Johannes Killyen

Arbeitstechniken George Enescus in seiner Oper *Oedipe*

Einleitung

Wie viele Komponisten seiner Zeit hatte der 1881 in einer ländlichen Region des nordöstlichen Rumänien geborene George Enescu es nicht leicht, durch das Dickicht der ihn beeinflussenden Kompositionsstile hindurch zu einem eigenen Weg zu finden. Dies betraf sowohl die Instrumentalmusik, die das Gros seiner Kompositionen ausmacht, wie auch das musikdramatische Gebiet, auf dem Enescu sich weniger betätigte. Seine einzige – als *Tragédie lyrique* bezeichnete – Oper *Oedipe*, zeugt von diesen unterschiedlichen Einflüssen.

Auf deutschen Opernbühnen ist *Oedipe* zwar schon in den 70er Jahren bekannt geworden und hat seither einige Aufführungen erlebt. Dennoch ist die Oper weit davon entfernt, auch nur zum erweiterten Standardrepertoire zu zählen. Wie der Komponist Enescu ganz im allgemeinen ist *Oedipe* im speziellen von der französischen Musikwissenschaft nur in geringem Maße, in Deutschland sozusagen gar nicht beachtet worden. In übersteigerter Verehrung für den wichtigsten Komponisten des Landes wird *Oedipe* in Rumänien dagegen gern als eines der bedeutendsten musikdramatischen Werke des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Als Vermittlung zwischen diesen beiden Extremen – Ignoranz und Apologie – ist eine möglichst unvoreingenommene Ein-ordnung und Bewertung der Oper daher entscheidend. Es gilt, Enescus Version des Ödipus-Stoffes (bzw. die seines Librettisten Fleg), sein Opernkonzept und seine Kompositionstechnik sowie das Zusammenspiel dieser Ebenen auf unterschiedliche Einflüsse hin zu untersuchen. So könnte eine „objektivere" Beurteilung der Oper möglich werden. Dieses allgemein gehaltene Referat möchte dazu Ansatzmöglichkeiten bieten.

Als Schüler von Robert Fuchs wurde Enescu – der parallel zu der kompositorischen eine geigerische Laufbahn einschlug und später einer der größten Geiger seiner Zeit wurde – schon ab dem 9. Lebensjahr am Wiener Konservatorium umfassend mit der deutschen Musiktradition bekannt gemacht, wobei er die Antipoden Brahms und Wagner gleichermaßen als für seine kompositorische Entwicklung entscheidend beschreibt. Obwohl noch ein Kind, besuchte er etliche Aufführungen von Opern Wagners. Brahms, den er am Pult der ersten Geigen als Dirigent des Konservatoriumsorchesters persönlich erlebte, beeinflußte ihn nicht nur durch seine motivisch-thematische Arbeit – seine Klangwelt ist in den frühen Werken Enescus omnipräsent.

Enescu wechselte 1895 ans Pariser *Conservatoire*, um hier Kompositionsunterricht bei Jules Massenet und ab 1896 bei Gabriel Fauré zu belegen. Vor allem durch Massenet wurde er mit der französischen Operntradition zwangsläufig konfrontiert. Die Auseinandersetzungen um den in Frankreich weit verbreiteten *Wagnérisme* kannte Enescu sicherlich bestens. Mit Stellungnahmen zu dieser Problematik hielt er sich al-

lerdings zurück, ebenso wie er keiner der französischen „Schulen" der Zeit zuzurechnen oder als Avantgardist zu bezeichnen ist.

Schließlich ist es jedoch die Einbeziehung von Elementen der rumänischen Volksmusik und ihre Verbindung mit westeuropäischer Kompositionstechnik, die die Spezifik von Enescus Kompositionsstil ausmacht. Von einem oberflächlichen Folklorismus kann dabei keine Rede sein, weil neben Harmonik und Rhythmik auch „subkutane" Elemente der Volksmusik in den Kompositionsprozeß einfließen, die beim Hören nicht als solche erkennbar sind, die Komposition aber substantiell bestimmen. Einige Beispiele sollen später angeführt werden.

