Roberto Reale

Elemente der Klage in George Enescus Oper Œdipe

herausgegeben von
Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale

ARCHIV FÜR OSTEUROPÄISCHE MUSIK
QUELLEN UND FORSCHUNGEN BAND 7

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Archiv für osteuropäische Musik
Quellen und Forschungen

Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Michael Heinemann

Band 7

Die Schriftenreihe „Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“

Im Jahre 2006 gründete Violeta Dinescu mit einem Symposium, das dem Schaffen George Enescus gewidmet war, die Reihe *ZwischenZeiten / ShiftingTimes*. Weitere Symposien rückten Leben und Werk von Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduţă, Paul Constantinescu und Myriam Marbe ins Zentrum, um am Beispiel rumänischer Komponistinnen und Komponisten Relevanz und Bedeutung osteuropäischer Musik zu diskutieren: durch exemplarische Analysen und die Vorstellung von ästhetischen (Programm-)Schriften, durch die Dokumentation von Leben und Schaffen in Werkverzeichnissen, Diskografien und Hinweisen zu weiterführender Literatur.

Diesen Publikationen werden Forschungen aus dem Archiv für osteuropäische Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg an die Seite gestellt, das 1996 von Violeta Dinescu gegründet, von den zuständigen Referenten der Bibliothek systematisch betreut und erweitert wird.

Dieses Archiv sammelt Musik und Musikschriften aus dem gesamten Osten Europas, doch auch Tonträger, Bücher, Zeitschriften, elektronische Medien, und stellt mit Konzertprogrammen und weiteren Dokumenten umfangreiches Material zur wissenschaftlichen Auswertung bereit. Der Präsenzbestand des Archivs (z. Zt. etwa 2.500 Medien) ist über den Online-Katalog der Oldenburger Universitätsbibliothek zu recherchieren und damit auch im Gemeinsamen Bibliotheksverbund (GBV) nachgewiesen.

Ein besonderer Schwerpunkt des Archivs liegt in der Sammlung rumänischer Musik. Die Bestände umfassen das gesamte publizierte Werk George Enescus (1881–1955) in Partituren und Tonträgern sowie annähernd vollständig die Werke von Anatol Vieru (1926–1998), Pascal Bentoiu (1927–2016), Ştefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Myriam Marbe (1931–1997) und Aurel Stroe (1932–2008). Publikationen rumänischer Musikwissenschaftler vom 19. Jahrhundert an runden die Sammlungen des Oldenburger Archivs ab.

Ein Schwerpunkt der Forschung ist die Beschäftigung mit den Überlieferungen der Volksmusik. Osteuropa hat eine der ältesten und reichsten Volksmusiktraditionen der Welt. Lieder und Musizierpraxis legten die Grundlage für ein Musikleben, das mündlich überliefert wurde, durch fahrende Musiker eine große Verbreitung fand und oftmals lokale Eigentraditionen unabhängig von politischen Grenzen ausbildete. Inwieweit hier Einflüsse aus asiatischer Musik wirksam wurden, bleibt ebenso zu untersuchen wie die Auswirkungen dieser Klänge auch auf die Kunstmusik Süd- und Westeuropas.

Einen weiteren Akzent bildet die religiöse Musik. Die Liturgien der lateinischen Kirche und der Orthodoxie in Bulgarien, Georgien, Griechenland, Rumänien, Russland, Serbien und der Ukraine haben im Lauf vieler Jahrhunderte große Musikschätze hervorgebracht; auch die nichtliturgische Kirchenmusik hat in Osteuropa eine lange Tradition. Hinzu kommt der Einfluss der byzantinischen Kultur, deren Relevanz für die Entwicklung der europäischen Musik kaum ansatzweise untersucht wurde.

Schließlich sei die Bedeutung der Konzertmusik erwähnt. In vielen Ländern Osteuropas fällt der Beginn einer ausgeprägten Musikgeschichte mit der Konstitution von Nationalstaaten zusammen. Der Einfluss der k. u. k. Monarchie, das Verhältnis zur westlichen Kunst- und zur eigenen Volksmusik und die defilierenden Herrschaftsstrukturen sind maßgebliche Faktoren, die die Geschichte der Konzertmusik auf sehr unterschiedliche Weise bis in die Gegenwart prägen.

Neben Sammelbänden oder Monografien werden in dieser Schriftenreihe auch Übersetzungen zentraler Texte vorgelegt, um Forscherinnen und Forschern Materialien zur Erschließung dieser Musik anzubieten. Standardliteratur zur Musik bedeutender Komponistinnen und Komponisten, zur traditionellen Volksmusik Osteuropas und zu traditionellen Instrumenten oder zur byzantinischen Musik kann so einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich werden – und Beiträge zu aktuellen Diskursen der Musik- und Kulturwissenschaften bieten: Aus welchen kulturhistorischen Kontexten heraus können Werke osteuropäischer Komponistinnen und Komponisten erschlossen werden? Mit welchem musiktheoretischen Vokabular wird eine angemessene Analysesprache möglich? Welche Bedeutung und welchen Einfluss hatte das Studium europäischer Konzertmusik für rumänische Komponistinnen und Komponisten gehabt? Welche Aspekte einzelner Musikwerke erlauben einem Publikum, das mit osteuropäischen Traditionen wenig vertraut ist, neue Hörerfahrungen? Wie kann eine adäquate Rezeption gelingen?

Die Schriftenreihe, die dem Austausch dienen will, lädt alle zur Mitarbeit ein, die sich – auch mit eigenen Forschungen und Fragestellungen – den oft wenig bekannten Traditionen und Werken osteuropäischer Musik zuwenden möchten. Das Oldenburger Archiv und die Schriftenreihe bieten sich als Ankerplätze an.

Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Roberto Reale

Elemente der Klage in George Enescus Oper *Œdipe*

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2022

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

Satz/Layout: BIS-Druckzentrum (Dörte Sellmann)
Umschlaggestaltung: Renate Volkmann
Titelbild: Hans Werner Berretz, „Le prédestiné“

ISBN 978-3-8142-2404-6

Hans Werner Berretz, „Le prédestiné“

Inhalt

Teil I

1	Einleitung	11
2	Aspekte des Phänomens Klage	18
2.1	Anthropologie	18
2.2	Traueruniversalien der Toten- und Begräbnisrituale	31
2.3	Das Verhältnis Gott-Mensch – Klage in der Religion	40
2.4	threni – gnoos – ialemos Vielfalt der Klage in der griechischen Tragödie	47
2.5	Klage in der traditionellen Musik	62
2.6	Klage als ästhetisches Mittel und als Topos in der Kunstmusik des westeuropäischen Abendlandes	95
2.7	Aspekte des Phänomens Klage – Zusammenfassung	120
3	Die Tragödie – der Ursprung des Schmerzes und Ausgangsmaterial der Oper *Œdipe* von George Enescu	125
4	Das Libretto – Ödipus und der Wille zur Selbsterkennung	161
5	Vorbemerkungen zur Analyse der Gesangsmelodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe*	195
6	Analyse der Leitmotive in *Œdipe*	203
7	Der Ison in George Enescus *Œdipe* – Funktion und Erscheinungsformen	225

Teil II

8	Analyse des Klage-Gestus in den Gesangsmelodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* von George Enescu	243
8.1	1. Abschnitt	245
8.2	2. Abschnitt	257
8.3	3. Abschnitt	263
8.4	4. Abschnitt	282
8.5	5. Abschnitt	312
8.6	6. Abschnitt	323
8.7	7. Abschnitt	349
8.8	8. Abschnitt	354
8.9	9. Abschnitt	382
8.10	10. Abschnitt	387
8.11	11. Abschnitt	407
9	Ergebnisse der Analyse	428
10	Schlussbetrachtungen	447
11	Literaturverzeichnis	455
12	Anhang	481

Teil I

1 Einleitung

„Das bewusste Leben eines Menschen beginnt mit Fragen. Fragen korrelieren nicht zwingend mit Antworten, eher verändern oder erweitern die Antworten die Fragen."[1] Das Leben bleibt uns die meisten Antworten auf die Fragen, die es uns stellt, schuldig. Hieraus ergibt sich ein existenzieller und zugleich tragischer Zug des menschlichen Lebens und des „in die Welt Geworfen-Seins" im Sinne Heideggers. In seinem Dasein nimmt der Mensch durch das Fragen und durch sein Handeln Bezug zur tragischen Dimension, die dem menschlichen Leben immanent ist, und es entstehen gesellschaftsrelevante Haltungen, die in ethischem Sinne wirksam werden. Für die Kultur einer Gesellschaft ist derjenige Punkt, an dem das Fragen aufhört, ein entscheidender Moment.

Die existenziellen Fragen des menschlichen Lebens kreisen nicht ausschließlich, aber doch hauptsächlich um den Tod und das Todesverständnis. Dieses hat sich im Laufe der Zeit stark gewandelt:

> „So verlangte der Tod und nicht das Leben in der Frühzeit der Menschheit eine Erklärung. Mythos, Kult und Religion entwickelten sich um die Tatsache des Todes herum. Heute spricht man vom ‚Wunder des Lebens'. Für unsere Vorfahren vor langer Zeit war eher das ‚Wunder des Todes' mit der Frage der menschlichen Existenz verbunden, denn in einem Kosmos des Lebens stellte der Tod eine unfassbare Realität dar."[2]

In die ähnliche Richtung weist ein Zitat aus dem Jahre 1490 von Adam von Fulda (1445–1505) „Nam musica est etiam philosophia, sed vera philosophia, meditatio

1 Jürgen Oelkers, *Die Frage nach Gott. Über die natürliche Religion von Kindern*, in: Vreni Merz (Hrsg.), *Alter Gott für neue Kinder. Das traditionelle Gottesbild und die nachwachsende Generation*, Freiburg (CH) 1994, S. 13.

2 Ulrike Krasberg, *Einleitung: Über Körper, Leib und Seele*, in: dies./Godula Kosack (Hrsg.), *… und was ist mit der Seele, Seelenvorstellungen im Kulturvergleich*, Frankfurt a. M., 2009, S.10 ff.

mortis continua; unde Cantica, saltum, lamentum planctumque frequenta […]“[3], wonach Musik als Ausdruck eines kontinuierlichen Nachdenkens über den Tod aufgefasst wird und Meditation in diesem Kontext als „die Betrachtung, Erwägung, aber auch die Vorbereitung auf den Tod, Vorübung und Zurüstung“ interpretiert werden kann.[4]

Der Tod und das Wissen um die Sterblichkeit war und ist ein Kultur-Generator ersten Ranges; nicht nur weil es den Menschen immer wieder dazu herausfordert durch den kulturell relevanten Teil unseres Handelns (Kunst, Wissenschaft, Philosophie, etc.), die Grenzen des Ich und der Lebenszeit zu transzendieren[5], sondern weil dieses Wissen per se fortwährend zu einer (kulturellen) Auseinandersetzung mit der Endlichkeit des menschlichen Lebens selbst anregt. Ausgehend von dem Wissen um die Sterblichkeit eröffnet sich ein weites Feld direkt oder indirekt verbundener Fragen, die zum Gegenstand kultureller Auseinandersetzung werden können. Dies können z. B. Fragen nach der Schicksalhaftigkeit des menschlichen Lebens oder nach dem Ursprung des Leids sein und die daran angeschlossenen Fragen nach der Art und Weise, wie der Mensch damit umgehen kann. Diese Fragen sind es u. a., die Sophokles in der Tragödie *König Ödipus* wie auch in der gesamten thebanischen Trilogie behandelt.

Indem der rumänische Komponist George Enescu den Mythos des Ödipus aufgreift und unter Verwendung der Tragödien *König Ödipus* und *Ödipus auf Kolonos* zum Stoff seiner 1936 uraufgeführten Oper *Œdipe* macht, stellt er sich den Herausforderungen dieser Fragen und findet eigene Antworten.[6]

Die kompositorischen Mittel, die Enescu anwendet, um seine Interpretation der Tragödie umzusetzen, und die Bedeutung, welche dabei dem Phänomen der Klage – speziell musikalisch ausgedrückter Formen der Klage – zukommt, sind Gegenstand des vorliegenden Bandes. Die Wahl dieses Analysekriteriums ist naheliegend, da das Phänomen Klage in den Religionen ebenso wie in den Tragödien der Antike bereits eine wichtige Rolle gespielt hat und auch in der traditionellen Musik vieler Kulturen ein universelles Phänomen ist, das als anthropologische Konstante aufgefasst werden kann. Die Beurteilung der Bedeutung des Phänomens Klage in der Oper *Œdipe* von George Enescu erfolgt durch die Analyse aller gesungenen Melodien aus dem III.

3 Adam von Fulda, *de Musica*, in: Martin Gerbert (Hrsg.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Band III, St. Blasien 1784; Hildesheim 1967, S. 335, zitiert nach: Dieter Gutknecht, *Instrumentale Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts – zwischen Topos und Sentiment*, in: Günter Fleischhauer (Hrsg.), *Tod und Trauer im 17. und 18. Jahrhundert* (= *Michaelsteiner Konferenzberichte*, Band 59), Blankenburg-Michaelstein 2001, S. 207.

4 Ebda.

5 Vgl. Jan Assmann, *Tod und Sterben im Alten Ägypten*, München, 2001, S. 10.

6 Der Name Ödipus wird in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich geschrieben. Deutsch: Ödipus (in älteren Schriften auch Oidipous oder Oidipus); Französisch: Œdipe oder Oedipe; Rumänisch: Oedip; Englisch: Oedipus; Italienisch: Edipo. George Enescu hat für seine Oper den Titel *Œdipe* gewählt. Die Schreibweisen wurden den Quellen entsprechend beibehalten. Gleiches gilt für die Namen von Tirésias (Teiresias), Iokaste (Iocasta, Iocaste) und Kreon (Creon).

Akt der Oper, der eine Bearbeitung des *König Ödipus* von Sophokles ist und als „Höhepunkt" der vieraktigen Oper aufgefasst werden kann. Durch die Analyse werden die Erscheinungsformen und Funktionen musikalisch ausgedrückter Klagen in *Œdipe* erörtert und grundlegende Erkenntnisse über Formen des Klagens in der Musik abgeleitet.

Der Mensch und die Notwendigkeit des Klagens

Nachdem über Jahrhunderte hinweg die Religionen ausschlaggebend dafür waren, wie und was die Menschen über den Tod denken, nahm im 18. und 19. Jahrhundert der Einfluss der Naturwissenschaften zu. Der kontinuierliche Fortschritt trug dazu bei, die Unantastbarkeit der Religionsauffassungen in Frage zu stellen. Mit zunehmender Industrialisierung haben sich das Verhältnis der Menschen zum Tod und der Umgang mit existenziellen Fragen des menschlichen Lebens entscheidend verändert. Mehr denn je wurden „das wissenschaftliche Weltbild auf der einen und traditionelle, kulturgeprägte Vorstellungswelten auf der anderen Seite nicht miteinander kompatibel. In der Regel setzt sich das wissenschaftliche Weltbild gegen traditionelle Weltsichten durch und grenzt diese aus, statt sie zu integrieren."[7] An die Stelle von Religionen, die den Menschen über Jahrhunderte hinweg das Leben und den Tod erklärten, sind andere Größen getreten wie z. B. die Naturwissenschaften. In der heutigen Zeit findet allen Technologisierungs-Prozessen zum Trotz (oder gerade aufgrund dieser) wiederum ein Wandel statt, der sich z. B. in der deutschen Gesellschaft an der gestiegenen Aufmerksamkeit, die dem Thema Tod beigemessen wird, zum Ausdruck kommt und sich dementsprechend in den Medien widerspiegelt. Im Zuge dieses Wandels hat sich auch das Verständnis des Phänomens der Klage gewandelt und kommt besonders deutlich in der zunehmenden theologischen Auseinandersetzung damit zum Ausdruck (vgl. Westermann 1974, Fuchs 1996, Ebner 2001, Anderegg 2001, Schönemann 2012, Janowski 2013).

Beim Phänomen der Klage geht es nicht ausschließlich um den Tod. In einem allgemeineren Sinne geht es um das Leid an sich, um das Leid in der Welt – das „Leid am Menschen". Dieser Aspekt wird anhand der theologischen Perspektive auf das Thema deutlich, aus der die Klage, wie sie im Alten Testament zum ersten Mal in schriftlicher Form festgehalten wurde, als Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung des Menschen mit Gott resultiert. In den biblischen Klagen wird das Verhältnis zwischen den Menschen und Gott im Angesicht des Leids hinterfragt und auf die Probe gestellt. Auf ähnliche Weise manifestiert sich das Leid in den antiken Tragödien, wo es u. a. aus den tragischen Konflikten der Menschen auf der Erde mit den Göttern und (in den späten Tragödien der attischen Epoche) der Menschen untereinander zum Ausdruck kommt. Die tragische Dimension in Form unauflöslicher Fragen, die im Kern um den Tod und das Leid im Leben der Menschen kreisen, bleibt dem Menschen durch alle Epochen hindurch erhalten und ist ein wesentliches Element fortwährender geisteswissenschaftlicher, philosophischer, künstlerischer (u. a.) Auseinandersetzung.

7 Krasberg, *Einleitung: Über Körper, Leib und Seele*, 2009, S. 8.

Diese und viele andere Beispiele, die im ersten Abschnitt dieses Buches erörtert werden, rechtfertigen es, von einer „Notwendigkeit des Klagens“ zu sprechen. Umso erstaunlicher ist folgende Bemerkung des Theologen Anderegg:

> „Wer sich allerdings derzeit in literaturwissenschaftlichen Grundlagenwerken und Lexika nach Form, Bedeutung oder Geschichte der Klage erkundigen will, wird, zunächst wohl erstaunt, feststellen, dass darüber kaum etwas zu erfahren ist. Andere, stärker literaturwissenschaftlich ausgerichtete Nachschlagewerke verzeichnen immerhin einzelne Werke […], das gilt insbesondere auch für englischsprachige Enzyklopädien […]. Theologische Lexika verweisen, wie es nicht anders zu erwarten ist, mindestens auf das alttestamentliche Buch der Klagelieder, allenfalls auch, aber keinesfalls immer, auf Hiob, auf die Psalmen und auf Jeremia. Erläutert wird dabei insbesondere die Überlieferungsgeschichte; die Bedeutung der Klage und die Frage nach ihrer Relevanz für Leser von heute bleiben aber auch hier weitestgehend außer Betracht.“[8]

Ein ähnlicher Befund ergibt sich aus den Literatur-Recherchen zum Thema Klage in der Musik, über deren Form, Bedeutung und Geschichte wenig Konkretes zu finden ist. Diese Feststellung soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Klage als Begriff (oder Topos) häufig verwendet wird, wobei meist davon ausgegangen zu werden scheint, dass ein allgemeingültiger Konsens über die Beschaffenheit und Verwendung des Begriffs herrscht. Hierbei wird sich zumeist auf Hinweise auf den Seufzer (*sospiro*) beschränkt, von dem übereinstimmend angenommen wird, dass er allen Formen musikalisch ausgedrückter Klagen in gewisser Weise zu Grunde liegt. In musikenzyklopädischen Nachschlagewerken (*MGG*, *Riemanns Musiklexikon*) ist der Begriff „Klage“ nicht enthalten, wohl aber der Begriff *lamento* (*Lamentationes*), der als solcher aber vor allem als Bezeichnung für Klagen innerhalb eines geschichtlich begrenzten Rahmens angebracht erscheint, als das Phänomen bereits gewissen Ästhetisierungs-Prozessen unterworfen worden war und in Form eines Ausdruckselements (unter zahlreichen anderen) als zunehmend fester Bestandteil gestalteter (komponierter) Werke in die Musikwelt Einzug hielt.

Die Berücksichtigung biologischer Voraussetzungen der Klage, ihre elementaren psychologischen und gesellschaftlichen Funktionen ebenso wie ihr Vorkommen in vielen unterschiedlichen Riten weltweit, ermöglichen ein umfassendes Bild von Beschaffenheit und Funktion der Klage, ein Bild, das sich – vom Seufzer ausgehend – in einen expressiven Kosmos menschlichen Ausdrucks auszuweiten vermag. Dabei stellt sich ein ums andere Mal heraus, dass das Klagen nicht ausschließlich als eine Reaktion auf den Tod beschränkt bleibt, sondern dass es zu einem entscheidenden Mittel der Auseinandersetzung des Menschen mit sich und seinem Leben verstanden werden muss. Letztlich kann das Klagen als eine Art fortwährenden „Fragens“ und

8 Johannes Anderegg, *Zum Ort der Klage. Literaturwissenschaftliche Erkundungen*, in: Martin Ebner/Ottmar Fuchs/Paul D. Hanson/Bernd Janowski (Hrsg.), *Klage*, (= *Jahrbuch für biblische Theologie*, Band 16), Neukirchen-Vluyn 2001, S. 187.

„Suchens“ nach Antworten verstanden werden – ein Aspekt, der in literarischen Formen der Klagen auf der Ebene der Sprache deutlich zum Ausdruck kommt.

„Entre nous, et l’enfer ou le ciel, il n’y a que la vie entre deux,
qui est la chose du monde la plus fragile.“ [9]

Das „Fragen“ als existenzielle Handlung und der Mensch als „fragendes Wesen“ stehen im Mittelpunkt von George Enescus Interpretation des Ödipus. In Enescus *Œdipe* hört der Hauptprotagonist (im deutlichen Gegensatz zu fast allen anderen Figuren) während seines gesamten Lebens nicht auf zu fragen. Enescus Interpretation geht somit weit über den ihr gewöhnlich attestierten Aspekt des „schicksalhaften Ausgeliefertseins“ hinaus.[10] Der „Gedanke des Schicksals“ wird in Enescus *Œdipe* aber nicht lediglich um seiner selbst willen auf so prägnante Weise herausgearbeitet, sondern auch deshalb, weil Enescu sich damit die Grundlage für diejenigen Aspekte schafft, die im Zentrum seiner Interpretation stehen: der Umgang mit dem Schicksal, mit dem „Ausgeliefertsein“ und darüber hinaus die Fähigkeit der Selbsterkennung im Angesicht der tragischen Dimension des menschlichen Lebens. Diese Aspekte machten Enescus Interpretation zu ihrer Entstehungszeit so aktuell, und sie sind es auch heute noch. Der Preis für das unentwegte Fragen, das Handeln und den Prozess der Selbsterkenntnis Ödipus’ sind das Leid und der Schmerz, die sich spätestens im Angesicht der Antworten ergeben. Fragen und Handeln sowie Antworten und Selbsterkenntnis artikulieren sich über das zentrale Motiv des Leids – ein Aspekt, der bereits in den antiken Tragödien angelegt ist. In Sophokles’ Ödipus gehen das menschliche Leben, die tragische Dimension und das Leid eine ebenso zwangsläufige wie logische Symbiose ein. Enescu rückt durch seine Vertonung das Leid als zentrales Motiv in den Mittelpunkt der Oper: Die Musik basiert auf einem klagenden Gestus und somit auf einem Motiv, das als Ur-Klang des Menschen aufgefasst werden kann. Hiervon ausgehend breitet sich der Klage-Gestus auf alle musikalischen Ebenen aus und wird zu einer omnipräsenten Größe. Die Musik ermöglicht es, die in der Tragödie angelegten verschiedenen zeitlichen Ebenen in ihrer Synchronizität, aber ebenso in ihrer Inkommensurabilität erfahrbar zu machen, der Gegensatz, aus dem ein wesentliches Element der tragischen Dimension resultiert. Der Psyche eines Menschen gleichend, verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer Einheit, in dessen Mittelpunkt das Leid als unveränderbare Größe bestehen bleibt.

9 „Zwischen uns, und dem Himmel oder der Hölle, zwischen diesen beiden gibt es nur das Leben, was die zerbrechlichste Sache der Welt ist.“ Blaise Pascal, *Pensées: texte de Léon Brunschvicg*, (= Schriftenreihe *Édition Lutetia*), Paris 1932, S. 145. Übersetzt von Roberto Reale.

10 Z. B. bei Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, München 1991, S. 155: „Stärker als bei Sophokles ist auch hier wiederum der Gedanke des Schicksals herausgearbeitet, so insbesondere in dem dramatischen Gegenüber von Oedipus und der Sphinx […].“

Fin de siècle

In der Geschichte hat es immer wieder Phasen gegeben, in denen sich die Menschen stärker dazu veranlasst sahen, sich mit dem Thema Tod auseinanderzusetzen. Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts seien hier stellvertretend für andere Perioden genannt, in denen die „Nähe des Todes" in den Kulturen Europas spürbar wurde. Unter der Bedrohung des Ersten und Zweiten Weltkriegs sahen sich die Menschen mit den existenziellen Fragen des Lebens in extremer Weise konfrontiert. Damit verbunden kam auch der Frage nach der möglichen Existenz des Schicksals im Rahmen künstlerischer Auseinandersetzung wieder mehr Bedeutung zu. Der Mensch und seine sich verändernde Stellung und Bedeutung in der Gesellschaft und ihrer sich wandelnden Lebensumstände führte u. a. zu Tendenzen, sich stark mit der eigenen Existenz auseinanderzusetzen:

> „Je weiter wir der Zeit um 1900 entgegengehen, ist Einsamkeit auch Freiheit vom Zusammensein mit anderen, die Distanz zu Massen, Fahrzeugen, Maschinen. Sie zu suchen, sie auf sich zu nehmen ist der Preis für Momente des Entrinnens, des Friedens. Die Einsamkeit gewährt Stille mit sich im ‚soundscape' der modernen Welt, Verharren in ihrer Raserei; sie trägt fort von der Zerstreuung in den Casinos, vom Geschwätz im Kaffeehaus, vom Tändeln im Salon. Es kann eine grüblerische Einsamkeit sein, die dazu bringt, hinabzusteigen in die Tiefe der eigenen Seele. Sie ist eine Voraussetzung dafür, dass die Stunde der Psychoanalyse schlägt."[11]

Enescu wurde in jene Zeit politisch-gesellschaftlicher Umbrüche hineingeboren und erlebte ab seinem 6. Lebensjahr in zwei der wichtigsten Metropolen jener Zeit (Wien und Paris) die Verunsicherung und Ängste der Menschen hautnah mit. Enescus Lebzeiten blieben fortan von politischer Verunsicherung und Angst geprägt:

> „To Fleg, who wrote his libretto in the immediate aftermath of the First World War, and to Enesco, who composed the opera even as the Soviets were crushing the Ukranian nationalists and as Romania's Liberal Party, National Peasants Party, and fascists succeeded one another as its dictators, this message had a special poignancy. Oedipus – whose will could not be broken even in the face of successive blows – remained for both of them the most active and the most liberated of all classical heroes."[12]

Später wird Enescu sagen, dass der Ödipus-Stoff zu seiner Besessenheit wurde, was sich auch in der jahrelangen Auseinandersetzung mit seiner Oper äußert. Aus dieser Perspektive vermag Enescus *Œdipe*, ebenso wie viele andere Werke dieser Zeit (Mahler, Berg, Schönberg), als Ausdruck des Bewusstseins eines Zeitgeistes aufge-

11 Bernd Roeck, *Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität: über ein Paradigma der Moderne*, in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, Köln 2009, S. 14.

12 Jeffrey L. Buller, *The Œdipe of Georges Enesco and Edmond Fleg*, in: *The Opera Quarterly*, Band 19 (2003), Nr. 1, S. 77.

fasst werden, in dem der Mensch durch die Reflektion seines Daseins im Spiegel der Zeit zu einem überzeitlichen und kulturübergreifenden Gestus findet, zu einem Gestus, in dem die Existenz des Menschen im Ur-Ton der Klage „mitvibriert“.

Der vorliegende Band hat zum Ziel, die musikalischen Elemente der Klage in Enescus Oper *Œdipe* zu analysieren und somit die unterschiedlichen Formen, über die Leid musikalisch artikuliert wird, zu beschreiben. Dadurch soll die Synthese von tragischer Dimension und Leid als existenzieller Wesenszug menschlichen Lebens, so wie sie in der griechischen Tragödie angelegt ist und wie sie auch in Enescus Ödipus zum Ausdruck kommt, interpretierbar werden.

2 Aspekte des Phänomens Klage

Um die Mehrdimensionalität des Phänomens Klage und seine musikalischen Darstellungsformen vollumfänglich begreifen zu können, müssen mehrere Aspekte berücksichtigt werden. Diese lassen sich ihrem Wesen nach den folgenden Bereichen zuordnen.

- **Anthropologie** (Biologie der Klage/Klage als Bestandteil verschiedener Formen von Riten)
- **Religion** (Klagedarstellungen in der Bibel und das Phänomen Klage in anderen Religionen)
- **Griechische Antike/Tragödie** (Klage als zentrales Motiv in den Tragödien)
- **Erzähl- und Dichtkunst** (Sprache und Klage)
- **Traditionelle Musik** (Klage als Urquelle)
- **Kunstmusik** (Formen der Klage in Kunstmusik)

Eine allgemeine Annäherung an den Themenbereich Klage kann folglich aus verschiedenen Richtungen erfolgen, wodurch teilweise unterschiedliche und komplexe Perspektiven auf das Thema zum Vorschein kommen. Zwar kann jede dieser Perspektiven für sich alleine betrachtet werden, doch konstituieren sie letztlich nur in der Gesamtheit ihres Zusammenwirkens das Phänomen Klage bzw. den Klage-Gestus.

2.1 Anthropologie

Die anthropologische Perspektive erlaubt eine naturwissenschaftliche und eine geisteswissenschaftliche Annäherung. Die Einordnung des Phänomens Klage aus emotionspsychologischer und biopsychologischer Sicht repräsentiert einen naturwissenschaftlichen Ansatz, der zugleich zur mimischen und gestischen Komponente des Phänomens überleitet. In der Gesamtheit dieser Komponenten kommt die starke Verwurzelung des Phänomens in körperlichen Prozessen zum Ausdruck und die terminologische Wahl des Begriffs „Klage-Gestus“, der in der späteren Analyse zur Anwendung kommt, wird begründet.

Körperlichkeit der Klage

Wie eng der Zusammenhang zwischen Klage und Körperlichkeit ist, wird ersichtlich, wenn man, von dem Innenleben eines Menschen ausgehend, den Weg der Emotionen (in diesem Fall Trauer oder Leid) über verschiedene Stufen physiologischer Prozesse bis zum Erreichen der entsprechenden Manifestationen (in diesem Fall die Klage) in der Umwelt verfolgt.

> „In jedem Sprechvorgang durchläuft die Stimme eine ganze Skala von Tonhöhen. Der Sprechende gibt seinem Ausspruch eine Melodie. Dabei ist die melodische Gestaltung nicht überlegt oder gewollt; sie ergibt sich von selbst aus den seelischen Stimmungsschwankungen, denen immer körperliche Spannungsänderungen parallel gehen. Besonders leicht und schnell reagieren die Muskeln des Kehlkopfes auf die seelischen Vorgänge. Kaum ein anderes Organ des menschlichen Körpers bringt das seelische Geschehen so unmittelbar zum Ausdruck wie das Stimmorgan. Dadurch wird die Sprachmelodik zu einer Kundgabe der Stimmung, der Gefühle und Gemütsbewegungen wie kein anderes Gestaltungsmittel der Rede, und sie ist ebenso vielgestaltig wie das seelische Geschehen selbst.“[13]

Auf einer ersten Stufe können direkte Auswirkungen von Gefühlen auf den Sprechapparat eines Menschen bereits im Neugeborenen und Kleinkindstadium nachvollzogen werden. Diese wirken sich unmittelbar auf Mimik und Gestik aus, die ebenfalls bereits in sehr jungen Lebensjahren ausgeprägt sind und als zweite Stufe emotionalen Ausdrucks aufgefasst werden können. Mit zunehmendem Alter und fortschreitendem Erlernen einer Sprache rücken immer stärker prosodische und intonationsbezogene Merkmale von Sprache im Kommunikationsprozess in den Vordergrund. Auf dieser Ebene manifestieren sich die Emotionen in Form teilweise kulturübergreifender Intonationskurven. Somit sind Phonetik, Mimik und Gestik elementare Bestandteile menschlicher Ausdruckserscheinungen und alle drei Bereiche spielen hinsichtlich der Beurteilung des Phänomens Klage und ihrer musikalischen Ausdrucksformen eine wichtige Rolle.

Laut von Essen (s. o.) reagieren die Muskeln des Kehlkopfes besonders leicht und schnell auf die seelischen Vorgänge und Leonhard[14] bestätigt, dass bestimmte Ausdrucksbewegungen und Ausdruckslaute dem Menschen von Geburt an eigen sind. Diese Beobachtungen sind von Bedeutung im Hinblick auf die Frage nach den Voraussetzungen und der Entstehung menschlicher Sprache. Dieser Untersuchungsgegenstand ist Bestandteil vieler Forschungsbereiche, zu denen neben der Anthropologie auch die Psychologie, die Philosophie, die Medizin oder klassische Philologie ebenso wie die Sozial- und Naturwissenschaften gehören.[15]

Der Schrei ist als akustischer Ur-Impuls des Menschen schon lange vor der Sprache vorhanden und bleibt dem Menschen sein gesamtes Leben erhalten. In Übergangssituationen oder Extremsituationen tritt dieser Ur-Impuls wieder auf und erscheint in seiner Grundform unverändert. Der Schrei signalisiert dabei jedes Mal, „dass etwas nicht in Ordnung ist.“[16]. Schreien ist die Sprache der Sprachlosen: Sprachlos sind wir, wenn wir auf die Welt kommen ebenso wie im Angesicht unaussprechlicher Ereignisse, die unsere Lebenswelt erschüttern. Darüber hinaus kommt dem Schreien

13 Otto von Essen, *Grundzüge der Hochdeutschen Satzintonation*, Ratingen/Düsseldorf 1964, S. 13.
14 Karl Leonhard, *Der menschliche Ausdruck in Mimik, Gestik und Phonik*, Leipzig 1976, S. 26.
15 Vgl. Eric H. Lenneberg, *Biologische Grundlagen der Sprache*, Frankfurt a. M. 1972, S. 7.
16 Otto Jespersen, *Lehrbuch der Phonetik*, Leipzig 1926, S. 82.

eine elementare Funktion bei der Entwicklung des muskulären Sprechapparats zu: „Das schreien hat auch eine andere seite: es ist physiologisch von wert als übung aller muskeln und sprechwerkzeuge, die hernach für das reden und das singen in tätigkeit zu treten haben [sic].“[17] Diese Ansicht ist bis heute gültig:

> „Sprechen entwickelt sich nicht direkt aus Schreien und Weinen, sondern aus der Technik, den Atem mit Stimme zu füllen. Doch ist auch das Schreien eine Art Training, das sich schrittweise zu komplizierten Melodiebögen entfaltet. In Wechselwirkung von Ausreifung und Ausübung muss das Baby lernen, seine Atmung zu steuern, um Geräusche willentlich zu produzieren und seine Stimme zu entwickeln.“[18]

Der Schrei wird dabei auch ganz unweigerlich zu einem Instrument der Kommunikation: „Dadurch, dass Eltern so tun, als ob ihnen ihr Kind mit seinem Schrei etwas sagen wollte, machen sie aus dem ungerichteten Ausdruck einer Befindlichkeit eine Mitteilungsnachricht. Der Schrei wir dabei auch ganz unweigerlich zu einem Instrumen der Kommunikation.[19] Das Neugeborene verfügt neben dem Schrei über fünf weitere, vermutlich angeborene Lautsignale.

> „Jeder Laut [des Neugeborenen, Anm. des Verfassers] ist eine Aktualitätenreihe, ein Vorgang und entspricht einer gewissen phonetischen Veränderung des Sprechapparats, die wir Stellungen (Kontraktionen gewisser Sprechmuskel usw.) und Schwingungen der Muskel und Luftteilchen nennen und die ein Vorgang ist. Die phänomenal-phänomenologische Entsprechung, d. h. hier zunächst das Verhältnis von Sprechapparat und Sprechlaut, ist die assoziative Zuordnung von Beschriebenem und Beschreibung. Die Sprachlaute entsprechen also, und zwar als ‚Eigentöne‘ oder ‚Eigengeräusche‘, gewissen Vorgängen, nämlich den phonetischen des Sprechapparats und der ihn passierenden Luft; […] Die Sprachlaute und ihre Reihen (Wörter) sind nicht Eigentöne oder -laute der beschriebenen Individuen oder Vorgänge; deren Eigentöne oder -geräusche sind vielmehr besondere akustische Reihen, ihnen kann eine sprachähnliche Beschreibung recht nahe kommen, ähnlich klingen (Lautmalerei).“[20]

Mimik und Gestik der Klage

Beim Menschen manifestieren sich körperliche Ausdruckserscheinungen als Mimik, Gestik und Phonik, „[…] die unmittelbar, d. h. ohne Zwischenschaltung eines psychischen oder körperlichen Vorgangs, von dem kundgeben, was im Menschen psychisch vorgeht“[21], z. B. durch die Laute, die von dem jeweiligen psychischen Vorgang her-

17 Jespersen, *Lehrbuch der Phonetik*, 1926, S. 82.

18 Jürgen Butzkamm/Wolfgang Butzkamm, *Wie Kinder sprechen lernen: kindliche Entwicklung und die Sprachlichkeit des Menschen*, Tübingen/Basel 2004, S. 57.

19 Ebda., S. 61.

20 Hans Lungwitz, *Die Psychobiologie der Sprache. Mit einem Anhang: Beispiele zur biologischen Wortverwandtschaft*, hrsg. von Reinhold Becker, Stuttgart 2010, S. 156.

21 Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 9.

vorgerufen werden. Im Gegensatz zum gesprochenen Wort ist die Ausdruckserscheinung eine Kundgabe des Erlebten im Augenblick des Erlebens. „Es gibt bei Mensch und Tier eine körperlich-psychische Einheit der Art, dass psychische Vorgänge von genügender Stärke notwendig von körperlichen Vorgängen, die für den Außenstehenden sichtbar sind, begleitet werden.“[22] Zweck dieses Sichtbarmachens und somit der Mienen, Gesten und Laute an sich ist es, „[…] die unmittelbare psychische Verbindung zwischen den Menschen herzustellen.“[23] Gerät der Körper in Bewegung, so äußert sich dies in Mimik und Gestik, aber ebenso dadurch, dass die Mitbewegung des Klangapparates hervorgerufen wird.

Im Kontext der Klage mit ihrem Weinen und Schreien und ihren Gebärden und sonstigen Ausdrucksformen, die sie in den Grenzbereich zwischen Schreien, Sprechen und Singen rücken, ist die Unterscheidung von Ausdrucksbewegungen und Zweckbewegungen im Hinblick auf die Beschreibung des Phänomens und ihrer musikalischen Erscheinungsformen sehr bedeutsam. Entscheidend dafür, dass eine Bewegung als Ausdrucksbewegungen aufgefasst wird, ist ihr nicht-zweckhafter Charakter. D. h. Ausdrucksbewegungen sind körperlich sichtbare Begleiterscheinungen, die auch dann auftreten, wenn niemand da ist, der sie wahrnehmen kann. Darüber hinaus sind diese Bewegungen von Geburt an vorhanden, ähnlich wie der Schrei eines Neugeborenen. Zweckbewegungen dagegen dienen einem Zweck und müssen, wie das Greifen oder Laufen, erlernt werden.

> „Der Feststellung, dass die Ausdrucksbewegungen grundsätzlich nichts mit den Zweckbewegungen zu tun haben und nur ausnahmsweise von diesen ableitbar sind, entspricht es auch, dass sie nicht im Leben erworben werden, sondern von Geburt an vorhanden sind. Angeborene Zweckbewegungen, d. h., wie man dann sagen würde, Instinktbewegungen gibt es beim Menschen nur noch wenige. Der Säugling erhält sein Leben durch sein instinktives Saugen an der Mutterbrust oder dem Flaschenschnuller, aber später handelt es so, wie er es von anderen Menschen und in der Auseinandersetzung mit der Umwelt gelernt hat.“[24]

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Zweckbewegungen ist, dass sie sich in ihrem Ablauf den Variationen des Ziels anpassen, so dass sie im Verlauf der Zeit ihre Gestalt ändern können. Eine klare Distinktion von Ausdrucks- und Zweckbewegungen, wie sie sich aus dem o. a. Zitat ergibt, ist jedoch lediglich auf theoretischer Ebene durchführbar, da beide Bewegungstypen jeweils Merkmale der anderen beinhalten können und sich fortdauernd gegenseitig beeinflussen. Hinsichtlich dieser Eigenschaft können Ausdrucks- und Zweckbewegungen den beiden verschiedenen Bewertungsprozessen von Emotionen zugeordnet werden:

22 Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 9.
23 Ebda., S. 21.
24 Ebda., S. 25.

> „Emotionen entstehen durch zwei parallele Bewertungsvorgänge – affektives und kognitives Prozessieren –, die situative Reize in Hinsicht auf ihre Bedeutung für aktuelle (proximate) und überdauernde (ultimate) Ziele einschätzen. […] Das affektive Prozessieren ist der schnelle Verarbeitungsweg (*low road*) für Emotionen. […] Das kognitive Prozessieren stellt den langsamen Verarbeitungsweg (*high road*) dar."[25]

Große Teile der menschlichen Mimik und gewisse Teile der Gestik gehören ebenso wie gewisse Laute der menschlichen Sprache zu den körperlichen Ausdrucksbewegungen, die durch kein Ziel bestimmt werden:

> „Es fehlt auch häufig jedes Objekt, nach dem sie orientiert sein können. Wenn sich bei einer nach innen gerichteten Konzentration die Lidspalten verengen oder wenn sich bei Traurigkeit die Mundwinkel herabziehen, dann ist weder ein Ziel vorhanden, dem Bewegungen zustreben könnten, noch ein Objekt. Die Bewegungen gehen völlig ins Leere."[26]

Auf ähnliche Weise erwecken viele Handlungen und Gebärden im Kontext von Trauerritualen den Eindruck „ins Leere zu gehen": „Aus soziologischer Sicht erscheinen viele Trauerpraktiken oftmals in hohem Maße dysfunktional und zerstörerisch, z. B. wenn die Witwe geopfert, wenn eine unproduktive Trauerzeit auferlegt oder teure Grabstätten errichtet werden."[27] Von den Instinktbewegungen unterscheiden sich die Ausdrucksbewegungen insofern, als dass sie auch unter wechselnden Bedingungen ihre grundsätzliche Form beibehalten. Körperliche Ausdruckserscheinungen, die mit den Grundemotionen einhergehen, gehören zu den Ausdrucksbewegungen und sie besitzen z. T. einen universellen, kulturübergreifenden Charakter.[28] Dabei wirkt sich die physiologische Lauterzeugung z. T. direkt auf körperliche Ausdrucksbewegungen aus und formt diese, wie es z. B. beim Herabziehen der Mundwinkel im Falle von Traurigkeit geschieht. Was ebenfalls auf diesen Zusammenhang hindeutet, ist die Tatsache, dass die zwar gegensätzlichen Mienen der mittelbaren Gefühle Erheiterung, Traurigkeit, Beglückung und Erduldung alle im Bereich des Mundes gelagert sind.[29] Innerhalb der Mimik werden die Mienen der Stirn, der Wangen, des Mundes, des Unterkiefers und der Nase, der Augen unterschieden. Darüber hinaus werden unter Mienen höherer Ordnung mimische Kombinationen mit eigener Bedeutung zusammengefasst.[30]

---

25 Kurt Sokolowski, *Emotion*, in: Jochen Müsseler/Woifgang Prinz (Hrsg.), *Allgemeine Psychologie*, Berlin/Heidelberg 2002, S. 376.

26 Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 28.

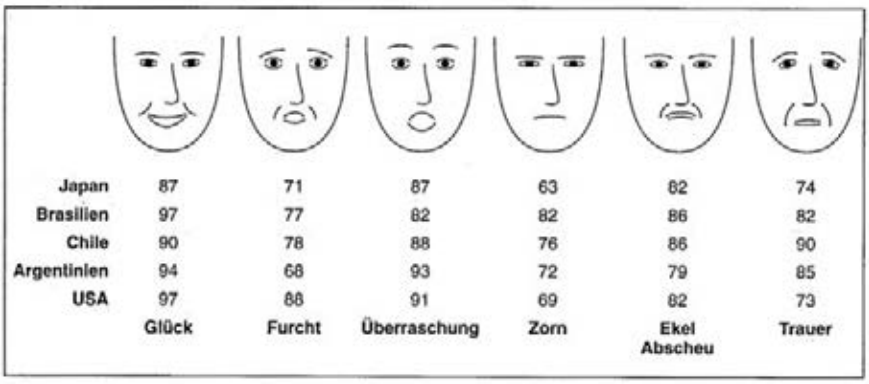
27 Hannes Stubbe, *Prolegomena zu einer kulturanthropologischen Theorie der Trauer*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 242.

28 Vgl. Sokolowski, *Emotion*, 2002, S. 362 ff.

29 Vgl. Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 90.

30 Ebda., S. 137 ff.

„Für Ekel, Freude, Furcht, Traurigkeit, Überraschung und Wut konnten Ekman und Mitarbeiter (Ekman 1982)[31] pankulturelle Universalität sowohl in Ausdruck wie in der Deutung der Emotionen nachweisen, u. a. in dem beschriebene prototypische Situationen, vorgelegte Bilder mit Emotionsausdrücken, sowie nachgestellte Mienen von Probanden unterschiedlicher Kulturen in kulturellen Über-Kreuz-Vergleichen überwiegend richtig zugeordnet werden konnten.“[32]



	Glück	Furcht	Überraschung	Zorn	Ekel Abscheu	Trauer
Japan	87	71	87	63	82	74
Brasilien	97	77	82	82	86	82
Chile	90	78	88	76	86	90
Argentinien	94	68	93	72	79	85
USA	97	88	91	69	82	73

Abb. 1: Prozentualer Anteil richtiger Zuordnungen von Gesichtsausdrücken und Emotionswärtern in fünf verschiedenen Kulturen[33]

„Es ist bekannt, dass das Herabziehen der Mundwinkel den Zustand einer inneren Unlust zum Ausdruck bringt. Normalerweise liegt die Mundspalte etwas quer, bei der Miene der Traurigkeit nimmt sie eine leicht nach unten konkave Form an. Der Zug an den Mundwinkeln führt meist dazu, dass sich eine kleine flache Einkerbung ausbildet, welche die Mundspalte schräg nach unten fortzusetzen scheint und in einem spitzen Winkel mit dem unteren Ende der Nasen-Lippen-Falte zusammenläuft. Wenn diese kleine Rinne deutlich ist, dann sieht man aus ihr allein schon deutlich den Gefühlsgehalt der Miene heraus. […] Das Hochziehen der Oberlippe gibt dem Menschen einen leidenden Zug, es handelt sich um ein irgendwie direkteres, irgendwie quälenderes, man könnte auch sagen gefährlicheres Leiden als bei der Traurigkeit.“[34]

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sehr gegensätzliche Mienen auf engstem Raum im Gesicht durch Änderung kleiner Details hervorgerufen werden können, die vom Gegenüber ebenso genau wahrgenommen werden: „Von der Miene der Beglückung, zu der die Miene des Erduldens inhaltlich im Gegensatz steht, unterscheidet sie [die

31 Paul Ekman (Hrsg.), *Emotion in the human face*, (= *Studies in Emotion and in Social Interaction*), New York 1982.

32 Sokolowski, *Emotion*, 2002, S. 362.

33 Paul Ekman, *Ein Lächeln ist ein Lächeln ist ein Lächeln*, in: *Psychologie Heute* 3 (1976), Heft 6, S. 31–35, zitiert nach Sokolowski, *Emotion*, 2002, S. 363.

34 Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 89 ff.

Miene des Leidens, Anm. des Verfassers] dadurch, dass nur die mittlere Lippenpartie gehoben wird, während die seitlichen Abschnitte zu den Mundwinkeln hin abfallen. Bei der Beglückung hebt sich die ganze Oberlippe, da sie von der Seite her angepasst wird."[35] Dieser Reichtum an Details spiegelt sich auch in der Musik auf Ebene vieler Parameter wider und diese kommen vor allem in der Gestaltung von Melodien zum Ausdruck.

Bestimmte Merkmale der Mimik lassen sich auch auf Ebene der Gestik wiederfinden. In der Gestik unterscheidet man Gesichts-, Kopf-, Rumpf- und Armgesten.[36] Auf ähnliche Art wie im Bereich der Mimik, kommt es bei der Gestik, also in den körperlich-gestischen Ausdrucksformen, zu Ausdrucksmustern, die z. T. universeller Natur sind.

