

## **„More real than the real world itself“? Harrison Birtwistles und Stephen Pruslins *Punch and Judy* (1968)**

Mauro Fosco Bertola

*Punch and Judy*, eine „tragical comedy or comical tragedy in one act“, wie das Werk von seinen Autoren bezeichnet wurde, uraufgeführt im Jahr 1968 in Aldeburgh, ist die erste Oper von Harrison Birtwistle und steht damit am Beginn einer glanzvollen Karriere dieses englischen Komponisten, die bis in die jüngste Zeit hineinreicht und Birtwistle vor allem als herausragenden Vertreter dieser spezifischen Gattung auszeichnet. Das Libretto stammt aus der Feder des Pianisten Stephen Pruslin, der zusammen mit Birtwistle bei den sogenannten *Pierrot Players* jener Zeit mitwirkte, einem kammermusikalischen Ensemble, das sich unter der Leitung von Peter Maxwell Davies und Birtwistle selbst der Bekanntmachung und Verbreitung der jüngsten kontinentalen Musikproduktion auf der englischen Insel widmete.

Musikalisch wie dramaturgisch als ein Mosaik aus kleinen, in sich abgeschlossenen und sich oft von Nummer zu Nummer wiederholenden festen Formen und Handlungstopoi gestaltet, erzählt die Oper, aufgeteilt in einen Prolog, vier Szenen und einen Epilog, im Rückgriff auf die bekannten Figuren des englischen Puppentheaters Mr. Punch und dessen Frau Judy die Geschichte von Punchs Suche nach Pretty Polly, der idealen Frau seiner Träume. Wie bereits der Name ‚Punch‘ deutlich macht, der nichts anderes als eine anglierte und verkürzte Version des italienischen Pulcinella ist (Pulcinella, Punchinella, Punch), handelt es sich hier erstens um eine Form des Theaters, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluss der italienischen *Commedia dell’arte* in England etabliert hat, und zweitens um ein Spektakel, dessen dramaturgische Formel aus einer Aneinanderreihung von lustig-grausamen Schlägereien (Punch) und anderen Gewalttaten besteht.<sup>1</sup> Obwohl in Pruslins und Birtwistles Oper reale Sänger auf der Bühne agieren, verhalten

---

<sup>1</sup> Über Entstehung und Rezeptionsgeschichte von *Punch and Judy* als Theaterstück in England siehe das Kap. „Punch und Polichinell“ in Johannes Minuth, *Das Kaspertheater. Geschichte des lustigen Handpuppenspiels als Spiegelbild seiner jeweiligen Zeit*, Frankfurt a. M. 1996, S. 29–50 sowie die klassische Studie von Robert Leach, *The Punch and Judy Show. History, Tradition and Meaning*, London 1985; siehe zum Puppenspiel in England auch den Beitrag von Matthew Gardner im vorliegenden Band.

sie sich genau wie die Marionetten des Originalspektakels: Wir stehen vor einer Welt, in der die Eintrittsarie von Punch zum Beispiel aus einem grotesken Lullaby besteht, bei dem Punch in einem Vers nach dem anderen seinem eigenen, mit Judy gezeugten Baby humorvoll erzählt, wie er ihn in das Feuer werfen wird; was Punch am Ende, nicht ohne sein charakteristisches, schrillendes Lachen, dann auch tatsächlich tut. Nachdem er im Laufe der vier Szenen seine eigene Frau und die anderen zwei traditionellen Comprimari (The Doctor, The Lawyer), zusammen mit dem Erzähler selbst, Punchs Freund Choregos, umbringt, kommt das *Lieto fine* nur dadurch zustande, dass Punch mit demselben unbändigen mörderischen Impuls, der seine vorigen Missetaten motiviert hat, nun auch seinen eigenen Henker, Jack Ketch, ermordet. Die aus keinerlei ethischen beziehungsweise moralischen Gründen erfolgte Beseitigung des Bösewichts ist dasjenige, was letztlich Pretty Pollys Herz bewegt und die Oper schließen lässt in einer klaren textlichen Anspielung auf Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* mit der Verherrlichung der wiederhergestellten kosmischen Harmonie von Mann und Frau: „Man and wife, wife and man / Together complete the celestial plan“.

Wer hier einfach einem präödpalen Universum zu begegnen glaubt, in dem man sich von Pulcinella zu Harpo Marx, vom Kaspertheater zur Slapstickkomödie, in einer Welt (angeblicher) kindlicher Unschuld jenseits von Liebe und Tod, Normen und deren Übertretung, freudschen Urvätern und Kastrationsprinzip bewegt, wer also Birtwistles und Pruslins *Punch and Judy* als musiktheatralisches Späßchen auffasst, welches mittels der Groteske und der Parodie ein zügelloses *Es* auf der Bühne zelebriert, dem wir in der Realität jedoch nie gerne begegnen würden, stößt unvermittelt auf eine ganze Reihe von Ungereimtheiten. Deren allererste liegt gerade in den offenkundigen Zielen, welche beide Autoren mit diesem Werk explizit verfolgen. Das Libretto zur Oper wird nämlich mit folgendem programmatischen Hinweis für die Produktion eröffnet:

*Punch and Judy* starts from the premise that the world of toys, dolls, and puppets can be more real than the real world itself, and that through these artificial characters, statements about human nature can be made in a more vivid and concentrated form that is often possible in realistic theatre. This artificial world can best be realized through stylization, already inherent in the form, language, and music of the work, and extending to all aspects of its production.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Harrison Birtwistle und Stephen Pruslin, *Punch and Judy*, London 1968, S. 1.

Wie soll man eine solche, sicherlich nicht bescheidene Zusammenführung dreier ganz fundamentaler Dimensionen – einer ontologischen (die Unterscheidung zwischen der Realität und dem, was man als ihren Mehrwert bezeichnen könnte, das „more real than real world itself“), einer anthropologischen (das Werk soll Aussagen über das Wesen des Menschen treffen) und einer ästhetischen (Stilisierung als ein Spiel mit dem Artifizialen, als eine Verschränkung von Kunst und Künstlichkeit auf der dramaturgischen, sprachlichen und musikalischen Ebene) – unter dem Vorzeichen eines Marionettenspektakels verstehen? Sollen wir dies ernst nehmen? Und wenn ja, in welchem Sinne? Im Folgenden möchte ich mich dieser Frage in drei Schritten annähern.