Vom Beginn seiner Zeit in Paris an war Enescu offensichtlich fest entschlossen, eine Oper zu komponieren. Wenn er auch keine Opernerfahrung mitbrachte, so hatte er zuvor doch immerhin etliche nicht-szenische Kantaten verfaßt. Auf den für ihn geeigneten Stoff stieß er durch eine Aufführung von Sophokles' Tragödie *Oidipus Tyrannos* an der Comédie Française im Jahr 1910. Besonders fasziniert zeigte er sich vom Schauspieler Mounet-Sully in der Titelrolle, dessen vielfarbige Stimme bis zu Enescus Lebensende in ihm widerhallte. Antike Sujets waren zu Beginn des Jahrhunderts auf der Theater- und Opernbühne sehr beliebt. Erinnert sei lediglich an die entsprechenden Werke von Enescus Lehrern, deren Einfluß auf *Oedipe* sicherlich eine ausführlichere Untersuchung wert wäre: Massenets *Phèdre* (*Drame lyrique*) und Faurés *Prométhée* (*Tragédie lyrique*) sowie *Pénélope* (*Drame lyrique*).

Als Librettisten gewann Enescu den renommierten jüdisch-französischen Schriftsteller Edmond Fleg, der Enescu zuerst ein Libretto vorlegte, das eine Aufteilung des Stoffes auf zwei Abende vorsah. Die zweitägige Fassung lehnte Enescu jedoch ab, zu groß schienen ihm deren Ausmaße. Seine volle Zustimmung fand dagegen eine neue, komprimierte Librettoversion, die den Stoff zwar auf einen Abend reduzierte, aber die gesamte Lebensgeschichte des Ödipus von der Geburt bis zum Tod in vier Akten ausbreitete. Die bei Sophokles lediglich erzählte Vorgeschichte wurde hier also auf der Opernbühne sichtbar – ein Ansatz, den keine andere Ödipus-Vertonung aufgreift und der in gewissem Maße sicherlich an Wagners *Ring* angelehnt ist. Die zu Beginn des Jahrhunderts kaum noch gebräuchliche Gattungsbezeichnung *Tragédie lyrique* wählte Enescu einerseits wahrscheinlich im Hinblick auf das antike Sujet, andererseits verweist das Attribut *lyrique* auf den lyrisch-expressiven Klanggestus des *Oedipe*, den er mit den *Drames lyriques* von Massenet teilt. Faurés *Prométhée* trägt interessanterweise die gleiche Gattungsbezeichnung.

Zum Kompositionsprozeß nur einige Bemerkungen: Vom Beginn der ersten Skizzen an im Jahr 1910 bis zu der Uraufführung verstrichen 26 Jahre: Erst 1936 wurde *Oedipe* an der Pariser *Opéra* erstmals und mit großem Erfolg gespielt, bald darauf – außer in Rumänien – jedoch fast vergessen. Trotz äußerer Hindernisse, die einen rascheren Fortgang der Komposition verhinderten, kann man an der langen Entstehungszeit die Schwierigkeiten Enescus mit einer musikdramatischen Komposition ablesen, die er selbst als das teuerste seiner Werke bezeichnete.

