches Kennzeichen der Groteske ist, dass sie einen ständigen Spannungszustand zwischen dem Komischen und dem Unheimlichen aufrechterhält, der in die eine oder andere Richtung changieren kann. Dabei gilt: Je mehr der Leser zum Erzählten in Distanz treten und die Überlegenheit bewahren kann, als desto komischer kann er das Geschehen empfinden, je mehr er hingegen in der Illusion verhaftet bleibt, desto stärker ist sein Gefühl des Grauens.²²⁴

²¹⁶ Vgl. Meteling: *Phantastik und Alltäglichkeit* (wie Anm. 214), S. 519 ff.

²¹⁷ Helmut Prang: *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1972, S. 6.

²¹⁸ Vgl. Detlef Kremer: *Tier-Mensch-Kreuzungen*, in: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 552.

²¹⁹ Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2. unveränd. Aufl., Hamburg 1961 S. 197.

²²⁰ Vgl. Claudia Lieb: *Groteske und Pathos*, in: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 498.

²²¹ Vgl. Kayser: *Das Groteske* (wie Anm. 219), S. 113 f.

²²² Vgl. Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 38 ff.

²²³ Ebd., S. 52 f.

²²⁴ Ebd., S. 25 f.

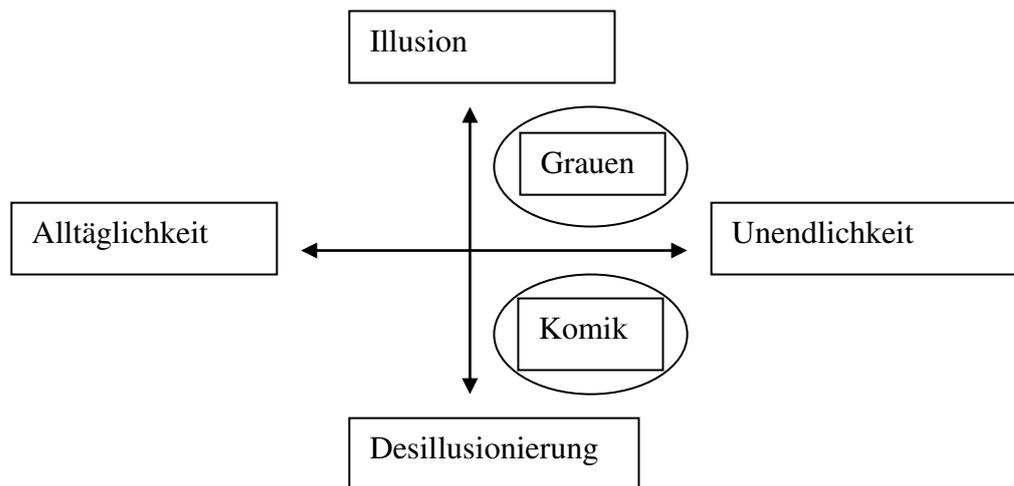


Abb. 1: Die Groteske in ihren Spannungsfeldern

Tatsächlich kann ein Großteil der Erzählungen Hoffmanns angsteinflößend wirken – jedoch nur bei einer distanzlosen, rein identifizierenden Rezeptionsweise. Hoffmann muss daher den Identifizierungsprozess des Lesers immer wieder stören und eine Distanz zwischen ihm und der Lektüre schaffen, um aufkommendes Grauen in Komik zu verwandeln. Den oben aufgezeigten literarischen Mitteln zur Illusionsstärkung müssen andere zur Desillusionierung entgegengesetzt werden. Gerade hier erweisen sich die grotesken Gestaltungsmittel selbst als probates Mittel.²²⁵

Durch den stetigen Wechsel zwischen alltäglicher und fantastischer Wirklichkeit sowie zwischen Illusion und Desillusion werden sämtliche, in der Erzählung aufgestellten Wirklichkeitsansprüche relativiert. Sie sind stets abhängig von der jeweiligen Perspektive, erscheinen nur noch als Teilwirklichkeiten und Teilwahrheiten und machen letztlich den Dualismus als das die Welt bestimmende Prinzip poetisch sichtbar.²²⁶ Hoffmanns Ziel ist es jedoch, von der Erkenntnis des Dualismus weiter zu schreiten zu dessen Überwindung: zur Duplizität. Erst in dieser sind das Zwiespältige und das Gegensätzliche in der ‚Doppeltheit‘ aufgelöst und souverän anerkannt.²²⁷ Hoffmanns bekanntes Doppelgängermotiv – der Verlust der Integrität personaler Identität, die von der Ich-Spaltung bis zur Ich-Auflösung führen kann – findet hier ihre ästhetische Verankerung.²²⁸ Schließlich kann es ohne „die »Erkenntnis der Duplizität« des Seins

²²⁵ Ebd., S. 45.

²²⁶ Ebd., S. 83.

²²⁷ Vgl. Klaus Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Frankfurt am Main 1991, S. 268.

²²⁸ Vgl. Dirk Uhlmann: *Identität/Ich-Auflösung*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 499 f.

[...] keinen Dichter geben – in dieser These ist das Zentrum des serapiontischen Prinzips zu sehen²²⁹.

3.2.3. Unmittelbarkeit und Artifizialität: Kunst als didaktisches Modell

Bereits das Ziel einer Zusammenstellung literarischer ‚Stil-Mittel‘ Hoffmanns basiert auf der Annahme, dass es der artifiziellen ‚Ver-Mittlung‘ zwischen Idee und künstlerischer Ausführung bzw. zwischen unmittelbarer innerer Schau und Veräußerung an der Welt bedarf. Hoffmann ist sich dieses Zusammenhangs bewusst. Das Artifizielle durchzieht sein literarisches Werk in jedem einzelnen erzählerischen Element. Bei allen bisher aufgezeigten stilistischen Mittel lässt sich beobachten, dass sie erstens artifiziell überzeichnet sind und zweitens gerade dadurch auf ihre eigene Artifizialität aufmerksam machen. So wird beispielsweise durch die rhapsodische Textzusammenstellung die durchlaufende Handlung künstlich unterbrochen und zugleich auf das Fragmenthafte der Kunst verwiesen. Der Erzähler hält durch künstliche Kommentierung die wahrhaftige Wirkung der Dichtung aufrecht, kann jedoch zugleich Hinweise zur richtigen Rezeptionsweise liefern. Der Leser muss dabei zweierlei leisten: Er soll sich, ebenso wie der Hörer einer romantischen Sinfonie, dem Geschehen überlassen und in die romantische Innenschau des Dichters eintauchen, andererseits jedoch kritisch gegenüber der Artifizialität der Dichtung eingestellt sein und so erkennen, dass das Romantische nur noch als Scheinwelt existiert.²³⁰

In Hoffmanns Erzählungen lassen sich verschiedene Mittel finden, die Perspektive auf den Kunstakt selbst zu lenken. Eine davon ist die Aufspaltung der Erzählerfunktion in Teilcharaktere, wie es bei den *Serapions-Brüdern* der Fall ist. Diese ermöglicht vielfältige Diskussionen auf poetologischer Metaebene in unterschiedlichen Personenkonstellationen. Dem Leser wird dabei ein Interpretationsschema dargeboten, das er auf seinen eigenen Rezeptionsvorgang übertragen kann.²³¹

Interessanterweise mischen sich bei diesem Szenarium auch Aspekte der realen Lebens- und Arbeitswelt Hoffmanns in die Fiktion ein: Über Jahre ist Hoffmann Mittelpunkt der literarisch-geselligen Treffen der Berliner *Seraphinenbrüder*, zu denen sein Freund und späterer Biograph Julius Eduard Hitzig und andere Schriftsteller gehören.²³² Hitzig selbst spricht später die Vermutung aus, dass die drei Serapions-Brüder Theodor,

²²⁹ Segebrecht: *Kommentar* (wie Anm. 193), S. 1250.

²³⁰ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 245 f.

²³¹ Vgl. Kleinschmidt: *Serapiontik* (wie Anm. 174), S. 539.

²³² Vgl. Segebrecht: *Kommentar* (wie Anm. 193), S.1230 ff.

Cyprian und Lothar drei Teilcharaktere Hoffmanns beschreiben: den musikalischen, den fantastischen und den ironischen.²³³ Zum einen verkörpert damit Hoffmann höchstpersönlich in den *Serapions-Brüdern* das Prinzip sich widersprechender Perspektiven. Zum anderen wird durch die Aufnahme persönlicher und biographischer Momente Hoffmanns in die Fiktion eine Ausweitung des poetischen Raumes erreicht, die dem Leser eine klare Trennung zwischen der realen und der fiktionalen Welt nicht mehr möglich macht.²³⁴ So existiert letztlich sogar die eigene Lebenswelt des Lesers nur noch als Teilwirklichkeit.

Der Einsatz von Rahmenhandlungen und mehreren Erzählebenen ist ein charakteristisches Merkmal der hoffmannschen Literatur. In den *Serapions-Brüdern* lassen sich bis zu vier verschiedene Erzählebenen unterscheiden. Während der auktoriale Erzähler niemals als Person in Erscheinung tritt, jedoch auf allen Ebenen kommentieren kann, können alle weiteren Erzähler auf der nächst niedrigeren Ebene als Handlungsfigur wiederkehren. Hoffmann entwickelt aus diesem Prinzip ein kompliziertes System narrativer Verschachtelungen, bei denen der Leser zuweilen bewusst die Orientierung verlieren soll. Die Konkurrenz mehrerer Erzähler bewirkt ein artifizielles Wechselspiel oft überraschender Blickwinkel und erzeugt ein ‚Spannungsfeld der Teilwahrheiten‘. Dass dabei das Serapiontische Prinzip auch auf den unteren Erzählebenen angewendet werden kann, ist ein Kennzeichen besonders hoher Artifizialität.²³⁵

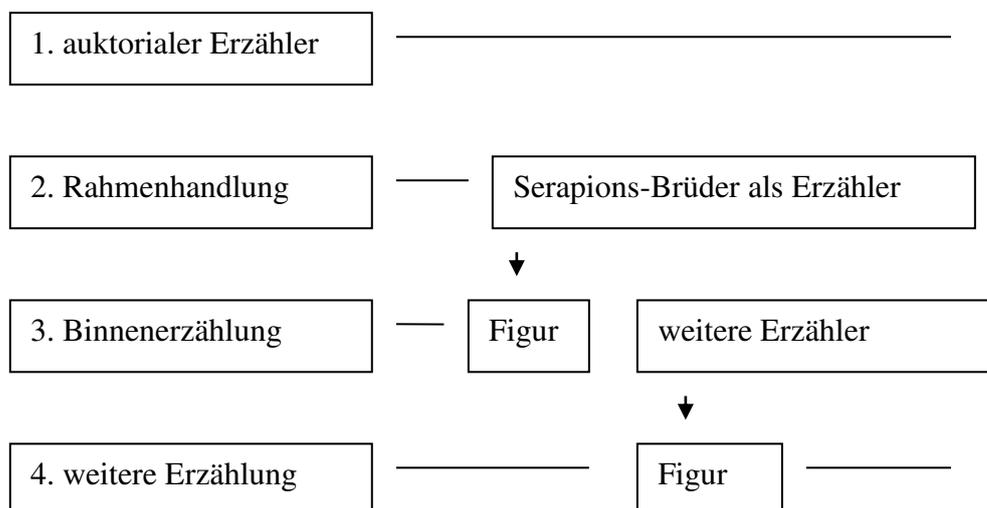


Abb. 2: Erzählebenen in Hoffmanns fiktionalen Werken

²³³ Ebd., S. 1243.

²³⁴ Vgl. Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt* (wie Anm. 227), S. 62 f.

²³⁵ Vgl. Japp: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 162), S. 265 ff.

Eine andere Form der Konfrontation mehrerer Teilwirklichkeiten erzielt Hoffmann durch den Rückgriff auf Prätexte, welche er, quasi als Akt romantischer Kunstreflexion, dekodiert, interpretiert oder parodiert. Die Zusammenfügung mehrerer solcher Vorlagen kann zu komplexen ‚Beziehungs- und Verweisungsnetzen‘ führen.²³⁶ Auf die Spitze getrieben ist dies in der *Kater Murr*-Erzählung: Die hier ausgeführte intertextuelle Formen- und Zitatmontage kommt nahezu einem ‚Katalog der Literaturgeschichte‘ gleich und parodiert Autobiographie und Bildungsroman zugleich.²³⁷

Hoffmanns literarisch-ästhetisches Konzept des permanenten Oszillierens zwischen Innen- und Außenwelt bzw. zwischen Illusion und Desillusion nimmt zum Teil bereits künstlerische Merkmale des 20. Jahrhunderts vorweg.²³⁸ Während für Hoffmann in der Oper kraft der Musik als vermittelnder Kunst noch eine Verbindung zwischen irdischer und romantischer Sphäre geschaffen werden kann, bleiben Lebenswelt und Phantasie in der reinen Literatur für den Rezipienten getrennt. Das Kunstwerk hat nur noch Scheincharakter.²³⁹ Busoni hat diese Qualitäten des hoffmannschen Werks bereits kurz nach der Jahrhundertwende erkannt. Es erscheint geradezu naheliegend, dass er auf seiner Suche nach Alternativen zur illusionistischen Oper der Romantik in genau denjenigen Aspekten der hoffmannschen Literatur fündig wird, die sich gegen den reinen Illusionismus sperren und stattdessen Bruch und Distanz provozieren. Eine weitere wichtige Quelle ästhetischer Anregungen bezüglich der Frage nach der Scheinhaftigkeit von Kunst findet Busoni in einem weitaus älteren ästhetischen Konzept: in der *Commedia dell’arte*.

3.3. Hoffmanns und Busonis Auseinandersetzung mit der *Commedia dell’arte*

Busonis Oper *Arlecchino oder Die Fenster* trägt den Untertitel *Ein theatrales Capriccio in einem Aufzuge*. Diese ungewöhnliche Namensgebung wird seit jeher als ein Verweis auf das „schwierigste und vielleicht kunstvollste“²⁴⁰ Werk Hoffmanns betrachtet – *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*. Tamara Levitz zeigt zwischen den beiden Werken mehrere Parallelen auf und zieht daraus die Schlussfolgerung, dass Hoffmanns Märchencapriccio mit großer Wahrscheinlichkeit als

²³⁶ Schmidt: »Callots fantastisch karikierte Blätter« (wie Anm. 172), S. 85.

²³⁷ Vgl. Kremer: *Romantik. Lehrbuch Germanistik* (wie Anm. 209), S. 145. Hoffmann verarbeitet in dieser Erzählung unter anderem Plutarch, Vergil, Ovid, Augustinus, Shakespeare, Cervantes, Rousseau, Goethe, Jean Paul, Novalis und Tieck.

²³⁸ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 292.

²³⁹ Ebd., S. 246.

²⁴⁰ Vgl. Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt* (wie Anm. 227), S. 286.

Modell für Busonis *Arlecchino*-Libretto gedient habe.²⁴¹ Auch wenn es nur wenige direkte Hinweise von Busoni selbst auf diesen Zusammenhang gibt, viele der von Levitz herausgestellten Gemeinsamkeiten als allgemeine Kennzeichen der hoffmannschen Ästhetik aufgefasst werden können und es zudem untypisch für Busoni wäre, sich derart stark an einen einzelnen Prätext anzulehnen, ist zu vermuten, dass Hoffmanns *Capriccio* für die ästhetische Aussage des *Arlecchino* eine bedeutende Rolle spielt. Eine der auffälligsten Parallelen zwischen den beiden Werken ist der starke Rückbezug auf die italienische *Commedia dell'arte*. Sowohl in Hoffmanns *Capriccio* als auch in Busonis Oper werden wichtige Elemente dieser alten Theatergattung übernommen und ins eigene ästhetische Konzept übertragen.

Charakteristisch für die bis ins 18. Jahrhundert populäre *Commedia dell'arte* ist die Improvisation auf Grundlage vorgegebener Handlungsskizzen mit vorgefertigten Dialogschemata. Ausführende sind mit Masken ausgestattete, typisierte Figuren, die auf ein Repertoire von zuvor eingeübten Possen, Gebärden und Ausdrucksweisen zurückgreifen.²⁴² Ziel der *Commedia* ist nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern die „spielerisch-ironische Unterhaltsamkeit“²⁴³. Die Vorgänge auf der Bühne wirken als „von vornherein artifiziell entlarvt und damit ironisch gebrochen“²⁴⁴. Insofern antizipiert die *Commedia* bereits wichtige Aspekte der Poetologie Hoffmanns.²⁴⁵

Hoffmann selbst erlebt niemals eine echte *Commedia dell'arte*-Aufführung.²⁴⁶ Wesentliche Aspekte ihrer Tradition wie die charakteristischen Typenkonstellationen und die oft possenhafte Sprache nimmt er zwar intuitiv über Mozarts *Opera buffa* auf,²⁴⁷ die vermeintlich ‚echte‘ *Commedia dell'arte* lernt er jedoch erst durch die Rezeption der Werke zweier Künstler kennen: der *Fiabe teatrali* von Carlo Gozzi und der Radierungen Jacques Callots. Über beide Künstler nimmt Hoffmann die *Commedia dell'arte* als ein Modell wahr, dass den Dualismus in Gestalt der Gegenpole Alltag und Fantastik betont und daher mit Hoffmanns bereits in Grundzügen entwickelter eigener Ästhetik vereinbar ist.

²⁴¹ Vgl. Tamara Levitz: *Oper als Zauberspiegel: Reflexionen über Busonis ‚Arlecchino‘*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz*. 1997, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart 1997, S. 289.

²⁴² Vgl. Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi* (wie Anm. 12), S. 59 f.

²⁴³ Schmidt: »*Callots fantastisch karikierte Blätter*« (wie Anm. 172), S. 222.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. Steinecke: »*Ein Spiel zum Spiel*«. *E.T.A. Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell'arte*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hrsg. von Sandro M. Moraldo, Heidelberg 2002, S. 142.

²⁴⁷ Vgl. Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi* (wie Anm. 12), S. 15.

Gozzi gilt in der Frühromantik als ‚der Commedia-Dichter schlechthin‘.²⁴⁸ Dabei handelt es sich bei seinen zwischen 1761 und 1765 entstandenen Fiabe²⁴⁹ eigentlich um eine Mischform zwischen der Gattung Märchen und dem sogenannten ‚fantastischen Stegreifspiel‘, einer speziellen Ausformung der Commedia dell‘arte.²⁵⁰ Träger des tragischen Handlungsgeschehens sind in Gozzis Fiabe stets die ‚Innamorati‘, junge Verliebte meist fürstlicher Herkunft, die ‚Masken‘ hingegen sind verantwortlich für die komischen, oft improvisatorisch ausgeführten Szenen.²⁵¹ Diese bereits im Kern angelegte Kontrastästhetik wird typischerweise durch die Verwendung zweier gegensätzlicher Sprachstile verstärkt: gehobener Stil gegen Dialekt, Vers gegen Prosa.²⁵² Hoffmann widmet Gozzi bereits im Aufsatz *Der Dichter und der Komponist* einen bemerkenswert langen Abschnitt, in dem er dessen Fiaba *Der Rabe* als ideale Vermischung des Wunderbaren und des Fantastischen lobt und ihn als Vorbild des Romantischen sieht.²⁵³ In seinen eigenen Erzählungen greift Hoffmann besonders auf Gozzis vielfältig ausgestaltete Techniken des Grotesken zurück.²⁵⁴ Des Weiteren bedient er sich der von Gozzi vorgeführten Möglichkeiten ‚metatheatralischer Interventionen‘, die einen stetigen Wechsel zwischen Illusion und Illusionsbrechung verursachen.²⁵⁵ Auf den Zeichner und Kupferstecher Jacques Callot (1592–1635) wird Hoffmann im Vorfeld der Veröffentlichung seiner *Fantasiestücke* aufmerksam. Dessen Bildkunst begeistert ihn so sehr, dass er sie, romantisch umgedeutet, zum Vorbild seines eigenen poetologischen Programms erklärt und dies im endgültigen Titel seiner Erzählungen deutlich zum Ausdruck bringt: *Fantasiestücke in Callots Manier*.²⁵⁶ Wie Hoffmann in der als Vorwort zu verstehenden Eingangsgeschichte *Jaques Callot* selbst erläutert, sieht er die Kernzüge des callotschen Werks in dessen Tendenz zum Fantastischen und zur grotesken Darstellungsweise.²⁵⁷ Hoffmann betont die von Callot implizierte Forderung an den Rezipienten, Kunst als Artefakt zu betrachten. Callots ‚Poetologie der Abschweifung‘, in der heterogene Einzelheiten zu einem Ganzen zusammengeführt werden, sieht Hoffmann als antizipierte Ausformung der frühromantischen Forderung

²⁴⁸ Ebd., S. 19.

²⁴⁹ Vgl. Helmut Feldmann: *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Köln 1971, S. 47.

²⁵⁰ Ebd., S. 63 f.

²⁵¹ Ebd., S. 47 ff.

²⁵² Vgl. Susanne Fontaine: »La nuova commedia dell‘arte«. Busonis ‚Turandot‘ und ‚Arlecchino‘, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1994, S. 304.

²⁵³ Vgl. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 28), S. 104 ff.

²⁵⁴ Vgl. Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 164.

²⁵⁵ Vgl. Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi* (wie Anm. 12), S. 18.

²⁵⁶ Vgl. Schmidt: »Callots fantastisch karikierte Blätter« (wie Anm. 172), S. 88 f.

²⁵⁷ Vgl. Stadler: *Sprache, Stil, Poetik* (wie Anm. 164), S. 51.

nach Einheit in der Mannigfaltigkeit.²⁵⁸ Nach Lothar Pikulik sind die Radierungen Callots, insbesondere seine Darstellungen von Szenen des barocken Stegreiftheaters, für Hoffmanns Ästhetik noch bedeutender als die Fiabe Gozzis.²⁵⁹ Die Figuren Callots, „neugeboren aus romantischem Geist, gaukeln denn auch durch Hoffmanns gesamtes Werk und lassen in ihm allenthalben den Geist der italienischen Commedia dell’arte wehen.“²⁶⁰ Sie lassen sich in den *Elixieren des Teufels*, den *Doppeltgängern*, *Signor Formica*, *Prinzessin Blandina* und anderen Erzählungen finden.

1820 kommt Hoffmann in den Besitz einer Mappe mit den bekannten callotschen Radierungen *Balli di Sfessania* – die ‚Tänze der Verrückten‘ – von 1622.²⁶¹ Sie zeigen Darstellungen von in Tanzbewegungen paarweise angeordneten und dabei grotesk verzerrten Commedia-Figuren. Acht dieser Radierungen wählt Hoffmann als bildliche Vorlage für die Hauptpersonen Giglio und Giacinta und deren Doppelgänger-Figuren in seinem Märchenroman *Prinzessin Brambilla* aus.²⁶² Diese Geschichte spielt vor dem Hintergrund des römischen Karnevals, der typischerweise alle Normen außer Kraft setzt. Gerade dieser ‚Ausstieg aus der Alltagswelt‘ bietet Hoffmann vielfältige literarische Möglichkeiten des Fiktionsbruchs. Dabei orientiert er sich bezüglich der formalen und inhaltlichen Strukturen deutlich an Gozzis Fiabe.²⁶³ Durchgängiges Strukturprinzip ist die Dualität: Das Werk weist unzählige Doppelheiten auf, die in sich spiegelnden und widerspiegelnden Verhältnissen zueinanderstehen.²⁶⁴ Zugleich finden umfangreiche kunstästhetische Diskussionen auf Metaebene statt. Dabei ist der fiktive Streit zwischen dem Abbate Chiari und dem Fürsten Bastianello di Pistoja um die Wiederbelebung der Commedia dell’arte dem realen Konflikt zwischen Pietro Chiari und Gozzi selbst nachempfunden. Dieser Vertretungsrolle entsprechend wird Bastianello von Hoffmann in die Position eines Spielleiters erhoben und steuert die Hauptpersonen auf der Bühne in ihren vielfältigen Rollen durch die verschiedenen Handlungsebenen.²⁶⁵

²⁵⁸ Vgl. Claudia Stockinger: *Fantasiestücke in Callot’s Manier (1814/15)*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 90. Der in den *Fantasiestücken* veröffentlichte Beethoven-Aufsatz Hoffmanns steht in direktem Zusammenhang mit Callots ‚Poetologie der Abschweifung‘.

²⁵⁹ Vgl. Lothar Pikulik: *Die Hyroglyphenschrift von Gebärde, Maske, Spiel. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot und die Commedia dell’arte*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hrsg. von Sandro Moraldo, Heidelberg 2002, S. 150.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Vgl. Stefan Scherer: *Prinzessin Brambilla*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 238.

²⁶² Vgl. Klaus Deterding: *E.T.A. Hoffmann. Die großen Erzählungen und Romane. Einführung in Leben und Werk*, Bd. 2, Würzburg 2008, S. 108 f.

²⁶³ Vgl. Scherer: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 261), S. 240.

²⁶⁴ Vgl. Schmidt: »*Callots fantastisch karikierte Blätter*« (wie Anm. 172), S. 225.

²⁶⁵ Vgl. Scherer: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 261), S. 240.

In das hoffmannsche Capriccio eingeflochten ist der Mythos von der Urdarquelle, in deren Wasseroberfläche sich der Betrachter grotesk-verzerrt widerspiegelt. Auch die beiden Protagonisten Giglio und Giacinta erblicken im letzten Kapitel des Märchens ihr Spiegelbild im Wasser und ‚erkennen‘ sich. Dieser Blick verhilft ihnen nicht nur zur Selbsterkenntnis mithilfe des Humors, sondern auch zur Erkenntnis des Humors selbst, welcher aus dem ‚krankhaften Dualismus‘ herausführen und mit der Duplizität des Seins versöhnen kann.²⁶⁶ Damit ist das eigentliche Thema der *Prinzessin Brambilla* der Humor, „die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und [...] die Faxen des ganzen Seins hieniden erkennt“²⁶⁷. Letztlich wird in Hoffmanns Märchencapriccio das Theater selbst zu einem Urdarsee – zu einer Quelle der Selbsterkenntnis und der Welterkenntnis kraft des Humors.²⁶⁸

Nicht zufällig ist die Handlung von *Prinzessin Brambilla* in Rom angesiedelt. Italienische Szenarien dienen Hoffmann weniger als Orte ‚klassischer Harmonie und Ordnung‘, sondern bieten ihm vielmehr Raum für Maskerade, Verwandlung, Karneval, Groteske sowie für das Unheimliche.²⁶⁹ Italien gilt Hoffmann als Herkunftsquelle von Scherz und Komik, Ironie und Humor.²⁷⁰ Dieser bedient er sich, um die deutsche Kultur, insbesondere die deutsche Oper zu erneuern. Busoni folgt diesem Bestreben in entgegengesetzter Richtung: Er möchte die italienische Musik durch den Einfluss der deutschen Klassik und Romantik wiederbeleben.²⁷¹ Hierfür greift er auch auf das Vorbild des italienisch-deutschen ‚Kulturtransfers‘ Hoffmanns zurück.²⁷²

Gerade vor dem Hintergrund seiner eigenen deutsch-italienischen Herkunft greift Busoni das Verhältnis zwischen deutscher Ernsthaftigkeit und italienischer Heiterkeit in seinen ästhetischen Schriften, Briefen und anderen Dokumenten immer wieder auf. Dabei geht es ihm nicht um das Auspielen des einen gegen das andere, sondern, seiner Idee der ‚Einheit der Musik‘ folgend, um die Loslösung des Wertes eines Kunstwerks von nationalen Aspekten.²⁷³ So ist es nachvollziehbar, dass Busoni noch während des

²⁶⁶ Vgl. Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, 2. durchgesehene und mit einem Register versehene Aufl., München 1976, S. 50 f.

²⁶⁷ E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*, in: E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main 1985, S. 826.