Hierbei lassen sich ihrem Aufbau nach Haltungsgesten von Bewegungsgesten unterscheiden: „In einem Fall führt eine bestimmte Haltung, die eine Zeit lang stehenbleibt, den Ausdruck mit sich, im anderen Fall entsteht dieser [Gestus, Anm. des Verfassers] aus der Bewegung. […] Die gegebene Einteilung soll nicht besagen, dass man die Haltungsgesten in der Bewegung selbst noch nicht beobachten kann."[37] Verschiedene Formen der Trauer gehen mit spezifischen Gesten und Gebärden einher, für die im Folgenden einige Bespiele genannt werden. Dabei wird sich herausstellen, dass sich die Bewegungsarten und -muster, deren Bildung im Sprechapparat initiiert wurde, in Übereinstimmung zu diesen über Mimik auch auf Ebene der Gesichts-, Kopf-, Rumpf- und Armgesten fortgesetzt werden.

Stubbe (1985) zählt folgende Körperhaltungen zu Universalien der Trauer (siehe auch S. 32):

- hängende Schultern
- Trauerhocken (-kauern)
- Kopfschutzreaktion (-haltung)
- Greifbewegungen in die Luft

So wie die Schmerzstellung zur Kontraktion der Sprechmuskel im Sprechapparat des Menschen und zur Verengung (bis zum Verschluss) der Höhle führt, so führt der Schmerz (die Trauer) zur „Verengung des Körpers" (Hocken, Kauern) aus der immer wieder mit eruptiven Bewegungen die Spannung gelöst wird. Eine wichtige These dieser Arbeit ist, dass sich dieses Prinzip auf ähnliche Weise in den Konturen der Melodien von Klagen widerspiegelt.

Neben der Unterscheidung in Gesichts-, Kopf-, Rumpf- und Armgesten lassen sich nach Gruhn (2014) die folgenden idealtypischen Formen der Gesten unterscheiden:

- „Gesten mit quasi-lexikalischer Bedeutung (z. B. Kopfschütteln, erhobener Daumen),
- Zeigegesten (deiktische Gesten), die auf den angesprochenen Sachverhalt oder Gegenstand hinweisen (z. B. ausgestreckter Zeigefinger),

35 Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 90.
36 Ebda., S. 161 ff.
37 Ebda., S. 161.

– bildliche (ikonische) Gesten, die einen Sachverhalt verdoppelnd darstellen (z. B. Spiralbewegung der Hand bei der Beschreibung einer Wendeltreppe) und
– rhythmisch interpunktierende (beat) Gesten, die dem syntaktischen Sprachfluss folgen.“[38]

Bei all diesen Formen an Gesten und Gebärden handelt es sich um konverbale Erscheinungen, d. h. „[…] sie sind zeitlich und funktional unmittelbar mit dem Sprechen verbunden. Sie haben sich im sozialen Zusammenhang mit der Sprache und vielleicht sogar vor ihr herausgebildet und erfüllen immer eine kommunikative Funktion.“[39] Der entscheidende Unterschied zwischen Gesten und Gebärden besteht darin, dass Gesten individuell und variabel eingesetzt werden, während Gebärden eher typische und semantisch eindeutig kodierte Bewegungen darstellen (z. B. in der Gebärdensprache oder symbolische Gebärden in rituellen Handlungen).[40]

Abb. 2: Umschlagabbildung aus Christoph Elsas/Heike Sternberg-el Hotabi/Orell Witthuhn (Hrsg.), *Bestattungsbräuche, Totenkult und Jenseitsvorstellungen im Alten Ägypten*, Band 3, (= *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*), Berlin 2015

Gruhn geht bei dieser Definition der Gestik davon aus, dass Gesten im Gegensatz zur Pantomime immer an gesprochene Sprache gebunden sind und mit ihr zusammen erscheinen. Auf gleiche Weise spricht Gruhn auch von der Mimik als einer sprach-

38 Wilfried Gruhn, *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, (= *Olms Forum* 8), Hildesheim 2014, S. 14.
39 Ebda., S. 14 ff.
40 Vgl. ebda., S. 15.

ergänzenden oder sprachbegleitenden Ausdrucksform. Mimik, Gesten und Gestik gehen jedoch häufig der Sprache voraus und gehören ebenfalls in den Bereich der Ausdrucksbewegungen. Zum Teil tun sie schon von „etwas“ Kund, bevor Sprache überhaupt erklungen ist: „Was die Alten [die Ägypter, Anm. des Verfassers] am lebhaftesten mitteilten, drückten sie gar nicht mit Worten aus, sondern durch Zeichen; sie sagten es nicht, sie zeigten es.“[41]

Der Klang der Klage – Aspekte prosodischer Intonation

Die physiologischen Veränderungen, die bei emotionaler Erregung auftreten, wirken sich neben Gestik und Mimik auch unmittelbar auf die phonatorischen und artikulatorischen Prozesse bei der Vokalisation aus.[42] Wie wichtig dieser prosodische Bestandteil der Sprache ist, kommt darin zum Ausdruck, dass wir unsere intern und subjektiv erfahrenen Gefühle mittels der Sprache ausdrücken:

> „In sprachlichen Äußerungen erhalten Emotionen eine bestimmte Repräsentation und werden somit für andere mittelbar. Das Verhältnis von Sprache und Emotion, von kognitivem Kenntnissystem und konzeptueller Gefühlswelt ist somit einer der wichtigsten Phänomenbereiche, wenn man den Menschen als Menschen verstehen will.“[43]

In den Sprachwissenschaften wurde lange Zeit angenommen, dass die grammatische Ebene einer Sprache die einzige sei, mit deren Hilfe sich zugrunde liegende Regelmäßigkeiten beschreiben ließen und die Grammatik somit zugleich die einzige Ebene, auf der

> „[…] generelle Feststellungen getroffen werden können –, hingegen sei der Gebrauch der Intonation als bedeutungstragende Komponente (falls sie überhaupt als bedeutungstragend angesehen wird) lediglich ein Merkmal der einzelnen unmittelbaren Sprechsituation, die gewisse weitere nichtlinguistische Merkmale ausdrücke, nämlich den seelischen Zustand des Sprechenden, sein Verhalten gegenüber dem Gesagten, der Situation, dem Inhalt usw.“[44]

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts verfestigte sich die Ansicht, dass die Bedeutung eines Ausspruchs

> „ […] durch die Wortwahl und Wortfügung bestimmt wird, der Sinn durch die außerhalb und über dem Wort stehenden Ausdrucksmittel, die wir als ‚prosodische‘ Gestaltungsmittel zusammenfassen können, nämlich durch die Variierung der Dauerverhältnisse, der Redegeschwindigkeit, der Sprechstärke, der

41 Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Band 99), Wilhelmshaven 1984, S. 100.

42 Vgl. Klaus R. Scherer, *Die vokale Kommunikation emotionaler Erregung*, in: ders. (Hrsg.), *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*, Weinheim/Basel 1982, S. 287.

43 Monika Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, Stuttgart 2013, S. 1.

44 John Pheby, *Intonation und Grammatik im Deutschen*, (= Schriftenreihe *Sammlung Akademie Verlag*, Nr. 19: *Sprache*), Berlin 1975, S. 31.

Stimm- und Lautfarbe, der Rhythmik, der Zäsuren- und Pausenbehandlung, vor allem der Stimmhöhe."[45]

Insbesondere die linguistische Beurteilung der Frage führte dazu, dass Wissenschaftler zur Überzeugung gelangten, dass der Sinn eines Satzes durch die Melodie bestimmt wird, und nicht durch die Form: „Der Sinn des Satzes wird erst durch den Ton festgelegt […] Die Melodie steht über der grammatischen Form." [46]

Die Gestalt der Sprachmelodie wird maßgeblich von den Emotionen bestimmt. „Emotionen haben Auswirkungen auf eine Vielzahl von Phänomenen, die die Form von Verbalisierungen bzw. den Äußerungsakt betreffen. Hierzu gehören *Stimmcharakteristika* wie Lautstärke (Intensität; z. B. leise sprechen, schreien), die Stimmhöhe (Grundfrequenz) und Stimmmodalitäten (zitternde, ersterbende, scharfe, sich überschlagende, belegte, heisere Stimme, Lächeln in der Stimme). Eine zweite Gruppe umfasst *Betonungsphänomene*. Sie reichen von spezifischen Intonationskurven (z. B. Emphase) über besondere Betonungen (z. B. Pointierungen) bis hin zu Akzentverschiebungen. Auch expressive Dehnungen sollen zu dieser Gruppe gerechnet werden (*‚Waaas?', ‚Schööön!', ‚Rrraus!'*). Die dritte Gruppe betrifft Phänomene der *Sprechgeschwindigkeit*, eine vierte Gruppe Phänomene des *Sprechstils* (z. B. Stakkato, silbentrennendes Sprechen (*‚Wi-der-lich!'*), überkorrekte Artikulation)."[47] Scherer legt nach Untersuchung mehrerer Forschungsergebnisse folgende Tabelle vor, in der vokale Indikatoren emotionaler Erregung zusammengefasst sind:

Tab. 1: Zusammenfassende Darstellung der vokalen Indikatoren emotionaler Erregung[48]

Emotionen	F_0[3] Niveau	F_0 Streubreite	F_0 Variabilität	Lautstärke	Sprechtempo
Freude	Hoch	?	Groß	Laut	Schnell
Ärger	Hoch	Breit	Groß	Laut	Schnell
Furcht	Hoch	Breit	Groß	?	Schnell
Gleichgültigkeit	Niedrig	Eng	Gering	?	Schnell
Verachtung	Niedrig	Breit	?	Laut	Langsam
Langeweile	Niedrig	Eng	?	Leise	Langsam
Traurigkeit	Niedrig	Eng	Gering	Leise	Langsam

Den Begriff „intonation contours" hat Pike (1945) verwendet, um auf „abstracted characteristic sentence melodies"[49] hinzuweisen und auf die Tatsache, „dass sich

45 von Essen, *Grundzüge der Hochdeutschen Satzintonation*, 1964, S. 12.

46 Eduard Hermann, *Probleme der Frage*, (= *Nachrichten von der Akademie der Wissenschaft in Göttingen, Philologisch-historische Klasse*, Nr. 3), Göttingen 1942, S. 127, zitiert nach von Essen, *Grundzüge der Hochdeutschen Satzintonation*, 1964, S. 12.

47 Reinhardt Fiehler: *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*, (= *Grundlagen der Kommunikation und Kognition*), Berlin 1990, S. 170.

48 Scherer, *Die vokale Kommunikation emotionaler Erregung*, 1982, S. 300

49 Zitiert nach Magdalene Konstantinidou, *Sprache und Gefühl. Semiotische und andere Aspekte einer Relation*, (= *Papiere zur Textlinguistik*, Band 71), Hamburg 1997, S. 109.

Intonationsschwankungen in den Sätzen jeder Sprache finden und der Gebrauch solcher Intonationsschwankungen halb normiert/standardisiert ist, so dass die Sprecher jeder Sprache Grundintonationssequenzen in ähnlicher Art und Weise unter ähnlichen Umständen gebrauchen."[50] Hierbei unterscheidet Pike bedeutungslose mechanische und bedeutungstragende Intonationskonturen. Letztere stehen in direktem Zusammenhang mit dem psychologischen Zustand des Sprechers, helfen dabei Personen und ihre Gefühle zu identifizieren und dienen somit direkt der Kommunikation. Crystal (1969), Liebermann/Michaels (1962) und Scherer (1986) bieten Listen mit Parametern, nach denen Intonationskurven analysiert werden können.

Im Hinblick auf die Bedeutungsbestimmung einzelner Intonationskonturen hat Uldall (1961) einen Zusammenhang zwischen bestimmten Intonationsmerkmalen und bestimmten Emotionen hergestellt. Hierbei wurden mit Hilfe eines Polaritätsprofils (angenehm/unangenehm; autoritär/unterwürfig; starkes Gefühl/schwaches Gefühl) die affektiven Auswirkungen verschiedener Intonationskurven ausgewertet und konnten somit folgende Intonationsmerkmale in Beziehung zueinander bringen:

Tab. 2: Assoziation der Bedeutungsdimensionen mit Konturvariationen[51]

angenehm	Anstiege enden hoch
	Richtungswechsel
unangenehm	angehobene schwache Silben
	(gesenkte schwache Silben)*
	(kleiner Umfang)
autoritär	großer Umfang
	Richtungswechsel
	Anstiege enden in der Mitte
	Angehobene oder gesenkte schwache Silben
	(abschließende Senkung)
unterwürfig	(Anstiege enden hoch)
starkes Gefühl	großer Umfang
	Richtungswechsel
	Gesenkte schwache Silben
	(Anstiege enden in der Mitte)
schwaches Gefühl	(kleiner Umfang)
	(angehobene schwache Silben)

* Die Angaben in Klammern beinhalten weniger signifikante Verbindungen mit der entsprechenden Dimension.

Auch Fónagy und Magdics (1963) konnten durch eine Untersuchung vier verschiedener Sprachen (Ungarisch, Französisch, Deutsch und Englisch) im Hinblick auf die Gefühle Freude, Zärtlichkeit, Sehnsucht, Koketterie, Angst, Klage, Verachtung, Ärger, Sarkasmus und Überraschung zeigen, dass bestimmte Gefühle mit ähnlichen melodischen Mustern ausgedrückt werden.[52]

50 Ebda., S. 109.

51 Elizabeth Uldall, *Dimensions of Meaning in Intonation*, London 1964, in: Dwight Bolinger (Hrsg.), *Intonation: Selected Readings*, London1972, S. 258. Übersetzt von Roberto Reale.

52 Vgl. Ivan Fónagy und Klára Magdics, *Emotional Patterns in Intonation and Music*, 1963, in: Bolinger, *Intonation*, 1972, S. 286–312.

In der Psychologie werden zuverlässige Schlussfolgerungen über konkrete akustische Muster für den Ausdruck einzelner Emotionen kritisch betrachtet. Die Meinungen diesbezüglich basieren auf nicht wissenschaftlich fundierten Beobachtungen wie „In der Sprache verringert sich bei Spannung die Modulation. Die Worte werden hastig ausgestoßen. Es entstehen oft Pausen danach, so dass ein abgehacktes Sprechen zustandekommt“[53], bis hin zu wissenschaftlichen Ergebnissen, die aufgrund der Entwicklung technischer Möglichkeiten inzwischen immer zuverlässiger werden:

> „Andererseits hat man jedoch in einer Vielzahl von Untersuchungen zur Emotionskennung aufgrund rein vokalen Ausdrucks festgestellt, dass menschliche Beurteiler sehr wohl in der Lage sind, überzufällige präzise Zuordnungen vorzunehmen. Es gibt deshalb wohl doch Grund zur Annahme, dass der vokale Ausdruck in der Tat eine ausreichende Zahl differenzierter Parametervariationen aufweist, die diese Erkennungsleistung ermöglichen.“[54]

Insgesamt lassen sich aus den Beobachtungen der Forschung in den Bereichen der Phonetik sprachübergreifende Korrespondenzen hinsichtlich der Intonationskurven und dazu in Beziehung stehenden Emotionen feststellen. Diese und andere charakteristische Eigenschaften von Sprache werden von Enescu in *Œdipe* bewusst (oder instinktiv richtig) berücksichtigt und mitkomponiert, so dass das prosodische Element der Intonation zu einer bedeutungstragenden Ebene der Komposition wird.

Verwendung prosodischer Elemente in Œdipe – eine Arbeitshypothese für die Analyse des III. Aktes der Oper

In *Œdipe* integriert Enescu auf mehreren Strukturebenen der Komposition prosodische Elemente der Sprache, die universellen Charakter besitzen. Diesen Aspekt der Melodiegestaltung zieht Enescu bereits in die Konturen der Leitmotive mit ein. Die Leitmotive werden dadurch mit musikalischen Merkmalen versehen, die sie zu bedeutungstragenden Elementen machen und ihren Wiedererkennungswert gewährleisten. Gleichzeitig erzielt Enescu dadurch eine Korrespondenz von Inhalt und Ausdruck der Strukturen. Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass diese Form der Melodiegestaltung nicht auf die Melodien der Gesangstimmen beschränkt bleibt, sondern in *Œdipe* auch in allen Stimmen des Orchesters angewandt wird. Hieraus resultiert der durchgehend sehr hohe Komplexitätsgrad der Partitur. Jedes Instrument des Orchesters wird zu einem „sprechenden Individuum“, das seine eigene Sprache und seine eigenen individuellen Intonationsmuster anwendet. Diese sind zwar auf einige Grundformen zurückzuführen, aber sie sind niemals gleich und werden nicht wiederholt, ebenso wie ein Mensch eine Äußerung nicht zweimal auf exakt die gleiche Weise tätigen kann. Ähnlich wie in den Sprachwissenschaften kann im Fall der Melodiegestaltung in *Œdipe* von Mikro- und Makroprosodie gesprochen werden.

---

53 Leonhard, *Der menschliche Ausdruck*, 1976, S. 12.

54 Klaus R. Scherer und Harald G. Wallbott, *Ausdruck von Emotionen*, in: Klaus R. Scherer (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*, (= *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C: Theorie und Forschung, Serie IV: *Motivation und Emotion*, Band 3), Göttingen/Toronto/Zürich 1990, S. 384 ff.

Unter Mikroprosodie werden unbewusste Veränderungen des Tonhöhenverlaufs verstanden, die zumeist auf Änderungen im Vokaltrakt zurückzuführen sind; unter Makroprosodie werden solche Veränderungen verstanden, die der Sprecher bewusst hervorruft und über die ein substanzieller Teil der Bedeutung einer Aussage vermittelt wird. Intonationsmuster und Wortakzente werden so komponiert, dass sie verbalen Intonationsmustern entsprechen. Diese betreffen z. B. Fragen, Drohungen und Klagen. Eine auf diese Weise vollzogene Gestaltung von Melodien bezieht eine aktive Veränderung der Realität mit ein, und Musik ist die einzige Kunstform, in der das möglich ist.

> „Im mündlichen Sprachgebrauch ist das Phänomen Satz fundiert durch die Einbettung aller phonomorphischen Einzelheiten (Worterkennungssignale) in eine melodisch-dynamische Gesamtgestalt (Gestalt des Grundstimmstroms, Melodie und Druck; physikalischer Verlauf der Grundfrequenz) […]."[55]

Diese Eigenschaft gesprochener Sprache überträgt Enescu auf die Melodiegestaltungs-Prozesse in *Œdipe*. In großen Teilen der westeuropäischen Kunstmusik ist jedoch genau dies nicht der Fall – insbesondere im Bereich der Gattung Oper. Vielmehr werden dort Intonationsmuster nach dominierenden ästhetischen Kriterien wie z. B. dem der Harmonie oder Ausgewogenheit „komponiert" bzw. gestaltet und dadurch ästhetisiert. Viele dieser haben sich im Laufe der Zeit als „erlernte musikalische Intonationsmuster" durchgesetzt und gehören in bestimmten Kulturkreisen wiederum selbst zu einem Repertoire bedeutungstragender und interpretierbarer Elemente.

Durch die bisherigen Erörterungen konnte der Weg einer Emotion (in diesem Fall Trauer oder Leid) vom inneren des Menschen über verschiedene physiologische Prozesse bis in die Außenwelt verfolgt werden.

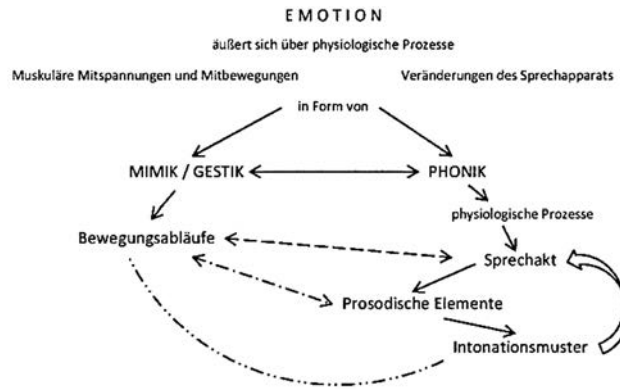


Abb. 3: Emotions-Äußerungen durch Mimik, Gestik und Phonik

55 Hans Glinz, *Textanalyse und Verstehenstheorie I*, (= *Studienbücher zur Linguistik und Literaturwissenschaft*, Band 5), Wiesbaden 1977, S. 58.

Von diesen verschiedenen expressiven Qualitäten, die im Verlauf dieses Prozesses sichtbar werden, lassen sich kultur- und sozialanthropologische Zusammenhänge erschließen. In nahezu allen Toten- und Begräbnisriten weltweit manifestiert sich das Klagen als wichtige Traueruniversalie, die kulturübergreifend ähnliche Merkmale aufweist und vergleichbaren Zwecken dient. Dabei wirkt „Musik als unmittelbare Übersetzung unserer ältesten und verborgensten Existenzbereiche."[56]

2.2 Traueruniversalien der Toten- und Begräbnisrituale

In der Anthropologie waren und sind Toten- und Begräbnisrituale ein wichtiger Forschungsgegenstand. Durch ihre Untersuchung lassen sich nicht nur Erkenntnisse über die Bedeutung des Todes in der entsprechenden Kultur gewinnen, sondern davon ausgehend wichtige Rückschlüsse auf die sich daraus ergebenden Folgen für das tägliche Leben und die kulturellen Praktiken ziehen. Die Weltanschauung vieler (nicht-industrialisierter) Kulturen basiert maßgeblich auf der Bedeutung, die dem Tod beigemessen wird und welche Konsequenzen für andere Lebensbereiche sich daraus ergeben. Die Konsequenzen betreffen nicht nur die Zeit direkt nach dem Eintritt des Todes, sondern halten vielmehr Einzug in das alltägliche Leben der Menschen.

> „Tritt der Tod ein, wird er oft als Übergang von einer Lebensform in eine andere begriffen. Dieser Übergang dauert eine längere, rituell festgelegte Zeit, in der der Verstorbene bestimmte Prüfungen für die Aufnahme ins Jenseits zu bestehen hat. – Die Totenriten müssen genau befolgt werden, damit der Tote den Übergang in sein neues Leben auch wirklich vollziehen kann und kein Grund zur Rückkehr für den Verstorbenen gegeben scheint."[57]

Nach Stubbe (1985) erscheinen das Trauerweinen und das Wehklagen als Traueruniversalien, d. h. als solche „[…] Bestandteile der Trauer, die sich in allen Kulturregionen finden lassen."[58]

Als ein Schwerpunkt anthropologischer Forschung liegen die Abläufe von Begräbnis- und Trauerritualen für zahlreiche Völker und Kulturen der Erde in detaillierten Beschreibungen vor. Insbesondere bei Huntington/Metcalf (1979), Alexoiu (1974), Ionescu (1987), Robben (2004), Fischer/Riis (2006) und Kondi (2012). Mit van Genneps *Rite de Passage* (1909) hat sich ein Verständnis von rituellen Handlungen als Reaktion auf verschiedenste Formen von Übergangssituationen etabliert. Beim Vergleich der Riten wird deutlich, dass der z. T. minutiös geplante und durchgeführte Ablauf des Begräbnisrituals, der teilweise schon beginnt, wenn sich das Ableben eines Menschen ankündigt, und die daran anschließenden Trauerphasen mit ihren Trauerriten maßgeblich von den Vorstellungen der Menschen über Leben und Tod

56 Deszö Mosonyi (Hrsg.), *Psychologie der Musik*, Darmstadt 1975, S. 17.

57 Gabriele Weiß, *Zur Anthropologie des Todes. Konzeption außereuropäischer (Stammes-) Gesellschaften zu Totenkult und Jenseitsglauben*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 217.

58 Stubbe, *Prolegomena zu einer kulturanthropologischen Theorie*, 1985, S. 237.

und vor allem über sehr konkrete Vorstellungen über verschiedene Stadien zwischen dem physischen Leben und dem tatsächlichen Tod bestimmt werden. Es scheinen nicht nur weitgehende Übereinstimmungen hinsichtlich der Rituale und deren Funktion zu existieren, sondern vor allem auch bezüglich der Vorstellungen über Leben und Tod, als deren Manifestationen die Rituale verstanden werden müssen:

Tab. 4: Traueruniversalien nach Stubbe[59]

Trauerweinen
- Tränenopfer
- Tränengruß
- Tränendekoration
-

Wehklagen
- Klagerufe
- Mimik des Klagenden

Trauerhaltung
- Hängende Schultern
- Trauerhocken (-kauern)
- Kopfschutzreaktion (-haltung)
- Greifbewegungen in die Luft

Verzichte und Verbote
- Trauerfasten
- Trauerpassivität (Tätigkeits- und Arbeitsverbote)
- Trauerlärm und Trauerschweigen (Redeverbote)
- Namentabus des Toten und der Trauernden
- Schlafverbot und Totenwache
- Sexuelle Tabus
- Heiratsvorschriften (Levirat, Sororat) und -verbote
- Verbote zu weinen und zu trauern
- Trauerisolation (-sekluslon) und Geselligkeitsverbote

Trauermutilation (Selbstaggression)
- Fingerverstümmelung
- Zahnverstümmelung
- Trauertätowierung
- Raufen der Haare
- Haarschur und Haaropfer
- Trauersuizid

Behandlung des Haupthaares und des Bartes
- Ungeordnetes, aufgelöstes Haar
- Wachsen lassen der Haare
- Barttrauer
- Verhüllen des Lippenbartes

Behandlung des Leibes
- Trauernacktheit
- Barfußgehen
- Trauerbeschmutzung
- Trauerbemalung (-tätowierung)
- Haupt mit Asche (Erde) bestreuen)
- Sich in Asche (Staub) wälzen

Trauerkleidung
- Verhüllen des Hauptes
- Trauerhaube
- Trauerschleier
- Trauerschmuck
- Ablegen des Gürtels
- Nach Verwandtschaftsgrad abgestufte Trauerbekleidung
- Abtrauern (Veränderung der Trauerkleidung in der Zeit)

Witwentötung und Witwenselbstmord (-opferung)
Trauerzerstörung und -aggression
- Zerreißen der Kleider
- Trauerdestruktion (der Gegenstände des Toten)
- Entblößen der Schulter und des Armes
- Rache
- Suche nach dem Sündenbock
- Kampfspiele

Trauerklagen und -gesänge
- Klagepersonal: Klagefrauen und -männer
- Trauertanz (Totentanz)

Grabbeilagen
- Tränenopfer und Tränenkrüglein
- Trauernde als Grabbeilagen

Zeremonien nach der Beisetzung (postfunerale Riten)
- Trauermahl
- Totenspeisung
- Endokannibalismus
- Flucht der Trauernden (Wettlauf)

Riten, die die Trauer beenden
- Trauerlösung
- Trauerreinigung

Trauerzeit
- Trauerjahr (der Witwe, des Witwers)

Trauerrecht

Phänomen der verkehrten Welt
- Spiegelbild zum Alltäglichen (-kleidung)

(Tröstungsbräuche)

59 Stubbe, *Prolegomena zu einer kulturanthropologischen Theorie*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 240

> „Der Übergang zwischen Sterben und Tod ist – anders als in den modernen medizinischen Todesdefinitionen – in vielen Kulturen fließend und nicht punktuell, was sich vor allem auf die Frage der rituellen Sterbebegleitung oder den Umgang mit dem Leichnam auswirkt. […] Die Trennung von den Toten ist – wenn überhaupt – häufig mehr eine Trennung von den Sterbenden und zieht sich weit in die Phase der Umwandlung hinein. In vielen Fällen ist es jedoch angemessener, nicht von einer Trennung, sondern von einer Transformation der Beziehung zu den Toten zu sprechen."[60]

In vielen Glaubensvorstellungen befindet sich der Verstorbene nach dem Ableben zunächst in der Übergangsphase oder auch Umwandlungsphase (rites de marge/ Schwellenriten), auf die die Hinterbliebenen mit der eigentlichen Trauerzeit reagieren (sie kann von wenigen Tagen bis zu mehreren Jahren dauern). Gemeinsam mit der vorhergehenden Phase der Trennung von dem Toten (rites de separation/Trennungsriten) und der abschließenden Wiedereingliederung der Trauernden in die Gesellschaft (rites d'agrégation/Angliederungsriten) stellt sie eine der drei Phasen ritualisierter Reaktionsformen auf den Tod dar, wie sie van Gennep (1909) exemplarisch ihrer Struktur nach für Übergangsriten unterschieden hat.

Die anthropologischen Untersuchungen von Riten bestätigen zwar stets das Trauerweinen oder Wehklagen als wiederkehrendes Element, sind jedoch mit sehr wenigen Informationen über die akustische Beschaffenheit der Klagen ausgestattet, wohingegen die Texte der Klagen sehr häufig wiedergegeben werden. Bezüglich des Klangs der Klagen oder der Klagenden beschränken sich die Autoren meist auf wortstarke Beschreibungen, die aber stets eher auf den emotionalen Gehalt denn auf die tatsächliche musikalische Beschaffenheit abzielen, z. B. „Dann erklingen die schmerzvollen Schreie der Klagefrauen." Detailliertere Beschreibungen der Melodien wie die folgende sind als Ausnahmen zu betrachten:

> „The tune of the lament is a very primitive one that is found in various forms all over Greece. In its basic pattern it begins with a single note repeated a number of times, and has a range of a minor third, sometimes extended to a fourth. The last note is prolonged, with a sudden upward swoop turning almost into a scream. The other women join in this cadence, and in the last few syllables of the line, if these are predictable. The Maniote lament is an improvised form, with a low proportion of formulaic structure, but Greek accidence, especially in its verb-patterns, allows a great deal of predictability at the ends of words, and makes possible this form of cooperative improvisation."[61]

Merriam (1964) beklagt das bis in die 1960er Jahre gleichbleibend geringe Interesse der Anthropologen an Musik. Obwohl die Forschungen zahlreicher Musikethnologen

60 Birgit Heller/Franz Winter, *Tod und Ritual. Interkulturelle Perspektiven zwischen Tradition und Moderne,* (= *Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft für Religionswissenschaft,* Band 2), Wien/Berlin 2007, S. 10–11.

61 Gareth Morgan, *The laments of Mani,* in: *Folklore,* Band 84 (1973) Nr. 4, S. 267. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1259835; Zugriff: 19.06.2014 um 13:05 Uhr.

längst die Bedeutung der Musik als wichtiges kulturelles Erbe und als Mittel zum Verständnis von Kulturen im Allgemeinen belegt hatten, erfolgte die Annäherung von Seiten der Anthropologen (im Sinne von Volkskundlern) an die Musikethnologie nur sehr zögerlich. Im 19. Jahrhundert widmeten sich Musikwissenschaftler der Untersuchung der Musik anderer Kontinente (u. a. Erich von Hornbostel und Curt Sachs). Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts gewann dieser Bereich der Musikforschung zunehmend an Bedeutung (u. a. Robert Lachmann, Percival Kirby, Jaap Kunst, Klaus Wachsmann, Josef Kuckertz) und zahlreiche Musikethnologen begannen traditionelle Musik ihrer Heimat zu transkribieren und zu untersuchen, z. B. Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Zoltan Kodály. Letztgenannte stehen für eine Generation von Musikethnologen, die den zuvor dominierenden, zumeist komparativen und kategorisierenden Charakter (musik-)ethnologischer Forschung abgelegt hatten. Immer häufiger entstanden Sammlungen und Untersuchungen von Musik spezieller Gattungen, wie z. B. von Klageliedern: Elsa Mahler (1935), Béla Bartók (1913, 1923), Constantin Brăiloiu (1932, 1936, 1938), Emilia Comişel (1959, 1967, 1978), Mariana Kahane/Lucilia Georgescu-Stănculeanu (1988), Angi Spohr-Rassidakis (1990).

Das Klagen als elementarer Bestandteil von Begräbnisritualen

Die anthropologische Erforschung von Begräbnisritualen verschiedener Kulturen belegt, dass es bestimmte wiederkehrende Elemente gibt, die zwar teilweise in ihrer Ausgestaltung variieren, die aber grundsätzlich in allen Todes- und/oder Begräbnisritualen vorkommen. Das Vorhandensein dieser gemeinsamen Elemente ist darauf zurückzuführen, dass z. T. übereinstimmende Vorstellungen und Auffassungen über den Tod existieren. Die Auffassung über die Trias Gott-Seele-Welt entscheidet im Wesentlichen darüber, welchen Stellenwert der Tod und die damit verbundenen Riten im Leben der Menschen eines Kulturraumes besitzen. Stellenwert und Auffassung spiegeln sich unmittelbar in der Beschaffenheit der Phasen der Begräbnis- und Totenrituale wider. Die Beobachtung, dass Todes- und Begräbnisriten kulturübergreifend in Phasen ablaufen, deutet auf das allen Todes- und Begräbnisritualen zu Grunde liegende Verständnis des Todes als „Prozess“ und nicht als punktuelles Ereignis hin. Weitere gemeinsame Auffassungen und Vorstellungen betreffen

- die „Vorboten“ eines bevorstehenden Todes,
- den Eintritt des Todes bzw. den Todeszeitpunkt,
- das, was mit dem Eintritt des Todes mit Körper und Seele geschieht,
- den Übergang der menschlichen Seele in eine andere Sphäre,
- die Beisetzung des Leichnams,
- die Verhaltensweisen der Hinterbliebenen (Familie und Gesellschaft) während des Ablebens eines Menschen und im Folgezeitraum.

Allen diesen Phasen ist gemeinsam, dass sie häufig über Natur-Motive artikuliert werden, also z. B. metaphorische Vergleiche mit Tieren, Bäumen, Pflanzen, Planeten, Tages- und Jahreszeiten.

Jede dieser Phasen wird durch einen zumeist sehr präzise festgelegten Ablauf von rituellen Handlungen begleitet, die in ihrer Gesamtheit das Toten- und /oder Begräbnisritual bilden. Wenn Garrido und Davidson ihren Band *Music and Mourning* mit den Worten eröffnen: „While grief is suffered in all cultures, it is expressed differently all over the world in accordance with local customs and beliefs“[62], so sollte dies mit dem einschränkenden Hinweis geschehen, dass es aber auch eine Vielzahl von Merkmalen des Umgangs mit Trauer gibt, die allen Kulturen gemeinsam sind und die explizit darauf hindeuten, dass die Vielfalt der Trauerformen, die heute nachgewiesen werden können, auf eine geringe Zahl ursprünglicher Vorstellungen und Auffassungen zurückzuführen sind. Musikalische Formen der Klage als Ausdruck der Trauer können in Abhängigkeit von der betreffenden Kultur und ihrem Ritual in jeder der Phasen des Ritus erscheinen und gehören somit zu den konstitutiven Merkmalen der Begräbnis- und Trauerrituale weltweit.

Seit den 1990er Jahren ist ein allgemeines, stetig ansteigendes Interesse am Phänomen Tod zu beobachten.[63] Im Zuge dieses Interesses hat auch die Erforschung von Beschaffenheit und Funktion von Musik im Kontext von Tod und Trauer zunehmende Aufmerksamkeit erfahren (Robert P. Harrison 2003; Karen Meyers 2005; Maria Cizmic, 2012; Sue Adamson/Margaret Holloway, 2012; Barbara Happe, 2012; Jane W. Davidson/Sandra Garrido, 2016). Das allgemeine Interesse am Thema Tod scheint aus der Diskrepanz zwischen den Lebensformen technisierter Industrieländer und der unverrückbaren Konstante, die der Tod repräsentiert, zu resultieren.

> „Lässt sich ‚das‘ Todesbild für die Gegenwart bestimmen? Oder auch nur ‚der‘ Umgang mit dem Sterben? Die Medizin- und Technikkritik der 1970er und 1980er Jahre äußert vor allem Negativbefunde. Sie münden in die These vom ‚Verschwinden des Todes‘, seiner ‚Entzauberung‘ oder gar – mit psychoanalytischem Unterton – seiner ‚Verdrängung‘. Bis zum Ende der christlichen Zeit war der Tod eine Macht für sich, etwas Großes, das einem begegnet, das man respektiert und über das man keine Verfügungsmacht beansprucht. Eben diese

62 Jane W. Davidson/Sandra Garrido (Hrsg.), *Music and Mourning*, London/New York 2016, Vorwort.

63 Z. B.: Michael de Ridder, *Wie wollen wir sterben?* München 2010; Monika Renz, *Hinübergehen. Was beim Sterben geschieht*, Freiburg i. Br. 2011; Hans-Christof Müller-Busch, *Abschied braucht Zeit. Palliativmedizin und Ethik des Sterbens*, (= *MedizinHuman*, Band 14), Berlin 2012; Gian Domenico Borasio, *Über das Sterben*, München 2013; Fernsehsendungen: Themenwoche im ARD: 17.–23. November 2012: *Leben mit dem Tod* (siehe: http://web.ard.de/themenwoche_2012/); *Hallo Tod! Was kommt das geht!* Film von Anja von Kampen, Fr, 23.11.2012, 6:30 und 13:45 Uhr, 26.11.2012, 8:30 Uhr (siehe http://www. br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/schulfernsehen/tod-trauer-sterben-100.html); *Sterben – was ist das?* Film von Carola Gampe, in der Reihe: *ach so! fragen – forschen – verstehen*, 05.11.2013, 6:30 und 14:00 Uhr, 06.11.2013 um 8:30 Uhr (siehe: http://www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/ schulfernsehen/achso-sterben-tod100.html); *Wenn die Hoffnung stirbt, beginnt die Trauer*, Film von Barbara Weber, 20.11.2012 um 06:45 und 14:00 Uhr, 21.11.2012 um 08:45 Uhr, (siehe http://www. br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/schulfernsehen/tod-krankheit-trauer-100.html); Infos für Lehrer vom BR-Schulfernsehen: http://www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/schulfernsehen/tod-krankheit-trauer100.html; Internet: http://www.spiegel.de/gesundheit/diagnose/palliativstationen-der-mythos-vom-friedlichen-sterben-a-950882.html.

> Anerkennung des Todes ging in der Moderne schrittweise verloren, so die historische Linie, die Ariès und Illich zeichnen: Im Zuge seiner wissenschaftlichen und moralischen Verfügbarmachung rückte der Tod immer mehr in den Bereich der Krankheit hinein, um schließlich als bloßes biologisches ‚Lebensende' technisch manipuliert zu werden. Ein solches Lebensende unterwirft man ökonomischen Nutzenkalkülen. Man schiebt es professionell hinaus oder man stellt es durch kalte Vernichtung her."[64]

An den beiden Enden der divergenten Beziehung zwischen dem Leben in „unseren Zeiten" und dem Tod stehen zum einen die Völker, in denen der Tod als omnipräsentes Motiv die Leben aller Menschen – und vor allem der Lebenden – bestimmt (z. B. die Mani in Griechenland, vgl. Morgan 1973) und solche Gesellschaften, in denen der Tod, bis zum faktischen Eintritt, vollkommen aus der Lebenswelt ausgeklammert ist. Die Religionen, in denen Trauerrituale heute noch existieren, werden dabei zum Vorbild für eine Rückbesinnung und dienen aber z. B. auch als Grundlage einer modernen Hospizbewegung (vgl. Cackakis, 1982; Sperl/Suliţeanu, 1992).

Die Toten- und Begräbnisrituale zielen darauf ab, das Unbegreifliche „erlebbar" zu machen und es dadurch in die Realität des Menschen zu überführen. Der Mensch erhält somit die Möglichkeit, in eine aktive Auseinandersetzung zu treten, die ihm suggeriert, über die Grenze des Verständlichen hinausschauen zu können. Der Brauch des Klagens kann in nahezu allen Regionen der Erde für vergangene Zeiten nachgewiesen werden. Noch heute lebt die Tradition in manchen abgelegenen Gegenden fort, in denen das Klagen weiterhin als Pflicht aufgefasst wird:

> „Totenklage gehört ebenso zur Fürsorgepflicht für die Toten wie die Pflicht des Begräbnisses. Es gilt als Strafe, unbeklagt zu versterben. Obgleich die Vorstellung von antiken Philosophen, Rabbinern und Kirchenvätern bekämpft wird, ist in der antiken, jüdischen und christlichen Kultur bis in die Moderne die Vorstellung lebendig geblieben, nicht angemessen beklagte Tote kehren zu den Lebenden zurück."[65]

Die Erfüllung solcher Pflichten wird durch Rituale geregelt, deren Ausgestaltung (Form) kulturspezifisch sein kann. Die Rituale erfolgen unter Miteinbeziehung aller emotionaler Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen (Mimik, Gestik, Phonik) und kommen im Zusammenspiel all dieser zum Ausdruck. Aus diesem Grund wird man

64 Petra Gehring, *Theorien des Todes. Zur Einführung*, Hamburg 2010, S. 166. Siehe zu diesem Thema auch Michael C. Kearl, *Endings. A Sociology of Death and Dying*, New York/Oxford 1989; Karen Meyers, *The truth about death and dying*, hrsg. von Mark J. Kittleson, New York 2005; Anja Kirsch, *Bestattungskultur im Wandel*, in: Birgit Heller/Franz Winter (Hrsg.), *Tod und Ritual. Interkulturelle Perspektiven zwischen Tradition und Moderne*, (= *Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft für Religionswissenschaft*, Band 2), Wien/Berlin 2007, S. 177–188.

65 Angela Standhartinger, *„… was sie bei ihren Verstorbenen zu tun pflegten" (EvPetr 12,50). Totenklagen im entstehenden Christentum*, in: Christoph Elsas (Hrsg.), *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 2, (= *Die Würde des Menschen am Lebensende in Theorie und Praxis*), Berlin 2011, S. 285.

dem Phänomen Klage terminologisch am ehesten gerecht, wenn man es als Gestus versteht, der aus mehreren unterschiedlichen Elementen besteht. Diese lassen sich zwar auch getrennt voneinander betrachten, bedingen sich aber letztlich auf signifikante Weise gegenseitig.

Beim Ablauf und der Ausgestaltung des Rituals gibt es durchgängige Muster, die auf grundlegende „Universalien“ **(U)** zurückgeführt werden können. Diese betreffen

> **(U1)** grundlegende Vorstellungen vom Übergang des Menschen ins „Reich der Toten“, also allgemeine Vorstellungen vom „Leben und Tod“,
>
> **(U2)** den dabei den Hinterbliebenen obliegenden Aufgaben der „Begleitung“ des Toten
>
> **(U3)** sowie die psychische Verarbeitung des Verlusts eines Angehörigen durch die Betroffenen, das, was man heute „Trauerarbeit“ nennt.

Diese strukturellen Gemeinsamkeiten, die den Rahmenmerkmalen aller Toten- und Begräbnisritualen zu Grunde liegen, sind in erster Linie auf eine universell vorkommende Vorstellung einer Dualität von Leib und Seele zurückzuführen. Mit Eintritt des Todes beginnt eine Phase, in der die Tote Person anwesend ist und doch nicht **(U1)**: Die meisten Kulturen besitzen eine Vorstellung einer Reise,

> „[…] in vielen ist sie sogar essenziell für die Transformation vom Lebenden zum Toten: eine räumliche Wanderung, die eine konzeptionelle Verschiebung darstellt. Doch das Wesen dieser Reise ist so vielfältig wie andere kulturelle Ausdrucksformen. Die meisten Reisen sind verhältnismäßig kurz, sowohl im geographischen Raum wie auch in ritueller Zeit, häufig dargestellt durch das Durchwaten eines Flusses, das Erklimmen eines Berges oder das Überqueren einer Brücke (die manchmal aus einer Kette von Trauernden gebildet wird).“[66]

Diese Vorstellung wirkt sich wiederum direkt auf die Unterteilung der Rituale in unterschiedliche Phasen aus. Jeder der Phasen hat ein konkretes Ziel, das über die Einhaltung der vom Ritual vorgesehenen Elemente erreicht werden kann. Die Hinterbliebenen leisten somit einen aktiven Beitrag zum „Wohlergehen“ des Verstorbenen – ein wichtiger Aspekt des Trauerprozesses **(U2)**. Als Mittelpunkt dieses Wohlergehens, auf das die Rituale abzielen, steht der Wunsch, die Seele des Verstorbenen möge an denjenigen Ort gelangen (je nach Kultur und Ritual ein anderer Ort, auf der Erde, im Himmel, eine Insel, unter der Erde etc.), an dem die Seele zur Ruhe kommt. Somit ist das Leben nur eine Station, nicht das Ende – auch dies ist eine weitverbreitete Ansicht: „Für den Afrikaner – hier den Akan – heißt Sterben dagegen, wieder oder weiter leben. Der Tod ist eine Reise in eine Welt, die er schon wahrnehmen kann, die er kennt. Er weiß, dass ‚da unten‘ oder ‚da drüben‘ seine Ahnen und seine

66 Stuart Blackburn, *Die Reise der Seele. Bestattungsrituale in Arunachal Pradesh, Indien*, in: Jan Assmann/Franz Maciejewski/Axel Michaelis (Hrsg.), *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen 2005, S. 83.

Freunde wohnen, die ihm vorausgegangen sind."[67] Alle Phasen der Rituale verlaufen über eine starke körperliche Teilnahme, die oftmals durch das Trauerklagen, Trauerweinen, sowie durch die Totenklagen und Klagelieder aktiviert, aber ebenso „kanalisiert" wird. Die Klagen können als plötzliche Ergüsse des Leids improvisiert sein oder durch zeremonielle Vorgaben und mit feststehenden Texten vorkommen. Grundsätzlich ist zu berücksichtigen, dass es innerhalb der Phasen Überschneidungen gibt zwischen den Handlungen der Totenriten und des Totenkults, die meist den Verstorbenen im Fokus haben **(U1+U2)** und den Trauerriten, bei denen die Hinterbliebenen im Mittelpunkt stehen **(U3)**. In der praktischen Ausübung scheint zwar die Trennung der Bereiche anhand der entsprechenden Tätigkeiten vollziehbar, muss jedoch bei genauerer Betrachtung in Frage gestellt werden, weil die Phasen der Rituale hinsichtlich des „Nutzens" (für den Verstorbenen oder die Hinterbliebenen) mehrdeutig bzw. stets „für beide" von Nutzen sind **(U1+U2)**. Die Grundzüge der Trauer-Phasen treten in allen Kulturen auf und spiegeln sich auch in der von Psychologen wie John Bowlby und Sigmund Freud vorgenommenen Einteilung der Trauer in Phasen wider **(U3)**. Wenngleich diese Theorien ausschließlich die Hinterbliebenen betreffen und dabei versuchen, eine Art „Innenperspektive" des Trauernden einzunehmen, so ist ihnen dennoch der grundsätzliche Ablauf in Phasen (mit ihren entsprechenden Funktionen), wie sie aus den Toten- und Begräbnisriten der Urvölker nachvollziehbar wird, erhalten geblieben.

1. Die Phase der Betäubung
2. Die Phase der Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Figur
3. Die Phase der Deorganisation und Verzweiflung
4. Die Phase der Reorganisation[68]

> „Worin besteht nun die Arbeit, welche die Trauer leistet? Ich glaube, daß es nichts Gezwungenes enthalten wird, sie in folgender Art darzustellen: Die Realitätsprüfung hat gezeigt, daß das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erläßt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben – es ist allgemein zu beobachten, daß der Mensch eine Libidoposition nicht gern verläßt, selbst dann nicht, wenn ihm Ersatz bereits winkt. Dies Sträuben kann so intensiv sein, daß eine Abwendung von der Realität und ein Festhalten des Objekts durch eine halluzinatorische Wunschpsychose (siehe die vorige Abhandlung) zustande kommt. Das Normale ist, daß der Respekt vor der Realität den Sieg behält. Doch kann ihr Auftrag nicht sofort erfüllt werden. Er wird nun im Einzelnen unter großem Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie durchgeführt und unterdes die Existenz des verlorenen Objekts psychisch fortgesetzt. Jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, wird eingestellt, überbesetzt und an ihr die

67 Bruno G. Claver, *Sterben heißt weiterleben. Die Akan der Elfenbeinküste*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 95.

