

Anmerkungen zum Problem der Literaturoper, zur offenen Form und zur Zitattechnik in Bruno Madernas *Satyricon*

Ab den späten 1960er-Jahren hat das moderne Musiktheater einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. Ein großer Teil der seitdem geschriebenen und uraufgeführten Werke erlebte indes nur wenige Inszenierungen: Er entsprach dem Bedürfnis nach Novitäten, das im Opernbetrieb offensichtlich stärker ausgeprägt ist als im Konzertsaal, konnte sich aber nicht im Repertoire festsetzen, das heute ebenso wie vor vierzig Jahren von Opern des 18. und 19. Jahrhunderts dominiert wird.

Zu den modernen Musiktheaterwerken, die bereits vergleichsweise häufig gespielt wurden, zählt Bruno Madernas 1971-73 entstandener und 1973 in Scheveningen uraufgeführter Einakter *Satyricon*¹. Die Ursachen für den Erfolg einer Oper sind meist vielfältiger Natur. Im Falle von Madernas letztem Bühnenwerk sind u.a. die unverminderte Aktualität seines Themas (der Dekadenz und Borniertheit der Neureichen), die geringe Zahl moderner komischer Opern, die im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Bühnenwerken zugänglichere Musik, die Kürze und die leichte Aufführbarkeit des sparsam besetzten Stücks zu nennen. Von besonderem Interesse – für die Opernpraxis ebenso wie für die Musikforschung – ist Madernas originelle Auseinandersetzung mit einigen gattungspoetischen

¹ Das Werk wurde u.a. aufgeführt in Scheveningen, Brüssel und Tanglewood (1973), Mailand (1974), Stuttgart (1976), Wiesbaden (1987), Groningen (1989), Salzburg/Leipzig (1991), Münster (1994), Basel (1998), Wien (1999), Macerata (2000), Bremen (2001), Acqui Terme (2002), Darmstadt und Nancy (2004), Rom (2006) und Luzern (2013).

Aspekten, die für die Entwicklung des Musiktheaters der 1960er- und 1970er-Jahre generell charakteristisch sind: mit dem Problem der Literaturoper, der offenen Form und der Zitattechnik. Welche Rolle diese Aspekte in Madernas *Satyricon* spielen, wird im Folgenden erörtert².

1. Literaturoper

Der Begriff „Literaturoper“ wurde 1914 von Edgar Istel eingeführt, der darunter das „Verfahren, vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen wörtlich zu komponieren“, versteht und als Beispiele *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy nach Maurice Maeterlinck sowie *Salome* und *Elektra* von Richard Strauss nach Oskar Wilde bzw. Hugo von Hofmannsthal anführt³. Der Begriff wurde nach 1945 im Diskurs über das zeitgenössische Musiktheater vielfach aufgegriffen⁴, allerdings auch kritisiert, weil er – nach Ansicht Hermann Danusers – aufgrund der „Verschiedenartigkeit der literarischen Quellen“ und der „Mannigfaltigkeit von Stil und Dramaturgie der Musik (...) über die spezifische Anlage des einzelnen Werks so gut wie nichts besagt“⁵. Auch das mit dem Begriff bezeichnete Verfahren rief Kritik hervor, besonders bei solchen Opern, bei denen das Renommee des verwendeten literarischen Textes offensichtlich den Mangel an einer eigenständigen musiktheatralen Konzeption ersetzen soll.

Eine sehr präzise und umfassende Definition lieferte neuerdings Peter Petersen: „Der Terminus ‚Literaturoper‘ bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt“⁶. Nach Petersen macht „nicht die Gattungszugehörigkeit der literarischen Texte (...) das Wesen der ‚Literaturoper‘“ aus, „sondern deren Funktionsweise in der ungewohnten musikalischen Umgebung“⁷. Wichtig ist für ihn der Effekt des „Wiedersehen[s] mit ‚alten Bekannten“⁸. Der präexistente Text müsse daher als solcher kenntlich bleiben und seine Eigenständigkeit zumindest teilweise bewahren. „Überspitzt formuliert: Es ist gerade das Widerstrebende der in die Oper hineingezogenen Literatur, die [sic!] das Charakteristikum einer ‚Literaturoper‘ ausmacht“⁹.

² Diese gattungspoetischen Aspekte werden in der bislang ausführlichsten Erörterung des Werkes bei Raymond Fearn, *Bruno Maderna*, Harwood, Chur-London 1990, S. 222-288, nur am Rande erwähnt.

³ E. Istel, *Das Libretto*, Schuster & Loeffler, Berlin-Leipzig 1914, S. 18.

⁴ Siehe besonders den Thurnauer Konferenzbericht: *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, hrsg. von Sigrid Wiesmann, Laaber, Laaber 1982.

⁵ H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber, Laaber 1984, S. 350.

⁶ P. Petersen, *Der Terminus ‚Literaturoper‘ – eine Begriffsbestimmung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56, 1999, S. 60.

⁷ *Ibidem*, S. 58.

⁸ *Ibidem*, S. 61.

⁹ *Ibidem*.

Madernas *Satyricon* basiert – mit Ausnahme weniger Worte¹⁰ – auf einem präexisten-
ten literarischen Text: dem zwischen 60 und 94 n.Chr. entstandenen lateinischen
Schelmenroman *Satyricon* von Petronius Arbitr¹¹. Im Zentrum der Oper steht das be-
kannteste Kapitel des Romans, „Das Gastmahl des Trimalchio“ (*Cena Trimalchionis*),
in dem Dekadenz und Borniertheit eines frei gelassenen römischen Sklaven, der durch
skrupellose Geschäfte zu großem Reichtum gelangt ist, und seiner Gäste dargestellt
werden. In diesen Rahmen hat Maderna die ebenfalls recht bekannte Geschichte von
der Witwe von Ephesos¹² integriert, die von einem der Gäste erzählt wird. Darüber hi-
naus wurden einige weitere Fragmente des Romans wörtlich übernommen¹³. Allerdings
griff Maderna ausschließlich Abschnitte der direkten Rede und Verse aus Petronius’
Roman heraus. Auch nahm er einige Änderungen bei der Reihenfolge der Episoden
des Gastmahls und bei der Figurenkonstellation vor. Trotzdem bleibt festzuhalten, dass
der Text nahezu vollständig von Petronius stammt.

Umso erstaunlicher erscheint es, wie verständlich und aktuell der Text wirkt. Dieser
Eindruck ist primär auf die zeitlose Gültigkeit der Kernaussage von Petronius’ Roman
zurückzuführen: Seine Kritik an der Dekadenz der Neureichen funktioniert in der west-
lichen Gesellschaft seit den 1950er-Jahren (deren Lebensstil in Italien plastisch als
„Consumismo“ bezeichnet wird) ebenso wie im römischen Kaiserreich. Textpassagen,
die nicht in die heutige Zeit passen, ließ Maderna weg¹⁴. Im Übrigen verwendete er den
antiken Text über weite Strecken nicht im lateinischen Original, sondern in einer moder-
nen, bewusst aktualisierenden Übersetzung von William Arrowsmith, die sich des ame-
rikanischen Slangs bedient, um die zweifelhafte Herkunft der neureichen Gesellschaft
Trimalchios und die Diskrepanz zwischen ihrem Luxus und ihrem bornierten Verhalten
auch sprachlich hervorzuheben¹⁵. Die Wahl dieser Übersetzung wurde vermutlich von
den Umständen der Entstehung des Werks beeinflusst, das u.a. durch einen Workshop
Madernas mit Studenten des Berkshire Music Centers inspiriert wurde¹⁶. Sie erscheint

¹⁰ Lediglich die Zahlenkolonne „Vierzehn millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen,
noch mehr!... immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadringenti milia centies nongenti milia
centies!“ (Nr. 12), zu der sich Trimalchio vor lauter Begeisterung über seinen Reichtum hinreißen
lässt, und sein Einwurf „Here my private tuba mirum!“ (Nr. 19) stammen nicht von Petronius. –
Die Angaben der Szenen-Nummern folgen der Partitur: Bruno Maderna, *Satyricon. Opéra. Livret
d’après Petrone, texte français, allemand et latin de Bruno Maderna avec des extraits de la
traduction anglaise du Satyricon par William Arrowsmith [sic!] (New American Library, 1959 [sic!])*,
Éditions Salabert, Paris [1974].