²⁶⁸ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 290.

²⁶⁹ Vgl. Detlef Kremer: »Das Land der Kunst« – *Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe – Arnim – Hoffmann)*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hrsg. von Sandro Moraldo, Heidelberg 2002, S. 99.

²⁷⁰ Vgl. Heide Eilert: *Theater in der Erzählkunst* (wie Anm. 131), S. 67.

²⁷¹ Vgl. Struck-Schloen: »Die Brautwahl« (wie Anm. 21), S. 74.

²⁷² Vgl. Dent: *Ferruccio Busoni* (wie Anm. 7), S. 171.

²⁷³ Vgl. Albrecht Riethmüller: *Busoni und die Hegemonie der deutschen Musik* (wie Anm. 8), S. 69 f.

Entstehungsprozesses der *Brautwahl*, mit der er Berliner Alltagsleben und Lokalkolorit auf die Bühne bringt, sich Plänen einer italienischen Opera buffa zuwendet.²⁷⁴ Am 9. September 1908 schreibt er seiner Frau Gerda: „Heute Abends dämmert in mir eine große Idee. Ich möchte diesem Italien eine Nationaloper geben, wie sie Wagner Deutschland gegeben hat und [wie sie] hier noch nicht ist. Ich fühle, dass ich es kann und dass es mein Lebenswerk werden soll.“²⁷⁵

Dass er sich schließlich dem *Faust* zuwendet, ist vor diesem Hintergrund erstaunlich, da das an Goethes Dichtung orientierte Faustische zu Busonis Zeit zunehmend mit dem deutschen Nationalcharakter in Zusammenhang gebracht wird.²⁷⁶ Möglicherweise aus diesem Grund, vor allem jedoch, um den Vergleich mit Goethe zu vermeiden, wendet sich Busoni dem älteren, durch das traditionelle Puppenspiel verbreiteten *Faust*-Stoff zu.²⁷⁷ In dieser Fassung hat Doktor Faust stets eine komische Figur an seiner Seite, genannt Kasper oder Hanswurst, die dem Arlecchino der italienischen Commedia dell'arte in vielen Zügen verwandt ist. Im typischen Szenarium der Wanderbühnen wird Kasper mit den Höllenkräften konfrontiert, lernt, diese zu zähmen und zu seinen Gunsten einzusetzen und unterhält zugleich das Publikum mit der ‚Philosophie des kleinen Mannes‘. Für Busoni sind die beiden Antagonisten Faust und Kasper ein untrennbares Paar.²⁷⁸ Dementsprechend konzipiert er seine *Faust*-Oper als Gegenüberstellung zweier konträrer Bereiche. Zwischen den Akten der eigentlichen *Faust*-Erzählung fügt er als Intermezzo ein vor der Bühne ausgeführtes Puppenspiel ein, dessen Kasperfigur durch den Fadenzieher Mephisto selbst gespielt und gesprochen wird. Damit stellt Busoni der Welt des Vergeistigten und Unwirklichen eine am Volkstümlich-Alltäglichen orientierte Welt des Realen gegenüber.²⁷⁹

Busoni kommt jedoch zu der Einsicht, dass in der Oper das reale und das fantastische Geschehen nicht getrennt werden können, sondern in gegenseitiger Verflechtung dargestellt werden müssen: Thema des Musiktheaters kann nur das Einbrechen des Fantastischen in den Alltag sein.²⁸⁰ Diese Erkenntnis lässt sich, wie in den vorigen Kapiteln gezeigt wurde, auch seiner intensiven Beschäftigung mit der hoffmannschen Literatur zuschreiben. Dass Busoni schließlich die beiden Hauptfiguren Faust und Kasper trennt,

²⁷⁴ Vgl. Dent: *Ferruccio Busoni* (wie Anm. 7), S. 174.

²⁷⁵ Ferruccio Busoni: Brief an Gerda Busoni, 9.9.1908, in: Busoni: *Briefe an seine Frau* (wie Anm. 19), S. 423 f.

²⁷⁶ Ebd., S. 26 f.

²⁷⁷ Vgl. Ferruccio Busoni: *Über die Partitur des »Doktor Faust«*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 101.

²⁷⁸ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 207.

²⁷⁹ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 287.

²⁸⁰ Ebd., S. 291.

die komische Figur weiterentwickelt und sie zum Protagonisten einer eigenen Oper macht, wird in der wissenschaftlichen Literatur vor allem mit zwei Erlebnissen Busonis in Verbindung gebracht: mit einem Theaterbesuch in Bologna 1912 und mit einer Aufführung von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* in Berlin 1913.

Am 3. Mai 1912 schreibt Busoni einen Brief an seinen Freund Egon Petri, der einen ersten Hinweis auf Busonis Rezeption des hoffmannschen Capriccios *Prinzessin Brambilla* gibt.

„Yesterday evening, passing through Bologna, we saw a theatre piece acted by Italian Masks. The Arlecchino cut a most impressive figure; he was personified by an actor who endowed him with a tinge of monumentality. Nowhere the low comedy of the Germans (into which – for example – my Thusman also lapsed). When Arlecchino entered as Captain, with an altogether false name, wearing leather knee-boots and a red cloak which stood up at the back like a cock’s feathers – due to the angle of his sword – he became exactly like one of Callot’s figures in Hoffmann’s ‚Prinzessin Brambilla‘.“²⁸¹

Ob es sich bei dem hier beschriebenen Besuch des Stückes *L’inutile precauzione*, aufgeführt von der *Compagna delle Maschere*, die die Kunst der Commedia dell’arte in Italien wiederaufleben lassen möchte,²⁸² um den ersten direkten Kontakt Busonis mit dem italienischen Stegreiftheater handelt, ist ungeklärt. Sicher ist jedoch, dass ihm die Commedia dell’arte bisher hauptsächlich über zwei Wege vermittelt worden ist: erstens über das Puppentheater, das deutsche Singspiel und die Opera buffa, in denen wesentliche Elemente der Commedia dell’arte weiterleben, zweitens über die literarische Vermittlung durch Gozzi, Carlo Goldoni und Hoffmann.²⁸³ Der vermutlich erstmalige direkte Kontakt mit der Commedia dell’arte in Bologna beeindruckt Busoni tief, besonders hinsichtlich der Figur des Arlecchino. Er fertigt sogar eine Zeichnung von ihm als verkleideter Capitano an.²⁸⁴ Ein Jahr nach dem Besuch in Bologna schreibt Busoni einen Brief an Jakob Wassermann, der sich fast wie eine Vorankündigung des zukünftigen Arlecchino-Librettos liest.

„Was ich von literarischen Dramen lese, dreht sich umdas [sic] beliebte Dre[i]eck, mit Mord-Ausgang. Erstens habe ich dergleichen satt, zweitens sehe ich die Notwendigkeit von Musik dazu nicht recht ein. [...] Ich glaube, das Heroisch-komische läge mir gut; wenigstens genieße ich es sehr bei Anderen [...]; das groteske liegt mir sicher, ebenso das Fantastische [...]. Grossen Eindruck erhielt ich vor einem Jahre von einer Komödie mit italienischen Masken. Der Arlecchino grossen Styles, eine Callot’sche Figu[r] ist sehr reizvoll und vielleicht anwendbar. Ich wünschte mir ein sehr kurzes Stück, das wie »Eins-zwei-drei« wirkte, mit wenigen, aber schlagenden Worten und eigener Atmosphäre.“²⁸⁵

²⁸¹ Ferruccio Busoni: Brief an Egon Petri, 3.5.1912, in: Ferruccio Busoni: *Selected letters*, übersetzt, herausgegeben und mit einer Einleitung von Antony Beaumont, London 1987, S. 145.

²⁸² Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 287.

²⁸³ Vgl. Fontaine: »La nuova Commedia dell’arte« (wie Anm. 252), S. 300 f.

²⁸⁴ Vgl. Dent: *Ferruccio Busoni* (wie Anm. 7), S. 195.

²⁸⁵ Ferruccio Busoni: Brief an Jakob Wassermann. 10.6.1913, Mus. Nachl. F. Busoni B I, 1158a+b, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C50F00000000>.

Das zweite Schlüsselerlebnis Busonis im Zusammenhang mit der Komposition des *Arlecchino* ist eine Privataufführung des *Pierrot lunaire* von Schönberg am 17. Juni 1913 in Busonis Berliner Wohnung.²⁸⁶ In einem Brief an Egon Petri zeigt er sich begeistert von diesem Werk: Er hebt den zyklischen Aufbau, die durchgängig groteske Gestaltung und den deklamatorischen Sprechgesang als ein nahezu ‚neues Instrument‘ hervor, empfindet jedoch die deutsche Sprache als für den *Pierrot* unpassend. Busonis detaillierte Überlegungen zur Verwandtschaft zwischen dem französischen *Pierrot* und dem italienischen *Arlecchino* lassen sein starkes Interesse an historisch-literarischen Fragen der *Commedia dell'arte* erahnen.²⁸⁷ Schönbergs *Pierrot lunaire* scheint der entscheidende Anstoß für Busonis Opernprojekt zu sein. Innerhalb weniger Wochen schreibt er den ersten Entwurf des *Arlecchino*-Librettos.²⁸⁸ Dabei entwickelt er, inspiriert durch Schönbergs deklamierenden *Pierrot*, die „operngeschichtlich revolutionäre Idee“²⁸⁹, die Partie der Hauptfigur als Sprechrolle anzulegen.

Im Unterschied zu Schönberg, der in der Tradition des französischen Symbolismus und Impressionismus das Melancholisch-Träumerische, Verletzliche und Neurotische seiner Titelfigur betont,²⁹⁰ orientiert sich Busoni für seine Figurengestaltung stärker an der italienischen Opernästhetik des beginnenden 20. Jahrhunderts. Verdis letzte Oper *Falstaff* – für Busoni neben Wagners *Meistersingern* die einzige selbstironische Oper der Romantik²⁹¹ – leitet in Italien die Rückkehr zur komischen Oper bzw. den „Einzug der Intellektuellen in die Opera buffa“²⁹² ein. In diesem Zusammenhang besinnen sich die italienischen Opernkomponisten zunehmend auf die frühere *Commedia dell'arte*, insbesondere auf die Figur des *Arlecchino*.²⁹³ Dieser macht um die Jahrhundertwende eine charakteristische Entwicklung durch: Der in der Blütezeit der *Commedia* „dümmlische und tollpatschige Diener“²⁹⁴ wird zunehmend zur geistesgegenwärtigen,

²⁸⁶ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 208.

²⁸⁷ Vgl. Ferruccio Busoni: Brief an Egon Petri, 19.6.1913, in: Busoni: *Selected letters* (wie Anm. 281), S. 169.

²⁸⁸ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 209.

²⁸⁹ Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene* (wie Anm. 49), S. 411.

²⁹⁰ Vgl. Gabriele Beinhorn: *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«*, Freiburg 1988, S. 153.

²⁹¹ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241) S. 294.

²⁹² Johannes Streicher: ‚*Falstaff*‘ und die Folgen: *L'arlecchino moltiplicato. Zur Suche nach der lustigen Person in der italienischen Oper seit der Jahrhundertwende*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1994, S. 273 f.

²⁹³ Ebd., S. 273 ff. Beispiel hierfür sind die Opern *Le maschere* (1901) von Pietro Mascagni oder *Le donne curiose* (1903) von Ermann Wolf-Ferrari.

²⁹⁴ Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi* (wie Anm. 12), S. 74.

sprachgewandten und gesellschaftskritischen Figur.²⁹⁵ Unverkennbar schließt sich Busoni in seinem *Arlecchino*-Libretto dieser Entwicklung an.

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entwirft Busoni erste musikalische Skizzen, „das Vorspiel, das Lob des Weines, das Thema zum Quartett und die italienische Rachearie“²⁹⁶, unterbricht die Arbeit jedoch im Januar 1915, kurz vor seinem Aufenthalt in Amerika.²⁹⁷ Die Ereignisse des Ersten Weltkriegs hinterlassen deutlich Spuren in seinem Denken und verstärken seine ohnehin stark pessimistische Grundsicht auf die Welt.²⁹⁸ Im März 1915 schreibt er an seine Frau Gerda:

„Wie sehr schwer und falsch unser ganzes Lebenssystem ist das bestätigte mir Wells, in seinem vortrefflichen Buch, das ich mitnahm: »In the days of the Comet«. – Darin entwirft er ein meisterliches Bild von der Verkehrtheit unserer Zustände, gesehen von einer späteren Zeit aus, nachdem ein Komet die Erde gestreift und die Luft chemisch gereinigt hat. Diese Reinigung – die alle giftigen Stoffe tötet – hat zur Folge, daß die Menschen klar werden u. richtig denken. In diesem Buche, geschrieben 1906, beschreibt er prophetisch den gegenwärtigen Krieg und verurteilt ihn in den entschiedensten Ausdrücken! [...] Ich glaubte, alle Zeiten waeren gleich, – aber diese ist schlimmer. – Jeder Mensch müsste sich selbst bekämpfen (das ist's worauf zu wenig Wichtigkeit gelegt wird) und jedes Land hätte genug zu thun u. zu opfern, um sich selbst zu reinigen.“²⁹⁹

Die hier erwähnte ‚Selbst-Bekämpfung‘ bzw. ‚Selbst-Reinigung‘ scheint für Busoni angesichts der politischen Situation mittels eines ‚Zauberspiegels‘ nicht mehr erreichbar zu sein: Diese erfordert vielmehr den stärkeren und wirkungsvolleren ‚Lachspiegel‘.³⁰⁰ Obwohl sich Busoni im Allgemeinen dem Postulat nach ästhetischer Autonomie entsprechend von öffentlichen politischen Stellungnahmen distanziert,³⁰¹ lässt sich beobachten, dass sein tendenziell immer schon sarkastischer Humor durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs schärfer und bissiger wird und sich dies in der weiteren Arbeit am Libretto niederschlägt:³⁰² Das „ausgebrochene Gemetzel“³⁰³ des Ersten Weltkriegs veranlasst ihn, die im Libretto vorgesehenen ‚Türken‘ durch ‚Barbaren‘ zu ersetzen.³⁰⁴

²⁹⁵ Vgl. Streicher: *Falstaff und die Folgen* (wie Anm. 292), S. 277 ff.

²⁹⁶ Ferruccio Busoni: *Arlecchinos Werdegang*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 94.

²⁹⁷ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 210.

²⁹⁸ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 88 f.

²⁹⁹ Ferruccio Busoni: Brief an Gerda Busoni, 27.3.1915, in: Busoni: *Briefe an seine Frau* (wie Anm. 19), S. 647.

³⁰⁰ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 88 f.

³⁰¹ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 285 f.

³⁰² Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 221.

³⁰³ Busoni: *Arlecchinos Werdegang* (wie Anm. 296), S. 94.

³⁰⁴ Ebd., S. 94 f.

Als musikalische Vorstudie zur geplanten Oper verfasst Busoni in Amerika das *Rondò arlecchinesco*.³⁰⁵ Dieses Instrumentalstück enthält nicht nur wesentliche musikalische Motive der späteren Oper, sondern transportiert bereits einige ihrer ästhetischen Ideen. Wie Busoni im Vorwort deutlich macht, ist das Stück in allen musikalischen Aspekten, bezüglich der Tonsprache, der Instrumentation, der Satzform, des Rhythmus und des Inhalts, voll und ganz auf die Figur Arlecchinos ausgerichtet: „Die drei Gedanken des Motto [sic] sind in der Musik also zu deuten: »Im buntgeflickten Gewande« betrifft die lose Satzform; »ein geschmeidiger Leib« das Tempo und den Rhythmus; »ein kecker und kluger Geist« den Inhalt, soweit des Komponisten Keckheit und Klugheit es vermochten.“³⁰⁶ Das *Rondò arlecchinesco* endet mit dem bis dato einzigartigen Einbezug eines off-stage-Tenors der, ganz im Sinne der Commedia dell’arte, „in überlegener Verspottung der Welt“³⁰⁷ eine Gesangskantilene ohne Text singt.³⁰⁸

Erst im Schweizer Exil Ende 1915 nimmt Busoni die Arbeit an seiner Oper wieder auf. Während eines Rom-Aufenthaltes erlebt er eine Inszenierung der komischen Oper *L’occasione fa il ladro* von Gioacchino Rossini,³⁰⁹ ausgeführt von einer Marionetten-Theatergruppe aus Bergamo, die seinerzeit als „Quelle der Inspiration für die italienische Avantgarde“³¹⁰ gilt. Busoni zeigt sich begeistert und schreibt an seinen Freund Egon Petri: „The production was astonishing. The singing (executed by invisible voices) was perfect. – I felt as if liberated – at last! – from those pompous gods whom I have all my life been unable to avoid. I rediscovered – cum grano [salis] – ‚my‘ theatre and ‚the‘ theatre. [...] In Italy the marionettes will popularize Die Zauberflöte for the first time. Is the world turning over on to its right side? Just as in mechanics, only excessive momentum will cause such a reversal“³¹¹.

Busoni sieht sich bestätigt: Nur ‚unnatürliche‘ Protagonisten sind für ‚sein‘ zukünftiges Musiktheater geeignet. Zurück in Zürich studiert Busoni umgehend die Partitur der Rossini-Oper und erkennt, dass unnatürliche Figuren nicht an einer realistisch-logischen Handlung teilhaben können, sondern der Form der Nummernoper bedürfen. Mit dieser

³⁰⁵ Das *Rondò Arlecchinesco* wird erst nach Busonis Rückkehr nach Europa, am 5. März 1916 in Rom uraufgeführt, findet jedoch beim italienischen Publikum weniger Begeisterung als bei der anschließenden Aufführung in Zürich.

³⁰⁶ Ferruccio Busoni: *Harlekins Reigen. Rondò Arlecchinesco*, Op. 46, Partitur, Wiesbaden 1964, Vorwort.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Gerade dies wird jedoch bei der Uraufführung am 5. März 1916 in Rom vom italienischen Publikum mit Befremden aufgenommen.

³⁰⁹ Vgl. Busoni: *Arlecchinos Werdegang* (wie Anm. 296), S. 95.

³¹⁰ Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 293.

³¹¹ Ferruccio Busoni: Brief an Egon Petri, 7.3.1916, in: Busoni: *Selected letters* (wie Anm. 281), S. 232.

Erkenntnis legt er die endgültige Form des *Arlecchino*, neun unabhängige Nummern in vier Sätzen, fest.³¹²

Im August 1916 beendet Busoni seine Oper in Zürich.³¹³ Da der Einakter zu kurz für ein abendfüllendes Programm ist, greift Busoni auf seine bereits 1905 komponierte Bühnenmusik zu Gozzis *Turandot* zurück und arbeitet diese zur Opernmusik aus, nachdem er innerhalb nur eines Monats das Libretto verfasst hat.³¹⁴ Busonis Beschäftigung mit dem *Turandot*-Sujet ist in zweifacher Hinsicht interessant. Erstens wählt er kurz nach der Jahrhundertwende nicht die seinerzeit populäre Fassung Friedrich Schillers, sondern greift bewusst auf Gozzis ursprünglichen Text zurück, da ihn der Kontrast zwischen den Elementen der *Commedia dell'arte* und der märchenhaften chinesischen Exotik fasziniert und er in Gozzis Vorlage optimale Gegebenheiten zur Vertonung sowie vielfältige Möglichkeiten zur Schaffung desillusionierender Wirkungen erkennt.³¹⁵ Zweitens ist es im Rahmen einer Aufführung im Oktober 1911 am Deutschen Theater in Berlin zur Zusammenarbeit Busonis mit Max Reinhardt gekommen, dem seinerzeit wichtigsten deutschen Regisseur,³¹⁶ der sich in besonderem Maße einer nicht historisierenden Rezeption der *Commedia dell'arte* verpflichtet sieht und deren Elemente in einem modernen, zeitgemäßen Theater aufgehen lässt.³¹⁷ Auch wenn es hierzu keine konkreten Aussagen Busonis gibt, darf vermutet werden, dass ihn die ästhetischen Sichtweisen Reinhardts stark beeinflusst haben.

Dass Busoni die italienische *Commedia dell'arte* als grundlegend für die Ästhetik seines neuen Musiktheaters betrachtet, wird spätestens durch den programmatischen Titel *Nuova Commedia dell'Arte* deutlich, unter dem er die beiden Opern *Turandot* und *Arlecchino* zusammenfasst.³¹⁸ Es scheint fast, als knüpfte Busoni an seinen ursprünglichen Plan an, den Italienern eine Nationaloper zu erschaffen. Dagegen spricht jedoch, dass er beide Opern in deutscher Sprache konzipiert.

Am 11. Mai 1917 werden *Arlecchino* und *Turandot* im Stadttheater Zürich uraufgeführt. Aus den von Franz Backhaus in seiner Dissertation zusammengetragenen Zeitungskritiken geht hervor, dass die Reaktionen des Publikums und der Kritiker zunächst überwiegend positiv ausfallen, dies aber zum Teil auf dem großen Respekt

³¹² Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 293 f.

³¹³ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 221.

³¹⁴ Ebd., S. 241.

³¹⁵ Vgl. Ferruccio Busoni: *Zur Turandotmusik*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 93.

³¹⁶ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 84.

³¹⁷ Vgl. Veit Alexander Bessenbacher: *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2015, S. 97 ff.

³¹⁸ Vgl. Fontaine: »*La nuova commedia dell'arte*« (wie Anm. 252), S. 299.

beruht, den der beliebte Pianist Busoni allgemein genießt. Ab der Stuttgarter Aufführung 1918 lässt sich zunehmend Unverständnis und Ablehnung der Oper erkennen.³¹⁹ Kritisiert werden vor allem die als unorganisch empfundene Aneinanderreihung einzelner Nummern bzw. ‚unorigineller Parodien‘, sowie die zu abstrakte und zu konstruierte Anlage der Oper in der Art eines ‚intellektuellen Spiels‘.³²⁰ Die Figur des Arlecchino wird von vielen als kalt und egoistisch wahrgenommen, der busonische Humor als derb und possenhaft.³²¹ In eher national-konservativ geprägten Zeitungen werden zudem Busonis Anspielungen auf den Militarismus angeprangert.³²² Jedoch lassen sich auch vereinzelt positive Stimmen finden, die verschiedene Aspekte des *Arlecchino* als innovativ und zukunftsweisend loben, wenn auch nicht für den ‚Durchschnittsbesucher‘ des Theaters geeignet.³²³

Das in den Zeitungskritiken verwendete Vokabular macht deutlich, dass sich die Rezensenten in ihrem Bemühen um das Verständnis des *Arlecchino* vor allem auf Busonis opernästhetische Aussagen im erweiterten *Entwurf* von 1916 beziehen. Während das ‚absolute Spiel‘ in vielfältiger Weise diskutiert wird, taucht jedoch der Begriff des ‚Lachspiegels‘, zumindest in den von Franz Backhaus zusammengetragenen Kritiken, an keiner Stelle auf. Besonders an diesem Begriff lässt sich jedoch Busonis Intention am besten erfassen, dem Publikum des Musiktheaters eine über den Humor vermittelte Reflexions- und Veränderungsmöglichkeit zu bieten, die dem im Brief vom März 1915 erwähnten „Selbst-Reinigungs“-Prozess entspricht.

Busoni versucht daher in den folgenden Jahren nicht nur, in Briefen und öffentlichen Stellungnahmen sein Werk zu verteidigen, sondern schreibt noch im Jahr 1918 ein zweites Libretto, *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende*, mit dem er die ethische Idee des *Arlecchino* zu erläutern und zu ergänzen versucht. Dieses unkonventionelle, nach eigener Meinung Busonis kaum zu vertonende Libretto bleibt jedoch zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht.³²⁴ Auch *Der Arlecchineide Fortsetzung* gründet auf Elementen der *Commedia dell'arte*. In der dritten Szene, die im ‚Querschnitt eines Bürgerhauses‘ spielt, greift Busoni in radikaler Weise auf die Improvisation als das zentrale Element des Stegreiftheaters zurück und schreibt lediglich stichpunktartige Anweisun-

³¹⁹ Vgl. Franz Backhaus: »Arlecchino«. *Ein theatralisches Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag zur Geschichte der Parodie in der Oper*, Innsbruck 1977, S. 233 ff.

³²⁰ Ebd., S. 235 ff.

³²¹ Ebd., S. 240 ff.

³²² Ebd., S. 242 ff.

³²³ Ebd., S. 235 ff.

³²⁴ Vgl. Feldhege: *Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 167.

gen vor, die die Darsteller textlich und gestalterisch auszufüllen haben.³²⁵ In der vierten Szene, auf dem ‚Parnaß der Masken und Tiere‘ versammelt der ‚über allem thronende‘ Arlecchino schließlich der ‚Narrheit Enzyklopädie‘³²⁶, zu der auch die Commedia-Gestalten seiner beiden Opern *Arlecchino* und *Turandot* gehören.

Dieser Aufmarsch verschiedenartiger mythologischer und realer Gestalten wird in der musikwissenschaftlichen Forschung mit der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ Goethes verglichen, was spätestens durch Busonis Einbezug der Ameisen gerechtfertigt erscheint.³²⁷ Bisher unbeachtet blieb hingegen der starke Bezug dieser Szene zum 2. Kapitel der *Prinzessin Brambilla* von Hoffmann: In diesem wird die Aufführung einer Pantomime geschildert: die ‚in hundert und aberhundert Variationen wiederholten Liebesabenteuer des vortrefflichen Arlecchino‘³²⁸, welcher nach der Flucht vor den Kontrahenten durch die Sbirren gefangen und zusammen mit Columbina ins Gefängnis gebracht wird. Die bis hierhin commediatypische Handlung ändert sich abrupt, als auf ein Zeichen Arlecchinos hin vielerlei Gestalten erscheinen, dem Paar huldigen und es ‚im Triumph‘ davontragen. Das Gefängnis verwandelt sich in einen geschmückten Säulensaal, in dem unter ‚anmutiger Musik‘ das Paar gekrönt wird.³²⁹

Busoni scheint diese Episode Hoffmanns in *Der Arlecchineide Fortsetzung* literarisch auszudehnen: Das Libretto beginnt mit Arlecchinos Flucht aus dem Gefängnis und endet mit seiner Herrschaft über Masken und Tiere. Das Bühnenbild der letzten Szene zeigt verschiedene Jahrmarktbuden vor einer ‚architektonischen Landschaft‘, darunter auch das römische Pantheon.³³⁰ Dies könnte ein Verweis auf den römischen Karneval sein, der den Hintergrund zu Hoffmanns *Capriccio* bildet. Busonis Libretto endet mit der Demaskierung aller Anwesenden und dem Rückzug Arlecchinos in die – nun durch Musik und Champagner ‚veredelte‘ – Realität.³³¹ Auch Hoffmanns Protagonisten treten nach dem Karneval bzw. nach einem erfolgreich durchlaufenen Reifungsprozess wieder in den Alltag ein. Die Maskierung ist für Hoffmann ein zwar wichtiger, aber nur vorübergehender Zustand: „Aber wir Italiäner sind nun einmal so; wir wollen das Übertriebene, das uns ein Moment gewaltsam erschüttere und das wir verachten, so bald wir inne werden, daß das, was wir für Fleisch und Bein hielten, nur eine leblose Puppe

³²⁵ Ebd., S. 179.

³²⁶ Ferruccio Busoni: *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende. Scheinbar ein Fragment*, in: Feldhege: *Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 214.

³²⁷ Vgl. Feldhege: *Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 181.

³²⁸ Hoffmann: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 267), S. 800.

³²⁹ Ebd., S. 800 ff.

³³⁰ Vgl. Busoni: *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende* (wie Anm. 326), S. 214.