### „Nicht völlig *à la lettre*“? Punch und sein Doppelgänger

Im dritten Abschnitt der Saga setzt Punch seine Reihe von Missetaten fort, indem er nun auch den Erzähler selbst, den Choregos, ermordet. Bevor er dies mit einer Serenade auf der Viola da gamba vollzieht (eine dramaturgische und textliche Anspielung an die Serenade gegen Ende von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*), singen Punch und die anderen, von ihm bereits in den vorigen Nummern ermordeten Figuren einen Pään, welcher den traditionell zur Ehre Apollons intonierten feierlichen Gesang mit folgendem Worten ad absurdum führt: „With strumpet and rum / with symbols that warp / with tumbil and trance / Will Choregos be strung.“<sup>3</sup> Es ist leicht, sich den sarkastisch-grotesken Gestus der dazu erklingenden Musik vorzustellen, und dabei haben verschiedene Interpreten von Michael Nyman in seiner Rezension der Werkpremiere 1968 bis hin zu Meiron Bowen oder Robert Adlington überzeugend hervorgehoben, wie Pruslin und Birtwistle hier beabsichtigen, die Ermordung des Choregos, der einzigen handelnden Person der Oper, die nicht zu den Figuren des Originalspektakels gehört, als eine symbolische Ermordung der Musik selbst zu konstruieren.<sup>4</sup> In seiner jüngsten wegweisenden Studie über Birtwistles Operschaffen von 2012 greift David Beard dann auf

<sup>3</sup> „Mit Dirnen und Rum / Mit Symbolen, die verderben / Mit Schafott-Karren und Trance / wird der Choregos aufgehängt“ (Übersetzung des Verfassers).

<sup>4</sup> Vgl. Michael Nyman, „Harrison Birtwistle’s Punch and Judy“, in: *The Listener*, 10. Oktober 1968, S. 481; Meiron Bowen, „Harrison Birtwistle“, in: *British Music Now. A Guide to the Work of Younger Composers*, hrsg. von Lewis Foreman, London 1975, S. 68; Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2000, S. 10.

Jacques Attali berühmte Monographie *Noise. The Political Economy of Music* aus dem Jahr 1977 zurück und präzisiert, wie Punks Bluttat an Choregos als eine rituelle Ermordung der Gattung Oper als solcher in ihrer gesellschaftlichen Funktion beziehungsweise in ihrer Rolle als „a potent symbol of social control“ zu verstehen sei.<sup>5</sup> Dennoch, bevor die Mordszene mit der Serenade ihren surreal-verzerrten Höhepunkt erreicht, ergreift Judy, die ebenfalls von ihrem Ehemann Punch gleich zu Beginn der Oper ermordet wurde, unvermittelt das Wort und singt nach einem einleitenden Rezitativ eine als solche vom Komponisten ausdrücklich bezeichnete Aria, deren Text wie folgt lautet: „Be silent, strings of my heart. / The rainbow on this bridge reveals suspensions of eternal harmony. / Be silent, strings of my heart! Be still“ (Abb. 1).

Aria  
♩ = c. 60

Judy

stage

oboe d'amore obbligato

Be

alto flute

harp

pit

*p* *mp* *pp* *p*

<sup>5</sup> Vgl. David Beard, *Harrison Birtwistle's operas and music theatre*, Cambridge u. a. 2012, S. 66–78, hier S. 73. Siehe außerdem Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis, Minn. u. a. 2009 und Susan McClarys kritische Anmerkungen bezüglich Attalis Thesen über die Oper in ebd., S. 149–158.

The image shows a musical score for Harrison Birtwistle's 'Punch and Judy'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef, a 3/4 time signature, and a dynamic marking of *mp*. It features a melodic line with triplets and a fermata marked with an asterisk (\*). The middle staff is a vocal line with a treble clef, a 3/4 time signature, and a dynamic marking of *pp*. It includes the lyrics 'si' and 'lento' and features a melodic line with triplets and a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), a 3/4 time signature, and a dynamic marking of *pp* with a *cresc.* marking. It features a complex melodic line with triplets, quintuplets (5), and septuplets (7), and a bass line with a fermata. The overall dynamic range is from *pp* to *mp*.

Abb. 1: Harrison Birtwistle, *Punch and Judy. Eine tragische Komödie oder eine komische Tragödie in 1 Akt* © Copyright 1968 by Universal Edition (London), Ltd., London/UE 14191, S. 119.

Das durchaus ernstzunehmende gehobene Register des in der ausgesuchten Metaphorik seiner Bildsprache dem Konzeptismus nahestehenden Textes spiegelt sich deutlich in der Musik zu dieser Nummer wider, die von vielen Interpreten als das schönste Moment des gesamten Werkes deklariert wurde:<sup>6</sup> Sowohl die Begleitung als auch der weitgespannene Ambitus des von ausgedehnten Sprüngen geprägten melodischen Duktus geben akustisch die dem Text zugrundeliegende Brücken-Metaphorik wieder. Vor allem verleihen sie aber im Zusammenhang mit der geschlossenen Da Capo-Form dem konzeptuellen Inhalt der Verse eine unmittelbare klangliche Gestalt, und zwar die der Heraufbeschwörung einer ewigen Harmonie, die aus einer dynamischen, offenen Spannung zwischen kontrastierenden Elementen besteht. Diese Stilisierung des musikalischen Satzes im Sinne eines unüberhörbaren Rückbezuges auf den Bach der großen Passionen-Arien, die in einem von der dissonanten Schärfe des diastematischen Verlaufs geprägten, durchaus emotionalen, aber dennoch immer zurückgehaltenen Gestus und in der Verwendung der Oboe d’amore als Obbligato-Instrument zum Vorschein tritt, verschließt sich sowohl dem Sarkasmus und der Ironie eines Strawinsky’schen *Pulcinella* als auch dem emotional aufgeladenen expressionistischen Gestus eines *Pierrot*

<sup>6</sup> Vgl. Michael Hall, *Harrison Birtwistle*, London 1984, S. 65; Adlington, *Birtwistle*, S. 11; Jonathan Cross, „Lines and Circles. On Birtwistle’s *Punch and Judy* and *Secret Theatre*“, in: *Music Analysis* 13/2–3 (1994), S. 203–225, insb. S. 218.

*lunaire* und lässt solcherart Affektfärbung keinerlei Raum. Wie eine tragische Figur alten Zuschnitts tritt hier stattdessen Judy im Zeichen jener erhabenen Weisheit auf, welche der Härte des eigenen, individuellen Schicksals dessen Aufhebung in einer übergeordneten Harmonie des Ganzen entgegenstellt. Diese und ähnliche Stellen im Verlauf von *Punch and Judy* werfen durchaus ernsthafte Fragen zu Sinn und Ziel einer solchen „tragicomedy or comitragedy“ auf, wie beide Autoren ihr Werk bezeichnen.