¹¹ Petronius, *Satyrge-schichten. Lateinisch und Deutsch*, hrsg. von Otto Schönberger, Aka-
demie Verlag, Berlin, 1992. Zur Textüberlieferung siehe Helmut van Thiel, *Petron. Überlieferung
und Rekonstruktion*, Brill, Leiden 1971.

¹² Sie wurde zuvor bereits u.a. von Karl Amadeus Hartmann, Sante Zanon, Wolfgang Fort-
ner und Hermann Reutter vertont.

¹³ Es handelt sich um Fragmente aus Eumolpus’ Gedicht über den Bürgerkrieg, Chysis’
Schmeichelrede, Encolpius’ Gedanken über Circe und aus dem Gedicht *Oenothea* (verwendet in
Nr. 13-14, 13, 1 + 12 und 5).

¹⁴ Er strich z.B. die bei Petronius während der Cena erzählten Geschichten über Hexen und
einen Werwolf.

¹⁵ Petronius, *The Satyricon*, übersetzt von William Arrowsmith, The New American Library,
New York 1960.

¹⁶ Ergebnis dieses Workshops war ein kurzes Musiktheaterstück über das *Satyricon*, das
beim Tanglewood Music Festival 1971 aufgeführt wurde. Vgl. dazu *Bruno Maderna documenti*,

jedoch auch inhaltlich besonders treffend angesichts der führenden Stellung der USA in der westlichen, kapitalistischen Welt: Das Stück stellt gleichsam die Kehrseite des Aufstiegs dar, auf den der so genannte „American Dream“ nach dem Motto „Vom Tellerwäscher zum Millionär“ abzielt.

Das Problem der Übersetzung einer literarischen Textvorlage hat in der Diskussion über die Gattung der Literaturoper bislang wenig Beachtung gefunden, obwohl es bereits bei einem der frühesten und prominentesten Beispiele, der Adaption von Oscar Wildes *Salome* durch Richard Strauss, auftrat¹⁷. Es liegt auf der Hand, dass der von Petersen als gattungsspezifisch herausgestellte „Wiedererkennungseffekt“ der Literaturoper durch eine Übersetzung beeinträchtigt wird. Im Falle von Madernas *Satyricon* gilt dies in besonderem Maße, da davon auszugehen ist, dass Petronius' Text nur einer Minderheit des internationalen Publikums in der Fassung von Arrowsmith bekannt ist. Durch die wörtliche Übernahme ausgedehnter Passagen dieser Textfassung wird der Bezug auf das antike Original verschleiert. Bisweilen entsteht geradezu der Eindruck, das Stück spiele in der Gegenwart in den USA.

Dieser quasi-realistische, aktualisierende Zug wird indes konterkariert durch den häufigen Wechsel der Sprache. Maderna verwendet nämlich keineswegs ausschließlich Arrowsmiths amerikanischen Text, sondern bringt einzelne Passagen auf deutsch, französisch, italienisch sowie im lateinischen Original. Die Mehrsprachigkeit des Librettos betrifft sowohl den Haupt- als auch den Nebentext (Titel der einzelnen Nummern, musikalische Vortragsanweisungen und Regievorgaben). Einige Figuren sprechen mehrere Sprachen, auch innerhalb einer Nummer treten häufig unterschiedliche Idiome auf. Vielfach lässt sich ein konkreter Bezug der gewählten Sprache auf die jeweilige Situation erkennen, wobei auf einschlägige nationale Klischees angespielt wird. So muss das Französische herhalten für den Versuch von Trimalchios Frau Fortunata, Eumolpus zu verführen (Nr. 13), und kommt ebenso an entsprechender Stelle in Habinnas' überwiegend auf italienisch vorgetragener Erzählung von der Witwe von Ephesos zum Einsatz (Nr. 10). Der Philosoph Eumolpus spricht Latein, die Sprache der Gelehrten (Nr. 13 und 14). Auch den bereits von Petronius als Zitat verwendeten dreizeiligen Einschub aus dem vierten Buch von Vergils *Aeneis*¹⁸ übernimmt Maderna weitgehend im lateinischen Original, wobei die Worte „Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?“ und „Nec venit in mentem, quorum consederis arvis?“ wie eine Beschwörungsformel wirken, mit der die Magd auf die Witwe von Ephesos einzuwirken versucht. Das Deutsche steht für das selbstgefällige und unanständige Benehmen des Gastgebers bei Tisch (Nr. 3: *Trimalchio e le Flatulenze*) sowie für seine Geldgier und seinen Größenwahn (Nr. 12: Abschnitt *Vierzehn Millionen*). Das insgesamt vorherrschende Englisch fungiert als allgemeine Sprache des modernen internationalen Kapi-

hrsg. von Mario Baroni und Rossana Dalmonte, Suvini Zerboni, Milano 1985, S. 312, sowie R. Fearn, *Maderna, op. cit.*, S. 271. – Inwieweit Madernas Interesse an dem Stoff primär durch Arrowsmiths Übersetzung oder auch durch den (ganz andere Schwerpunkte setzenden) Film *Satyricon* von Federico Fellini (1969) oder die italienische Neuübersetzung von Petronius' Roman durch Edoardo Sanguineti (*Il Giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*, Turin: Einaudi 1970) inspiriert wurde, kann hier nicht weiter erörtert werden.

¹⁷ Schon 1869 komponierte César Cui die Oper *William Ratcliff* nach der russischen Übersetzung der gleichnamigen Tragödie von Heinrich Heine.

¹⁸ Vergil, *Aeneis* IV, 34 und 38-39 (Maderna verwendet die Verse 34 und 39 im lateinischen Original, Vers 38 in französischer Übersetzung).

talismus und kommt besonders bei Textpassagen über Geld und materielle Werte zum Einsatz. So erscheint in Trimalchios imaginierter Grabinschrift ausschließlich der folgende Satz in Englisch, der die Idee des „American Dream“ plastisch zusammenfasst: „he died a millionaire [sic!], though he started life with nothing“ (Nr. 19). Im Übrigen dient die englische Sprache als quasi-neutraler Hintergrund, von dem sich die anderen Sprachen abheben.

Mehrsprachige Texte finden sich auch in anderen Spätwerken Madernas wie *Austrahlung* für Sopran, Flöte, Oboe, Tonband und Orchester (1971) oder die Fernsehoper *From A to Z* auf einen Text von Rebecca Rass (1969). Als wichtige Vorbilder sind die Texte zu nennen, die der Lyriker Edoardo Sanguineti¹⁹ für mehrere Werke des mit Maderna befreundeten Komponisten Luciano Berio schrieb: die literarischen Poeme *Laborintus* I und II (1956 und 1963-65) sowie insbesondere das Musiktheaterwerk *Passaggio* (Mailand 1963)²⁰, in denen dieselben fünf Sprachen zum Einsatz kommen wie in Madernas *Satyricon*. Dessen Besonderheit liegt vor allem darin, dass der polyglotte Text nicht genuin für das Werk geschaffen oder aus verschiedenen präexisten Texten zusammengestellt wurde, sondern durch die mehrsprachige Übersetzung (in Anlehnung an verschiedene Ausgaben)²¹ eines genuin einsprachigen Textes entstand, der zumindest einen rudimentären Handlungsrahmen aufweist. Das Libretto von Madernas *Satyricon* bezieht seine Originalität aus der Übertragung der zuvor in experimentellen Werken erprobten Technik der Mehrsprachigkeit auf die eher traditionelle Gattung der Literaturoper. Durch die Mehrsprachigkeit wird dem Originaltext eine neue Dimension hinzugefügt, die er weder bei Petronius noch bei Arrowsmith hat.