68 John Bowlby, *Verlust. Trauer und Depression*, München/Basel 2006, S. 114.

> Lösung der Libido vollzogen. Warum diese Kompromißleistung der Einzeldurchführung des Realitätsgebotes so außerordentlich schmerzhaft ist, läßt sich in ökonomischer Begründung gar nicht leicht angeben. Es ist merkwürdig, daß uns diese Schmerzunlust selbstverständlich erscheint. Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt."[69]

Durch die Trauerrituale, die noch lange nach dem Tod eines Menschen (bis zu sieben Jahre) zu festgelegten Zeiten erfolgen, entsteht eine Beziehung zwischen den Toten und den Lebenden: „Die Geschichte der Religion und Kultur – auch unserer eigenen – hat uns eine reiche Palette von (religiös regulierten und kulturell kontrollierten) Möglichkeiten und Mustern überliefert und präsent gehalten, wie Tote und Lebende miteinander leben."[70]

In fast allen Kulturen kommt den Frauen eine besondere Bedeutung hinsichtlich des Ausübens der Klage zu.[71] Standhartinger nennt Grundstrukturen, die in Frauenklagen seit der Antike bis in die Gegenwart beobachtet werden können:

- „die Klagenden rufen andere Klagefrauen herbei oder die Natur als Zeugin und Mitklägerin ihrer Klage.
- Wechselgesang, Metrik und dialogische Struktur sind formgebend.
- Prägend sind die Gegenüberstellungen von Glück und Unglück, Einst und Jetzt, Leben und Tod.
- Zentrales Thema ist der widerfahrene Schmerz und das Unglück der Überlebenden, ihre Verlassenheit. Erinnert wird das einstige Glück im Gegensatz zum gegenwärtigen Unglück, das der Tod für die Hinterbliebenen ausgelöst hat.
- Ebenso thematisiert werden die Todesumstände und das Schicksal der Verstorbenen in der Unterwelt.
- Die Klage ist Ausdruck des Protests gegen den Tod und seine Folgen für die Hinterbliebenen.
- Häufig wird ein Dialog zwischen Überlebenden und Verstorbenen geführt. Der Verstorbene wird herbeigerufen, um die Hinterbliebenen zu trösten.
- In einigen Klageliedern stellen die Klagenden sich vor, wie es wäre, wenn der Tod nicht eingetreten wäre und sie dem Toten noch einmal begegnen würden.

---

69 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie (1917)*, in: Anna Freud/Edward Bibring (Hrsg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke, Werke aus den Jahren 1913–1917*, Band 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 430.

70 Hans-Peter Hasenfratz, *Leben mit den Toten: eine Kultur- und Religionsgeschichte der anderen Art*, (= *Herder-Spektrum* 4246), Freiburg i. Br. 1998, S. 11.

71 Zur Rolle der Frauen im Todes- und Trauerritual siehe Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Women's laments and Greek literature*, New York 1992; Anna Caraveli-Chaves, *Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event*, in: *The Journal of American Folklore* 93 (1980) Nr. 368, S. 129–157. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/541009; Zugriff am 19. Juni 2014, 12:48 Uhr; Andrea Fishman, *Thrênoi to Moirológia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity*, in: *Oral Tradition*, 23/2 (2008), S. 267–295; Inna Narroditskaya, *Songs from the Land of fire. Continuity and Change* in: *Azerbaijanian Mugham*, in: Jennifer C. Post (Hrsg.), *Current Research in Ethnomusicology*, (= *Outstanding Dissertations*, Band 6), New York/ London 2002, S. 163–191.

– Der Verstorbene kann schließlich nicht nur an- bzw. herbeigerufen werden, sondern auch durch die Klagenden das Wort ergreifen und zu den Hinterbliebenen Abschiedsworte sprechen."[72]

Das Wissen um die ununterbrochen fortbestehenden rituellen Klage-Traditionen eröffnet eine Perspektive auf das Phänomen der Klage, aus der als Quintessenz hervorgeht, dass das Klagen als elementarer Ausdruck des menschlichen Wesens und seines Daseins aufgefasst werden kann: Es begleitet den Menschen vom ersten Schrei als Neugeborenes das Leben hindurch, erklingt im Angesicht des Unerklärlichen und hallt mit dem Eintritt des Todes in den Klagen der Hinterbliebenen nach.

Die Kenntnisse über Begräbnisriten stammen z. T. aus neuerer Zeit und sind Ergebnisse der Forschung aus Kulturräumen, in denen die Rituale heute noch Bestand haben. Die ersten Schilderungen über die Bedeutung und den Ablauf von Klagen stammen jedoch aus einer weit zurückliegenden Zeit. Im Alten Testament liegen u. a. mit der Beschreibung der Zerstörung Jerusalems und des Tempels von 586 v. Chr. sowie dem Klagelied Amos' die frühesten belegten Ausdrucksformen der Klagen vor, die zwar keine Totenklagen im eigentlichen Sinn sind, aber dennoch aufschlussreich sind im Hinblick auf allgemeine Auffassungen über das Klagen in jenen Zeiten. Die Betrachtung von Klagen aus religiöser Perspektive steht im Mittelpunkt des folgenden Abschnitts.

2.3 Das Verhältnis Gott-Mensch – Klage in der Religion

Die ersten schriftlich fixierten Darstellungen traditioneller Formen der Klage finden sich im Alten Testament. Durch sie (und archäologische Funde) wurden erste Rückschlüsse auf die rituelle Praxis des Klagens möglich. Im Alten Testament spielen das Leid und Klage-Motive eine wichtige Rolle, weil in ihnen die grundsätzliche Ambiguität der Mensch-Gott-Beziehung zum Ausdruck kommt und theologisch reflektiert wird.

Das Alte Testament (AT) enthält vollständige Texte von Klage(lieder)n und zahlreiche Hinweise auf Verwendungssituationen des Klagens. Obgleich diese Passagen kaum Hinweise auf musikalische (oder akustische) Eigenarten des Klagens enthalten, sind sie im Hinblick auf das Phänomen Klage aus zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Erstens enthalten diese Passagen Aussagen zur existenziellen menschlichen Notwendigkeit des Klagens und zweitens explizieren sie ein Verhältnis zwischen Mensch und Gott, das im Hinblick auf die Interpretation von Enescus Bearbeitung des Ödipus-Stoffes in seiner Oper wichtig ist.

Hinsichtlich des Klagens relevante Passagen im AT können eingeteilt werden in

– Beschreibungen von Ritualen, in denen das Klagen eine Rolle spielt,
– explizite **Klagelieder**, oft **Totenklagen** (**Leichenlieder**), danach angelehnte Formen oder nach Vorlagen angefertigte Gedichte (Threni),

72 Standhartinger, *„… was sie bei ihren Verstorbenen zu tun pflegten" (EvPetr 12,50). Totenklagen im entstehenden Christentum,* 2011, S. 288 ff.

– als eine Besonderheit des Judentums Totenklagen im übertragenen Sinn, wenn bisweilen der Untergang des Volkes Israel und damit des Judentums zur Disposition steht (sog. **Stadt- und Untergangsklagen**),
– kurze, eher rhetorisch eingesetzte Klagerufe, beispielsweise eines Propheten bei der Eröffnung seiner oft „anklagenden" Rede (sog. **Weherufe**).

Alle vier Textarten können auch danach unterteilt werden, ob sie das Klagen im Rahmen von religiösen (Toten-)Riten darstellen (im Folgenden Totenklagen genannt) oder unabhängig von einem konkreten Ritus das Klagen metaphorisch verwenden (im Folgenden Klagelieder genannt). Das folgende Schema zeigt, dass diese Unterscheidung nicht ganz trennscharf ist:

Abb. 4: Formen der Klagedarstellungen im Alten Testament

Die Schilderung von Trauerbräuchen sowie das Leichenlied und die Wehrufe können als drei Elemente einer Einheit des übergeordneten Phänomens Klage betrachtet werden, die im AT unterschiedlich stark zum Vorschein treten können.

Durch archäologische Funde konnte belegt werden, dass Trauerriten, Ahnenverehrung und Totenkult in Israel bis in die Exilzeit üblich waren.[73] Hierbei gehörten jedoch nur die tatsächlichen Trauerriten, also die auf den Akt der Bestattung bezogenen und diejenigen, die der Trauer der Hinterbliebenen Ausdruck verleihen, zu den „geduldeten" Ausdrucksformen der altisraelitischen Bestattungskultur. Ahnenverehrung und Totenkult wurden im biblischen Schrifttum mit gewisser Zurückhaltung gesehen, denn sie standen z. T. im Widerspruch zur persönlichen Frömmigkeit, die eine „[…] nüchterne Hinnahme des Todes als geschöpfliche Bedingtheit des Menschen und Folge seiner Fehlbarkeit […]"[74] voraussetzte. Ahnenverehrung und Totenkult stellten zudem z. T. auch Gottes Wirken im Totenreich in Frage, weswegen man

73 Vgl. Kathrin Liess, *Der Weg des Lebens. Psalm 16 und das Lebens- und Todesverständnis der Individualpsalmen*, (= *Forschungen zum Alten Testament*, Reihe 2, Band 5), Tübingen 2004, S. 297.

74 Christof Hardmeier, *Die Totenklage*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de) 2007, Kap. 1; aufgerufen am 16.02.2017.

ihnen von „offizieller Seite“ abweisend entgegentrat. Dadurch hat es im Laufe der Zeit immer wieder Phasen gegeben, in denen – wie im Fall der Tragödie zur Zeit der attischen Polis – Verbote für bestimmte rituelle Praktiken wie die der Nekromantie (Totenbefragung) auf Ebene der offiziellen Religion ausgesprochen wurden.[75]

Der Begriff Klagelieder wird im biblischen Kontext meist mit den Klageliedern Jeremias in Verbindung gebracht. Es sind die bekanntesten Klagen des Alten Testaments, wobei es sich um fünf Lieder handelt, unter denen sich mit den Kapiteln 1, 2 und 4 auch Stadt- und Untergangsklagen befinden. Im Zentrum dieser Klagelieder steht die Frage, wie der Mensch sich im Angesicht von Leid zu verhalten hat und wie das Leid an sich zu erklären ist.[76] Diese Fragen werden anhand der Zerstörung Jerusalems durch die Babylonier 587 v. Chr. exemplifiziert.

Die inhaltliche Gestaltung der Lieder weist eine deutliche Struktur auf, in denen die Klage aus dem Bereich der Totenklage auf andere Bereiche übertragen wurde. Das Klagen (vor Gott) als existenzielle menschliche Notwendigkeit kommt hierbei in Bezug auf drohendes Unheil (Klagelieder 1), Zerstörung (Klagelieder 2), vorhandenes Leid (Klagelieder 3 und 4) und Erniedrigung (Klagelieder 5) zum Ausdruck.

Im Folgenden ein Auszug aus dem 2. Klagelied des Jeremias, 1–10:

> [1] Weh, mit seinem Zorn umwölkt / der Herr die Tochter Zion. Er schleudert
> vom Himmel zur Erde / die Pracht Israels. Nicht dachte er an den Schemel
> seiner Füße / am Tag seines Zornes. [2] Schonungslos hat der Herr vernichtet /
> alle Fluren Jakobs, niedergerissen in seinem Grimm / die Bollwerke der Toch-
> ter Juda, zu Boden gestreckt, entweiht / das Königtum und seine Fürsten. [3]
> Abgehauen hat er in Zornesglut / jedes Horn in Israel. Er zog seine Rechte
> zurück / angesichts des Feindes und brannte in Jakob wie flammendes Feuer, /
> ringsum alles verzehrend. [4] Er spannte den Bogen wie ein Feind, / stand da,
> erhoben die Rechte. Wie ein Gegner erschlug er alles, / was das Auge erfreut.
> Im Zelt der Tochter Zion / goss er seinen Zorn aus wie Feuer. [5] Wie ein Feind
> ist geworden der Herr, / Israel hat er vernichtet. Vernichtet hat er alle Paläste,
> / zerstört seine Burgen. Auf die Tochter Juda hat er gehäuft / Jammer über
> Jammer. [6] Er zertrat wie einen Garten seine Wohnstatt, / zerstörte seinen Fest-
> ort. Vergessen ließ der Herr auf Zion / Festtag und Sabbat. In glühendem Zorn
> verwarf er / König und Priester. [7] Seinen Altar hat der Herr verschmäht, / ent-
> weiht sein Heiligtum, überliefert in die Hand des Feindes / die Mauern von
> Zions Palästen. Man lärmte im Haus des Herrn / wie an einem Festtag [8] Zu
> schleifen plante der Herr / die Mauer der Tochter Zion. Er spannte die Mess-
> schnur und zog nicht zurück / die Hand vom Vertilgen. Trauern ließ er Wall
> und Mauer; / miteinander sanken sie nieder. [9] In den Boden sanken ihre Tore,
> / ihre Riegel hat er zerstört und zerbrochen. Ihr König und ihre Fürsten sind

75 Ebda.

76 Siehe hierzu auch Fritz Lienhard/Adrian Bölle, *Zur Sprache befreit – diakonische Christologie: theologischer Umgang mit dem Leiden*, Neukirchen-Vluyn 2013.

unter den Völkern, / keine Weisung ist da, auch keine Offenbarung / schenkt der Herr ihren Propheten. [10] Am Boden sitzen, verstummt, / die Ältesten der Tochter Zion, streuen sich Staub aufs Haupt, / legen Trauerkleider an. Zu Boden senken den Kopf / die Mädchen von Jerusalem.

Das Verhältnis „Gott-Mensch" im Angesicht des Leids als Konstituente einer tragischen Dimension

In der christlichen Exegese kommt den Klage-Stellen der Bibel eine wichtige theologische Bedeutung zu, denn in ihnen wird in besonders starkem Maße das Verhältnis des Menschen zu Gott thematisiert. Die Klagetexte können als Sinnbild einer vitalen Gottesbeziehung verstanden werden. Was bedeutet es aus theologischer Sicht, das Motiv der Klage wie im Falle von Enescus *Œdipe* zum alles entscheidenden Motiv eines Dramas zu machen? Es bedeutet, die Klage zu einem existenziellen Faktor zu erheben, durch den der Mensch als fragender und handelnder Mensch gegen das Leid lebensfähig bleibt. Dem fragenden und handelnden Menschen ist das Leid jedoch gleichsam vorprogrammiert, so dass dieser Weg nur über das kompensierende Mittel des Klagens beschritten werden kann.

> „Sie [die Texte der Klage in der Bibel, Anm. des Verfassers] tragen dialogischen Charakter und verweisen auf die dramatische Beziehung zwischen Gott und Mensch in der Situation des Leidens. Die biblische Klage bewahrt gleichermaßen die Gottheit Gottes, die Realität und Mächtigkeit des Leidens und die eigene Würde und Hoffnung als Glaubender. Sie widersteht der Versuchung zur Sublimierung, Negierung oder Umdeutung des Leidens. Die Klage ist in der Situation des Leids die einzige Möglichkeit, an Gott festzuhalten, in der Gottesbeziehung zu verbleiben, sie gar zu intensivieren. Die Texte der Klage trauen Gott zu, die Situation zu wenden. Die Erinnerung der Heilstaten Gottes am Beter oder an seinem Volk (Memoria) wird zur Hoffnung (Expectatio) auf Erhörung und Erlösung, auf Befreiung in veränderter Zeit. Biblische Klage entwickelt so ein aktualisierendes und eschatologisches Potenzial, insofern sie auf Gegenwart und Zukunft verweist, die heilvoll von Gott her erwartet werden. Der Gefahr der Banalisierung der Klage kann nur durch Hinweis auf die existenzielle Situation des von abgrundtiefem Leid Betroffenen begegnet werden. Insofern stellt biblische Klage eine Form der Gottesrede an den Grenzen der Sprache dar. Die Klage – in radikalisierter Form die biblische Anklage Gottes (z. B. Ps 44) – stellt angesichts des fernen, als abwesend erlebten Gottes eine ‚moderne' Form der Gotteskommunikation dar und wird so zum spezifischen Gotteszeugnis, zum Gotteslob."[77]

Fuchs und Janowski fragen im Vorwort zum Jahrbuch der Theologie (2001): „Befinden wir uns mit unserer Klagetheologie auf einem künstlichen Abstellgleis einer

77 Hubertus Schönemann, *Theologie der Klage*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de) 2012, Kap. 5; aufgerufen am 18.02.2017.

dominanten Glaubenspraxis, die ‚gut' ohne Gottesklage auskommt?"[78] Unter Berücksichtigung der Lebenszeit Enescus (1881–1955) und den sie bedingenden Umständen erscheint die Wahl der Leidens-Motivik für seine Oper durchaus erklärbar und bietet ebenfalls zahlreiche Anknüpfungspunkte, in denen die Fragen nach dem Recht des Menschen zu Klagen und vor Gott zu Klagen nach wie vor ein wichtiger Gegenstand christlicher Exegese geblieben sind.

Die Klagedarstellungen in der Bibel geben keinen Aufschluss über ihre akustischen Merkmale. Sie belegen jedoch das Klagen als Ur-Ausdruck menschlicher Existenz und seine archaische Dimension. In den ergreifenden Klagedarstellungen des Alten Testaments sind nicht nur die Keime des Tragischen enthalten, sondern auch Ansätze dramaturgischer Gestaltungsweisen, die ca. 100 Jahre später in der Tragödie vollends zum Ausdruck kommen.

Die Bedeutung des Leids und der Klage in einer anderen Weltreligion kann am Beispiel des Buddhismus eindrucksvoll erörtert werden.

Die Wahrheit vom Leiden

Im Buddhismus ist das Leid ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste Motiv, denn die Leidhaftigkeit des Lebens wird als Ausgangspunkt für den Heilsweg angenommen. Das menschliche Leben wird über das Vorhandensein verschiedener Formen des Leids definiert und repräsentiert letztendlich ein Daseins-Stadium, in dem die Überwindung dieses Leids erfolgen soll:

> „Die buddhistische Lehre beruht auf der Feststellung, dass das Leiden ein Wesensbestandteil des Daseins ist: Leiden am gegenwärtigen Leben und seiner Unbeständigkeit, Leiden in und an den folgenden Leben, welche nach dem Glauben an die Seelenwanderung den Wesen nach ihrem Tode bevorstehen. Kein Schöpfer waltet über diesen Mechanismus: Er beruht allein auf dem Gesetz, dem zufolge jeder die Frucht seiner eigenen früheren Handlungen ist."[79]

Diese Ausrichtung am Leid als elementaren Bestandteil des menschlichen Lebens kommt sehr deutlich in den *Vier edlen Wahrheiten* (Sanskrit: चत्वारि आर्यसत्यानि; Transliteration: *catvāri āryasatyānizum*) zum Ausdruck, die zur Grundlage der buddhistischen Lehre gehören.

> „Die gesamten in den drei buddhistischen Schriftensammlungen, dem Tipiṭaka (‚Dreikorb'), niedergelegten Worte des Buddha sind genaugenommen nichts weiter als Erläuterungen der seine eigentliche Lehre bildenden vier edlen Wahrheiten (ariya-sacca). […] Diese vier edlen Wahrheiten sind:

78 Ottmar Fuchs/Bernd Janowski, *Vorwort* in: Martin Ebner/Ottmar Fuchs/Paul D. Hanson/Bernd Janowski (Hrsg.), *Klage* (= *Jahrbuch für Biblische Theologie*, Band 16) Neuenkirchen-Vluyn 2001, S. V.

79 Ernest D. Saunders, *Die Mythologie der Japaner*, in: Pierre Grimal (Hrsg.), *Mythen der Völker*, Band 2: *Perser, Inder, Japaner, Chinesen*, Frankfurt a. M. 1967, S. 209.

I. Die Wahrheit vom Leiden

II. Die Wahrheit von der Leidensentstehung

III. Die Wahrheit von der Leidenserlöschung

IV. Die Wahrheit von dem zur Leidenserlöschung führenden achtfachen Pfad, d. i.:

1. Rechte Erkenntnis	III. Wissen
2. Rechte Gesinnung	
3. Rechte Rede	I. Sittlichkeit
4. Rechtes Tun	
5. Rechter Lebensunterhalt	
6. Rechte Anstrengung	II. Sammlung
7. Rechte Achtsamkeit	
8. Rechte Sammlung	

Die erste Wahrheit lehrt, kurz gesagt, dass das gesamte, sich in den fünf Daseinsgruppen (*khandha*): Körperlichkeit, Gefühl, Wahrnehmung, Geistesformation, Bewusstsein erschöpfende Dasein, etwas Unbefriedigendes und dem Leiden Unterworfenes ist, etwas Vergängliches, Unpersönliches, Nichtiges."[80]

Die fünf Daseinsgruppen (*khandha*), in denen in der Wahrheit vom Leiden (I) das Leid zum Ausdruck kommt, sind:

„(a) Geburt, Alter, Krankheit und Tod sind leidhaft;
(b) Trauer, Jammer, Schmerz, Gram und Verzweiflung sind leidhaft;
(c) mit Unlieben vereint, von Liebem getrennt sein ist leidhaft;
(d) Begehrtes nicht erlangen ist leidhaft;
(e) kurz: Die fünf Aneignungsgruppen sind leidhaft."[81]

Der Mensch wird dadurch zum Subjekt des Leidens. Dies äußert sich in buddhistischer Auffassung auch darin, dass die Wesen trotz der Leidhaftigkeit allen Daseins immer wieder ein neues Dasein ergreifen. Dieser Kreislauf setzt sich fort, solange nicht der Ursprung des Leidens erlischt.

„Mit seiner zweiten Wahrheit, der vom Ursprung des Leidens, hatte der Buddha festgestellt, dass es die Gier (*taṇhā*) ist, die die Wesen an den leidhaften Kreislauf der Wiedergeburten bindet. Die Dritte Wahrheit, die von der Aufhebung des Leidens, folgert daraus, dass Wiedergeburt und Annullierung der Gier zu beenden sind: Dies, Mönche, ist die Edle Wahrheit von der Auf-

80 Nyanatiloka (Anton Walther Florus Gueth), *Der Weg zur Erlösung in den Worten der buddhistischen Urschriften*, Konstanz 1981, S. 13.

81 Hans Wolfgang Schumann, *Handbuch Buddhismus. Die zentralen Lehren: Ursprung und Gegenwart*, München 2000, S. 44.

> hebung des Leidens: Die restlose Aufhebung, Vernichtung, Aufgabe, Verwerfung, das Freigeben (und) Ablegen dieser Gier (Merkvers 1,6,21).“[82]

In Buddhas Lehre wurde ursprünglich nur die Gier als Leidensursache angegeben; später nannte er auch die Unwissenheit (*avijjā*) als Ursache des Leidens, wodurch – wie weit voneinander diese Welten auch entfernt sein mögen – eine Verbindung zu Enescus Ödipus zustandekommt, der durch den unstillbaren Drang des „Wissen-Wollens“ seine Erlösung findet (vgl. Kap. 4 zum Libretto).

Im Buddhismus wird das Leben nur als eine Zwischenstation aufgefasst, und es wird als verwerflich angesehen, den Dingen des Lebens zu viel Wert beizumessen.

> „One of the most central Buddhist beliefs is in impermanence. Everything physical, or not, is temporary, passing – without a permanent, enduring existence. Causes and conditions come together and give rise to events, or people, or things; these causes and condition cease to obtain, and the events, people, things, pass out of existence, as easily as they first came in to it. Nothing lasts – not our physical being, nor our possessions, nor out thoughts, dreams, feelings, hopes or fears; not our good times nor our bad ones. Our biggest disadvantage, as individuals, is that we are ignorant of this single, all-important truth.“[83]

In direkten Zusammenhang hiermit steht auch die fundamentale buddhistische Auffassung der sechsfachen Wiedergeburt, die gemeinsam das *samsara* bilden, den Zyklus der unerleuchteten Existenz. Dementsprechend ist auch im Buddhismus starkes Klagen anlässlich eines Todesfalls nicht erwünscht, denn letztlich kommt der Mensch seiner eigentlichen Bestimmung durch den Tod näher. Somit werden bei den Toten- und Begräbnisritualen Gebete rezitiert. Davon abgesehen treten sehr viele der auch für andere Regionen beschriebenen Ritualbestandteile auf, u. a. die Ruhephase nach dem Eintritt des Todes, die Ausrichtung des Körper in eine bestimmte Richtung, das Bekleiden des Leichnams, die Totenwache, die Leichenwäsche, die Grabbeigaben „The basic elements of a Buddhist funeral are care of the body (including disposal), reading or chanting a sacred text, and dedicating the merit to the benifit oft he deceased.“[84]

Durch die theologische Perspektive auf den Bereich der Klage im Kontext des Alten Testaments werden inhaltlich-textliche Zusammenhänge evident, die für die europäisch-abendländische Kultur eine wichtige Rolle gespielt haben, und es wird nachvollziehbar, wie dabei die Verwendung der Klage und ihrer Begriffe und Elemente auf

82 Ebda., S. 83.

83 Margaret Gouin, *The Buddhist way of death*, in: Colin M. Parkes/Pittu Laungani/Bill Young (Hrsg.), *Death and Bereavement across Cultures* (Sec. Ed.), London/New York 2015, S. 62.

84 Ebda., S. 75. Zur Thematik der Totenrituale im Buddhismus siehe auch Jae-Ryong Shim, *Das Böse und die Überwindung des Leidens im Buddhismus*, in: Peter Koslowski (Hrsg.), *Ursprung und Überwindung des Bösen und des Leidens in den Weltreligionen*, (= *Diskurs der Weltreligionen* 2), München 2001, S. 9–29; zur Thematik aus Sicht des Islams siehe Adan Aslan, *Sündenfall und Überwindung des Bösen und des Leidens im Islam*, in: Peter Koslowski (Hrsg.), *Ursprung und Überwindung*, 2001, S. 31–61.

Kontexte außerhalb der Totenriten übertragen wurden. Diese Tendenz wird durch die nun folgende Betrachtung der Klage aus der Perspektive der griechischen Antike und der Tragödie bestätigt. Dabei ergeben sich wiederum Rückschlüsse auf die Beschaffenheit und Bedeutung der Klage im Kontext der antiken Weltauffassung und ihrer Riten, wobei sich eine noch stärkere Ausweitung der Klage und des Klagens auf Kontexte außerhalb der Begräbnisriten vollzieht und somit Klage-Typen entstehen, die ihrer konkreten Beschaffenheit nach in der Tragödie zu den ersten Bestandteilen ästhetisierter Formen der Klage mit dramaturgischer Funktion gehören.

Als erste ästhetisierte Formen der Klage können die Klagen aus den antiken Tragödien aufgefasst werden. In ihnen spiegeln sich ebenso wie im Alten Testament die rituellen Todes- und Begräbnispraktiken jener Zeit wider.

2.4 threni – gnoos – ialemos
Vielfalt der Klage in der griechischen Tragödie

Die Darstellung von Leid ist ein elementarer Bestandteil nahezu aller Tragödien. Schadewaldt stellt dazu fest: „Das Leid ist für die Tragödie unabdingbar.“[85] Auch Ziegler sieht im Leid ein wesentliches Element: „Zieht man nicht nur die eigentlichen Totenklagenszenen, sondern die Klageszenen überhaupt in Betracht, so fällt – schon rein äußerlich gesehen – ein bedeutender Teil des Gesamtumfangs der uns erhaltenen Tragödien unter dieses Motiv.“[86] Das Leid ist ein unabdingbarer Teil der Tragödie, „[…] der eng mit dem Begriff des Tragischen verbunden ist und Mitleid und Furcht, aus denen die spezifische Lust der Tragödie (und des Epos) erwachsen soll, bedingt.“[87]

Die Motive des Leids und der Klage sind in den antiken Tragödien verwurzelt. Auf welche vielfältige Weise Leid und Klage in der antiken Tragödie erscheinen, kommt bereits in den unzähligen Begriffen zum Ausdruck, die im antiken Griechenland für verschiedene Formen des Leids verwendet wurden.[88]

Eine detaillierte Analyse der Erscheinungsformen der Klage in der griechischen Antike hat Markus Schauer in seinem Buch *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides* aus dem Jahr 2002 vorgelegt. „Wie wird die Klage auf der tragischen Bühne dargestellt, welche Bedeutung hat die Klagedarstellung für die Tragödie und worin bestehen in dieser Hinsicht

85 Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, in: Ingeborg Schudoma (Hrsg.), *Tübinger Vorlesungen*, Band 4, Frankfurt a. M. 1991, S. 58.

86 Konrat Ziegler, [Artikel] *Tragödie*, in: Wilhelm Kroll/Karl Mittelhaus (Hrsg.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Zweite Reihe, Zwölfter Halbband, Timon bis Tribus, Stuttgart 1937, Sp. 1946 ff.

87 Andreas Zierl, *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin 1994, S. 58.

88 Vgl. Markus Schauer, *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, (= *Münchener Studien zur klassischen Philologie*, Band 26), Tübingen 2002, S. 334–337 und im Anhang dieser Arbeit S. 481.

Unterschiede zwischen den drei klassischen Tragikern?“[89] sind die Fragen, auf die Schauers umfangreiche Untersuchung abzielen.

Schauer versteht unter Klagedarstellungen

> „[…] alle Textpassagen in einem Drama, in denen Klage zum Ausdruck kommt, unabhängig davon, wie lang sie sind. Klagedarstellungen werden in unterschiedlicher Weise dramaturgisch umgesetzt: Sie können in Form von lyrischen Bauformen auftreten, also als Chorlieder, Amoibaia oder Monodien; sie können aber auch als Sprechverspartien erscheinen, etwa als Rheseis oder Stichomythien. Gelegentlich schließen sich lyrische und nicht lyrische Einheiten zu einer größeren Klagedarstellung zusammen. Klagedarstellungen bilden aber nicht immer eine inhaltlich abgeschlossene Einheit; vielmehr finden sich auch zahllose einzelne Verse bzw. kleinere Versgruppen, die für einen Moment Klage zum Ausdruck bringen, ohne aber einer größeren Klagedarstellung anzugehören. Trotz der genannten Unterschiede zeigen alle Klagedarstellungen eine typische Topik und Motivik, die ihnen bisweilen einen stereotypen Charakter verleiht.“[90]

Schauers Untersuchung basiert auf einer Rekurrenzanalyse der zuvor systematisierten threnetischen Bauelemente und Baueinheiten. Die Bezeichnung und Kategorisierung der Bauelemente und Baueinheiten ermöglichen es ihm, Klagedarstellungen miteinander in Beziehung zu setzen und sie im Hinblick auf ihre dramaturgische Funktion zu untersuchen. Dabei kommen für den jeweiligen Autor (Aischylos, Sophokles und Euripides) charakteristische Merkmale zum Vorschein. Die von Schauer vorgenommene Kategorisierung der threnetischen Bauelemente und Baueinheiten wird auch im Kontext der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt von Enescus Oper *Œdipe* angewandt: Sie wird dazu dienen, aus der Fülle der Klagen, die Enescu in *Œdipe* kreiert, diejenigen bestimmbar zu machen, die bereits im Verständnis der antiken Tragiker aus semantischer Perspektive zu gebräuchlichen Funktionselementen von Klagedarstellungen gehörten und die konkret bezeichnet werden können. Somit können Schauers Terminologie, seine Unterscheidung, Kategorisierung und Benennung einzelner Elemente der Klagedarstellungen gegebenenfalls auch zur Unterscheidung, Kategorisierung und Benennung jener musikalischen Klage-Elemente verwendet werden, die die Strukturanalyse der Melodien des III. Aktes der Oper *Œdipe* ergeben. An den entsprechenden Stellen wird in der Analyse der Melodien des III. Aktes auch auf die Terminologie Schauers verwiesen.

Im Folgenden werden einige Begriffe aus Schauers Synopse im Hinblick auf Enescus Oper angewandt und interpretiert. Alle weiteren Begriffe werden direkt an den betreffenden Stellen in der Analyse (Kap. 4) erläutert bzw. mit einem Hinweis auf die entsprechende Stelle in Schauers Untersuchung versehen.

89 Ebda., S. 17.
90 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 17.

Sprachlich-formale Bauelemente

So gut wie alle von Schauer aufgelisteten sprachlich-formalen Bauelemente der Klage kommen in *Œdipe* vor. So z. B. Steigerungsformen (Polyptoton), Wortwiederholungen (Anadiplosis, Anapher), Alliterationen und Lautmalerei.

Zahlreiche von diesen Bauelementen, wie z. B. das stilistische Mittel der Wortwiederholung und der Anadiplosis, konnten auch als sprachliche Elemente von Klagen aus der traditionellen Musik nachgewiesen werden (Kap. 2.5), u. a. in verschiedenen Totenklagen aus Rumänien:

– Wortwiederholungen

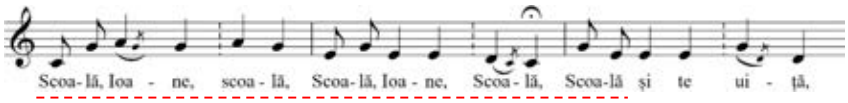


Abb. 4: Klage für Ioane (vgl. Kap. 2.5)

– Wortwiederholung (und Alliteration)

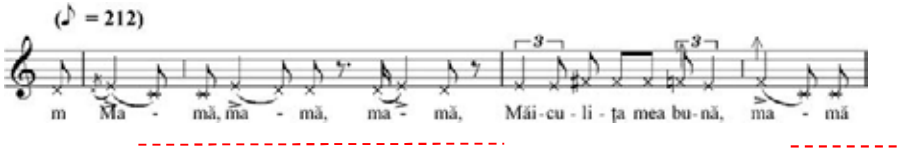


Abb. 5: Klage für die Mutter (vgl. Kap. 2.5)

Im Folgenden Beispiele für diese sprachlich-formalen Bauelemente aus *Œdipe*:

– Wortwiederholungen

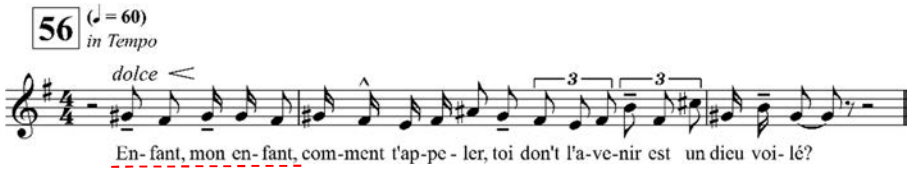


Abb. 6: Wortwiederholung in *Œdipe*, I. Akt, Ziffer [56]

– Wortwiederholung

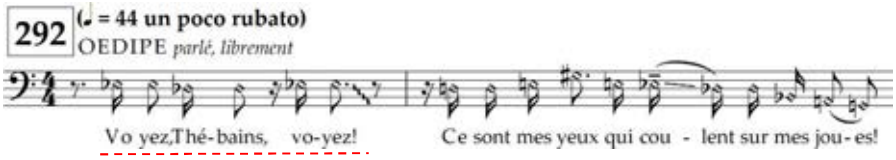


Abb. 7: Anadiplosis in *Œdipe*, III. Akt, Ziffer [292]

– Anrede/Ausrufung

Die unterschiedlichen Formen der Anrede erscheinen als eines der häufigsten Elemente der tragischen Klagedarstellung. Eine Anrede kann die Klage einleiten, aber auch innerhalb längerer Klagedarstellungen auftreten. Die Anrede hat vornehmlich zwei Funktionen: Zum einen verhilft sie dem Angesprochenen zur Aufmerksamkeit (kommunikative Funktion), zum anderen ist sie, vor allem wenn der Adressat nicht anwesend ist, Ausdruck eines emotionalen Verhältnisses, das der Redner zum Angesprochenen hat (expressive Funktion).[91] In einer dritten, persuasiven Funktion erscheint die Klage mit einem Gebet, einer Bitte oder einer Aufforderung, wodurch die angesprochenen Personen oder Götter (Epiklese) aufgefordert werden, dem Klagenden Aufmerksamkeit zu schenken, das Leid zu bezeugen und ihm gegebenenfalls zu helfen.[92] Auch affekthafte Anreden an Gegenstände oder nicht anwesende Personen finden sich in Klagedarstellungen. Dabei lassen sich die Anreden oftmals kaum von den Ausrufungen unterscheiden.

Einsatzmöglichkeiten des Bauelements der Anrede/Ausrufung:

a) „Die Götteranrufung (Epiklese, *invocatio*) stellt den unmittelbaren Kontakt zu einer Gottheit her. […]
b) Die affekthafte Anrede zeugt allgemein von einer engen emotionalen Beziehung des Klagenden zur angesprochenen Person (bzw. zum angerufenen Gegenstand); Anreden haben oftmals strukturierende Funktion.
c) Die häufig zu beobachtende Anrede von Konkreta oder Abstraka, die in irgendeiner Beziehung zur Klagesituation stehen, ermöglicht dramaturgische Effekte.
d) Die zahlreichen Selbstanrufungen (sie erfolgen zumeist im Nominativus exclamativus) bringen jene schmerzliche Gefühlsaufwallung zur Darstellung, die der Klagende im Moment der Selbstvergegenwärtigung des Leids erlebt, werden aber auch als stereotype Formeln eingesetzt, die *als solche* ihre spezifische Ausdruckskraft entfalten sollen.“[93]

Den Einsatz der Anrede als strukturierendes Element belegt Schauer mit einer Passage aus *Oedipus Rex* des Sophokles. Nachdem die Anagnorisis vollzogen ist, schaut Ödipus auf sein Leben zurück und geht dabei die Stationen seines Unglücks chronologisch durch. Dabei werden seine Gedanken durch die entsprechenden Anreden in seiner Klage für den Zuschauer nachvollziehbar:

> „Die erste Anrufung gilt jenem Gebirgszug, in dem Oidipous ausgesetzt wurde, dem Kithairon (v. 1391), an den der Klagende die vorwurfsvolle Frage richtet, warum er ihn nicht umkommen ließ. […] Drei Verse (vv. 1394f.) später wird der nächste Lebensabschnitt durch die Vokative Πόλυβε, Κόρινθε und τα πάτρια … δώμαθ‘ umrissen. Der vermeintliche Vater, die scheinbare Heimatstadt Korinth und der altehrwürdige Palast erscheinen in der angerufenen Trias

91 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 100.
92 Ebda., S. 100 ff.
93 Ebda., S. 101 ff.

als die wichtigsten Assoziationen, die Oipidous mit seiner Kindheit in Korinth verbindet – wieder erlebt der Zuschauer durch die Anreden und die Personifikationen die Jugendtage, die Oidipous vor seinem Auge vorüberziehen lässt, unmittelbar mit. Vier Verse später (v. 1398) richtet Oidipous eine Apostrohe an den Kreuzweg, auf dem er unwissentlich seinen Vater erschlagen hat.“[94]

Diese Anreden habe somit neben ihrer expressiven Kraft auch eine gliedernde Funktion.

In Abb. 8a+b) ist die extreme Dichte der sprachlichen threnetischen Bauelemente zu sehen, für die Enescu auf musikalischer Ebene entsprechende musikalische Elemente findet.

Hier die entsprechende Passage[95] aus Enescus *Œdipe*:

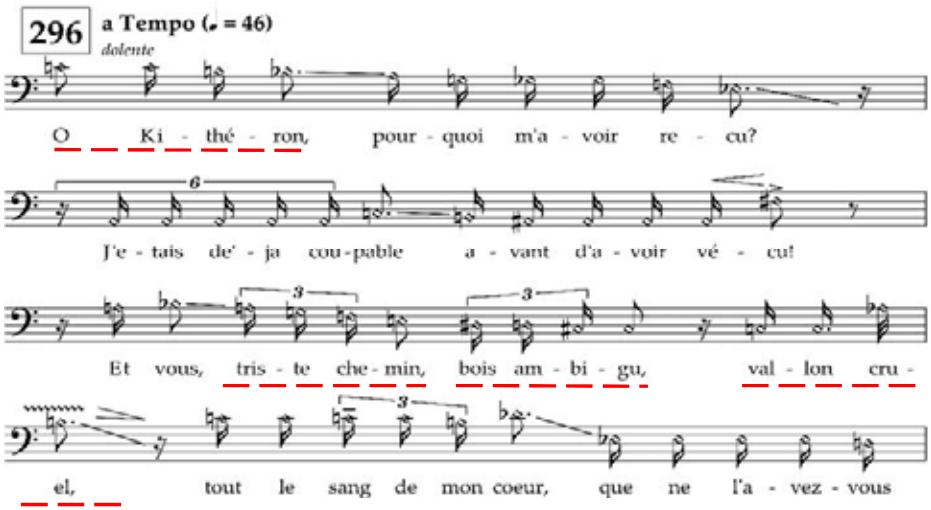


Abb. 8a: Ziffern [296]–[297]-2; verschiedene Formen von Anreden und Ausrufen

94 Ebda., S. 106.

95 Zur musikalischen Analyse dieser Passage siehe Kap. 8.4.

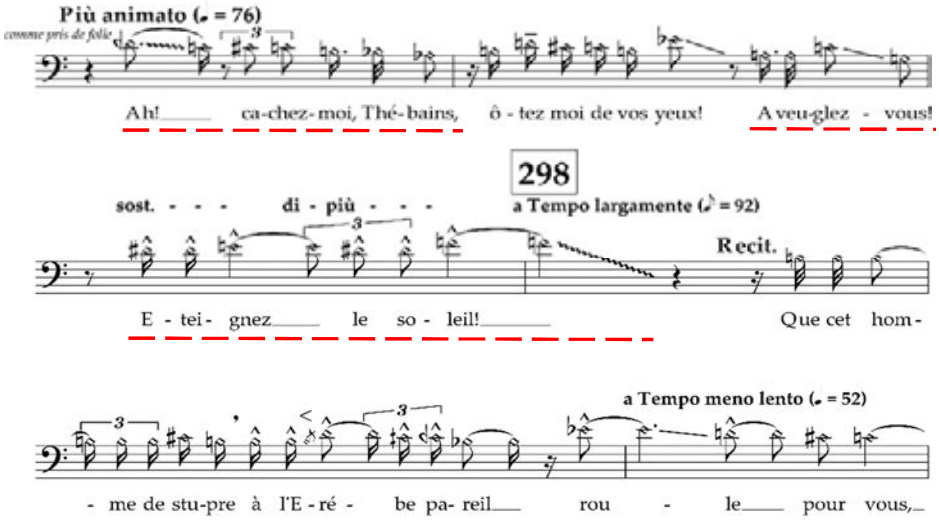


Abb. 8b: Ziffern [296]–[297]+2; verschiedene Formen von Anreden und Ausrufen

In dieser Passage erscheint auch das Motiv der Selbstanrufung als Ausdruck unmittelbarer, persönlicher Betroffenheit. Selbstanrufungen dienen dem Klagenden als Selbstvergegenwärtigung und ermöglichen somit die Umsetzung eines der zentralen Motive der Tragödie: Der Held, der durch Leid zur Einsicht und Selbsterkenntnis gelangt, artikuliert diese Selbsterkenntnis in einer Selbstanrufung.

Über den III. Akt hinaus erscheinen diese Anreden und Ausrufe in allen Akten der Oper Enescus. Sie sind Stilmittel, die wesentlich dazu beitragen, dass die Klage in Enescus *Œdipe* omnipräsent ist. Dort werden sie mit entsprechenden musikalischen Mitteln realisiert (im Notenbeispiel in Abb. 8a+b), häufig durch glissandierende Endnoten. Darüber hinaus sind Anreden und Ausrufe wiederum ein typisches Element traditioneller Klagen (vgl. Kap. 2.5), so dass hier erneut beide Sphären zusammengeführt werden.

Mit diesen oft monoton anmutenden Formeln der Klage liegt eine poetische Technik vor, die durch ihre Einförmigkeit besondere Affekte hervorruft und somit eine starke Wirkung erzielt, was ebenso für die Texte traditioneller Klagelieder gilt. Durchziehen diese Klageformeln und stereotypen Wendungen wie Leid, Not und Übel leitmotivisch die gesamte Tragödie, so entfaltet ihre assoziative Kraft die Atmosphäre des Tragischen.[96] Mit der nächsten Äußerung nimmt Schauer direkt Bezug auf die melodische Komponente der Tragödie: „Man darf zudem gerade in den Klageliedern die Bedeutung des uns leider verlorenen Parts der Melodie nicht unterschätzen, der die großen Worte der Tragödie für Leid, Not und Mühsal untermalte.“[97] In der dazu-

96 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 110.
97 Ebda.

gehörigen Fußnote fährt Schauer folgendermaßen fort: „Sie [Anreden und Ausrufe, Anm. des Verfassers] haben, ähnlich wie die kaum variierenden Klagelaute, unverwechselbaren Signalcharakter.“[98] Enescu bringt durch seine Vertonung dieser Anreden und Ausrufe die klangliche Dimension sprachlich ausgedrückter Klagen zum Vorschein, die den Klagen per se immanent ist.

– Klagelaut

Der Klagelaut ist eines der häufigsten Elemente der Klageszenen in den antiken Tragödien. Nach Jakobsen (1971) liegt der affektiven Klageinterjektion eine expressive Sprachfunktion zu Grunde, die einer allgemeinen Beschreibung der Funktion von Naturlauten entspricht.

> „Die vokalreichen Klagelaute sind zunächst einmal nur Ausdruck einer hohen emotionalen Erregung; einige Interjektionen, denen wir in der Klagedarstellung begegnen, drücken neben dem Affekt der Trauer in anderem Zusammenhang auch Gefühlsregungen der Freude, des Zornes, des Hasses, des Ekels oder der Überraschung aus.“[99]

Bei den Klagelauten muss berücksichtigt werden, dass sie zwar entsprechend ihrem Ursprung im traditionellen Ritus größtenteils spontane Reaktionen auf Leid darstellen sollen, dass aber gerade in den Tragödien vom Gebrauch „poetisierten“ Varianten ausgegangen werden muss. Schauer nennt drei Kategorien von Klagelauten:[100]

– Klagelaute als spontane Reaktion auf Leid,
– der Klagelaut im hinterszenischen Geschehen,
– der Klagelaut bei kollektiver Trauer.

Für diese drei Kategorien ist im Folgenden jeweils ein Beispiel aus Enescus Oper angegeben:

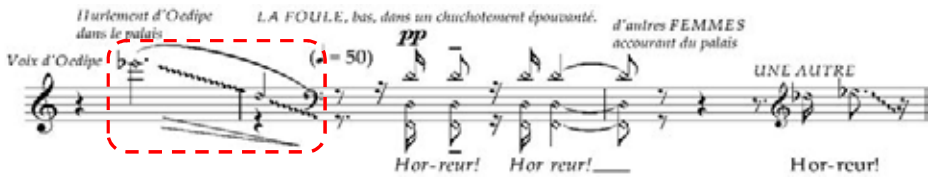


Abb. 9: Klagelaut im hinterszenischen Geschehen, *Œdipe*, III. Akt bei Ziffer [290]

98 Ebda.
99 Ebda., S. 113.
100 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 114 ff.

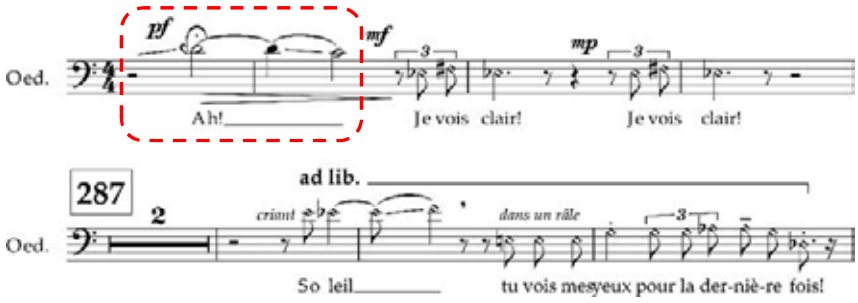


Abb. 10: Der Klagelaut als spontane Reaktion auf Leid; zusätzlich wird soleil als Anrede intoniert; *Œdipe*, III. Akt bei Ziffer [287]

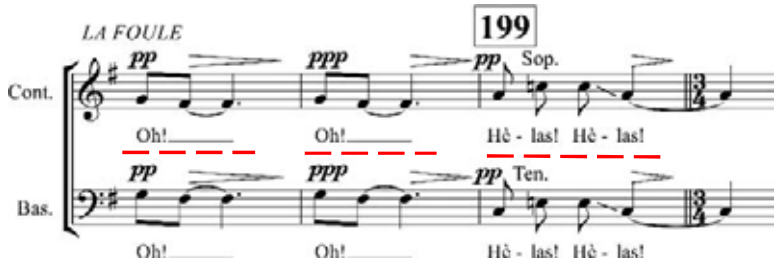


Abb. 11: Klagelaute bei kollektiver Trauer, *Œdipe*, Anfang des III. Akts

Die Besprechung weiterer sprachlich-formaler Bauelemente findet sich bei Schauer.[101]

Inhaltlich-motivische Bauelemente

Auch von den inhaltlich-motivischen Bauelementen macht Enescu in *Œdipe* extensiven Gebrauch. Bei Schauer findet sich eine ausführliche Beschreibung der Beschaffenheit dieser Elemente.[102] Im Folgenden werden einige Beispiele inhaltlich-motivischer Bauelemente in *Œdipe* dargestellt und kurz erläutert. Zunächst je eine Klageaufforderung und eine Klageerklärung aus dem Bereich der **Äußerungen über die Klage, die Trauergebärde und das Klagelied**. Danach ein Beispiel für eine Klage aus dem Bereich der **subjektiven Äußerungen zur Notsituation** (demonstrativ-involvierende Aussage) und schließlich je ein Beispiel aus den Bereichen **Äußerungen über die Ursache des Leids** (*innocentia*-Motiv) und **Wünsche und eskapistische Äußerungen** (auf die Vergangenheit bezogene Wünsche).