David Beard, der sich vor allem anhand der Konzepte von Groteske und Parodie an das Werk annähert, greift auf seine Deutung der darauffolgenden Mord-Szene an Choregos im Sinne einer symbolischen Ermordung der Oper zurück und hebt dann hervor, dass „at the very moment opera faces a death sentence, Birtwistle’s music pleads convincingly for the defence“.<sup>7</sup> Er sieht sich hier also mit etwas konfrontiert, das er nicht anders deuten kann als eine vom Komponisten und Librettisten absichtlich getroffene widersprüchliche dramaturgische Entscheidung und kommt schließlich zu folgendem resignativem Schluss:

Like folk humour, in which ‘Bare negation is completely alien’, Punch’s laughter is ambivalent. Moreover, the folk carnival posited the very social and ecclesiastical traditions that is sought to invert [...]. Perhaps Britten disliked *Punch* because he felt that, like parody, it ‘appeared to subvert the dignity of art’. The evidence suggests that the subversive tendencies of *Punch* are indeed strong. However, such tendencies are balanced by ambivalence and ambiguities.<sup>8</sup>

Der entscheidende Punkt ist hier nicht, Beard faktisch zu widerlegen: Ambivalenzen und Ambiguitäten zeichnen dieses Werk durchaus aus, und Beard verfolgt sicherlich einen richtigen Weg, wenn er die jüngste musik- und literaturwissenschaftliche Forschung über die Konzepte von Parodie und Groteske, insbesondere Linda Hutcheons Monographie aus dem Jahr 2000 über die Parodie, zu Rate zieht, welche die inhärente Ambiguität dieser ästhetischen Strategien hervorhebt.<sup>9</sup> Der eigentlich bemerkenswerte Punkt ist stattdessen, dass Beard, ausgehend von dem richtigen Erkennen einer dem Werk inhärenten Spannung beziehungsweise Gebrochenheit, jegliche Deutung dieser Erkenntnis verweigert (abgesehen von einer nicht weiterverfolgten Anspielung auf Michel Foucaults Reflexionen über den inhärenten

<sup>7</sup> Beard, *Birtwistle’s operas*, S. 74.

<sup>8</sup> Ebd., S. 77–78.

<sup>9</sup> Vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana u. a. 2000.

Zusammenhang zwischen Macht und Widerstand, die Beard eher implizit mit der Tatsache verbindet, dass opernhafte Momente und Andeutungen sogar noch nach der ‚Ermordung‘ der Gattung in Gestalt des Choregos weiterhin im Verlauf von *Punch and Judy* auftauchen) beziehungsweise die Gebrochenheit als solche einfach als rätselhaft hinnimmt. Sollen wir also dem berühmt-berüchtigten vernichtenden Urteil über die Oper zustimmen, welches Lord Chesterfield in einem Brief an seinen Sohn 1752 fällte, und mutatis mutandis sagen: „Whenever I go to [*Punch and Judy*], I leave my sense and reason at the door with my half-guinea“?<sup>10</sup>

Ich vermute, dass mittlerweile der kundige Hörer ein seltsames Déjà-vu (oder -entendu) erlebt hat: Ist Birtwistles und Pruslins *Punch and Judy*, ein musiktheatralisches Werk, in dem zwar reale Sänger auftreten, diese jedoch die Handlungen und die Welt des Puppentheaters nachahmen; ein Werk, in dem mittels einer Aneinanderreihung von kurzen Chören, Arien und geschlossenen Nummern stilistische und motivische Rückbezüge auf die gesamte Musikgeschichte eingeflochten werden, die weder ironisch noch im Sinne eines Verfremdungseffekts konzipiert sind; ein Werk, dessen Ziel es ist, ausgerechnet durch die Präsenz von Puppen auf der Bühne Aussagen über die Realität und die menschliche Natur zu treffen – ist also ein solches Werk nicht am ehesten zu verstehen als eine direkte Anknüpfung an ein künstlerisches Programm, das ein halbes Jahrhundert vor Pruslin und Birtwistle formuliert wurde, nämlich in Ferruccio Busonis berühmter Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* aus dem Jahr 1916? Soll nicht *Punch and Judy*, um es mit Busonis Worten zu formulieren, „eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert“?<sup>11</sup> Ist nicht dieses Werk so angelegt, dass „der künstlerische Genuss [nicht] zur menschlichen Teilnahme herabsinkt“ und dass gerade deshalb seine Autoren, wie seine Darsteller und sein Publikum, „ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken“ bleiben?<sup>12</sup>

*Punch* wird also in Pruslins und Birtwistles Bearbeitung zum englischen Doppelgänger nicht etwa von Pulcinella, sondern von Arlecchino, von jenem musiktheatralischen Werk, mit dem Busoni 1917 anfang, seinen ästhetischen

<sup>10</sup> Vgl. Lord Chesterfield, *Letters*, hrsg. von David Roberts, Oxford 1998, S. 250.

<sup>11</sup> Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt*, Berlin 2016, S. 24. Für eine erste Einführung zu Busonis Schrift siehe Antony Beaumont, *Busoni, the composer*, London u. a. 1985, S. 89–98.

<sup>12</sup> Busoni, *Entwurf*, S. 25.

Ideen eine kompositorische Form zu geben. Man denke nur an die Worte, mit denen *Arlecchino* von dem Protagonisten eröffnet wird:

Ein Schauspiel ist's für Kinder nicht, noch Götter, / Es wendet sich an menschlichen Verstand; / Deutet es drum nicht völlig *à la lettre*, / Nur scheinbar liegt der Sinn offen zur Hand. [...] So spiegelt sich die kleine Welt im kleinen, / Was leben wahr will nachgeahmt erscheinen.<sup>13</sup>

Ebenso der Schluss des Werkes: Auch hier, in *Arlecchino*, scheint jene unbändige, sich allen Regeln und Normen widersetzende, individuelle Lebenskraft sich zelebrieren zu wollen, welche später auch die Figur von Punch auszeichnen wird:

Wer siegt? Wer fällt? / Und wer behält / zuletzt sein Recht? / Der auf sich selbst gestellt, / dem Herzen nach, / im Hirne wach, / den graden Weg erwählt / Der sich begnügt, / wenn's ihm geglückt, / die Selbstheit sich zu wahren; / der auch geflickt / sich niemals bückt, / ich hab's an mir erfahren.<sup>14</sup>

Auch musikalisch stellt in *Punch and Judy*, wie bereits hervorgehoben, die konsequente Integration von Formen, Stilelementen und Motiven aus der gesamten Musikgeschichte, welche nie als de-kontextualisierte Objets trouvées verwendet werden, ein klares Pendant zu Busonis eigenem kompositorischen Verfahren in *Arlecchino* dar;<sup>15</sup> ein Verfahren, das in seinem Fall der Idee einer „jungen Klassizität“ verpflichtet war.<sup>16</sup> Dennoch, wie bei jedem Doppelgänger-Paar, ist auch hier ein unüberhörbares Moment der Differenz vorhanden. Bereits beim ersten Anhören fällt zum Beispiel unmittelbar auf, wie Birtwistles Werk sowohl auf der dramaturgischen als auch auf der musikalischen Ebene einen deutlich aggressiveren Ton als Busoni anschlägt: Die Groteske, ein karikierender, sarkastischer Gestus, ein kontinuierlicher Rekurs auf die Sphäre der Gewalt in Klang und Handlung sind solche Elemente, welche

<sup>13</sup> Ferruccio Busoni, *Arlecchino. Ein theatrales Capriccio in einem Aufzuge* (Klavierauszug), Wiesbaden 1968, S. 5.

<sup>14</sup> Busoni, *Arlecchino*, S. 130.

<sup>15</sup> Über die Präsenz der Musikgeschichte in Birtwistles Musik zu *Punch and Judy* siehe Beard, *Birtwistle's Operas*, S. 39–42.