Die Mehrsprachigkeit des Textes kann handlungsimmanent gedeutet werden als Symbol für die Internationalität des Geldes, auf das alle Handlungsfiguren fixiert sind. Gleichzeitig steht sie – durch den Bezug auf die alttestamentliche Geschichte vom Turmbau zu Babel²² – für menschliche Dekadenz und Größenwahn, wie ihn besonders der Gastgeber in der Szene *Trimalchio e il Monumento* zum Ausdruck bringt, indem er für sich ein alle Dimensionen sprengendes prunkvolles Grabmal fordert, um sich damit Unsterblichkeit zu erkaufen. Die mangelnde Kommunikation zwischen den Figuren des *Satyricon*, die sich besonders in ihrem monologischen Aneinandervorbeireden äußert, resultiert bei Maderna freilich nicht vordergründig aus den verschiedenen Sprachen – die meisten Personen sprechen mehr als eine Sprache –, sondern aus der Beziehungsunfähigkeit und dem Egoismus der auf Konsum, Geld und Sexualität fixierten Gesellschaft.

Noch wichtiger erscheint indes die anti-illusionistische Funktion des polyglotten Textes. Er macht das Publikum darauf aufmerksam, dass auch die dominierenden englischen Textpassagen nicht original, sondern übersetzt sind. Maderna weist so auf das Problem der Textübersetzung hin, das sich bei der Oper ja nicht nur im Sonderfall der

¹⁹ Zur Bedeutung Sanguinetis für das moderne italienische Musiktheater siehe: J. Noller, ‚Wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben?‘ *Zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, von Bockel, Hamburg 1977, S. 67ff.

²⁰ Sanguinetis Text zu *Passaggio* enthält ebenso wie Madernas *Satyricon* (Nr. 12) im Zusammenhang mit dem Thema der Verabsolutierung des Geldes eine lange Zahlenkolonne. Vgl. E. Sanguineti, *Per Musica*, hrsg. von Luigi Pestalozza, Emilia Mucchi, Ricordi, Milano 1993, S. 40.

²¹ Zu den von Maderna neben Arrowsmith verwendeten Ausgaben des *Satyricon* siehe *Bruno Maderna documenti*, S. 313f.

²² Vgl. R. Fearn, *Maderna, op. cit.*, S. 228.

Literaturoper stellt, sondern bei jeder Aufführung eines fremdsprachigen Stücks, wie die immer noch andauernde Diskussion über Vor- und Nachteile der Verwendung der Originalsprache zeigt. Durch die ästhetisierende Offenlegung der Kunstmittel erfolgt bereits auf der Ebene des Worttextes des *Satyricon* eine ironische Selbstreflexion der Gattung Oper. Damit gelingt es Maderna, nicht nur Petronius' Schelmenroman, sondern auch der Gattung der Literaturoper etwas Neues abzugewinnen.

2. Offene Form

Die Gattung des Einakters wurde im italienischen Musiktheater nach 1945 bevorzugt zur Darstellung gesellschaftskritischer Themen herangezogen. In formaler Hinsicht ist dabei eine Tendenz zum Dokumentarischen, Nichtnarrativen, Monologischen und zur Collage zu beobachten.²³ Beatrice Donin-Janz hat in Anlehnung an Manfred Pfister drei verschiedene Handlungsmodelle aufgezeigt, die in italienischen Operneinaktstücken zwischen 1946 und 1960 häufig zu finden sind: die traditionelle „lineare Progression“, die „von einem Punkt A zu einem von A verschiedenen Punkt B“ (lieto fine oder Tod) führt, die „zyklisch repetitive Formidee“, bei der die Handlung ausgehend von A über verschiedene Positionen wieder zu A zurückführt, und das Stationendrama, bei dem durch die Aneinanderreihung von „Momentaufnahmen“ aus dem Leben des Protagonisten eine „biographische Skizze“ entsteht²⁴. Keines dieser Modelle trifft auf Madernas Oper zu. Das Modell der zyklisch repetitiven Formidee kommt ihr hinsichtlich der Statik der Gesamtanlage und der Relativierung der Abfolge am nächsten; allerdings kann beim *Satyricon* nicht vom Durchlaufen verschiedener Positionen gesprochen werden, da es sich insgesamt nur um eine einzige Situation handelt. Auch mit einem Stationendrama hat Madernas Oper nur wenig gemein. Trimalchio ist zwar die unangefochtene Hauptfigur des Stücks; bei seinen verschiedenen Auftritten wird jedoch weder sein subjektives Innenleben noch eine psychologische Entwicklung dargestellt, wie es für diese Gattung kennzeichnend ist²⁵. Die Figuren bleiben typenhaft und werden kaum psychologisch charakterisiert. Im Zentrum des Stücks steht kein Ich, sondern die Welt des Konsums, die in einem Panorama grellbunter Bilder vorgeführt wird. Darin erinnert das *Satyricon* an eine Revue, mit der es außerdem die aktuelle, satirisch-gesellschaftskritische Aussage teilt²⁶. Allerdings ist die Anzahl der Figuren und Nummern im Vergleich zu einer Revue relativ niedrig.

Eine geeignete Methode zur Bestimmung der Formkonzeption von Madernas *Satyricon* bietet die idealtypische Unterscheidung von offener und geschlossener Form im Drama, die Volker Klotz anknüpfend an den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin vorgenommen hat²⁷. Klotz stellt der geschlossenen, tektonischen Forma des aristotelischen Dramas, in der eine einheitliche zielstrebige Handlung gezeigt wird, eine offene, frag-

²³ Siehe dazu: B. Donin-Janz, *Das Libretto des italienischen Operneinaktstücken zwischen 1946 und 1960*, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktstücken*, hrsg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 365-381.

²⁴ Vgl. *Ibidem*, S. 368f. und M. Pfister, *Das Drama*, Fink, München³ 1982, S. 376f.

²⁵ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Suhrkamp², Frankfurt/Main 1963, S. 46-51.

²⁶ Vgl. *Ibidem*, S. 51f. und 109-115, sowie F.-P. Kothes, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1977, passim.

²⁷ V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, München 1960 (13. Aufl. 1992).

mentarische Form gegenüber, die aus einer willkürlich erscheinenden Folge weitgehend autonomer Einzelszenen besteht. Dabei wird die Aussage des Stücks nicht allmählich im Laufe einer szenenübergreifenden Handlung transparent, sondern ist in jeder Szene präsent. Die als „dramatische Urzellen“ fungierenden Einzelszenen zeigen lediglich unterschiedliche Aspekte des gleichbleibenden Themas²⁸. Die einzelne Szene ist meist ebenso statisch angelegt wie das gesamte Stück. Charakteristisch für die offene Dramenform sind additive monolog-ähnliche Dialoge, die vor allem Selbstaussagen und Situationsreflexe enthalten: „Die (...) Personen brauchen einander, um zum Reden provoziert zu werden, doch sie sind so isoliert, daß ihr Sprechen, Denken und Empfinden wie in zweierlei Räumen sich abspielt“²⁹.

Die Übereinstimmung der genannten Merkmale mit Madernas Dramenkonzeption ist offensichtlich. Im *Satyricon* treten Personen auf, stellen sich vor und erzählen von sich oder von fremden Ereignissen, ohne intentional zu handeln, wie es im geschlossenen linearen Drama üblich ist³⁰. Was sich an äußerer Handlung dennoch ereignet, löst keine innere Entwicklung aus. Die dreigliedrige Abfolge von Konflikt, Entwicklung und Lösung beschränkt sich auf die beiden großen Erzählungen: Trimalchios *Carriera* und Habinnas' Bericht von der Witwe von Ephesos. Indem Ereignisse nicht szenisch dargestellt, sondern lediglich erzählt werden, wird das Epische gegenüber dem Dramatischen aufgewertet – ein Zug, den Madernas *Satyricon* mit vielen modernen Bühnenwerken teilt³¹ und der besondere Anforderungen an den Regisseur stellt.