101 Ebda., S. 100–119.
102 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 121–157.

Äußerungen über die Klage, die Trauergebärde und das Klagelied

– Klageaufforderung

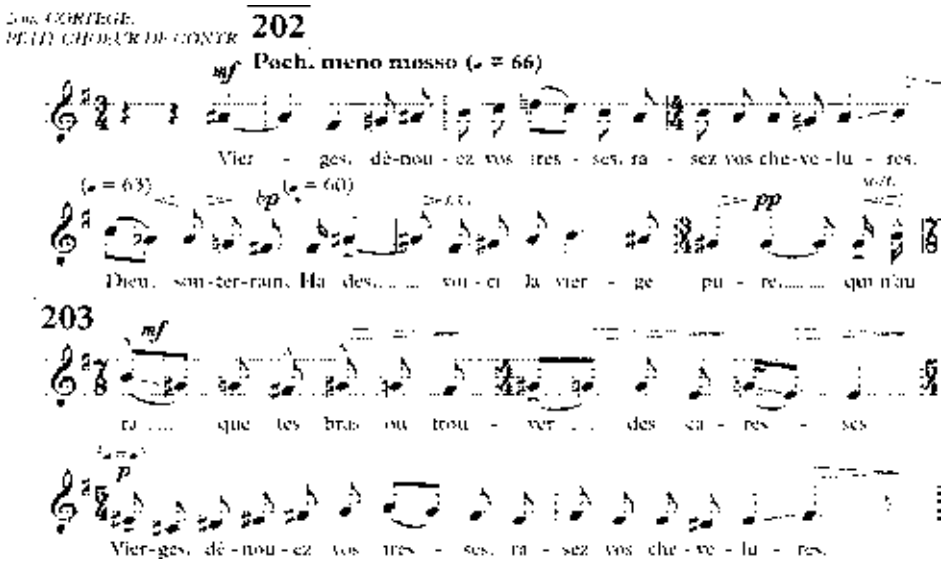


Abb. 12: Klageaufforderung innerhalb einer Totenklage, *Œdipe*, Anfang des III. Aktes, Chor-Klage bei [202]

Zweiter Zug,	Jungfrauen, löst eure Zöpfe, schert euch das Haupt.
kleiner Alt-Chor:	Gott der Unterwelt, Hades, hier ist die reine Jungfrau.
	die Zärtlichkeit nur noch in deinem Atem finden kann.
	Jungfrauen, löst eure Zöpfe, schert euch das Haupt.
	(der zweite Zug entfern sich ebenfalls)
	Ödipus! Höre unsere Tränen und unser Schluchzen!

In diesem Beispiel ist die Klageaufforderung in die Klagedarstellung integriert. Die Klageaufforderungen finden sich in der Tragödie sowohl in Totenklagen als auch in Klagen allgemeiner Art. Schauer unterscheidet drei Fälle formaler Gestaltung:

1) Offizielle Anweisung zur Klage, die nicht Teil der Klage selbst ist,
2) Klageaufforderungen als Bauelemente in Totenklagen,
3) Klageaufforderungen in Klagen allgemeiner Art.[103]

Im vorliegenden Beispiel werden die vielen Menschen beklagt, die der Pest zum Opfer gefallen sind. Die Klagenden selbst fordern sich dazu auf, bestimmte Handlungen der Klage zu vollführen (Lösen der Zöpfe, Scheren der Haare).

103 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 121.

– Klageerklärung

„In den tragischen Klagedarstellungen begegnet man häufig einer befremdlich anmutenden Art des Sprechens, die darin besteht, dass der Klagende von sich selbst (in der ersten Person Präsens, seltener Futur) aussagt, dass er klage, weine, sich den Bart raufe, das Kleid zerreiße etc. Ausdrücke dieser Art bezeichnen wir als Klageerklärung.“[104]

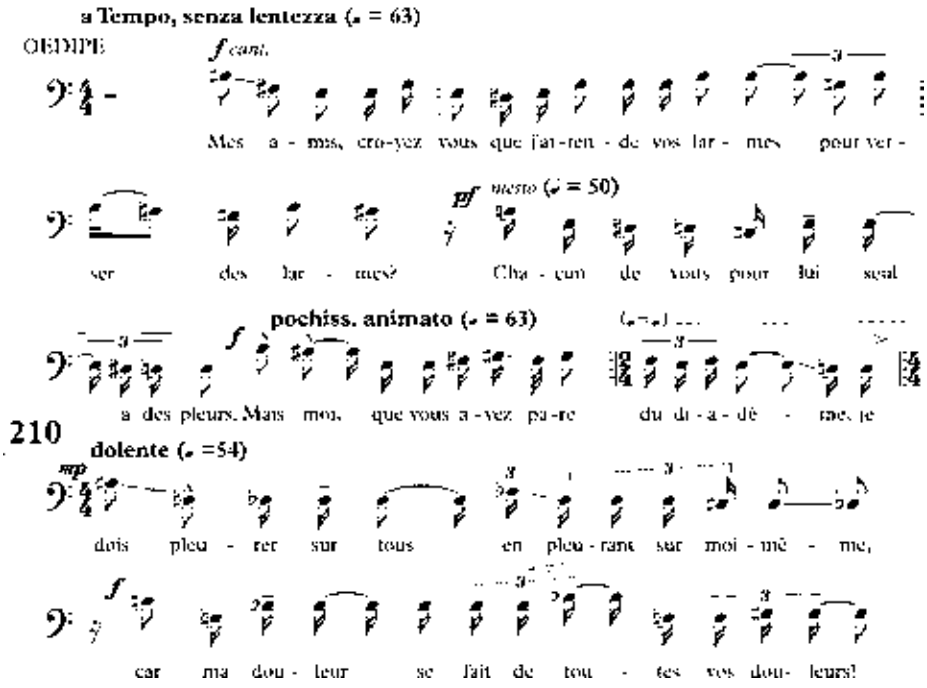


Abb. 13: III. Akt, Ziffer [209]-1–[210];
Ödipus selbst beschreibt seine eigene Klage, mit der er der Opfer der Pest gedenkt

Subjektive Beschreibungen der Notsituation

– Demonstrativ-involvierende Aussagen

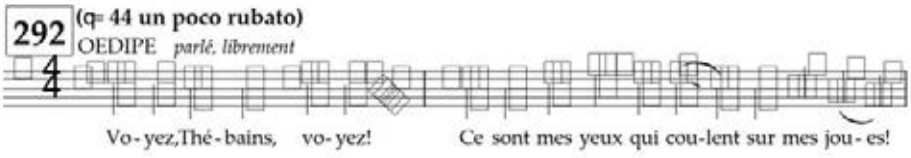


Abb. 14: III. Akt, Ziffer [292]

104 Ebda., S. 129.

In diesem Beispiel fordert Ödipus die Thebaner mit den Worten „Seht Thebaner, seht!“ auf, sein Leid direkt anzusehen (*ecce*-Motivik). Diese Form der Aufforderung ruft eine besonders intensive Form der Gefühlsregung hervor. Hierbei wird das auf der Bühne optisch Wahrnehmbare durch das Wort zusätzlich vertieft. Neben der großen Menge des bis zu diesem Zeitpunkt im Drama akkumulierten psychischen Leids kommt nun noch starkes physisches Leid hinzu. Hier liegt somit eine extreme Steigerung der Darstellungsform vor, in der mehrere Formen des Leids gleichzeitig veranschaulicht werden.

Wünsche und eskapistische Äußerungen

– Betonung der Unschuld (*innocentia*-Motiv)

„Gelegentlich hebt der Klagende seine (oder bei der Beklagung eines anderen dessen) Unschuld hervor. Hierbei werden zwei Aspekte thematisiert: ‚unschuldig leiden‘ und ‚unverschuldet schuldig werden‘ – im ersten Fall wird Leid beklagt, im zweiten Fall Leid, das unfreiwillig verursacht worden ist.“[105] Beide Fälle kommen in Enescus *Œdipe* vor. Durch Kumulation erfolgt erneut eine Intensivierung:

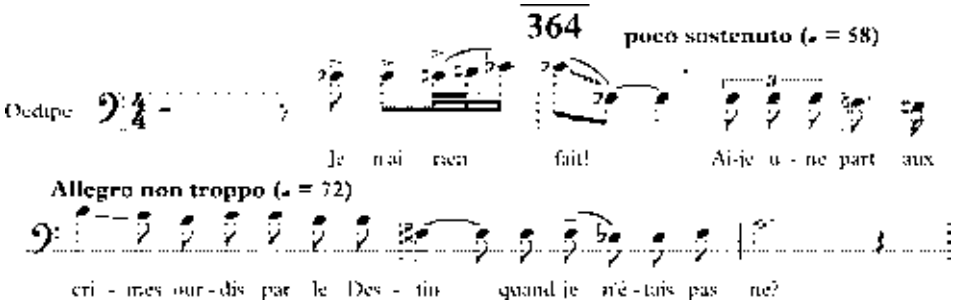


Abb. 15: *Œdipe*, IV. Akt, Ziffer [364]

Hier die entsprechende Passage aus dem Libretto zu *Œdipe* von Enescu/Fleg:

Ödipus: Ich habe nichts getan!
Habe ich Anteil an den Verbrechen, die das Schicksal geplant hat,
als ich noch gar nicht geboren war?
(*mit schmerzerfüllter Stimme*)
Gab es einen einzigen Augenblick in meinem Leben als Opfer,
da ich nicht kämpfte gegen die Götter, die mich führten?
Bin ich nicht aus Korinth geflohen aus Liebe zu meinem Vater,
aus Achtung von meiner Mutter?
Wusste ich, dass ich, auf einem Kreuzweg überfallen,
meinen Vater töten würde, als ich mich verteidigte?
Und als ich die Sphinx tötete mit ihren unermeßlichen Geheimnissen,

105 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 246.

um so viele Thebaner vor dem Tode zu erretten,
wusste ich, dass sie mir zur Belohnung,
ein blutschänderisches Bett bereiten würden?
(*mit lauter Stimme*)
Nein, ich wusste es nicht, ich wusste es nicht.
Doch du, du weisst, Kreon, wenn du meine Untaten herausschreist,
dass du Iokaste besudelst über das Grab hinaus.
Und ihr, Thebaner, als ihr mich verjagtet,
ihr kanntet den, den ihr verjagtet,
ihr kanntet euren Retter, euren Vater –
(*mit Nachdruck*)
Vatermord! Ihr seid die Vatermörder!
Ich, ich bin unschuldig, unschuldig, unschuldig!
Absichtlich habe ich meine Verbrechen nie begangen!
(*mit Nachdruck*)
Ich habe das Schicksal besiegt! Ich habe das Schicksal besiegt!

(Akt IV)

Wünsche und eskapistische Äußerungen (causa- bzw. culpa-Motive)

– Auf die Vergangenheit bezogene Wünsche

> „Es ist emotional verständlich, dass der Klagende in seiner Notsituation die verschiedensten Wünsche äußert. In den tragischen Klagedarstellungen überwiegen die unerfüllbaren Wünsche. Häufig wünscht der Klagende sich, früher gestorben zu sein, bei der Beklagung eines Toten oder Sterbenden, diesem in den Tod folgen zu dürfen. Viele der Wünsche zielen darauf ab, Dinge ungeschehen zu machen, die zur leidvollen Situation geführt haben."[106]

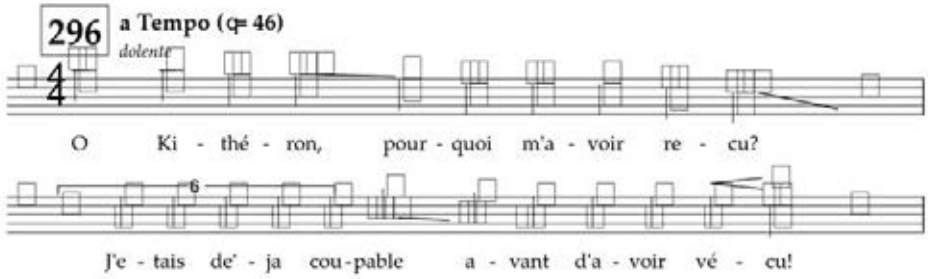


Abb. 16: *Œdipe*, III. Akt, Ziffer [296]

106 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 247.

Ödipus: Oh Kithairon, warum hast du mich aufgenommen?
Ich war schon schuldig, bevor ich begann!
Und ihr, trauriger Weg, finsterer Wald, grausames Tal,
all das Blut meines Herzens, warum habt ihr das nicht getrunken,
(…)

Durch diese Beispiele wird deutlich, dass es zahlreiche Überschneidungen bzw. „Anhäufungen" threnetischer Bauelemente innerhalb einer Baueinheit gibt und dass nie nur ein Motiv die Klage konstituiert. Von dieser Eigenschaft der Klagedarstellungen, die bereits in den antiken Tragödien angelegt ist, macht auch Enescu umfangreichen Gebrauch.

Bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* werden alle Passagen, die sich den Bauelementen oder Baueinheiten nach Schauer zuordnen lassen, direkt an der jeweiligen Stelle der Analyse unter Zuhilfenahme der Terminologie Schauers erläutert.

Bauelemente und Baueinheiten der Klage als Faktoren sprachlicher, motivisch-inhaltlicher und formal-dramaturgischer Gestaltung in Œdipe von George Enescu

Für den *Oedipus Rex* von Sophokles gibt Schauer in seiner Untersuchung eine einzige threnetische Baueinheit an:[107]

… 167-188	Parodos
1186-1222	Stasimon
1297/	**Amoibaion**
1313-1368	*mit*
1369-1415	Sprechverseinheit

Im Gegensatz hierzu wird sich durch die Analyse in Kap. 4 herausstellen, dass der III. Akt (und die gesamte Oper) als „riesige" Klageeinheit aufgefasst werden kann. Jeder Akt selbst kann ebenfalls als Klageinheit aufgefasst werden, in dem wiederum Klageeinheiten und Klageelemente unterschiedlich stark zum Vorschein treten. Die Szenen und Tableaus der einzelnen Akte können dabei als Einheiten mit entsprechenden Elementen aufgefasst werden und die einzelnen formalen Abschnitte, die die Szenen und Tableaus konstituieren, können ebenfalls als Einheiten, die aus Elementen bestehen, verstanden werden. Somit spiegelt sich auch in dieser Hinsicht das der Tragödie inhärente Prinzip der Entelechie wider und wirkt dabei einheitsstiftend und organisch. Dies hat u. a. zur Folge, dass die Grenzen zwischen Logos- und Pathoseinheiten[108], deren Abfolge und Positionierung üblicherweise das grobe Schema der

107 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 316.

108 „Logoseinheiten: Baueinheiten, in denen Äußerungen von geringer Emotionalität überwiegen, die entweder reflexiv oder kontrastierend (z. B. bezüglich des Bühnengeschehens oder der conditio humana), referierend (z. B. die augenblickliche Bühnensituation, hinterszenische Ereignisse oder Hintergrundinformationen) oder diskursiv (z. B. in der sachlichen Erörterung der gegenwärtigen Problematik) sein können. Pathoseinheiten: Baueinheiten, in denen Äußerungen von hoher Emotio-

emotionalen Grundbewegung verdeutlichen[109] in Enescus *Œdipe* stets mehrere Interpretationsmöglichkeiten eröffnen, die alle aus dem dominierenden Affekt der Klage resultieren, diesem untergeordnet sind. Die Interpretationsmöglichkeiten unterscheiden sich je nach dem, welcher Blickwinkel eingenommen wird. Die Unterschiede in der Ausprägung und Intensität der Klage konstituieren somit über formale Grenzen hinweg ein mehrdimensionales dramatisches Spannungsgefüge in *Œdipe*.

Das Ziel der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt ist es zu zeigen, wie Enescu die threnetischen Elemente und Einheiten, die in Sophokles' Tragödie enthalten sind, multipliziert und erweitert, und dadurch auf die Musik des III. Aktes (und der gesamten Oper) entfächert. Die threnetische Grundstimmung beherrscht das gesamte Werk und wird schon im Prolog deutlich angeschlagen. Von diesem aus erfolgen dem Handlungsverlauf entsprechend Abschwächungen und Zunahmen, ohne dass auch im Fall der Abschwächungen – wie z. B. im I. Akt während der Taufe Ödipus' – der grundsätzliche Gestus der Klage verschwinden würde. Die Analyse wird zeigen, dass Enescu vor allem durch die kumulative Darstellung einheitlicher und gegensätzlicher Klage-Typen die threntische Grundstimmung auf alle Ebenen des Werks überträgt und ihre affektive Kraft dabei über die Tragödie hinaus auf den gesamten Mythos erweitert. Die Mehrdimensionalität der Musik, d. h. die simultane Darstellungsmöglichkeit zeitlich und inhaltlich verschiedener Dimensionen ermöglicht sogar eine Kontrapunktierung scheinbar „erfreulicher" Ereignisse durch Klage.

In einem abschließenden Schritt fragt Schauer in seiner Untersuchung danach, wann in den Handlungsverlauf einer Tragödie größere Klagedarstellungen eingebaut werden, in welcher Bauform sie auftreten oder welche Funktion sie innerhalb des dramaturgischen Spannungsbogens haben. Hierbei bezieht sich Schauer auf den dramaturgischen Dreischritt, den Seeck als Grundformel der Tragödienstruktur bezeichnet:[110]

> „Seeck setzt als Grundformel der Tragödienstruktur einen dramatischen Dreischritt an. Eine bestehende Spannungssituation wird durch eine Entscheidung grundlegend verändert, die bei den Betroffenen eine Reaktion auslöst: ‚Spannung/Entscheidung/Reaktion, im Prinzip beruht jede Tragödie auf dieser Struktur, sowohl im Ganzen als auch bei untergeordneten Episoden'."[111]

Durch die kumulative Verwendung der Klage treiben Enescu und Fleg vor allem die Elemente der Spannung und Entspannung bis ins Extreme. Die Musik trägt maßgeblich dazu bei, diesen Spannungsverlauf zu intensivieren. Dies erfolgt dadurch, dass der Seeck'sche Dreischritt nicht nur als übergeordneter Prozess auf der Makroebene vorliegt, sondern vielfach auch auf anderen Kompositionsebenen der Musik – bis in

---

nalität überwiegen, die verschiedene Affekte zum Ausdruck bringen (z. B. Freude, Zorn, Angst, Wahnsinn, Trauer)" (Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 168). Mit den Logos- und den Pathoseinheiten ist in der Tragödie der Antike bereits das angelegt, was sich später z. B. in der Oper als Rezitativ und Arie kristallisieren wird.

109 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 169.

110 Gustav Adolf Seeck, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2000, S. 95.

111 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 166.

die Mikroebene von Prozessen der Melodiegestaltung – projiziert und wirksam wird. Die Analyse des III. Aktes wird zeigen, dass nicht nur die gesungenen Melodien, sondern vor allem auch die Orchesterstimmen diesen Prozess der Spannung und vorübergehenden Entspannung immer wieder durchführen und dabei jedes Mal höhere Spannungsniveaus erreichen, so dass die schlussendliche Entspannung einer Explosion gleicht. Diese Projektion des Seeck'schen Dreischritts wird u. a. dadurch ermöglicht, dass Enescu und Fleg den gesamten Mythos von Ödipus erzählen.

Der Tatsache, dass Ödipus' Schicksal bereits vor seiner Geburt feststand, und dass diese Tatsache als tragisches Motiv in jedem Moment der Oper präsent ist, trägt Enescu durch seine formale Gestaltung somit explizit Rechnung. Bereits in den antiken Tragödien gab es oftmals größere inhaltlich zusammenhängende Abschnitte, die über äußerliche Gliederungsgrenzen hinweg komponiert sind. Dieses Gestaltungsprinzip dehnt Enescu über alle formalen Grenzen hinweg auf die gesamte Oper aus. Somit entsteht motivisch-inhaltliche Kontinuität, während die (klagenden) Bühnenfiguren und – entgegen der Aristotelischen Vorgabe – auch die Spielorte und die Spielzeit wechseln. Die durch Konfigurations- und Szenenwechsel erzeugte Diskontinuität wird von der Kontinuität erzeugenden Klagedarstellung kompensiert.

Dadurch ergeben sich unter dem alles-dominierenden Klage-Gestus von Akt zu Akt und von Szene zu Szene verschiedene Abstufungen der Klage, aus denen eine „Dramaturgie der Klage" entsteht, deren Spannungsaufbau folgendermaßen dargestellt werden kann:

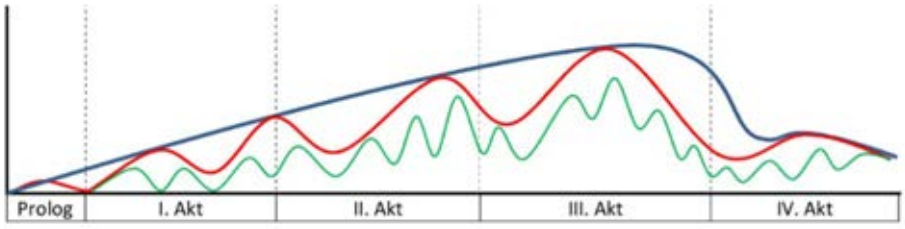


Abb. 17: dramaturgischer Spannungsverlauf der Oper *Œdipe*; blau = gesamter Spannungsverlauf, rot + Grün = Untereinheiten in Korrespondenz zum Vorkommen von Klageeinheiten (approximativ)

Die Grundfunktionen „Spannung, Entscheidung und Reaktion" sowie retardierende Elemente werden eingesetzt, um im alles entscheidenden Moment der Anagnorisis zu kulminieren. Die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper belegt dies und zeigt darüber hinaus, dass in *Œdipe* die Klage das entscheidende Element ist, über das Spannung und Entspannung, Entscheidung und die Retardierung von Entscheidungen sowie die Reaktionen artikuliert werden. Auch in denjenigen Passagen, in denen in *Œdipe* nicht mit Worten geklagt wird, kommt der Klage-Gestus durch die Musik zum Ausdruck, wodurch die tragische Dimension der Geschehnisse hervorgehoben wird und ein Kontinuum der Klage entsteht. Im Hinblick auf Enescus Interpretation des Mythos ist die Gestaltungsweise sehr aussagekräftig, da noch mehr als in der Tragödie Sophokles' der Fokus auf der Unausweichlichkeit des Schicksals und des Leids als Folge davon liegt.

Dass die Klagedarstellungen in der Tragödie ihren Ursprung in der rituellen Klage haben, ist mehrfach zur Sprache gekommen. In der traditionellen Musik spielt die Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen des Leids (von Beginn an) eine zentrale Rolle und kann als elementarer Ursprung kultureller Praktiken überhaupt angesehen werden. Klagelieder und Totenklagen sind in der traditionellen Musik aller Völker der Erde zu finden. Die Untersuchung der musikalischen Eigenschaften von Klagen aus unterschiedlichsten Regionen der Erde erlaubt es, diejenigen musikalischen Merkmale herauszuarbeiten, die hinsichtlich des Klagens in Musik als konstituierend angesehen werden können und die eben skizzierten sprachlichen Merkmale der Klage zu einem Gesamtbild zu erweitern.[112] Auf diese Weise kann eine Zusammenstellung der wichtigsten Parameter erfolgen, mit denen sich Formen der Klage in der Musik musiktheoretisch und inhaltlich beurteilen und systematisieren lassen. Anhand dieser Parameter erfolgt die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* in Kap. 8.

2.5 Klage in der traditionellen Musik

Neben den zahlreichen anthropologischen Untersuchungen von Begräbnisriten, in denen Wehrufe, Wehklage, Totenklage und Klagelieder erwähnt, aber nicht genauer untersucht werden, gibt es auch eine Reihe von Arbeiten verschiedener Musikwissenschaftler und -ethnologen, die sich mit der musikalischen Beschaffenheit der Klage beschäftigt haben (u. a. Mahler 1936, Brăiloiu 1938, Kahane/Georgescu-Stănculeanu 1967, Castriota 1999, Spohr-Rassidakis 1990 Karlinger 2004) bzw. aus jüngerer Zeit vereinzelte Autoren/innen, die sich dem Klage-Gestus im Werk einiger Komponisten gewidmet haben (Willmann 2006, Bauer 2011).

Aus dem Vergleich der Melodien von Totenklagen und Klageliedern, die in der vorhandenen Literatur vorzufinden sind, können die folgenden Merkmale herausgearbeitet werden, die als typische musikalische Eigenschaften von Toten- und Klageliedern angesehen werden können.

- Es kommen **Rufe, Ausrufe, Anrufungen und Schreie** vor, über die durch Aufschwünge
- ein höhergelegener **Zielton** erreicht wird, von dem aus sich
- eine Kontur entfaltet, die einen grundsätzlich **absteigenden Gestus** aufweist, der
- vorwiegend über **Sekundschritt-Bewegungen** und **Tonrepetitionen** realisiert wird und
- über einen insgesamt **geringen Tonumfang** (kleiner Ambitus) verfügt und
- häufig auf einem **repetierten Zielton** zum Stillstand kommt/verharrt und
- sich über Lautformen artikuliert, die im **Grenzbereich zwischen Sprache und Gesang** zu verorten sind.

112 Weitere Beispiele aus unterschiedlichen Ländern in der ungekürzten Fassung der Dissertationsschrift von Roberto Reale, *Elemente der Klage in George Enescus Oper Œdipe* unter http://oops.uni-oldenburg.de/3966/

Diesen Merkmalen werden die folgenden grafischen Markierungen zugeordnet, die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit verwendet werden:

– Rufe, Ausrufe, Anrufungen und Schreie =
– Aufschwünge
– Höher gelegener Zielton (teilweise auch Zentralton) = **Z**
– absteigender Gestus =
– Sekundschritt-Bewegungen =
– Glissandi, glissierende Tonhöhenveränderungen =
– Tonrepetitionen =
– Grenzbereich zwischen Sprechen und Singen (explizit) =
– Verwendung von Mikrointervallen =

Im Folgenden werden die obengenannten Merkmale an einigen Beispielen von Totenklagen und Klageliedern, die der traditionellen Musik Rumäniens zuzuordnen sind, exemplifiziert. In jedem Notenbeispiel werden jeweils die ersten Zeilen mit den jeweiligen Symbolen versehen; in Notenbeispielen in denen bestimmte Klage-Elemente erst im späteren Verlauf auftreten, erscheinen die Symbole an den entsprechenden Stellen. Die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* (Kap. 8) erfolgt ebenfalls anhand der hier zu Grunde gelegten Zusammenstellung musikalischer Merkmale, die als repräsentativ für Formen der Klage in der Musik erachtet werden.

Klagelieder und Totenklagen aus Rumänien

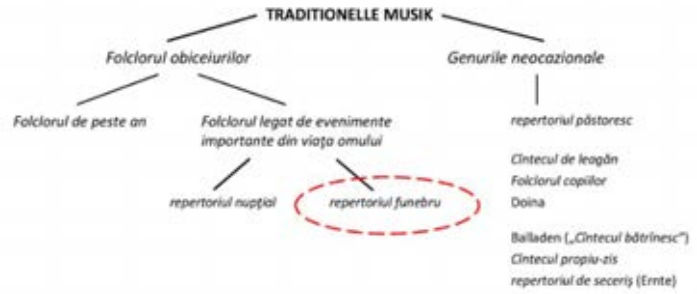
Das rumänische Volksliedrepertoire gehört zu den am besten erforschten der Welt. Es liegen eine Vielzahl detaillierter Arbeiten aus dem rumänischsprachigen Raum vor (Brăiloiu, Bartók, Comişel, Burada, Kahane/Georgescu-Stănculeanu), die in den vergangenen Jahren auch in Westeuropa immer größere Aufmerksamkeit hervorgerufen haben. Comişel klassifiziert die rumänische Volksmusik in *Folklore*[113] *der Bräuche* [*Folclorul obiceiurilor*] und *Folklore mit freiem Repertoire, das an keine Anlässe gebunden ist* [*Genurile neocazionale*]. Die *Folklore der Bräuche* lässt sich darüber hinaus in die zwei Unterkategorien der *Folklore des Jahreszyklus* [*Folclorul de peste an*] und die *Folklore im Zusammenhang mit wichtigen Ereignissen des menschlichen Lebens* [*Folclorul legat de evenimente importante din viaţa omului*] unterteilen.

113 Aus praktischen Gründen wird das rumänische Wort Folclor/Folclorul in der vorliegenden Arbeit mit Folklore übersetzt, auch wenn der Begriff im Deutschen eine pejorative Konnotation besitzt und inzwischen üblicherweise durch den Begriff „traditionelle Musik“ ersetzt wird.

„Die ersten [Bräuche, Anm. des Verf.] wiederholen sich regelmäßig und organisieren sich zyklisch, ihre Durchführung betrifft das gesamte Kollektiv der Dorfgemeinschaft (sowohl als Zuschauer als auch als Durchführende), und die Gewohnheiten der zweiten Kategorie stehen in Verbindung mit dem individuellen Leben und manifestieren sich zu feststehenden Anlässen (Geburt, Hochzeit, Tod), ohne zyklisches Organisationprinzip. Zu der zweiten Gruppe gehören die Übergangsriten (*de trecere*), wie sie von van Gennep bezeichnet wurden, die jede Form der Veränderung begleiten: des Alters, des sozialen Status (der Übergang vom Junggesellendasein zur Hochzeit, des Lebens und des Todes etc.).“[114]

In der Kategorie der *Folklore im Zusammenhang mit wichtigen Ereignissen des menschlichen Lebens* [*Folclorul legat de evenimente importante din viaţa omului*] befinden sich das Hochzeitsrepertoire [*repertoriul nupţial*] und das Bestattungsrepertoire [*repertoriul funebru*]. Zur Kategorie der *Folklore, die an keine Anlässe gebunden ist* [*Genurile neocazionale*], gehören das Pastoral-Repertoire (*repertoriul păstoresc*), die Wiegenlieder [*Cîntecul de leagăn*], die Kinderlieder [*Folclorul copiilor*], die Doina und die Balladen [„*Cîntecul bătrînesc*“] sowie die Gesänge [*Cîntecul propiu-zis*], eine Gattung, die eine Art Standard-Repertoire enthält:[115]

Tab. 5: Formen traditioneller Musik in Rumänien und kategoriale Ableitung des Begräbnisrepertoires



Der rumänische Ethnologe Constantin Brăiloiu (1893–1958) ist während seiner Feldforschungen immer wieder auf das Repertoire der Klagelieder gestoßen und hat drei Studien vorgelegt, die sich speziell diesem Repertoire widmen: *Despre bocetul de la Drăguş*, 1932 [*Über das Klagelied in der Gemeinde Drăguş*], *„Ale mortului“ din Gorj*, 1936 [*Über die Toten in Gorj*], *Bocete din Oaş,* 1938 [*Totenklagen aus Oaş*].

114 Emilia Comişel, *Folclor Muzical*, Bukarest 1967, S. 181. Original: „Primele se repetă regulat şi se organizează ciclic, la îndeplinirea lor fiind interesată întreaga colectivitate sătească (fie ca spectatori, fie ca executanţi), iar obiceiurile din a doua categorie sînt legate de viaţa individuală şi se manifestă la un anumit prilej (naştere, nuntă, moarte), neorganizîndu-se ciclic. Din al doilea grup fac parte ceremonilile şi riturile de pasaj (de trecere), după cum le numeşte van Gennep, adică însoţesc orice schimbare: de vîrstă, de stare socială (trecerea de la celibat la căsătorit), de la viaţă la moarte etc.“ Übersetzt von Roberto Reale.

115 Ebda., S. 181 und S. 246.

Abb. 18: Die Orte in Rumänien, in denen Brăiloiu
Klagelieder und Totenklagen gesammelt und erforscht hat

Brăiloiu lenkte durch seine Arbeit die Aufmerksamkeit auf dieses archaische Repertoire, von dem er annahm, dass es zu ältesten der gesamten rumänischen Volksdichtung gehörte. Im Nachkriegseuropa löste er mit seiner Forschung ein Interesse aus, von dem sich Künstler verschiedener Richtungen inspirieren ließen und auf das sich u. a. auch die Vorreiter der einer wiedererstarkenden Hospizbewegung in den vergangenen Jahrzehnten beriefen (Canackis 1982, Sperl/Suliţeanu 1998, Sperl 2000).

Das Repertoire der Lieder für Begräbnisse beinhaltet zum einen *zeremonielle Gesänge/rituelle Gesänge* und zum anderen die eigentlichen *Totenklagen* [*Bocete*], die nach Comişel unterschieden werden können in:

> „vokale artistische Produkte sowie instrumentale und dramatische. Die vokalen Produkte gruppieren sich in zwei Kategorien: 1) Zeremonielle Gesänge: *Cîntecul bradului* (Lied des Tannenbaums), *Zorile* (Morgendämmerung), *Cîntecul de petrecut* (Lied des Übergangs), *Cîntecul ăl mare* (das große Lied), *De priveghi* (bei der Totenwache), *al drumului* (des Weges), *al gropii* (am Grabe) etc. und schließlich *al mortului* (dem Toten); 2) *bocetul* (Klagelieder). In manchen Regionen wird der Gesang mit Blasinstrumenten heterophon ergänzt: Blockflöte, Dudelsack und später auch noch taragot. Die instrumentalen Produkte gruppieren sich in zwei Kategorien 1) Signale, durch das *bucium* (in Nord-Moldawien und Maramureş) oder andere aerophone Instrumente ausgeführt (Blockflöte, Goarna; in Oltenien und im Flachland Munteniens); 2) Melodien mit vokalem Ursprung (Bukovina, Mittel-Moldawien, Süd-Transsilvanien), dramatisches Repertoire, repräsentiert durch Masken-Spiele, Geschicklichkeits-Spiele, Kuss-Spiele, sowie Spiele neuerer Art, Glücksspiele (mit Spielkarten), die in den Nächten der Totenwache in manchen Städten Transsilvaniens und Moldawiens praktiziert werden (in Mittel-

und Süd-Moldawien – Tutova, Huşi, Vrancea etc – in Süd- und Nordwest-Transsilvaniens – Hunedoara, Maramureş, Ţara Moţilor etc.).[116]

Bezüglich der musikalischen Eigenschaften der Lieder aus dem Begräbnisrepertoire weißt Comişel zunächst auf die Verwandtschaft zu den Hochzeits- und Abschiedsliedern hin. Zum einen rechtfertigt diese Tatsache aus musikalischer Perspektive die Gruppierung dieser Lieder in eine Kategorie und zum anderen dient es als Beleg für die von Enescu geäußerte Aussage über den Klage-Gestus, welcher der gesamten rumänischen Musik innewohnt.

> „A basic characteristic that results from our national music, the way a basic idea results from a meditative work, is sadness even in merriment. This sentiment is inspired by our valleys and hills, by the specific color of our sky, by the oppressing thoughts, which at the same time cause us an indefinite yearning. A foreign friend, after hearing me perform one of my pieces, told me: ‚In this composition there seems to be some-thing which cannot be fulfilled.' This ‚something which cannot be fulfilled' was the original part of Romanian inspiration in my piece; this indefinite but profoundly moving yearning seems to me the evident characteristic of Romanian songs."[117]

Auch der Philosoph und Dichter Lucian Blaga (1895–1961) äußert sich im Hinblick auf diesen charakteristischen Wesenszug:

> „Die am häufigsten besungenen und umschriebenen Seelenzustände sind das ‚Sehnen' und das ‚Klagen', die Schwermut. Alle diese Zustände aber, die das Wesen der meisten Volksdichtungen ausmachen, sind Zustände der ‚Nuancierung'. Kein einziges der sie bezeichnenden Worte (‚dor', ‚jale', ‚urît') kann in anderen Sprachen genau übertragen werden. Sie umschreiben nur den Rumänen eigentümliche Seelenzustände. […] Wörter dieser Art stellen das Ureigenste einer Sprache dar. Der Zustand des ‚dor' ist so eigenartig, dass Vokale und Konsonanten des Wortes selbst dazu gehören. Solche Worte ‚bedeuten' nicht nur etwas, sie sind durch ihren Klang selbst ein Teil des Bedeuteten. Genauso verhält es sich mit dem Zustand *jale* (Klage) und *urît* (Schwermut)."[118]

116 Comişel, *Folclor muzical*, 1967, S. 232. Original: „Repertoriul cuprinde: producţii artistice vocale, instrumentale şi dramatice. Producțiile vocale se grupează în două categorii: 1) cîntece ceremoniale: Cîntecele bradului, Zorile, Cîntecul de petrecut, Cîntecul ăl mare, de priveghi, al drumului, al gropii etc. denumite al mortului; 2) bocetul. În cîteva regiuni, vocea este însoțită cu instrumente de suflat: fluier, cimpoi, iar mai tîrziu torogoată. La rîndur lor, producțiile instrumentale se grupează tot în două categorii: 1) semnale executate din bucium sau de alte instrumente aerofone (fluier, goarnă); 2) melodii de origine vocală. Repertoriul dramatic, reprezentat prin jocuri şi măşti, jocuri de dexteritate, jocuri cu sărutări şi jocuri, de origine mai nouă, de noroc (cu cărți de joc), se practică in nopțile de priveghi, in cîteva sate din Transilvania şi Moldova." Übersetzt von Roberto Reale.

117 Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis*, [*Capodopere Enesciene*, 1999], Lanham 2010, S. 267.

118 Lucian Blaga, *Zum Wesen der rumänischen Volksseele*, hrsg. von Mircea Flonta, Bukarest 1982, S. 203.

Bei der Beschreibung der Toten- und Begräbnisriten aus Rumänien wurde in Abschnitt (2.2) bereits darauf hingewiesen, dass sich die zeremoniellen Lieder dramaturgisch in das Toten- und Begräbnisritual eingliedern:

> „Eine erste Feststellung, die sich durchsetzt, ist, dass diese dichterischen Schöpfungen sich wie Bestandteile einer symphonischen Suite[119] im Laufe der Zeremonie aneinanderreihen, dass sie also eine Gesamtheit, ein einheitliches System bilden, in dem jedes Element seine bestimme Stelle einnimmt. Von der strukturellen Hinsicht aus ist diese Feststellung sowohl für die ganze Suite als auch für jeden separat betrachteten Bestandteil sehr wichtig, weil wir in jedem dieser Teile neben dem Muster, das die Struktur der Gesamtheit darstellt, auch eigene strukturelle Elemente finden werden, die nur für jenen Teil charakteristisch sind. Das bedeutet, dass jeder dieser Bestandteile gewissenmaßen eine selbstständige Schöpfung darstellt."[120]

Die zeremoniellen Gesänge, die Brăiloiu in der Region Gorj erforscht hat, stellen innerhalb der rituellen Gesänge eine eigene Kategorie dar, die von den anderen rituellen Gesängen unterschieden werden kann, wobei die Disposition der rituellen Lieder im Verlauf des Rituals grundsätzlich immer wieder Korrespondenzen zu der Dramaturgie der zeremoniellen Lieder aufweisen.

Im Hinblick auf die zeremoniellen Gesänge (*ale mortului*) aus Gorj unterscheidet Brăiloiu drei Typen:

> „Die Gesänge der Tanne, die in dem Moment gesungen werden, in dem die Tanne aus den Bergen heruntergebracht und an der Kopfseite des Grabes eingepflanzt wird, dann die Gesänge der Morgendämmerung, die ebenso genannt werden, und schließlich eine Reihe verschiedener Gesänge, die an bestimmte Momente oder Aktionen der Begräbniszeremonie gebunden sind."[121]

---

119 Bei Ionescu (1987), Sperl/Suliţeanu (1998) und Sperl (2000) findet sich der Hinweis, dass für den Gesamtkomplex dieser zeremoniellen Lieder innerhalb der Begräbnisrituale der Begriff „symphonische Suite" auf Constantin Brăiloiu zurückgeht. Dieser Verweis erfolgt jedoch ohne Quellenangabe und konnte auch nach eingehender Durchsicht der Schriften von Brăiloiu nicht bestätigt werden. Vermutlich stammt die Bezeichnung „symphonische Suite" von Pop und Ruxăndoiu (Mihai Pop/ Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc* [*Rumänische Literarische Folklore*], Bukarest 1976, S. 193) und stellt den Versuch einer Begriffsfindung für die möglichen Formen der Zusammensetzung einzelner Lieder aus dem Repertoire der zeremoniellen Lieder dar, die für die Region Gorj typisch sind und ihrer Gesamtheit den Charakter einer Suite konstituieren.

120 Ioana-Maria Ionescu, *Rumänische Übergangsriten, dargelegt am Beispiel der Lebensbräuche in Oltenien*, (= *Hochschulschriften der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*), Münster1987, S. 450.

121 Constantin Brăiloiu, „*Ale mortului" din Gorj*, [„*Für den Verstorbenen" aus Gorj*], (= *Veröffentlichungen des Folklorearchivs*, Band VII), Bukarest 1936, in: ders. (Hrsg), *Opere* (Band V), Bukarest 1981, S. 109. Original: „Cîntecele bradului, la sorisea din munte şi la înălţarea lui în capul mormîntului, apoi Zorile propriu-zise, în sfîrşit o seamă de cîntece felurite, legate de anume clipe sau anume acte ale ceremonialului funebru." Übersetzt von Roberto Reale.

In der von Comişel vorgenommene Unterscheidung (s. o.) in *Cîntecul bradului* [Lied der Tanne], *Zorile* [Lieder der Morgendämmerung] *Cîntecul de petrecut* [Lieder des Übergangs], *Cîntecul ăl mare* [Große Lieder] *De priveghi* Lieder bei der Totenwache], *al drumului* [Lieder des Weges], *al gropii* [Lieder am Grabe] etc. und *al mortului* [Lieder des Todes] wird die Einteilung Brăiloius aufgegriffen und um einige Lieder erweitert. Brăiloiu weist in seiner Schrift *„Ale mortului" din Gorj* (1936) gleich zu Beginn darauf hin, dass es sich bei diesen Gesängen

> „[…] nicht um Totenklagen handelt, wie sie versehentlich genannt worden sind. Vielmehr sind es rituelle Gesänge oder besser gesagt zeremonielle Gesänge, die von eigens dazu berufenen Frauen gesungen werden, die keine nahen Verwandten des Verstorbenen sein dürfen, und die in bestimmten Momenten, nach vorherbestimmten Regeln gesungen werden. Die Totenklagen sind eine ganz andere Sache, sie sind unmittelbarer melodischer Ausdruck des Leids."[122]

Die Klagen [*Bocete*] können in allen Phasen des Ritus geäußert werden – jedoch niemals in der Nacht und zwischen Sonnenuntergang und Morgendämmerung. Die zeremoniellen Lieder des Todesübergangs sind für die Kernphase des Ritus bestimmt und orientieren sich inhaltlich an den Stationen der Kernphase. Viele der Erkenntnisse, die Ethnologen über den Ablauf der Toten- und Begräbnisriten gewinnen konnte, stammen aus den Texten dieser Lieder, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem von Brăiloiu gesammelt wurden, und die in zwei Segmente unterteilt werden können:[123]

„**I.**
1. Das Lied der Morgendämmerung, das bei dem Haus des Verstorbenen an jedem Morgen zwischen dem Zeitpunkt des Todes und dem der Beisetzung gesungen wird.
2. Das Abschiedslied, das den Moment des Todes und den Abschied von den Verwandten und Dorfleuten darstellt.
3. Das große Lied, durch welches dem Verstorbenen Ratschläge für seine lange Reise gegeben werden.
4. Das Lied ‚Bei dem Holze', d. h. bei dem Sarg, in welchem Ratschläge über die Art und Weise gegeben werden, wie die ewige Wohnung für die irdischen Überreste des Toten gebaut werden muss.
5. Das Begleitungslied, das auf dem Weg zum Friedhof gesungen wird.
6. Das Lied ‚bei dem Grabe', das man singt, während der Sarg mit Erde bedeckt wird.

122 Ebda., Original: „Voi spume totuşi – ceea ce încă nu s-a spus niciodată limpede – că aceste cîntece nu sunt bocete, cum li s-a zis greşit. Sunt cîntări rituale, mai bine-zis ceremoniale, cîntate de femei ‚numite', care nu pot fi rude de aproape ale mortului, la anume vreme, după anume legi. Bocetul este cu totul altceva: o revărsare melodică a părerii de rău." Übersetzt von Roberto Reale.

123 Nach Ingo Sperl, *Die Kunst und Fähigkeit zu trauern dargestellt am Beispiel der rumänischen Totenklage*, (= *Deutsche Hochschulschriften* 1182), Frankfurt a. M. 2000, S. 62 ff.

II.
Das Lied der Tanne, das nur im Rahmen der bei den unverheiratet Verstorbenen vollzogen wird, das die Tanne nur bei diesen Toten an ihr Grab, neben das Kreuz gestellt wird."[124]

Über die Verbreitung, die Ausführenden, und den Einsatz der Lieder dieses Repertoires innerhalb der Begräbnisrituale schreibt Emilia Comişel:

> „Die zeremoniellen Gesänge gehören zu den ältesten Schichten der traditionellen Musik und sind heutzutage nur noch in der westlichen Region (Südwest-Transsilvanien, Nord-Oltenien – Mehedinţi, Gorj und Banat anzutreffen. Das Lied der Tanne ist bis in die westlichen Karpaten und in Richtung Mureş bis Aiud bekannt. Spuren wurden auch in Mittel-Moldawien entdeckt, wo der Text fragmentarisch erhalten blieb und in das Repertoire der Lieder, die nicht an Anlässe gebundenen sind, integriert wurde. Entsprechend den traditionellen Gewohnheiten werden sie von spezialisierten Kennerinnen (Frauen oder Mädchen, die diese Funktion haben und nicht mit dem Verstorbenen verwandt sein dürfen) in kompakten Gruppen oder antiphonisch von zwei Gruppen zu feststehenden Momenten des Rituals gesungen. Sie werden von verschiedenen Handlungen begleitet. Die Texte sind epischen Charakters und besitzen reichhaltige lyrische Koloraturen. (In einigen Dörfern des südlichen Banat, halten die Frauen, die Zorile oder Lieder des Übergangs singen, brennende Kerzen in den Händen.)"[125]

Für die zeremoniellen Lieder aus dem Begräbnisrepertoire nennt Comişel folgende musikalische Merkmale, die dieses mit dem Hochzeitsrepertoire und dem Repertoire der Erntelieder gemeinsam haben:

- Strophischer Aufbau,
- Skalen mit reduziertem Tonvorrat (Trichord oder Tetrachord oder aeolisch, pentatonisch [auf 1 und 5]; manchmal seltene modale Strukturen, die ein Übergangsstadium von alten Systemen zu fortgeschritteneren repräsentieren),
- eine auf- und absteigende melodische Kontur, die sich über kleine Intervalle entfaltet, mit einem initialen Quart- oder Quintsprung.
- Die Melodik ist generell melismatisch, selten syllabisch.
- Das rhythmische System ist dem *parlando rubato* zuzuordnen.
- Die Melodien besitzen einen dramatischen und feierlichen Charakter.[126]

---

124 Ionescu, *Rumänische Übergangsriten*, 1987, S. 450 ff.; Sperl, *Die Kunst und Fähigkeit zu trauern*, 2000, S. 62.

125 Comişel, *Folclor muzical*, 1967, S. 232. Original: „Cîntecele ceremoniale fac parte din cel mai vechi fond muzical și au o arie de circulație redusă astăzi la zona vestică a țării. Sînt interpretate după norme tradiționale de femei cunoscătoare, specializate (sau de femei și fete), in grup compact sau in două grupuri (alternative antifonic), in momente fixe. Ele sînt „insoțite de anumite practici. Textele sînt epice și au o bogată coloratură lirică. (Femeile care cânta Zorile sau Cîntece de trecere in unele sate din sudul Banatului țin în mînă lumînări.)" Übersetzt von Roberto Reale.