Handlung

Dargestellt werden im ersten Akt die Feierlichkeiten um die Geburt des Ödipus und der Auftrag der Eltern Laios und Iokaste an einen Hirten, das Kind zu ermorden. Der zweite Akt ist in drei Szenen aufgeteilt: Ödipus' Flucht aus Korinth, wo er von Merope und Polybos aufgezogen wurde, der Mord an seinem Vater Laios und schließlich die Befreiung der Stadt Theben durch die Lösung des Sphinxrätsels, das gegenüber dem sophokleischen Original allerdings abgewandelt ist: Die Frage lautet hier: „*Was ist größer als das Schicksal ?*". Und Ödipus antwortet entschieden: „*Der Mensch ist stärker als das Schicksal*". Der dritte Akt entspricht exakt der Handlung von Sophokles' *Oidipus Tyrannos*. Er endet nach einer beispiellosen Steigerung mit der Lösung des Konflikts, der Selbstblendung des Ödipus und mit seiner Vertreibung aus Theben. Enescu und Fleg brechen die Handlung an dieser Stelle jedoch nicht ab, sondern lassen im vierten Akt einen mit dem Schicksal versöhnten Ödipus im nahe Athen gelegenen heiligen Ort Kolonos ins Jenseits hinüberschreiten. Dieser Schluß ist eine starke Reduktion von Sophokles' zweiter Ödipus-Tragödie *Oidipus in Kolonos*.

Verdeutlicht man sich Enescus und Flegs Lesart des Ödipus-Stoffes, so erscheint der apotheotische Schluß des vierten Aktes sinnfällig: Grundaussage ihres *Oedipe* ist – wie die Antwort auf das Sphinxrätsel als Vorankündigung nahelegt – der Sieg des Menschen über das Schicksal. Die Betonung der Schicksalshaftigkeit mit der angeschlossenen Frage nach der Entrinnbarkeit des Menschen, verweist – wie Wolfgang Schadewaldt in seinen Vorlesungen zur griechischen Tragödie darlegt – auf die Dramatik des frühen 19. Jahrhunderts,[1] aber auch auf die Lebensphilosophie Henri Bergsons. Mit den Anfang des 20. Jahrhunderts üblichen Aktualisierungen (etwa die psychoanalytische Beleuchtung der Mutter-Sohn-Beziehung und des Vatermords) hatte Enescu dagegen wenig im Sinn. Ebensowenig machte er sich die ironische Distanz Strawinskys zu eigen.

Durch Ausbreitung der gesamten Lebensgeschichte des Ödipus, aber auch durch den Wechsel der insgesamt sechs Schauplätze wird die Schicksalsgetriebenheit des Helden unterstrichen. Das Hinübergehen ins Jenseits, die Erlösung von den Erdenqualen im vierten Akt dagegen macht *Oedipe* zum Erlösungsdrama, soll aber nicht wie bei Sophokles als Gnadenakt der Götter, sondern als durch menschliches Leiden erworbenes Recht erscheinen: Durch die Selbstblendung hat Ödipus sich von der Erbschuld reingewaschen. Die Fähigkeit des Menschen zur Selbstbestimmung, auf die Enescu und Fleg so vehement verweisen, geht jedoch auch einher mit der Fähigkeit zu Verantwortung und Schuld. Enescus Ödipus allerdings weist im letzten Akt jede Schuld am Geschehenen von sich und fällt damit in die durch Selbstblendung überwunden geglaubte Unmündigkeit zurück – ein verwirrendes Vor und Zurück. Die Stilisierung des Ödipus zum letztendlich unbefleckten Helden, den Fleg im Sinne Bergsons als selbst über sein Schicksal bestimmenden Menschen sah und mit dem sich Enescu ohne Distanz zum Sujet identifizierte, geht demnach auf Kosten der intendierten Grundaussage – dem Sieg des Menschen über das Schicksal.

---

[1] Wolfgang Schadewaldt: *Die griechische Tragödie* (= Tübinger Vorlesungen, Bd. 4), Frankfurt a. M. [2]1992, S. 275.