Zwischen den klar voneinander getrennten Nummern gibt es fast keinen kausalen Zusammenhang. Statt dessen ergibt sich der Eindruck eines ausweglosen Kreisens, das weitgehend statisch bleibt. Das gemeinsame Band der locker aneinander gereihten Nummern besteht in der unveränderten Situation des dekadenten Gastmahls mit seinem hemmungslosen, sinnentlehnten Konsum, der auf den aktuellen Zustand der kapitalistischen Gesellschaft verweisen soll. Abwechslung und Kontrast ergeben sich durch den Wechsel der Personen, die unterschiedliche Typen (re-)präsentieren. Wie die allegorischen Figuren einer Revue treten sie nach ihrer Selbstdarstellung wieder in den Hintergrund, ohne ein längerfristiges Geschehen in Gang zu bringen³². Es wird vorgeführt, gezeigt, aber nicht gehandelt³³. Dass dem Stück ein zentrales subjektives Ich weitgehend fehlt (wie es Klotz der offenen Form zuschreibt), verstärkt den Grad seiner „Offenheit“. Berücksichtigt man, dass Maderna die kausale Motivierung der Auftritte der Figuren gegenüber der Vorlage noch reduzierte, so ist davon auszugehen, dass er sein *Satyricon* bewusst als ein extrem offenes Stück anlegte.

Die offene Form von Madernas *Satyricon* umfasst noch einen weiteren, besonders markanten Aspekt, der freilich eng mit den bereits genannten zusammenhängt: Die Reihenfolge der einzelnen Nummern ist weitgehend offen. In der Partitur gibt der Komponist zwar einen Ablauf an, der dem der Uraufführung des Stücks entspricht. Bei den weiteren von ihm selbst betreuten Aufführungen bzw. Aufnahmen der Oper stellte er

²⁸ *Ibidem*, s. 157-159.

²⁹ *Ibidem*, s. 194.

³⁰ Vgl. M. Pfister, *Drama, op. cit.*, S. 322.

³¹ Siehe dazu allgemein P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas, op. cit.*

³² Vgl. F.-P. Kothes, *Die theatralische Revue, op. cit.*, S. 30-32.

³³ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas, op. cit.*, S. 54, bezeichnet dieses an die Revue erinnernde Verfahren als „präsentative Struktur“.

die Reihenfolge der Nummern jedoch wiederholt um (siehe die Übersicht im Anhang). Zusätzliche Abweichungen ergaben sich durch die refrainartige Wiederkehr einzelner Nummern an verschiedenen Stellen und durch die Aufspaltung einer Nummer in mehrere Teile, die über das ganze Stück verteilt wurden. So wurde die Erzählung *La Matróna di Efeso* (Nr. 10), die bei der Uraufführung etwa in der Mitte der Oper platziert war, bei der Rundfunkaufnahme von 1973 hingegen an vorletzter Stelle stand (gefolgt nur von der bei dieser Version als Rahmen fungierenden Hymne *Lady Luck*), bei der Fernsehversion von 1973 unter Nutzung der Möglichkeiten des Mediums Film mehrfach ein- und ausgeblendet, als ob es sich um ein parallel zu dem Gastmahl an einem anderen Ort stattfindendes Ereignis handele. Ein bedeutender Unterschied zwischen den frühen szenischen und konzertanten Versionen des *Satyricon* besteht hinsichtlich der Verwendung der Tonbänder, die bei der Radioversion ganz fehlen. Nach Ansicht von Raymond Fearn und Rossana Dalmonte waren die Tonbänder von Maderna als frei verfügbares Klangmaterial für szenische Aufführungen gedacht, aus dem Regisseur und Dirigent frei auswählen dürfen und das sogar durch zusätzliche, fremde Aufnahmen ergänzt werden könnte³⁴. Madernas Oper ist somit auch insofern ein offenes Kunstwerk, als ihre Form variabel ist und erst durch Regisseur und Dirigent (sowie bei den aleatorischen Abschnitten durch den Dirigenten und die einzelnen Musiker) realisiert wird. Textlich und musikalisch stellt das *Satyricon* ein „work in progress“ dar, das bei jeder Aufführung zu einem beträchtlichen Teil neu entsteht.

Die Frage, ob die einzelnen Nummern beliebig austauschbar sind, kann unterschiedlich beantwortet werden. Wenn man von einer kausal begründeten Anordnung ausgeht, ergeben sich gewisse Einschränkungen. Trimalchio dürfte seine Schimpfrede (Nr. 16: *Trimalchio contra Fortunata*) erst nach *Trimalchio e il Monumento* (Nr. 19) halten, da er zuerst den Auftrag zum Bau eines Grabmals geben muss, bevor er an diesem Korrekturen vornehmen kann (Entfernung von Fortunatas Statue). Will man Madernas latente Anspielung auf den Auftritt der Fortuna in Claudio Monteverdis *Oper L'Incoronazione di Poppea*³⁵ hervorheben, so müsste Fortunatas Auftritt (Nr. 2) an erster Stelle stehen. Folgt man dem Kriterium des Goldenen Schnitts, so wäre die längste Nummer, die Erzählung von der Witwe von Ephesos (Nr. 10), kurz nach der Hälfte der Gesamtdauer der Aufführung zu platzieren. Es liegt nahe, Trimalchios Bericht über seine glänzende Karriere (Nr. 12) vor der Vision von seinem Grabmahl (Nr. 19) zu bringen; gerade hier hat Petronius im Roman indes die umgekehrte Reihenfolge gewählt. Der an die *Monumento*-Nummer anschließende *Funeral March* (Nr. 20) eignet sich besonders als Schlussnummer, da die von Trimalchio vorgelesene Inschrift auf seinem Grabmal („Here lies Gaius Pompeius Trimalchio Macenatianus (...) Peace to him. Farewell!“) auch als Abschiedsgruß an das Publikum aufgefasst werden kann, was wiederum einen Verfremdungseffekt ergibt. All diese Überlegungen zur Abfolge der Nummern können jedoch auch beiseite gelassen oder sogar ins Gegenteil gekehrt werden, um den absurden und grotesken Charakter der satirischen Darstellung noch stärker zu akzentuieren.

Bemerkenswerterweise hängt die offene Form bei Madernas *Satyricon* auch mit dem Aspekt der Literaturoper zusammen: Sie ist in Petronius' Roman aufgrund dessen fragmentarischer Überlieferung in verschiedenen, voneinander abweichenden Va-

³⁴ Vgl. R. Fearn, *Maderna, op. cit.*, S. 233f. und *Bruno Maderna documenti, op. cit.*, S. 315.

³⁵ Dieses Werk weist sowohl hinsichtlich der Zeit, in der es spielt, als auch in seiner inhaltlichen Thematik Bezüge zum *Satyricon* auf.

rianten bereits vorgegeben. Durch die bewusst variable Abfolge der Nummern kehrt Maderna ein vermeintliches Manko der Vorlage ins Positive. Es ist durchaus denkbar, dass Maderna gerade die unfreiwillige Offenheit des antiken Textes dazu reizte, ihn in einem modernen Musiktheaterwerk zu Grunde zu legen.

Ebenso wie die Mehrsprachigkeit ist auch die offene Form in Madernas Spätwerk kein Einzelfall. So wurde etwa sein Musiktheaterwerk *Hyperion* zwischen 1960 und 1969 in mindestens elf verschiedenen Varianten unter Verwendung unterschiedlicher Materialien und kleinerer Werke des Komponisten aufgeführt³⁶. In einem Interview bezeichnete Maderna seine „offenen“ Werke als ein notwendiges Abenteuer des kreativen Denkens der Gegenwart: „C'è poi un campo particolare, quello delle ‚forme aperte‘, in cui l'interprete deve intervenire nella struttura stessa dell'opera, rivelare secondo il proprio giudizio questo o quel possibile aspetto dell'opera. È una responsabilità considerevole (...). Le, opere aperte‘, mobili‘, sono un'avventura necessaria del pensiero creativo del nostro tempo“³⁷.