126 Comisel, *Folclor Muzical*, 1967, S. 232–233.

Ebenso wie in den Texten von Totenklagen aus anderen Regionen sind die Natursymbolik und Naturvergleiche in der Gruppe zeremonieller Klagelieder in Rumänien ein häufiges Element:

„[…]
Wir können auch weinen,
zusammen mit euch allen!
Weint auch, ihr Hochwälder,
ihr stolzen Wälder!
Weint auch ihr Berge, und ihr stolzen Täler!
Weint auch, ihr Gewässer,
zusammen mit den Steinen!
Weinet Tiere,
zusammen auch ihr Hölzer!
Wein du Mond und du Sonne,
Wenn der Mensch in der Welt stirbt!
Weint auch ihr vier Winde,
aus allen vier Himmelsrichtungen!
Wein du Welt und lindere
Den mit Schluchzen erfüllten Augenblick,
weil ein Stern wieder herabgefallen
und aus der Welt gegangen ist.“[127]

In einem Abschiedslied heißt es:

„Gestern Morgen
Ist ein Nebel über mich gefallen,
ein Nebel am Fenster.
Und ein schwarzer Rabe,
der in die Höhe wirbelte
und seine Flügel schwang,
hat mich geschlagen,
meine Augen verschleiert, mein Gesicht verdunkelt,
meine Lippen zusammengeklebt.
Ich kann nicht sprechen,
um ihnen zu danken!“[128]

In einem großen Lied kommen Büffel, weiße Ochsen, Weizen, blühende Weiden, Blumensträuße, Otter, Flüsse, Wölfe, ein Almweg, Pfingstrosen und Bienenstände vor; in einem Lied bei dem Holze eine Wasserquelle, Blumendüfte und Weizen.[129]

127 Simion Florea Marianu, *Înmormântarea la Români* [*Das Begräbnis bei den Rumänen*], Bukarest 1892, S. 227 ff., zitiert nach Sperl, 2000, S. 67.

128 Brăiloiu, *„Ale mortului“ din Gorj*, 1936, S. 112, Verse 182–194, zitiert nach Sperl, *Die Kunst und Fähigkeit zu trauern*, 2000, S. 67.

129 Vgl. Brăiloiu, *„Ale mortului“ din Gorj*, 1936, S. 110–114, zitiert nach Sperl, *Die Kunst und Fähigkeit zu trauern, 2*000, S. 70–74.

Bei Brăiloiu und Comişel werden die zeremoniellen Gesänge deutlich von den eigentlichen Totenklagen unterschieden. In den zeremoniellen Gesängen dominieren fünftönige Dur-Skalen, mit gelegentlichem Absprung aufwärts (vom Anfangston aus gesehen von der unteren Quarte; in Abb. 19 *e‘ → a‘*). Darüber hinaus kommen finale Kadenzen auf der ersten oder zweiten Note der Skala vor, die auf eine musikalische Nähe zum geographisch nahegelegenen Banat schließen lassen.

Lied der Morgendämmerung (Zorile)

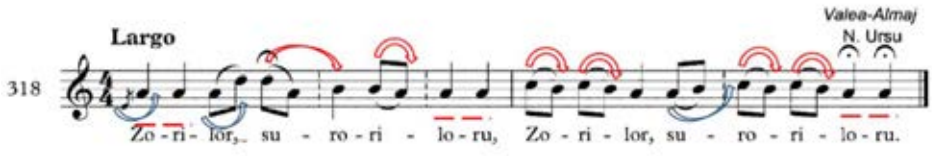


Abb. 19: Lied aus dem zeremoniellen Repertoire/*Bei der Morgendämmerung,* in: Comişel, *Folclor Muzical*, 1967, S. 234.

Mit diesen Liedern versuchen die Klagefrauen die Morgendämmerung davon abzuhalten zu erscheinen:

> „Es ist tatsächlich mehr ein Ruf, eine dramatische Invokation, als ein Gesang, durch welchen man versucht, die Zeit in ihrem ohne Gnade ewigem Ablauf anzuhalten, damit alle Vorbereitungen für die lange Reise von den Toten selbst (natürlich metaphorisch ausgedrückt) getroffen werden können.“[130]

Im Folgenden sind weitere Notenbeispiele von zeremoniellen Gesängen abgebildet, die bei Brăiloiu (1936) und Comişel (1967) sowie bei Kahane/Georgescu-Stănculeanu (1988) angegeben werden.

130 Ionescu, *Rumänische Übergangsriten*, 1987, S. 453.

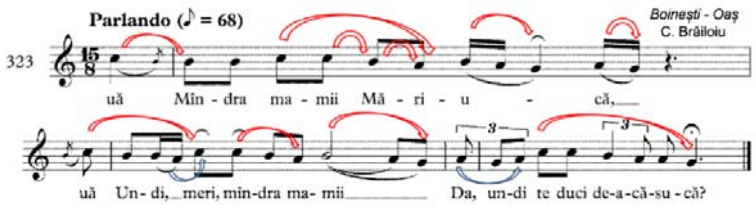


Abb. 20a: Lied aus dem zeremoniellen Repertoire *Cîntecul de petrecut* [*Lied des Übergangs*], in: Comişel, *Folclor Muzical*, 1967, S. 236.

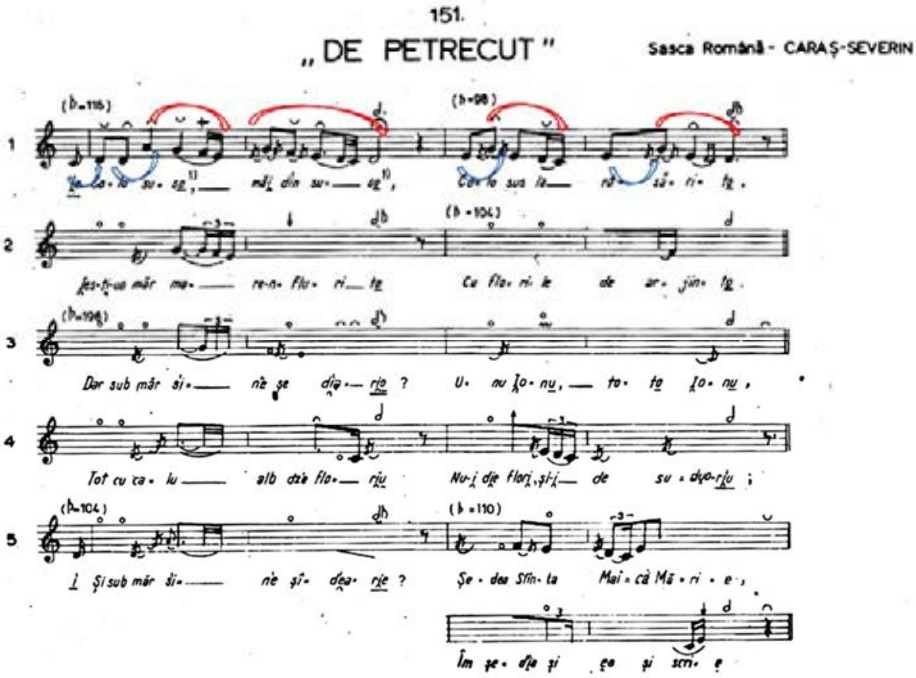


Abb. 20b: Lied aus dem zeremoniellen Repertoire *Cîntecul de petrecut* [*Lied des Übergangs*], in: Kahane/Georgescu-Stănculeanu: *Cîntecul Zorilor şi Bradului (Tipologie Muzicală)* [*Gesänge der Morgendämmerung und der Tanne (eine Musik-Typologie)*], (= *Schriftenreihe der Nationalen Folkloresammlung* [*Colecţia naţională de folclor*]), Bukarest 1988, S. 393

Das große Lied [*Cîntecul ăl mare*]

Abb. 21: Lied aus dem zeremoniellen Repertoire *Cîntecul ăl mare* [*Das große Lied*], in: Brăiloiu, *„Ale mortului“ din Gorj*, 1936, S. 110

„Das große Lied bildet den Kern dieser ersten Serie der zeremoniellen Lieder. Es stellt den Mythus der langen Reise dar. Der Tote wird über alles unterrichtet, was er tun muss, damit seine Reise glücklich verläuft und er ans Ziel ankommt.“[131]

„ – Steh auf, Johann, steh auf,
mit den Augen schau,
mit der Hand nimm,
weil wir gekommen sind,
weil wir gehört haben,
dass du Wanderer bist,
mit Tau auf den Füßen, mit Nebel auf dem Rücken,
auf jenem langen Weg,
lang und ohne Schatten. […].“[132]

Lied der Tanne [*Cîntecul bradului*]

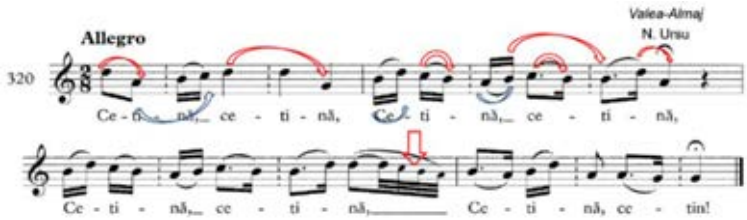


Abb. 22: Lied aus dem zeremoniellen Repertoire *Cîntecul bradului* [*Lied der Tanne*], in: Comişel, *Folclor Muzical*, 1967, S. 235

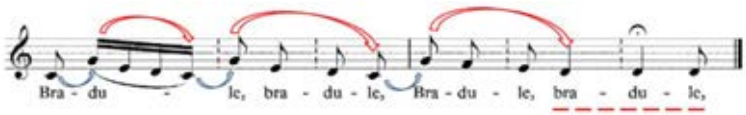


Abb. 23: Zeremonieller Gesang aus dem Begräbnis-Repertoire *Cîntecul bradului* [*Lied der Tanne*], in: Brăiloiu, *„Ale mortului“ din Gorj*, 1936, S. 110

Über das Repertoire der zeremoniellen Gesänge der Morgendämmerung [*Cintecul zorilor*] und der Tanne [*bradului*] haben Kahane/Georgescu-Stănculeanu (1988) eine

131 Sperl, *Die Kunst unf Fähigkeit zu trauern*, 2000, S. 70.
132 Ebda.

detaillierte Untersuchung vorgelegt. Durch die Analyse von über 150 Gesängen haben Kahane/Georgescu-Stănculeanu eine Typologie der Melodien dieser Kategorien zeremonieller Gesänge aufgestellt.

Die folgenden Abbildungen stammen aus ihrer Arbeit und stellen weitere Varianten dar:

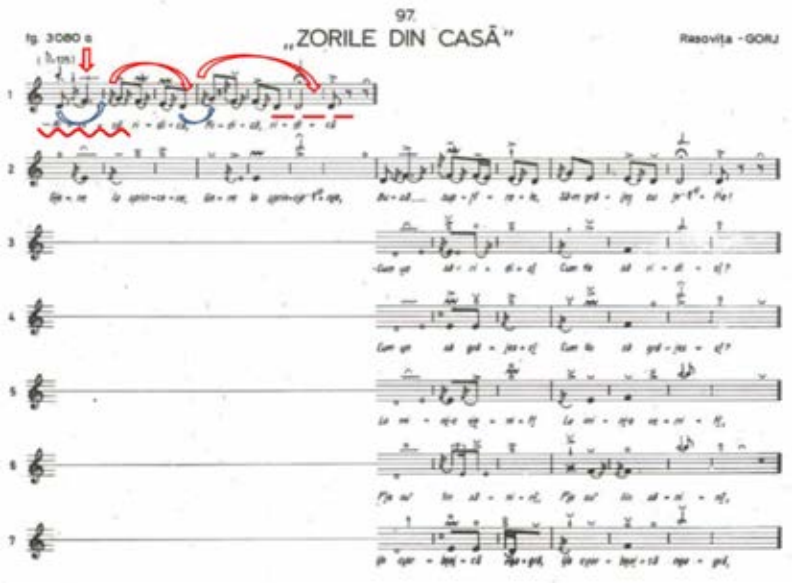


Abb. 24a: Zeremonielle Gesänge aus dem Begräbnis-Repertoire
Zorile din casă [*Lied der Morgendämmerung im Haus*], in:
Kahane/Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul Zorilor şi Bradului*, 1988, S. 363

Abb. *24b*: Zeremonielle Gesänge aus dem Begräbnis-Repertoire
Zorile de afară [*Lied der Morgendämmerung im Freien*], in:
Kahane/Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul Zorilor şi Bradului*, 1988, S. 363

In den Notenbeispielen in Abb. 24a+b) kann man sehen, dass es Lieder gibt, die dafür vorgesehen sind „im Haus“ gesungen zu werden, und solche, die „im Freien“ gesungen werden sollen.

Abb. 25: Zeremonielle Gesänge aus dem Begräbnis-Repertoire
Hora morului [*Hora für den Verstorbenen*], in:
Kahane/Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul Zorilor şi Bradului*,1988, S. 428

Bei dem Notenbeispiel in Abb. 25 erscheint der Begriff *hora*. Die Bezeichnung stammt aus der griechischen Mythologie und bedeutet „Zeit“ oder „Zeitabschnitt“. Darüber hinaus bezeichnet der Begriff *hora* einen Tanz aus vorchristlicher Zeit, bei der eine kontinuierliche Bewegung in Kreisform vollzogen wird.[133] Diese Formation suggeriert eine zyklische, ins Unendliche gehende Bewegung, die entweder in langsamen (und sehr langsamen) oder schnellem (und sehr schnellem) Tempo erfolgen

133 Der erste Satz von György Ligetis *Sonate* für Viola Solo (1991–1994) ist eine hora lungă. Ligeti schreibt im Vorwort: „Hora lungă literally means ‚slow dance‘ but in the Romanian tradition this is not a dance but are sung folk melodies (in the north-most province of the county Maramureş, in the centre of the Carpathian mountains), nostalgic and melancholy, richly ornamented“ (Ligeti, *Sonate* für Viola solo, Schott, Mainz/London 2001, Vorwort). Vgl. auch: Paul Nixon, [Artikel] *Hora lungă,* in: Stanley Sadie (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 11, Harpégé to Hutton, London 2001, S. 704 ff.

kann. Der Begriff *hora* wird in Nord-Rumänien (Maramureş) auch als Bezeichnung für Gesänge mit Glotisschlag verwendet, die eine klagende Funktion haben. An diesem und dem folgenden Beispiel (Vămurile) wird deutlich, wie stark die Bezeichnungen der Totenklagen und Klagelieder letztlich je nach Region und Anlass variieren. Jedes „Lied" kann zu einer Klage werden, bzw. der Klage-Gestus ist omnipräsent.

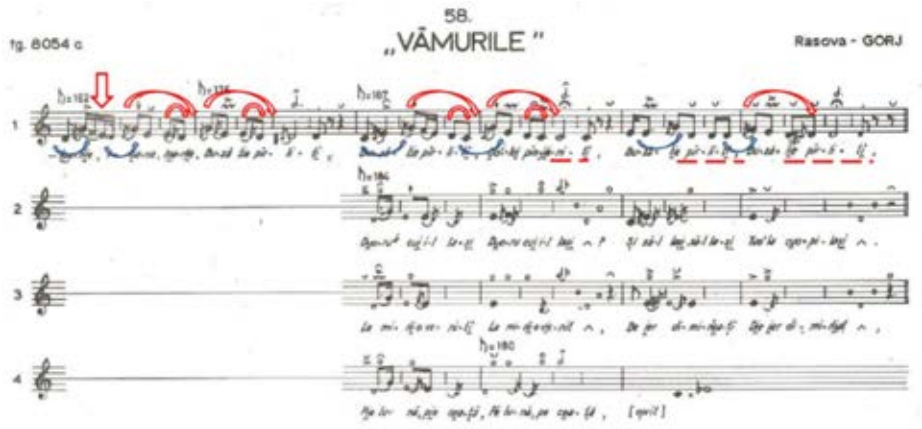


Abb. 26: Zeremonielle Gesänge aus dem Begräbnis-Repertoire *Varumile* [*An der Grenz-Zollstation*], in: Kahane/Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul Zorilor şi Bradului*, 1988, S. 340

Auch Béla Bartók ist neben den eigentlichen Totenklagen (*Bocete*) bei seinen Feldforschungen in Rumänien auch auf diese Gattung der zeremoniellen Lieder des Totenbrauchtums gestoßen. Bartók fasst alle Lieder des Begräbnis-Repertoires unter einer Kategorie zusammen: *Melodien der Klagelieder*. Diese Kategorie besteht aus vier Sub-Klassen, von denen die erste α) die eigentlichen Totenklagen enthält (*Bocete*) und die Sub-Klassen β), γ) und δ) die zeremoniellen Klagelieder beinhalten. Bartóks Bemerkungen wurden im Folgenden vollständig aus dem Englischen übersetzt. Sie beginnen bei *Melodien der Klagelieder* (diese Seite) und enden auf S. 78 (unten).[134]

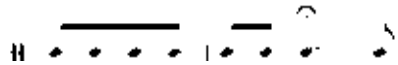
„*Melodien der Klagelieder* (Klasse G). – Die wichtigste der vier Sub-Klassen α), enthält die eigentlichen Klagelieder, die im rumänischen Schrifttum *bocet(e)* genannt werden. In Bihor (und in Vălcani, im Kreis Torontal) werden sie als *Vaiet (ul) după morţi* bezeichnet; in Mureş und Cerbal, *D'e glăşit* – Bezeichnungen aus anderen Regionen fehlen. Die Melodien werden, solange der Leichnam im Klagehaus aufgebahrt ist, zu jeder Zeit von weiblichen Angehörigen gesungen. Danach können sie von den weiblichen Angehörigen auf dem Friedhof am Grab zu jeder Zeit gesungen werden (z. B. am Jahrestag des Todes usw.) Die Texte sind Improvisationen, bei denen bestimmte traditionelle Muster verwendet werden; die metrische Struktur ist der bekannte akatalektische oder katalektische Vierheber, mit a a, b b Reimen.

134 Béla Bartók (B), *Rumanian folk music*, Vol. 2, *Vocal Melodies*, Den Haag 1967, S. 25–28. Übersetzt von Roberto Reale.

Drei Haupttypen können musikalisch unterschieden werden:

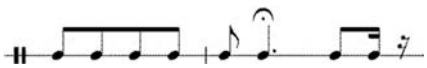
(1) Der Maramureş-Typ (No. 616 [in der folgenden Abbildung 21 a-e]), mit 2 1–5, AA_V Struktur, gleichmäßig vorgetragen (parlando-Achtel), einer kurzen (Achtel) Endnote in jedem Abschnitt und einer kleinen Sekunde in der Tonskala.

(2) Der nördliche Satar-Mureş-Typ, hauptsächlich mit 2 1–3, 1–4 oder 1–5 und AA_V Struktur, parlando Rhythmus (in Mureş parlando),



gleichmäßige Achtel, große Terz im Nördlichen Satmar, kleiner Terz und Sekunde in Mureş, und einem verkürzten Endton in jedem Abschnitt; und

(3) der Bihor-Banat-Typ, mit (¨)2 (¨)2 [1 [oder (¨)2], 1–4, 1–5, (selten 1–6¨), AABC Struktur, parlando[135]



Rhythmus in allen Abschnitten oder nur für den letzten (wenn die anderen parlando-Achtel besitzen), mit Variationen, manchmal seltsam anmutenden Skalen die von einem einzigen moll-Tetrachord oder Pentachord bis zu g^1-$a^{1¨}$-$b^{1¨}$-c^2-d^2 oder $f^{1¨}$-g^1-$a^{1¨}$-$b^{1¨}$-$c^{2¨}$-$d^{2¨}$ (im letztgenannten wird $f^{1¨}$ nur für pseudo-Auftakte verwendet), der letzte Abschnitt wird häufig allein auf dem Ton g^1 rezitiert (besonders in Bihor).

Insgesamt erscheinen in diesen Melodien der Klagen große Terzen ebenso oft wie kleine Terzen. Diese – und viele andere Beispiele – belegen, dass in der traditionellen Musik Ost-Europas keine standardisierten Verbindungen zwischen der Verwendung von Moll-Skalen als Ausdruck von Trauer, noch von Dur-Skalen als Ausdruck von Heiterkeit oder Freude existieren.

Die vierteilige Struktur ist oftmals instabil und kann sich durch das Abwechseln mit dreiteiligen Strukturen von Vers zu Vers ändern.

Zu den charakteristischen Merkmalen gehören die Endungen mancher Abschnitte mit verkürzten Endtönen, hervorgerufen durch einen Bruch in der Stimme, die den Eindruck eines stilisierten Schluchzers erweckt; das Absinken des $a^{1¨}$ zum g^1 in oder kurz vor dem letzten Teil vermittelt den Eindruck der Niedergeschlagenheit (zumindest in unserer West-Europäischen Wahrnehmung); und, schließlich, das rezitierte g^1

135 Der Gruppierung der Melodien anhand des letzten Tons jeder „Section“ erfolgt auf folgende Weise: Die Melodien werden zuerst anhand des letzten Tons gruppiert (das ist die Hauptzäsur), weil diese durch ihre Position das meiste Gewicht und die größte Bedeutung hat; danach anhand der vorhergehenden (Zäsur); und schließlich anhand der darauffolgenden Zäsur. Entsprechend den Positionen dieser Töne auf dieser Skala lassen sich die in Klammern angegebenen Daten zur Gruppierung der Melodien verwenden (vgl. Bartók (A), S. 10).

des letzten Abschnitts. Letztgenannte Eigenschaft kann dahingehend interpretiert werden, dass die Melodien dieser Klagelieder aus der psalmodischen Musik der orthodoxen Kirche entstanden sein könnten. [...]

Die bekannten ungarischen Klagelieder repräsentieren einen völlig anderen Typus. Die Texte sind Improvisationen in Prosa: Es gibt keine Reime, keine metrische Struktur in den Zeilen. Dementsprechend haben die Melodien eine eher freie strophische Struktur – wenn sie überhaupt Strophen genannt werden können. Von einigen lokalen Ausnahmen abgesehen, scheinen sie einen einheitlichen Typus mit einem größeren Tonumfang zu konstituieren (VII-¨6, I¨-6 und sogar I-8).

Die Subklassen β), γ) und δ) [enthalten die zeremoniellen Gesänge, Anm. des Verfassers] haben Standard-Texte, in denen Improvisation eine zu vernachlässigende Rolle spielt.

Zorile (β) bedeutet Morgendämmerung. Die Bezeichnung ist ein eindeutiger Hinweis auf die Zeit, zu der diese Lieder gesungen werden. Sie werden von den Verwandten über dem Leichnam des Verstorbenen im Klagehaus gesungen. Dieser Typ ist nur aus der Region Banat bekannt.

A bradului (γ) bedeutet (das Lied) der Tanne. Wenn junge (unverheiratete) Leute sterben, wird eine Tanne gefällt und bei der Begräbnis-Prozession von jungen Leuten getragen, die dabei dieses Lied singen und die Tanne dann am Grab des Verstorbenen pflanzen. Dieser Typ ist nur aus der Hunedoara-Alba Region bekannt. Ein charakteristisches Merkmal: die Textzeilen haben elf Silben!

La privedji ([< *priveghiu*] bei der Totenwache) und *Hora mortului* (das Lied des Toten) sind Bezeichnungen der Unterklassen δ), die zum gleichen Typ zu gehören scheinen, trotz ihrer unterschiedlichen Bezeichnung. Erstgenannte werden in Mureş, letztgenannte in Bihor und Arad gesungen; Hunedoara hat auch entsprechende Lieder, von denen jedoch die Bezeichnung fehlt. ‚Bei der Totenwache' ist eine etwas vage Bezeichnung, die teilweise in Widerspruch steht zu den Zeiten, an denen diese Lieder in manchen Dörfern gesungen werden. In der Region Bihor und in einigen Dörfern in Mureş werden diese Lieder am Abend bei der Totenwache beim Leichnam gesungen; in den meisten Dörfern in Mureş dagegen wird es bei der Begräbnisprozession gesungen. Entsprechende Daten aus Hunedoara fehlen.

In fast allen Dörfern, in denen die Typen β), γ) oder δ) vorkommen, gibt es auch die Unterklasse α). Alle drei besitzen üblicherweise einen schwereren Rhythmus [im Original „heavier", Anm. des Verfasser] als der Typ α), mehr in der Art einer Choral-Melodie. Dies wiederum erlaubt die Annahme eines möglichen Ursprungs aus einer Art Kirchenmusik. Kein vergleichbares Material existiert bei den benachbarten Völkern."[136]

136 Siehe Fußnote 134 auf S. 75.

In den folgenden Abbildungen ist jeweils ein Notenbeispiel für die jeweilige Kategorie angegeben:

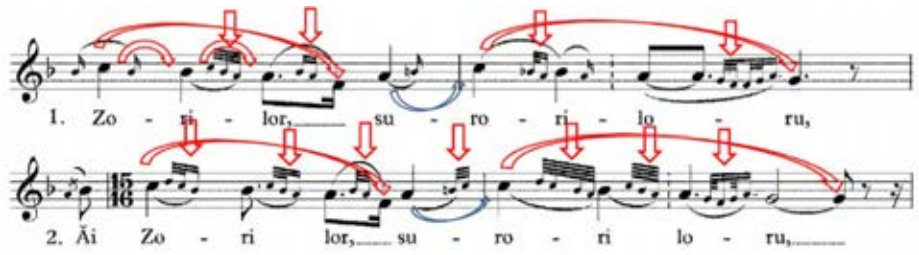


Abb. 27: Ausschnitt aus *Cîntecul Zorilor* [*Morgendämmerung*], (Subklasse β), in: Bartók (B), S. 672

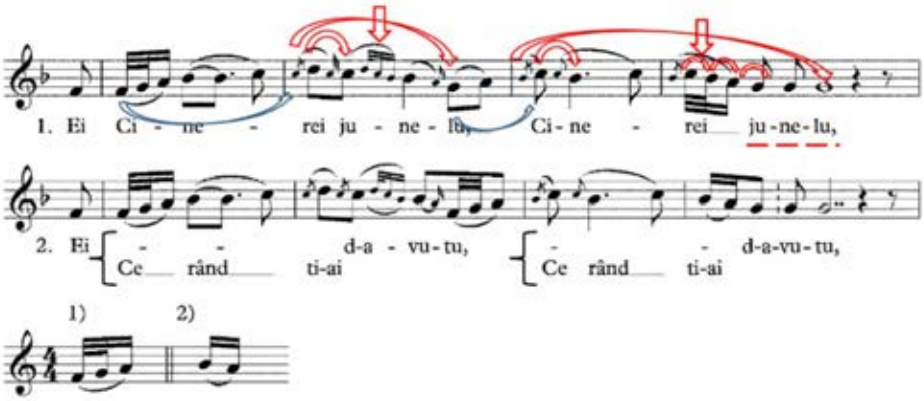


Abb. 28: Ausschnitt aus *A bradului* [*Der Tanne*], (Subklasse γ), in: Bartók (B), S. 674

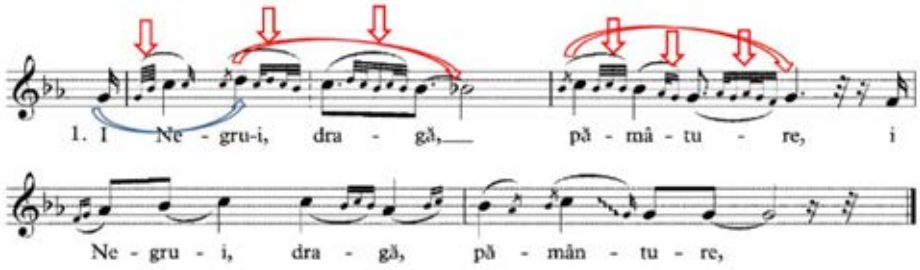


Abb. 29: Ausschnitt aus *La priveghi* [*Bei der Totenwache*], in: Bartók (B), S. 678

Der Vergleich der Kategorien von Klageliedern, die Brăiloiu, Comişel und Bartók vornehmen, zeigt, dass bei allen Autoren die Unterteilung in „eigentliche Klagelieder (*Bocete*) und zeremonielle Lieder existiert. Hinsichtlich der zeremoniellen Lieder ist festzuhalten, dass zu diesen bei allen Autoren eine Reihe von Lied-Typen gehören (*Cîntecul Zorilor, Al bradului, Priveghi, Cîntecul de petrecut, Cîntecul ăl mare)*, deren weitere Gruppierung in Subklassen aber von Autor zu Autor unterschiedlich

sind und meist von der erforschten Region abhängig ist. So unterscheidet Bartók für die Region Maramureș Klagelieder für alte (21–23) und für junge Menschen (20 a–h), die in den folgenden Abbildungen dargestellt sind.

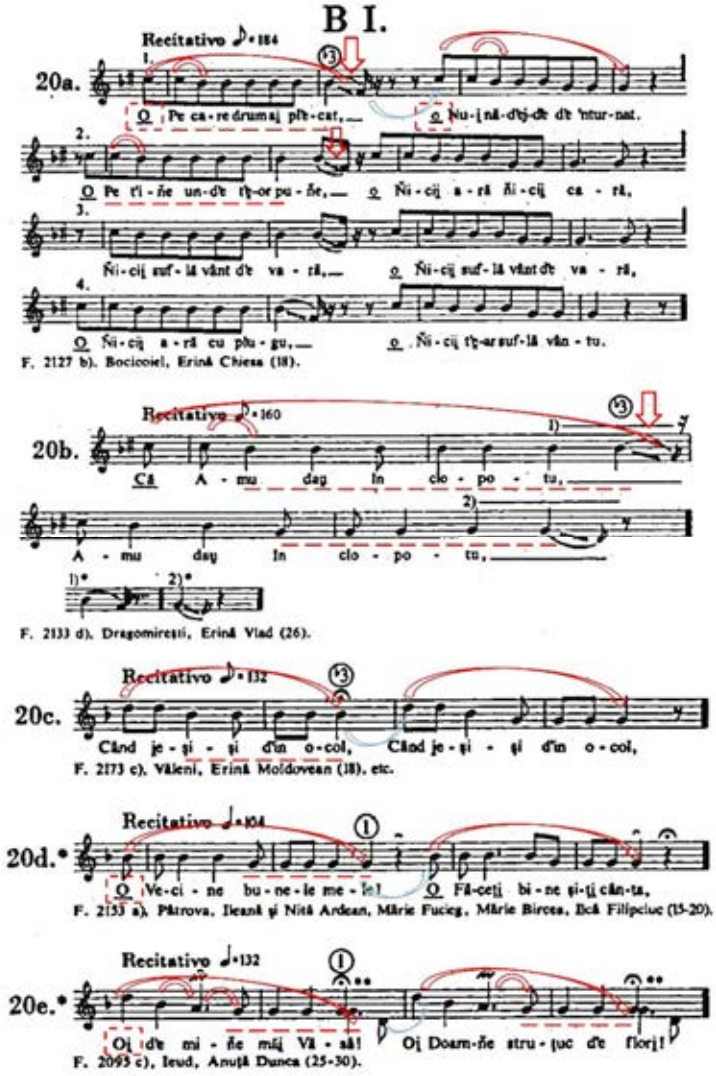


Abb. 30a: 20a–20e: Zeremonielle Gesänge aus den Sub-Klassen β), γ) und δ), in: Bartók (D), S. 54

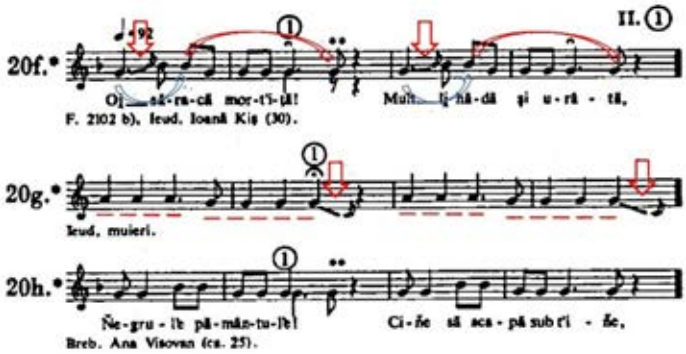


Abb. 30b: 20f–20h: Zeremonielle Gesänge aus den Sub-Klassen β), γ) und δ), in: Bartók (D), S. 55

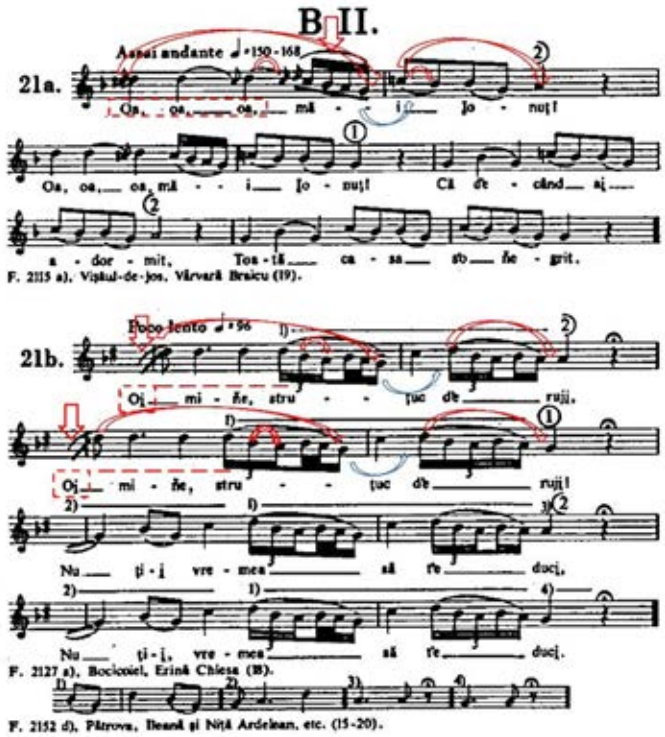


Abb. 31a: 21a+21b – *Bocete* [*Totenklagen*] Maramureş-Typ, in: Bartók (D), S. 55

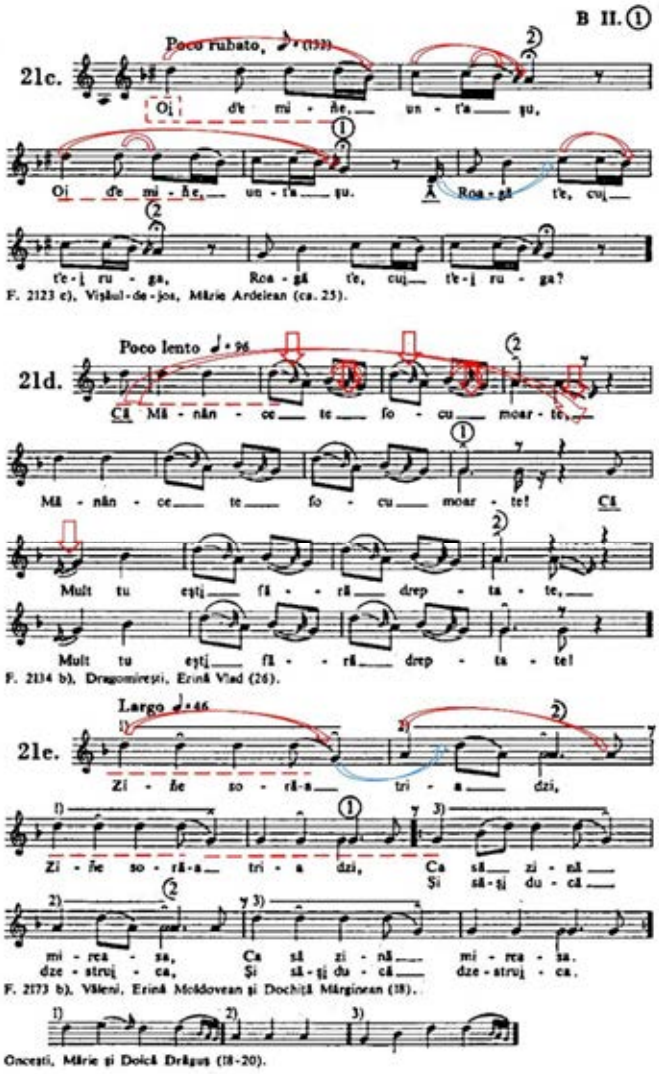


Abb. 31b: 21c–21e – *Bocete* [*Totenklagen*] Maramureş-Typ, in: Bartók (D), S. 56

Neben den zeremoniellen Gesängen, die Brăiloiu und Bartók nur noch im Gebiet Olteniens ausfindig machen konnten, gibt es weitere zeremonielle Gesänge, die zwar nicht im dramaturgischen Zusammenhängen erscheinen, aber eine ähnliche Funktion besitzen. Bei Sperl/Sulițeanu (1998) werden für diese rituellen Gesänge neben zahlreichen Textbeispielen auch zwei Notenbeispiele angegeben:

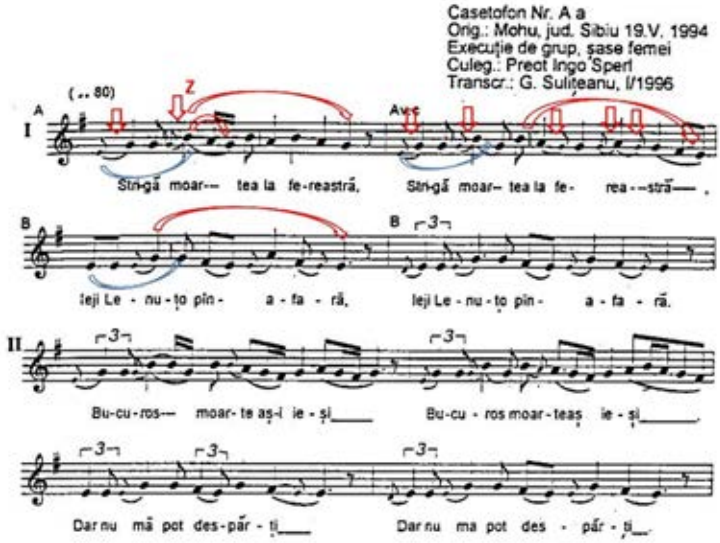


Abb. 32: Ausschnitt aus rituellem Trauergesang, in: Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 360

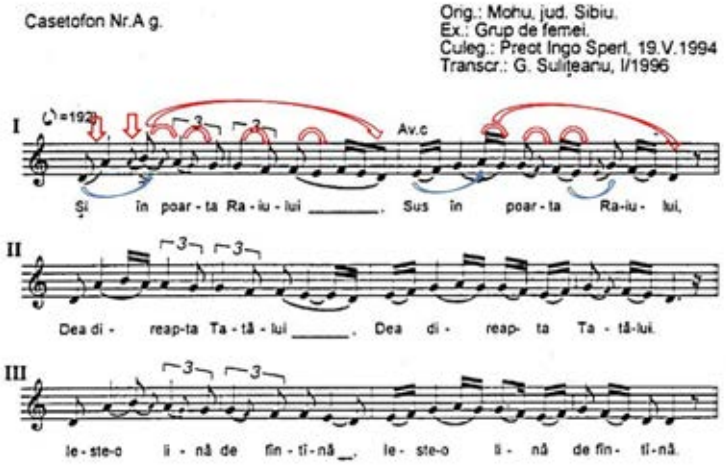


Abb. 33: Ausschnitt aus rituellem Trauergesang, in: Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 364

Totenklagen (Bocete)

In den Kapiteln über die Klage in der Religion **(2.3)** und die Klage in der antiken Tragödie **(2.4)** wurden wiederholt zwei verschiedene Formen des Beklagens bzw. Beweinens als Reaktion auf Leid oder Trauer (etc.) erwähnt. Diese treten meist gemeinsam auf, müssen jedoch ihrem Charakter nach, also hinsichtlich ihres sprachlich-stimmlichen Ursprungs, zwei unterschiedlichen Kategorien zugeordnet werden:

1) einer Gruppe mit gestalteten Klageliedern. Sie folgen bestimmten sprachlich-musikalischen Gesetzmäßigkeiten, die sich in Texten und Melodien widerspiegeln, die zwar variiert, in ihrem Kern aber wiedererkennbar bleiben.

2) einer zweiten Gruppe mit sprachlich-musikalischen Reaktionen, die durch ihre spontan und individuell gestaltete Natur zu expressiven Äußerungen des persönlichen Leids werden. Diese können theoretisch nicht weitergegeben werden, so wie auch ihr Erklingen – anders als im Fall der zeremoniellen Gesänge – an bestimmte Zeiten gebunden ist.

Diese unterschiedlichen Kategorien sind in der rumänischen Folklore deutlich ausgeprägt und vor allem durch Brăiloiu und Bartók genau untersucht worden.

„Im Gegensatz zu den rituellen Totengesängen, die ganz bestimmten Regeln und Normen bei ihrem Vortrag im Laufe der Zeremonie unterworfen sind und die den Text zwingend unverändert beibehalten, ist die Totenklage eine freie und spontane Gefühlsäußerung des jeweiligen Vortragenden.“[137]

Comişel schreibt über die rumänischen *Bocete*:

> „Die Zeremonie des Beweinens (Beklagens), das von allen Völkern der Erde praktiziert wird, drückt einerseits eine spontane, direkte Reaktion auf das persönliche Leid aus (‚eine unmittelbare melodische Reaktion im Angesicht des Leids‘, Constantin Brăiloiu), und andererseits ist es ein traditioneller Akt, der obligatorisch ist.“[138]

Und weiter:

> „Wie auch im Fall der *colinden*, variieren die Texte der *Bocete* je nach Alter, Geschlecht und Verwandtschaftsgrad: Klage für das Kind (*Bocet pentru copil*), für den Junggesellen (*pentru tînăr necăsătorit*), für den Bruder (*pentru frate*), für die Schwester (*soră*), für den Vater (*tată*), die Mutter (*mamă*) etc.

137 Ingo Sperl/Gisela Sulițeanu, *Die Totenklage in Rumänien. Musikethnologische und psychologische Studien* [*Bocetul în România. Studii etnomuzicologice si psihologice*], (= *Studien zur interdisziplinären Thanatologie*, Band 5), Berlin 1998, S. 77.

138 Emilia Comişel, *Studii de etnomuzicologie* [*Studien der Ethnomusikologie*], Band 1, Bukarest 1986, S. 237. Original: „Ceremoniul bocirii mortului, practicat de toate popoarele lumii, reprezintă, pe de o parte, exprimarea spontană, directă, a duerii personale (‚revărsarea melodică a părerii de rău‘, Constantin Brăiloiu), iar pe de altă parte, este un act tradițional, obligatoriu.“ Übersetzt von Roberto Reale.

> Die Terminologie ist ebenso variierend: ‚*vaiet*' (in Bihor), ‚*vaiet de jale*' und ‚*de jale*' (in Hunedoara), ‚*cîntare de jale*', ‚*de jale*', ‚*jelet*', ‚*cîntare morțească*' etc., oder das Verb ist reflexiv: ‚*a se cînta după x*' oder ‚*a se cinta pe x*'."[139]

In den folgenden Notenbeispielen sind Totenklagen aus den Sammlungen von Sperl/Sulițeanu (1998) und Brăiloiu (1936) abgebildet. In diesen Totenklagen kommen alle charakteristischen Merkmale der Klage vor: Ausrufe, Aufschwünge zu absteigenden Melodiekonturen, häufige Verwendung des Sekundintervalls, glissandi, Tonwiederholungen, kleiner Tonumfang (Quinte), die Verwendung des Grenzbereichs zwischen Singen und Sprechen sowie die Verwendung von Mikrotönen.

Im Notenbeispiel in Abb. 34 (Klage für die Freundin) ist neben allen charakteristischen Merkmalen der Klage die häufige Verwendung von Klage-Rufen wie z. B. *Aoleo* oder *Auoleu* (Abb. 37) auffällig:

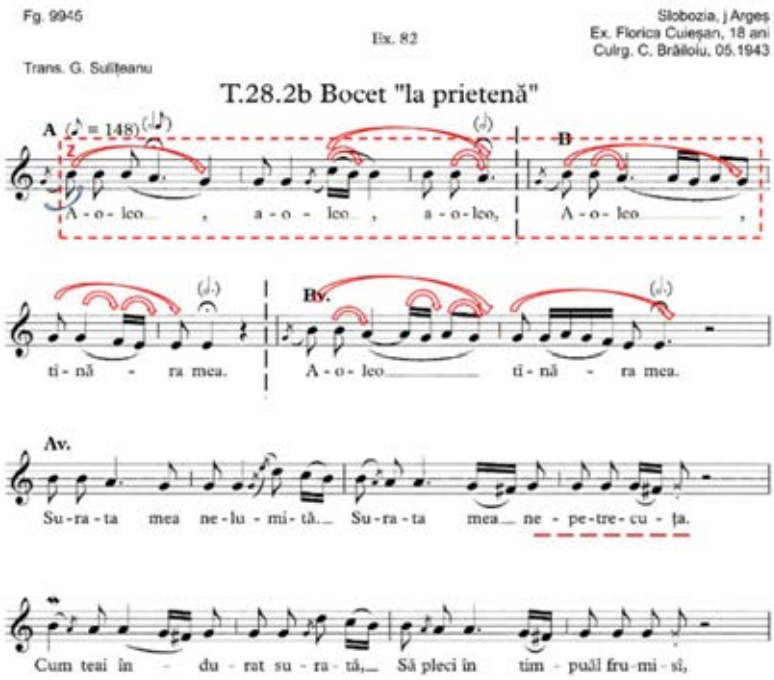


Abb. 34: *Klage für die Freundin*, in: Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 171

139 Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, 1987, S. 238. Original: „Ca și la colinde, textul bocetelor diferă după vîrstă, sex, grad de rudenie: bocet pentru copii, pentru tînăr necăsătorit, pentru frate, soră, tată, mamă etc. Terminologia populară este de asemenea, variată: ‚vaiet' (in Bihor), ‚vaiet de jale' și ‚de jale' (în Hunedoara), ‚cîntare de jale', ‚de jale', ‚jelet', ‚cîntare morțească' etc., iar verbul este reflexiv: ‚a se cînta după x' oder ‚a se cinta pe x'." Übersetzt von Roberto Reale.

In der Totenklage in Abbildung 35a kommt der Aspekt der Verwendung des Grenzbereichs zwischen Singen und Sprechen sehr deutlich zum Ausdruck: Das Lied beginnt mit Sprechgesang und ungenauen Tonhöhen und geht in der fünften Zeile in Gesang über. Neben den musikalischen Elementen der Klage sind auch formale Ähnlichkeiten zu den Totenklagen aus anderen Regionen nachvollziehbar. Die Unterbrechungen, die mit Klagelauten und Schreien „gefüllt" sind, erinnern u. a. an die Beschreibung des formalen Aufbaus der Klagen bei den Akpafu in Ghana: „Although not formulated as such by the Akpafu, the dirge may be described as a combination of singing (*sinō isi*), normal speaking, and a kind of Sprechstimme; it is as if the three forms of vocalization existed in a continuum whose span the singer explores freely."[140]

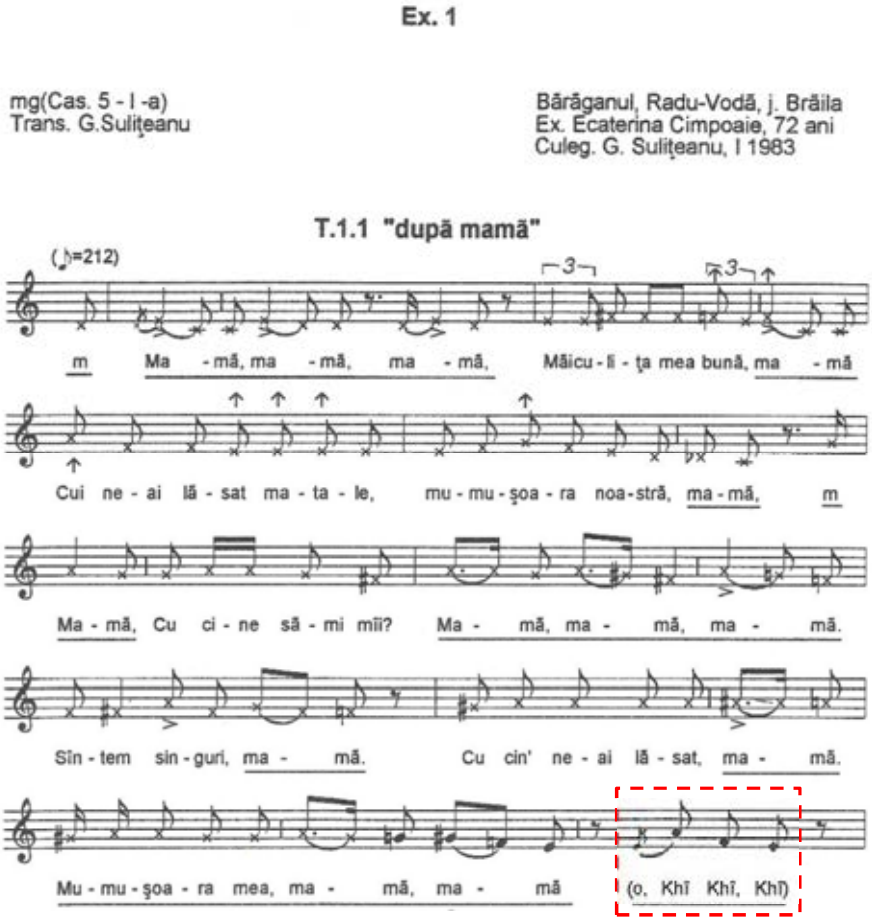


Abb. *35a*: Ausschnitt aus *Klage für die Mutter*, in: Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 120

140 Kofi Agawu, *Music in the Funeral Traditions of the Akpafu*, in: *Ethnomusicology*, Band 32 (1988), Nr. 1, S. 87. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/85226, Zugriff am 1. März 2017, 14:42 Uhr.