Formale Aspekte

Das Prinzip der Nummernoper ist in *Oedipe* zugunsten einer durchkomponierten Musik fast völlig aufgegeben. Die Anlage der einzelnen Akte ist überaus unterschiedlich: Der erste Akt ist ein Chortableau nach Vorbild der *Grand opéra*. Durch das symmetrische Nacheinander und Miteinander verschiedener Gruppen, die dem Kinde Ödipus huldigen, entsteht ein Gesamtbild, aus dem Einzelpersonen gliedernd hervortreten. Zwischen Chor und Einzelpersonen herrscht nach Frage-Antwort-Prinzip eine antiphonale Kommunikation. Der Chor ist wesentlicher Träger der betont rituellen Handlung, ist allerdings der in der antiken Tragödie wesentlichen Funktion des Reflektierens und Ratens enthoben. Der in der *Grand opéra* und im *Drame lyrique* durchaus üblichen *Couleur locale* gibt Enescu vor allem durch den von rumänischer Foklore bestimmten Tanz der Hirten breiten Raum. Interessant ist die Hervorhebung des Hirtenmilieus deshalb, weil Enescu damit die Ödipus-Tragödie gewissermaßen von Griechenland in sein Heimatland Rumänien, ins Land der Hirten, verlagert. Und hier findet möglicherweise auch die Betonung des Rituellen ihren Grund: Denn bestimmte rituelle Handlungen anläßlich von Geburt und Tod, die uns heute als Archaismen erscheinen, waren – wie Mihaela Fulea in ihrer Dissertation zu *Oedipe* darlegt[2] – in Rumänien noch zu Beginn des Jahrhunderts Bestandteil eines intakten Dorflebens. Mit seiner Unheilsverkündung zerstört Tireisias dieses statisch-rituelle Tableau jäh und bricht dessen bis dahin geschlossene Anlage auf. Der Akt endet offen mit dem Mordauftrag des Laios an den Hirten.

Gegenüber dem ersten Akt weist der zweite von Anfang an eine weit freiere Folge von dramatischen und epischen Szenen auf. Der Dialog mit der Ziehmutter Merope verdeutlicht in der ersten Szene Ödipus' Entschluß, Korinth zu verlassen, die Auseinandersetzung mit der Sphinx in der dritte Szene führt zur Befreiung Thebens. Den Dialogen gegenüber stehen monologische Abschnitte, in denen Ödipus innere Konflikte austrägt und Vergangenes rekapituliert – etwa die Szene, die zum Vatermord führt.

Überwiegend dramatisch ist der dritte Akt angelegt, dessen Handlung gemäß dem sophokleischen Vorbild in einem ständigen Auf und Ab von Spannung und Entspannung zum Höhepunkt gesteigert wird, der Selbstblendung des Ödipus. Auch wenn man sowohl im zweiten als auch im dritten Akt eine gewisse Symmetrie der Personenfolge feststellen kann, überwiegt doch der entwickelnde, zielgerichtete Charakter der Handlung im Zusammenhang mit der durchkomponierten Musik. Der Einfluß von Wagners Musikdramen ist im zweiten und dritten Akt evident, die Singstimme weist in ihrer Durchhörbarkeit jedoch auch Ähnlichkeiten zu Debussy auf. Der sprachlich gehobene Text ist meist in Reime gefaßt.

Der vierte Akt greift mit seinen vielen Chören der Athener Ältesten wieder den rituellen und statischen Charakter des ersten Aktes auf und schließt damit gewissermaßen den Bogen zum Anfang, wenn auch dramatische Aspekte weit häufiger vorhanden sind als im ersten Akt. Die Aufnahme des Ödipus ins Jenseits wird von Kreon

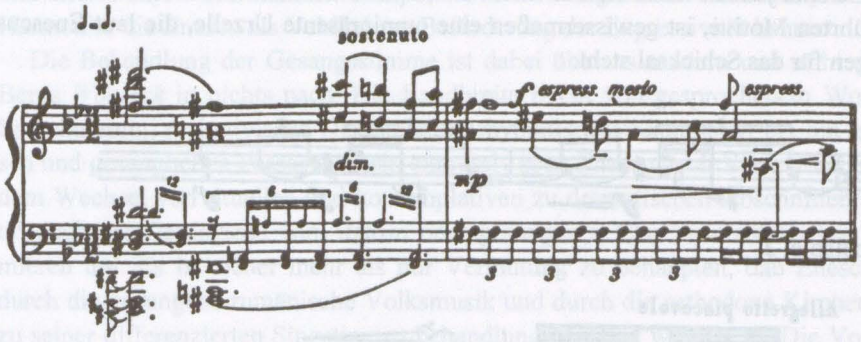
---

[2] Mihaela Caranica Fulea: *Mythe et destin dans la tragédie lyrique Oedipe de Georges Enesco et Edmond Fleg*, Diss. Paris 1995, S. 253.