Mit der offenen Form im Sinne einer variablen Abfolge der einzelnen Teile einer Komposition haben vor Maderna bereits andere Vertreter der Avantgarde experimentiert wie Karlheinz Stockhausen (Klavierstück XI, 1956) und Pierre Boulez (Klaviersonate Nr. 3, 1957ff.)³⁸. Diese offenen Kompositionen wählte der Semiotiker Umberto Eco 1962 zum Ausgangspunkt seines Buches *Opera aperta (Das offene Kunstwerk)*³⁹. Nach Eco ist prinzipiell jedes Kunstwerk offen, da es eine „grundsätzlich mehrdeutige Botschaft“⁴⁰ enthalte, die von den einzelnen Rezipienten unterschiedlich interpretiert werde. Diese allgemeine Offenheit werde erst in der Moderne von den Künstlern voll erkannt und auch bewusst gefördert: „sie machen die ‚Offenheit‘, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in

³⁶ Vgl. die Übersicht über die „Hyperion Period“ bei R. Fearn, *Maderna, op. cit.*, S 129, sowie H. Weber, *Madernas ‚Hyperion‘-Konzept*, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Hans Schneider, Tutzing 2002, S. 211-220.

³⁷ Antwort Madernas auf eine Umfrage von André Boucourechliev, *La musique sérielle, aujourd'hui*, in: „Preuves“ 15/177 (Dezember 1965), S. 28f., zitiert nach der italienischen Übersetzung in: *Studi su Bruno Maderna*, hrsg. von Mario Baroni und Rossana Dalmonte, Zuvini-Zerboni, Milano 1989, S. 69. – Angesichts dieses Credos ist es unverständlich, weshalb Raymond Fearn (*Allusion and Metapher in the Theatre of Bruno Maderna: the Musical Language of ‚Satyricon‘*, in: *Musiktheater im Spannungsfeld.... op. cit.*, S. 62) die offene Form des *Satyricon* als einen problematischen und eher zufälligen Aspekt ansieht, der primär darauf zurückzuführen sei, dass Maderna auf Grund seiner schweren Krankheit, an der er wenige Monate nach der Uraufführung des Werkes starb, die Zeit für eine sorgfältigere Ausarbeitung gefehlt habe.

³⁸ Vgl. Ch. von Blumröder, *Offene Form*; in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 12. Auslieferung, Steiner, Stuttgart 1984/85 und K. Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Tonos, Darmstadt 1967.

³⁹ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962 (deutsch: *Das offene Kunstwerk*, übersetzt von Günter Memmert, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1977). Im Mittelpunkt des einleitenden Kapitels *Die Poetik des offenen Kunstwerks* stehen Werke der musikalischen Avantgarde. Im *Vorwort zur zweiten Auflage* (S. 23f.) hebt Eco hervor, dass er von Werken Berios und Gesprächen mit ihm sowie mit Henri Pousseur und André Boucourechliev zu seiner Untersuchung des offenen Kunstwerks angeregt wurde.

⁴⁰ *Ibidem*, S. 8.

ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen⁴¹. In der bewussten Offenheit und Mehrdeutigkeit des modernen Kunstwerks sieht Eco zum einen eine Parallele zur Krise des Kausalitätsprinzips in der modernen Physik (Relativitätstheorie, Quantenmechanik), zum anderen den Ausdruck der „positiven Möglichkeiten eines Menschentyps (...), der offen ist für eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnis schemata“⁴². Unter den radikal offenen modernen Kunstwerken, zu denen Eco vor allem die Romane von James Joyce, aber auch das epische Theater Bertolt Brechts zählt, bilden diejenigen mit variabler Reihenfolge eine Sonderform, die er als „Kunstwerke in Bewegung“⁴³ bezeichnet: Neben Stéphane Mallarmés *Le Livre* (erschienen 1957) nennt Eco als Beispiele Kompositionen von Stockhausen, Boulez, Berio und Pousseur.

Im modernen Musiktheater wurde das Prinzip der variablen Form vor allem bei pointiert experimentellen Konzeptionen erprobt, die ohne jeglichen Handlungsrahmen auskommen und statt dessen vielfältige improvisatorische, offene Aktionen präsentieren wie etwa John Cages *Theatre piece* (1960), Stockhausens *Originale* (1961) und Mauricio Kagels *Staatstheater* (1967-70). Dagegen verwendete Maderna die variable Form für Bühnenwerke, die auf einem präexistenten, zumindest rudimentär narrativen Text basieren, und machte sie so für das Drama nutzbar⁴⁴. In dieser Hinsicht am nächsten kommt dem *Satyricon* die „Fantasie in Form einer Oper“ *Votre Faust* (1960-67, UA 1969) von Henri Pousseur und Michel Butor, in der der Faust-Stoff mit dem Orpheus-Mythos und dem Don-Juan-Stoff kombiniert wird. Der Verlauf der Handlung wird hier von Publikumsreaktionen abhängig gemacht: Die Zuschauer entscheiden über den beruflichen und persönlichen Erfolg des Protagonisten Henri. Beispielsweise können sie mit einer farbigen Karte abstimmen, ob Henri bei seiner Geliebten bleiben oder sie zugunsten einer attraktiven Sängerin verlassen soll⁴⁵.

In Madernas *Satyricon* liegt die Entscheidung über den Handlungsverlauf nicht beim Publikum, sondern bei Regisseur und Dirigent. Für einen Zuschauer, der das Stück zum ersten Mal sieht, ergibt sich somit kein Unterschied zu einer konventionellen Oper mit von vornherein festgelegter Szenenfolge. Aus diesem Grund bestreiten einige Autoren die „Offenheit“ der variablen Form⁴⁶. Wer das Stück bereits kennt, befindet sich jedoch in einer anderen Situation: Ihm beschert die Variabilität ein besonderes Spannungsmoment. Bei jeder neuen Interpretation stellt sich die Frage, in welcher Abfolge die bekannten Einzelnummern präsentiert werden. Die variable Form ist bei einem Bühnenwerk mit narrativem Rahmen für das Publikum leichter nachvollziehbar als bei abstrakter Instrumentalmusik. Allerdings dient sie im *Satyricon* weniger der Erprobung der „positiven Möglichkeiten“ eines neuen Menschentyps im Sinne Ecos als vielmehr

⁴¹ *Ibidem*, S. 32.

⁴² *Ibidem*, S. 47f. und 52-54.

⁴³ *Ibidem*, S. 42. Musikalische Formen mit variabler Abfolge der Teile werden bisweilen auch als „mobil“ (Earle Brown) oder „variabel“ (Carl Dahlhaus) bezeichnet (vgl. Ch. von Blumröder, *Offene Form*, *op. cit.*, S. 4f.).

⁴⁴ Zu neuen Spielarten von Narrativität im postseriellen Musiktheater siehe J. Pasler, *Narrative and Narrativity in Music*; in: *Time and Mind. Interdisciplinary Issues*, hrsg. von Julius Th. Fraser (The Study of Time 6), Connecticut: International University Press, Madison 1989, S. 233-257.

⁴⁵ Vgl. J.-I. Bosseur, *Votre Faust*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 4, hrsg. von Stanley Sadie, Macmillan, London 1992, S. 1045.

⁴⁶ Z.B. M. Kagel und C. Dahlhaus, in: *Form in der Neuen Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10), Schott, Mainz 1966, S. 54 und 74.

der kritischen, satirischen Darstellung der entwicklungslosen, nonkausalen Statik antiken ebenso wie modernen dekadenten Konsumlebens. Die Verbindung von moderner offener Form und Literaturoper mit antiker Vorlage zeigt besonders anschaulich das Zusammenwirken von Altem und Neuem, in dem ein wesentliches Kennzeichen von Madernas *Satyricon* liegt.