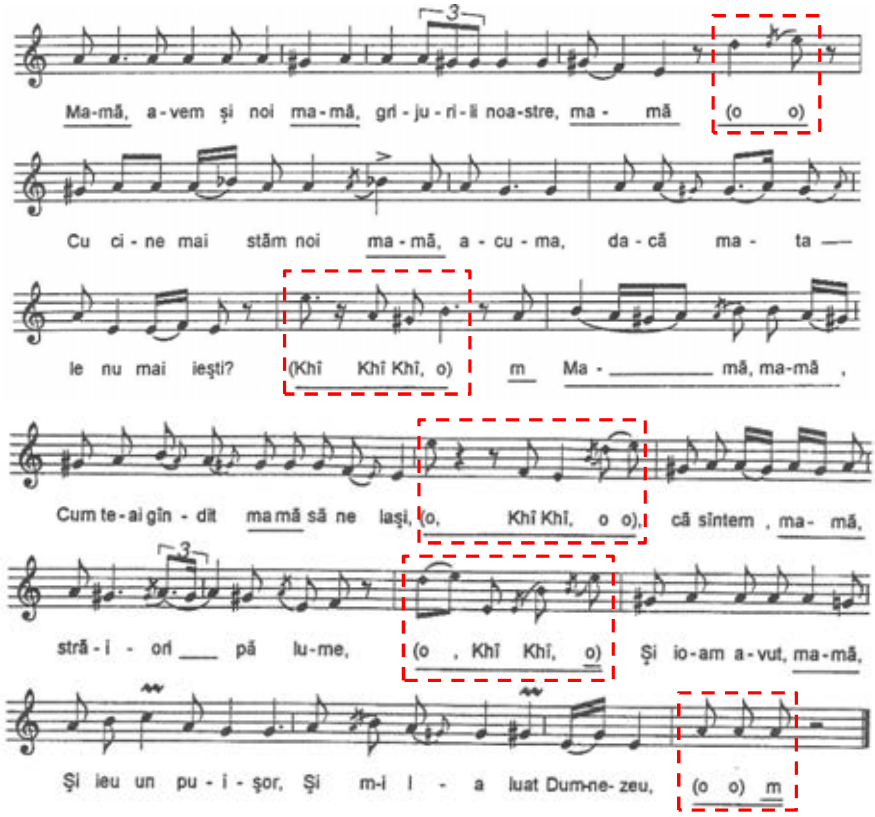


Abb. 35b: Ausschnitt aus *Klage für die Mutter*, in: Sperl/Suliţeanu, 1998, S. 120/121

In der folgenden Klage für die Mutter (Abb. 37) kann neben allen charakteristischen musikalischen Merkmalen der Klage auch die auf Gestaltvariation beruhende formale Konstruktion nachvollzogen werden: Ausgehend von der Melodie bei A in der dritten Zeile in Abb. 37 (in Abb. 36 erste Zeile), kann die Konstruktion aller vorhergehenden und folgenden Melodiephrasen verstanden werden. In der Abb. 36 wurde diese Technik mit den farblich gekennzeichneten Elementen nachvollzogen.

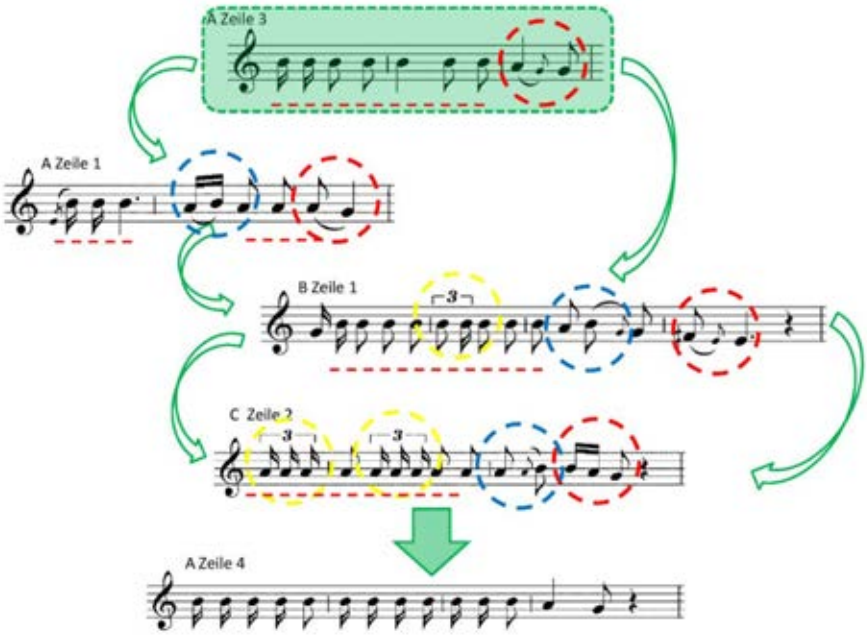


Abb. 36: Gestaltvariation in *Klage für die Mutter*

Diese Art der Melodiegestaltung wurde von Kuckertz als „Gestaltvariation" bezeichnet und in der traditionellen Musik vieler Kulturen nachgewiesen.[141] Einige charakteristische melodische Bauelemente (hier Aufschwünge, Tonwiederholungen, Sekundschritte auf- und abwärts) werden so miteinander kombiniert, dass zahlreiche Varianten einer Melodie entstehen, die alle auf die Ursprungsmelodie zurückzuführen sind. Diese Form der Melodiebildung wird in der vorliegenden Arbeit bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt auch eine wichtige Rolle spielen, da sie ein charakteristisches Merkmal von Enescus Musiksprache ist, das auf seine rumänischen Wurzeln verweist. In diesem Fall spiegelt sich im Grad der Variation die Intensität der Klage wider. Im vorliegenden Beispiel beginnt die Klage mit einem Ausruf (*Auoleu*), der auf einem Aufschwung erfolgt, von dem aus über zwei Gruppen von Tonrepetitionen das *g'* erreicht wird. Mit diesen Elementen erfolgt die Gestaltung der nächsten Phrase (B), die zum Ton zurückführt, von dem aus der Aufschwung erfolgte (*e'*). Im Vergleich zu der zweiten und dritten Zeile ist diese erste Zeile bewegter. Ab der dritten Zeile setzten sich mehr und mehr Tonrepetitionen durch, die einen ebenso intensiven, aber weniger „expressiven" Gestus der Klage repräsentieren als der in den Zeilen davor.

141 Vgl. Josef Kuckertz, *Variationen in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden*, Regensburg 1963, S. 1.

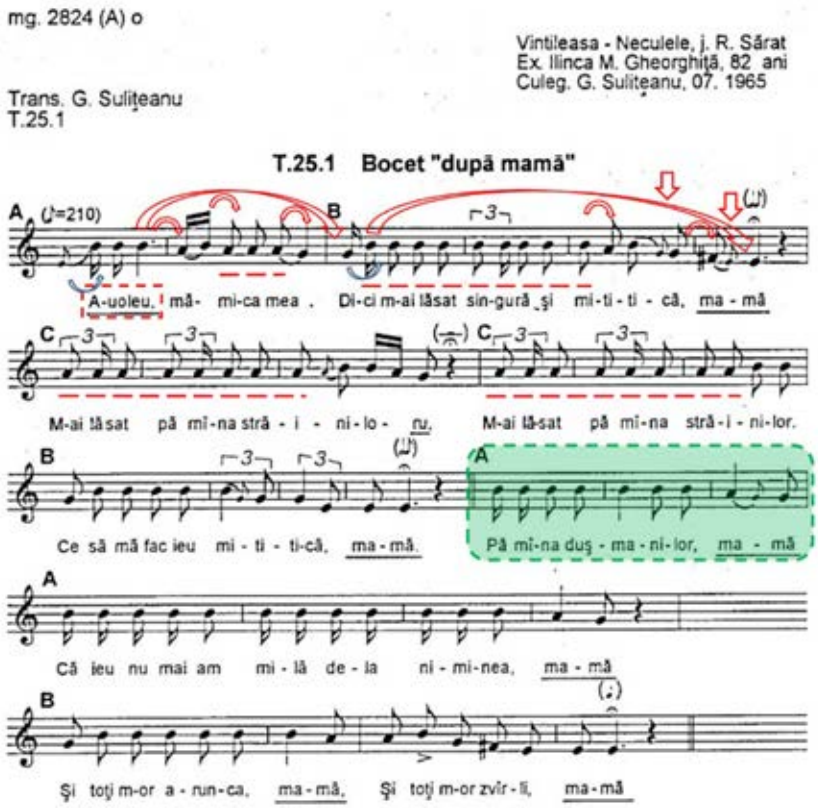


Abb. 37: Ausschnitt aus *Klage für die Mutter*, in: Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 166–167

Ein Vergleich der rumänischen Totenklagen aus den Sammlungen von Brăiloiu, Comişel und Sperl/Sulițeanu erlaubt die These, dass ein Zusammenhang zwischen der Intensität des Schmerzes und einem speziellen Aspekt der Konstruktionsweise der Totenklagen vorliegt: Die Länge der Einheiten der Phrasen, durch die sich formale Artikulationspunkte innerhalb der Klagen ergeben, scheint abzunehmen, je größer der Schmerz ist, der durch die Klage zum Ausdruck kommt. Trotz einiger Ausnahmen, wie der in Abb. 38 angegebenen Totenklage für die Mutter, scheinen in der Regel kurze und „einfache“, aber dadurch sehr prägnante melodische Formeln für die Totenklagen für nächste Verwandte typisch zu sein. Diese Vermutung wird durch das folgende Beispiel bestärkt:

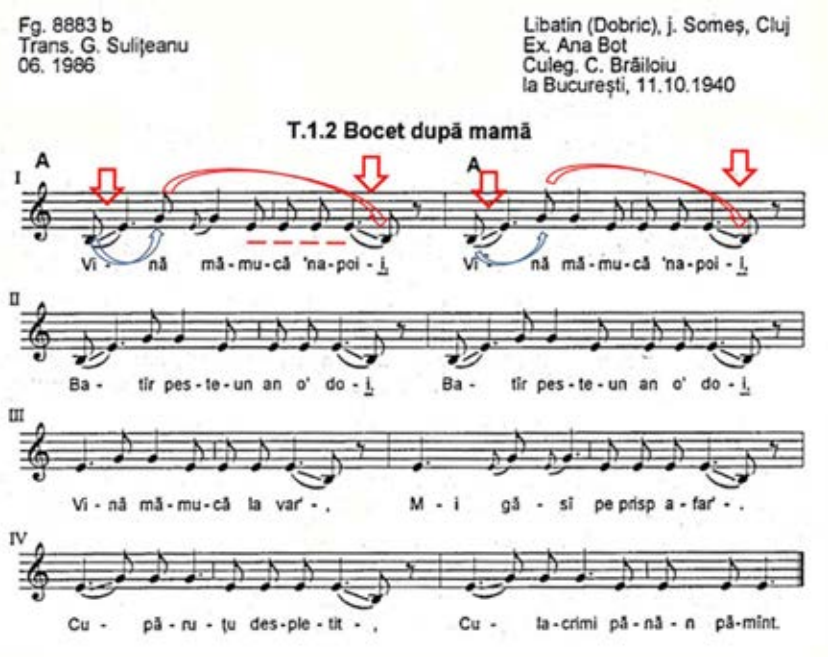


Abb. 38: *Klage für die Mutter*, in: Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 122

Auch in der folgenden *Klage für die Tochter* wird eine kurze Klage-Formel mehrfach wiederholt. Der anfängliche Aufschwung wird über zwei abwärts geführte Terzintervalle in Tonrepetitionen übergeleitet, die den Eindruck erwecken, als würden diese „ins Leere“ laufen. Insgesamt spiegelt sich in der melodisch-rhythmischen Gestaltung dieser Klage ein auskomponierter „Seufzer“ wider. In Abb. 39 sind die Frequenzen verschiedener Atemtypen dargestellt. Unter a) ist die Frequenz bei Normalatmung abgebildet, wohingegen b)–e) die Frequenzen pathologischer Atemtypen zeigen. Davon stellt e) die Frequenz bei sog. „Seufzeratmung“ dar[142]. Beim Vergleich der Melodie der Klage mit der Frequenz der Normalatmung und der Frequenz der Seufzeratmung kann man erkennen, dass die Kontur der Melodie weitestgehend mit der Kontur der Frequenz bei Seufzeratmung übereinstimmt.

142 Seelisch bedingte Atemstörung in Form – evtl. anfallsweisen – tiefen Atemholens mit dem Gefühl des zwangsweisen Durchatmenmüssens.

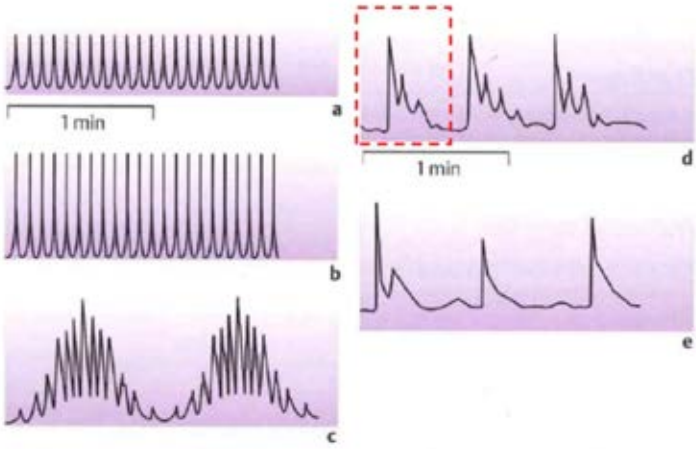


Abb. 39a: Normale Atemfrequenz (a) und verschiedenen pathologische Atemfrequenzen des Menschen; b) Kußmaul-Atmung; c) Cheyne-Stokes-Atmung; d) Seufzeratmung; e) Biot-Atmung, nach Lorenz/Bals, *Checkliste Pneumologie*, New York 2015, S. 16

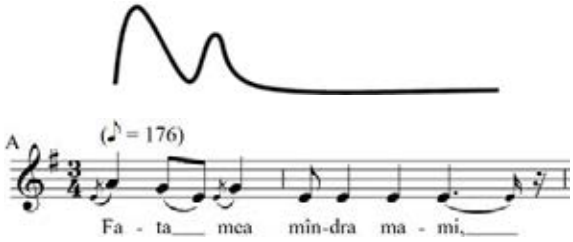


Abb. 39b: Kontur der Melodie einer Totenklage für die Mutter (Ausschnitt aus Abb. 40)

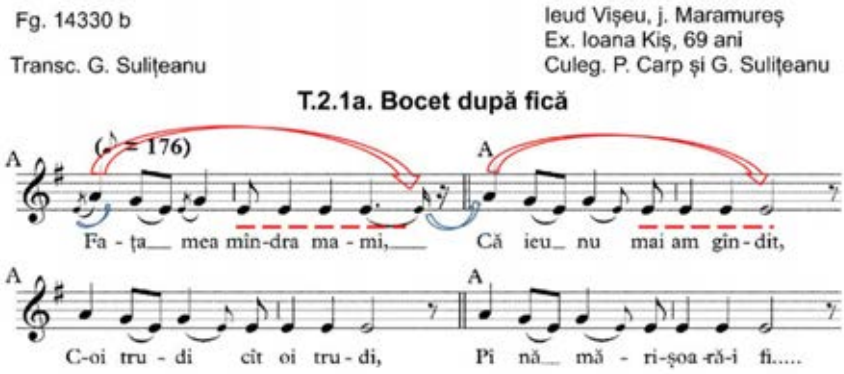


Abb. 40: Klage für die Tochter in Sperl/Sulițeanu, 1998, S. 123

Diese Beobachtung kann auch anhand der folgenden Totenklagen, die von Brăiloiu aufgezeichnet wurden, bestätigt werden. In *Bocete din Oaş* [*Klagelieder aus Oaş*] (1936) führt Brăiloiu eine detaillierte Analyse der Melodien der Totenklagen aus Oaş durch, von denen im Folgenden drei abgebildet sind. Dabei ist in der obersten Zeile jeweils die Grundmelodie angegeben, von der ausgehend alle weiteren Zeilen verstanden werden können. Diese finden sich unterhalb der Grundmelodie, wobei jeweils nur diejenigen Noten angegeben wurden, die von denen der Grundmelodie abweichen. Diese Form der Transkription ist die geeignetste Art, um das Phänomen der Gestaltvariation festzuhalten.

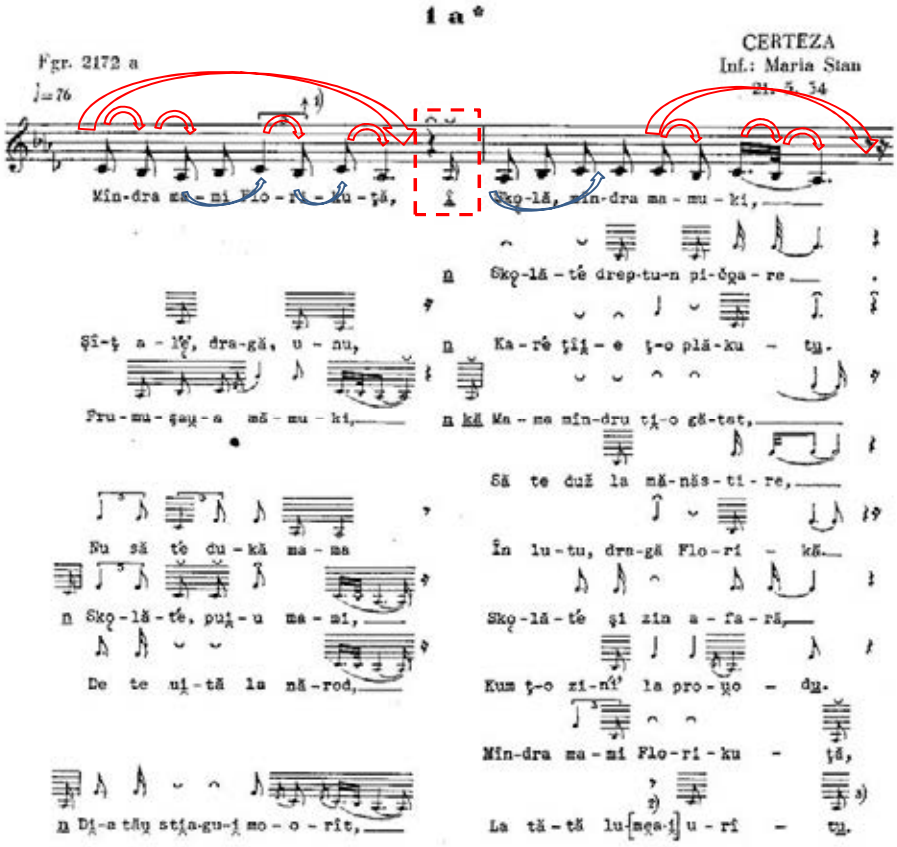


Abb. 41: *Ca la fiică* [*Wie für die Tochter*] in Brăiloiu, 1936, Bsp. 1a

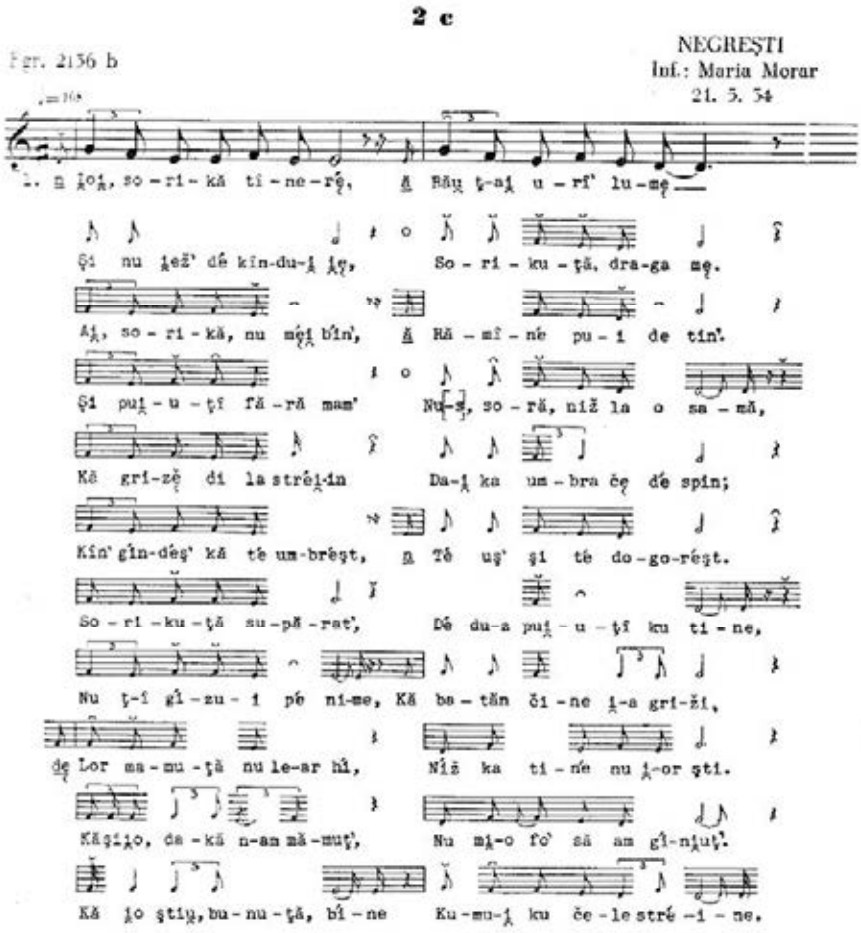


Abb. 42: *Ca la soră* [*Wie für die Schwester*] in: Brăiloiu, 1936, Bsp. 2c

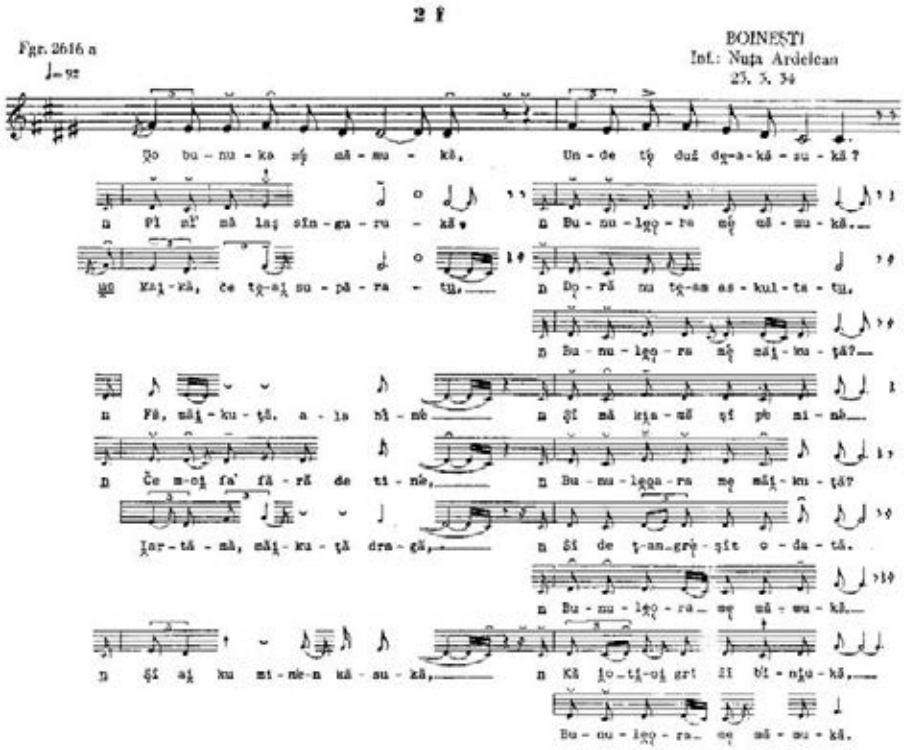


*Abb. 4*3: *Ca la mamă* [*Für die Mutter/allg.*] in: Brăiloiu, 1936, S. 2 f

Das Fortbestehen dieser Elemente der Klage wird in Kapitel (2.6) aus der Perspektive der Kunstmusik aufgegriffen, wo sich spätestens mit der Entstehung der Mehrstimmigkeit im westeuropäischen Abendland ein Klage-Topos zu entwickeln begann, der bis in unsere heutige Zeit nachweisbar ist.

2.6 Klage als ästhetisches Mittel und als Topos in der Kunstmusik des westeuropäischen Abendlandes

Auf vergleichbare Weise, wie das Motiv der Klage aus einem authentischen Lebensumfeld in die Tragödien des antiken Griechenlands aufgenommen wurde, ist es auch in der Kunstmusik zu einem wichtigen Topos geworden. Dennoch ist der Klage-Begriff selbst musikenzyklopädisch nicht definiert, sondern wird z. B. im *MGG*2 (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1997) nur teilweise in den entsprechenden Länderkapiteln behandelt. Im *MGG* findet sich stattdessen eine Definition für den Begriff Trauermusik. Im Rahmen dieser Definition „[…] besteht hier neben der elementar anthropologischen Aufgabe, bei der Verlustbewältigung zu helfen, eine ästhetische. Sie kann die funktionale in den Hintergrund drängen oder ganz vergessen machen […]."[143] Neben der Unterscheidung nach Anlässen (personal oder kollektiv, aktuell oder historisch, erlebt oder verordnet und natürlich[144]) erfolgt bei diesem Definitionsversuch eine Einordnung von Trauermusiken in Gattungen, die im Einklang mit den Konventionen abendländischer Musik stehen: 1. Lamenti, 2. Nänien, 3. Gelegenheitsthrenodien, 4. Tombeaux, 5. Trauerkantaten, 6. Trauersymphonik; 7. Trauermärsche, 8. Untypische Bezeichnungen.

Anstelle der Bezeichnung Klage wird in musikalischen Kontexten häufig der italienische Begriff *Lamento* bzw. das lateinische *Lamentatio* verwendet, wodurch sogleich auf zwei verschiedene Erscheinungsformen des Phänomens in der Musik verwiesen wird. In diesem Zusammenhang ist die Rolle der geistlichen Musik von elementarer Bedeutung: Liturgische Vertonungen der Bibel repräsentieren eine wichtige Station beim Aufkommen des Klage-Topos in der Kunstmusik des westeuropäischen Abendlandes.

Lamentatio – Der Klang biblischer Klagen

Der Begriff *Lamentatio* bezieht sich in erster Linie auf die liturgischen Vertonungen der biblischen Klagelieder des Propheten Jeremias (*Lamentationes Jeremiae*). Seit der frühchristlichen Zeit und im Mittelalter war es üblich, dass Lesungen gesungen und nicht mit lauter Sprechstimme rezitiert wurden.[145]

> „Im nächtlichen Stundengebet (Matutin, Mette) des römischen Ritus kommen im Verlauf des Kirchenjahres sämtliche Bücher der Bibel (zumindest theoretisch) zur Verlesung (*lectio continua*). Schon seit den ältesten Zeiten treffen auf die Karwoche die Bücher des Propheten Jeremias, und zwar auf die drei großen Kartage das *sacrum triduum*, Gründonnerstag (*feria in quinta coena domini*), Karfreitag (*feria sexta in Parasceve*) und Karsamstag (*sabbatum*

143 Werner Braun, [Artikel] *Trauermusik*, in: *MGGS9*, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 749.
144 Ebda., Sp. 750.
145 Vgl. Peter Jeffrey, [Artikel] *Lektionstöne*, in: *MGGS8*, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 1095.

sacrum), die ihm zugeschriebenen Klagelieder (*lamentationes*), in denen die Vernichtung der heiligen Stadt Jerusalem (587 v. Chr.) betrauert wird."[146]

Die *Lamentationes* werden auf einem Lektionston gesungen, der die Hauptbestandteile Initium, Tenor a, Mittelkadenz sowie Schlusskadenz enthält und deren verschiedenartige Gestaltung die Anpassung an verschieden lange Textstellen erlaubt.[147] Im Folgenden ist zunächst der Text des 2. Klageliedes Jeremias' angegeben; danach die Fassung in Quadratnotation aus dem *Liber usualis* (Abb. 44a, mit rot-markierten Strophenanfängen) und ihre Transkription (Abb. 44b):

> [8] Zu schleifen plante der Herr / die Mauer der Tochter Zion. Er spannte die Messschnur und zog nicht zurück / die Hand vom Vertilgen. Trauern ließ er Wall und Mauer; / miteinander sanken sie nieder.
>
> [9] In den Boden sanken ihre Tore, / ihre Riegel hat er zerstört und zerbrochen. Ihr König und ihre Fürsten sind unter den Völkern, / keine Weisung ist da, auch keine Offenbarung / schenkt der Herr ihren Propheten.
>
> [10] Am Boden sitzen, verstummt, / die Ältesten der Tochter Zion, streuen sich Staub aufs Haupt, / legen Trauerkleider an. Zu Boden senken den Kopf / die Mädchen von Jerusalem.
>
> [11] Meine Augen ermatten vor Tränen, / mein Inneres glüht. Ausgeschüttet auf die Erde ist mein Herz / über den Zusammenbruch der Tochter, meines Volkes. Kind und Säugling verschmachten / auf den Plätzen der Stadt.
>
> (Jeremias, Klagelied 2,8–11)

146 Bruno Stäblein, [Artikel] *Lamentatio*, in: *MGGS8*, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 893.
147 Stäblein, [Artikel] *Lamentatio*, *MGGS8*, 1996, Sp. 895.

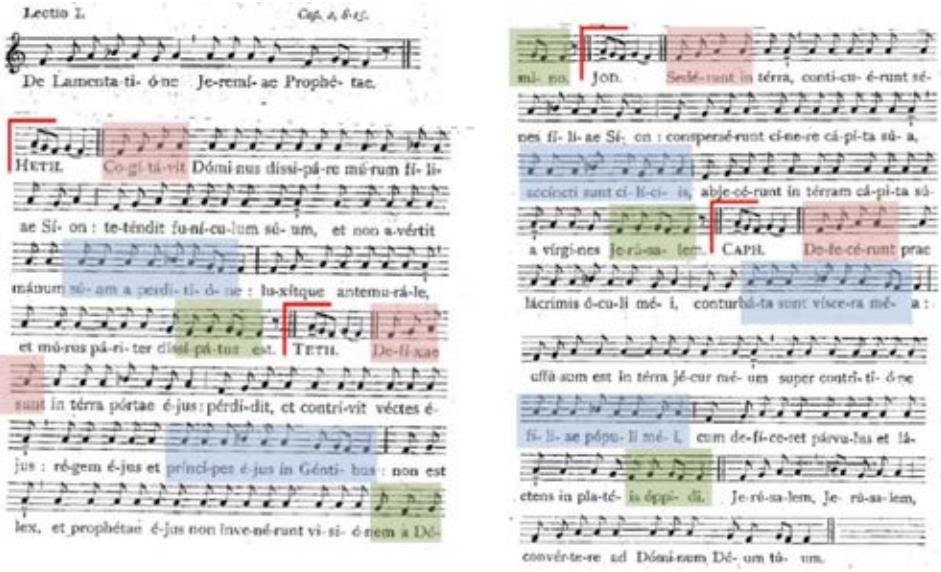


Abb. 44a: 2. Klagelied Jeremias (2, 9–11), in: *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu Gregoriano: ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato*, Paris 1962, S. 692–693

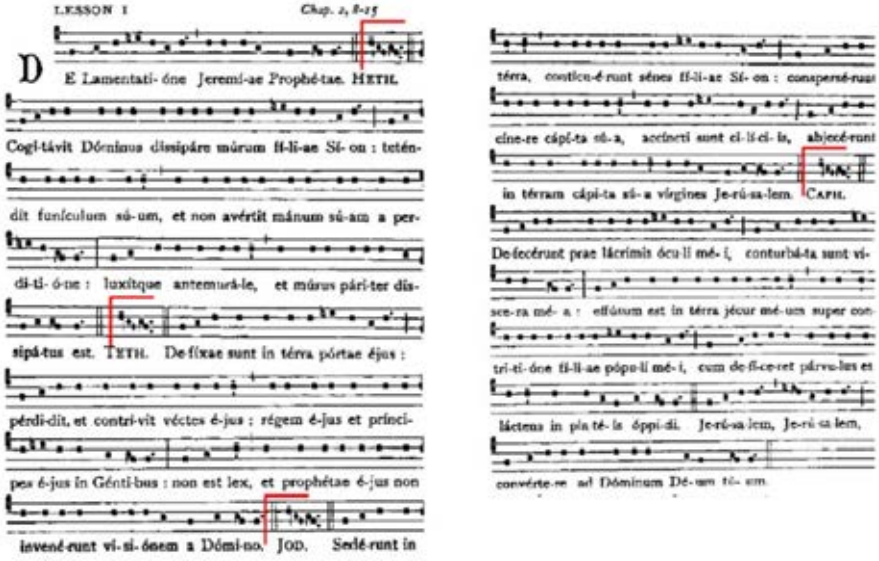


Abb. 44b: Transkription des zweiten Klageliedes Jeremias (2,9–11), aus: *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis: cum cantu Gregoriano quem ex editione typica in recentioris musicae notulas translatum solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt*, Paris 1932, S. 505–507

Der Transkription des zweiten Klageliedes Jeremias aus dem *Liber usualis* ist deutlich zu entnehmen, dass der Vertonung ein Konstruktionsprinzip zu Grunde liegt, das generell auch im Bereich der Volksmusik eine große Rolle spielt und von Kuckertz als Gestaltvariation bezeichnet wurde (Kuckertz 1963, hier Kap. 2). Dabei werden die Abschnitte einer Melodie-Kontur zwischen den wiederkehrenden Anfangs-, Zwischen- und Endstationen (in Abb. 44b rot, blau und grün) variiert. Die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* wird zeigen, dass dieses melodische Kompositionsprinzip allgegenwärtig ist.

Charakteristisch für jüdische Lamentationsformeln sind „[…] kurze, teilweise mit Pausen durchsetzte, ausdrucksstarke Melodien (das Klagen nachahmend), die oftmals sehr kunstfertig und reichhaltig verziert wurden."[148] Die Übernahme musikalischer Formen der Klage aus den traditionellen Toten- und Begräbnisriten scheint in diesem Zusammenhang aufgrund der geschilderten Nähe zu Gestaltungsformen der Volksmusik nachvollziehbar. Anhand von Abb. 44b lassen sich folgende Merkmale der Lamentationen festhalten:

- Vorhandensein eines Zentraltons (Psalmtöne),
- Vorhandensein von Lektionstönen („melodische Formeln, die beim Absingen von Lesungen in der lateinischen christlichen Liturgie verwendet werden"[149]),
- Melodiebewegung hauptsächlich über Schrittbewegungen; Sprünge zumeist am Anfang und am Ende der Zeilen,
- viele Tonwiederholungen,
- geringer Tonumfang (große Terz, vereinzelt Quarte),
- eine Deklamationsart, die im Bereich zwischen Sprechen und Singen zu verorten ist,
- Prädominanz absteigender Melodie-Konturen, die nach Melodie-Aufschwüngen und Tonwiederholungen regelmäßig erscheinen.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts setzte die mehrstimmige Komposition von *Lamentationes* für die Liturgie der drei Kartage ein, und in der Folgezeit ist die Tendenz zu beobachten, dass *Lamentationes* immer häufiger außerhalb der Feiertage vorgetragen wurden. Dadurch entstand eine Musikpraxis außerhalb des geistlichen Kontextes, in dem sich die gestalterischen Mittel jedoch zunächst lange Zeit an der geistlichen Musik orientierten. Mit Liedern, Madrigalen, Kirchen- und Triosonaten sowie Concerti bildeten sich instrumentale Musikpraktiken einerseits, und durch die Übertragung der musikalischen und inhaltlichen Motive aus dem kirchlichen Kontext und dem Bereich der Mythologie und Antike auf dramatische Werke größeren Maßstabs begann andererseits die Genese der frühen Formen der Oper des 16. Jahrhunderts. Fortan entwickelte sich auf dem europäischen Kontinent die Kunstmusik, mit den Bereichen Instrumentalmusik und Oper, die sich über verschiedene Zwischenstadien parallel zu den weiterhin bestehenden Musikformen der traditionellen Musik und der

148 Heike Blumenberg, *De lamentatione Jeremiae Prophetae: Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18. Jahrhundert*, (= *Hochschulschriften der Universität der Künste*), Berlin 2008, S. 30.

149 Vgl. Jeffery, [Artikel] *Lektionstöne*, *MGGS8*, 1996, Sp. 1095.

geistlichen Musik ausformte. Die drei Bereiche der Musik (Kirchenmusik, weltliche Musik und Folklore), die ab dem 15. Jahrhundert nebeneinander existierten, können neben u. a. regionalen oder musikpraktischen Aspekten auch hinsichtlich der darin wirksamen Gestaltungsprozesse unterschieden werden. Dabei ist für die Kirche eine Praxis und eine Kultur des Erhaltens, für Kunstmusik eine Kultur kognitiver Gestaltungsprozesse und für die Folklore eine Kultur der Intuition kennzeichnend. Unabhängig hiervon kommt der Klage-Topos in allen drei Bereichen gleichermaßen zum Ausdruck, wobei die Art und Weise der Gestaltung innerhalb der drei Musikbereiche – (beherrschend, kognitiv, expressiv) – gerade im Hinblick auf den künstlerischen Stellenwert des Klage-Topos und seiner technisch-funktionellen Handhabung sehr aufschlussreich ist.

Die Klage im Umfeld der Affektenlehre in der Kunstmusik

Im europäischen Abendland hat sich seit dem 16. Jahrhundert für die Bezeichnung emotionaler Vorgänge in der Musik der Begriff musikalischer Affekt eingebürgert. Er ist

> „[…] über Jahrhunderte hindurch das wesentliche Merkmal der Musik hinsichtlich ihres ‚Inhalts', ihrer Bestimmung und Wirkung: Durch Musik soll ‚das Herz der Zuhörer gerühret/und [sollen] die affectus bewegt werden (PraetoriusS $_3$, 1619, S. 229). Diese Hauptaufgabe wurde je nach Epochensituation immer wieder neu beschrieben, dabei auch modifiziert und präzisiert. Erst durch das Wahrnehmen ‚tönend bewegter Formen' (Hanslick 1854) geriet sie in Verruf bzw. sank sie ins Triviale ab. Doch als zumindest immanenter Bestandteil einer Musiklehre hat sie die Zeit überdauert."[150]

Die Geschichte des Affekts in der Kunstmusik des europäischen Abendlandes ist eine Geschichte fortwährender Auf- und Umwertungsprozesse, hervorgerufen durch die Frage, ob Musik die Fähigkeit zugebilligt wird, Affekte darzustellen und auszulösen oder nicht. Schon in der Antike bewegte diese Frage die Philosophen, die wiederholt auf die Wirkungsmacht musikalischer Affekte hingewiesen haben:

> „Wir sagten: Gedichte klagenden und traurigen Inhalts hätten wir nicht nötig?"
>
> „Nein."
>
> „In welchen Tonarten stehen denn nun klagende Melodien? Sag du es; du bist Musiker."
>
> „In der mixolydischen, der syntonolydischen und ähnlichen."
>
> „Sie sind also auszuschließen. Für Frauen sogar, die tüchtig sein sollen, sind sie ungeeignet; erst recht also für Männer."
>
> „Jawohl."
>
> „Ferner ist Trunkenheit für einen Wächter etwas höchst Ungeschickliches, ebenso Weichlichkeit und Trägheit."

150 Werner Braun, [Artikel] *Affekt*, *MGGS1*, Kassel/Stuttgart 1994, Sp. 31.

„Freilich."

„Welche Tonarten sind die weichlichen und eignen sich zu Trinkliedern?"

„Die ionische und die lydische. Man heißt sie die schlaffen."

(Plato, *Der Staat*, drittes Buch, IX und X)[151]

Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurden die „Effekte", die den Nutzen von Musik (also die Funktion) beschreiben, gegenüber den Gemütsbewegungen (also den „Affekten" im engeren Sinn) zurückgedrängt:

> „Auf ein neues Affektverständnis um die Mitte des 16. Jh. deuten verschiedene Indizien: die intensive kompositorische Ausdeutung larmoyanter Texte oder Textpassagen im Madrigal, damit zusammenhängend die Versuche mit Chromatik und Enharmonik und schließlich das gewachsene Interesse für die Schattenseiten des menschlichen ‚Gemüths' überhaupt, wodurch das Nützlichkeitsdenken der alten *Effectus musicae* überwundern oder eingeschränkt erscheint."[152]

Zu jener Zeit hatte der Komponist bei der Vertonung von Texten den emotionalen Gehalt der Texte musikalisch umzusetzen und auf diese Weise als „Affekt" den Zuhörern nahezubringen. Allerdings war – vor allem bei der Übertragung dieser Affektenlehre auf die Instrumentalmusik – durchaus umstritten, ob die Zuhörer überhaupt in der Lage sind, die intendierten Affekte wahrzunehmen.

Das Aufkommen der Idee der absoluten Musik bewirkte eine definitive Absage an das Prinzip der Affektdarstellungen.

> „Von dieser hohen Warte aus erschien Vokalmusik nur noch als schwächlich gefühlig: Umkehrung bisheriger Verhältnisse, die vom Primat des Singtextes bestimmt waren. Die Gefühle, mit denen es die eigentliche Kunst zu tun hat – man sagte wieder oder noch *Affekte* –, sind von ihrer ‚Stofflichkeit' befreit und erscheinen in solcher Abstraktheit sakralisiert (Wilh. H. Wackenroder) oder sonst ins Metaphysische entrückt (A. Schopenhauer). Für Hanslick sind sie dann nur noch Hilfen für den Interpreten; mit dem Wesen Musik haben sie nichts zu tun."[153]

Den Schlusspunkt stellt Eduard Hanslicks Theorie der Musik als „tönernd bewegte Form" dar, demzufolge die Affekte keine Rolle mehr zu spielen haben. Hanslick hat damit einen Punkt hinter die Diskussion um Musikästhetik gesetzt, hinter den die Affektenlehre nicht mehr zurückfallen konnte.

151 Deutsche Übersetzung von August Horneffer, in: Platon, *Der Staat*, Stuttgart 1973, S. 86–88.
152 Braun, [Artikel] *Affekt*, *MGGS1*, 1994, Sp. 37.
153 Ebda, Sp. 40.

Aspekte der Rhetorik bei der Melodiegestaltung:
Die Figurenlehren des 17.–18. Jahrhunderts

Ausgehend von der Feststellung, dass Sprache und Musik stets ein bestimmtes Ausdrucksanliegen oder ein Mitteilungswunsch innewohnt, dem im Kern ein Gedanke, eine Idee oder ein Thema zu Grunde liegt, wurden aus dem Bewusstsein der Analogie von Musik und Sprache heraus rhetorische Elemente, die bei der Darstellung dieser Ausdrucksanliegen und Mitteilungswünsche in der Sprache verwendet werden, auf die Tonkunst übertragen:

> „Die semantische Funktion von ‚Sprache' erhielt Musik schließlich in dem Moment, in dem die Absicht einer Mitteilung primär oder doch zumindest evident wurde. […] Das ‚Verstehen' konnte, im einfachsten Fall, lediglich durch ein gefühlsmäßiges Erfassen, von einzelnen ‚musik-sprachlichen' Elementen vonstattengehen, es konnte aber auch durch einen Grundkonsens in Bezug auf eine groß angelegte symbol-sprachliche Semantik gewährleistet sein, die durch musikerzieherische Maßnahmen allgemein oder doch zumindest einem Kreis von ‚Kennern' bekannt war."[154]

Gemeinsamkeiten von Sprache und Musik können den Bereichen Grammatik und Rhetorik, Periodik, Form und Gattungsaspekte sowie Wort-Ton-Verhältnis, Semantik, Deklamation und Vortrag zugeordnet werden.[155] Mit dem Beginn des Humanismus nahmen die symbolsprachlichen Absichten der Komponisten immer konkretere Züge an. Man berief sich z. T. auf die bereits erwähnten Ideale der Antike und erblickte in dem kunstvollen System der klassischen Rhetorik eine Möglichkeit, „[…] ein vorhandenes semantisches Netzwerk für die Zwecke einer Mitteilung durch musiksprachliche Symbolik zu adaptieren."[156]

Formen der Klage in den Figurenlehren des 17.–18. Jahrhunderts

In der Instrumentalmusik konnten nach vorgegebenen Regeln durch musikalisch-rhetorische Figuren Affekte musikalisch dargestellt werden.[157] Verschiedene Figurenlehren entstanden als Folge der anerkannten Auffassung (s. o.) von Musik als ein Medium, das hauptsächlich der Darstellung von Affekten dient. In den Figurenlehren manifestierte sich der Klage-Topos von Beginn an zwar unter Verwendung verschiedener Termini, aber stets mit bestimmbaren, gleichbleibenden Elementen, die auf der vegetativen Konnotation des Atmens als *sospiro* bzw. als Seufzer basieren.

> **sospiràre** *prov.* sospirar; *fr.* soupirer; *sp.* e *port.* Suspirare: = *lat.* SUSPIRARE composto di SUS per SUBS *in su* e SPIRARE *alitare* (v. *Spirare*). Mandare un

154 Hartmut Krones, [Artikel] *Musik und Rhetorik*, in: *MGGS6*, Kassel/Stuttgart 1997, Sp. 815.
155 Vgl. Krones, [Artikel] *Musik und Rhetorik*, *MGGS6*, 1997, Sp. 814 ff.
156 Ebda., Sp 815.
157 Zur Figurenlehre siehe auch Albrecht D. Stoll, *Figur und Affekt; Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieu* (= *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* 4), Tutzing 1974.

respiro dal profondo del petto, come fà chi è agitato da tristezza, amore o altra malinconica passione; *fig.* Rimpiangere cosa perduta; ovvero Desiderare animosamente. Deriv. *Sospíro; Sospírevole; Sospiróso*[158]

sospiràre (seufzen) umgangssprachl. sospirar; fanz. soupirer; *span.* und *port.* Suspirare: = *lat.* SUSPIRARE zusammengesetzt aus Sus statt subs und spirare alitare (tief atmen) (siehe Spirare). Einen tiefen Atemzug aus der Brust herausgeben, wie derjenige es tut, der von Traurigkeit, Liebe oder anderer melancholischer Leidenschaft ergriffen ist; figurativ; einer verlorenen Sache nachweinen; oder sie angstvoll begehren. Ableitungen *Sospíro; Sospírevole; Sospiróso*

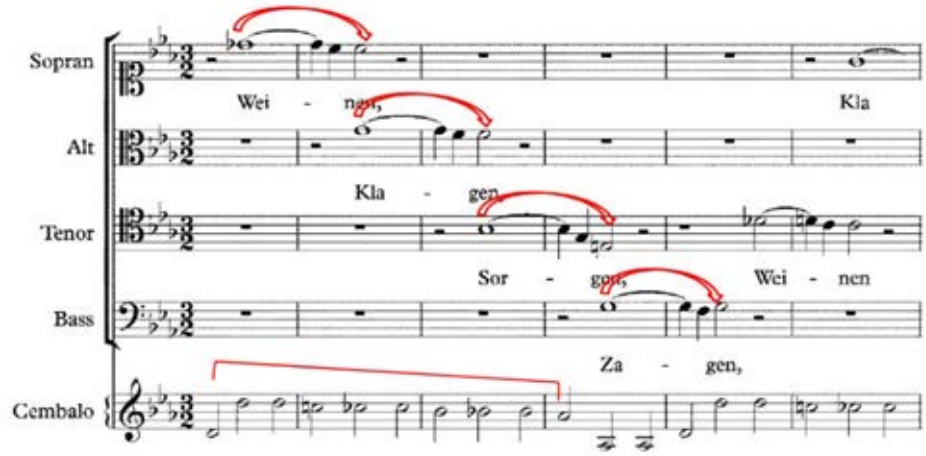


Abb. 46: Johann S. Bach Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12); Anfang des 2. Satzes

In der Suspiratio liegt der Ursprung des „Seufzer-Motivs“, das als „Folge“ der Suspiratio betrachtet werden kann. D. h. der Suspiratio folgt wie im folgenden Beispiel aus Mozarts *Fantasie* d-Moll der Seufzer.