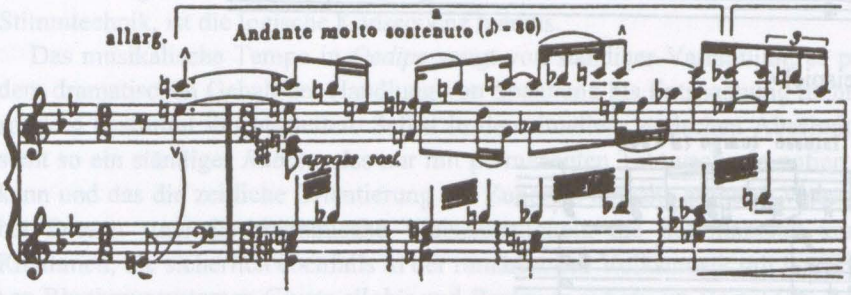
vorübergehend gestört und führt zur bereits angesprochenen Unschuldsbeteuerung des Ödipus, dem Höhepunkt des letzten Aktes.

Musik

Zum Verhältnis von Handlung und Musik in *Oedipe* bemerkt Enescu folgendes: „*Die Musik einer Oper ist wie ein Geschmeide. Die Handlung, der dramatische Konflikt, stellen den kostbarsten Stein dar. Die Musik ist das Accessoir, ein notwendiges, und das Drama ist der Hauptbestandteil. Angeleitet von diesem Prinzip habe ich ‚Oedipe' komponiert.*"[3] Obwohl man beim überaus intuitiv schaffenden Enescu diese Aussage nicht auf die Goldwaage legen darf, ist es zumindest wahrscheinlich, daß er mit Drama – ähnlich wie Wagner – die konkret auf der Bühne ablaufende Handlung meint. Keineswegs ließe sich jedoch behaupten, die Musik sei hier reine Dienerin der Handlung. Sie schreitet oft eigenständig symphonisch voran. Tatsächlich hebt Enescu ja immer wieder hervor, daß er im Grunde seines Herzens Symphoniker sei.



Notenbeispiel 1



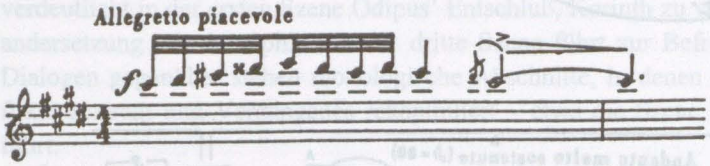
Notenbeispiel 2

Er selbst deutet leitmotivische Verfahren in seiner Oper an, die bei näherer Betrachtung freilich wenig mit dem vermeintlichen Ideal der Leitmotivbehandlung in Wagners *Ring* zu tun haben. Wesentlich für das Verständnis von Enescus Musik ist eher die permanente Verarbeitung des motivischen Materials, das Prozeßhafte seiner

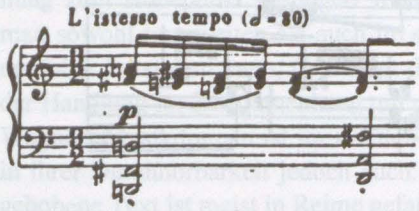
[3] Zit. nach *George Enescu – Interviuri din presa românească*, Bd.2 (1936-1946), hrsg. v. Laura Manolache, Bukarest 1991, S.132.