<sup>16</sup> Über Busonis Konzept einer jungen Klassizität siehe seine Aufsätze „Junge Klassizität (An Paul Bekker)“, „Junge Klassizität“ und „Ein Testament“, alle in Ferruccio Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*, Berlin-Halensee 1956, jeweils S. 34–38; 38f.; 69–71. Für die kritische Reflexion über Busonis Konzept siehe u. a.: Albrecht Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988, S. 165–186 und Martina Weindel, *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelms-haven 1996, S. 90–98.



*Punch and Judy* von *Arlecchino* stark unterscheiden. Sollen nun diese Unterschiede einfach nur dem Umstand geschuldet sein, dass die beiden Werke zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden sind? Soll Birtwistles barscherer Ton zum Beispiel einfach auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass er sein Werk nach der zweiten Wiener Schule und zu einer Zeit schrieb, in der Darmstadt, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und andere kompositorisch den Hauptton angaben und in der gerade eine Art sozialer Revolution stattfand? Oder sollten wir nicht doch die Unterschiede, um Busonis eigene Formulierung in affirmativer Form zu verwenden, ‚völlig à la lettre‘ nehmen, ihnen genauer nachgehen und sie als Zeichen eines hinter den Gemeinsamkeiten nur verdeckten, in Wahrheit jedoch radikal anderen ästhetischen und weltanschaulichen Programms deuten? Gerade diese zweite Option liegt hier zugrunde, denn, wie sich am Ende zeigen wird, die Realität, welche Busoni und Birtwistle mittels des Zerrspiegels des Marionettentheaters zum Vorschein bringen möchten, ist bei den beiden Komponisten grundverschieden; *Arlecchino* und *Punch* setzen sich nicht etwa mit derselben Realität auf bloß unterschiedliche Art und Weise auseinander, sondern konfrontieren sich mit zwei völlig differierenden Realitätskonzepten. Und gerade ein solches Unterscheiden muss man sich vor Augen führen, wenn man die von Beard zu Recht hervorgehobenen Ambivalenzen und Ambiguitäten von *Punch and Judy* angemessen verstehen möchte. Zunächst wollen wir jedoch auf jenes Element kurz eingehen, welches beiden Werken gemeinsam ist, nämlich auf die Entscheidung, die „Realität“ mittels eines Umwegs über das Puppentheater künstlerisch zu durchdringen. Die Frage ist also: Warum Marionetten?

### **Wie wenig wirklich ist die Wirklichkeit? Von den Vorzügen wiederholten Sündigens**

Heinrich von Kleists berühmter Aufsatz *Über das Marionettentheater* aus dem Jahr 1810 endet bekanntlich mit folgender Frage: „Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“<sup>17</sup> Am Schluss seines Essays fragt

---

<sup>17</sup> Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengele, München 2010, Band II, S. 425–433, hier S. 433. Über Kleists Aufsatz siehe den einführenden Artikel von Ulrich Johannes Beil, „Über das Marionettentheater“, in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart u. a. 2009, S. 152–156.

Kleist somit, ob es dem Menschen eigentlich nicht besser angeraten sei, seine Ursünde sozusagen zu verdoppeln: Nachdem der Mensch infolge seines ersten Bisses in die Frucht des Baums der Erkenntnis die Perfektion beziehungsweise die Grazie jener paradiesischen Unterordnung der puren Notwendigkeit unter eine mechanistische Kausalkette verlor, welche man an den Marionetten so deutlich beobachten kann, könnte es da nicht sein, fragt Kleist, dass der Mensch gerade durch die Wiederholung der Ursünde dieselbe Grazie beziehungsweise die mühelose, spontane Perfektion in der ebenfalls durch absolute Notwendigkeit charakterisierten Dimension Gottes endlich wieder zurückgewinnen könne?

Nun, Kleist mochte einer jener bekannten ‚falschen Leser‘ von Immanuel Kant gewesen sein, den sein eigenes radikales Missverstehen des Werkes des Königsberger Philosophen im Zeichen eines radikalen, hoffnungslosen Agnostizismus in eine tiefe weltanschauliche Krise versetzte;<sup>18</sup> eine Krise schließlich, in der die Gründe für seinen eigenen, so theatralisch inszenierten Selbstmord wurzelten. Nichtsdestotrotz ist *Über das Marionettentheater* nicht nur deutlich in Kants tatsächlicher Gedankenwelt verwurzelt, sondern gibt ein fundamentales Paradox wieder, das ans Innerste der Kantischen Unterscheidung zwischen Phänomenon und Noumenon, zwischen der sensorisch erfahrbaren Immanenz der Welt unserer Fakultäten und der transzendenten Welt des ‚Ding an sich‘ rührt. Und dass Kleist gerade eine solche Frage im Zusammenhang mit der Topik des Puppentheaters stellt, erscheint dann nicht mehr als Zufall, wenn wir die Erwähnung des Marionetten-Topos in Kants eigenem Werk heranziehen.

An einer weniger bekannten Stelle der *Kritik der praktischen Vernunft* erwägt Kant die möglichen Konsequenzen eines hypothetischen direkten Blicks des Menschen auf die noumenale Substanz der Welt. Er schreibt:<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Über Kleists entscheidende Auseinandersetzung mit Kant siehe Bernhard Greiners Artikel „Kant“ in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart u. a. 2009, S. 206–208 sowie Uffe Hansen, „Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), S. 433–471.

<sup>19</sup> Die Passage bietet ein schönes Beispiel von Kants subtil-trockenem Humor. Mit folgenden Worten führt Kant seine Gedanken ein: „Gesetzt nun, sie wäre hierin unserem Wunsche willfährig gewesen, und hätte uns diejenige Einsichtsfähigkeit, oder Erleuchtung erteilt, die wir gerne besitzen möchten, oder in deren Besitz einige wohl gar wähen sich wirklich zu befinden, was würde allem Ansehn nach wohl die Folge hievon sein?“, zit. nach: Immanuel Kant, *Werke in*

Aber, statt des Streits, den jetzt die moralische Gesinnung mit den Neigungen zu führen hat, [...] würden Gott und Ewigkeit, mit ihrer furchtbaren Majestät, uns unablässig vor Augen liegen [...]. So würden die mehresten gesetzmäßigen Handlungen aus Furcht, nur wenige aus Hoffnung und gar keine aus Pflicht geschehen, ein moralischer Wert der Handlungen aber [...] würde gar nicht existieren. Das Verhalten der Menschen [...] würde also in einen bloßen Mechanismus verwandelt werden, wo, wie im Marionettenspiel, alle gut gestikulieren, aber in den Figuren doch kein Leben anzutreffen sein würde.<sup>20</sup>