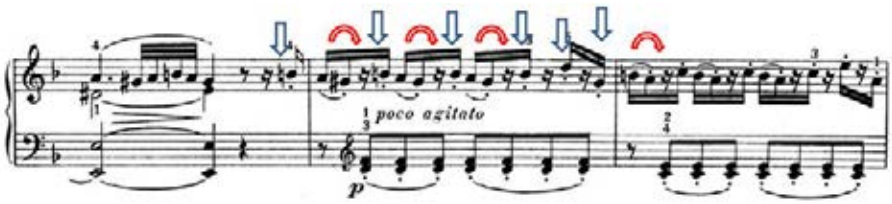


Abb. 45: Wolfgang Amadeus Mozart *Fantasie* d-Moll, KV 397 (385g), Takte 22–24

158 Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, [*Etymologisches Wörterbuch der italienischen Sprache*], Rom/Mailand 1907.

Der Seufzer kommt u. a. in Form von Seufzer-Ketten vor, wie das folgende Beispiel aus Bachs *Kantate Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* belegt, bei dem darüber hinaus im Cembalo der passus duriusculus (rote Klammer) erklingt:

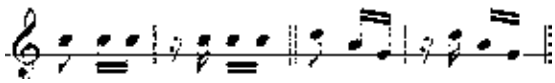
Bei Bartel (1985) findet sich eine ausführliche Erörterung der Formen der Darstellung der Affekte Leid und Schmerz aus verschiedenen Figurenlehren. Im Folgenden daraus die Abschnitte zum *Seufzer*, zur *Catabasis*, zur *Exclamatio*, zum *Passus duriusculus* und zur *Pathopoeia*.

Suspiratio, Suspirans: Seufzer; von suspirare: tief aufatmen, seufzen, ersehnen
Stenasmos: Seufzer; στενάζω: seufzen, stöhnen, beklagen

Kircher (L. VIII, S. 144, 145)[159]
Ad hanc revocari potest στενάσμὸς sive suspiratio, dum per pausas fusas, aut semifusas quae & ideo suspira vovantur, gementis. & suspirantis animae affectus exprimimus.

An dieser Stelle kann auf *stenasmos* oder *suspiratio* hingewiesen werden, wodurch wir mittels Achtel- oder Sechzehntelpausen (welche deswegen *suspiria* genannt werden) Affekte des Stöhnens oder des Seufzens ausdrücken.

Printz (II, S. 60)[160]
Suspirans ist nichts anders / als eine Fugura Corta, welche anstatt der fördern längern Note / eine halb so grosse und eine denen anderen beyden gleiche Noten hat.



Vogt (S. 7)[161]
Stenasmus, tractus in cantu suspirando, gemendo.
Stenasmus ist ein Abschnitt in einer Komposition, der Seufzen und Stöhnen ausdrückt.

„*Suspiratio* bzw. *stenasmos* können mittels Verwendung von Pausen nicht nur Seufzen, sondern auch Sehnsucht ausdrücken. Dies lässt sich zunächst aus dem Textbeispiel von Kircher bzw. Janowka [hier nicht angegeben, Anm. des Verfassers] erkennen. Die Figur wird in der Definition der *climax* unmittelbar nach dem Textbeispiel

159 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, S. 144 ff., zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 259.
160 Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist*, Dresden 1696, S. 60, zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 259.
161 Mauritius Johannes Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Prag 1719, S. 7, zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 259

‚Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser (so verlangt meine Seele nach dir)' erläutert. Dieses Verlangen wird auch durch den Begriff selbst angedeutet (*suspirare*: ersehenen; *stenazo*: beklagen). In diesem Sinne ist auch *suspirantis (!) animi affectus* zu verstehen. Der Begriff bringt das satztechnische Verfahren (Seufzer = Pausen) wie auch den erzielten Affekt (ersehnen = Sehnsucht) zum Ausdruck. Damit fungiert die Figur mittels ihrer musikalischen Wirklichkeit als Urbild wie auch mittels der Übereinstimmung zwischen dem bezeichnenden Begriff und der musikalischen Gestalt als Abbild."[162]

Catabasis: Hinabsteigen; κατά: hinab, nieder; βάσις: Gang, rhythmische Bewegung, Takt

Kircher (L. III, S. 145)[163]
Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infirmis rebus exprimendis, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis & illud Massentii: descenderunt in infernum vivnetes.
Catabasis oder der Abstieg ist eine musikalische Periode, durch die wir die der *anabasis* entgegengesetzten Affekte ausdrücken wie die Affekte der Unterwürfigkeit und der Niedrigkeit. Sie wird auch benutzt, um sehr niedrige oder schlechte Sachen auszudrücken, wie in den folgenden Texten: ‚Ich bin dagegen sehr gering' (Massainus) oder: ‚Die Wohllebenden sind zur Hölle herabgestiegen' (Massentius).

„Die *catabasis* ist, wie die *anabasis*, keine Figur, die nur eine tonmalerische Funktion hat. Sie wird benutzt, um sowohl eine absteigende Bewegung als auch etwas Geringes oder Verächtliches darzustellen. […] Die Figur fungiert also einerseits als Abbild des mittels eines Textes objektiv ausgedrückten Gedankens, worauf schon der Begriff selbst hinweist. Andererseits ist sie auch durch ihre musikalische Wirklichkeit Ausdruck des Absteigens und des Niedrigen."[164]

Exclamatio: Ausruf; von exclamare: aufschreien, ausrufen
Ecphonesis: von ἐκφωνέω: aufschreien, ausrufen; 'εκ: aus; φωνή: Laut, Ton, Stimme

Qunitilian (IX, II 27)[165]
Haec quotiens vera sunt, non sunt in ea forma, de qua nunc loquimur, at simulata er arte composita procul dubio schemata sunt existimanda.

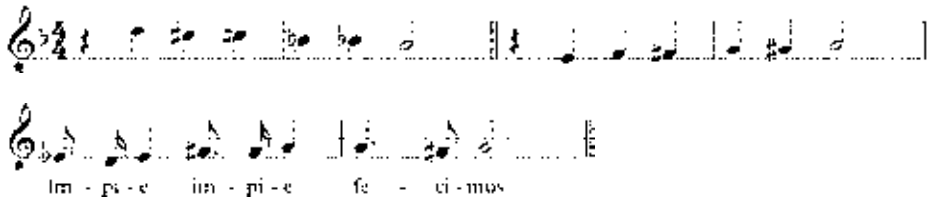
162 Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 260.
163 Athanasius Kirchner, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, S. 145, zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 115.
164 Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 1985, S. 116.
165 Marcus Fabius Quintilian, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes, Part 3* [Books VII–IX], hrsg. von Harold Edgeworth Butler, Harvard 1966, S. 388, zitiert nach Bartel, Handbuch der Figurenlehre, 1985, S. 167.

Wenn aber der Ausruf echt ist, zählt er nicht zu den Redeformen, die uns hier beschäftigen. Ist er aber nachgebildet und kunstvoll gestaltet, kann er ohne Zweifel zu den Figuren gezählt werden.

„Die *exclamatio* kann sowohl einen rhetorischen als auch einen musikalischen Ausruf bedeuten. Vogt führt zur Benennung dieser Figur den mit der *exclamatio* übereinstimmenden griechischen Begriff *ekphonesis* an. Wie dieser sind sämtliche Namen seiner *figurae ideales* griechische Begriffe, die die Bemühung, an die antike Kunst der Rhetorik anzuknüpfen, erkennen lassen."[166]

Passus Duriusculus: Harter Schritt

Bernhard (T.C.A. Cap. 29)[167]
Welcherley Gänge einige für chromatische Art Sätze gehalten, mit was für Gründe sie aber, solches mögen sie ausfechten. Oder wenn der Gang zur Secunde allzugroß oder Tertie zu klein, oder Quarta und Quinta zu groß oder zu klein ist.



Diese Figur „[…] bezeichnet einen bestimmten Dissonanzgebrauch, nämlich eine Reihe aufeinanderfolgender Halbtöne (chromatischer Quartgang) oder nicht regelmäßig gesetzte, also verminderte oder vergrößerte Intervalle (zweites Beispiel). Bereits Burmeister schließt in seine Figurenlehre eine Figur mit ein, welche, unter Verwendung *modus*-fremder chromatischer Töne, den Affekt deutlich zum Ausdruck bringen könnte. Eggebrecht verdeutlicht den Unterschied zwischen diesen beiden Figuren. Während bei der *pathopoeia* das *movere* im Vordergrund steht, habe der *passus duriusculus* auch das ‚*docere*' das Belehren, das Zeigen auf den Sinn zum Ziel. Damit ist sie ein sowohl textverdeutlichendes als auch ein textausdeutendes Kompositionsmittel, eine Eigenschaft der Figuren, welche vielfach festgestellt werden kann."[168]

Pathopoeia: Affekt-Darstellung: πάθος: Leid, Gemütsbewegung, Affekt, Gefühl; ποιέω: schaffen, dichten, bewirken

166 Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 1985, S. 169.

167 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, Dresden 1657, in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Kassel 1963, S. 77 ff., zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 234.

168 Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 234. Über Verbreitung und Funktion der Chromatic Fourth (chromatische Quarte auf- und abwärts) ohne klagende Konnotation in der abendländischen Musik vgl. Peter Williams, *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*, Oxford 1997.

Burmeister (H.M.)[169]
Pathopoeia fir quando textus semitonus ita explicatur, ut quod affectus creet nihil ejus intentatum relinqui videatur.
Pathopoeia geschieht, wenn der Text durch Halbtöne derart ausgedrückt wird, dass niemand durch den hervorgebrachten Affekt unberührt bleibt.

Thuringus (S. 126)[170]
Quid es Pathopoeia? Est, quae dictionem affectus, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exultationis, tremoris, terroris & similies ita orat, ut tam Cantores quam auditores moveat.
Was ist *pathopoeia*? Sie geschieht, wenn der (musikalische) Satz durch Affekte des Schmerzes, der Freude, der Furcht, des Lachens, der Trauer, des Mitleids, des Jubels, des Schreckens und ähnliche Affekte derart ausgestattet wird, dass sowohl die Sänger als auch die Zuhörer erregt werden.

„Die rhetorische Figur *pathopoeia* bezeichnet allgemein die Affektdarstellungen oder -erregungen in einer Rede, was ja auch mit der wörtlichen Bedeutung des Begriffs übereinstimmt. Burmeister versteht unter *pathopoeia* eine Einfügung *modus*- und *genus*fremder Halbtöne in eine Komposition, die den Text verdeutlicht. Im Gegensatz zur *parrhesia* wird in der Definition dieser Figur die Verwendung *modus*fremder Töne ausdrücklich erwähnt (M.P.)[171]. Diese Betonung der Chromatik lässt auf die spezielle Anwendung der Figur in Affekten des Leides u.d.g. schließen. Damit ist *pathos* eher als ‚Leid' und nicht als ‚Affekt' zu verstehen. Die Definition von Thuringus steht der rhetorischen Bedeutung näher. Während der Gebrauch von chromatischen Tönen unerwähnt bleibt, wird die Benutzung der Figur zu Erregung freudiger wie auch trauriger Affekte in den Vordergrund gestellt. Somit stimmen musikalische und rhetorische Definitionen überein, wodurch *pathos* mehr die Bedeutung von ‚Affekt' als die von ‚Leid' annimmt."[172]

---

169 Joachim Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599, o. S. zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 235.

170 Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum*, Berlin 1624, S. 127, zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 235 ff.

171 Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, o. S.: „Parrhesia est cum reliquis concertibus Dissonantiam unicam, eamque ad dimidium totius, qou ipsi relique voces in tactu respondent. Die parrhesia entsteht, wenn unter die übrigen konsonierenden Stimmen eine besondere Dissonanz gemischt wird. Sie wird in der Mitte des vollen Taktes gesetzt, damit die übrigen Stimmen im Tactus die Dissonanz auflösen können. Parrhesia: Redefreiheit, freimütigkeit πάν: alles, ganz; ‘ρῆσις: Reden, Gespräch; Mit parrhesia wird der chromatische Querstand bezeichnet. Hierunter ist jedoch nicht die Einführung dem modus fremder Töne zu verstehen. Dies wird von Burmeister nämlich als pathopoeia bezeichnet. Das Mi contra Fa, der ‚diabolus in musica', kann nur unter Verwendung von zum Modus gehörigen Noten verursacht werden. Es ist eben die Stellung der Semitöne, welche eine bestimmten modus auszeichnen. Durch die parrhesia wird der Querstand legitimiert, allerdings nur, wenn kein Mißklang verursacht wird. Auch in der Rhetorik wird eine unangenehme, aber nicht verletzend wirkende Aussage als parrhesia bezeichnet. Diese wird weiterhin licentia genannt, ein Begriff, der sich auch bei Burmeister wiederfindet […]. Beide Begriffe bringen die Freiheit, etwas eigentlich Unerlaubtes zu äußern, wörtlich zum Ausdruck." Zitiert nach Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1980, S. 233.

172 Bartel, *Handbuch der Figurenlehre*, 1985, S. 236.

In den angegebenen Beispielen klingen mehrere Aspekte an, die bei der musikalischen Auseinandersetzung mit dem Begriff Klage immer wiederkehren: 1) Affekt- bzw. Klagedarstellungen betreffen in der Musik zwei Richtungen: den Weg der Affekte „in die Musik hinein" und den Weg „aus der Musik heraus". Damit sind – wenn es sich um komponierte Musik handelt und nicht um spontane/improvisierte Musik (wie im Fall vieler Klagen aus dem Bereich der traditionellen Musik) – einerseits der Komponist adressiert, der entscheidet, wie er die Affekte in der Musik darstellt, und andererseits die Rezipienten, in denen die Affekte ausgelöst werden; 2) Es herrschten z. T. unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Interpretation bestimmter Figuren (vgl. *pathopoeia*, S. 104 ff.); 3) Mit rhetorischen Ästhetisierungsprozessen einhergehende Auffassungen, die auch auf den Bereich der Musik übertragen wurden und in denen proklamiert wurde, dass es in der Kunst nicht darum geht, Affekte einfach nachzuahmen, sondern vielmehr darum, sie kunstvoll zu gestalten.[173]

Viele der erläuterten Figuren hatten die Funktion sowohl der Ausschmückung als auch der inhaltlichen Verdeutlichung, d. h. dass die Figur zunächst in erster Linie als Lizenz, also als Abweichung von einer satztechnischen Norm betrachtet wurde. Die Abweichung hatte inhaltlich Gründe vorzuweisen und resultierte in einer Ausschmückung der Stimmführung, die sich abhob von dem Repertoire musikalisch autonomer, nur im Ausnahmefall Inhalte darstellender Figuren, der *figurae principales*.[174]

> „Auf der anderen Seite gab es die primär bedeutungstragenden, Affekte darstellenden (oder erregenden) bzw. Bilder, Inhalte, Gefühle und Emotionen transportierenden Figuren: die (laut Nucius u. a.) ‚*figurae minus principales*' genannt, die im *stylo moderno* bzw. im *contrapunctus luxurians* zu Hause waren und insbesondere die Dissonanzbehandlung betrafen. Diese Figuren konnten in verschiedenster Form ‚Bedeutung' transportieren: durch Grad und Art der Abweichung vom ‚Gesetz', durch partielle (äußere) Ähnlichkeit des Dargestellten mit dem musikalischen Sachverhalt (auch im Sinne der Abbildung durch eine Tongestalt; vgl. H. H. Eggebrecht 1957)[175], durch gleiche etymologische Hinweise (die sich durch den Namen der Figur ergeben, etwa bei der *kyklosis*), durch Analogien zwischen äußeren und inneren, geistigen Gegebenheiten (z. B. ‚Hohes' = ‚Gutes') oder auch durch ‚selbstverständliche' affektive Affizierung."[176]

Wie gesehen, beschäftigten sich im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Autoren mit dem Versuch einer Klassifizierung der Figuren, u. a. Joachim Burmeister (1606),

---

173 Vgl. hierzu z. B. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band 10, (= *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*), hrsg. von Wilhelm Weinschedel, Frankfurt a. M. 2004. Kap. 63, § 53; auch in: Alexander Becker/Matthias Vogel (Hrsg.), *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 2007, S. 7.

174 Vgl. Krones, [Artikel] *Musik und Rhetorik*, in: *MGGS6*, 1997, Sp. 827.

175 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der musica poetica*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1957), S. 57–69.

176 Krones, [Artikel] *Musik und Rhetorik*, in: *MGGS6*, 1997, Sp. 827.

Johann Georg Ahle (1637), Wolfgang Casper Printz (1636), Mauritius Johannes Vogt (1719), Johann Mattheson (1739). Dabei stimmen die Definitionen und Bedeutungen der einzelnen Figuren bei den verschiedenen Autoren nicht überein. Noch im 20. Jahrhundert beschäftigten sich Musikwissenschaftler damit, die *figurae minus principales* aus dem 18. Jahrhundert zu systematisieren. Hartmut Krones trifft im *MGG*-Artikel *Musik und Rhetorik* eine Einteilung der musikalisch-rhetorischen Figuren in *melodische Figuren, harmonische Figuren, melodisch-harmonische Figuren* und *Pausenfiguren.*[177] Die melodischen Figuren betreffen Besonderheiten der Melodieführung,

> „[…] die zunächst oft ein ‚bildhaftes Nachzeichnen' (‚Malen') von äußeren Erscheinungen zum Zwecke haben (im Sinne der *hypotyposis*), aber auch im übertragenen Sinne Charaktereigenschaften symbolisieren können. So stellt die *anabasis* (lat. *ascensus*) einen Aufstieg (in übertragenem Sinne auch ‚Gutes' oder Erfreuliches) dar, die *katabasis* (lat. *descensus*) einen Abstieg (bzw. ‚Schlechtes', Unerfreuliches), die melodische Drehbewegung der *kyklosis* (lat. *circulatio*) etwas sich Drehendes, Kreisendes, aber auch (in übertragenem Sinne) Rundes, Vollkommenes und daher Schönes. […] Andere melodische Figuren ahmen gleichsam einen speziellen Sprechtonfall nach wie die *ekphonesis* (lat. *exclamatio*), ein durch ein großes Intervall (meist aufwärts) symbolisierter Ausruf: er erscheint oft als Sexte, wobei die große Sexte eher positive, die kleine Sexte eher verhaltene oder elegische Affekte ‚malt', während Tritonus (als ‚*diabolus in musica*'), quinta deficiens, Septime oder gar None schmerzhaften Zuschnitt besitzen und neben Schmerz und Leid auch Sünde, Teufel, Falschheit usw. darstellen; diese Sprünge wurden überdies auch als spezielle Figur geführt, als *saltus duriusculus* (wörtl. etwas harter Sprung). Auch die Chromatik das *passus duriusculus* (mehrere chromatische Schritte hintereinander, insbesondere auch als besonders schmerzhafter, oft großes Leid oder gar Tod darstellender chromatischer Quartfall oder als ‚flehentlich bittender' chromatischer Aufstieg) scheint einem gleichsam weinenden Sprechtonfall nachempfunden zu sein, während die Fragehaltung der *interrogatio* (Schritt oder Sprung aufwärts am Ende einer Phrase) offensichtlich einer musikalisierten Sprechweise entwachsen ist."[178]

Häufig findet sich in der Musik die Unterscheidung zwischen Figuren und Symbolen:

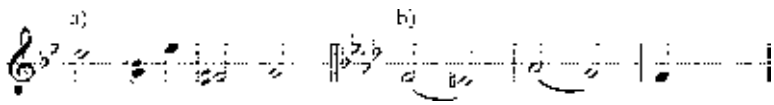


Abb. 47: Das melodische Symbol
a) bis Mozart Jahrzehnte hindurch als Verkörperung von ‚Qual' oder ‚Schuld', das Symbol
b) als solche des ‚Leidens am Kreuz' allgemein verstanden worden[179]

177 Vgl. Krones, [Artikel] *Musik und Rhetorik*, in: *MGGS6*, 1997, Sp. 830 ff.
178 Ebda., Sp. 829.
179 Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941, S. 130.

Anhand von b) aus dem Beispiel Scherings (Abb. 47) wird deutlich, dass sich terminologische Grenzbereiche ergeben, in denen eine genaue Unterscheidung nicht möglich und auch nicht notwendig ist. Für den Kontext der vorliegenden Arbeit soll gelten, dass mit Symbolen grundsätzlich Formen „bildhaft-direkter Übertragungen" auf bestimmte Parameter der Musik, in denen sich das Bezeichnete dann spiegelt, gemeint sind, die darüber hinaus erlernt werden müssen (ein Orchester-Fortissimo als Explosion; die Anordnung von Noten in der Partitur als Kreuz für Leiden am Kreuz). Eine musikalische Figur deutet eher auf einen Zusammenhang von Musik und körperlichen Prozessen hin, so dass ein universellerer Charakter gegeben ist.

Mit dieser kurzen Anmerkung zum Symbol in der Musik, die im Kap 2.7 noch weiter ausgeführt wird, schließt sich der Kreis, der mit der Übernahme von Gestaltungsprinzipien aus der traditionellen Musik in die geistliche Musik begann und sich über die Weitergabe/Integration melodischer Gestaltungsprinzipen in dramatische Werke und in die Instrumentalmusik zu einem festen Bestandteil der europäischen Kunstmusik geworden ist. Unzählige Werke zeugen von dem Fortbestehen und der Verwendung musikalischer Figuren über die Grenzen von Musikepochen hinweg. Hierfür seien die folgenden Notenbeispiele stellvertretend ein Beleg.

Klage in der Kunstmusik im 18. und 19. Jahrhundert

Die folgenden Partiturausschnitte belegen das Fortbestehen der Anwendung des Motivs der Klage als rhetorische Figur in Werken aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Hier erscheint das Element der Klage im Sinne einer deutlich wahrnehmbaren (und zumeist entsprechend schriftlich ausgewiesenen) musikalischen Figur, in deren Kern das Ur-Motiv des Seufzers als charakteristisches Merkmal wirkt.[180]

180 Weitere Beispiele aus unterschiedlichen Epochen der Kunstmusik in der ungekürzten Fassung der Dissertationsschrift von Roberto Reale, *Elemente der Klage in George Enescus Oper Œdipe* unter http://oops.uni-oldenburg.de/3966/

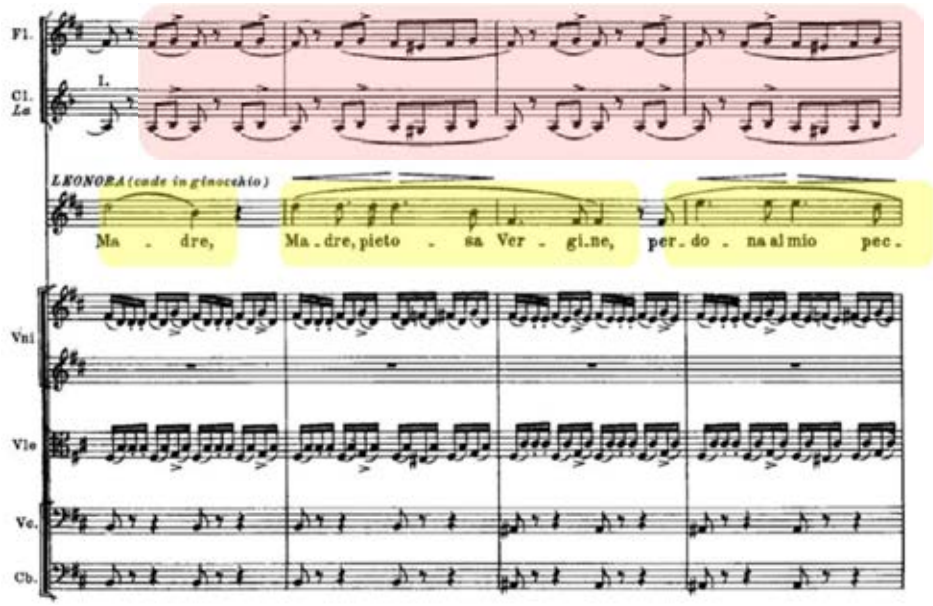


Abb. 48a: Giuseppe Verdi, *La forza del destino* (1862); Akt 2, Nr. V, Arie der Leonora

Die Klage-Melodie der Flöten und Klarinetten ist mit *sottovoce, con lamento* überschrieben. Die absteigende Sekunde, die das Grundelement der Klage-Melodie ist, positioniert Verdi auf die unbetonten Zählzeiten, wodurch der Ausdruck verschärft wird. Unterstützt und verräumlicht wird der Lamento-Charakter durch das asymmetrische Tremolo der Streicher. Die tiefen Streicher punktieren den betonten Teil der Taktarten und intensivieren den Konflikt zwischen Schwerpunkten, die sowohl auf betonten als auch auf unbetonten Taktteilen erfolgen. Der fallende Sekundschritt, der bei Flöten und Klarinetten als kurze Achtel-Gruppe erscheint, findet sich auch bei den tiefen Streichern, wo sich der Sekundschritt jedoch über vier Takte erstreckt. Im zweiten Teil der Abbildung ist zu sehen, dass die Gesangsstimme der Leonora (die auf die Knie fällt/*cade in ginocchio*) mit einer Melodie hinzutritt und den zuvor erklungenen fallenden Sekundschritt sukzessiv „ausdehnt“: zunächst über das Intervall der absteigenden Terz und dann in Form eines absteigenden melodischen Gestus, der als ausgedehnte Variante des fallenden Sekundschritts aufgefasst werden kann und mehrfach wiederholt wird (gelb).

In der Arie *In questa reggia* aus dem II. Akt der Oper *Turandot* von Puccini beklagt Turandot ihr Schicksal, welchem zufolge niemals ein Mann sie besitzen dürfe. Jeden Anwärter auf ihre Hand, der die von ihr gestellten Rätsel nicht lösen kann, lässt sie auf grausame Art hinrichten. Die Passage ist mit *come un lamento* überschrieben. Neben dem durchgehend vorhandenen Seufzer-Motiv in den Violoncelli wirken die Achtel (durch Pfeile gekennzeichnet) wie ein „komprimierter“ Seufzer, die wie ein Widerhall des ersten betonten Teils des Seufzers sind. Diese Klage ist transparent, aber dadurch nicht weniger intensiv.

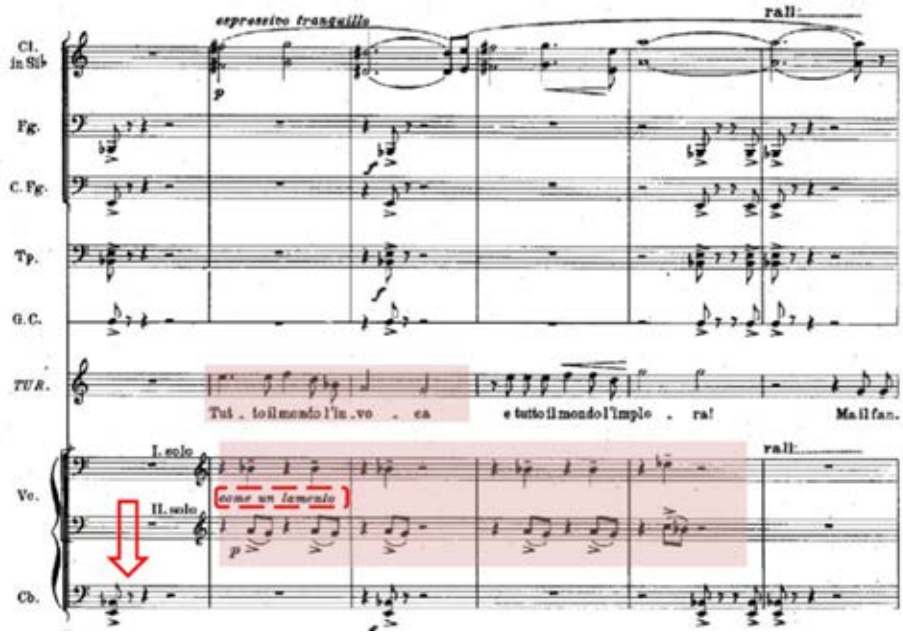


Abb. 49a: Giaccomo Puccini, *Turandot* (1926), II. Akt, 2. Bild, Arie *In questa reggia*, [51]-5

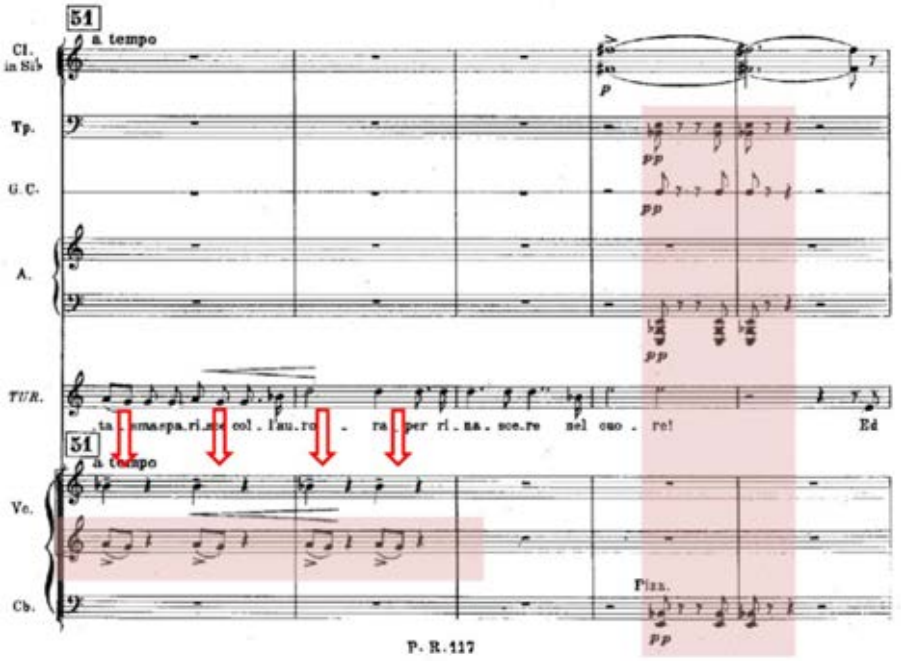


Abb. 49b: Giaccomo Puccini, *Turandot* (1926), II. Akt, 2. Bild, Arie *In questa reggia*, [51]

Das *Lied der Waldtaube* aus Arnold Schönbergs *Gurrelieder* ist auch als Klage der Waldtaube bekannt. Die Sekundklänge in den ersten drei Takten aus Abb. 50 (beim Taktwechsel) können als „Schmerzknoten" aufgefasst werden, in denen sich zudem durch das crescendo und decrescendo der Atemverlauf des Seufzers widerspiegelt. Es entstehen verschiedene Formen von Klage-Gesten, die als fallender Sekundschritt oder als fallende Struktur vorliegen und die durch unterschiedliche Erscheinungsformen in verschiedenen Registern verräumlicht werden. Innerhalb dieses Klage-Raums entfaltet sich die Melodie der Waldtaube: „Weit flog ich, Klage sucht ich und fand gar viel!"

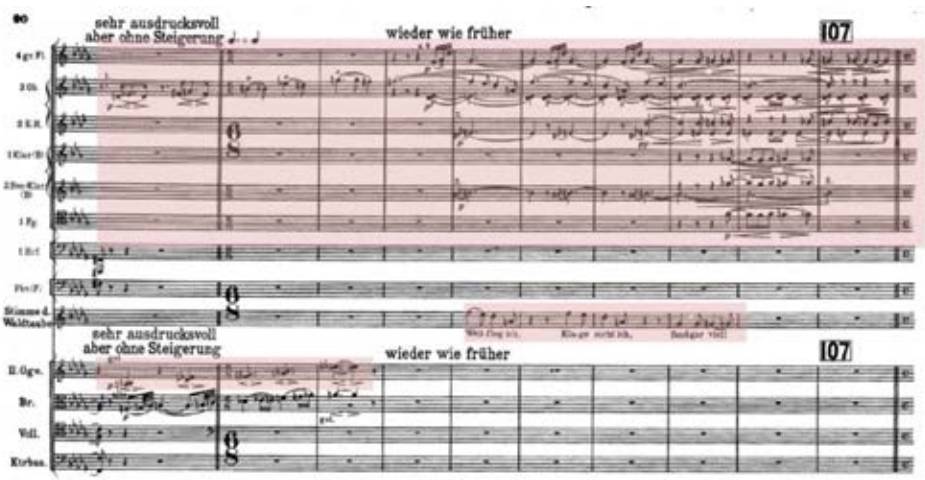


Abb. 50: Arnold Schönberg, *Gurrelieder* (1900–03, 1910/11);
Teil I, 10. *Tauben von Gurre!* (*Stimme der Waldtaube*)

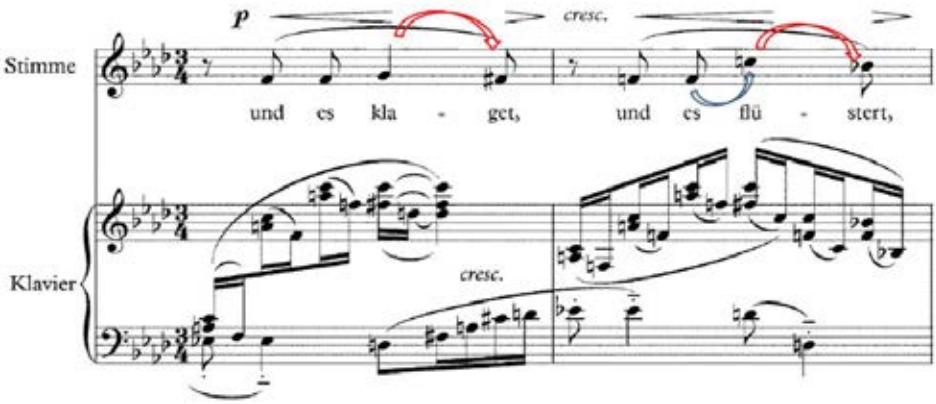


Abb. 51: Alban Berg, *Schilflied*, aus ders., *Sieben frühe Lieder* (1907)

Im Beispiel aus Alban Bergs *Schilflied* liegt eine Korrespondenz zwischen Wort und Klang vor. Die Entfaltung der musikalischen Kontur erfolgt dabei (in beinahe klassisch anmutender Periodik) über zwei Takte. Das „klaget“ erklingt auf einem fallenden Sekundschritt, ebenso das „flüstert“ – jedoch eine Quinte höher. Der expressive Quint-Sprung intensiviert den Klage-Gehalt des Wortes „flüstert“, das wiederum auf einem fallenden Sekund-Schritt erklingt.

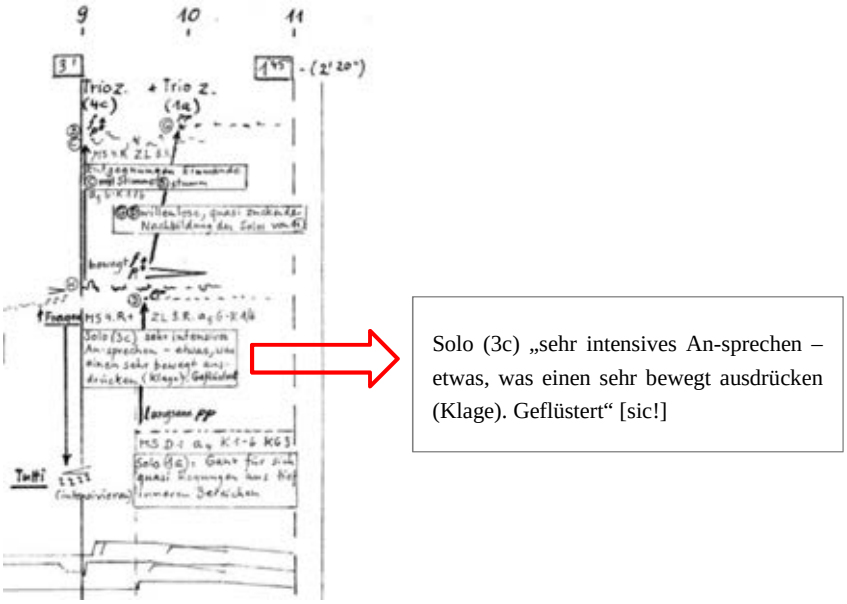


Abb. 52: Dieter Schnebel, *Maulwerke* (1968–74) für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte, Mainz 1971, Ausschnitt aus Teil III: *Mundstücke*, S. 5

Auch in der Musik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird der Begriff weiterhin verwendet. In Dieter Schnebels graphischer Notation eines seiner *Maulwerke* erscheint der Begriff Klage auch mit dramaturgischer Funktion.

Neben Kompositionen, bei denen im Partiturtext die Terminologie der Klage nebst entsprechenden musikalischen Elementen der Klage eine Verdeutlichung des intendierten Ausdrucks beabsichtigt, gibt es auch Werke, in denen Klagedarstellungen über das vereinzelte Auftreten von threnetischen Bauelementen hinaus auch threnetische Baueinheiten (zu den Begriffen threnetische Bauelemente und Baueinheiten siehe Kap. 2.4) vorhanden sind, die einen übergeordneten Gestus der Klage im jeweiligen Abschnitt, Satz oder sogar für das gesamte Werk konstituieren.

Kompositionen mit klagender Grundstimmung in der Kunstmusik des westeuropäischen Abendlandes im 18. und 19. Jahrhundert

Die folgenden Notenbeispiele stammen aus Kompositionen, in denen der Klage-Gestus nicht nur an bestimmten Stellen zur Verdeutlichung des Ausdrucks (in Form einer Figur) zum Vorschein tritt, sondern in denen ein klagender-Gestus als „Gefühlszustand" des entsprechenden Satzes oder Werkes aufgefasst werden kann.

Tschaikowskys 6. *Sinfonie* ist ganz einem klagenden Gestus verschrieben. Dieser tritt bereits zu Beginn des ersten Satzes sehr deutlich zum Vorschein und dominiert weitere Teile des ersten Satzes und vor allem den gesamten vierten Satz der Sinfonie. Dieser beginnt mit einer Klage-Melodie, die Tschaikowsky auf komplexe Weise auf die Stimmen der Instrumenten-Gruppen der Streicher verteilt hat (rote Kreise in Abb. 53). Warum Tschaikowsky diese ungewöhnliche Art der Orchestrierung gewählt hat, ist nicht zu klären. Eine mögliche Erklärung ist, dass Tschaikowsky dadurch einen seufzend-stockenden Charakter der Melodie erzeugen wollte. Darüber hinaus wollte Tschaikowsky durch die Orchestrierung vermutlich vermeiden, dass die Melodie, die an sich schon extrem klagend ist, dadurch dass sie nicht als durchgehende Melodie-Linie von einem Instrument gespielt wird, zu einem Übermaß an Pathos führt. Aus dieser Klage-Melodie ergeben sich alle weiteren Melodien des Satzes und der Klage-Gestus wird in unterschiedlichen Erscheinungsformen und Intensitäten zum omnipräsenten Motiv.

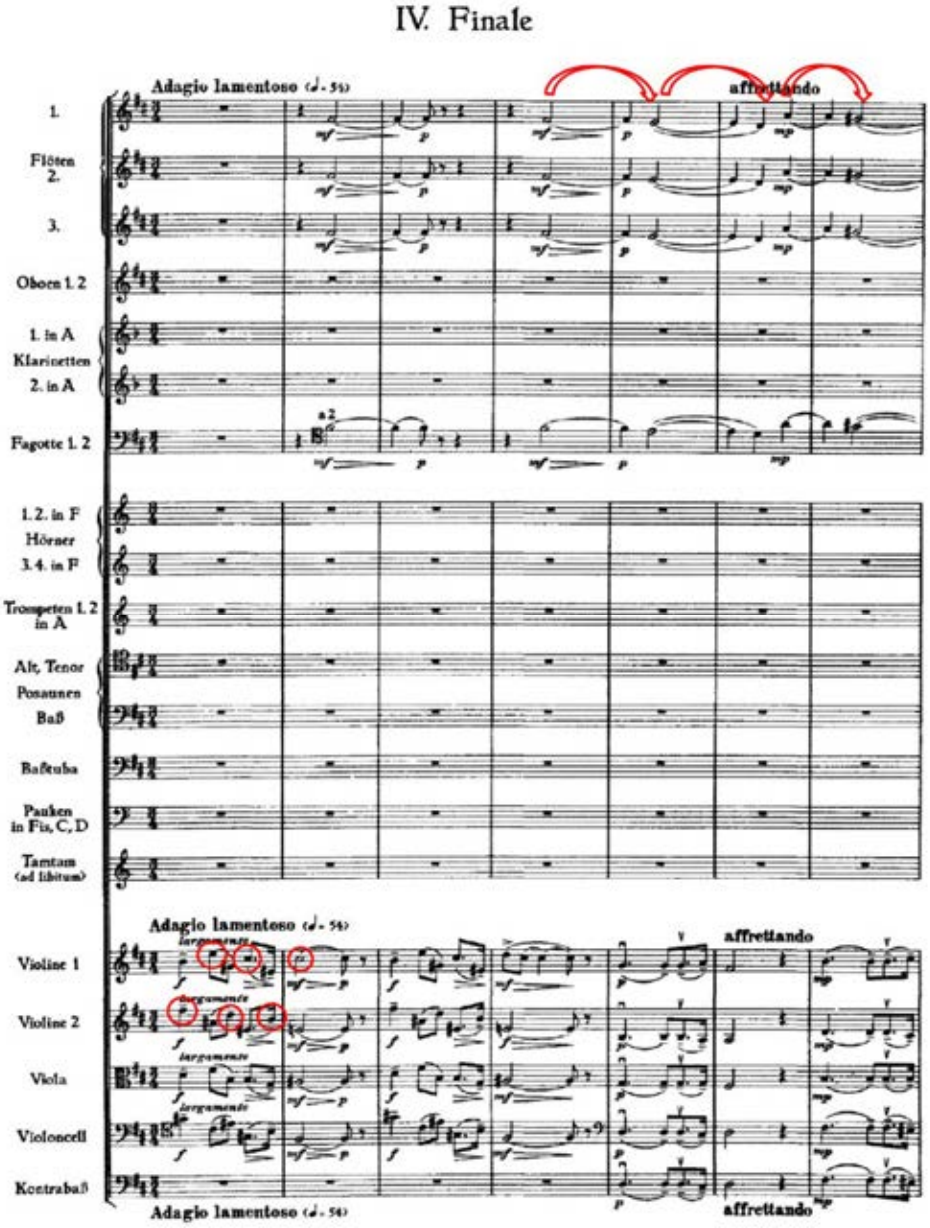


Abb. 53: Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, *6. Sinfonie* (1893), 4. Satz

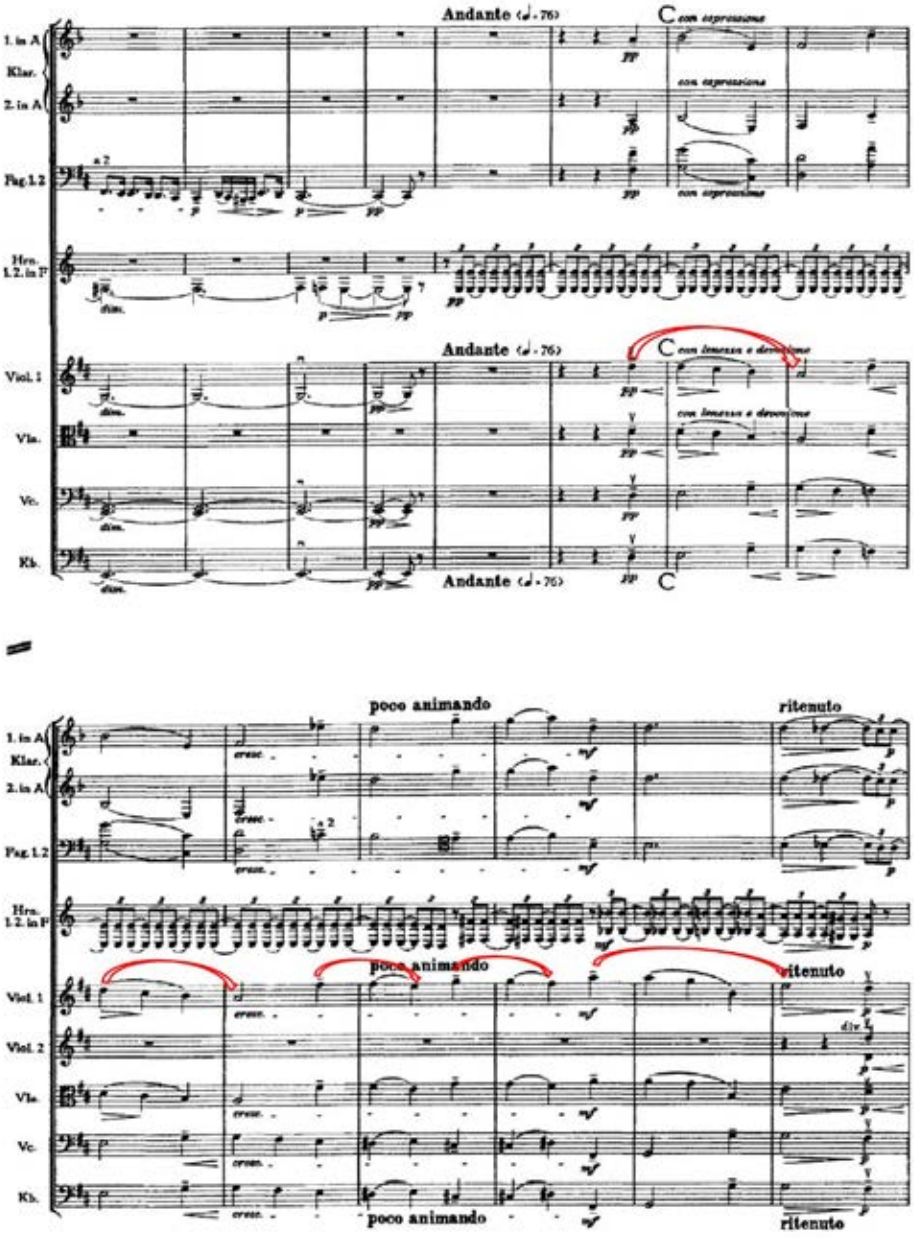


Abb. 54: Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, *6. Sinfonie* (1893), 4. Satz, ab Buchstabe C

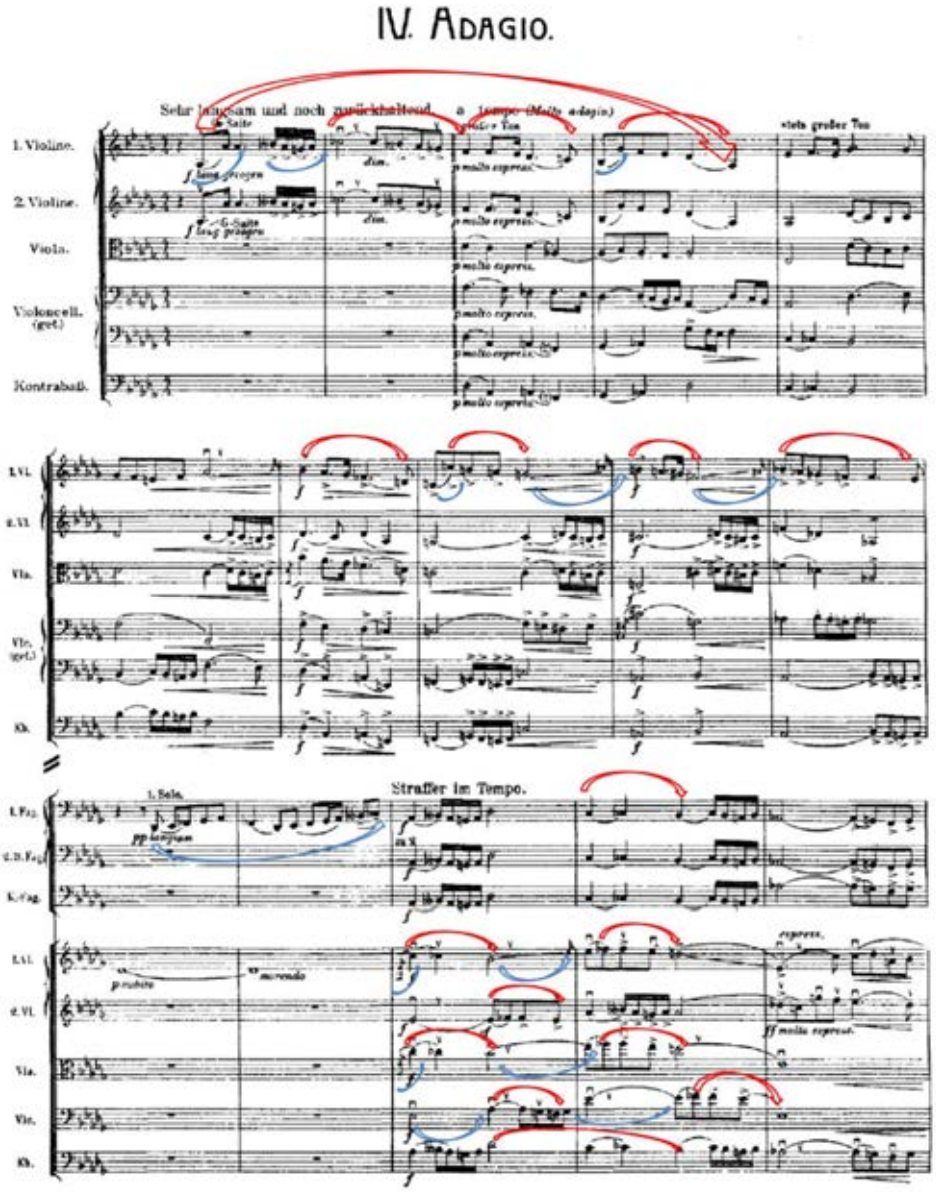


Abb. 55: Gustav Mahler, *9. Sinfonie* (1909/10), IV. Satz, Adagio

Die Strukturen des Final-Satzes aus Gustav Mahlers 9. *Sinfonie* entfalten sich von einem Klage-Gestus aus, der zu Beginn des Satzes bei den ersten und zweiten Violinen erklingt. Es handelt sich dabei um einen langen Atembogen der Klage, der aus mehreren klagenden Untereinheiten besteht. Diese entfächern sich über mehrere Ebenen, wodurch eine extreme Intensivierung der Klage erfolgt. Es entsteht ein mehrdimensionales Geflecht fließender Klage-Melodien, das wie ein imaginäres Labyrinth der Klage-Stimmen wirkt. Dabei ergeben sich durch das komplexe polyphone Gewebe der Klage-Stimmen unterschiedliche Lesarten von Melodie-Verläufen (unteres System in Abb. 55).