³³¹ Ebd., S. 227.

ist, die an künstlichen Drähten von außen her gezogen, uns mit ihren seltsamen Bewegungen täuschte.“³³²

4. Spuren hoffmannscher Ästhetik in Busonis *Arlecchino*

Selbstverständlich lässt sich Busonis Oper *Arlecchino* nicht ‚eins zu eins‘ mit den literarischen Werken Hoffmanns vergleichen. Dazu müssten Musiktheater und Literatur auf die gleiche Ebene gebracht werden, was bereits aufgrund der unterschiedlichen künstlerischen Mittel, die beiden Gattungen zur Verfügung stehen, nicht legitim wäre. Die anhand des Serapiontischen Prinzips herausgearbeiteten Gegensatzpaare können jedoch als Untersuchungsaspekte dienen, anhand derer Busonis Oper aus einer ungewohnten, hoffmannsch geprägten Perspektive betrachtet werden kann. So lässt sich eventuell ein neues Licht auf den *Arlecchino* werfen, der bis heute einer ausführlichen musikwissenschaftlichen Untersuchung entbehrt.

4.1. Einheit und Vielheit

Busoni lehnt die feste Reglementierung musikalischer Strukturprinzipien, wie sie in der absoluten Musik des 19. Jahrhunderts anhand der Sonatenform diskutiert wird, kategorisch ab. Auf den ersten Blick scheinen daher die Überlegungen der frühromantischen Ästhetiker zum Einheit-Vielheit-Problem, welche Hoffmann gerade an den Konstruktionsprinzipien der Sonatenform festmacht und von hier aus auf sein literarisches Werk überträgt, für Busoni wenig Relevanz zu haben.

Jedoch wird für Busoni gerade nach seiner endgültigen Loslösung von den traditionellen Formschemata um 1907, die die Suche nach neuen individuellen Lösungen nach sich zieht, das ästhetische Grundproblem von Einheit und Vielheit erst recht relevant.³³³ Zudem verweist die Zentralität des Begriffs der ‚Einheit der Musik‘ in Busonis ästhetischen Schriften darauf, dass das Verhältnis zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit auch über die formalen Komponenten der Musik hinaus von Bedeutung ist. In seinem letzten Lebensjahr schreibt Busoni, dass kein noch so genialer Komponist

„die Distanz jemals vermindern könnte, die uns vom Wesen der Musik trennt. Nicht durch das Erspähen neuer Mittel und einzelner Findigkeiten wird die Entfernung allmählich vermindert, sondern durch ein nie erlahmendes Anhäufen alles vorläufig Errungenen und

³³² Hoffmann: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 267), S. 798.

³³³ Vgl. Robert Abels: *Ferruccio Busonis Suche nach einem eigenen Stil. Seine Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne (1889-1907)*, Mainz 2000, S. 25.

Weiterzuerringenden [...]. – So wie dem Astronomen der größte Teil des Himmels verborgen bleiben muß auf ewig, so werden wir das Wesen der Musik nie ganz erfassen³³⁴.

In der hier zum Ausdruck kommenden prinzipiellen Unerfahrbarkeit des Wesens der Musik bzw. in ihrer Unvermittelbarkeit durch ein Kunstwerk erinnert Busonis Aussage an die entsprechende ästhetische Position Hoffmanns. Während Hoffmann jedoch die Unvermittelbarkeit der Natur durch die Kunst akzeptiert und zum eigentlichen Thema seiner literarischen Werke macht, intendiert Busoni, trotz prinzipieller Unmöglichkeit, die größtmögliche Annäherung an das Wesen der Musik.

Dabei definiert er Musik überwiegend in Negationen: als das nicht durch kompositorische Gesetze Zerschnittene und nicht durch Einteilung in Gattungen Zerpflückte.³³⁵ Damit kennzeichnet er gerade das Ganze, Einheitliche als wesentliches Attribut der Musik. Zugleich gibt Busoni im oben genannten Zitat die Arbeitsweise vor, mit der die Annäherung an die ‚Einheit Musik‘ möglich ist: durch das ‚Anhäufen des Errungenen und zu Erringenden‘ bzw. durch die Vielheit. Auch wenn Busoni diese Überlegungen erst im späteren Programm der ‚Jungen Klassizität‘ ausformuliert, scheint die Oper *Arlecchino* bereits von dieser Idee durchdrungen zu sein. Einen Hinweis darauf gibt die Wahl des Untertitels *Ein theatrales Capriccio*.

4.1.1. Die Form des Capriccios

Es gibt mehrere Gründe für Busoni, seine Oper als ‚Capriccio‘ zu betiteln. Erstens ist dieser Begriff eng verknüpft mit Busonis ästhetischer Bestimmung absoluter Musik. Im Italien des 16. Jahrhunderts wird als Capriccio gerade dasjenige Instrumentalstück bezeichnet, das sich einer fest vorgegebenen Form entzieht und gemäß der Wortbedeutung ‚Laune‘ oder ‚Eigensinn‘ die Tendenz zur überraschenden Ausführung bzw. zur formalen Irrationalität zeigt.³³⁶ Dass Busoni Bachs Fantasien für Orgel, die formal einem Capriccio ähneln, als der ‚Ur-Musik‘ verwandt bezeichnet,³³⁷ lässt vermuten, dass die sich im Capriccio entfaltende, formal ungebundene und improvisatorisch anmutende Musik dem Ideal Busonis bereits sehr nah kommt.

Zweitens ist der Begriff ‚Capriccio‘ seit der Romantik als ein intermediärer Terminus konnotiert. Für seine *capricci di varie figure* verwendet Jacques Callot 1617 den ur-

³³⁴ Ferruccio Busoni: *Vom Wesen der Musik*, in: Busoni: *Einheit und Wesen der Musik* (wie Anm. 2), S. 8 f.

³³⁵ Ebd., S. 9.

³³⁶ Vgl. Thomas Schmidt-Beste: *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel 2006, S. 24.

³³⁷ Vgl. Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 15 f.

sprünglich musiktheoretischen Begriff erstmals für ein Werk der bildenden Kunst. Mit *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot* überträgt Hoffmann den Begriff auch auf die Literatur. Das Capriccio ist seitdem in allen drei für die Oper wichtigen künstlerischen Disziplinen als Gattungsbegriff existent.³³⁸ Durch den impliziten Gedanken der „Enthierarchisierung aller Kunstformen“³³⁹ ist der Begriff prädestiniert zur Bezeichnung eines Gesamtkunstwerks im Sinne Busonis. Die Erweiterung des Begriffs zum ‚theatralischen Capriccio‘ geschieht vermutlich aus diesen Überlegungen heraus.

Aufgrund dieser intermedialen Zusammenhänge verweist Busoni mit seinem Titel drittens in direkter Weise auf Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und ihre spezielle Ästhetik. Hoffmann gestaltet sein Capriccio als bewusst verwirrendes Labyrinth, das dem Leser eine ernsthafte Interpretation des Geschehens unmöglich macht.³⁴⁰ Hoffmanns Worten nach ist es kein „Buch [...] für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen.“³⁴¹ Busoni lehnt sich im Prolog des *Arlecchino* an diese ‚Ästhetik des Verwirrens‘ an und gibt dem Zuschauer den Rezeptionshinweis: „Deutet es drum nicht völlig ‚à la lettre‘, / Nur scheinbar liegt der Sinn offen zur Hand.“³⁴² Möglicherweise stellt Busonis Verweis auf Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* eine Hilfe zur ‚richtigen‘ Interpretation des *Arlecchino* dar.

Viertens suggeriert eine Oper capricciöser Form eine besonders hohe Flexibilität hinsichtlich der Aufnahme verschiedener musikalischer Gattungen, Arten und Stimmungen, wie sie Busoni für sein zukünftiges Musiktheater fordert. *Arlecchino* ist zwar, wie die Verwendung typischer Satz- und Szenenbezeichnungen verrät, formal der italienischen Nummernoper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuzuordnen, weicht jedoch zugleich in jeder erdenklichen Weise von den strengen italienischen Konventionen ab. Das Ergebnis ähnelt einem strukturierten, aber bunten ‚Flickwerk‘ bzw. einem Potpourri, das bei aller Fragmentarhaftigkeit über eine klare Ordnung verfügt und dem von Busoni geforderten ‚Anhäufen des Errungenen und zu Erringenden‘ den nötigen Raum überlässt.

³³⁸ Vgl. Schmidt: »Callots fantastische karikierte Blätter« (wie Anm. 172), S. 218 f.

³³⁹ Ebd., S. 218.

³⁴⁰ Ebd., S. 220 f.

³⁴¹ Hoffmann: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 267), S. 769.

³⁴² Vgl. Ferruccio Busoni: *Arlecchino. Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge*, Partitur, Leipzig 1918, S. 1.

4.1.2. Einheitsstiftende Strukturen

Busoni ist nach eigenem Bekunden ein „Anbeter der Form“³⁴³. Dass er in seinen Kompositionen die notwendigen Strukturen schafft, um das Vielfältige musikalisch zu vereinen, ist kein Widerspruch zu seinem Postulat absoluter Musik. Im *Arlecchino* fallen besonders drei Arten solcher Strukturprinzipien auf: die Übernahme der italienischen Nummernstruktur, das durchgängige Prinzip der Geschlossenheit und die Ausrichtung aller künstlerischen Mittel auf die Titelfigur.

Erst nach dem Studium der Partitur von Rossinis *L'occasione fa il ladro* entwickelt Busoni die endgültige Form des *Arlecchino*: neun in sich abgeschlossene, autonome Nummern. Für deren Gestaltung greift er auf den gesamten Formenbestand der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts zurück, besonders auf Rossinis Operen serie, semiserie und buffe sowie die verschiedenen Formen des Melodrammas bei Gaetano Donizetti. So finden sich aus dem Bereich der ernsten Oper Arien, orchesterbegleitete Accompagnato-Rezitative und deren Mischformen wie Ariosi und Deklamationen, aus dem Bereich der komischen Oper hingegen „Secco-Rezitative“³⁴⁴ und verschiedene Liedformen. Jedoch verwendet Busoni auch gesprochene Dialoge und Melodramen, die der italienischen Oper fremd sind.

	„Introdu- ziona- ziona“	„Scena“	„Cantabile“	„Tempo di Mezzo“	„Caballetta“	
1	instrumental T. 1-88	T. 89-125	„Champ.-Arie“ T. 126-189	T. 190-273	Canzonetta T. 274-319	
2		Ostinato T. 320-366	„Lob d. Weines“ T. 367-396	Ostinato T. 397-405	„Lob d. Frauen“ T. 406-442	Ostinato T. 443-448
3		Allegro molto T. 449-483	„Barbarenlied“ T. 484-534	Sostenuto T. 535-551	Terzett T. 552-597	Sostenuto T. 598-609
4	Marsch T. 1-37	Dialog	Trio T. 38-104	Dialog	Coda T. 105-125	
5		T. 1-19	„Wutarie“ T. 20-70	Monolog	Kleine Arie T. 71-114	
6		Romanze T. 115-142	„Racheduett“ T. 143-172	a tempo T. 205-257	Kavatine, Duett T. 258-345	Szene T. 346-370
7		T. 1-109	Duett T. 110-139	T. 140-236	Quartett T. 237-313	Melodram T. 342-389
8			alla marcia T. 390-408	T. 409-430	Allegro stretto T. 431-510	Fanfaren T. 495-510
9			Umzug (instr.) T. 511-565	Monolog	Presto (instr.) T. 566-595	

Abb. 3: Formale Einteilung des *Arlecchino* im Vergleich zur Belcanto-Oper

³⁴³ Ferruccio Busoni: *An Hans Pfitzner*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 32.

³⁴⁴ Die begleitenden Akkorde werden im *Arlecchino* jedoch von verschiedenen Orchester-Instrumenten gespielt.

In fast allen Nummern des *Arlecchino* lässt sich die für die Belcanto-Oper typische vierteilige szenische Großform mit ihrem charakteristischen Wechsel zwischen arienhaften und rezitativisch geprägten Teilen wiedererkennen,³⁴⁵ die Busoni immer wieder neu ausgestaltet und variiert (vgl. Abb. 3). Auffällig ist dabei Busonis Umgang mit der innerszenischen Dynamik. Im Unterschied zur Belcanto-Oper, in der durch die zweiteilige Arie und der sich daraus entwickelnden vierteiligen szenischen Großform vor allem die Handlung vorangetrieben und eine starke dynamische Steigerung innerhalb jeder Nummer bewirkt werden soll,³⁴⁶ verschiebt Busoni den musikalischen Höhepunkt vom Ende der Nummer in deren Mitte. Nicht die abschließende, sondern die erste ‚Arie‘ ist bei Busoni meist die schnellere, rhythmisch oder formal markantere und dramatischere (vgl. Nr. 1, 2, 3, 5 und 9). Oft endet sie mit einem breiten, mehrere Kadenz wiederholenden Forte-Abschnitt (vgl. Nr. 1, 5 und 9). Die ‚Finalarie‘ hingegen wird am Ende oft leiser oder langsamer, wird kompositorisch ausgedünnt (vgl. Nr. 1, 2, 4, 5 und 8) oder durch einen kurzen *accompagnato*-ähnlichen Teil ergänzt (vgl. Nr. 2 und 3). In der vierten Nummer wiederholt die zweite ‚Arie‘ das Thema der ersten in einer klanglich abgeschwächten Moll-Variante. Nur in den Nummern 6 und 7 besitzen das Duett Leandros und Columbinas sowie das Quartett einen höhepunkt-artigen Charakter mit entsprechender Schlusswirkung. Letztere wird jedoch in beiden Fällen von Busoni bewusst zunichtegemacht, indem er die Nummern durch ein Melodram bzw. durch eine Soloszene *Arlecchinos* verlängert.

Insgesamt schafft Busoni, indem er den dramatischen Ablauf der traditionellen vierteiligen szenischen Großform abändert, eine bogenförmige Binnenspannung innerhalb seiner Nummern, die im Kontrast zur üblichen vorwärtstreibenden, die Handlung unterstützenden Dramatik steht. Damit erreicht Busoni den Eindruck der Geschlossenheit jeder einzelnen Nummer und stärkt zugleich deren Autonomie. Dieses Prinzip setzt sich innerhalb der Nummern fort: Hier stehen heterogene – ariose, rezitativische, gesprochene und instrumental ausgeführte – Formteile nebeneinander.

Auch auf nächstniedriger Ebene lassen sich geschlossene Strukturen wiederfinden. Busoni gestaltet musikalische Themen auffallend oft als Zweitakt- oder Viertaktgruppen, die er zu abgeschlossenen Liedformen ausarbeitet, welche meist erst im weiteren Verlauf variiert oder durch Einschübe erweitert werden. Beispiele für

³⁴⁵ Vgl. Martin Klessinger: »O wie ängstlich, o wie feurig,...«. *Form und Ausdruck in der Musik der Oper von Monteverdi bis Rihm*, Münster 2009, S. 47 ff. Die klassische Abfolge der vierteiligen szenischen Großform ist: (Introduzione) – Scena – Cantabile – Tempo di Mezzo – Caballetta.

³⁴⁶ Vgl. Herbert Schneider: *Arie. 19. Jahrhundert*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 1, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1994, Sp. 832.

solcherart gestaltete einteilige Liedformen sind Arlecchinos *Canzonetta* (Nr. 1, T. 275 ff.), das ‚Barbarenlied‘ (Nr. 3, T. 484 ff.) oder Columbinas *Arietta* (Nr. 5, T. 79 ff.). Ein Beispiel für eine zweiteilige Reprisesform ist das Duett zwischen dem Abbate und dem Dottore (Nr. 6, T. 110 ff.). Die Form der Reprisesbarform verwendet Busoni für Matteos Dante und Mozart verehrenden Gesang (Nr. 1, T. 140 ff.) und das ‚Kriegslied‘ (Nr. 1, T. 28 ff., wiederholt in Nr. 3, T. 453 ff.). Komplexere Zusammensetzungen abgeschlossener Themen lassen sich im Marsch in der vierten Nummer und in Columbinas ‚Wutarie‘ in der fünften Nummer finden.³⁴⁷

Busonis Prinzip der Abgeschlossenheit, das als ein wesentliches Strukturierungsprinzip alle Ebenen der Komposition durchzieht, lässt sich mit Hoffmanns Hang zur Fragmentierung vergleichen. Dabei geht es Busoni jedoch nicht darum, das fragmentarische Teil an sich bereits als Ganzes bzw. als Kunstwerk zu kennzeichnen, wie es romantische Künstler, darunter auch Hoffmann, intendieren,³⁴⁸ sondern um die Durchtrennung der durchgängigen, dramatischen Logizität: Wagners unendliche Melodie wird durch Busoni in kleine Teile zerschnitten.

Auch im Hinblick auf die Tonalität lässt sich im *Arlecchino* ein durchgehendes Konzept erkennen, das der mehr oder weniger ‚tonalen‘ Vielfalt eine einheitliche Struktur verleiht: Busoni umklammert die Oper mit der Tonart A-Dur. Dies ist umso erstaunlicher, da in der *Arlecchino*-Partitur keine Tonartangaben vorgeschrieben sind, was zur Entstehungszeit der Oper bei vielen Komponisten üblich ist, um die Loslösung von der tradierten Harmonielehre zu bekunden. Entgegen diesem Ansinnen hebt Busoni jedoch bereits im Vorwort zum *Rondò Arlecchinesco* die Bedeutung des Tones *a* als ‚Fundamentalton, der immer wieder bestätigt wird‘³⁴⁹ hervor. Dass Busoni dieses Konzept auf seine Oper überträgt, macht er besonders am Schluss deutlich: Nur hier, vor dem letzten Tanz Arlecchinos und Annunziatas, notiert er die A-Dur-Kreuzvorzeichen. Dabei bleibt unklar, ob dies als Reminiszenz an den an dieser Stelle stilistisch nachgeahmten Mozart zu verstehen ist oder ob Busoni ganz am Schluss noch einmal, quasi all’*Arlecchino*, die zuvor aufgestellten Konventionen einreißen möchte. Der Überblick über die markantesten A-Dur-Stellen der Oper zeigt, dass Busoni diese Tonart zwar selten, aber regelmäßig und immer mit Bedacht verwendet.

³⁴⁷ Schema des Marsches: ABB’AB’DD’DD’EFAB’, Schema der Wutarie: ABCDABC’.

³⁴⁸ Vgl. Claudia Stockinger: *Fragment*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 490.

³⁴⁹ Busoni: *Harlekins Reigen. Rondò Arlecchinesco* (wie Anm. 306), Vorwort.

vor dem Vorhang: Trompetensignal in A-Dur
 Nr. 1, T. 1 ff.: instrumentale Einleitung beginnt mit A-Dur
 Nr. 1, T. 76: Matteo-Thema wendet sich mit Einsatz des Menuett-Rhythmus nach A-Dur
 Nr. 1, T. 151: Musik zu Arlecchinos erstem Sprechensatz wendet sich nach A-Dur
 Nr. 1, T. 208 – 238: Barbarenthema durchgängig mit Basston *A*₁
 Nr. 1, T. 311: Canzonetta des Arlecchino endet auf lang gehaltenem *a*“
 Nr. 2, T. 320, 397 und 443: Ostinato-Abschnitte beginnen jeweils in A-Dur
 Nr. 2, T. 367: Toscana-Thema setzt in A-Dur ein
 Nr. 3, T. 520: A-Dur beim Namen „Francesca“ im Rahmen der ‚Frauen-Litanei‘
 Nr. 3, T. 603: A-Dur (mit Septime) beim Wort „Brüderlichkeit“
 Nr. 4, T. 78: A-Dur bei Arlecchinos Worten „ihr Schläuche!“ beim Rückruf vom Weinhaus
 Nr. 5, T. 1 ff.: Menuettthema kreist um Zentralton *a*
 Nr. 6, T. 253: A-Dur bei den Worten „sieghafte Liebespränge“
 Nr. 7, T. 21: beim Besingen des Mondes Wendung nach A-Dur
 Nr. 7, T. 223: beim Besingen der Vorsehung Wendung nach A-Dur
 Nr. 7, T. 228: bei „Und siehe!“ erklingt ein bachscher Evangelisten-Quartsextakkord in A-Dur
 Nr. 7, T. 236: A-Dur bei den Worten „Gottes Lohn“
 Nr. 7, T. 329 ff.: A-Dur dominiert bei den Worten „Nun glüht mein Stern“ und „Die Liebe ist frei“
 Nr. 9, T. 510 ff.: Menuettthema kreist um Zentralton *a*
 Nr. 9, T. 560: Musik zu Arlecchinos Schlusssauftritt wendet sich nach A-Dur
 Nr. 9, T. 566: letzter Tanz Arlecchinos und Annunziatas steht in A-Dur, mit expliziter Tonartenangabe

Dabei wird deutlich, dass die Tonart A-Dur zum einen im Sinne einer Signaltonart beim Auftritt und Wirken Arlecchinos verwendet wird, zum anderen dient sie der Hervorhebung zentraler Schlagworte der Themenfelder Liebe, Religion, Wein und Krieg, welche wiederum in starkem Maß auf Arlecchino als Initiator und Themengeber zurückzuführen sind. Dies lässt vermuten, dass dem Protagonisten selbst eine ‚übergreifende‘ bzw. strukturgebende Funktion in der Oper zukommt.

Tatsächlich dominiert die Figur des Arlecchino besonders am Anfang und am Ende der Oper sowie an den entscheidenden Wendestellen der Handlung. Seine Sonderrolle als nicht ‚künstlich‘ singender, sondern ‚natürlich‘ sprechender Held, der einerseits das Publikum direkt anspricht, andererseits tief in das Geschehen verstrickt ist, macht ihn zu einer Überfigur, die zwischen Realität und Imagination hin und herspringt und dabei stets die Fäden der Handlung in den Händen hält. Nicht zuletzt verweisen Busonis ungewöhnliche Satzbezeichnungen auf eine strukturgebende Funktion der Titelfigur: *Arlecchino als Schalk – Arlecchino als Kriegsmann – Arlecchino als Ehemann – Arlecchino als Sieger*. Es verwundert daher nicht, dass Busoni die „Handlung [...] »ideell« nach Bergamo verlegt, welches die Heimat Arlecchinos ist und das, wie jede italienische Provinzhauptstadt seine eigene Maskenfigur führt, die den Witz ihres Volkes repräsentiert.“³⁵⁰ Wie sich im Lauf der Analyse zeigen wird, richtet Busoni tatsächlich alle Einzelheiten der Oper auf den Arlecchino bzw. auf den durch ihn personifizierten ‚Lachspiegel‘ aus.

³⁵⁰ Busoni: *Arlecchinos Werdegang* (wie Anm. 296), S. 95.

4.1.3. Mehrdeutigkeit und Mannigfaltigkeit

Das Mehrdeutige ist in jeglicher Hinsicht ein Kennzeichen des *Arlecchino*. Dies zeigt sich bereits an der formalen Einteilung. Obwohl es sich um einen Einakter handelt, unterteilt Busoni diesen in vier Sätze. Parallel dazu installiert er neun Nummern, von denen er eine, die fünfte Nummer, aus nicht eindeutigen Gründen in Nummer 5a und 5b unterteilt. Diese mehrdeutige Aufteilung lässt verschiedene Erklärungen zu. Dabei ist die zuweilen in der wissenschaftlichen Literatur geäußerte These, Busoni habe mit der Viersätzigkeit eine sinfonische Form parodieren wollen, aufgrund seiner strikten Ablehnung tradierter struktureller ‚Gesetzgebung‘ eher zu verwerfen.³⁵¹

Wahrscheinlicher ist, dass sich Busoni auf die vierteilige ‚Bilderfolge‘ des *Rondò Arlecchinese* rückbezieht. Charakteristisch für Busonis späteren Kompositionsstil ist die Mehrdeutigkeit seiner Werktitel. Wie Beaumont bemerkt, bezeichnet der Begriff ‚Rondo‘ im Italienischen zugleich den Seitenflügel eines Gebäudes.³⁵² Busoni zeigt dementsprechend in seinem *Rondò* das „Portrait des Helden in zwei Profilen und einem »en face«“³⁵³, gefolgt von seiner Verliebtheit, seiner Flucht nach gewagtem Scherz und seiner spöttischen Überlegenheit. Das Prinzip der Zerlegung einer Person in ihre Teilcharaktere, das der hoffmannschen Serapiontik entlehnt zu sein scheint, überträgt Busoni auf seine Oper und verdeutlicht dies durch die bereits erwähnten Satzbezeichnungen. Weshalb Busoni die fünfte Nummer unterteilt, kann hingegen nur vermutet werden: Eventuell intendiert Busoni eine gleichmäßige Aufteilung der Sätze 1, 3 und 4 in jeweils 3 Nummern. Dadurch fällt dem kurzen und einteiligen zweiten Satz der Charakter eines Intermezzos zu, einem ‚Spiel im Spiel‘, wie Busoni es ursprünglich für seine Faust-Oper vorgesehen hat. Tatsächlich kommt dem zweiten Satz bzw. der vierten Nummer ein besonders spielerischer Charakter zu: Arlecchino ist als Capitano kostümiert; Sein parodistisches Kommandieren der Sbirren gleicht eher einer Pantomime als einer militärischen Parade.

Merkmale des Mehrdeutigen zeigen sich auch innerhalb der einzelnen Nummern. Einige lassen sich, neben ihrer Anlehnung an die vierteilige szenische Großform, zugleich anderen Gattungen zuordnen. Die zweite Nummer weist eine Rondoform auf, bei der sich das auf einem Ostinato basierende ‚Ritornell‘ mit verschiedenen ‚Episoden‘ abwechselt. Der vierten Nummer liegt ein klassisches, jedoch von gesprochenen Dialogen unterbrochenes Marsch-Schema zugrunde. Die fünfte Nummer lässt sich auch als

³⁵¹ Vgl. Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 13 f.

³⁵² Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 211.

³⁵³ Busoni: *Harlekins Reigen. Rondò Arlecchinese* (wie Anm. 306), Vorwort.

Da-Capo-Arie interpretieren: weibliche Schmeichelei im A-Teil kontrastiert dabei mit ehedraulichem ‚Keifen und Zetern‘ im B-Teil.

Zudem zeigt Busonis Oper – parallel zur italienischen Nummernform – einen symmetrischen Aufbau. Dieser ist besonders am Beginn und am Ende der Oper klar zu erkennen und wird zur Mitte hin undeutlicher. Die Spiegelachse bzw. den Mittelpunkt der Symmetrie bildet Columbinas Anklage der Untreue Arlecchinos in der Nummer 5a.

Trompetensignal A-Dur	~	9. Presto (instrumental) A-Dur
Monolog Arlecchinos vor dem Vorhang	~	9. Monolog Arlecchinos vor dem Vorhang
1. Einleitung (instr.)	~	9. Umzug (instr.)
1. Vorspiel zur Szene (instr.)	~	8. Fanfarenmusik (instr.)
1. Szene Matteos (vgl. T. 141 – 181)	~	8. Szene Matteos (vgl. T. 431 – 480)
1. Canzonetta Arlecchinos (Musik aus dem letzten Teil des <i>Rondò Arlecchinesco</i>)	~	7. Melodram Arlecchino (Musik aus dem vorletzten Teil d. <i>Rondò Arlecchinesco</i>)
2. Duett Ab./Dot.	~	7. Quartett Col./Le./Ab./Dot.
3. Szene mit Barbarenlied	~	7. Szene mit ‚Trauermarsch‘
3. Duett Ab./Dot. in g-Moll im Stile von Rossini/Donizetti	~	7. Duett Ab./Dot. in g-Moll im Stile von Rossini/Donizetti
3. Sostenuto	~	7. Szene

Abb. 4: Anfang und Ende des *Arlecchino* im Vergleich

Neben dem bewusst Mehrdeutigen sind besonders die systematischen Abweichungen vom Konventionellen und Regelhaften als wesentlich für Busonis Opernprogramm anzusehen. Genannt wurden bereits der für die italienische Operntadition stilwidrige Einbezug von Melodram und gesprochenem Dialog sowie die Entscheidung für einen sprechenden Titelhelden. Auch die Verwendung der ‚unsanglichen‘ deutschen Sprache kann bereits als Belcanto-Regelwidrigkeit angesehen werden.³⁵⁴ Es ist jedoch zu kurz gegriffen, diese Stilbrüche als rein parodistische Elemente aufzufassen, wie es meist in der musikwissenschaftlichen Literatur zu lesen ist. Vielmehr scheint Busoni mit großer Sorgfalt aus der von überflüssigen Konventionen gereinigten italienischen Nummernoper ein kompositorisches Grundgerüst zu konstruieren, das prädestiniert ist, im Sinne der ästhetischen Überlegungen Busonis der Musik optimalen Freiraum zu bieten, um auf das Libretto zu reagieren und zugleich größte musikalische Vielfalt zuzulassen.