Entscheidend ist hier nicht so sehr die Tatsache, dass, was für Kant die ultimative Untergangsvision alles Menschlichen darstellt, bei Kleist als eine Befreiung aus jenen „Unordnungen in der natürlichen Grazie des Menschen“, welche „das Bewusstsein anrichtet“, umgedeutet wird.<sup>21</sup> Entscheidend ist stattdessen, dass in beiden Fällen der Mensch als ein Wesen konzipiert wird, das sich in der Zwickmühle eines Dualismus durchaus *sui generis* befindet. Kants Unterscheidung zwischen einer noumenalen und einer phänomenalen Dimension reproduziert nämlich weder die platonische Trennung zwischen einer wahren Welt des Seins und deren schattenhaften, imperfekten Abbildung beziehungsweise Erscheinung in unserer empirischen Erfahrung noch René Descartes Aufspaltung des Seins in die zwei ontologisch grundverschiedenen Dimensionen der *Res cogitans* und der *Res extensa*; das Kantische Noumenon ist weder das wahre Sein noch eine von zwei Grundformen des Seins, sondern es stellt ein pures ‚liminales‘ Konzept dar: Noumenon ist einfach dasjenige, welches wir postulieren müssen, aber nicht wissen können. Indem Kant dergestalt und mit einem aufklärerischen Gestus die phänomenale Welt für den Mensch (zurück)gewinnen, also gewissermaßen nobilitieren und von ontologischer Zurichtung befreien möchte, konstruiert er jedoch diese Welt zugleich als grundsätzlich unabgeschlossen, unselbständig, als eine Immanenz, die von inhärenten Exzessen überschattet bleibt, nämlich aufgrund dieses nicht und nie zu erkennenden X des Noumenon und der daraus resultierenden Tatsache, dass unsere phänomenale Welt ‚nur‘ das Produkt der menschlichen Fakultäten ist, die ihrerseits ihre Existenz allein einem voraussetzenden noumenalen *Incognitum* verdanken.<sup>22</sup> Der Mensch ist damit

---

*zwölf Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 7: *Kritik der praktischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1977, S. 281.

<sup>20</sup> Ebd., S. 282.

<sup>21</sup> Kleist, „Über das Marionettentheater“, S. 430.

<sup>22</sup> Vgl. Slavoj Žižek, *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*, London u. a. 2014, S. 351–353.

strukturell gespalten, weder pures phänomenales Wesen, noch fähig, die noumenale Dimension zu erreichen und damit objektive Aussagen über sich selbst und die Welt an sich treffen zu können: Die menschliche Freiheit ist nur das Zeichen seiner unvollkommenen Verwurzelung in beiden Dimensionen. Etwas, das Kleist in der romantisch-melancholischen Beobachtung einer verlorenen Grazie und des Verlusts spontaner Perfektion zum Ausdruck bringt, die, kontrafaktisch, nur aus einer vollkommenen Einbettung in irgendeine Form von Totalität hervorgehen könnten.

Die anthropologische Sphäre, welche nach Kant von Arthur Schopenhauer zu Friedrich Nietzsche, von Sigmund Freud zu den Existentialisten der Nachkriegszeit philosophisch kartographiert wird, ist dann die eines Menschen, der, ausgeschlossen aus jeglicher Zugehörigkeit zu einem Kosmos als einem in sich abgeschlossenen System von Sinn und Bedeutung, in einer Immanenz lebt, die von einem inhärenten Riss, von einem strukturellen Mangel geprägt ist. Ist nicht gerade dieser Mangel *das* Zeichen der Moderne und der modernen Subjektivität? Wie Jean-François Lyotard in seinem berühmten Essay *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?* (Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?) aus dem Jahr 1982 schrieb: „Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist.“<sup>23</sup> In diesem Sinne stellt Richard Wagners „Liebestod“ das prägnanteste Beispiel für die anthropologischen Konsequenzen dieses von Kant eingeleiteten unhintergehbaren Risses in der Moderne dar: Mit ihrem Freitod beabsichtigen Tristan und Isolde nicht, irgendein Jenseits mit einem wie auch immer verwestlichten buddhistischen Touch zu erreichen; „Liebestod“ ist stattdessen die strikt ritualisierte Praktik, mit der die zwei Liebenden jene in den Grenzen ihres immanenten Daseins lauernenden Exzesse der Sehnsucht schließlich zum Schweigen bringen. Das Wagnersche Nirwana ist nicht eine qualitativ andere ontologische Dimension der Fülle, der puren, noumenalen Vervollkommnung, sondern die Wonne des Nichts, das endliche Aufgehen in einer paradoxalen Form von

---

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?“, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 1993, S. 33–48, hier S. 42.

pur, von dem Gespenst ihres eigenen Mangels/Exzesses befreiten Immanenz.<sup>24</sup>

In diesem Zusammenhang wird schließlich die Marionette zum Doppelgänger des modernen Menschen, das Stand-in für die defizitäre, gebrochene Immanenz, welche das menschliche Dasein auszeichnet: Von Igor Strawinskys *Petruschka* zu Paul Hindemiths *Nusch-Nuschi*, von Jacques Offenbachs beziehungsweise E. T. A. Hoffmanns Figur der Olympia zu Schönbergs *Pierrot lunaire* steht der Topos der Marionette in allen seinen verschiedenartigen Artikulationen für die Tatsache ein, dass, wenn es überhaupt jene *Dignitas* des Menschen geben sollte, die Giovanni Pico della Mirandola in seiner berühmten Schrift *De hominis dignitate* 1486 beschwört, diese allein in der Fähigkeit des Menschen besteht, sich mit den eigenen Gespenstern, mit jenem, wie es Lyotard formulierte, „inhumain“ auseinanderzusetzen, welches das gebrochene, offene Zentrum der phänomenalen Immanenz menschlichen Daseins darstellt.<sup>25</sup> Wofür also steht Busonis *Arlecchino* hier? Wollte Busoni mit diesem Werk nicht womöglich den ersten Meilenstein auf dem Weg zu einer neuen, modernen Tonkunst setzen, also die Moderne musikalisch reflektieren? Und Punch?

### **Nirwana? Nein, danke!**

#### **Birtwistle zwischen Hegel und der Groteske**

Bei näherem Betrachten erscheint Busonis *Arlecchino* als ein Beispiel für jenes nicht selten anzutreffende Phänomen, dass das Werk sein eigenes, explizites Programm unterminiert. Wenn man an die eingangs erwähnten Schlussverse der Oper zurückdenkt, ist hier die Verherrlichung eines durchaus Nietzsche-schen Lebenswillens unüberhörbar: In der Figur Arlecchino zelebriert Busoni die Treue zu einer Selbstheit, in der, unabhängig von äußeren Umständen und Misserfolgen, einzig und allein die wahre Erfüllung des eigenen Lebens liegt.

---

<sup>24</sup> Siehe Slavoj Žižek und Mladen Dolar, *Opera's second death*, London u. a. 2002, S. 127–130 sowie, auch wenn mit einer anderen, ebenfalls psychoanalytisch gefärbten Akzentsetzung: Nike Wagner, „Dem Traum entgegenschwimmen“. Zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*, in: „O, sink hernieder, *Nacht der Liebe*“. *Tristan und Isolde – der Mythos von Liebe und Tod*, hrsg. von Sabine Borris und Christiane Krautscheid, Berlin 1998, S. 47–71.