3. Zitattechnik

Auf musikalischer Ebene findet sowohl die Verbindung von Alt und Neu als auch die reuehafte, entwicklungslose Aneinanderreihung heterogener Eindrücke ihr Äquivalent vor allem in der häufigen Verwendung von Zitaten⁴⁷. Mit einem musikalischen Zitat wird bekanntlich nicht nur ein präexistentes Klangmaterial aufgegriffen, sondern auch sein Kontext „als Bedeutung in den neuen Zusammenhang“ eingebracht⁴⁸. Dieser semantische Aspekt ist besonders wichtig bei einem derart handlungsarmen Bühnenwerk wie dem *Satyricon*: Die Darstellung eines horizontalen Handlungsverlaufs wird hier weitgehend ersetzt durch die vertikale Spiegelung und Verzerrung einzelner Handlungsmomente mithilfe des Anspielungspotenzials der mit ihnen gekoppelten musikalischen Zitate.

In struktureller Hinsicht ist zu unterscheiden zwischen Nummern, die sich primär auf ein Vorbild beziehen, und solchen, in denen eine Vielzahl von Zitaten collageartig kombiniert wird. Bei den Beispielen im *Satyricon* für den ersten Typ handelt es sich oft nicht um eindeutige Zitate aus einem bestimmten Werk, sondern um Stilzitate, d.h. Imitationen eines historischen Stils, die bisweilen mehr oder weniger deutliche Ähnlichkeiten mit konkreten Vorbildern aufweisen, ohne dass sich mit Sicherheit feststellen ließe, ob Maderna diese Bezüge absichtlich hergestellt hat⁴⁹. So bleibt offen, ob die Parallele zwischen dem Buffa-Lied, in dem Trimalchio seine Blähungen beschreibt (Nr. 3), mit der refrainartigen Bassfigur des Duets von Jaquino und Marzellina aus dem 1. Akt von Beethovens *Fidelio* von Maderna intendiert wurde oder nicht (siehe Notenbeispiel 1)⁵⁰.

Der lateinische Bericht des Philosophen über den römischen Bürgerkrieg (Nr. 14: *Eumolpus Fuga*) ist im erhabenen Ariensstil der Opera seria des 18. Jahrhunderts gestaltet (Notenbeispiel 2). Der Themenkopf erinnert an den Beginn von Don Ottavios Arie *Dalla sua pace* aus der Wiener Fassung von Mozarts *Don Giovanni* (mit grotesk vergrößertem Schlussintervall: Oktave statt Terz), die anschließende motorische Koloratur eher an eine instrumentale Fuge (z.B. Bachs Fuge BWV 952). Der Mechanismus der Musik läuft indes ebenso ins Leere und bricht immer wieder an der falschen Stelle

⁴⁷ Maderna verwendete die Zitattechnik auch in der fast zeitgleich mit dem *Satyricon* entstandenen Kantate *Venetian Journal* (1971-72).

⁴⁸ W. Hufschmidt, *Musik über Musik*, in: *Reflexionen über Musik heute. Texte und Analysen*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Schott, Mainz 1981, S. 254. Zum musikalischen Zitat siehe auch Z. Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, „Die Musikforschung“ 19, 1966, S. 364-378.

⁴⁹ Neben den im Folgenden erörterten Bezugnahmen auf Stile der so genannten E-Musik gibt es auch einige Passagen im Musical-Stil (u.a. in Nr. 2: *Fortunata* und zu Beginn von Nr. 12: *Carriera di Trimalchio*).

⁵⁰ Ebenso offen bleibt der Bezug der instrumentalen Begleitfigur zu Beginn von *La Matriona di Epheso* (Nr. 10) auf eine ähnliche Figur in der 1. Szene des 1. Aktes von Mussorgskys *Boris Godunow*.

Notenbeispiel 1: Maderna, *Satyricon*, Nr. 3: *Trimalchio e le Flatulenze*, T. 1-5

Nehmt's mir nicht ü-bel lie-be Freun-de, schon vie-le Ta-ge macht mein Bauch nicht mit!

zum Vergleich: Beethoven, *Fidelio*, 1. Aufzug, Nr. 1: *Duett* (Bassmotiv)

Ex. 1

Notenbeispiel 2: Maderna, *Satyricon*, Nr. 14: *Eumolpus Fuga*, T. 1-7

Or-bem iam to-tum Vi-ctor ro-ma nus ha-be - - - - - bat

zum Vergleich: Mozart, *Don Giovanni*, Arie des Don Ottavio, T. 1-2

Dal-la sua pa-ce

Ex. 2

ab wie der extrem repetitive Text. Das Verfahren der barocken Arie, ein und denselben Text ständig zu wiederholen, wird von Maderna auf einzelne Wortsilben ausgedehnt und so ad absurdum geführt. Die Botschaft des Philosophen, eine Mahnung vor der Dekadenz Roms, kommt auf diese Weise weder beim Publikum noch bei den anderen Handlungsfiguren an: Die Nummer ist eine Parodie auf den Intellektuellen, der gelehrte pathetische Reden schwingt, die wirkungslos verpuffen.

Eine raffinierte Verbindung von Stilzitat und konkreten Anspielungen liegt auch bei Quartillas Hymne auf das Glück vor (Nr. 7: *Lady Luck*): Die in sehr regelmäßiger, quadratischer Syntax angelegte Nummer erinnert in Duktus, Metrum und Anfangsmotiv an die englische Nationalhymne *God save the King*; die ersten vier Töne und der letzte Teil weisen jedoch zudem eine deutliche diastematische Entsprechung zum *Deutschlandlied* auf (Notenbeispiel 3). Der Stilbruch zwischen der würdevollen Musik und dem umgangssprachlichen Arrowsmith'schen Text sorgt für eine parodistische Wirkung.

Ein ähnlicher Bruch ergibt sich bei der Verführungsszene (Nr. 13: *Fortunata e Eumolpus*). Diese Nummer basiert eindeutig auf einer Vorlage, der berühmten *Habanera* aus Bizets *Carmen*. Deren Melodie wird jedoch nicht gesungen, sondern – mit kleinen Veränderungen – von Instrumenten gespielt (Trompete und Marimbaphon; Notenbeispiel 4). Maderna hat dazu eine neue Vokalpartie im gleichen Stil komponiert. Die Komik der Situation, die darin besteht, dass Fortunata ausgerechnet für den vertrottelten Philosophen „entflammt“, der sich ihres Annäherungsversuchs kaum zu erwehren weiß, wird verstärkt durch die zitatechnische Bezugnahme auf die schicksalhafte Liebe zwischen Carmen und Don José.

Notenbeispiel 3: Maderna, *Satyricon*, Nr. 7: *Lady Luck*

We think we are aw-ful smart we think we are aw-ful wise,
 But when we are Least ex-pec-ting, Comes the big sur-prise.
 La-dy Luck is in hea-ven, And we are her lit-tle toys,
 So break out the wine, And fill your gla-sses, boys!

zum Vergleich: *God save the King*, T. 1-6

zum Vergleich: *Deutschlandlied*, T. 9-12

Ex. 3

Notenbeispiel 4: Maderna, *Satyricon*, Nr. 13: *Fortunata e Eumolpus*, T. 1-8

Fortunata:
 Parce que tu con-nais ton char-me, tu es plein d'or-gueil, et tu vends tes fa-veurs;
 Trompette
 Tu ne les don - nes pas pour le plai-sir: Tu ne les don - nes pas.