Unter dem Gesichtspunkt musikalischer Mannigfaltigkeit sind im *Arlecchino* drei Bereiche zu unterscheiden: Busonis Einbezug von Gebrauchs- bzw. Bühnenmusik, sein Rückgriff auf musikalische Fremd- und Eigenzitate und die Bezugnahme auf die Stile anderer Komponisten. Über die gesamte Oper verteilt finden sich unterschiedliche Formen von Volksmusik, geistlicher Musik, Tanzmusik und anderer Bühnenmusik,

³⁵⁴ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 294.

wobei Busoni landestypische und historische Stile miteinbezieht. Dabei scheint er, wie die folgende Übersicht zeigt, viel Wert auf eine ausgeglichene Verteilung zu legen.

- Nr. 1, T. 274 ff.: Canzonetta Arlecchinos im Stile einer Tarantella, mit prägnantem durchlaufendem Rhythmus (jedoch punktiert statt triolisch), mit Triangel und Tamburin
- Nr. 2, T. 428 ff.: Kanontechnik geistlicher Vokalpolyphonie der Renaissance, psalmähnliche Melodiefloskeln über Orgelpunkt
- Nr. 3, T. 484 ff.: Barbarenlied in Form eines Volksliedes, mit Wiederholung des jeweils letzten Taktes einer Strophe durch die Zuhörer
- Nr. 4, T. 1 ff.: Marschmusik: Bearbeitungen des Marsches aus Beethovens *Fidelio* (Nr. 6) und der *Grande Paraphrase de la Marche de Giuseppe Donizetti* von Franz Liszt
- Nr. 5, T. 1 ff.: im Stile eines Menuetts (*Tempo di minuetto*), typischer Rhythmus, ostinatohaftes Thema
- Nr. 6, T. 115 ff.: Romanze im Stile des mittelalterlichen Minnesangs, mit angedeuteter Lautenbegleitung (Pizzicati der Streicher) und Doppelrohrblattinstrumenten
- Nr. 7, T. 181 ff.: ‚Trauermarsch‘ im Stile bachscher Passionsmusik mit chromatischer Basslinie und Seufzermotivik
- Nr. 8, T. 495 ff.: Fanfarenmusik

Des Weiteren nimmt Busoni drei musikalische Fremdzitate in seine Partitur auf: das Thema der Champagner-Arie aus Mozarts Oper *Don Giovanni*, den zwar abgewandelten, aber deutlich erkennbaren Marsch aus Beethovens *Fidelio* sowie die *Grande Paraphrase de la Marche de Giuseppe Donizetti* von Franz Liszt. Wie Beaumont ausführlich darlegt, verwendet Busoni zusätzlich zum musikalischen Material, das dem *Rondò Arlecchinesco* entstammt, mehrere Eigenzitate aus früheren unvollendeten Kompositionsskizzen, unter anderem aus der *Sonatina quasi sonata* für Klavier und dem Lied *Su Monte mario* für Bariton und Orchester über ein Gedicht von Giosuè Carducci.³⁵⁵ Diese Arbeitsweise, die Entwicklung einer Komposition über verschiedene musikalische Vorstudien, ist auch für Busonis spätere Oper *Doktor Faust* kennzeichnend.³⁵⁶ Dabei dient die Vorstudie Busoni nicht nur der Entwicklung später benötigter musikalischer Motive und Themen, sondern stellt in vielen Fällen bereits „ein verkleinertes Modell“³⁵⁷ der ästhetischen Grundidee dar.

Abgesehen von den genannten Fremdzitaten lassen sich im *Arlecchino* die typischen Kennzeichen der Personalstile gerade derjenigen Komponisten erkennen, die Busoni in seinen ästhetischen Schriften ausdrücklich als musikalische ‚geniale Vorbilder‘ benennt. Neben der Musik Bachs³⁵⁸, Mozarts³⁵⁹ und Beethovens³⁶⁰ erklingen Opernensembles im Stile Rossinis, Donizettis³⁶¹ und Verdis³⁶² sowie Musik des Impressionismus³⁶³. Diese

³⁵⁵ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 211 f.

³⁵⁶ Vgl. Ferruccio Busoni: *Über die Partitur des »Doktor Faust«*, in: *Busoni: Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 103.

³⁵⁷ Ebd., S. 103.

³⁵⁸ Vgl. Nr. 7, T. 181 ff. und T. 227 f.

³⁵⁹ Vgl. Nr. 5, T. 20 ff. und Nr. 9, T. 566 ff.

³⁶⁰ Vgl. Nr. 7, T. 1 ff.

³⁶¹ Vgl. Nr. 3, T. 55 ff. und Nr. 7, T. 110 ff.

Stile trägt Busoni nicht mit eklektizistischem Ansinnen zusammen, sondern transkribiert bzw. bearbeitet sie als „Ausdruck eines musikalischen Freiheits- und Absolutheitsanspruches“³⁶⁴. Schreiber vergleicht die schöpferische Qualität, die Busonis „Nebeneinander verschiedener Stil- und Ausdrucksebenen“³⁶⁵ zukommt, mit derjenigen, die der zur gleichen Zeit wie Busoni im Züricher Exil weilende James Joyce im *Ulysses* beweist: Beide vertreten eine Form des Eklektizismus, der nicht mehr epigonal, sondern in höchster Weise innovativ wirksam ist.³⁶⁶ Über das Besinnen auf frühere Komponisten möchte Busoni die Musik an ihrer Quelle ergreifen und sie von allen subjektiven und zeitlichen Bindungen lösen.³⁶⁷

Da Busoni nicht nur Komponist, sondern auch Librettist des *Arlecchino* ist, erscheint auch ein Blick auf die Anlage des Librettos notwendig. Hier fallen zunächst einige ‚Schlagworte‘ auf, der Mond, der Stern, das Haus, der Schlüssel, der Soldat, der Krieg, der Wein, die Religion, die Liebe und die Ehe, die, ähnlich wie in Hoffmanns Erzählungen, immer wieder in neuen Zusammenhängen auftauchen. Zudem wird das Libretto von drei klassischen bzw. ‚überzeitlichen‘ Sujets durchzogen, der *Don Juan*-Thematik, dem *Faust*-Stoff und der *Divina Commedia* von Dante Alighieri. Wie noch zu erörtern sein wird, haben diese nicht nur Einfluss auf das Handlungsgeschehen, sondern auch auf die musikalische und strukturelle Gestaltung der Oper. Neben den genannten Schlüsselbegriffen und den drei Sujets mischt Busoni zudem typische Motive der *Commedia dell’arte* und zahlreiche subtile politische und gesellschaftliche Anspielungen in die Handlung des *Arlecchino* ein, so dass sich zuweilen – in fast hoffmannscher kontrapunktischer Manier – ein meist temporeiches und oft unüberschaubares Verweisungsnetz ergibt.

Gerade in diesem Collagenhaften, Kaleidoskophaften, das den Zuhörer bewusst in seiner Aufnahmefähigkeit überfordert, kommt Busonis Oper *Arlecchino* dem fiktionalen Werk Hoffmanns, insbesondere der *Prinzessin Brambilla*, sehr nahe. Hoffmanns Intention, aus Mannigfaltigem das Willkürlich-Organische zu bilden, ist auch bei Busoni zu erkennen: Indem er die ‚alte‘ italienische Nummernoper entkernt und zur Rahmenkonstruktion umgestaltet, ermöglicht er die Vereinigung polyästhetischer Elemente. Hier kommen nicht nur musikalische Ideen verschiedener Gattungen,

³⁶² Vgl. Nr. 7, T. 274 ff.

³⁶³ Vgl. Nr. 2, T. 367 ff.

³⁶⁴ Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik* (wie Anm. 58), S. 111.

³⁶⁵ Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene* (wie Anm. 49), S. 400.

³⁶⁶ Ebd., S. 400.

³⁶⁷ Vgl. Philipp Jarnach: *Zum Geleit. Ferruccio Busoni*, in: *Busoni: Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. XIII.

Epochen und Stile zusammen, sondern durch die Aufnahme früherer Skizzen und Eigenkompositionen auch unterschiedliche Bearbeitungsstufen derselben. Das Fragmenthafte, Zitathafte, sowie das Mehrdeutige des *Arlecchino* bedarf jedoch notwendigerweise der Assoziationsfähigkeit des Publikums. So bleibt die Oper als Kunstwerk im Sinne eines ‚work in progress‘ insgesamt unabgeschlossen³⁶⁸, gerade durch das Prinzip der Abgeschlossenheit in ihren Einzelementen.

4.2. Alltäglichkeit und Romantik

Während das Verhältnis von Einheit und Vielheit als ein ursprünglich metaphysisches Problem bereits seit der Antike im Kontext kunstphilosophischer Überlegungen immer wieder aufgegriffen wird, gilt der Diskurs über das Verhältnis von Alltäglichkeit und Romantik bzw. von Realität und Irrealität als ein typisches Thema der romantischen Ästhetik. In Busonis Musikanschauung werden diesbezüglich zum Teil unüberbrückbare Spannungen deutlich: Die Musik als ‚vollständigster aller Naturwiderscheine‘ ist prinzipiell nicht erfassbar und somit der Gegenpol des profanen Alltäglichen. Zugleich tut sich eine Kluft auf zwischen dem Komponisten, jenem ‚Erwählten‘, der „einzelne Strahlen des Urlichts“³⁶⁹ Gestalt werden lässt, und dem von Busoni kritisierten, Kunst lediglich konsumierenden Bildungsbürger.

Dies hat für Busonis Opernästhetik zweierlei Konsequenzen: Da Musik nur das Nicht-Alltägliche transportieren kann, sind, abgesehen von Musikformen, die in die Handlung integriert sind, lediglich das aus höheren und abgegrenzten Bereichen stammende Übernatürliche sowie das groteske, ebenfalls mit der Wirklichkeit nicht kompatible Unnatürliche als Opernsujets akzeptabel. Der Zuschauer muss seinerseits aus dem Alltag aussteigen, um für das Gebotene empfänglich zu werden. Im *Arlecchino* führt Busoni einen solchen Ausstiegsversuch exemplarisch vor. Dabei lenkt er seine kompositorische Aufmerksamkeit vor allem auf das zweite Sujet: Mit den Mitteln der Commedia dell'arte inszeniert er den Einbruch phantastischer Spielerei in die routinierte Alltagswelt des Schneidermeisters Matteo.

4.2.1. Die Spiegelanlage des *Arlecchino*

Die Handlung des *Arlecchino* ist keineswegs von Busoni neu erfunden, sondern beruht auf einem sich seit Jahrhunderten durch das Theater ziehenden Sujet. Auf diesen

³⁶⁸ Vgl. Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene* (wie Anm. 49), S. 401 f.

³⁶⁹ Ferruccio Busoni: *Vom Wesen der Musik* (wie Anm. 334), S. 10.

Umstand weist Busonis Titelfigur im Prolog selbst hin: „Die Handlung spielt in heitren Wetters Land, / Sprichwörtlich abgefaßt, wie sie erschienen / Von alters her auf aller Länder Bühnen. / Betrogner Ehemann, fremd dem eignen Lose, / Rivalen, um ein zweites Weib im Streit; / Blutiger Zweikampf folgt [...]“³⁷⁰. Hierbei handelt es sich um das immer wiederkehrende Grundthema der klassischen Commedia dell’arte: die Brautwerbung, die stets zur Eheschließung führt – und dabei unter Umständen auch den Ehebruch miteinschließt.³⁷¹ Bei diesem Konflikt ist das Figurenpersonal typischerweise in klar abgegrenzte Gruppen unterteilt: Die jungen und unmaskierten ‚Innamorati‘ setzen sich, unterstützt von den komischen Dienerfiguren, den ‚Zanni‘, gegen die ‚Alten‘ durch.³⁷²

Busoni greift für seine Oper nicht nur auf die Handlung, sondern mit Arlecchino, Columbina und dem Dottore auch auf das typische Figurenarsenal der Commedia zurück. Auch Leandro – ein häufig verwendeter Name für einen Liebhaber aus der Gruppe der Innamorati – ist als ‚Cavaliere‘ ein Typ der Commedia dell’arte.³⁷³ Der Abbate ist zwar keine klassische Commedia-Figur, kann jedoch aufgrund seiner typisierten, dem Dottore sehr ähnlichen Darstellung ebenfalls dieser Gruppe zugerechnet werden. Matteo und Annunziata hingegen sind Bürger Bergamos des 18. Jahrhunderts und damit reale Personen, auch wenn Matteo Charakterzüge des klassischen Pantalone trägt. Auch die Nebenfiguren, zwei Sbirren, ein Kärner, Personen an den Fenstern und ein Esel, entstammen dem historischen Bergamo. Mit dieser heterogenen Personenkonstellation erschafft Busoni im *Arlecchino* ein Konfliktfeld, in dem es nicht wie in der klassischen Commedia primär um den Gegensatz zwischen Jung und Alt geht, sondern um den Kontrast zwischen der realen und einer künstlichen irrealen Welt.

Reduziert man die Handlung des *Arlecchino* auf das Wesentliche, ergibt sich folgende Kerngeschichte: Die Titelfigur hat ein heimliches Liebesverhältnis mit Matteos Frau Annunziata. Um diese für sich zu gewinnen, erschleicht er sich zunächst durch ein Lügenspiel die Schlüssel des Schneiders. Als Capitano verkleidet lockt er Matteo unter Vortäuschung eines Barbarenangriffs zum vermeintlichen Kriegsdienst aus dessen Haus. So kann er schließlich Annunziata als neue Braut aus dem Haus führen. Matteo hingegen bleibt unwissend und wartend zurück.

³⁷⁰ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 1.

³⁷¹ Vgl. Wolfgang Krömer: *Commedia dell’arte*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1995, Sp. 956 ff.

³⁷² Vgl. Feldmann: *Die Fiabe Carlo Gozzis* (wie Anm. 249), S. 48.

³⁷³ Vgl. Giacomo Oreglia: *The Commedia dell’Arte*, übersetzt von Lovett F. Edwards, mit einer Einleitung von Evert Sprinchorn, London 1968, S. 116.

In diese Kerngeschichte fügt Busoni die folgende Nebenhandlung ein: Arlecchinos Frau Columbina entlarvt den vermeintlichen Capitano und nötigt ihn zu einer ‚ehelichen Moralpredigt‘. Als Arlecchino sich dem entzieht, bündelt Columbina aus Gekränktheit mit dem Cavaliere Leandro an. Arlecchino besiegt diesen im Duell und führt Columbina ins Weinhaus, lässt jedoch nicht von seinem eigentlichen Plan, der Eroberung Annunziatas ab. Auf die Haupthandlung hat diese Nebenhandlung letztlich keinerlei Einfluss. Ähnlich verhält es sich mit einer zweiten Nebenhandlung. In dieser geraten der Dottore und der Abbate eher zufällig in das Geschehen hinein. Auch ihr Handeln bleibt für die Kerngeschichte folgenlos: Statt Matteo zu unterstützen und den Bürgermeister vom Barbarenangriff zu informieren, ziehen sie den Besuch des Weinhauses vor. Den im Duell verwundeten Leandro zu finden und retten, überlassen sie Columbina bzw. dem hinzukommenden Kärner. Da beide Nebenhandlungen letztlich keinen Einfluss auf die Kerngeschichte erkennen lassen, wirkt Busonis Libretto an vielen Stellen wie ein der Logik enthobenes, abstraktes Spiel und setzt sich damit deutlich von den logisch und stringent durchstrukturierten Handlungsabläufen der romantischen Oper ab.

Eine Schematisierung der Personenkonstellationen innerhalb der drei Handlungsstränge zeigt die zentrale Rolle Arlecchinos als eine zwischen Realität und Irrealität stehende Verbindungsfigur. An ihm wird wie an einer Spiegelachse das Beziehungsgeflecht der realen Figuren – der Kernkonflikt – in die Kunstwelt abgebildet, in der dieser nach eigener Gesetzmäßigkeit neu ausgetragen wird. Abgesehen von Arlecchino haben nur der Dottore und der Abbate Zugang zu beiden Sphären.

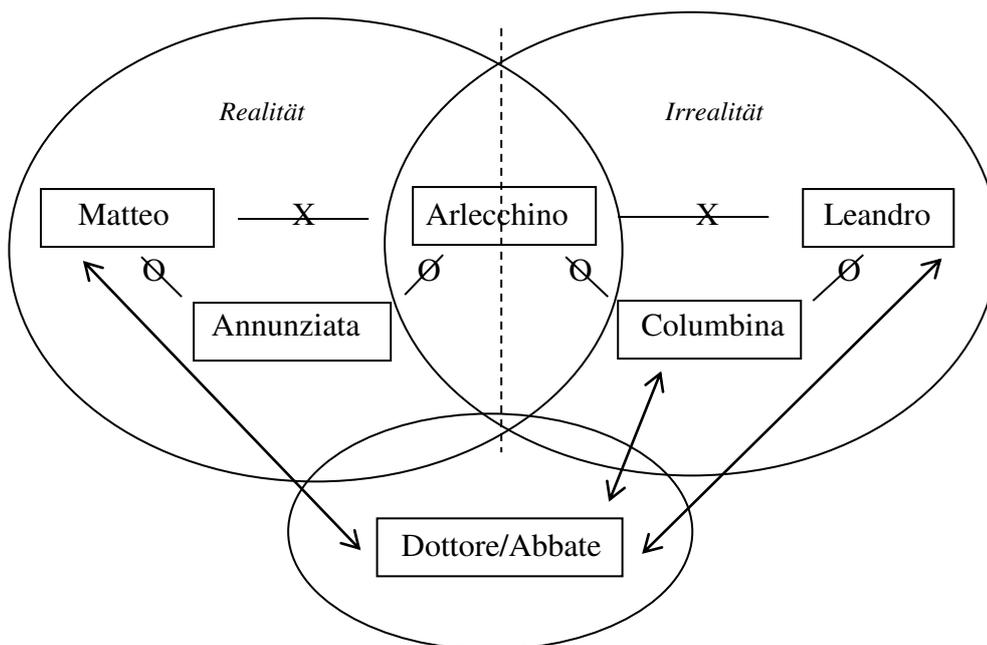


Abb. 5: Handlungsstränge und Personenkonstellation im *Arlecchino*

Arlecchino selbst scheint im Prolog der Oper auf diese Spiegelanlage hinzuweisen: „Ein grader Mann in buntgeflickter Hose / Greift hurtig-keck in die Begebenheit; / So spiegelt sich die kleine Welt im kleinen, / Was lebend wahr, will nachgeahmt erscheinen.“³⁷⁴ Dass Busoni die szenische Gesamtanlage sehr bewusst plant und ihr alles andere unterordnet, belegt seine folgende Erläuterung: „Eine Figur wurde aus dem ersten Personenverzeichnis gestrichen. Sie war als alternde Primadonna gezeichnet, die nach dem Ritter angeht und von ihrem Fenster aus spioniert. Die Entwicklung der so geschaffenen Situation gab Anlaß zu einem Keiff-Duett zwischen ihr und Columbina. Als nicht wesentlich für die Philosophie des Stückes wurde diese Person ausgemerzt; dadurch sollte der Kreis der Szenen um eine reinere Symbolik gezogen werden.“³⁷⁵

Auch in der Partitur selbst finden sich Hinweise auf eine Spiegelanlage. So vertont Busoni die beiden zentralen Konfliktszenen, das Wortgefecht zwischen Arlecchino und Matteo in der ersten Nummer³⁷⁶ und das Duell zwischen Arlecchino und Leandro in der sechsten Nummer³⁷⁷, mit gleichen Mitteln. Bei beiden Szenen handelt es sich formal um Melodramen. In der ersten Nummer provoziert Arlecchino Matteo zum Kampf gegen die Barbaren; am Ende zieht er das Holzsword, Matteo antwortet: „Mörder“³⁷⁸. In der sechsten Nummer fordert Arlecchino Leandro zum Duell auf; dem ersten und bereits erfolgreichen Degenstoß folgt der Ausruf „Mord“³⁷⁹. Beide Dialoge werden jeweils dreimal durch einen fünffach erklingenden Akkord³⁸⁰ unterbrochen. Dieser steigt im Verlauf beider Melodramen in gleicher Weise sequenzartig an.³⁸¹ Auffällig ist zudem, dass beide Kontrahenten Arlecchinos, Ser Matteo und der Cavaliere Leandro, durch ihre historischen Namenszusätze als ‚edle Ritter‘ kenntlich gemacht werden.

Interessanterweise bringt auch Tamara Levitz, auch wenn sie weder die Spiegelstruktur des *Arlecchino* noch die Parallelität der Duellszenen benennt, die beiden Figuren Matteo und Leandro in einen engen Zusammenhang. Mit Bezug auf Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* vergleicht sie Matteo mit Hoffmanns männlicher Hauptperson Giglio, der sich während des römischen Karnevals in den Prinzen Cornelio Chiapperi verwandelt, und erst dadurch in die Realität zurückfindet, dass sein ‚fantastisches Ich‘ ihn im Duell

³⁷⁴ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 1.

³⁷⁵ Busoni: *Arlecchinos Werdegang* (wie Anm. 296), S. 94.

³⁷⁶ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 19, T. 197 ff.

³⁷⁷ Ebd., S. 121, T. 366 ff.

³⁷⁸ Ebd., S. 20, T. 209.

³⁷⁹ Ebd., S. 121.

³⁸⁰ Im ersten Fall werden diese durch Wechselnoten erweitert.

³⁸¹ Im ersten Fall erklingen D-Dur, Es-Dur und F-Dur mit durchgängigem Basston *d*, im zweiten Fall F-Dur, fis-Moll und G-Dur mit durchgängigem Diskantton *e*.

besiegt.³⁸² In gleicher Weise betrachtet Levitz auch Leandro als „karnevaleske Transformation Matteos“³⁸³. Dieser Vergleich ist jedoch aus zweierlei Gründen fragwürdig: Erstens stehen sich im *Arlecchino* gerade nicht Matteo und Leandro als Duellgegner gegenüber und zweitens macht Giglio bei Hoffmann durch seine Transformation einen tiefgreifenden Lernprozess durch, der ihm zur Erkenntnis der Duplizität des Seins verhilft. Dies kann man jedoch Matteo, der am Ende der Oper immer noch derselbe ist wie am Anfang, gerade nicht attestieren.

Der Spiegelanlage des *Arlecchino* entsprechend muss im Folgenden zwischen zwei verschiedenen Grenzverläufen unterschieden werden: Erstens stehen sich der Alltagsmensch Matteo und der chronische Unruhestifter Arlecchino gegenüber; Annunziata, der Frau Matteos, kommt trotz wesentlicher Beteiligung an der Dreiecksgeschichte lediglich eine stumme Rolle zu. Zweitens bildet die reale Welt mit ihren sowohl privaten als auch gesellschaftlich-politischen, oft zermürenden und schwer lösbaren Katastrophen einen Gegenpol zur gespiegelten Phantasiewelt, die, wie sich zeigen wird, jeglicher Logik enthoben ist und deren marionettenhafte Kunstfiguren Konflikte in grotesk-spielerischer Weise aufzulösen vermögen.

Diese Gegenüberstellung von realer und irrealer Spielsphäre zeigt sich bereits beim Bühnenbild: Busoni greift hierfür auf den typischen und realitätsnahen Schauplatz der traditionellen Commedia dell'arte zurück³⁸⁴: einen Platz mit Häuserfronten. Bei Busoni wird dieser jedoch durchschnitten von einer y-förmigen Straße. Auf der linken Seite liegt das Haus Matteos, auf der rechten Seite, etwas höher, das Weinhaus.³⁸⁵ Dem Weinhaus kommt in Busonis Oper eine zentrale Bedeutung zu. Nur die Commedia-Figuren betreten es; den Sbirren hingegen wird der Eintritt versagt, da sie sonst „nie wieder an das Tageslicht“³⁸⁶ kämen, wie Arlecchino vermutet. Im „Lob des Weines“³⁸⁷ überhöht der Abbate, fast einem Credo gleich, den Genuss toskanischen Weines und setzt diesen einer sakralen Opferhandlung gleich. Mit für den *Arlecchino* einzigartigen exotisch-impressionistischen Klängen beschreibt Busoni den Weinrausch als einen Übergang in eine andere Sphäre.

³⁸² Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 289.

³⁸³ Ebd., S. 304.

³⁸⁴ Vgl. Feldmann: *Die Fiabe Carlo Gozzis* (wie Anm. 249), S. 48.

³⁸⁵ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 8.

³⁸⁶ Ebd., S. 69, T. 75 ff.

³⁸⁷ Ebd., S. 37, T. 362 ff.

Dem Rausch als „Erfahrung einer fantasmischen Entgrenzung“³⁸⁸ kommt in Busonis Oper eine ähnlich starke Bedeutung zu wie im literarischen Werk Hoffmanns: Nur im ‚ambivalenten Erfahrungsraum‘, welcher nicht komplett vom Bewusstsein kontrolliert wird, können sich diejenigen schöpferischen Seelenkräfte entfalten, die empfänglich machen für den verborgenen ‚psychodynamischen Subtext‘ der Kunst.³⁸⁹ Indem Busoni die Straße vom Publikumsraum ausgehend im Hinteren der Bühne in zwei Pfade unterteilt, scheint er auf die Wahlmöglichkeit zwischen einer naheliegenden realistischen oder einer entfernteren fantastischen Rezeptionshaltung hinzudeuten.

4.2.2. Alltagsmensch und Lebenskünstler – Spießbürgerlichkeit und Schöpfertum

In Hoffmanns Erzählungen finden sich zum einen der ‚organische Einbruch‘ des Irrealen in das Reale, der sich typischerweise im Rausch, im Traum oder im Wahn vollzieht, und zum anderen der ‚unorganische Einbruch‘: ein plötzlicher Zusammenstoß unvereinbarer Welten, der je nach Perspektive Angst oder Lachen auslöst. Der Weinrausch der Commedia-Figuren im *Arlecchino* lässt sich mit Hoffmanns organischem Einbruch vergleichen. Dabei wird der Zustand des Rausches von Busoni in den Stand einer eigenständigen Zwischensphäre erhoben und vermag so zur philosophischen Idee der Oper beizutragen. Träume oder Verrücktheiten, die lediglich in eine Geschichte eingebettet werden, um deren Glaubwürdigkeit zu garantieren, lehnt Busoni hingegen ab.³⁹⁰

Im Gegensatz zu der von den Commedia-Figuren bestimmten irrealen Spielhälfte der Oper, lassen sich beim Konflikt zwischen Matteo und Arlecchino überwiegend Formen des unorganischen Einbruchs erkennen. Bereits bei der ersten Begegnung springt Arlecchino dem Schneider von dessen eigenem Fenster aus völlig unvermittelt ‚vor die Füße‘ und unterbricht dessen Lektüre.³⁹¹ Ähnlich unerwartet klopft der verkleidete Arlecchino in der vierten Nummer ‚mit Getöse an das Tor‘³⁹²; der aus dem Fenster schauende Matteo ‚prallt allsobald zurück‘³⁹³.