Kompositionstechnik. Urmotive werden intervallisch verändert, variiert und transformiert, auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt. Seine Themen sind – wie Enescu selbst feststellt – weniger ein Ausgangspunkt als vielmehr das Ergebnis einer Entwicklung. Sie entstehen aus noch kleineren Zellulareinheiten. Als Vorbild für diese Vorgehensweise ist sicherlich in erster Linie Brahms zu nennen, die zyklische Verklammerung der Themen verweist aber auch auf César Franck. Ein Beispiel für dieses eindeutig aus der Instrumentalmusik stammende Verfahren: Aus der kleinen Sekunde *g-fis* zu Beginn des Instrumentalvorspiels werden durch Erweiterung des Ambitus neue Motive gewonnen. Drei Motive des Vorspiels erweisen sich dabei als konstitutiv für die ganze Oper. Sie werden noch im ersten Akt durch synchrones Auftreten mit Personen bzw. mit deren textlicher Erwähnung semantisch belegt: Ödipus (Notenbeispiel 1), Jokaste (Notenbeispiel 2) und Laios (Notenbeispiel 3) erhalten ihr eigenes Motiv, gewissermaßen ihr Leitmotiv. Allerdings kann die Gestalt dieser Motive stark variieren, und bisweilen entsprechen nur die Intervalle dem erstmaligen Auftreten, selbst sie sind jedoch variabel. Das Intervall der kleinen Sekunde bestimmt dabei alle aufgeführten Motive, ist gewissermaßen eine omnipräsente Urzelle, die laut Enescus Aussagen für das Schicksal steht.

Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



Notenbeispiel 5

Auch wenn Enescu nur von den Themen – und nicht von den Leitmotiven – einzelner Personen spricht, so haben einige Untersuchungen – ich beziehe mich vor allem auf das Buch von Octavian Lazar Cosma[4] – es sich doch zur Fleißaufgabe gemacht,

[4] Octavian Lazar Cosma: *Oedip-ul Enescian*, Bukarest 1967.

unzählige Motive semantisch zu belegen und ein leitmotivisches Geflecht wie in Wagners *Ring* zu spinnen. Übersehen wurde dabei erstens, daß die meisten dieser Motive eindeutig aus einem der drei eben erwähnten Grundmotive abgeleitet sind, daß sie rhythmisch nicht stabil sind und ihre Wiedererkennbarkeit nur begrenzt ist. Jedes Motiv scheint mit jedem verwandt zu sein, die Anzahl der unterscheidbaren Motive ist begrenzt. Am Beispiel des Hirten- (Notenbeispiel 4) und Theben-Motivs (Notenbeispiel 5) im Vergleich zum Ödipus-Motiv (Notenbeispiel 1) ist das deutlich zu erkennen. Zweitens geht die motivische Entwicklung der Musik recht eigenständig vonstatten, und ein durch Leitmotive hergestellter, logisch nachvollziehbarer Bezug zur Handlung ist nur hie und da gegeben. Die symphonisch durchorganisierte Musik spiegelt durch ihre Motive den dramatischen Gehalt demnach nicht direkt, sondern auf einer abstrakteren Ebene wider. Dagegen sind andere, man könnte sagen konventionellere musikalische Parameter, viel stärker in den Dienst der Handlung gestellt: Es sind dies unter anderem die Vielfalt der vokalen Ausdrucksmittel, das stark variable und differenzierte musikalische Tempo, die nicht weniger differenzierte Dynamik und Harmonik, die Enescu als Vehikel zur Beförderung der Expressivität benutzt.

Die Behandlung der Gesangsstimme ist dabei überaus modern und steht der von Bergs *Wozzeck* in nichts nach. Die Bandbreite reicht von gesprochenem Wort über Sprechgesang, rezitativische Deklamation, rhythmisches Skandieren bis hin zu ariosen und gesanglichen Passagen. Rein expressiv setzt Enescu auch Vierteltöne ein. Mit dem Wechsel von rituellen und kontemplativen zu dramatischen Abschnitten schlägt oft auch der Gesangsstil vom *Arioso* oder gesungenen Chor in dramatisches Deklamieren um. Es ist sicher mehr als nur Vermutung zu behaupten, daß Enescu auch durch die gesungene rumänische Volksmusik und durch die orthodoxe Kirchenmusik zu seiner differenzierten Singstimmenbehandlung angeregt worden ist. Die Volksmusik ist ursprünglich einstimmig und kann daher auf harmonische Ausdrucksmittel nicht zurückgreifen. Eine Verfeinerung anderer musikalischer Parameter, gerade der Stimmtechnik, ist die logische Konsequenz hieraus.