<sup>25</sup> Siehe Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time*, Cambridge 1991 sowie, gerade um die heutige philosophische Reflexion über Picos Schrift und das Erbe des Humanismus, Giorgio Agamben, *The Open*, Stanford, CA 2004, insb. S. 29–38.

Wenn auch nicht tragisch im herkömmlichen Sinne des Wortes, so ist *Arlecchino* gleichwohl, und zwar hinter jenem Schleier des heiteren Wetters eines stereotypisierten Südens, welchen Busoni gleich zu Beginn als pures rhetorisches Artificium demaskiert, eine Verkörperung von Nietzsches tragischem Gefühl, in dem sich Lust und Schmerz, Apollon und Dionysos in Form einer uneingeschränkten Schöpferkraft verschränken. Wie Nietzsche 1889 in *Götzen-Dämmerung* formuliert:

Die Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, gab mir den Schlüssel zum Begriff des tragischen Gefühls [...]. Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, *im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend* — das nannte ich dionysisch [...].<sup>26</sup>

Wie *Arlecchino* als Marionettenfigur bereits als solche nahelegt und die Handlung in der psychologischen Flachheit der Charaktere und der stumpfen Überzeichnung ihrer Peripetien es zusätzlich noch verdeutlicht, ist Busonis Selbstheit nicht mit dem modernen Ego zu verwechseln. Der widersprüchliche Reichtum an Emotionen, Gefühlen, Sehnsüchten und Absichten, das komplexe, fragile Ausbalancieren zwischen Außen und Innen, welche die Persönlichkeit, das Ego in seiner gegenwärtigen Struktur bestimmen, ist keinesfalls das, was hier Busoni als Selbstheit feiert. Ganz im Gegenteil, in Analogie zu Nietzsches ewiger Lust des Werdens, ist Busonis Selbstheit eher zu begreifen als ein fast mechanischer, äußerlicher Impuls, ein „Jasagen zum Leben“, das in seiner bedingungslosen Absolutheit, in seiner radikalen Indifferenz gegenüber der gesellschaftlich normierten Unterscheidung zwischen Gut und Böse nichts anderes als eine noch nicht subjektivierte und niemals subjektivierbare Kraft darstellt, welche im Herzen des Menschen ihren Ursprung hat.

Nicht zufällig verweist Busoni am Ende seines *Entwurf*-Essays direkt auf Nietzsche und stellt in Bezug auf seine eigenen Ausführungen über das Wesen der Musik und die Richtung ihrer Entwicklung fest: „Ist Nirwana das Reich ‚Jenseits von Gut und Böse‘, so ist hier [im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*] ein Weg dahin gewiesen.“<sup>27</sup> *Arlecchino* steht also für dieses Reich „Jenseits von Gut und Böse“, in dem die Musik verweile: Die

---

<sup>26</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, „Götzen-Dämmerung“, in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, Berlin u. a. 1969, Abt. 6, Bd. 3, S. 154. Kurssivierung durch Verfasser.

<sup>27</sup> Busoni, *Entwurf*, S. 61.

Eigengesetzmäßigkeit, wofür *Arlecchino* als Inbegriff der Selbstheit steht, ist in der Tat nichts anderes als die szenische Verkörperung jener Eigengesetzmäßigkeit, jener Freiheit der Musik, welche Busoni in seinen ästhetischen Schriften konsequent postuliert. Und der heimtückische Streich, den *Arlecchino* dem unverbesserlichen Humanisten Ser Matteo spielt, als er, während sich Matteo in Dantes literarischen Liebeschimären verliert, mehr als einen Moment mit dessen Frau genießt, überträgt in dramatischer Form jene sich in Busonis Essay durchziehende Polemik gegen das Musikalische im Sinne einer Zusammenstellung von äußerlichen Regeln, welche die Musik in ihrer genuinen Freiheit verengen.

Aber gerade hier tritt der Widerspruch deutlich zu tage. Wenn *Arlecchino* auf der Bühne eine Art Stellvertreter der von Busoni vorausgesetzten kindlichen Freiheit der Musik verkörpert, so steht jedoch die tatsächlich erklingende Musik des Werkes unter dem Vorzeichen eines durchaus ödipalen Gesetzes: All ihrer Lebendigkeit und Frische, all ihrer gekonnten Durchführung der durchaus humorvollen Rückbezüge zur gesamten Musikgeschichte zum Trotz steht nämlich die Musik von *Arlecchino* immer im Zeichen ihrer eigenen Vollendung, um ein Schlüsselwort der Poetik Busonis zu verwenden. Auch wenn die Musik zu *Arlecchino* durchaus originelle Züge trägt und ihr eine eigenständige Poetik zugrunde liegt, so wagt Busoni dennoch nie das, was Freiheit an sich in diesem Kontext auszeichnen würde, nämlich die Möglichkeit eines Bruchs mit dem Vorhergehenden, die Inkonsequenz gegenüber den eigenen bis dahin geltenden Prinzipien, die unerwartete Folgewidrigkeit innerhalb ein und demselben Werk zu erproben. Ganz so wie bei der Verwendung des musikalischen Materials der Vergangenheit strebt Busonis Musik in *Arlecchino*, wie übrigens in allen seinen Werken, den organischen Zusammenhang des Ganzen, die meisterhafte Vollendung der eingesetzten musikalischen Mittel an. Denn dahinter verbirgt sich Busonis bekannte Vision einer jungen Klassizität: „Unter einer ‚jungen Klassizität‘ verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen.“<sup>28</sup> Und 1921, ein Jahr nach dem Verfassen des soeben zitierten Textausschnittes, schrieb er in einem Brief an seinen Sohn: „Meine Idee [...] ist, dass die junge Klassizität eine Vollendung bedeutete in zweifachem Sinne, Vollendung als Perfektion und Vollendung als Beendigung. Conclusion vorausgegangener Versuche.“<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Siehe Busoni, „Klassizität“ (Bekker), S. 35–36.

<sup>29</sup> Siehe Busoni, „Klassizität“, S. 38–39.