Mit der Figur des Matteo, Schneidermeister und Kunstliebhaber, knüpft Busoni bewusst an die Lebenswelt des Bildungsbürgertums zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. Nur Matteo ist im *Arlecchino* als Identifikationsfigur im romantisch-ästhetischen Sinne

³⁸⁸ Alexandra Heimes: *Traum und Rausch*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 555.

³⁸⁹ Ebd., S. 554 f.

³⁹⁰ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 291.

³⁹¹ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 18.

³⁹² Ebd., S. 67.

³⁹³ Ebd.

geeignet. Jedoch scheint die Sympathie des Zuschauers mithin größer zu sein als von Busoni intendiert. Der Komponist und Musikkritiker Erwin Lendvai rügt beispielsweise nach dem Besuch einer *Arlecchino*-Inszenierung 1921: „Da haben wir die rührende Gestalt des italienischen Schneiders mit seiner Danteschwärmerei. System der Operette: Männer der Wissenschaft, der Wissenslust werden als Trottel traktiert. Daß auch ein Busoni nicht tiefer sehen will, ist schmerzlich“.³⁹⁴

In solch vermeintlicher Verunglimpfung des wissensdurstigen Bildungsbürgers vermag Busoni noch deutlicher zu werden. Im September 1916, kurz nach Beendigung der Arbeit am *Arlecchino* verfasst er eine ‚Parodie des deutschen Spießbürgers‘. Zwar bleibt diese als Fragment unveröffentlicht,³⁹⁵ das Schriftstück zeugt jedoch von Busonis klarer Haltung gegenüber der geistigen Enge der Gesellschaft. „Die Leute hören, was sie glauben, – glauben nicht, was sie hören“³⁹⁶, schreibt er 1920. Mit Matteo präsentiert Busoni dem Publikum eine Opernfigur, die sich dieser Maxime entsprechend verhält.

Dabei gleicht Matteo in seiner sprachlichen, musikalischen und szenischen Gestaltung in vielerlei Hinsicht dem philisterhaften Typus Hoffmanns: Er mag überschaubare Verhältnisse und Alltagsrituale – hingegen keine Überraschungen.³⁹⁷ Ab dem ersten Auftritt drückt er „etwas Mattes und Klägliches“³⁹⁸ aus. In Folge seiner geistigen Einengung erweist er sich in jeder seiner Rollen und Funktionen als ‚impotent‘, ob als Ehemann „vergattet und außer Diensten“³⁹⁹, als Soldat „in einer grotesken improvisierten Kriegsausrüstung“⁴⁰⁰ oder als künstlerisch ambitionierter „Feinschmecker“⁴⁰¹. In seiner Angst und Leichtgläubigkeit fällt der „betrogene Idealist und Nichts-Ahnende“⁴⁰², wie Busoni ihn bezeichnet, auf jede einzelne der zahlreichen Lügen *Arlecchinos* herein. So sitzt er, selbst nach dem Schluss der Oper, immer noch „nähend – lesend – wartend“⁴⁰³ auf der Bühne.

Verkörpert Matteo den realitätsgebundenen Alltagsmenschen, so ist *Arlecchino* das genaue Gegenteil, eine in seinen vielseitigen Facetten nicht zu fassende, alle Grenzen des Fantastischen sprengende Überfigur, ein scheinbar unmoralisch agierender,

³⁹⁴ Erwin Lendvai: *Busoni: Turandot. Arlecchino*, in: *Sozialistische Monatshefte*, redigiert von Joseph Bloch, 27. Jg., 57. Bd., 1921 II, Berlin 1921, S. 776.

³⁹⁵ Vgl. Feldhege: *Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 90.

³⁹⁶ Busoni: *Kunst und Publikum*, in: *Busoni: Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 237.

³⁹⁷ Vgl. Thomas Althaus: *Philister und gemeines Leben*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 525.

³⁹⁸ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 8.

³⁹⁹ Ebd., S. 67.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 71.

⁴⁰¹ Ebd., S. 8.

⁴⁰² Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung* (wie Anm. 2), S. 99.

⁴⁰³ Ebd., S. 190.

chronischer Ehebrecher, Intrigenstifter und Betrüger und daher als Identifikationsfigur gänzlich ungeeignet. Jedoch hat er seine eigenen Mittel, das Publikum für sich einzunehmen: Er entwickelt durch persönliche Ansprache direkten Kontakt zu diesem und wird so zum Vermittler zwischen Zuschauer und Opernpersonal, Realität und Bühnengeschehen. Zudem präsentiert er sich durchweg als gebildet und wortmächtig. Im Gegensatz zu Matteo vermag er Dantes *Divina Commedia* auswendig zu rezitieren.⁴⁰⁴ Im Prolog drückt er sich in Stanzenform aus, dem Versmaß, mit dem Goethe seinen *Faust* eröffnet. Lediglich Matteo ‚fällt‘ aus dem gleichmäßigen Versschema ‚heraus‘: „Betrogner Ehemann, fremd dem eignen Lose“⁴⁰⁵.

Matteos Zugang zur Kunst basiert hauptsächlich auf übersteigerter Emotionalität, aufgrund derer er von Beginn der Oper an als ‚lächerliche Figur‘ erscheint: Er hält beim Lesen „kaum mehr an sich vor Entzücken“⁴⁰⁶ und versucht „in Ekstase“⁴⁰⁷, ein Dante-Zitat in Musik zu setzen: „Hier müßten mir die Flöten girren, die Gamben stöhnen...“⁴⁰⁸. Dass die rein emotionale Kunstrezeption, wie Busoni sie prinzipiell der romantischen Oper zuschreibt, nicht die Augen für die Wirklichkeit öffnet, sondern sogar den Blick von der Realität weglenkt, wird bereits in der ersten Nummer deutlich: Obwohl Matteo vom Ehebruch liest, welcher ihm die Champagner-Arie des Verführers Don Giovanni in den Sinn kommen lässt, erkennt er nicht, dass „gerade über seinem Kopf“⁴⁰⁹ das Gelesene und Gehörte Wirklichkeit wird. Stattdessen interpretiert er die gelesene Textstelle in einer völlig falschen Weise. Hier trifft auf Matteo zu, was aus Hoffmanns Sicht für den ‚blinden Philister‘ gilt: dass „er die Märchenwelt nicht als Wirklichkeit anerkennen will und sie deshalb allegorisch interpretieren muß [...]“⁴¹⁰.

Albrecht Riethmüller erläutert die hier angedeutete Szene sehr ausführlich: Beim Öffnen des Vorhangs liest Matteo die Francesca-Episode des 5. Gesangs in Dantes *Divina Commedia*. Dabei zitiert er auf Italienisch den Bericht des Liebespaares Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, das sich wegen Ehebruchs im Inferno befindet.⁴¹¹

„Questi che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante...
Galeotto fù 'l libro e chi lo scrisse!“⁴¹²

„Hat dieser, der mich niemals wird verlassen,
Mich auf den Mund geküßt mit tiefem Beben.
Verführer war das Buch und der's geschrieben.“⁴¹³

⁴⁰⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 1.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 15.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 15, T. 141 ff.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 8.

⁴¹⁰ Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann* (wie Anm. 13), S. 60.

⁴¹¹ Vgl. Riethmüller: *Mozart – Don Juan – Arlecchino – Busoni* (wie Anm. 367), S. 155.

⁴¹² Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, in: Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 12, T. 92 ff.

In der gleichen Weise, wie sich Francesca und Paolo durch das gemeinsam gelesene Buch zum Kuss und zum Ehebruch verführen lassen, lässt sich Matteo durch seine Lektüre zum ekstatischen Ausruf verleiten: „Es bleibt doch die schönste, die ergreifendste Stelle!“⁴¹⁴. Sein ‚Erbeben‘ wird von tremolierenden Streichern begleitet, die am dynamischen Höhepunkt abrupt verstummen, wenn Matteo mit seiner Analyse ebendieser Textstelle beginnt, bei welcher er das Buch zum Symbol der Unkeuschheit umdeutet: „Unkeuschheit, du bist der wahre Galeotto und endest in der Hölle!“⁴¹⁵ Nach Riethmüller ist diese Interpretation jedoch der Dante-Lektüre selbst nicht zu entnehmen,⁴¹⁶ sondern entspringt ausschließlich der spießbürgerlichen Moralvorstellung des Schneiders.

Der hier vermittelte Gegensatz zwischen Matteo und Arlecchino bzw. zwischen der Passivität des Kleingeistes und der Aktivität des Lebenskünstlers drückt sich nicht nur durch die enorm hohe Ablaufgeschwindigkeit und den für Busoni typischen Sprachwitz im Libretto aus, sondern unübersehbar auch in der musikalischen Gesamtgestaltung der Oper. Dabei verwendet Busoni, wie es vor dem Hintergrund der kategorischen Abgrenzung zum wagnerschen Musikdrama zu erwarten ist, keine personenbezogenen musikalischen Themen im Sinne einer Leitmotivik. Das vor dem Prolog erklingende ‚Dreiklangs-Motiv‘ in A-Dur und das zum Öffnen des Vorhangs einsetzende Fugato-Motiv in As-Dur können zwar den beiden Personen Arlecchino und Matteo zugeordnet werden, sind jedoch eher als Grundmodule zweier gegensätzlicher Kompositionsstile zu verstehen.

Das ‚Dante-Motiv‘ – wie Busoni selbst es bezeichnet⁴¹⁷, obwohl es eigentlich das Ausmaß eines musikalischen Themas besitzt – tritt stets im Zusammenhang mit Matteos emphatischer Dante-Lektüre auf und scheint Ausdruck seines künstlerischen Dilettantismus zu sein.



Abb. 6: Busoni: *Arlecchino*, Nr. 1, T. 67-73, aus: Beaumont: *Busoni the Composer*, S. 226

Das langsame sechstaktige Thema gliedert sich in drei Melodiebögen, zwischen denen durch eine jeweils auf die zweite Zählzeit gesetzte halbe Noten der musikalische Fluss

⁴¹³ Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie. Auswahl*, unter der Verwendung der Übersetzung von Hermann Gmelin, hrsg. von Heinrich Naumann, Stuttgart 1976, S. 13.

⁴¹⁴ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 11, T. 89 ff.

⁴¹⁵ Ebd., S. 13, T. 108 ff.

⁴¹⁶ Vgl. Riethmüller: *Mozart – Don Juan – Arlecchino – Busoni* (wie Anm. 367), S. 157.

⁴¹⁷ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 296.

stets ins Stocken gerät. Gleichzeitig verkleinert sich der Ambitus des Melodiebogens von der Oktave über die große Sexte zur verminderten Quarte. Das Thema wirkt zunehmend kraftloser und läuft zum Schluss überwiegend chromatisch aus. Auch verhindert die Verwendung der Töne *fes* (T. 68) und *f* (T. 72 f.) als jeweilige kleine Sexte im zugrundeliegenden As-Dur bzw. A-Dur eine kraftvollere, strahlende Wirkung.

Im Zusammenhang mit dem ‚Dante-Motiv‘ sind zwei charakteristische Verarbeitungsarten erkennbar. Beim ersten Erklingen wird es zur Grundlage eines Schein-Fugatos. Dabei werden mit jedem neuen Einsatz lediglich die ersten drei Töne wiederholt. Je mehr Stimmen dazu kommen, desto stärker driften die Tonarten auseinander. Die Musik wirkt zunehmend richtungsloser, bis sie im Takt 76 durch den Einsatz des Menuett-Rhythmus neu justiert wird. Eine ähnliche Fugato-Technik kommt an keiner Stelle der Oper vor und versinnbildlicht vermutlich die – hier bewusst ‚dilettantisch‘ ausgeführte – Ordnung des Tonmaterials in der Manier veralteter und stark reglementierter Kontrapunkttechnik. Bei der zweiten, ähnlich ‚unoriginell‘ anmutenden Verarbeitungstechnik⁴¹⁸ wird der letzte Melodiebogen abgespalten, als zweitaktiges Motiv zur achttaktigen Periode ausgeweitet und im weiteren Verlauf nur leicht weitergesponnen. Die Begleitung ist rhythmisch monoton, harmonisch einfach und basiert über lange Strecken auf einem einzigen Basston.



Abb. 7: Busoni: *Arlecchino*, vor dem Vorhang, Klavierauszug, S. 5

Im Gegensatz zum eher ‚ungelenken‘ Motiv Matteos ist Arlecchinos ‚Dreiklangsmotiv‘ kürzer, offener und, wie sich herausstellen wird, Urzelle eines hochproduktiven kompositorischen Verfahrens. Schon auf den ersten Blick fällt die auffällige Dur-Akkord-Verschiebung auf, welche zu einer Art ‚Zwölftonreihe‘ ausgebaut wird. Deswegen wird das Motiv in der musikwissenschaftlichen Literatur üblicherweise mit der einleitenden Motiv-Gruppe der Faust-Sinfonie von Franz Liszt verglichen. So stellt Busoni bereits vor Beginn der eigentlichen Oper die allumfassende Wirkmächtigkeit der Titelfigur heraus.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 15, T. 140 ff. und S. 174, T. 430 ff.

⁴¹⁹ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 214.

Busoni übernimmt dieses Motiv aus dem *Rondò Arlecchinesco*, wo es die grundlegende musikalische Keimzelle der gesamten Komposition darstellt. Durch fortwährende kompositorische Veränderungen, beispielsweise durch Abspaltung oder Verlängerung, Augmentierung oder Verkleinerung sowie rhythmische oder melodische Abweichungen, wird das anfängliche Motiv im Laufe des *Rondò* in zahlreiche andere Gestalten transformiert. Am Beispiel des Anfangs, den Busoni bis zum Takt 24 fast in Originalgestalt als musikalische Einleitung der Oper übernimmt, soll diese musikalische Verwandlungsarbeit exemplarisch dargestellt werden.

T. 14-17, Fl. picc. + Ob.: (verkleinertes) Motiv mit Füllnoten

T. 1-4, Tr.: Originalgestalt

T. 5-6, Viol. II: Abspaltung der (verkleinerten) ersten drei Noten mit großer Septime

T. 9-10, Viol. II: Verlängerung mit Akkordbrechungen

T. 10-11, VI. I: Verlängerung mit Tonleiter abwärts

T. 12-13, VI. I: Fortspinnung: Triolenrhythmus chromatisch aufwärts schraubend

T. 20-23, Fl.: ohne Wechselnote, mit Trillern

Abb. 8: Motivische Arbeit am Beginn des *Rondò Arlecchinesco*

Wie Busoni selbst betont, ist das *Rondò Arlecchinesco* das letzte Werk seiner experimentellen Phase.⁴²⁰ Dem kompositorischen Stil der *Sonatina seconda* für Klavier und dem *Nocturne symphonique* vergleichbar – beide sind 1912 entstanden – ist auch das *Rondò* gekennzeichnet durch die satztechnische Orientierung an der Linearität, die

⁴²⁰ Ebd.

zur zunehmenden Aufhebung der harmonischen Funktionen führt.⁴²¹ Dabei entstehen an der Melodie orientierte, oft parallel geführte Akkordketten, die sich auch kontrapunktisch überlagern können. Busoni verwendet zudem häufig übermäßige Intervalle; Leittöne hingegen vermeidet er. Dissonanzen bleiben oft unaufgelöst. Dur- und Moll-Klänge vermischen sich.⁴²² Diese seinerzeit überaus innovativen kompositorischen Kennzeichen lassen sich auch im *Arlecchino* wiederfinden.

Matteo und Arlecchino stehen sich folglich nicht nur als Vertreter der realen und irrealen Lebenswelt gegenüber, sondern zugleich als Repräsentanten eines einerseits überkommenen, regelgeleiteten und eines andererseits schöpferisch-innovativen Kompositionsstils. Dies bestätigt die Aussage des Busoni-Schülers Philipp Jarnach: Im *Arlecchino* wird der „Tonsatz [...] zum Symbol der sichtbaren Handlung“⁴²³.

4.2.3. Grotteske und Mechanik

Masken dienen in der Commedia dell'arte ursprünglich dazu, „den Menschenleibern etwas Tierisches aufzusetzen“⁴²⁴. Dieses Moment des Chimärischen wird durch den speziellen Bewegungsstil der Commedia-Darsteller verstärkt: Von einem Augenblick auf den anderen kann die völlige Erstarrung in exzentrisch gesteigerte Verzerrung umschlagen und umgekehrt. Statt um das Schöne und Erhabene geht es um das Übertriebene, Karikaturenhafte.⁴²⁵ Jede Figur der Commedia dell'arte ist daher von vorneherein in sich grotesk strukturiert.

Ob das Opernpersonal des *Arlecchino* während der ersten Inszenierungen tatsächlich Masken getragen hat, lässt sich nicht klären. Am Schluss der Partitur findet sich der folgende Hinweis: „Arlecchino, am Arm Annunziata, hält in der Mitte der Bühne still, nimmt die Maske ab und spricht“⁴²⁶. Daraus lässt sich schließen, dass Busoni zumindest bei der Konzeption der Oper eine Maskierung getreu der originalen Commedia dell'arte vorgesehen haben dürfte. Unabhängig von dieser Frage lassen sich im *Arlecchino* bei denjenigen Figuren, die der fantastischen Spielhälfte zuzurechnen sind, verschiedene Gestaltungsmerkmale feststellen, die ganz in der Tradition des italienischen Stegreiftheaters stehen.

⁴²¹ Vgl. Bozić: *Arlecchino oder die utopische Wirklichkeit der transzendenten Oper* (wie Anm. 47), S. 296.

⁴²² Vgl. Heinz Meyer: *Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine stilkritische Untersuchung*, Wolfenbüttel und Zürich 1969, S. 151.

⁴²³ Philipp Jarnach: *Arlecchino*, in: Philipp Jarnach: *Schriften zur Musik* (wie Anm. 3), S. 60.

⁴²⁴ Kayser: *Das Grotteske* (wie Anm. 219), S. 41.

⁴²⁵ Ebd., S. 40 f.

⁴²⁶ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 188, T. 560 ff.

Die Figur des Dottore beispielsweise, ein ursprünglich juristischer oder wissenschaftlicher Gelehrter, ist in der *Commedia dell'arte* bereits seit dem 16. Jahrhundert als einer der ‚Alten‘ etabliert.⁴²⁷ Typische Kennzeichen sind neben seinem Hang zum Alkohol⁴²⁸ und zum weiblichen Geschlecht seine abstrusen, pseudo-wissenschaftlichen, mit lateinischen Zitaten durchsetzten Tiraden.⁴²⁹ Seine oft feierlich zur Schau getragene Gelehrsamkeit versperrt ihm jedoch häufig den Blick auf die Wirklichkeit, so dass er für gewöhnlich den ‚Zanni‘ unterliegt.⁴³⁰ Wie es in der *Opera buffa* seit dem 18. Jahrhundert nicht unüblich ist,⁴³¹ stellt Busoni ihn im *Arlecchino* als Arzt dar.

Dem Dottore Bombasta zur Seite steht der Abbate Cospicuo. Fast wie ein Zwillingsspaar treten beide Figuren stets zusammen auf und singen über weite Strecken ‚wie aus einem Mund‘ im gleichen Rhythmus.⁴³² Andererseits stehen sie, besonders zu Beginn der zweiten Nummer, im permanenten Widerstreit und stellen sich gestelzt-höflich, aber gehässig, durch ihre sprachwitzigen Frotzeleien gegenseitig bloß. Busoni kommentiert dies zuweilen mit ‚musikalischen Lazzi‘. So erklingt beispielsweise beim Vorwurf des Dottore, „wärt ihr in eurem Handwerk nur halb so gut beschlagen wie ich...“⁴³³, eine Blues-Parodie: Die Tonika E-Dur wechselt mit der Subdominante A-Dur, die um die charakteristische große Septime erweitert ist. Beide Akkorde setzen jeweils auf der 2. Zählzeit als ‚off-beat‘ ein und sind mit chromatischen Wechselnoten verziert. Dieser ‚falsche‘ Tonsatz ist vermutlich ein Nachklang zu Busonis Amerikaaufenthalt und zeigt deutlich seine geringschätzig Haltung gegenüber der amerikanischen Kultur.⁴³⁴

Der Dottore und der Abbate vermögen sich in dieser Weise sowohl sprachlich als auch musikalisch unentwegt gegenseitig zu entlarven: Hinter Sachverstand, Kompetenz und Intellektualität kommen Dilettantismus, Sprunghaftigkeit und Lüsterheit zum Vorschein. Gerade in dieser Diskrepanz von Schein und Sein liegt eines der deutlichsten Mittel grotesker Gestaltung, die Busoni von der *Commedia dell'arte* übernimmt. Dabei fällt ein wesentlicher Unterschied zwischen den ‚Zwillingen‘ Dottore und Abbate auf: Während sich ersterer als bodenständig, pragmatisch und rational erweist, zeigt sich letzterer als empfänglich für das Mystisch-Religiöse.

⁴²⁷ Vgl. Oreglia: *The Commedia dell'Arte* (wie Anm. 373), S. 84.

⁴²⁸ Vgl. Angelika Rahm: »*Un dottore della mia sorte*«. *Der Arzt in der komischen Oper*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1994, S. 227.

⁴²⁹ Vgl. Oreglia: *The Commedia dell'Arte* (wie Anm. 373), S. 84.

⁴³⁰ Vgl. Rahm: »*Un dottore della mia sorte*« (wie Anm. 426), S. 227 f.

⁴³¹ Ebd., S. 230.

⁴³² Vgl. Nr. 2, T. 429 ff., Nr. 5, T. 20 ff. und Nr. 9, T. 566 ff.

⁴³³ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 33, T. 334 ff.

⁴³⁴ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 210.

Obwohl sich Busoni bereits früh vom christlichen Glauben abgewandt hat, tauchen in fast allen seiner Libretti religiöse Bezüge auf.⁴³⁵ 1911 schreibt er in einem Brief an seine Frau: „Ich selbst bin nun dazu gelangt, Lehren, Philosophien u. Religionen als Kunstwerke anzusehen und ich stelle mich auf die Seite des gewandteren Predigers.“⁴³⁶ In dieser Haltung ist er Hoffmann nicht unähnlich.⁴³⁷ Für Busoni sind geistige Transzendenz und leiblicher Rausch verwandte Zustände, die sich vermischen können, wie am Beispiel der zweiten Nummer zu sehen ist. Im *Arlecchino* finden sich zwar viele kritische Kommentare gegenüber der Institution Kirche, gleichzeitig zeigt sich jedoch höchste Wertschätzung religiöser Werte wie Brüderlichkeit und Barmherzigkeit. Busoni selbst macht in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Abbate aufmerksam: „Menschliche Nachsicht und Duldsamkeit drückte der Abbè aus.“⁴³⁸ Der dauerhafte Disput zwischen ihm und dem Dottore lässt sich vor diesem Hintergrund auch als Konflikt zwischen Wissenschaft und Religion deuten.

Eine rein musikalische Umsetzung des Grotesken ist ähnlich problematisch wie diejenige des Komischen.⁴³⁹ Für Busoni ist dessen Ausdruck in der Musik ohne Ideenassoziation nicht möglich, sieht man von den gängigen ‚mätzchenhaften Formeln‘ ab, welche nach Busoni jedoch nicht dem wahren Humor zuzurechnen sind.⁴⁴⁰ So können in der Oper grotesk-komische Momente durch eine widersprüchliche Gegenüberstellung der Kommunikationsebenen Text, Musik und Szenerie, wie Busoni sie in seinen ästhetischen Schriften gerade fordert, sehr wohl transportiert werden. Ein Beispiel eines solchen Zusammenspiels von Text und Musik zur Erzeugung grotesker Wirkung ‚kraft einer Reihe von Gedankenassoziationen‘⁴⁴¹ ist der oben dargestellte ‚Vorwurf schlechten Handwerks‘ an den Abbate, musikalisch unterlegt durch ‚amerikanische‘ Musik. Interessanterweise scheint Busoni in seiner musikalischen Gestaltung der beiden Commedia-Figuren Dottore und Abbate jedoch einen anderen Aspekt zu fokussieren: das Moment des Floskelhaften und Stereotypen.

Generell orientiert sich Busoni im *Arlecchino* bei der musikalischen Ausgestaltung der Gesangslinien in Bezug auf Rhythmus und Melodik fast durchgängig am Duktus des natürlich gesprochenen Wortes. Die Orchesterbegleitung ist hingegen von den

⁴³⁵ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 74 f.

⁴³⁶ Ferruccio Busoni: Brief an Gerda Busoni, 17.7.1911, in: Busoni: *Briefe an seine Frau* (wie Anm. 19), S. 539.

⁴³⁷ Vgl. Dobat: *Musik als romantische Illusion* (wie Anm. 26), S. 177.

⁴³⁸ Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung* (wie Anm. 2), S. 99.

⁴³⁹ Vgl. Beinhorn: *Das Groteske in der Musik* (wie Anm. 290), S. 32 ff.

⁴⁴⁰ Vgl. Ferruccio Busoni: *Beethoven und der musikalische Humor*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 181 f.

⁴⁴¹ Ebd., S. 181.

Gesangsstimmen überwiegend unabhängig und, wie es vor dem Hintergrund der ästhetischen Aussagen Busonis zu erwarten ist, in unterschiedlichen Graden dominant: Im einen Extremfall dient sie als rhythmisch stützendes Gerüst, im anderen steht sie, den Hörer klanglich überwältigend, im Vordergrund.

Beide Extremzustände sowie verschiedene Vermischungsgrade lassen sich in der zweiten Nummer beobachten. Formal handelt es sich hier um eine Rondoform, deren ‚Ritornell‘ auf einem bewusst schlicht gehaltenen zweitaktigen Ostinatomotiv basiert: auf einer nur leicht verzierten, schrittweise zum Grundton der Dominanten führenden Basslinie, die wieder zum Grundton zurückspringt.



Abb. 9: Busoni: *Arlecchino*, Nr. 2, T. 320-322, aus: Beaumont: *Busoni the Composer*, S. 228

Dieses Ostinatomotiv, kaum mehr als eine musikalische Geste, wird im Verlauf der zweiten Nummer immer wieder neu ausgeziert und variiert. Durch seine Kürze und Schlichtheit ist es hochflexibel und lässt die Einbindung unterschiedlich langer musikalischer Kommentare auf diverse Stichworte der beiden Sänger zu. Bei den als ‚Episoden‘ eingefügten Lobgesängen des Weines und der Frauen verselbstständigt sich die Musik hingegen und übernimmt mit exotischer Melodik und intensivem Klangrausch die Führungsrolle über Text und Szenerie.

Interessanterweise lassen sich beide Extremformen als autonome Musik im Sinne Busonis bezeichnen: Die sinnlich-klangvolle Musik der ‚Episoden‘ weist weit über die bloße Textaussage hinaus; die ostinatohafte Musik der ‚Ritornelle‘ hingegen besitzt eine ganz eigene Logik. Es ist die Logik der *Commedia dell'arte*: Eine sich mechanisch wiederholende typisierte Geste wird wieder und wieder spielerisch umgedeutet und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Der *Dottore* und der *Abbate* werden an vielen Stellen der Oper mit solch floskelhafter Musik ausgedeutet; eigene musikalische Themen erhalten sie im Gegensatz zu *Matteo* und *Arlecchino* nicht.

Auch in der musikalischen Gestaltung *Columbinas* findet sich ein vergleichbares musikalisches Stereotyp. Einem *Perpetuum mobile* gleich zieht sich ein Menuett-

Thema, den Fundamentaltone *a* umkreisend, in ‚sanftem‘ F-Dur, ‚häuslich und liebreizend‘, wie Beaumont schreibt⁴⁴², durch die gesamte fünfte Nummer.