Ex. 4

Als Beispiele für Zitat-Collagen sind neben der instrumentalen Improvisation *Food Machine* (Nr. 4), bei der Elemente aus anderen Nummern des Stücks als Selbstzitate in Anspielung auf das Gastmahl gleichsam musikalisch „wiedergekaut“ werden, die beiden großen Monologe des Gastgebers zu nennen. Bei Trimalchios großwahnsinnigen

Notenbeispiel 5: Maderna, *Satyricon*, Nr. 19: *Trimalchio e il Monumento*, T. 36-40

The musical score consists of four staves. The first two staves are for 'Streicher' (strings) and 'Klarinette' (clarinet), both in 3/4 time. The third staff is for 'Tuba, T. 40bis' in bass clef, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and a 'rall.' section. The fourth staff continues the tuba part with dynamics from *ff* to *p*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Ex. 5

ger Vision seines Grabmals (Nr. 19) zitiert Maderna nacheinander das Eingangsthema aus Tschaikowskys erstem Klavierkonzert (angekündigt durch Trimalchio mit den Worten: „Here my private tuba mirum“; der bitonale Vortrag der Melodie durch die Streicher und die Klarinette in C- bzw. As-Dur ergibt eine starke Verzerrung; Notenbeispiel 5), den Walzer der Musette aus Puccinis *La Bohème*, das Hauptthema aus Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und das „Walhallmotiv“ aus Wagners *Ring des Nibelungen* (in der sequenzierten Variante aus der Schlussapothese von *Götterdämmerung*). Die Juxtaposition von Pathos, Sentimentalität und Ironie verweist auf die unfreiwillige Komik von Trimalchios Größenwahn. Als strukturell verbindende Momente wirken die Wiederholung des Puccini-Motivs und die Ähnlichkeit zwischen der karikierenden Tuba-Fortspinnung der Tschaikowsky-Melodie mit dem Strauss'schen Hornmotiv.

Der Höhepunkt der Zitattechnik im *Satyricon* findet sich in Trimalchios prahlerischem Bericht von seiner brillanten Karriere und seinem unvorstellbaren Reichtum (Nr. 12)⁵¹. Als er von den Schiffen erzählt, mit denen er sein Geld verdient hat, erklingt das „Parsifalmotiv“ aus Wagners gleichnamigem Musikdrama – allerdings aufgeteilt in drei Motive, die in einigem zeitlichen Abstand exponiert werden (Notenbeispiel 6). Das erste Motiv wirkt für sich genommen wie die tonmalerische Evokation einer Schiffs-sirene. Erst beim Einsatz des dritten Motivs wird für den repertoirekundigen Hörer eindeutig klar, dass es sich hier um ein Wagner-Zitat handelt. Die Feierlichkeit des in choralartigem, dreistimmigem Blechbläsersatz vorgetragenen Themas korrespondiert einerseits mit dem pathetischen Gestus von Trimalchios Rede, widerspricht jedoch andererseits ihrem banalen Inhalt. Möglicherweise soll das Thema des „Toren“ Parsifal auch die Torheit Trimalchios unterstreichen. Anschließend kommt es im Zuge von Trimalchios zunehmend exaltierter Schilderung seines Reichtums, bei der er sich in die

⁵¹ Zu Beginn dieser Nummer spielt die Flöte eine Passage, die dem Mittelteil von Mozarts *Alla turca* (aus der Sonate KV 331) ähnelt. Die Bassfigur in T. 53ff. erinnert an die „Moritat von Mackie Messer“ aus Weills *Dreigroschenoper*.

Notenbeispiel 6: Maderna, *Satyricon*, Nr. 12: *Carriera di Trimalchio*, T. 83^{quater}

"Eroico"

mp solenne mf maestoso p glorioso f

Ex. 6

Notenbeispiel 7: Maderna, *Satyricon*, Nr. 12: *Carriera di Trimalchio*, T. 83^{sexties}, Nr. II und III

"Stars and Stripes"

Hr in F *mf* *mf*

Tr "Aida", Triumphmarsch *mf* *mp* 3 3

Pos "Can-can" *mp* *p*

mf *mf* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Ex. 7

verrückte Deklamation astronomischer Zahlenkolonnen hineinsteigert, zur simultanen Kopplung dreier überaus bekannter Melodien, die sehr unterschiedlicher Herkunft, für den heutigen Hörer jedoch alle mit „Glamour“ und Triumph verbunden sind: John Philip Sousas Hymne *The Stars and Strips Forever*, der Triumphmarsch aus Verdis *Aida*⁵² und der *Can-can* (Höllengalopp) aus Offenbachs Operette *Orphée aux enfers*⁵³. Die virtuose Schichtung der drei Melodien (Notenbeispiel 7) kann als Symbol für die „Ver-

⁵² Sowohl Sousas Hymne als auch Verdis Marsch zählen heute zum internationalen Repertoire kollektiver Schlachtgesänge von Sportfans. Ob dies auch schon zu Zeiten Madernas der Fall war, wäre zu überprüfen.

⁵³ Ein ähnlicher Fall von simultaner Kopplung zweier Melodien findet sich im *Funeral March* (Nr. 20), in dem Julius Fučíks *Einzug der Gladiatoren* mit Jack Judges „War Song“ *It's a long way to Tipparary* kombiniert wird. In dieser Nummer wird auch die Arie „Mir verloren Eurydike“ aus Glucks *Orpheus und Eurydike* zitiert, der Trauermarsch aus Chopins Klaviersonate op. 35 dagegen bereits in Nr. 10 (*La Matróna di Efeso*).

flechtung von Kunst, Kommerz und Politik⁵⁴, aber auch für die dekadente Stil- und Geschmacklosigkeit des Emporkömmlings Trimalchio gedeutet werden.

Aus den zahlreichen musikalischen Zitaten resultiert eine stilistische Vielfalt, die über die polyglotte Buntheit des Librettos weit hinaus geht. Dabei haben die einzelnen Szenen-Nummern musikalisch durchaus ein eigenständiges, charakteristisches Profil. Insgesamt ist die Musik des *Satyricon* durch die Alternation motorisch-betriebsamer, oft mit U-Musik-Anleihen verbundener Passagen, die an den neoklassizistischen Stil der 1920er-Jahre erinnern, mit statisch-kontemplativen Episoden (z.B. Nr. 12.1: *Criside I* und Nr. 12.3: *Love's Ecstasy*) sowie den Geräusch-Collagen der Tonbänder geprägt.

Die Präsentation der meist sehr bekannten Melodien hat ebenso wie die Auftritte der Figuren etwas Revuehaftes, das dem Show-Laufen von Prominenten entspricht. Die Zitate verweisen auf sich selbst und legen ihre Strukturmerkmale offen (z.B. Zergliederung des Parsifalmotivs; nachdenkliche Fortspinnung des Tschaikowsky-Melodie durch die Tuba). Da die Melodien, anders als bei einer Show, nicht von einem Entertainer angekündigt werden, bleibt es dem Hörer überlassen, sie zu identifizieren, wobei sich leicht das vertraute Phänomen einstellt, dass man eine Melodie zwar kennt, aber nicht gleich benennen kann. So ergibt sich auch bei der Musik eine anti-illusionistische Wirkung, die zum Reflektieren über vertraute Hörkonventionen und über die im E- wie im U-Musik-Bereich grassierende Fixierung auf „Highlights“ des Repertoires anregt. Darin kann eine Kritik an der konservativen Programmpolitik vieler Opernhäuser gesehen werden sowie an der ständigen Verfügbarkeit von und Berieselung durch Musik im Medienzeitalter⁵⁵. In diesem Sinne wird der durch die Zitate repräsentierte zeitgenössische Musikbetrieb im *Satyricon* selbst wiederum zu einem Symbol der dekadenten kapitalistischen Gesellschaft, die Musik oft als Ware, Werbeträger oder Repräsentationsobjekt verwendet.

Von anderen Musiktheaterwerken, in denen musikalische Zitate ebenfalls als Mittel zur Kritik an der Gesellschaft und ihrem Musikbetrieb eingesetzt werden, hebt sich Madernas *Satyricon* gleichwohl deutlich ab. Seine Kritik erfolgt nicht wie bei Bertolt Brechts und Kurt Weills Songspiel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (in dem u.a. der Chor der Brautjungfern aus Webers *Freischütz* zitiert wird) aus der Perspektive des revolutionären marxistischen Künstlers, der mit seinem Stück zum gewaltsamen Umsturz der Verhältnisse aufruft. Auch ist Madernas Kritik am Musikbetrieb und der Gattung Oper weniger scharf als in Mauricio Kagels „Anti-Oper“ *Staatstheater* (1967-70) oder später in John Cages *Européras* (1987-91). Das *Satyricon* hat vielmehr augenzwinkernden, selbstironischen und spielerischen Charakter⁵⁶ – schließlich war Maderna als Dirigent selbst Teil des Konzertbetriebs. Im *Satyricon* hält er sich und dem Publikum einen Spiegel vor. Zugleich spielt er mit den Zitaten und lässt auch dem Regisseur durch die

⁵⁴ M. Stegemann, *Maderna. Satyricon*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, Bd. 3, Piper, München-Zürich 1989, S. 629.