Das musikalische Tempo in *Oedipe* zeugt von ständiger Variabilität, es paßt sich dem dramatischen Gehalt der Handlung von Spannung bis Entspannung nicht nur an, sondern bestimmt ihn bisweilen. Selbst in den rituellen, statischen Abschnitten entsteht so ein ständiges *Rubato*, das nur mit permanenten Taktwechseln notiert werden kann und das die zeitliche Orientierung des Zuhörers beinahe aufhebt. Wesentlich ist bei Enescu auch die rhythmische Vielschichtigkeit, die Simultaneität konträrster Rhythmen, die sicherlich ebenfalls in der rumänischen Volksmusik mit ihren komplexen Rhythmussystemen *Giusto silabic* und *Parlando rubato* ein Vorbild findet.

Auffällig ist auch die große Variabilität der Harmonik, die von ungetrübter Tonalität über Bitonalität bis zu völlig atonalen Passagen führt. Dennoch genießt die Melodiebildung bei Enescu meist Vorrang vor harmonischen Strukturen. Er orientiert sich dabei – ohne sie direkt zu übernehmen – an den chromatischen und diatonischen Modi der einstimmigen rumänischen Volksmusik mit ihren charakteristischen mobilen Stufen, die innerhalb ein und desselben Modus wechseln können. Folge ist bei Enescu unter anderem eine starke Chromatisierung der Melodielinie. Diese Mobilität steht wiederum im Zusammenhang mit Enescus motivischer Verarbeitungstechnik, auf die

ich damit noch einmal zurückkomme: Sie zeichnet sich aus durch ein ständiges Changieren zwischen benachbarten Intervallen: Im Motiv des Ödipus (Notenbeispiel 1) beispielsweise verwandelt sich die kleine Sekunde zu Beginn in eine große Sekunde, die große Terz am Schluß wird zur kleinen Terz. Diese Variabilität verhindert eine für die leitmotivische Durchstrukturierung notwendige Wiedererkennbarkeit.

Das Primat der Melodie zeugt bei Enescu von der Schwierigkeit, einstimmig-modale Volksmelodien zu harmonisieren, ohne sie ihres besonderen Charakters zu berauben. Er weicht diesem Problem meist durch kontrapunktische (manchmal heterophone) Verarbeitung aus, komponiert jedoch häufig auch unbegleitete oder nur mit einem Liegeton unterlegte Passagen, gerade in *Oedipe*. Allgemein ist hier eine Durchsichtigkeit des musikalischen Satzes feststellen, die Wagner fremd ist und eher Debussy nahesteht. Auch was die Instrumentation angeht, hat Enescu etliches von Debussy übernommen.

Zusammenfassend läßt sich bemerken, daß Enescu für seine einzige Oper einen antiken Stoff wählte, der sich ganz auf der Höhe der Zeit bewegte, den er mit seinem Librettisten Edmond Fleg jedoch eher im Geiste des 19. Jahrhunderts bearbeitete. *Oedipe* begeht – von avantgardistischen Theatertendenzen unbeeinflußt, jedoch gemeinsam mit anderen Werken der Zeit – einen Weg zwischen französischer Operntradition und Wagnerschem Musikdrama. Weitaus moderner und eigenständiger sind dagegen die musikalischen Mittel Enescus, vor allem die Verbindung von Elementen der rumänischen Volksmusik mit zeitgenössischen westeuropäischen Kompositionsverfahren.