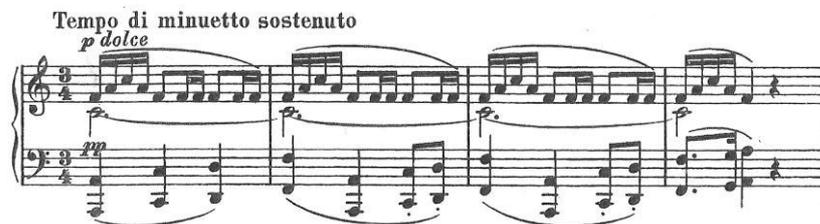


Abb. 10: Busoni: *Arlecchino*, Nr. 5a, T. 1-4, Klavierauszug, S. 54

Busoni hat sich durch die Vermittlung des Musik- und Kunsthistorikers Oscar Bie sehr für historische Gesellschaftstänze und deren symbolische Bedeutungen interessiert.⁴⁴³ Gerade das Menuett ist prototypisch für die Schematisierung eines begrenzten Schrittvokabulars bei feststehenden formalen Abläufen. Im 17. Jahrhundert avanciert es zum beliebten Theatertanz.⁴⁴⁴ Sowohl das Moment des Symbol- und Formelhaften als auch seine theatralische Einbindung lassen das Menuett als prädestiniert für die musikalische Darstellung derjenigen unnatürlichen, marionettenhaften Darsteller erscheinen, die Busoni seit seinem Besuch der Rossini-Oper 1915 in Rom für die künftige Oper verlangt. Zugleich steht das Menuett für das Festgezurte und Überkommene. Mozart kennzeichnet in der berühmten Tanzszene des *Don Giovanni* im Finale des ersten Aktes mit dem Menuett die anhaltende Herrschaft der Aristokratie⁴⁴⁵; Busonis *Arlecchino* scheint hingegen eher unter der ‚Herrschaft‘ seiner Ehefrau zu leiden.

Eigentlich spielen Frauenfiguren in der traditionellen Commedia dell'arte eine eher untergeordnete Rolle. Sie werden den männlichen Protagonisten meist aus Gründen der Symmetrie zur Seite gestellt.⁴⁴⁶ Columbina ist der bekannteste weibliche Commedia-Typus. Sie ist die Frau ‚an Arlecchinos Seite‘, spielt traditionell ohne Maske und zeigt sich dabei als schlau und schelmisch, aber auch boshaft und des geschickten Lügenspiels fähig.⁴⁴⁷ Busoni übernimmt diese charakteristischen Züge in seiner Oper; er

⁴⁴² Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 230.

⁴⁴³ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 299 ff.

⁴⁴⁴ Vgl. Carol Marsh: *Menuett. Tanz*, übersetzt von Stephanie Schroedter, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 6, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 121 ff.

⁴⁴⁵ Vgl. Wolfram Steinbeck: *Menuett. Das Menuett in der Instrumentalmusik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 130.

⁴⁴⁶ Vgl. Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi* (wie Anm. 12), S. 71.

⁴⁴⁷ Vgl. Henning Mehnert: *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*, Stuttgart 2003, S. 118.

beschreibt Columbinas Wesen kurz und knapp mit den Worten: „Columbina: Weib“⁴⁴⁸. Während der ‚Da-Capo-Arie‘ in der fünften Nummer zeigt sie in ausdrucksstarker Weise alle Facetten des Weiblichen und wechselt übergangslos zwischen verführerischer Schmeichelei und zorniger Schimpftirade hin und her. Ihr auf Opportunismus basierendes, ambivalentes Verhalten drückt sie selbst auf deutlichste Weise aus: „Männer, tapfer oder schwächlich, sind im Grunde gleich zuwider, hat der eine mich verachtet, narr‘ ich drum den andren wieder!“⁴⁴⁹

Wichtige Bedeutung kommt ihr, genau wie in der traditionellen Commedia dell’arte, vor allem als weibliches Pendant zu Arlecchino zu. Ihre gemeinsame Szene, die fünfte Nummer, steht an zentraler Stelle in der Mitte der symmetrisch angelegten Oper. Besonders die musikalische Gestaltung der Eingangsszene verdeutlicht den Ur-Konflikt zwischen Mann und Frau. Wie man der folgenden Tabelle entnehmen kann, verzerrt der als Capitano verkleidete Arlecchino die menuetthafte Musik Columbinas in jedem einzelnen Parameter: Die beiden ‚Musiksprachen‘ erscheinen gänzlich unvereinbar.

Columbina	Arlecchino
4-taktige Abschnitte	5-taktige Abschnitte
Tonalität	Bitonalität, Parallelakkordik
F-Dur	as-Moll, A-Dur → D-Dur bzw. fis-Moll, G-Dur → c-Moll
häufige Sextakkorde	Basslauf, Grundakkorde
menuetthafter Rhythmus	durchgängige Sechzehntel, punktierte Achtelgruppen
p/pp	dynamische Bögen
gesungen	gesprochen („mit knarrender Stimme“)

Abb. 11: Musikalische Gestaltung Columbinas und Arlecchinos in Nr. 5a

Mit dem energischen Herauswinden aus der überkommenden Menuettform scheint sich Arlecchino zugleich vom weiblichen ‚Gemiale‘⁴⁵⁰ bzw. aus der ‚Gefangenschaft der häuslichen Ehe‘ befreien zu wollen: So formuliert er ganz im Sinne Don Giovannis: „Die Treue [...] ist ein Laster, das meiner Ehrsamkeit nicht ansteht. Sie ist [...] das Unrecht, an dritten begangen, die Untreue gegen sich selber, ein moralischer Bankrott und das Ende der Liebe.“⁴⁵¹ Letztlich entlarvt sich auch dieses Paar auf groteske Art und Weise gegenseitig selbst – genau wie der Dottore und der Abbate. Columbina listet in ihrer mozartschen ‚Zornesarie‘ das Sündenregister ihres Mannes auf, Arlecchino hingegen entblößt ihr auf Standeswahrung bedachtes, opportunistisches Denken.

Insgesamt betont Busoni in der Gestaltung der Commedia-Figuren Dottore, Abbate und Columbina weniger deren groteske Grundstruktur, dafür umso stärker ihren Charakter

⁴⁴⁸ Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung* (wie Anm. 2), S. 99.

⁴⁴⁹ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 151, T. 274 ff.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 85, T. 102 f.

⁴⁵¹ Ebd., S. 81.

als symbolische, marionettenähnliche Kunstfiguren. Zudem installiert er sie paarweise zur gegenseitigen Spiegelung und Entblößung. Interessanterweise entspricht diese Darstellungsweise derjenigen von Callot: In den Busoni nachweislich bekannten Radierungen *Balli di Sfessania* ist gerade die Bezogenheit auf einen Spielpartner ein wesentliches Kennzeichen.

Darüber hinaus ist die Nummer 5a unter einem weiteren Aspekt interessant: In der *Brautwahl* ist Busoni an der grotesken Gegenüberstellung der Sprachstile zweier Vertreter kontrastierender Welten bzw. gesellschaftlicher Schichten gescheitert. In der Nummer 5a des *Arlecchino* transferiert er die Kennzeichen unterschiedlicher Sprachstilkunst auf musikalische Parameter. So umgeht Busoni das Problem übergroßer Textmengen, was als eine entscheidende Weiterentwicklung angesehen werden kann.

Der Cavaliere Leandro, nach Busonis Worten „die harmloseste Figur“⁴⁵² der Oper, weicht in seiner Gestaltung von den übrigen Commedia-Figuren deutlich ab. Er ist ein Nachfahre der unmaskierten ‚Innamorati‘, die seit Gozzis Fiabe zunehmend heroisiert werden und als idealisierter Liebhaber und Held nichts mit der Komik der übrigen Commedia-Darsteller gemein haben.⁴⁵³ Somit bietet er sich für eine Karikatur des romantischen Operntenors geradezu an. Die sechste Nummer unterscheidet sich demnach von allen anderen Nummern: Sie ist reine Parodie.

Als „Vorführung dressierter Tiere“⁴⁵⁴ beschreibt Busoni 1919 den Auftritt eines jungen Tenors. Dabei stört er sich besonders an der unter der Parole ‚L’art pour l’art‘ vermeintlich legitimierten Unart, den Gesang hauptsächlich unter dem Aspekt der Stimmakrobatik „mit möglichst billigem Effekt“⁴⁵⁵ einzusetzen. Zudem kritisiert er die übertriebene unnatürliche Emotionalität, die besonders in Liebesszenen auf der Opernbühne zum Ausdruck kommt.⁴⁵⁶ Bereits in seinen ästhetischen Schriften äußert sich Busoni diesbezüglich in auffallend sarkastischem Ton: „Nichts Schlimmeres zu sehen und zu hören, als ein kleiner Mann und eine große Dame, die einander in Melodien anschwärmen und sich die Hände halten.“⁴⁵⁷ Im Schreiben parodistischer Libretti ist Busoni bereits erprobt. Der seinerzeit üblichen Praxis entsprechend, bekannte Opernwerke persiflierend als Operette, Theaterstück oder Marionettenspiel zu

⁴⁵² Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung* (wie Anm. 2), S. 99.

⁴⁵³ Vgl. Feldmann: *Die Fiabe Carlo Gozzis* (wie Anm. 249), S. 52 f.

⁴⁵⁴ Ferruccio Busoni: *Kunstleben in der Zeit*, in Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 236.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Vgl. Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 21 f.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 22.

bearbeiten, entwirft Busoni schon 1889 ein Libretto mit dem Titel *Der Ring des Niebelungen*, das jedoch unveröffentlicht bleibt.⁴⁵⁸

In der sechsten Nummer des *Arlecchino* bedient sich Busoni konkret vierer verschiedener Mittel parodistischer Darstellung. Zum einen ist Leandros Text an sich schon voller manieriert-kitschiger Ausdrücke, welche, ganz im Sinne grotesker hoffmannscher Sprachlogik, im Zusammenhang keinen Sinn mehr ergeben: „O Columbina, nach dir hab‘ ich die Fühlhörner meiner Stimmbänder ausgestreckt, sieh her! Der artesianische Brunnen meines Herzens spritzt zum Himmel und träufelt fächerpalmig auf die Beete deines Jugendgartens nieder“⁴⁵⁹. Auf der Musikebene fällt zweierlei auf: Busoni wendet in übertriebener Weise musikalische Mittel an, die Emotionalität erzeugen, wie übermäßige Intervalle (T. 124), chromatische Seufzermotivik (T. 135 ff.), sehr kurze Auftakte vor langen Tönen (T. 134 f.), sehr große Intervalle und die häufige Benutzung des Spitztones *a*. Zudem setzt Busoni typische Sänger-Unarten bewusst in Noten, wie die übertriebene Artikulierung der Töne (T. 146 f.), falsche bzw. verfrühte Einsätze (T. 129 f.), übertriebenes Ausharren auf Tönen, denen kein wichtiger Textgehalt zukommt (T. 290) oder das ‚Schleifen‘ von Tönen bei großen, absteigenden Intervallen (T. 268). Viertens verlagert sich das Duett zwischen Leandro und Columbina im Verlauf zunehmend auf die Metaebene: „Ha, ha, ha, ha, ach gar zu läppisch macht sich diese Arietta ... wartet erst die Stretta, denn nun hol ich aus.“⁴⁶⁰ Die parodistische Wirkung entsteht hier durch den Ausstieg der Sänger aus der eigenen Rolle. Indem Columbina Leandro „parodierend“⁴⁶¹ nachahmt, mokiert sie sich auf Metaebene zugleich über ‚die Oper‘ im Allgemeinen.

Wenngleich Busoni alles, was er an der Aufführungspraxis romantischer Oper kritisiert, in diese Nummer einzubringen scheint, macht er sich jedoch an keiner Stelle über die romantische Opernmusik selbst lächerlich. Tatsächlich erklingen im Orchester viele für Wagner und Verdi typische Tremolo-Passagen, rhythmische Begleitfiguren oder heroische Bläserfiguren, wenn auch im busonischen Stil verändert. Am wenigsten parodistische Mittel sind in der italienischsprachigen ‚Rachearie‘ zu erkennen: Erstens ist diese deutlich als ein artifizierlicher Akt gekennzeichnet: Zu Beginn zieht Leandro das Schwert „und schmettert opernhafte“⁴⁶², am Ende verbeugt er sich „lächelnd vor dem

⁴⁵⁸ Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 229.

⁴⁵⁹ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 90, T. 143 ff.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 113, T. 286 ff.

⁴⁶¹ Ebd., S. 112, T. 272.

⁴⁶² Ebd., S. 95, T. 173.

Publikum⁴⁶³. Zweitens kann das deutsche Publikum den italienischen Text nicht verstehen; Busoni setzt die Fremdsprache hier als ein Distanzmittel ein.

4.3. Unmittelbarkeit und Artifizialität

In Busonis ästhetischen Schriften lassen sich zwei Gründe für die zwingend erforderliche Nutzung artifizierender Inszenierungsmittel finden. Erstens ist eine realistische Handlung auf der Opernbühne für Busoni mit der Unnatürlichkeit des gesungenen Wortes unvereinbar. Eine Lösungsmöglichkeit besteht in der logischen Umkehrung: Der klassische Operngesang zieht zwingend eine artifizuell gestaltete, das heißt eine nicht-natürliche, jeglicher Logizität enthobene Handlung nach sich, „auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze und so beide möglich und annehmbar werden.“⁴⁶⁴

Zweitens ergibt sich bereits aus dem Dilemma zwischen Absolutheitsanspruch der Musik und Textgebundenheit der Oper die Notwendigkeit neuer Strukturen. So wie die absolute Musik sich in individueller Weise eigengesetzlich entfalten muss, so müssen auch Operntext und Musik stets unmittelbar in einer derartigen Beziehung zueinanderstehen, welche der Philosophie der jeweiligen Oper entspricht. Dabei werden synergetische Beziehungen zwischen den beteiligten Künsten vermieden, desillusionierende und Distanz schaffende Mittel hingegen bewusst eingesetzt. In diesem Zusammenhang geraten auch die Rolle des Zuhörers und seine Mitarbeit an der Entfaltungs- und Wirkfähigkeit von Kunst stärker in den Blickpunkt und werden selbst zu einem Thema der Oper, das wiederum in einer angemessenen und damit ebenfalls artifizuellen Weise zu gestalten ist.

In allen Fällen darf Artifizialität nicht von außen aufgezwungen werden, sondern muss sich unmittelbar im Zusammenklang mit der ‚Philosophie der Oper‘ ergeben. Jarnach drückt dies folgendermaßen aus: „Nicht in der minutiösen Untermalung des Details auf Schritt und Tritt, sondern in der klaren Übereinstimmung des dramatischen Aufbaus und der musikalischen Form wird eine Ausdruckssynthese gesucht und gefunden.“⁴⁶⁵

Vor diesem Hintergrund tragen alle der in den beiden vorangehenden Teilkapiteln genannten künstlerischen Mittel bereits Kennzeichen der Artifizialität.

⁴⁶³ Ebd., S. 103, T. 204.

⁴⁶⁴ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 23.

⁴⁶⁵ Jarnach: *Arlecchino* (wie Anm. 421), S. 60.

4.3.1. Die Marionette als Träger von Menschlichkeit

Nur unnatürliche, symbolische Kunstgestalten sind geeignet, um als Handlungsträger einer Oper im oben skizzierten Sinne eingesetzt zu werden. Busoni findet ‚sein‘ Opernpersonal in der traditionellen Commedia dell’arte und im Marionettentheater, welche für ihn im Wesentlichen ein und dasselbe sind. In dieser Haltung ähnelt er dem englischen Theaterreformer Gordon Craig, dessen 1905 erschienenes Buch *The art of theatre* Busoni besaß. In beiden Theaterformen treten Figuren auf, die durch stereotype Kostüme, floskelhafte Sprache und typisierte Gestik ihre Individualität abgelegt haben und nach Craig nur derart entmenschlicht das Bewusstsein für die Artifizialität des Theaters aufrechterhalten können. Craigs Streben nach Unechtheit gipfelt später in seiner Forderung, jeden Schauspieler durch eine ‚Über-Marionette‘ zu ersetzen.⁴⁶⁶

Busonis Betonung des Mechanischen und Ostinatohaften bei der musikalischen Gestaltung Columbinas, des Dottore und des Abbate könnte ein Hinweis darauf sein, dass er Craigs ästhetischem Gedankengang zumindest teilweise folgt. Andererseits fällt auf, dass gerade die Commedia-Figuren im *Arlecchino* an vielen Stellen in sehr ernstzunehmender Weise menschliche Gefühle zum Ausdruck bringen, beispielsweise Columbina in ihrer der mozartschen Tonsprache nachempfundenen Zornesarie in der fünften Nummer. Jarnach bestätigt diesen Eindruck: Er bezeichnet Busonis Figurenpersonal in der *Nuova Commedia dell’Arte* als „Gestalten der italienischen Stegreifkomödie in ihrer durch leichte Stilisierung kaum verhüllten Menschlichkeit“⁴⁶⁷.

Dies kommt besonders in der siebten Nummer zum Ausdruck, der Schlüsselszene innerhalb der irrealen Spielhälfte des *Arlecchino*. Obwohl sich diese Nummer in ihrer musikalischen Gestaltung deutlich von den anderen unterscheidet, hat sie in musikwissenschaftlichen Untersuchungen bisher kaum Beachtung gefunden. Meist wird lediglich auf den letzten Abschnitt verwiesen, der im Sinne eines obligatorischen ‚lieto fine‘ eine groteske Auflösung der zuvor ausweglos erscheinenden Situation bietet: die Rettung Leandros durch die ‚Vorsehung‘ – einen Esel mit seinem Kärner.⁴⁶⁸ Jedoch scheint gerade der erste Teil der Nummer in besonderem Maße aufschlussreich.

Hier treten der Dottore, der Abbate und Columbina „sichtlich angeheitert“⁴⁶⁹ direkt aus dem Weinhaus in die Szenerie. Spielen die vorangegangenen Nummern zur „Zeit des

⁴⁶⁶ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer*, S. 223 ff.

⁴⁶⁷ Jarnach: *Arlecchino* (wie Anm. 421), S. 58.

⁴⁶⁸ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 141.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 122.

Sonnenuntergangs⁴⁷⁰, ist die Dämmerung nun „bereits tief fortgeschritten“⁴⁷¹. Dass Busoni diese zeitliche Angabe bewusst in die Partitur aufnimmt, deutet darauf hin, dass er die Dämmerung als einen dem Rausch ähnlichen ‚Zwischenzustand‘ versteht.

Die siebte Nummer lässt sich in drei Abschnitte unterteilen. Der erste (T. 1-97) ist thematisch bestimmt durch die vom Wein verursachte und durch die Finsternis verstärkte Orientierungslosigkeit der drei Commedia-Figuren: „Die Welt ist aufgerührt. Die Erde schwankt.“⁴⁷² Ihr nächtliches Umherirren endet in einem ‚Spiel im Spiel‘ – einer Schiffsreise durch die Klippen des dunklen Meeres.⁴⁷³ Sowohl das Motiv der nächtlichen Schifffahrt als auch die kompositorische Betonung des Wortes „Mond“⁴⁷⁴ durch einen lang gehaltenen A-Dur-Akkord lassen eine Reminiszenz an den von Busoni hoch geschätzten *Pierrot lunaire* von Schönberg vermuten.

Auch im *Pierrot* wird eine nächtliche Bootsfahrt spielerisch simuliert: „[...] Der Mondstrahl ist das Ruder, / Seerose dient als Boot. / Nach Bergamo, zur Heimat, / kehrt nun Pierrot zurück [...]“⁴⁷⁵. Zu diesem schönbergschen Szenarium schreibt Gabriele Beinhorn: „Die mit kaltem Mondlicht durchtränkte Nacht symbolisiert [...] die Angst vor der Orientierungslosigkeit im Dunkeln, das Ausgeliefertsein an [...] bedrohliche, übersinnliche Mächte. Damit ist die Nacht auch ein geeignetes Medium zur Abbildung der soziopsychologischen Situation einer scheiternden Gesellschaft [...]“⁴⁷⁶. Auch Wolfgang Kayser stellt groteske Szenarien in einen generellen Zusammenhang mit Lebensangst und dem Verlust von Weltorientierung.⁴⁷⁷ An keiner Stelle des *Arlecchino* macht Busoni die menschliche Reaktion auf die „ungeordnete Welt, die im Ausbruch des Ersten Weltkriegs kulminierte“⁴⁷⁸, welcher für Busoni selbst ein „zutiefst verstörendes Erlebnis“⁴⁷⁹ darstellt, anschaulicher als in diesem Abschnitt der siebten Nummer. Der Bezug zum Werk Schönbergs wird noch deutlicher am Beginn des zweiten Abschnitts in Takt 98: Die drei Commedia-Figuren ‚stolpern‘ über den am Boden liegenden Leandro. Columbina „stößt einen Schrei aus – und wirft sich auf den

⁴⁷⁰ Ebd., S. 8.

⁴⁷¹ Ebd., S. 122.

⁴⁷² Ebd., S. 125, T. 51 ff.

⁴⁷³ Ebd., S. 126, T. 68 ff.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 123, T. 21.

⁴⁷⁵ Albert Giraud: *Pierrot lunaire*, übers. von Otto Erich Hartleben, zit. nach: Beinhorn: *Das Groteske in der Musik* (wie Anm. 290), S. 260.

⁴⁷⁶ Beinhorn: *Das Groteske in der Musik* (wie Anm. 290), S. 156.

⁴⁷⁷ Vgl. Kayser: *Das Groteske* (wie Anm. 219), S. 198 f.

⁴⁷⁸ Vgl. Fontaine: »*La nuova Commedia dell'arte*« (wie Anm. 252), S. 309.

⁴⁷⁹ Ebd.

leblosen Körper⁴⁸⁰. Damit imitiert sie das Verhalten der jungen Frau in Schönbergs *Erwartung*, die im Mondlicht ihren toten Mann findet.⁴⁸¹

Der Tod und die Auferstehung sind die zentralen Themen des zweiten Abschnitts (T. 98-236). Sowohl die Medizin als auch die Theologie zeigen sich hilflos angesichts des bewegungslosen Körpers Leandros: „Beides ist vergeblich, beides kommt zu spät“⁴⁸². Auch ein dritter Ausweg, der ‚Weg der Barmherzigkeit‘, scheitert: Die Fenster der umliegenden Häuser, die beim Schrei Columbinas geöffnet worden sind, werden bei Abbates Bitte um Hilfe demonstrativ geschlossen. Dass Busoni seine Oper *Arlecchino* mit dem Zusatztitel *Die Fenster* versieht, macht diese Szene so bedeutsam. In einem Brief an José Vianna da Motta schreibt er: „The scene oft the windows and the inquisitive but indifferent heads is not exactly comic, and unfortunately only too true.“⁴⁸³ Mit den Statisten hinter den Fenstern repräsentiert Busoni die innerhalb und außerhalb des Zuschauerraums durch Egoismus Geprägten, die „es sich einander schwerer machen, als es sein sollte und könnte“⁴⁸⁴.

Das Öffnen und das Schließen der Fenster sind für Busoni so bedeutsam, dass er den beiden Szenen ein eigenes musikalisches Motiv widmet, welches er jedoch beim zweiten Mal, beim Schließen der Fenster, in einen anderen musikalischen Kontext setzt: Die zuvor durch dominante Streicherklänge überlagerte lamentohafte Melodie ist nun, von wechselnden Holzbläsern ‚dolente‘ gespielt, deutlich hörbar. Ihr zur Seite steht eine rhythmisch gleichmäßig verlaufende, überwiegend chromatische Basslinie, gespielt von der Soloklarinette, vom Solofagott oder von den mittleren Streichern im pizzicato. Statt des zuvor expressiven Fortissimos erklingt nun ein an Bachs Kantaten- und Passionsmusik erinnernder Trauermarsch im Pianissimo, bezeichnet mit „quasi marcia funebre“⁴⁸⁵. Verstärkt wird der Anklang des Geistlichen durch die Worte „aus Barmherzigkeit“⁴⁸⁶ und „im Namen der Milde“⁴⁸⁷. Einen noch deutlicheren Verweis auf die Musik Bachs bietet der Takt 227 mit dem für Secco-Rezitative typischen Sextakkord in A-Dur zu den Worten „Und siehe!“⁴⁸⁸

Neben der Musik Bachs sind in der siebten Nummer auch beethovensche Klänge erkennbar. Das zu Beginn einsetzende, mit verminderten Quinten und Quartan

⁴⁸⁰ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 129.

⁴⁸¹ Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 305.

⁴⁸² Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 133, T. 135 ff.

⁴⁸³ Ferruccio Busoni: Brief an José Vianna da Motta, 15.4.1917, in: Busoni: *Selected letters* (wie Anm. 281), S. 257.

⁴⁸⁴ Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung* (wie Anm. 2), S. 99.

⁴⁸⁵ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 137, T. 182 ff.

⁴⁸⁶ Ebd., 186 f.

⁴⁸⁷ Ebd., 197 ff.

⁴⁸⁸ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 141, T. 227 f.

harmonisch unbestimmbare Motiv⁴⁸⁹ weckt deutliche Assoziationen an das Hauptmotiv des ersten Satzes der 5. Sinfonie Beethovens.



Abb. 12: Busoni: *Arlecchino*, Nr. 7, T. 1–5, Klavierauszug, S. 88

Auch drei weitere Motive⁴⁹⁰, die ab Takt 5 hinzukommen, erinnern in ihrer strukturellen Einfachheit und der Art ihrer Verwendung stark an Beethovens motivisch-thematische Arbeit bzw. an den für seinen späteren Stil typischen „Bau aus Motivelementen“⁴⁹¹. Bis Takt 78 basiert Busonis Musik fast ausschließlich auf diesen vier motivischen Bausteinen. Beethoven gilt Busoni als ein ‚menschlicher‘ Komponist – im Gegensatz zum ‚göttlichen‘ Mozart.⁴⁹² Mit dieser Gegenüberstellung steht Busoni deutlich in der Nachfolge Hoffmanns. Wie Busoni schreibt, zeigt sich in Beethovens Tonkunst „das schwierige Bemühen, menschliche [...] Erregungen in musikalische Formen zu bringen.“⁴⁹³ Vom Leiden des Menschen ausgehend, strebt Beethoven die „Ideale der Gerechten aller Zeiten und Zonen“⁴⁹⁴ an. „So pocht das Schicksal an die Pforte“⁴⁹⁵, zitiert Busoni Beethovens vermeintlichen Ausspruch über das berühmte Anfangsmotiv der sogenannten ‚Schicksalssinfonie‘. Dabei zeige er sich in seiner Musik meist ernst, zuweilen scherzhaft, jedoch niemals scherzend bei Dingen, „um die es ihm ernst ist“⁴⁹⁶. Auch Busoni ist es mit der siebten Nummer ernst. Aus diesem Grund schafft er erstens musikalische Bezüge zu Schönbergs Expressionismus und dessen überhöhtem Ausdrucksbedürfnis menschlicher Empfindungen, das er 1911 als eine ‚Wiedergeburt des Sentimentalismus‘ beschreibt,⁴⁹⁷ später jedoch als Sackgasse ablehnt.⁴⁹⁸ Daher

⁴⁸⁹ Vgl. hierzu Hoffmanns Beethoven-Rezension: „Nichts kann einfacher sein, als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegro’s, der Anfangs im Unisono dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt.“, aus: Hoffmann: *Beethovens Instrumental-Musik* (wie Anm. 31), S. 55.

⁴⁹⁰ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 122, T. 5 ff. in den Holzbläsern, S. 122, T. 9 ff. in der Fl. II sowie S. 125, T. 43 ff. in Fg. I u. tiefen Streichern.

⁴⁹¹ Diether de la Motte: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, 5. Aufl., Kassel 1994 S. 275.

⁴⁹² Vgl. Ferruccio Busoni: *Was gab uns Beethoven?*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 173 f.

⁴⁹³ Ebd., S. 174.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 175.

⁴⁹⁶ Ferruccio Busoni: *Beethoven und der musikalische Humor*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 180.