Woher kommt jedoch diese Spannung, dieser Riss zwischen Heraufbeschwörung absoluter Freiheit auf der Bühne und dem Gebot von Schlüssigkeit, „Perfektion“ und „Klassizität“ in der Musik?<sup>30</sup>

Wahrscheinlich ist, dass diese Spannung nur das Resultat einer perspektivischen Verzerrung darstellt. Denn dahinter verbirgt sich eine Auffassung von Musik, welche der Kantischen Unterscheidung zwischen Phänomenon und Noumenon geschuldet zu sein scheint. An einer Stelle des *Entwurfs* ist zum Beispiel zu lesen: „Unser ganzes Ton-, Tonart- und Tonartensystem ist in seiner Gesamtheit selbst nur der Teil eines Bruchteils eines zerlegten Strahls jener Sonne ‚Musik‘ am Himmel der ‚ewigen Harmonie‘.“<sup>31</sup> Und der abschließende Paragraph des gesamten Essays lautet:

Ist Nirwana das Reich „Jenseits von Gut und Böse“, so ist hier ein Weg dahin gewiesen. Bis an die Pforte. Bis an das Gitter, das Menschen und Ewigkeit trennt – oder das sich auftut, das zeitlich Gewesene einzulassen. Jenseits der Pforte ertönt *Musik*. Keine *Tonkunst*. Vielleicht, dass wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen. Doch nur dem Wanderer, der der irdischen Fesseln unterwegs sich zu entkleiden gewusst, öffnet sich das Gitter.<sup>32</sup>

Die wahre Musik, die ‚Musik an sich‘ liegt also jenseits unserer phänomenalen Klangerfahrung, in einem Bereich purer Perfektion, in der reiner Notwendigkeit ihrer „ewigen Harmonie“. Wenn Musik uns als frei erscheint, ist ihre Freiheit allein das Resultat unserer verengten Perspektive: Würden wir das

---

<sup>30</sup> Vgl. auch folgenden Ausschnitt aus Busonis Antwort an Pfitzners Schmähschrift *Futuristengefahr* von 1917: „Ich bin ein Anbeter der Form! Dazu bin ich reichlich genug Romane geblieben. Aber ich verlange – nein, das Organische der Kunst verlangt –, dass jede Idee ihre eigene Form sich selbst bilde; das Organische – nicht ich – empört sich gegen die Starrheit einer einzigen Form für alle Ideen“. Ferruccio Busoni, „Von der Zukunft der Musik“, in: ders., *Wesen und Einbeit der Musik*, Berlin-Halensee 1956, S. 31–34, hier S. 32–33.

<sup>31</sup> Busoni, *Entwurf*, S. 51.

<sup>32</sup> Ebd., S. 61. Hervorhebung des Verfassers. Im *Entwurf* lautet eine Fußnote: „Ich glaube gelesen zu haben, daß Liszt seine Dante-Symphonie auf die beiden Sätze *Inferno* und *Purgatorio* beschränkte, ‚weil unsere Tonsprache für die Seligkeiten des Paradieses nicht ausreichte.‘“ Und an einer anderen Stelle des *Entwurfs* wird sehr deutlich dargelegt: „Könnte man denken, wie ein armer, doch zufriedener Mensch in Musik wiederzugeben wäre? Die Zufriedenheit, der seelische Teil, kann zu Musik werden; wo bleibt aber die Armut, das ethische Problem, das hier wichtig war: zwar arm, jedoch zufrieden. Das kommt daher, daß ‚arm‘ eine Form irdischer und gesellschaftlicher Zustände ist, die in der ewigen Harmonie nicht zu finden ist. Musik ist aber ein Teil des schwingenden Weltalls.“ Ebd., S. 61 (Fußnote 21).



Unmögliche schaffen und vom Baum der Erkenntnis ein zweites Mal essen, wie es Kleist formulierte, oder, mit Kant, würden wir einen direkten Blick auf die noumenale Substanz des Musikalischen erhaschen, würden wir vor Vollendung und organischer Perfektion, also vor unablässiger Notwendigkeit stehen. Busonis Pää für Freiheit in der Musik steht also unter der Klausel, dass diese Freiheit, genau wie bei Kant, erstens auf eine übergeordnete Notwendigkeit verweist und zweitens nichts anderes als das Zeichen unserer eigenen, menschlich unvollkommenen Verwurzelung sowohl in der phänomenalen (die Tonkunst) als auch in der noumenalen Dimension (die Musik) ist. Wenn Kleist diese Erkenntnis in Richtung einer romantischen Melancholie wendet, bevorzugt Busoni die Faustischen Züge einer Modernität als unvollendetes Projekt; nicht zufällig wird gerade ein *Doktor Faust* seine letzte – unvollendete – Oper sein. Sowohl Kleist als auch Busoni bleiben jedoch innerhalb des Deutungshorizonts eines Kantischen Universums. Und Birtwistle?

Wie eingangs erwähnt, geht *Punch and Judy* mit einem Loblied an die durch die Union von Punch und Pretty Polly wiedergewonnene Harmonie des Ganzen zu Ende; die stark dissonierende, in Sekundreibungen abschließende Musik scheint aber den Text zu widerlegen. Handelt es sich hier nur um einen weiteren Fall von Ambivalenzen und Ambiguitäten, wie sie David Beard in seiner Studie mit offenkundiger Verzweigung hervorhebt? Einerseits ja. Aber zugleich auch: nein. Denn hier offenbart sich die Wahrheit ganz im Sinne Schopenhauers in der Musik. In welchem Sinne?

Eines der spezifischen Charakteristika von Birtwistles Musik ist ihr vom Komponisten selbst als solcher bezeichnete „kubistische“ Zug.<sup>33</sup> Wie Birtwistle selbst in einem Interview zu Beginn der 1980er Jahre formulierte: „Everything I’ve ever written is a multiple object. What is shown at any one time can only be a facet of it. I can never show its entirety.“<sup>34</sup> Und das kompositorische Mittel dafür ist in erster Linie die Wiederholung:

There’s one element that repeats, but when it repeats, it’s never the same – it’s always got an element missing. And then there’s another one which is always the same, but it’s never quite in the place you think it is... So there’s this wild repetition going on, which is never what you think it is.<sup>35</sup>

Birtwistles Musik strukturiert sich in der Tat in *Punch and Judy* sowie in allen seinen weiteren Werken wie ein hochformalisiertes Kaleidoskop an

---

<sup>33</sup> Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle. Man, mind, music*, London 2000, S. 34–36.

<sup>34</sup> Hall, *Birtwistle*, S. 150.

<sup>35</sup> Zitat nach Cross, *Birtwistle*, S. 170, Fußnote 24.

mosaikartigen Verstellungen. In diesem Sinne besteht gerade in Ambiguitäten und Ambivalenzen die wahre Substanz seines Schaffens. Wie Jonathan Cross in seiner fundamentalen Monographie über den Komponisten aus dem Jahr 2000 schreibt: „The result is a non-developmental, non directed music“.<sup>36</sup> Wenn also Ambiguitäten und Ambivalenzen überall wuchern, können wir sie auch als solche bezeichnen?