⁵⁵ Nach C. Kühn, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Karl Dieter Wagner, Hamburg 1972, S. 81f., ist dies eine der wesentlichsten Aussagen der seit den 1960er-Jahren in der Neuen Musik beliebten Zitat-Collagen. Vgl. dazu auch E. Budde, *Zitat, Collage, Montage*, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hrsg. von Rudolf Stephan, Schott, Mainz 1972, S. 26-38.

⁵⁶ Nach Ansicht von Madernas erstem Biographen M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Einaudi, Turin 1976, ²1999, S. 54, steht Madernas *Satyricon* unter dem Motto „Lasciatemi divertire“ (in Anspielung an den Ausruf „Lasciatemi morire“ aus Monteverdis *Lamento d'Arianna*).

offene Form sowie den Interpreten durch Improvisationsmomente spielerische Freiräume. Dieses spielerisch-theatrale Moment wird noch deutlicher, wenn die Interpreten die Freiräume konsequent nutzen und dem Publikum auch szenisch im Sinne eines „instrumentalen Theaters“ vermitteln, oder wenn das Publikum selbst in die Vorstellung einbezogen wird (wie in der Salzburger und Leipziger Inszenierung von George Tabori [1991], bei der das Publikum vor und während der Vorstellung gefilmt und seine Reaktionen ausschnittsweise auf einer Leinwand gezeigt wurden).

Das Bemerkenswerte an der Musik des *Satyricon* besteht darin, dass sie einerseits eng mit der Handlungssituation verknüpft, andererseits aber auch „Musik über Musik“⁵⁷ ist, die die Gattung reflektiert und eine spezifisch musikalische Theatralität besitzt. Diese beiden Seiten des Musiktheaters, die Wolfgang Ruf in seiner Habilitationsschrift *Modernes Musiktheater* (1983) herausgearbeitet hat⁵⁸, wurden in vielen modernen Opern strikt getrennt: „Konventionellen“ Literaturopern wurden pointiert experimentelle, völlig handlungsfreie „Anti-Opern“ gegenübergestellt. Maderna führt beide Seiten im *Satyricon* wieder zusammen, indem er Mittel der avantgardistischen Bühnenkunst wie offene Form, Improvisation, elektronische Klänge, Musique concrète und Zitat-Collage nicht nur zur Hinterfragung der Gattung einsetzt, sondern auch zur Darstellung einer rudimentären Handlung. Es bleibt den Ausführenden überlassen, ob sie stärker die mimetisch-gesellschaftskritische Ebene (wie etwa Brigitta Trommler 1994 in Münster und Herbert Wernicke 1998 in Basel und Venedig) oder die spielerisch-theatrale Seite (wie Rosamund Gilmore 2001 in Bremen) akzentuieren. Ein wesentlicher Grund für die Modernität und die Attraktivität von Madernas *Satyricon* liegt gerade in dieser vielschichtigen Offenheit, die den Text ebenso betrifft wie die Musik.

⁵⁷ Vgl. W. Hufschmidt, *Musik über Musik*, op. cit., S. 254-270.

⁵⁸ W. Ruf, *Modernes Musiktheater. Studien zu seiner Geschichte und Typologie*, maschr. Habilitationsschrift, Univ. Freiburg i. Br. 1983, S. 3-14 und 116-118.

Anhang: Übersicht über die Reihenfolge der einzelnen Nummern bei einigen Aufführungen und Aufnahmen von Madernas *Satyricon*

Niederländischer Rundfunk 1973	Niederländisches Fernsehen 1973	Scheveningen 1973, szenische UA	1974 Partitur Salabert	Salzburg und Leipzig 1991	Venedig 1998 (CD)
Lady Luck	Trimalchio e le Flatulenze	Criside II	Tape n° 1 interrupted by	Einlass: Tape	Tape n° 1 interrupted by
Trimalchio e il Monumento	Tape: voices and pigs	Love's Ecstasy	1. Scintilla	Scintilla; Flöte	Scintilla
Love's Ecstasy	Fortunata	Tape	2. Niceros (n° perdu)	Eumolpus gesprochen	Criside II
Scintilla	Tape: pigs and instruments	Fortunata	3. Criside II	Scintilla; Vokalisieren	La Matrona di Efeso
Fortunata	La Matrona di Efeso Teil 1	Trimalchio e le Flatulenze	Fortunata	Criside II	Fortunata
Carriera di Trimalchio	Tape: instrumental and birds	Food Machine	Trimalchio e le Flatulenze	Fortunata	Orchestral improvisation – Food Machine
The Money	Trimalchio e le Flatulenze	The Money	Food Machine	Tape, Trimalchio e le Flatulenze	Trimalchio e le Flatulenze
Fortunata e Eumolpus	Carriera di Trimalchio	Tape	The Money	The Money	Tri. and animals; Tape n° 4
Eumolpus Fuga	Love's Ecstasy	Lady Luck	Tape n° 2; Erotica	Lady Luck	Carriera di Trimalchio
Trimalchio e le Flatulenze	Vierzehn Millionen	Trimalchio e le Flatulenze	Lady Luck	Carriera di Trimalchio	Criside I
Trimalchio e le Flatulenze (instrumental)	Scintilla I	Tape	Trimalchio e le Flatulenze (reprise)	Fortunata e Eumolpus Teil 1	Tri./14 Millionen

Trimalchio contra Fortunata	La Matrona di Efeso Teil 2	La Matrona di Efeso	Tape n° 3; Awakening	Trimalchio contra Fortunata	Love's ecstasy; 14 Mill.
La Matrona di Efeso	Tape: voices and cats	Tape	La Matrona di Efeso	Fortunata e Eumolpus Teil 2	Fortunata e Eumolpus
Lady Luck (instrumental – Chor – instrumental)	Fortunata e Eumolpus	Carriera di Trimalchio	Tape n° 4; Trimalchio and animals	Flatulenze instrumental	Eumolpus Fuga
	Eumolpus Fuga	Fortunata e Eumolpus	Carriera di Trimalchio	Eumolpus Fuga	Tape n° 3 (Awakening)
	Trimalchio contra Fortunata	Eumolpus Fuga	Fortunata e Eumolpus	La Matrona di Efeso	Tri. contra Fortunata
	Tape: Erotica	Scintilla I	Eumolpus Fuga	Trimalchio e il Monumento	Tri. e le Flatul. (instr.)
	Trimalchio e le Flatulenze (instrumental)	Trimalchio contra Fortunata	Scintilla and Party Re-Enter	Funeral March	Lady Luck
	La Matrona di Efeso Teil 3	Trimalchio e le Flatulenze (instrumental)	Trimalchio contra Fortunata	Schlagzeugsolo aus der Einleitung zu Fortunata	Tri. e le Flatul. (reprise)
	Tape: dogs barking	Trimalchio e il Monumento	Trimalchio e le Flatulenze (instrumental)	Motive aus Funeral March	The Money
	Lady Luck (instrumental – Quartilla)	Tape	Party returns; silent mime		Tape n° 2 (Erotica)
	Trimalchio e il Monumento	Trimalchio e il Monumento	Trimalchio e il Monumento		Tri. e il Monumento
	Tape: pigs	Funeral March	Funeral March		Funeral March
	Lady Luck (mit Tuba)	Tape n° 5	Tape n° 5		Tape n° 5