⁴⁹⁷ Vgl. Ferruccio Busoni: *Schönberg-Matinée*, in Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 211.

⁴⁹⁸ Vgl. Jochen Herrmann: *Nachwort. Busoni oder die schöpferische Unendlichkeit der Musik*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 256.

greift er zweitens zurück auf die Darstellung menschlichen Klagens und Leidens in Anlehnung an bachsche Passionsmusik, an der ihn gerade das „Menschlich-Redende“⁴⁹⁹ und die „theatralische Heftigkeit der Rezitative“⁵⁰⁰ so sehr fasziniert, dass er 1921 eine szenische Umsetzung der Matthäuspassion plant.⁵⁰¹ Und deswegen übernimmt er drittens Kompositionsmerkmale Beethovens, über den er schreibt: „Er ist ein Mensch unter Menschen, [...] nicht ein Mensch über Menschen, nämlich, wie Heine schreibt, ein Nazarener und kein Hellene. Die Krone, die er trägt, ist eine Dornenkrone, die seine Stirn zerfleischt. Wie könnte in ihm, dem Schmerzhaften, Humor sich entfalten?“⁵⁰²

Mit diesen Anlehnungen an kompositorische Personalstile bestätigt Busoni kraft der Musik: Nur die künstlich-mechanischen und grotesken Commedia-Figuren sind in der Oper in der Lage, Menschliches bzw. menschliche Gefühle und Emotionen auszudrücken. Ursprünglich betitelt Busoni den *Arlecchino* im Manuskript mit dem Titelzusatz *Marionetten Tragödie*.⁵⁰³ Die Marionetten sind ihm, wie der oben zitierte Brief an Egon Petri beweist, die lang ersehnte Alternative zu den ‚pompous goods‘, den ‚aufgeblasenen Göttern‘. Einen Zusammenhang zwischen Marionetten und Göttern stellt erstmals Heinrich von Kleist in seinem bekannten Essay *Über das Marionettentheater* her: Beide sind dem Menschen an körperlichen Anmut und Ausdruckskraft überlegen.⁵⁰⁴ Craig knüpft 1908 daran an, wenn er schreibt:

„Sollen wir nicht hoffnungsvoll dem Tag entgegenschauen, der uns die Kunstfigur, das symbolische Geschöpf durch die Geschicklichkeit des Künstlers wiederbringt, auf dass wir erneut die »edle Künstlichkeit« erreichen [...]? Denn dann werden wir endlich nicht mehr unter dem verderblichen Einfluss jener emotionalen Bekenntnisse menschlicher Schwächen stehen, denen die Menschen allabendlich beiwohnen und die doch nur im Zuschauer wiederum die Schwächen hervorrufen, die auf der Bühne gezeigt werden. Wir müssen uns daher um die Wiederherstellung jener Götterbilder bemühen, und [...] die Über-Marionette schaffen.“⁵⁰⁵

Busoni scheint diese Vision einlösen zu wollen: Mit dem *Arlecchino* stellt er der *Divina Commedia*, der *Göttlichen Komödie*, seine *Marionetten Tragödie* gegenüber.

⁴⁹⁹ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 15.

⁵⁰⁰ Ferruccio Busoni: *Zum Entwurfe einer szenischen Aufführung von J. S. Bachs Matthäuspassion*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 140 f.

⁵⁰¹ Ebd., S. 141 f.

⁵⁰² Ferruccio Busoni: *Beethoven und der musikalische Humor*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 183.

⁵⁰³ Vgl. Beaumont: *Busoni the Composer* (wie Anm. 16), S. 221.

⁵⁰⁴ Vgl. Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig u. László F. Földényi: *Marionetten und Übermarionetten*, Berlin 2012, S. 10 f.

⁵⁰⁵ Edward Gordon Craig: *Der Schauspieler und die Übermarionette*, in: Kleist, Craig u. Földényi: *Marionetten und Übermarionetten* (wie Anm. 501), S. 73.

4.3.2. Die multiple Metafigur Arlecchino

Busonis ‚Opernheld‘ Arlecchino setzt sich in jeglicher Hinsicht vom übrigen Figurenpersonal ab. Er ist weder realer Bürger der Stadt Bergamo noch stilisierte, halb-menschliche Marionette, sondern eine Metafigur, die zwischen Realität und Bühnengeschehen hin und her wechselt, über die formalen und musikalischen Strukturen der Oper bestimmt und sogar die Befugnis hat, dem Dirigenten das Zeichen zum Einsatz zu geben.⁵⁰⁶ Diese Allmächtigkeit ist mit Mitteln gestaltet, die in vielerlei Hinsicht denen ähneln, die Hoffmann in seinem literarischen Werk verwendet.

Dem symmetrischen Aufbau der Oper entsprechend bilden Anfang und Ende einen Rahmen, in dem Arlecchino wie ein Moderator zum Publikum spricht. Mit seinem offensichtlich tiefen Wissen um die aufzuführende Oper und die daraus abgeleiteten Rezeptionshinweise an die Zuhörer vermittelt er beinahe den Eindruck, der Komponist selbst zu sein. Am deutlichsten wird dies in seinem letzten Satz: „Die Wahrheitswurzel hiervon zu ziehen, überlasse ich den Männern und zumal den Herren Kunst- und Zeitungskritikern, meinen [!] wohlgesinnten Richtern.“⁵⁰⁷

Dies erinnert an die Erzählweise Hoffmanns, der in vielen seiner Werke die eigene reale Lebens- und Arbeitswelt mit der Fiktion vermischt. Busoni hat, wie sich in seinem Hoffmann-Vorwort von 1914 zeigt, in der Rahmenhandlung bzw. in der Diskussionsrunde der *Serapions-Brüder*, die der Zerlegung des Autors „in fünf verschiedene Gestalten“⁵⁰⁸ gleichkommt, die Möglichkeit erkannt, autobiographische Bezüge in ein Kunstwerk einzubringen⁵⁰⁹ und setzt dies im *Arlecchino* in vergleichbarer Weise um. Mit den Worten seiner Titelfigur gibt Busoni nicht nur seinem persönlichen Unmut über die vermeintlich ‚kunstverständige Gemeinde‘ und die Musikpresse Ausdruck,⁵¹⁰ sondern offenbart auch innerhalb der Opernhandlung seine persönliche, über Jahrzehnte gereifte Lebensphilosophie. Später schreibt er: „Die Worte des Titelhelden selbst sind meine eigenen Bekenntnisse.“⁵¹¹ In *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende* verstärkt sich diese Tendenz. Hier dringen die autobiographischen Anteile jedoch weitaus stärker in die Kernhandlung selbst vor, was vermutlich der Hauptgrund dafür ist, dass das Libretto zu Lebzeiten Busonis nicht veröffentlicht wird.⁵¹²

⁵⁰⁶ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 1.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 188.

⁵⁰⁸ Busoni: *Zum Geleit* (wie Anm. 180), S. XI.

⁵⁰⁹ Vgl. Struck-Schloen: »Die Brautwahl« (wie Anm. 21), S. 55.

⁵¹⁰ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 188.

⁵¹¹ Busoni: *Zu Arlecchinos Deutung* (wie Anm. 2), S. 99.

⁵¹² Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 167.

Trotz autobiographischer Anteile ist Arlecchino eine selbstständige Kunstfigur, die aus eigener Kraft jegliche Grenzen im Theater überschreiten kann. So vermag er am Schluss der Oper seine neue Frau Annunziata aus der Fiktion heraus in den realen Zuschauerraum zu führen.⁵¹³ Busoni erreicht damit, ganz wie Hoffmann, eine Aufweichung der Grenzen zwischen Realität und Bühnengeschehen bzw. eine Ausweitung des Kunstraumes, der die Lebenswelt des Publikums mit einbezieht. Dies wird auch in seinen ästhetischen Überlegungen deutlich: Der Eingang in einen Konzertsaal soll, wie Busoni 1910 schreibt, „allmählich vom profanen Leben in das Innerste führen. Schritt für Schritt sollte der Besucher in das Ungewöhnliche geleitet werden“⁵¹⁴. Solche graduellen Übergänge zwischen Realität und Fiktion schafft Hoffmann insbesondere durch die Installation verschiedener, oft ineinander verschachtelter Erzählebenen. Auch dieses Prinzip lässt sich in Busonis Oper wiederfinden, wie sich an der bereits erwähnten Eingangsszene der ersten Nummer zeigen lässt.

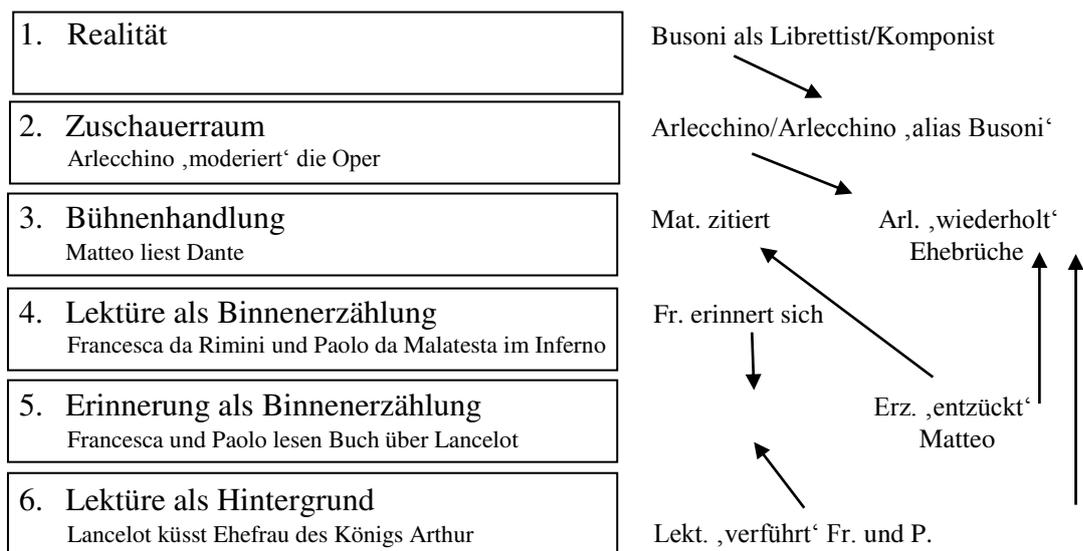


Abb. 13: Erzählebenen in der ersten Nummer des *Arlecchino*

Arlecchino ist offensichtlich nur auf der zweiten und dritten Ebene präsent, tritt jedoch versteckt auch in der vierten und fünften Ebene in Erscheinung: Bei der bekanntesten Theorie zur Herkunft seines Namens wird auf den ‚Alichino‘ verwiesen, einen Teufel in Dantes Inferno, „der die verdammten Seelen mit der Heugabel quält“⁵¹⁵. Arlecchinos traditionelles Gewand lässt angeblich auf diese dämonische Herkunft schließen: Die

⁵¹³ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 188.

⁵¹⁴ Ferruccio Busoni: »Wie lange soll das gehen?«, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 222.

⁵¹⁵ Mehnert: *Commedia dell'arte* (wie Anm. 445), S. 105.

bunten rhombenförmigen Flicken sehen wie Flammen, die Beulen seiner ursprünglichen Maske wie Reste von Hörnern aus.⁵¹⁶

Auch die für das hoffmannsche Werk typischen Perspektivwechsel sind im Zusammenhang mit der Titelfigur erkennbar, zumeist als Wechsel der Standorte, von denen aus Arlecchino das Geschehen verfolgt. Zu Beginn steht er am Fenster des Hauses Matteos, von dem aus er auf den Bühnenboden springt. Den Schluss der siebten Nummer beobachtet er von der Dachluke aus, anschließend erklimmt er das Dach. Am Ende der ersten Nummer ist seine Stimme sogar aus dem Bereich hinter der Bühne vernehmbar. Die sechste Nummer beobachtet er durch eine Opern-Lorgnette, die ihm einen genaueren Blick auf das Geschehen zwischen seiner Frau und Leandro ermöglicht.

Bei Hoffmann dienen die bisher genannten Mittel dazu, im Spiel der verschiedenen Erzählebenen, Standorte, Blickwinkel und Perspektiven die Oszillation zwischen Realität und Irrealität zu veranschaulichen und dem Leser letztlich die Dualität bzw. die Duplizität vor Augen zu führen. Wie man gerade an der ersten Nummer sieht, verschachtelt Busoni die vielen Querverweise und Anspielungen in teilweise so komplizierter Weise, dass sie für das Publikum nicht nachvollziehbar sind. Erst die genauere Untersuchung zeigt, dass scheinbar alle inter- und intratextuellen Bezüge in irgendeiner Weise mit der Titelfigur verwoben sind. Busoni spielt die unterschiedlichen Blickwinkel nicht wie Hoffmann gegeneinander aus, sondern lässt sie auf Arlecchino zulaufen, der mit diesem allumfassenden Wissen jederzeit den Überblick und die Oberhand über sein ‚Theatrum mundi‘ behält.

Dabei hat auch Arlecchino selbst, wie Jarnach schreibt, „mehr Hintergründe, als es auf den ersten Blick scheinen mag“⁵¹⁷. Er ist von vorne herein als multiple Figur angelegt. Den Satzbezeichnungen der Oper nach vereinigt er mindestens vier Rollen in einer. Wird er im ersten Satz als Schalk betrachtet, erinnert zunächst sehr wenig an den ursprünglich dümmlichen, stets hungrigen Diener aus der Unterstadt Bergamos.⁵¹⁸ Vielmehr verkörpert er sämtliche Facetten, die Arlecchino in seiner langen Entwicklungsgeschichte als ‚Zanni‘ mit unzähligen Verwandlungen angenommen hat:⁵¹⁹ den angsteinflößenden Gestus der ursprünglichen, animalisch-dämonischen Maske aus Leder mit Bart und buschigen Augenbrauen,⁵²⁰ die Züge des schlauen, schlagfertigen

⁵¹⁶ Vgl. Fontaine: *La nuova Commedia* (wie Anm. 252), S. 309.

⁵¹⁷ Jarnach: *Arlecchino* (wie Anm. 421), S. 58.

⁵¹⁸ Vgl. Oreglia: *The Commedia dell'Arte* (wie Anm. 373), S. 56 f.

⁵¹⁹ Vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte* (wie Anm. 445), S. 18.

⁵²⁰ Ebd., S. 106.

und hinterlistigen Brighella aus Bergamos Oberstadt,⁵²¹ die enorme Flexibilität und Wandelbarkeit, die ihn für Rollen- und Verwirrspiele geradezu prädestinieren⁵²² und die Scharfzüngigkeit als Beobachter und anarchischer Verkünder der Wahrheit.⁵²³ Letztere ist für Busoni eine der wichtigsten Aufgaben des Komischen und der Kunst überhaupt. Der shakespearsche Narr ist „die ernsthafte Person des Stückes [...]: die Figur, die einem die Wahrheit sagt, welches eines der ernstesten Ämter der Menschheit ist.“⁵²⁴ Als Kriegsmann zeigt sich Arlecchino bereits in der ersten Nummer durch die Eroberung von Schlüssel, Mantel und Schere Matteos.⁵²⁵ Im zweiten Satz kehrt er als Capitano zurück. Seit dem Einmarsch Karls des V. in Italien stellt diese Figur in der *Commedia dell'arte* eine Parodie auf den typischen spanischen Besatzer dar,⁵²⁶ einen „polternden Soldaten und Prahlhans“⁵²⁷, der stark vulgär spricht und martialisch ausgestattet ist.⁵²⁸ Genauso verhält sich der verkleidete Arlecchino in der vierten Nummer, in der er zum kompositorisch zwar veränderten, aber nach wie vor deutlich erkennbaren Marsch aus der Oper *Fidelio* auftritt. Im Gegensatz zu Don Pizarro, dem skupellosen Gouverneur des Staatsgefängnisses in Beethovens Oper, kommandiert Arlecchino seine „zwei lächerlichen Sbirren“⁵²⁹ jedoch in grotesk-übertriebener Weise und verkündet polemisch-philosophische Gedanken über den Soldaten, das Recht und das Vaterland.⁵³⁰ Die dabei deutlich zu Tage tretende „Anklage gegen Krieg und menschliches Fehlgeleitesein [...] gegen diejenigen, die sich für sinnentleerte Vaterlandsparen als Kriegswerkzeug mißbrauchen lassen“⁵³¹, ist für Busoni, der sonst zwischen künstlerischer Autonomie und politischer Stellungnahme strikt trennt,⁵³² sehr ungewöhnlich und hier vermutlich durch das besondere Szenarium des ‚Spiels im Spiel‘ legitimiert.⁵³³ Beethovens Musik spricht dabei, unabhängig von der Szenerie bzw. vom parodistischen Aufmarsch Arlecchinos, für sich: Sie verheißt den „Drang nach Freiheit, die Erlösung durch Liebe, die Brüderlichkeit aller Menschen“⁵³⁴.

⁵²¹ Ebd., S. 108.

⁵²² Vgl. Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München 1996, S. 145 ff.

⁵²³ Vgl. Bessenbacher: *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 317), S. 132.

⁵²⁴ Busoni: *Beethoven und der musikalische Humor* (wie Anm. 2), S. 181.

⁵²⁵ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 26.

⁵²⁶ Vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte* (wie Anm. 445), S. 113.

⁵²⁷ Rahm: »Un dottore della mia sorte« (wie Anm. 426), S.227.

⁵²⁸ Vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte* (wie Anm. 445), S. 113.

⁵²⁹ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 66.

⁵³⁰ Ebd., S. 71.

⁵³¹ Bozić: *Arlecchino oder die utopische Wirklichkeit der transzendenten Oper* (wie Anm. 47), S. 294.

⁵³² Vgl. Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 285.

⁵³³ Vgl. auch den in Kap. 4.1.3. dargestellten ‚Intermezzo‘-Charakter der vierten Nummer.

⁵³⁴ Busoni: *Was gab uns Beethoven?* (wie Anm. 2), S. 174 f.

Seit dem 17. Jahrhundert gilt der Capitano als „eine Art kriegerischer Don Juan“⁵³⁵. Diese Vermischung von Kampf und Verführung, Krieg und Ehe findet sich auch in Busonis Oper;⁵³⁶ Arlecchino als Ehemann ist stark an der Figur des Don Juan angelehnt. Bereits das *Rondò Arlecchinesco* zeichnet als „Bilderfolge“⁵³⁷ dessen klassische Handlung nach, „Verführung, Entdeckung, der Griff zum Degen, schnelle Flucht“⁵³⁸, wie sie ab dem 17. Jahrhundert auch in der Commedia dell’arte in verschiedenen Versionen Verbreitung findet.⁵³⁹ Busoni hat Don Juan auf der Suche nach einem Opernstoff zunächst selbst als Titelheld in Betracht gezogen, die Idee jedoch angesichts der aus seiner Sicht überragenden mozartschen Vertonung verworfen.⁵⁴⁰ Es erstaunt nicht, dass sich im *Arlecchino* vielfältige Verweise auf Mozarts *Don Giovanni* finden lassen,⁵⁴¹ beispielsweise die Duellszene in der sechsten Nummer, die mit Leandros zweifachem Hinauszögern des Kampfes, welches er mit dem Standesunterschied begründet, an Don Giovannis Duell mit dem Komtur erinnert. Bei Mozart weigert sich hingegen die Titelfigur selbst, aus vorgeblichen Gründen der Ehre, gegen seinen Herausforderer anzutreten. Diese Schwäche des Don Giovanni sieht Busoni skeptisch und bemängelt, „daß der Held nicht sieghaft genug dargestellt ist, daß seine galanten Erfolge in dem Stück nicht eben brillant geraten sind, daß er überdies mehr geschmeidig als dämonisch geraten ist.“⁵⁴² Busoni scheint diesen ‚Makel‘ in seiner eigenen Oper auszugleichen, indem er Arlecchino die Rolle des Herausforderers zuweist. So erscheint der Titel des letzten Opersatzes mehr als passend: Arlecchino als Sieger. Dass sich dies nicht nur auf die Eroberung Annunziatas bezieht, macht Busoni am Ende der siebten Nummer deutlich. Jede der vier Commedia-Figuren besingt im finalen Quartett jeweils einen Aspekt der Liebe: Leandro huldigt der romantischen Liebe, durch die er sich gerettet sieht – Columbina hingegen der Sprunghaftigkeit. Für den skeptischen Dottore zählt die Liebe nur als Quelle der Erkenntnis – für den Abbate ist sie vor allem Akt der Nächstenliebe. Nur Arlecchino scheint die Liebe in ihrer Ganzheit erfasst zu haben: Mit „allumfassend“⁵⁴³ ausgebreiteten Armen triumphiert er vom Dach

⁵³⁵ Mehnert: *Commedia dell’arte* (wie Anm. 445), S. 113.

⁵³⁶ Vgl. dazu Arlecchinos Canzonetta: „Wetterwendisch ist das Schlachtenglück [...]“, in: Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 27 f.

⁵³⁷ Busoni: *Harlekins Reigen. Rondò Arlecchinesco* (wie Anm. 306), Vorwort.

⁵³⁸ Hiltrud Gnüg: *Don Juan*, München und Zürich 1989, S. 17.

⁵³⁹ Ebd., S. 33 f.

⁵⁴⁰ Vgl. Busoni: *Über die Partitur des »Doktor Faust«* (wie Anm. 2), S. 100.

⁵⁴¹ Vgl. Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), das Zitat der Champagner-Arie in Nr. 1, S. 14, T. 125 ff., die Anspielung auf die Register-Arie in Nr. 3, S. 55, T. 514 ff. sowie die Textparallelen zur Begegnungsszene Don Giovannis und Donna Elviras (Szene I,3) in Nr. 5a. Vgl. Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist* (wie Anm. 1), S. 145 ff.

⁵⁴² Busoni: *Mozarts »Don Giovanni«*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 130.

⁵⁴³ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 165.

Matteos aus über die übrigen Commedia-Figuren und über das Publikum: „Nun glüht mein Stern! Die Welt ist offen! Die Erde ist jung! Die Liebe ist frei! Ihr Harlekins!“⁵⁴⁴

Die Vermischung dieser vier Archetypen in der Person des Arlecchino macht diesen zu einer symbolischen Ideal-Figur. Als eine fünfte Facette kommt das Teuflische, Dämonische hinzu, welches die Titelfigur bereits als Alichino aus Dantes Inferno in sich trägt. Diese Querverbindung wird in der vierten Nummer, während der Arlecchino Matteo ‚in den Krieg‘ führt, durch zwei Zitate aus Dantes *Divina Commedia* bekräftigt.

Ora incomincian le dolenti note.⁵⁴⁵

Nun fangen jene schmerzvollen Laute [an]⁵⁴⁶

Per me si va nella città dolente;
Per me si va tra la perduta gente.⁵⁴⁷

durch mich geht man hinein zur Stadt der Trauer
durch mich geht man zu dem verlornen Volke⁵⁴⁸

Im ersten Zitat werden die Geräusche beim Eintritt Dantes in die Hölle der Liebenden beschrieben; das zweite gibt die Aufschrift am Höllentor wieder. Dantes *Commedia* ist überdies in zweifacher Hinsicht für Busoni interessant. Als sogenanntes ‚enzyklopädisches Werk‘ stellt es für Busoni ein Modell intra- und intertextueller Bezüge dar,⁵⁴⁹ welches ihm als Vorbild für sein musikalisches Gesamtkunstwerk dient, „in dem Sinne, daß [...] ein Komponist, ein Schöpfer, in eine einzige Oper alles hineintrüge, das ihn bewegt, das ihm vorschwebt, das er vermag: ein musikalischer Dante, eine musikalische göttliche Komödie“⁵⁵⁰. Zweitens unterscheidet Dante drei unterschiedliche ‚Reiche‘ und schildert das Wandeln zwischen Himmel und Hölle.⁵⁵¹ Das verbindet ihn mit Don Giovanni, der, wenn auch unfreiwillig, in die Hölle hinabsinkt. Auch Arlecchino ist solch ein Grenzgänger: Er wechselt zwischen Himmel und Hölle, Realität und Fiktion, Humor und Grauen, Lüge und Wahrheit, Liebe und Kampf, Komödie und Tragödie und ist somit in multipler Weise grotesk.

Gerade in der Vermischung des Angsteinflößenden und des Komischen ist Arlecchino ein „legitimer Nachfahre jenes travestierenden Teufels, der schon vor Jahrhunderten auf den Wanderbühnen sein Unwesen trieb“⁵⁵². Er verzerrt Grausames zum Komischen – der Erste Weltkrieg wird zur Einberufungsparodie – und dämonisiert das Komische –

⁵⁴⁴ Ebd., S. 164, T. 330 ff.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 68, T. 39 ff.

⁵⁴⁶ Dante: *Die göttliche Komödie* (wie Anm. 411), S. 11.

⁵⁴⁷ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 73, T. 117 ff.

⁵⁴⁸ Dante: *Die göttliche Komödie* (wie Anm. 411), S. 8.

⁵⁴⁹ Vgl. Vittorio Hösle: *Dantes Commedia und Goethes Faust. Ein Vergleich der beiden wichtigsten philosophischen Dichtungen Europas*, Basel 2014, S. 17 ff.

⁵⁵⁰ Busoni: *Die Einheit der Musik* (wie Anm. 70), S. 17.

⁵⁵¹ In einem „heiteren Faschingsscherz“ beschreibt Busoni bekannte Komponisten im Limbus sitzend, während Mozart nach Belieben zwischen Himmel und Hölle wechseln darf. Vgl. Ferruccio Busoni: *Aus der klassischen Walpurgisnacht*, in: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik* (wie Anm. 2), S. 245.

⁵⁵² Fontaine: »*La nuova commedia dell'arte*« (wie Anm. 252), S. 309 f.

der in die Enge getriebene Ehebrecher wird zum höllischen Besucher. Das rückt die Figur des Arlecchino in die Nähe der dämonischen Gestalten aus Hoffmanns Erzählungen und führt zum oben erläuterten Prinzip der Groteske zurück, in der – in Abhängigkeit von der Möglichkeit zur Distanzierung – das Fürchten und das Lachen als zwei gegensätzliche Reaktionen auf den unlösbaren Konflikt zwischen realer und irrealer Welt dargestellt werden.

Der sentimental-verständnislose und daher nicht zur Distanz fähige Matteo kann nur mit Angst reagieren. Der Weg des Humors ist ihm fremd. Das Publikum hingegen wird in seinem Einfühlungsprozess durch die vielfältigen antiillusionistischen Mittel, die Busoni einsetzt, permanent irritiert und bewusst überfordert, und so im besten Fall zum Lachen provoziert. Es ist daher nicht falsch, wenn Tamara Levitz schreibt: „Die Oper ‚Arlecchino‘ machte – wie ‚Brambilla‘ – wahren Humor zum Thema der Darstellung, indem sie einen Prozeß der Selbsterkenntnis, des Erlernens der Fähigkeit, sich von sich selbst kritisch zu distanzieren, in einer allegorischen Handlung mit symbolischen Figuren veranschaulichte.“⁵⁵³ Dies trifft zwar nicht auf Matteo zu, wohl aber, zumindest im Idealfall, auf den Zuschauer selbst.

Arlecchino ist insofern mehr als ein personifizierter ‚Lachspiegel‘. Wie sich in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt hat, ist jede einzelne formal-strukturelle und musikalisch-kompositorische Entscheidung an der Titelfigur ausgerichtet. Wenn Busoni als Keimzelle absoluter Musik das musikalische Ur-Motiv sieht, aus dem sich das Stück organisch entwickelt, so ist die Wurzel der ‚absoluten Oper‘ die einzelne ästhetische Ur-Idee, von der sich die individuelle Form ableitet und an der sich entscheidet, in welcher Art die Einzelkünste zusammenwirken und welche – bereits existierenden oder noch zu entwickelnden – künstlerischen Mittel herangezogen werden. Im vorliegenden Fall lässt sich die grundlegende ästhetische Ur-Idee mit der Figur des Arlecchino gleichsetzen.