In den letzten drei Jahrzehnten hat sich international ein ganzer Forschungsstrang zu Hegels Philosophie etabliert, der von Catherine Malabou zu Slavoj Žižek, von Frank Ruda zu Rebecca Comay reicht und ein neues Bild der Hegelschen Philosophie erarbeitet hat. Im Fokus der Aufmerksamkeit steht unter anderem jener Endpunkt des dialektischen Prozesses, den Hegel selbst mit dem berühmt-berüchtigten Begriff des ‚Absoluten Wissens‘ bezeichnet hat. Das, was Hegel zuweilen als einen pathetischen Besserwisser erscheinen ließ, der sein eigenes Denken nicht weniger als das (glorreiche) Ende der Philosophie- und Weltgeschichte versteht, gewinnt nun in der jüngsten Hegel-Rezeption eine radikal neue Bedeutung. Das absolute Wissen ist nicht mehr Hegels hinterhältiger Versuch, Kant vergessen zu machen und das Unmögliche zu verwirklichen, nämlich die noumenale Perspektive zu gewinnen, ganz im Gegenteil. Mit folgenden, ikonischen Worten hat Rebecca Comay 2013 in einem wichtigen Artikel Hegels absolutes Wissen zusammengefasst:

Sluggish, torpid, “sunk into the night of its own self-consciousness”, Absolute Knowing digests what it encounters and secretes what it has assimilated as its own excrement. The subject simultaneously reaps and lays waste to the harvest of its history in a kind of philosophical potlatch or Saturnalia – a moment of kenotic expenditure in which the speculative reversal from loss to gain is in turn reversed [...]. Could such an undecidable figure – the very figure of indecision— make its comeback as the final figure of the dialectic?<sup>37</sup>

Am Ende der Dialektik steht nicht mehr die absolute Notwendigkeit eines noumenalen Blicks auf die Totalität des Ganzen, ganz im Gegenteil: Das, wofür das absolute Wissen steht, ist nichts anderes als die Erkenntnis, dass eine solche noumenale Ganzheit, die Harmonie eines in sich abgeschlossenen an

---

<sup>36</sup> Cross, *Birtwistle*, S. 24.

<sup>37</sup> Rebecca Comay, „Hegel’s Last Words. Mourning and Melancholia at the End of the ‚Phenomenology‘“, in: *The End(s) of History. Questioning the Stakes of Historical Reason*, hrsg. von Joshua Nichols und Amy Swiffen, New York 2013, S. 141–160, hier S. 144f.

sich, nichts als eine Chimäre ist; eben nicht der sichere Hafen des Allwissens, sondern die Zurückgewinnung eines offenen, sich selbst und die Welt hinterfragenden Blicks ist das, was uns am Ende des dialektischen Prozesses erwartet.

Wenn Busoni im Spiegel unserer eigenen, menschlichen Freiheit, im Spiegel eines freien Umgangs mit der phänomenalen Tonkunst, das Funkeln der unerreichbaren Vollkommenheit einer noumenalen Musik erahnte, scheint nun die Realität oder besser; das „more real than real world itself“, welches Birtwistle und Pruslin in *Punch and Judy* besingen möchten, ein akustisch Offenes zu sein, welches sich nicht als ein Feld von perfekten Antworten, sondern als eines von offenen Fragen gestaltet; ein Musikalisches, das nicht mehr als „Ahnung des Höchsten und Heiligsten“ verstanden wird, um es mit E. T. A. Hoffmanns Worten zu sagen.<sup>38</sup> Im Gegenteil, in *Punch and Judys* „compulsive short-windedness“, wie Adlington formuliert hat, in ihrer Anwendung von spezifischen Wiederholungsverfahren, in ihrem Statut als „non-developmental, non directed music“, können wir die akustischen Spuren eines durchaus Hegelschen Verständnisses dieses noumenalen Höchsten entdecken, welches das Musikalische als ein in sich selbst Gebrochenes, als einen Raum auffasst, in dem statt der ewigen Harmonie die Schöpferkraft offener Fragen erklingt.<sup>39</sup>

Und dennoch ist auch hier Vorsicht geboten. Auch wenn sicherlich zutrifft, was Bowen bereits 1975 hervorhob, nämlich dass „the whole of this composer's output [gemeint ist hier selbstverständlich Birtwistle] seems to gather itself together into a gigantic statement concerning the nature of music and musical expression, Why sing, or play? He seems constantly to ask“, und damit Birtwistles Musik durchaus einen philosophischen Anspruch an den Tag legt, so liefert jedoch das bevorzugte dramaturgische wie auch musikalische Gestaltungsmittel von *Punch and Judy* vor allem, wie bereits erwähnt, die Groteske:<sup>40</sup> Ein unverkennbarer kompositorischer wie dramaturgischer Genuss am Verstellen, Verformen und Verfremden, ein ikonoklastischer Drang, alles auf den Kopf zu stellen, beherrscht die Partitur und die Szene zugleich. Und alles mündet schließlich in einen Sarkasmus, der zumindest auf weiten

---

<sup>38</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“ (1814), in: *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin und Weimar 1988, Bd. 9, S. 219–247, hier S. 221.

<sup>39</sup> Adlington, *Birtwistle*, S. 11. Für das zweite Zitat siehe Fußnote 36.

<sup>40</sup> Bowen, „Birtwistle“, S. 60f.

Strecken das Werk nachdrücklich prägt. *Punch and Judy's* charakteristischer schwarzer Humor steht nicht im direkten Widerspruch mit jenem Hegelschen Moment, das hier anhand des Vergleichs mit Busonis *Arlecchino* hervorgehoben wurde: Schließlich stellt der schwarze Humor genau wie Hegels abschließende Figur des dialektischen Prozesses einen alle Lebens- und Denkkoordinaten unterminierenden Akt dar. Im Unterschied zu Hegels absolutem Wissen bringt jedoch der schwarze Humor in *Punch and Judy* eine andere Qualität als die einer orgiastischen Kenosis, einer feierlichen Entäußerung und Verausgabung mit sich: Dem Sarkasmus ist zumindest potentiell noch eine letzte Gewissheit inne, die Hegels Denkfigur stattdessen, zusammen mit allen anderen, unterminiert, nämlich die Gewissheit der grundsätzlichen Vanitas der Welt und unseres Daseins. Nur punktuell, in jenen Momenten nämlich von tiefer Ambivalenz und Ambiguität wie bei der eingangs erwähnten Passions-Arie von Judy, kommt die Hegelsche Dimension von *Punch and Judy* deutlich zum Vorschein.

Anders als in Beards Deutungsversuch sollte man also Ambivalenzen und Ambiguitäten nicht zu eng mit Groteske und Parodie zusammenführen, sondern sie als Vorboten einer anderen ästhetischen Dimension betrachten, vor allem, wenn man das gesamte Œuvre des Komponisten in den Blick nimmt: Was in *Punch and Judy* hinter der Fassade der Groteske zumindest punktuell erprobt wird, nimmt in anderen, späteren Werken eine Vorrangstellung ein, welche die kompositorische Faktur von Birtwistles Musik tiefgreifend beeinflusst. Wenn man zum Beispiel den 2004 auf Textfragmenten aus Rainer Maria Rilkes *Sonette an Orpheus* komponierten Zyklus *Orpheus Elegies* für Oboe, Harfe und Countertenor berücksichtigt, lässt sich die Kraft feststellen, mit der die hier hervorgehobene Passage von Kant zu Hegel auf die kompositorische Faktur gewirkt hat.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> An dieser Stelle möchte ich verweisen auf meinen Artikel: „The Sound's Remains. Some Thoughts on Harrison Birtwistle's *Orpheus Elegies* (2004) or: Timbre from Kant to Hegel“, in: *Contemporary Music Review* 36/6 (2017), S. 590–613.