5. Fazit

Musik ist von Natur aus humorlos. Dass der in so hohem Maße humoristisch begabte Hoffmann letztlich durch seine Erzählungen und nicht durch seine Opern berühmt geworden ist, dürfte kein Zufall sein.⁵⁵⁴ Sowohl die musikalischen Konventionen seiner Zeit als auch sein eigener ästhetischer Anspruch eines ‚poetischen Totaleffekts‘ verhindern eine Form kontrastiver Gegenüberstellung von Text und Musik, die notwendig

⁵⁵³ Levitz: *Oper als Zauberspiegel* (wie Anm. 241), S. 292 f.

⁵⁵⁴ Vgl. Keil: E.T.A. Hoffmann als Komponist (wie Anm. 65), S. 446 f.

wäre, um in der Oper grotesk-komische Wirkungen größeren Umfangs zu erreichen. Diese hingegen sind unerlässlich, um Hoffmanns ästhetische Grundidee, die prinzipielle Trennung von Natur und Kunst, von poetischer Idee und deren Veräußerung bzw. von Lebenswelt und romantischer Unendlichkeit, in künstlerischer Form darzustellen. In der rein textbasierten Literatur gelingt Hoffmann dies umso mehr: Die von ihm zur Verdeutlichung der Duplizität verwendeten literarisch-künstlerischen Mittel sind vielfältig und so zeituntypisch, dass Heinrich Heine Hoffmanns Dichtung als „ein mißgeschliffener Spiegel [...], tausendfältig verzerrt“⁵⁵⁵ bezeichnet und nicht zur romantischen Schule zählt.

Busoni wendet sich etwa ein Jahrhundert später explizit gegen den von Wagner weiterentwickelten und zum Stützpfeiler des Musikdramas avancierten ‚poetischen Totaleffekt‘ und findet gerade in Hoffmanns literarischem Werk hierzu die passende Anregung und Unterstützung. Zwar unterscheidet sich die in Hoffmanns musik-ästhetischen Schriften formulierte Vision einer romantischen Oper in wesentlichen Punkten vom künftigen ‚musikalischen Gesamtkunstwerk‘ Busonis, bezüglich des Stellenwertes der Oper, der Anforderungen an das Libretto und geeigneter Opersujets vermögen Hoffmanns Schriften jedoch auf Busoni höchst inspirativ zu wirken.

Die direkte Gegenüberstellung der Ästhetik Hoffmanns und Busonis verdeutlicht zudem zwei fundamentale ästhetische Gemeinsamkeiten. Eine erste besteht im stark visionären Glauben an die zukünftige ‚lebendige‘ Musik bei gleichzeitiger Rückschau auf die Emanation des musikalischen Geistes durch in besonderem Maße ‚begnadete‘ Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Busoni selbst bestätigt dies im *Entwurf*. Er zitiert eine Stelle aus Hoffmanns *Serapions-Brüdern*, die sich fast wie eine Vorwegnahme seines eigenen Programms der ‚Jungen Klassizität‘ liest:

„Nun! Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Lebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schmiegt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die hohen alten Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tosenden Geräusch des ausgelassenen wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen und die Musik frei und kräftig ihre Seraphschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist und von welchem Trost und Heil in die unruhige Brust des Menschen hinabstrahlt.“⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Heinrich Heine: *Die romantische Schule*, in: Heinrich Heine: *Schriften zu Literatur und Politik I* (= Heinrich Heine: *Sämtliche Werke*, Bd. III), nach dem Text der Ausgaben letzter Hand, mit Anmerkungen von Uwe Schweikert, 2. revidierte u. überarbeitete Aufl., München 1992, S. 336.

⁵⁵⁶ Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, hier zitiert nach: Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 38.

Eine zweite Gemeinsamkeit ist die Fokussierung auf die innere Struktur eines Kunstwerks. Anhand der Sonate verdeutlicht Hoffmann, wie die musikalische Form selbst zur poetischen Idee wird. Bei Busoni verstärkt sich dieser Gedanke. Mit dem Anspruch der Musik auf absolute Autonomie wird die Struktur an sich bereits zum unmittelbaren Ausdrucksträger menschlichen Fühlens. Dies hat entscheidende Konsequenzen für Busonis Opernvision und eröffnet unendlich viele neue Möglichkeiten der musikalischen Strukturierung und Gestaltung abseits bisheriger Konventionen und Normen.

Es darf vermutet werden, dass der in allen Bereichen der Kunst hochgebildete Busoni bei der konkreten Entwicklung und Ausarbeitung solch innovativer Strukturprinzipien sich auch abseits der Musik hat inspirieren lassen. Wie die Analyse des *Arlecchino* zeigt, weisen viele seiner zum Teil für essenzielle Kernstrukturen verwendeten künstlerischen Mittel mehr oder weniger starke Bezüge zu denjenigen literarischen Mitteln auf, die für Hoffmanns Erzählungen, speziell für seine Serapiontischen Erzählungen charakteristisch sind:

- Form des Capriccios, Gegeneinandersetzung heterogener Abschnitte, Fragmenthaftigkeit (betont durch Prinzip der Abgeschlossenheit), formale Ausgewogenheit (Schein von Willkür)
- symbolhafter Einsatz der Tonart A-Dur, zentrale Schlagworte und Sujets als wiederkehrende Motive
- inter- und intratextuelle Bezüge, Einbezug früherer Werke und Stile, Zitate und Eigenzitate, goethesche Stanzenform
- organischer Einbruch des Fantastischen (Weinrausch als Entgrenzung), unorganischer Einbruch des Fantastischen (plötzliche Konfrontation, Fenster/Türen als Einfallsorte), Konfrontation mit fremdartigen Personen
- groteske Elemente, konträre musikalische Stile (statt konträrer Sprachstile), gegensätzliche Klangsphären, Paarkonstellationen zur gegenseitigen Entlarvung/Kontrahenten
- dämonische Figuren, multiple Figuren, Grenzgängertum, personale Aufspaltung in Facetten, Fusion von Archetypen
- Anknüpfung an die Lebenswelt des Publikums, realer Handlungsort, Spießbürger/Philister als Bühnenperson
- symbolische Figuren, Verwendung von Ostinato-Modellen, musikalische Stereotype, Bezug zu stilisiertem Menuett, Einbezug von Elementen der Commedia dell'arte, Marionettenhaftigkeit
- Durchtrennung der Logizität, bewusste Mehrdeutigkeit, bewusstes Abweichen vom Konventionellen, groteske Handlungswendungen
- symmetrischer Aufbau, Spiel im Spiel, Einrahmung der Handlung, Symbolik des Spiegels
- Spiel mit der Erwartungshaltung, Provozieren von Assoziationen als wesentliche Beteiligung des Publikums
- Bildung unüberschaubarer Verweisungsnetze, hohes Handlungstempo, Verwendung von Fremdsprachen, bewusste Überforderung der Aufnahmefähigkeit des Publikums
- verschachtelte Erzählebenen, Perspektiv- und Ortswechsel, Einsatz visueller Gerätschaften
- Ausstieg aus der Rolle, Metakommentare, Vermischung von Fiktion und Biographie, direkte Ansprache des Publikums, Ausweitung des Publikumsraumes
- Mittel der Parodie, Übertreibung, pseudologische Aussagen, musikalische Lazzi, Wortspiele

Dass Busoni literarische Stilmittel Hoffmanns in seine Oper *Arlecchino* überträgt, erscheint aus zwei Gründen einleuchtend: Erstens beschäftigt sich Busoni bereits während der Komposition der *Brautwahl* intensiv mit dem hoffmannschen

Serapiontischen Prinzip und kommt dabei zwangsläufig auf die Frage, wie dieses von einer rein textbasierten Erzählung in die musikbezogene Oper transferiert werden kann, ohne dabei dem synästhetischen Modell Wagners zu folgen. Zweitens bieten sich Busoni in den hoffmannschen Erzählungen unzählige formale Strukturen, die ursprünglich aus Hoffmanns eigener kompositorischer und musikanalytischer Arbeit hervorgegangen und von dort in die fiktive Literatur übernommen worden sind. Auch wenn dieser Zusammenhang von der musikwissenschaftlichen Forschung erst sehr viel später hergestellt worden ist, hat Busoni vermutlich über eine gute Intuition für diese textimmanenten musikalischen Strukturen und deren Rück-Übersetzbarkeit verfügt.

Interessanterweise verwendet Busoni gerade in der ersten Hälfte der siebten Nummer, im Zentrum der gespiegelten irrealen Kunstwelt, nur wenig Distanz verursachende hoffmannsche Mittel. In der Welt des Marionettenhaften führt Busoni exemplarisch ‚seine‘ Oper vor. Wenn Wagner im romantischen Opernkonzept die Musik dem Text an die Seite stellt, um das ‚Rein-Menschliche‘ auszudrücken,⁵⁵⁷ so findet Busoni in der von unnatürlichen Darstellern getragenen *Nuova Commedia dell'Arte* die geeignete Möglichkeit, das ‚Ideal-Menschliche‘ auszudrücken: Seine symbolischen Figuren verkörpern das Nicht-Emotionalisierte und das von Moral, Religion und Gesetz Unbeeinflusste.

Dass Busoni am Ende seines *Entwurfs* Friedrich Nietzsche zitiert, ist kein Zufall. Busonis Vision einer Musik, die „von Gut und Böse nichts mehr wüßte“⁵⁵⁸, entspricht einer ‚Oper der Zukunft‘, die ganz im Sinne Nietzsches als „kritische Reaktion auf die geistige Dekadenz der Bürgerschicht und deren bequeme und beengende Realität“⁵⁵⁹ zu verstehen ist und sich gegen „überkommene Traditionen, Emotionalisierung und Moralisierung“⁵⁶⁰ wendet. Gerade mit seiner Titelfigur führt Busoni dieses ‚Ideal-Menschliche‘, einen durch höchste Reflexion und Selbstreflexion erreichten Urzustand prototypisch vor: die „unbewußte Einheit von Denken und Handeln ohne moralisches Bewußtsein“⁵⁶¹. Daher wendet sich Arlecchino durch das gesprochene (!) Wort⁵⁶² „an menschlichen Verstand“⁵⁶³ und setzt durch permanente Irritation, welche „den auf

⁵⁵⁷ Vgl. Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik* (wie Anm. 58), S. 117.

⁵⁵⁸ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 59 f.

⁵⁵⁹ Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik* (wie Anm. 58), S. 93.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 94.

⁵⁶¹ Ebd., S. 93.

⁵⁶² Vgl. Bozić: *Arlecchino oder die utopische Wirklichkeit der transzendenten Oper* (wie Anm. 47), S. 295.

⁵⁶³ Busoni: *Arlecchino* (wie Anm. 342), S. 1.

Komfort Eingestellten beunruhigt und unbehaglich stimmt“⁵⁶⁴, immer wieder neue Denkprozesse beim Publikum in Gang.

Der dieser Arbeit zugrundeliegende methodische Ansatz der Analyse, die Betrachtung des *Arlecchino* ‚durch die hoffmannsche Brille‘ bzw. unter dem speziellen Blickwinkel der drei aus Hoffmanns Ästhetik gewonnenen Gegensatzpaare, ermöglicht die Entdeckung einer Vielzahl von bisher unbeachteten Aspekten der Oper, welche ein schlüssiges Bild ergeben und mit Busonis ästhetischen Äußerungen in Briefen und Schriften im Einklang stehen. Gleichzeitig eröffnet sich ein Feld neuer Fragestellungen, denen im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr nachgegangen werden kann.

So scheint der Einfluss Nietzsches auf Busonis ästhetisches und gesellschaftspolitisches Denken wesentlich stärker zu sein, als bisher angenommen. Zwar hat Martina Weindel diesbezüglich bereits erste Überlegungen angestellt,⁵⁶⁵ diese müssten jedoch, vor allem im Bereich der Opernästhetik, noch vertieft werden. Auch das Libretto *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende* hat bisher bei Musikwissenschaftlern nur wenig Beachtung gefunden. Dieses als bewusste Ergänzung und Erläuterung zum *Arlecchino* geschriebene Dokument bietet aufgrund seiner Fülle an autobiographischen und gesellschaftskritischen Aspekten eine wichtige Quelle zur weiteren Erschließung der Ästhetik Busonis. Auch die vielen Querbezüge zwischen dem *Arlecchino* und der zeitgleich komponierten Oper *Doktor Faust* sind bisher nicht beachtet worden: Bereits die *Faust*-Vorrede, die wie im *Arlecchino* in goethescher Stanzenform formuliert ist, bezeugt eine ästhetische Verwandtschaft; der dämonische Arlecchino trägt viele Züge des allmächtigen Mephisto. Hier wäre eine vergleichende Untersuchung beider Opern vonnöten, besonders hinsichtlich des Zusammenhangs von geistiger Idee und formaler Anlage.

Mit Blick auf E.T.A. Hoffmann ist anzumerken, dass die Bedeutung seiner Ästhetik für Wagner mittlerweile wissenschaftlich dokumentiert,⁵⁶⁶ für die spätromantischen und modernen Komponisten jedoch noch lange nicht systematisch erfasst worden ist. Hier müsste insbesondere die kulturellen Vermittlungsrollen Frankreichs, Englands und Russlands, wo Hoffmann durchgehend rezipiert worden ist, miteinbezogen und der Blick auch auf jene seinerzeit modernen Theaterkonzepte gerichtet werden, die auf die Commedia dell’arte und andere Distanz schaffende, antiillusionistische Kunst-formen zurückgreifen, um wiederum die Opernentwicklung zu beeinflussen.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Jarnach: *Zum Geleit* (wie Anm. 366), S. VII.

⁵⁶⁵ Vgl. Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik* (wie Anm. 58).

⁵⁶⁶ Vgl. Kaiser: *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E.T.A. Hoffmanns* (wie Anm. 107).

⁵⁶⁷ Vgl. Bessenbacher: *Die Commedia dell’arte im Theater des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 317).

Sowohl Hoffmann als auch Busoni sind auch heute noch als Vordenker ästhetischer Ideen von Interesse und ihre Fragestellungen nach wie vor aktuell: Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungsprozesse suchen beide, jenseits von Theateroutine und wirtschaftlichem Interesse, eine neue Form der Oper, die den Kunstrezipienten aus seiner durch die „Leere der Normalität“⁵⁶⁸ geprägten „Hohlform der Existenz“⁵⁶⁹ herauszulösen vermag. Bis heute gilt es, diesem Grundauftrag der Oper immer wieder nachzukommen: Oper und Publikum müssen sich wechselseitig erschließen. Hoffmanns und Busonis Werkzeuge hierzu sind immer noch aktuell: die Irritation, die Störung und die Distanz. An der Figur des Matteo führt Busoni exemplarisch vor, dass dieser Prozess auch scheitern kann. Realistisch scheint er in die heutige Zeit zu blicken: Auf die geforderten „Voraussetzungen gestützt ließe sich eine Zukunft für die Oper sehr wohl erwarten. Aber das erste und stärkste Hindernis, fürchte ich, wird uns das Publikum selbst bereiten.“⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Althaus: *Philister und gemeines Leben* (wie Anm. 395), S. 525.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 10), S. 25.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie. Auswahl*, unter der Verwendung der Übersetzung von Hermann Gmelin, hrsg. von Heinrich Naumann, Stuttgart 1976
- Ferruccio Busoni: *Arlecchino. Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge*, Klavierauszug von Philipp Jarnach, englische Übersetzung von Edward J. Dent, Wiesbaden 1968
- Ferruccio Busoni: *Arlecchino. Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge*, Partitur, Leipzig 1918
- Ferruccio Busoni: Brief an Jakob Wassermann, 10.6.1913, Mus. Nachl. F. Busoni B I, 1158a+b, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C50F00000000>, letzter Zugriff am 4.10.2016 um 12.20 Uhr
- Ferruccio Busoni: *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende. Scheinbar ein Fragment*, in: Claudia Feldhege: *Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg 1996 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 29), S. 202-227
- Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H.H. Stuckenschmidt, Frankfurt am Main 1974
- Ferruccio Busoni: *Briefe an seine Frau. 1889–1923*, Gesamtausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Bd. 1, Wilhelmshaven 2015 (Quellenkunde zur Musikgeschichte, 66A)
- Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*, Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin 1956
- Ferruccio Busoni: *Harlekins Reigen. Rondò Arlecchinesco*, Op. 46, Partitur, Wiesbaden 1964
- Ferruccio Busoni: *Selected letters*, übersetzt, herausgegeben und mit einer Einleitung von Antony Beaumont, London 1987
- Ferruccio Busoni: *Zum Geleit*, in: E.T.A. Hoffmann: *Phantastische Geschichten*, eingeleitet von Ferruccio Busoni, illustriert von Ernst Stern, 4. Aufl., München [u.a.] o.J. (Galerie der Phantasten, 1), S. IX-XII
- Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Sigmund Freud: *»Der Dichter und das Phantasieren«*. *Schriften zur Kunst und Kultur*, hrsg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2010 (Reclams Universal-Bibliothek, 18783), S. 187-227
- Heinrich Heine: *Schriften zu Literatur und Politik I* (= Heinrich Heine: *Sämtliche Werke*, Bd. III), nach dem Text der Ausgaben letzter Hand, mit Anmerkungen von Uwe Schweikert, 2. revidierte u. überarbeitete Aufl., München 1992
- E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 1985 ff.
- Bd. 2.1.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main 1993
 - Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main 1985
 - Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2001
- E.T.A. Hoffmann: *Rezension der Sinfonie Nr. 5 von Friedrich Witt*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 11, 1809 (Nr. 33, 17.5.1809), Sp. 513-517, URL: https://archive.org/stream/bub_gb_R98qAAAAYAAJ#page/n289/mode/2up, letzter Zugriff am 21.9.2016 um 15.16 Uhr
- Albert Giraud: *Pierrot lunaire*, übs. von Otto Erich Hartleben, in: Gabriele Beinhorn: *Das Grotteske in der Musik. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«*, Freiburg 1988 (Musikwissenschaftliche Studien, 11), S. 257-260
- Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig u. László F. Földényi: *Marionetten und Übermarionetten*, Berlin 2012

Sekundärliteratur:

- Robert Abels: *Ferruccio Busonis Suche nach einem eigenen Stil. Seine Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne (1889-1907)*, Mainz 2000 (Schriften zur Musikwissenschaft, 4)
- Eric Achermann: *Text-Musik-Relationen*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 546-552
- Gerhard Allroggen: *Musikalische Schriften und Rezensionen*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 413-424
- Thomas Althaus: *Philister und gemeines Leben*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 525-529
- Franz Backhaus: »*Arlecchino*«. *Ein theatralisches Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag zur Geschichte der Parodie in der Oper*, Innsbruck 1977
- Antony Beaumont: *Busoni the Composer*, London 1985
- Gabriele Beinhorn: *Das Grotteske in der Musik. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«*, Freiburg 1988 (Musikwissenschaftliche Studien, 11)
- Veit Alexander Bessenbacher: *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2015
- Renate Božić: *Arlecchino oder die utopische Wirklichkeit der transzendenten Oper. Zur musik-ästhetischen Reflexion Ferruccio Busonis und Ernst Blochs*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Bd. 1, Anif/Salzburg 1994, S. 289-298
- Tiziana Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell'Arte und der ‚Fiabe Teatrali‘ in Hoffmanns Werk*, Würzburg 2012 (Würzburger wissenschaftliche Schriften, 770)
- Thomas Cramer: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*, München 1966 (Zur Erkenntnis der Dichtung, 4)
- Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978
- Edward J. Dent: *Ferruccio Busoni. A biography*, London 1933, Nachdruck London 1966
- Klaus Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Frankfurt am Main 1991 (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, 15)
- Klaus Deterding: *E.T.A. Hoffmann. Die großen Erzählungen und Romane. Einführung in Leben und Werk*, Bd. 2, Würzburg 2008
- Klaus Deterding: *Hoffmanns Erzählungen. Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns (= E.T.A. Hoffmann. Die großen Erzählungen und Romane, Bd. 1)*, Würzburg 2007
- Klaus-Dieter Dobat: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen 1984 (Studien zur deutschen Literatur, 77)
- Heide Eilert: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen 1977 (Studien zur deutschen Literatur, 52)
- Claudia Feldhege: *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg 1996 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 29)
- Helmut Feldmann: *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Köln 1971 (Studi italiani, 11)
- Susanne Fontaine: *Busonis »Doktor Faust« und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel 1998
- Susanne Fontaine: »*La nuova commedia dell'arte*«. *Busonis 'Turandot' und 'Arlecchino'*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Salzburg 1994 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 23), S. 299-310
- Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner, Sonderausg., Stuttgart 2008
- Christian Geltinger: *Eine Oper der Dichter. Studien zum deutschen Opernlibretto um 1800*, Anif/Salzburg 2010 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 68)
- Albert Gier: *Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'arte im Musiktheater*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Salzburg 1994 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 23), S. 193-205

- Hiltrud Gnüg: *Don Juan*, München und Zürich 1989
- Alexandra Heimes: *Traum und Rausch*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 554-557
- Vittorio Hösle: *Dantes Commedia und Goethes Faust. Ein Vergleich der beiden wichtigsten philosophischen Dichtungen Europas*, Basel 2014
- Uwe Japp: *Die Serapions-Brüder (1819/21)*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 257-267
- Philipp Jarnach: *Schriften zur Musik*, mit Einführungen und Werkverzeichnis, hrsg. von Norbert Jers, Kassel 1994
- Philipp Jarnach: *Zum Geleit. Ferruccio Busoni*, in: Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*, Neuausg. der Schriften und Aufzeichnungen Busonis revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin 1956, S.VII-XIII
- Kristina Jobst: *Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. Romantik, Vormärz und Realismus*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 409-411
- Anne Katrin Kaiser: *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg i. Br. 2009
- Wolfgang Kayser: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2. unveränd. Aufl., Hamburg 1961
- Werner Keil: *E.T.A. Hoffmann als Komponist*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 425-448
- Werner Keil: *Rezeption in der Musik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 424-426
- Christoph Kleinschmidt: *Serapiontik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 537-539
- Martin Klessinger: *»O wie ängstlich, o wie feurig, ...«. Form und Ausdruck in der Musik der Oper von Monteverdi bis Rihm*, Münster 2009
- Detlef Kremer: *»Das Land der Kunst« – Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe – Arnim – Hoffmann)*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hrsg. von Sandro Moraldo, Heidelberg 2002 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 186), S. 91-104
- Detlef Kremer: *Frühromantische Theorie der Literatur*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 47-57
- Detlef Kremer: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, 3. aktual. Aufl., Stuttgart 2007
- Detlef Kremer: *Tier-Mensch-Kreuzungen*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 552-554
- Wolfgang Krömer: *Commedia dell'arte*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1995, Sp. 955-961
- Johannes F. Lehmann: *Humor/Ironie/Komik*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 379-383
- Erwin Lendvai: *Busoni: Turandot. Arlecchino*, in: *Sozialistische Monatshefte*, redigiert von Joseph Bloch, 27. Jg., 57. Bd., 1921 II, Berlin 1921, S. 776, URL:<http://library.fes.de/sozmon/pdf/1921/1921-08-29.pdf>, letzter Zugriff am 18.10. 2016 um 10.05 Uhr
- Tamara Levitz: *Oper als Zauberspiegel: Reflexionen über Busonis ‚Arlecchino‘*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz. 1997*, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart 1997, S. 284 - 309
- Ernst Lichtenhahn: *Schriften zur Musik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, hrsg. von Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, München 1986, S. 241-257
- Claudia Lieb: *Grotteske und Pathos*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 496-499
- Claudia Lieb: *Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. Moderne*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 411-414
- Tim Lörke: *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Moderne als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010
- Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 1995 (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, 32)

- Carol Marsh: *Menuett. Tanz*, übersetzt von Stephanie Schroedter, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 121-126
- Henning Mehnert: *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*, Stuttgart 2003
- Arno Meteling: *Phantastik und Alltäglichkeit*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 519-525
- Heinz Meyer: *Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine stilkritische Untersuchung*, Wolfenbüttel und Zürich 1969
- Diether de la Motte: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, 5. Aufl., Kassel 1994
- Siegrid Nieberle: *Stimme/Instrument/Instrumentalmusik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 400-404
- Giacomo Oreglia: *The Commedia dell'Arte*, übersetzt von Lovett F. Edwards, mit einer Einleitung von Evert Sprinchorn, London 1968
- Lothar Pikulik: *Die Hyroglyphenschrift von Gebärde, Maske, Spiel. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot und die Commedia dell'arte*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hrsg. von Sandro Moraldo, Heidelberg 2002 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 186), S. 145-157
- Helmut Prang: *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1972
- Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, 2. durchgesehene und mit einem Register versehene Aufl., München 1976
- Angelika Rahm: »Un dottore della mia sorte«. *Der Arzt in der komischen Oper*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Salzburg 1994 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 23), S. 227-234
- Albrecht Riethmüller: *Busoni. Wirkung und Nachwirkung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., Personenteil Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 2000, Sp. 1397-1399
- Albrecht Riethmüller: *Busoni und die Hegemonie der deutschen Musik*, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 64-78
- Albrecht Riethmüller: *Mozart – Don Juan – Arlecchino – Busoni. Fragmente zu einem Rollenspiel*, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer u. Siegfried Mauser, Laaber 1992 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 2), S. 149-169
- Judith Rohr: *E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 71)
- Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007
- Stefan Scherer: *Prinzessin Brambilla*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 237-256
- Olaf Schmidt: »Callots fantastisch karikierte Blätter«. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen, 181)
- Thomas Schmidt-Beste: *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel 2006
- Herbert Schneider: *Arie. 19. Jahrhundert*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 1, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1994, Sp. 823-839
- Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 3/I, *Das 20. Jahrhundert. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, 4. Aufl., Kassel 2010
- Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2)
- Wulf Segebrecht (mit Ursula Segebrecht): *Kommentar*, in: *E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2001, S. 1203-1653
- Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München 1996

- Ulrich Stadler: *Sprache, Stil, Poetik*, in: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, hrsg. von Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, München 1986, S. 46-63
- Wolfram Steinbeck: *Menuett. Das Menuett in der Instrumentalmusik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., Sachteil Bd. 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 126-131
- Hartmut Steinecke: »*Ein Spiel zum Spiel*«. *E.T.A. Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell'arte*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hrsg. von Sandro M. Moraldo, Heidelberg 2002 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 186), S. 127-143
- Hartmut Steinecke: *Hoffmanns Leben*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 1-17
- Claudia Stockinger: *Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15)*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 87-100
- Claudia Stockinger: *Fragment*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. v. Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 489-491
- Johannes Streicher: »*Falstaff*« und die Folgen: *L'arlecchino moltiplicato. Zur Suche nach der lustigen Person in der italienischen Oper seit der Jahrhundertwende*, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Bd. 1, hrsg. von Peter Csobádi u.a., Salzburg 1994 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 23), S. 273-288
- Michael Struck-Schloen: »*Die Brautwahl*«. *Studien zum Einfluß E.T.A. Hoffmanns auf Ästhetik und Gehalt von Ferruccio Busonis erster Oper*, [Magisterarbeit], [Köln1986]
- Michael Struck-Schloen: »*Der Dichter und der Komponist*«. *Wandlungen der Opernästhetik Ferruccio Busonis*, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift. Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, S. 561-578
- Dirk Uhlmann: *Identität/Ich-Auflösung*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, 2. erw. Aufl., hrsg. von Detlef Kremer, Berlin 2010, S. 499-501
- Jakob Wassermann: *In Memoriam Ferruccio Busoni* [Berlin 1925], URL:<http://www.rodioni.ch/busoni/inmemoriam/wassermann.html>, letzter Zugriff am 19.9.2016 um 15.45 Uhr
- Martina Weindel: *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshaven 1996 (Veröffentlichungen zur Musikforschung, 18)