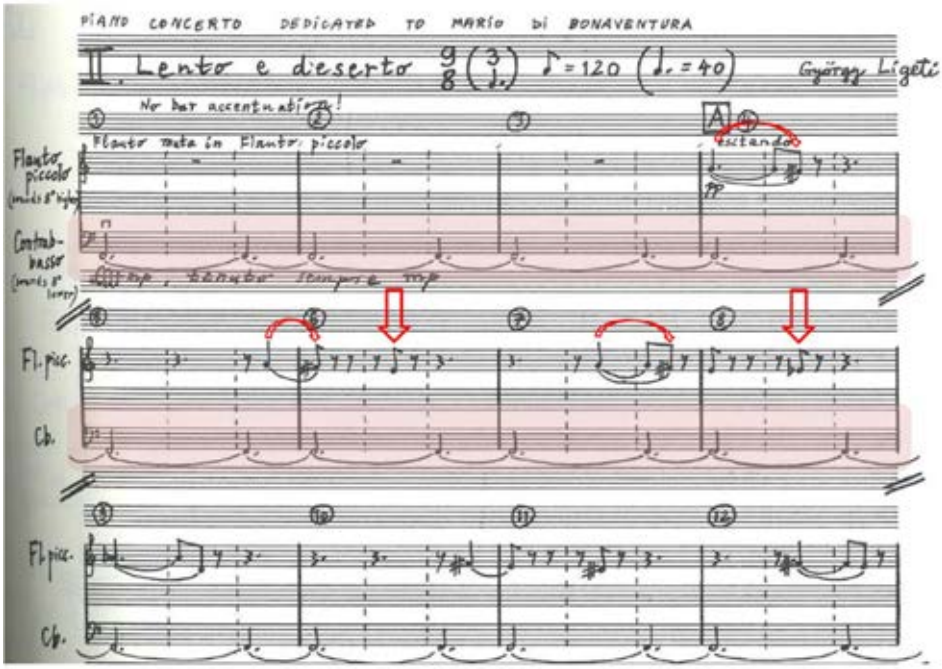


Abb. 56: György Ligeti, *Konzert* für Klavier und Orchester (1985–1988), 2. Satz: *Lento e deserto*

Der 2. Satz von Ligetis *Konzert* für Klavier und Orchester ist mit *Lento e deserto* überschrieben [*langsam und verlassen*]. Zu Beginn des Satzes wird ein Klage-Gestus exponiert, der mit dem Ison im Kontrabass und den darauf erklingenden fallenden Sekundschritten eine große Nähe zu den alten Schichten der traditionellen Musik Südosteuropas hergestellt. Durch das *esitando* wird eine elastische Zeitauffassung suggeriert, die mit einem *rubato* vergleichbar ist. Die auf die Sekundschritte folgenden einzelnen Achtel-Noten (↓) wirken wie ein Nachhall der Seufzer und können als gesteigerte und noch intensivere Form des Klage-Gestus interpretiert werden, bei dem nur noch ein kraftloser Luftausstoß erfolgt. Dieser kommt durch die Flöte besonders gut zum Ausdruck und darin spiegelt sich das *deserto* deutlich wider. Bauer (2011) äußert sich folgendermaßen über den Klage-Gestus in Ligetis Werken:

> „But Ligeti's recursive use of lament topics in select contrapuntual forms marks the clinical separation of lament topoi from their historical and affective connotations. Distilled into an ahistorical, partial object – falling seconds embedded within a generic melodic trope – and repeated at different tempi and structural levels, lament may function as drive, considered as a partial manifestation of desire."[181]

Bauer (2011) beschreibt im Zusammenhang mit zahlreichen Kompositionen Ligetis, dass die „falling seconds" zu „automated objects of obsessive repetition" werden: „No longer grieving a particular loss, and deprived of specific goal, the mechanical repetition of this rote gesture signals some original, irreparable lack."[182] Dieses „irreparable lack" ist die menschliche Existenz, wie sie auch in der antiken Tragödie zum Ausdruck kommt. „The inherent tensions that informed the earliest lament sustained its move from one context and era to the next […]."[183] Aus dem Bereich der zeitgenössischen Musik ist die Musik Ligetis ein Bespiel dafür, auf welch vielseitige Weise der Klage-Topos in der Musik unserer Zeit fortgelebt hat: „No modern composer manipulated the lament and the chaconne more imaginatively than György Ligeti […]."[184]

Der amerikanische Musikkritiker Alex Ross widmet in seinem Buch *Listen To This* (2010) ein Kapitel den „Bass Lines of Music History" und betrachtet hierbei die Chaconne, das Lamento und den Walking Blues als Ausdruck eines universellen Gestus, den er anhand von Beispielen bis in die Rock-Musik der 1980er Jahre nachverfolgt. Ross sieht musikalische Überschneidungen zwischen der Chaconne und dem *lamento bass*, die vor allem auf die abwärtssteigenden Sekund-Folgen basieren. Jedoch hebt Ross einen entscheidenden Unterschied hervor, der weitestgehend mit den Ergebnissen dieses Kapitels übereinstimmt: „If the chaconne is a mercurial thing, radically changing its meaning as it moves through space and time, these motifs of weeping and longing bring out profound continuities in musical history. They almost seem to possess intrinsic significance, as if they were fragments of a strand of musical DNA."[185] Wenn Ross darüber hinaus schreibt, dass

> „[…] not every descending melody has lamentation on its mind. Lajos Vargyas's treatise Folk Music of the Hungarians contains a song called ‚Hej, Dunaról fuj a szél', whose slow-moving, downward tending phrases display the markers of musical sadness. But it's actually a song of flirtation, with a singer turning a bleak situation to her advantage: ‚Hey, the winds blowing from the Danube / Lie beside me, it won't reach you'."[186]

181 Amy Bauer, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham 2011, S. 57.
182 Ebda., S. 57.
183 Ebda., S. 58.
184 Alex Ross, *Listen to this*, New York 2010, S. 48.
185 Ebda., 2010, S. 25.
186 Ebda., 2010, S. 27.

so verweist diese Beobachtung auf ein anderes wichtiges Ergebnis dieses Kapitels über Aspekte der Klage hin: In bestimmten Kulturkreisen ist der Klage-Gestus der dominierende Gestus der Musik im Allgemeinen, d. h. es treten genau solche Fälle auf, wie der von Ross beschriebene, in dem nicht nur im Fall von Tod und Trauer geklagt wird. Prinzipiell kann jedes Ereignis im Leben eines Menschen zum Anlass für Klage werden – auch ein Flirt-Versuch. Damit lässt sich die von Enescu erwähnte „sadness" und das „indefinite but profoundly moving yearning" als eine Charakteristik des rumänischen Liedguts erklären.

2.7 Aspekte des Phänomens Klage – Zusammenfassung

Die rituelle Praxis des Klagens hat sich aus seiner ursprünglichen Erscheinungsform als „[mit entsprechenden Gesten verbundene] Äußerung (Worte, Laute), durch die jemand Schmerz, Kummer, Trauer zum Ausdruck bringt"[187], herausgelöst und wurde auf andere Bereiche, die je nach Kontext variierten, übertragen. Im Alten Testament finden sich neben ersten verschriftlichten Erwähnungen des traditionellen Totenbrauchtums u. a. auch Stadt- und Untergangsklagen (Kap. 2.3). Bereits im Alten Testament waren es nicht mehr ausschließlich Todeserfahrungen, die beklagt wurden. Dies spiegelt sich auch in der Kultur indigener Völker wider, bei denen alle Arten von Übergangssituationen Anlass zum Klagen sein können (z. B. ein Wiedersehen nach langer Zeit). Im antiken Griechenland wurde das Leid zu einem zentralen Motiv in den Tragödien erhoben. Bei Aischylos, Sophokles und Euripides findet sich ein wahrhaftiger Kosmos der Klagen, in dem viele Facetten der Klage zum Ausdruck kommen (Kap. 2.4 und Schauer 2002). In der abendländischen Kunstmusik hat sich ein Klage-Topos als Stilmittel der Affektdarstellung herausgebildet, der vor allem in der Gattung Oper vielseitig angewandt wurde. Trotz der Vielfalt dieser Variationen sind die grundlegenden, phänomenologischen Merkmale der Klage größtenteils konstant geblieben, was darauf zurückzuführen ist, dass das Phänomen Klage fest in somatischen Prozessen des Menschen verwurzelt ist, die mit entsprechenden akustischen Manifestationen einhergehen.

Willmann (2006) beschreibt den Klage-Topos als ein

> „[…] universales Element der Musik. Der Klage-Topos prägt die barocke Figur des passus duriusculus ebenso wie rumänische Klagelieder, findet sich in verschiedenen Epochen und Regionen, in Kunst- und Volksmusik gleichermaßen. […] Als ein musikalischer Archetypus erscheint dieses Element der Zeit enthoben, was eine immer wieder neue, umfassende Vergegenwärtigung begünstigt."[188]

187 Dudenredaktion (Hrsg.), Günter Drosowsk (Leitung), *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden*, Band 4, Mannheim/Leipzig 1994, S. 1862.

188 Roland Willmann, *Gebannte Zeit; Studien zum Klavierkonzert György Ligetis*, Anif/Salzburg 2006, S. 49 ff.

In einem großen Teil der Literatur, die sich im Kontext der Erforschung von Ritualen mit Toten- und Begräbnisbräuchen beschäftigt, erscheint die Totenklage grundsätzlich als eine Traueruniversalie, die über die Schmerzbewältigung hinaus auch andere Funktionen erfüllt, wie die Stärkung des gesellschaftlichen Zusammenhalts und der Rolle von Frauen in der Gesellschaft sowie musiktherapeutische Funktionen. In diesem Kontext ist es wichtig festzuhalten, dass im Prinzip jedes Ereignis – je nach Region und Kultur – ein Anlass zur Klage sein kann und dass die Praktiken des Klagens dabei sehr unterschiedlich sein können.

Anhand des Vergleichs von Klagen aus unterschiedlichen Erdteilen kann belegt werden, dass sich die musikalischen, aber auch viele andere Elemente der Klage überall auf der Welt gleichen, was ebenfalls auf die ursprüngliche biologische Verankerung dieser Erscheinungen in körperlichen Prozessen zurückzuführen ist.

> „Die Ausdruckslaute versteht man ebenfalls mit vollkommener Sicherheit bei allen Menschen, mögen sie eine tiefe oder hohe Stimme haben, mögen sie Mann, Frau oder Kind sein. Der Klagelaut etwa klingt individuell in ganz verschiedener Höhe, aber es bleibt für das Verständnis ganz unmittelbar der gleiche Laut."[189]

Diese Feststellung wirft die Frage nach der semantischen Dimension des Phänomens auf.

Klage – Zeichen und Bedeutung

Arnold Schering wandte sich 1941 in seiner musikalischen Symbollehre u. a. der Frage zu, ob für bleibende Sinngehalte nicht auch bleibende Symbole nachzuweisen sind:

> „Das trifft in der Tat zu, obwohl nur für eine besondere Gruppe von Sinngehalten, nämlich jene, die im Biologischen unserer Natur verankert sind, also Beziehungen zu unseren Lebensformen haben. Wie hier der Mensch an immer sich gleich bleibende Anschauungen seiner selbst gefesselt ist (etwa der Körperbewegung, der Laut- und Affektäußerung, des Wohl- oder Übelbehagens), so stellt auch die Musik dafür eine gewisse, kaum oder nur langsam sich verändernde Elementarsymbolik zur Verfügung, die mit den Jahrhunderten und Generationen mitgeht. Das Hoch und Tief, das Laut und Leise, Schnell und Langsam, Steigen und Fallen, Schreiten und Springen, Konsonieren und Dissonieren – um nur einiges zu nennen – umschließt die Möglichkeit musikalischer Sinngebung, die zu allen Zeiten, zum mindesten innerhalb ganzer Kulturkreise verstanden, d. h. gewußt worden ist. Diesen Musikbegriffen läßt sich ein gewisser überzeitlicher Symbolwert zuschreiben. […] Es muss eine Art Ursymbolik vorausgesetzt werden."[190]

189 Karl Leonhard, *Der menschliche Ausdruck, in Mimik, Gestik und Phonik*, Leipzig 1976, S. 51.
190 Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941, S. 128 ff.

Die bisherigen Erörterungen zum Phänomen Klage lassen den Schluss zu, dass die Klage innerhalb dieser „Ur-Symbolik“ ein Phänomen repräsentiert, das aufgrund des körperlichen Ursprungs über Raum und Zeit hinweg konstant geblieben ist und sich auch über ästhetische Grenzen hinweggesetzt hat – eine Auffassung, die auch heute noch verbreitet ist:

> „The music of dejection is especially hard to miss. When a person cries, he or she generally makes a noise that slides downside and then leaps to an even higher pitch to begin the slide again. Not surprisingly, something similar happens in musical laments around the world. Those stepwise falling figures suggest not only the sound that we emit when we are in distress but also the sympathetic drooping of our faces and shoulders.“[191]

Eine andere Art musikalischer Symbole hingegen entstand aus dem Wunsch der Sinnbildung heraus:

> „Denn wo und wie auch immer – selbst auf niederen Kulturstufen – Musik erscheint, wir können nicht anders, als sie als ‚Sinnbild‘ von etwas entgegenzunehmen, als klingendes ‚Bild‘ oder als ‚Spiegel‘ irgendeines Sinnes. Selbst wo sie dem Betrachter als bloßes ‚Spiel‘ entgegentritt, kann sie nie gänzlich symbollos sein, sonst wäre das Spiel sinnlos, d. h. eben kein Spiel. Die Musik, nach ihrem sinnlichen Ablauf betrachtet, lässt sich gar nicht anders begreifen als aufgrund eines unstillbaren Dranges, zu neuen Sinngebungen zu kommen.“[192]

Dieser Drang zur Sinngebung, die der Mensch beim Hören unbewusst vollzieht, führt dazu, dass sich jedes Zeitalter und jede Generation neben überzeitlichen Symbolwerten, zu denen die Klage wohl mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als Einziges gehört, ihre eigene Welt bedeutungstragender musikalischer Elemente schafft:

> „Man kann also bemerken, wie musikalische Symbole, die anfangs einen lebendigen Sinngehalt trugen, mit dem Verblassen dieses ebenfalls absinken, entweder ganz verschwinden oder als sogenannte tote (d. h. nicht mehr gewußte) eine Zeitlang mitgeführt werden. Das ist kein Verfallssymptom, sondern ein natürlicher Vorgang.“[193]

Die Verwendung der Begriffe „Symbol“ und „Bedeutung“[194] verweisen auf den Bereich der Musiksemantik.

Der tschechische Musikwissenschaftler Vladimír Karbusicky hat sich intensiv mit diesem Forschungsgebiet auseinandergesetzt und u. a. eine Theorie entwickelt, durch die Begriffe der Peirce’schen Zeichenlehre (aus dem Bereich der Sprachwissenschaf-

191 Ross, *Listen to this*, 2010, S. 26.
192 Schering, *Das Symbol in der Musik*, 1941, S. 122.
193 Ebda., S. 130.
194 Siehe hierzu auch Reinhard Schneider, *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München 1980.

ten) auf die Musik übertragen werden konnten (Karbusicky 1986). Am Beispiel des Seufzers hat Karbusicky gezeigt, wie sich die Bedeutung einer musikalischen Erscheinung zeichentheoretisch definieren und interpretieren lässt. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass der Seufzer bei Karbusicky als alleinstehendes musikalisches Zeichen interpretiert wird und somit außerhalb des Klage-Kontextes betrachtet wird. Klage-Typen fallen bei Karbusicky bereits unter Anwendungen des Seufzers und machen den Seufzer somit zu einem „Index". Die Anwendung des Seufzermotivs in der Kunstmusik des Abendlandes ist bei Karbusicky ein Beleg für die bereits konstatierte Beobachtung, dass sich der fallende Sekundschritt aus dem Kontext des Totenbrauchtums löste und zunehmend als Symbol für Themenbereiche verwendet wurde, die (im Fall der Kunstmusik) dem Bereich des *lamento* zugeordnet sind, mit seiner ursprünglichen Bedeutung jedoch – zumindest aus westeuropäischer Perspektive – wenig zu tun haben, z. B. das Motiv der Knechtung bei Wagner.[195] Karbusicky (1986) kommt zum Schluss, dass Motive wie das der Klage (des Seufzers) mit ursprünglich „indexikalen" Bedeutungen in Motive mit symbolischen Bedeutungen verwandelt wurden, deren Bedeutung fortan „zufällig" bzw. kulturell erlernt wurde. Die Zeichensemantik Peirce', die der Theorie musikalischer Semantik Karbusickys zu Grunde liegt, lässt sich am Beispiel des Seufzers folgendermaßen verdeutlichen:

> „Eine der geläufigsten Interjektionen ist der Seufzer: ‚Ach'. Zumeist ist es ein Affekt des Schmerzes, Kummers, ein Bestandteil des Weinens und Klagens (er kann aber auch als Staunen, überwältigende Überraschung oder gar erotisches Stöhnen intoniert werden). Der übliche Tonfall ähnelt der fallenden kleinen Sekunde, und mit diesem Intervall wurde das Semantem in die Musik übernommen: im Gesang oft mit ‚A-ach!', ‚O weh!' usw., in der Instrumentalmusik oft mit der harmonischen Vorhalt-Spannung. Zu einem Stilmittel wurde dieses Element nach 1740 von den Mannheimer Meistern (Stamitz, Richter, Holzbauer, Filtz) erhoben, so dass Hugo Riemann es ‚Mannheimer Seufzer' nannte. Die rein musikalische Verständlichkeit (auch ohne Text) wird durch die indexikale Qualität des kummervollen Seufzers bewirkt; dieses Element wird aber in systemgebundenen Ausprägungen umgestaltet. Es erscheint nicht mehr *in natura*. Mehr noch: durch die andauernde Anwendung wird es zum Ausdruckssymbol."[196]

Für Karbusicky ist der Seufzer ein indexikales Zeichen, das im Laufe der Zeit zu einem Symbol für unzählige andere Motive geworden ist. Wie gezeigt werden konnte, verweist der Seufzer jedoch nicht lediglich auf eine Bedeutung (wie es ein Index täte), sondern IST selbst Träger der Bedeutung. Der Seufzer kann aus (zeichen-)semantischer Perspektive seinem Ursprung nach als Ikon aufgefasst werden ebenso wie die daraus hervorgegangenen Urformen musikalischer Klagen (wie sie in der traditionellen Musik existieren). „On the most general level of form the lament phrase

195 Vgl. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton 2000, S. 66.

196 Vladimir Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik*, (= *Grundrisse*, Band 7), Darmstadt 1986, S. 65–67.

is iconic for a sigh."[197] Dass bezüglich der Übertragungen von sprachwissenschaftlichen Begriffen auf die Musik nach wie vor unterschiedliche Meinungen bestehen, kommt durch das folgende Zitat Schneiders zum Ausdruck:

> „Ein *musikalisches Ikon* liegt dann vor, wenn eine materielle Erscheinung (Schrift, Klang) etwas nicht mit ihr Identisches, einen anderen Inhalt repräsentiert und eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Gestalt und Inhalt vorliegt, etwas wie in Stücken wie ‚The Bells' von W. Byrd (Glockenklang) oder im 1. Satz des ‚Sommers' aus den ‚Le Quattro Stagioni' von A. Vivaldi (Vogelrufe)."[198]

Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive ist diese Erläuterung falsch. Wenn Schneider Vogelrufe als Ikon für Sommer bezeichnet, dann liegt in diesem Fall sprachwissenschaftlich ein Symbol vor, denn das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist nicht ikonisch. In diesem Fall wäre genau genommen sogar von einem Index zu sprechen: Die Vögel repräsentieren den Sommer, haben etwas mit ihm zu tun und die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem basiert auf Ähnlichkeit.

So wie das Leid und der Schmerz immer ein Bestandteil des menschlichen Lebens sind, so werden sich immer auch die körperlich-biologischen Reaktionen darauf gleichen, und dementsprechend ist ebenso das musikalische Element dafür überzeitlicher und ikonischer Natur. Dadurch lässt sich der universelle, in seiner Grundform unveränderbare Charakter der Klage erklären. Es ist der Klang des Weinens, der Klang der Klage, der überall auf der Welt gleich ist und der die Melodien der Klagen formt. In der traditionellen Musik erscheint das Klagen als ein Urmotiv, dessen gestisch-körperliche Komponente ihm die Kraft verleiht, durch Zeit und Raum hindurch fortzubestehen und es mit universellen Wiedererkennungsmerkmalen ausstattet. „Die Klagen sind ein wirklich herzzerreißendes Weinen, sie leben ein wahres Leben, weil persönliches Leiden sie weckt und großer Schmerz sie formt."[199] Dass die musikalischen Darstellungsformen des Leids dennoch variieren und auf unterschiedliche Arten verarbeitet werden können, so dass sie durchaus die Eigenschaften eines Symbols annehmen, ist im Verlauf dieses Kapitels deutlich geworden.

197 Elizabeth Tolbert, *Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament*, in: *Yearbook for Traditional Music*, Band 22 (1990), S. 89. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/767933; Zugriff am 14. Juni 2017, 00:04 Uhr.

198 Schneider, *Semiotik der Musik*, 1980, S. 146.

199 Elsa Mahler, *Die russische Totenklage: Ihre rituelle und dichterische Deutung (Mit besonderer Berücksichtigung des grossrussischen Nordens)*, (= *Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin*, Band 15, Leipzig 1935, S. 49.

3 Die Tragödie – der Ursprung des Schmerzes und Ausgangsmaterial der Oper *Œdipe* von George Enescu

Die Tragödie ist eine überragende kulturelle Erscheinung, deren Entstehung und erste Vollendung auf die griechische Antike und den attischen Raum zurückgeführt wird, von wo aus sie sich im Laufe der Zeit in verschiedenen Formen vor allem in Europa verbreitet hat. Die Tragödie, das ist das Phänomen, mit dem die antiken Dichter „[…] die Fülle der neuen Beobachtungen, Erfahrungen, Konflikte, Fragen, auf dem Theater, im Mythos und damit anknüpfend an die herkömmliche Vorstellungs- und Bilderwelt der ganzen Bürgerschaft [durchzuspielen] durchspielten […].“[200] Von Platon wurden die Tragödienaufführungen, die im Rahmen von Wettbewerben auf den staatlichen Festen zu Ehren des Gottes Dionysos durchgeführt wurden, aufgrund ihrer „erzieherisch unerwünschten Folgen“ verboten.[201] Tragödie, das ist Dialog und Gespräch; darin spiegelt sich die Auseinandersetzung mit den elementaren Fragen menschlicher Existenz[202] ebenso wie ein „Ringen um Gott“[203]; Tragödie, das ist aber auch eine Form von Darstellung von Leiden, und zwar derjenigen Leiden, deren es bedarf, um zum „verhüllten Sinn“ und somit zur „Wahrheit“ durchzubrechen. „Das Leid ist für die Tragödie unabdingbar“[204] und die Klage als Ausdruck von Leid ein elementarer Bestandteil jeder Tragödie.[205] Mit der thebanischen Trilogie und insbesondere mit *Οἰδίπους Τύραννος* [*Oidípous Týrannos*] ist es Sophokles gelungen, diejenige Form der Tragödie zu schaffen, die alle diese Aspekte beinhaltet und somit eine vollendete Tragödien-Form darstellt, die fortan für die Gattung definierend und als solche bis heute nachwirkt: „Sophokles hat den Stoff seines Dramas nicht erfunden, er war im alten Griechenland bekannt, auch Homer erzählt die „Ödipusfabel“; aber erst Sophokles hat durch seine Dramatisierung diesen Stoff zu erschütternder Wirkung gebracht.“[206] Ödipus ist selbstverständlich nicht die einzige Tragödie, aber

200 Christian Meier, *Die Antike in der Geschichte Europas*, in: Walter Jens/Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Nähe und Ferne der Antike*, Konferenzschrift i. A. der Akademie der Künste und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaft), Berlin 2003, S. 9.

201 Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, in: Ingeborg Schudoma (Hrsg.), *Tübinger Vorlesungen*, Band 4, Frankfurt 1991, S. 60.

202 Johanna Canaris, *Mythos Tragödie. Zur Aktualität und Geschichte einer theoretischen Wirkungsweise*, Bielefeld 2012, S. 339.

203 Wolfgang Schadewaldt, *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966, S. 13.

204 Vgl. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 58.

205 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009, S. 242 ff.

206 Rudolf Boehm, *‚Tragik' von Oidipus bis Faust*, Würzburg 2001, S. 12.

keinem anderen Drama dieser Gattung ist es je gelungen, seine „Popularität“ und eine dermaßen nachhaltige Wirkung zu erzielen. Über den Grund hierfür schreibt Böhm:

> „Wenn der König Ödipus den modernen Menschen nicht minder zu erschüttern weiß als den zeitgenössischen Griechen, so kann die Lösung wohl nur darin liegen, dass die Wirkung der griechischen Tragödie nicht auf dem Gegensatz zwischen Schicksal und Menschenwillen ruht, sondern in der Besonderheit des Stoffes zu suchen ist, an welchen dieser Gegensatz erwiesen wird.“[207]

Über die „Besonderheit des Stoffes“ wird im Folgenden die Rede sein und insbesondere über die Frage, was es war, was auch Enescu, der sich ohnehin sehr für die Antike interessierte, dazu brachte, der Faszination des Ödipus-Stoffes zu erliegen. Was war für ihn aus musikalischer Sicht bzw. aus der Sicht des Komponisten derart reizvoll, dass er sich diesem Stoff bis hin zur Selbstaufgabe widmete? (vgl. S. 148 ff.) Diese Frage und weniger die unzähligen (Tragödien-theoretischen/psychologischen) Interpretationsansätze des weltberühmten Stückes selbst stehen in diesem Kapitel im Vordergrund. Es sollen diejenigen Wesenszüge des Tragischen und der Tragödie herausgearbeitet werden, die in Enescu eine musikalische Entsprechung hervorgerufen und in denen er den besonderen Reiz gesehen haben könnte, den Stoff des Ödipus zu vertonen.

Das Wesen des Tragischen und die Tragödie

Im Laufe der Zeit hat sich die Ansicht darüber, was das Wesen der Tragödie und die Interpretation ihrer konstituierenden Elemente ausmacht, immer wieder neu und anders geschildert. In *Die griechische Tragödie* schreibt Albin Lesky:

> „Jeder Versuch einer Wesensbestimmung des Tragischen wird notwendig seinen Ausgang von dem Worte nehmen, das Goethe am 6. Juni 1824 zum Kanzler von Müller gesprochen hat: ‚Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische‘.“[208]

Damit setzt Goethe den Schwerpunkt auf den Aspekt der radikalen Antinomien, womit er auf ein elementares Charakteristikum des Wesens der Tragödie hinweist. Einige Jahrzehnte später setzt Nietzsche in seinem Frühwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) den Schwerpunkt seiner Theorie über die Entstehung der Tragödie auf die polaren Kräfte des Dionysischen und Apollinischen und auf den Grad des Harmonieverhältnisses, das zwischen ihnen erzielt werden kann. Wie Wolfgang Schadewaldt in *Die griechische Tragödie*[209] erläutert, ergeben sich ausgehend von der ältesten bekannten Tragödien-Definition von Aristoteles (in Aristoteles’ *Poetik*, Kap. 6–22, s. u.) noch eine Reihe weiterer Bedingungen und

207 Boehm, *‚Tragik’ von Oidipus bis Faust*, 2001, S. 11.
208 Albin Lesky, *Die griechische Tragödie*, (= Körners Taschenausgabe, Band 143), Stuttgart 1984, S. 20.
209 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 9 ff.

Konsequenzen des Tragischen und der Tragödie, so dass erst im Zusammenwirken all dieser Aspekte von einem konstituierenden Wesen der Tragödie gesprochen werden kann.

Vom Mythos zur Tragödie

Aristoteles vielzitierte und früheste bekannte Tragödien-Definition lautet:

> „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt."[210]

Die Tragödie hat zum Entstehungszeitpunkt von Aristoteles' Poetik den Zustand ihrer Vollendung bereits erreicht und seine Definition beinhaltet diejenigen Begriffe, mit denen die Entstehung und Entwicklung der Tragödie nachvollzogen und ihre wichtigsten gestalterischen Elemente beschrieben werden können:

(1) die **Nachahmung (Mimesis)** als Mittel zum
(2) Zweck der **Reinigung (Katharsis)**.

(1) Die **Mimesis**, als natürlicher Trieb des Menschen nachzuahmen und die daraus resultierende Freude, ist für Aristoteles eine der Grundvoraussetzung, aus denen heraus sich die lyrischen Kunstformen wie die Tragödie entwickeln konnten.

> „Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen. Sie unterscheiden sich jedoch in dreifacher Hinsicht voneinander: entweder dadurch, dass sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, dass sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, dass sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen."[211]

Hieraus ergibt sich u. a. die Frage nach dem Gegenstand des Nachgeahmten. Mit dem Begriff **Mythos** kann derjenige Bereich erfasst werden, aus dem die „geschlossenen Handlungen" gewonnen wurden, die in den Tragödien zur Darstellung kamen. Aristoteles bezeichnet Mythen nüchtern als „Zusammensetzung der Geschehnisse."[212] In Mythen liegen die keimhaften Ursprünge des Tragischen und ihre Inhalte befassen sich mit der „[…] Grundwirklichkeit des Menschen und der Realität, zugleich mit dem Menschen gesetzt, wo immer er sich regt und weitere Schritte macht über ein dumpfes Dasein hinaus, zu dem, was ich Freiheit nenne, was ihn erst als Menschen

210 Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch; übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 19. Im Folgenden als Aristoteles 1982 zitiert.
211 Ebda., S. 5.
212 Ebda., S. 19.

konstituiert."[213] In den Mythen sind die Auseinandersetzungen „[…] mit den elementaren Elementen des menschlichen Lebens […]" enthalten.[214] Diese Auseinandersetzungen spiegeln sich im Wesen des Tragischen wider; sie machen die Substanz des Tragischen aus und aus ihnen ergibt sich die Handlung, über die Aristoteles sagt, „sie muss ernst sein, ein Ganzes bilden, einen Abschluss haben, muss eine gewisse Größe besitzen […]."[215] Die Epen und Heldensagen der Mythen bilden gemeinsam mit den aus den Dithyramben des Dionysos-Kults abgeleiteten Formen der Chorlyrik und des Wechselgesangs den Ursprung der Tragödie als eine spezifische Darstellungsform des Tragischen.[216] Die kunstvolle Einführung des kultischen Dithyrambos in die Lyrik der Antike hat diese Entwicklung letztlich möglich gemacht. Während dieser frühen Entwicklungsphase wurde die antike Tragödie in relativ kurzer Zeit immer ernster und entfernte sich somit von dem Dionysischen, so dass sich allmählich diejenige innere Form der Tragödie kristallisierte, die bei Sophokles zur vollen Blüte gelangt. „Die formale Entwicklung der Tragödie wird bestimmt von der Tendenz des Dramatischen, zunächst quantitativ vergrößernd, die Teile werden additiv zusammengeführt, dann folgen auch qualitative Veränderungen der Teile[217], und neue Formen werden entwickelt."[218] Durch die zunehmende Verringerung der Chorpartien wurden die Rede und der Dialog zu den Trägern der Haupthandlung.

Der **Logos** – Wort, Sprache und Dialog – gewinnt zunehmend an Bedeutung. Mit der Chorlyrik einerseits und dem Jambus andererseits sind zwei verschiedene Stilgattungen in einer Kunstform verschmolzen. In diesen beiden Stilgattungen begegnen sich zudem „zwei Welten und, ihnen zugeordnet, zwei Seelenhaltungen: die lyrisch-ekstatische und die rationale, klar-bestimmte des Logos."[219] Anders gesagt, stehen sich hier die Welt der Musik und die Welt des Wortes gegenüber. Nietzsches Vorstellung vom Dionysischen und Apollinischen als Voraussetzungen für die Entstehung der Tragödie basiere auf dem Gegensatz von Musik und Text. Nach Nietzsche verwirklicht sich die Tragödie umso voller, je mehr Harmonie zwischen den gegensätzlichen Elementen erzielt wird. Der Höhepunkt der Tragödie ist für Nietzsche dort

213 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 61.

214 Canaris, *Mythos Tragödie*, 2012, S. 399.

215 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 11.

216 Im 4. Kap. der *Poetik* (Abschnitt 1449 a 9 ff., in Aristoteles 1982, S. 21) schreibt Aristoteles über die Entstehung der Tragödie, sie habe sich aus einem Wechselgesang zwischen Chorführer und Kultgemeinde entwickelt. Alle Poesie sei aus Stehgreifformen entstanden, auch die Tragödie sei, wie die Komödie, aus improvisatorischen Anfängen entstanden, „die Tragödie aus den Vorsängern, exárchontes, der Dithyramben, die Komödie aus denen der phallischen Umzüge" (vgl. Schadwaldt 1991, S. 35).

217 Im Zuge dieser Entwicklung, die das dramatische Moment mehr und mehr in den Mittelpunkt rückt, erhöht Aischylos die Anzahl der Schauspieler auf zwei, was bedeutete, dass mehrere Rollen gespielt werden konnten; Sophokles erhöhte die Zahl der Schauspieler später auf drei und er war es auch, der die Bühnenmalerei einführte. Die Schauspieler, die z. T. maskiert ihre Dialoge darauf zur Aufführung brachten, erzeugten eine neue Form der Gegenwärtigkeit (vgl. Schadewaldt 1991, S. 37, S. 63).

218 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 52.

219 Ebda., S. 45.

erreicht, wo beides ausgewogen ist.[220] Fortan geht es auch um die Macht des Wortes, das nach Aristoteles „anziehend geformt" sein soll: „Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie besitzt; […] Ich verstehe unter Sprache die im Vers zusammengefügten Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet".[221] Von den Äußerlichkeiten der Inszenierung ausgehend, kommt man über das Wort, über die Sprache und den Dialog zu denjenigen dramatischen Elementen, die den Kern der Tragödie ausmachen. Es sind „[…] Elementaraffekte [von Entsetzten und gewaltiger Rührung], die durch das tragische Spiel erregt werden […]"[222] und über die sich die Tragödie bezüglich ihrer Wirkungsweise definiert, die durch élεος (Jammer/Mitleid) und φόβος (Furcht) zur κάθαρσις (Reinigung) führt:

(2) „[…] Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt."[223] Eine Reihe dramatischer Momente wie die περιπέτεια (Peripetie), die ἀναγνώρισις (Anagnorisis) und die λύσις (Lysis) tragen entscheidend dazu bei, die erwünschten Gefühle bei den Zuschauern hervorzurufen. Das Verständnis der Tragödie als Spiel der schrecklichen und rührenden Begebenheiten ist schon von Platon bekannt, der in *Politeia* die negativen Auswirkungen eines solchen Spiels fürchtet[224]; entscheidend ist die Tatsache, dass Aristoteles das Wesen der Tragödie um den Begriff der kátharsis erweiterte. Dieser kathartische Effekt ist ein Transformationsprozess, im Zuge dessen der Übergang von dem Hervorrufen und Durchleben der starken Affekte (Trauer, Jammer, Klagen) zur Überwindung dieser Affekte erfolgt. Das Erleben dieses Prozesses macht das Lustvolle aus, das für den Griechen seit Homer für die Tragödie wesenhaft war.[225] Dieser reinigende Effekt der Tragödie wurde stets als Zweck der Tragödie hervorgehoben und hat dabei im Laufe der Zeit zu kontroversen Interpretationen von prominenten Denkern wie Corneille, Schiller, Lessing, Goethe und Nietzsche geführt.[226]

Aus dem Bestreben heraus, diese Wirkung zu erzielen, und aus den wichtigen Momenten der Dramatik der Handlung ergeben sich Konsequenzen u. a. für den Träger der tragischen Handlung, womit wir zu **(1)** und den eingesetzten Mitteln zurück-

220 Vgl. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 54.

221 Aristoteles 1982, S. 19.

222 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 17.

223 Aristoteles 1982, S. 19.

224 Platon, *Der Staat*, in: Ernesto Grassi (Hrsg.), *Platon. Sämtliche Werke 3, Phaidon, Politeia*, (= *Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Griechische Philosophie*, Band 4), Hamburg 1968, S. 288 ff.

225 Vgl. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 20–21.

226 Umfassende Angaben zu Literatur über Aristoteles' *Poetik* findet sich bei Albin Leksy, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern/München 1971, S. 639 ff.; zum Streit über den Katharsis-Effekt vgl. Schadewaldt 1991, S. 11 ff.; vgl. zum Thema des Vergnügens an tragischen Gegenständen auch Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995, S. 19 ff., und Bernd Seidensticker, *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. Studien zum antiken Drama*, hrsg. von Jens Holzhausen, München/Leipzig 2005.

kehren. Der Träger der tragischen Handlung, der kein vollendeter, tugendhafter Mensch, aber auch kein Bösewicht sein darf, sondern ein Mensch zwischen den Extremen.[227] Nur durch einen derart beschaffenen Träger der Handlung, auf den sich die Bedingungen des Menschenlebens in Form eines unverdienten Leids beziehen, kann das Gefühl des Mit-Eingeschlossenseins beim Zuschauer erzielt werden, das eine Voraussetzung für das Erleben des Katharsis-Prozesses ist. Daraus ergeben sich wiederum Konsequenzen für die Form des dargestellten Leids, wobei der Aspekt des „Unverdienten", ανάχιον (anáxion), eine wichtige Rolle spielt. Das Miterleben unverdienten Leids entzieht sich einer bestehenden Sinnordnung und ruft somit Furcht und Kummer hervor. Das Leid wiederum wird hervorgerufen durch die Schuld, durch eine Verfehlung. Aristoteles spricht von einer άμαρτίαν μεγάλην (hamartía megále): Nicht eine große Schuld, sondern eine beachtliche Verfehlung mit beträchtlichen Folgen, wobei die Schuld stets geringeres Gewicht hat als die darauffolgenden Leiden.[228] Der Weg von der Schuld zum Leid führt zumeist über den Konflikt, der ebenfalls nach bestimmten Kriterien beschaffen sein sollte: Der Konflikt muss einen Gegensatz enthalten, der im Wesen der Realität wurzelt und unauflöslich ist. „Es muss also ein Gegensatz sein, der in einem ‚echten Naturgrund' wurzelt, wir würden sagen: im seienden selbst; nicht in vorübergehenden Erscheinungen, sondern im Wesen des Menschen und der Wirklichkeit. Umfassender als ein Konflikt der Pflichten."[229]

Mit dem unauflöslichen Gegensatz als konstitutivem Aspekt der attischen Tragödie gelangen wir zum Ende dieser kurzen Darstellung über das Wesen der Tragödie und zurück zu unserem Ausgangspunkt, dem Zitat Goethes. Der unauflösliche Gegensatz artikuliert sich wie gesehen durch verschiedene dramatische Grundelemente, deren Gestaltung an zahlreiche Bedingungen geknüpft ist. Gelfert (1995) definiert die Tragödie unter Berücksichtigung der dargestellten Überlegungen folgendermaßen:

> „Die Tragödie ist die dramatische Darstellung eines Geschehens, in dem ein Held, der weder ein Verbrecher noch ein Heiliger sein darf, durch eine schuldhafte Verfehlung (Hamartia) zuerst in Gefahr gerät und nach einem Wendepunkt (Peripetie) unter Gewahrwerdung seiner Verstrickung (Anagnorisis) ins unausweichliche Verderben stürzt, was im Zuschauer zuerst Schauder (Phobos) und nach dem Wendepunkt Jammer (Eleos) hervorruft, worauf ein Gefühl der emotionalen Entlastung zurückbleibt."[230]

227 Vgl. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 24 ff.

228 Ebda., 1991, S. 31.

229 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 55. Für Snell (*Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928) sind „das Leiden am Konflikt und der Entscheidung, das Ringen um den Entschluss und das tiefe Erleben des Konflikts entscheidend für das Wesen der Tragödie" (Vgl. Schadewaldt 1991, S. 56). Der Konflikt wird in der Seele erlebt, darf aber nicht aus ihr stammen „[…] sondern heterogener Herkunft sein […]; der Mensch gerät in ihn hinein als etwas ihn Bedrängendes, das er dann aus eigener Kraft tragen und lösen muss" (Ebda.).

230 Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995, S. 19.

Im Laufe der Entwicklung der Tragödie, die von Homer, bei dem die Keime des Tragischen bereits angelegt waren, bis hin zu Aischylos, Sophokles und Euripides reicht, entwickeln sich die dramatischen Grundelemente und begründen das Wesen der Tragödie. Die Kristallisation der Grundelemente bringt die Tragödie in der Zeit der attischen Polis zur vollen Entfaltung. Im Gegensatz zum Epos besteht sie aus Teilen wie jambische Dialoge, lyrische Chorpartien und Wechselgesänge, in der sich ihre Form deutlich manifestiert, und wird auf der Bühne gespielt.

Die Tragödie gewinnt ihre erhabene und eindrucksvolle Form in einem entelechischen Prozess und schafft dabei die Überführung der in den Mythen gefassten Auseinandersetzung des Menschen mit dem Sein aus dem Bereich des rituell-mystischen in den Bereich der kunstvollen Darstellung, also die Entstehung der Kunst als „geformte“ ästhetisierte Darstellung sinnstiftender Fragen menschlicher Existenz. Somit formt die Tragödie als Drama den vagen Mythos.

In der Zeit der griechischen Antike kristallisierte sich die Tragödie (wie oben dargestellt) als eine kunstvoll geartete Form heraus, das Tragische menschlicher Existenz, wie es seit jeher in den Mythen überliefert wurde, zu erzählen und somit einem Publikum erfahrbar zu machen. Aischylos, Sophokles und Euripides ist das mit ihren Tragödien auf eine die Zeit überdauernde Art gelungen, die darüber hinaus seitdem für die Gattung der Tragödie als Maßstab gilt. Während die Mythen als fester Bestandteil des Volksglaubens in der attischen Polis in Form der Tragödie und in ihren Aufführungen manifest wurden, lebte der Volksglaube auch in ländlichen Regionen fort und dort selbstverständlich nicht in Form von Tragödien-Aufführungen, sondern vor allem im Kontext ritueller Handlungen. Neben künstlerischen Formen der Darstellung ist dies der andere große Bereich, in dem Mythen immer schon eine wichtige Rolle gespielt haben und dies in einigen Regionen der Erde bis in die heutige Zeit tun. In diesem Sinne kann z. B. die rumänische Volksballade mioriţa verstanden werden, die bis heute in unzähligen Varianten in allen Regionen Rumäniens erzählt wird. In dieser Totenklage eines Schäfers, der erfährt, dass ihm sein Tod bevorsteht und der sich daraufhin wiederstandlos seinem Schicksal anvertraut, manifestiert sich ebenso eine Art des Umgangs mit dem Tragischen.[231] Der Geist und die Aura, die von dieser Erzählung ausgesandt werden, sind sehr aussagekräftig im Hinblick auf die rumänische Volkskultur, den Volksglauben und den Aspekt der fest darin verwurzelten Klage und „sadness“, von der auch Enescu spricht. Dieses Phänomen wird in Kap. 2.5 (S. 61) dieser Arbeit näher erläutert. Auch in anderen Kulturen ist die Frage nach dem Schicksal des Menschen ein mythologisches Kernmotiv. In den germanischen Sagen entschieden die meist zu dritt auftretenden Weberinnen, die Nornen genannt wurden, über das Schicksal der Menschen. „Sie kannten die althergebrachten Gebote, die uralten Bräuche; und so wußten sie welcher Anteil am Leben

231 Vgl. Octavian Buhociu, *Die Dichtung vom Schaf*, in ders.: *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie, Totenklage, Burschenbünde und Weihnachtslieder, Hirtenphänomenen und Heldenlieder*, (= *Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa*, Band 8), Wiesbaden 1974, S. 282–330.

jedem Menschen zustand. Selbst die Götter unterstanden ihrer Macht, denn auch sie waren dem Schicksal unterworfen."[232]

> „Damit verstehen wir unter Mythos im weiteren Sinn die umfassende Weise archaischer Weltinterpretation und Lebensorientierung. Menschen deuten ihre Umwelt, in der sie leben; sie bewerten und speichern Lebenserfahrungen; sie ordnen ihre natürliche uns soziale Umwelt. Sie geben allen Einzelereignissen und singulären Erfahrungen einen umfassenden Deutungshintergrund. Denn sie haben längst verbale Sprache als rational geleitetes Zeichensystem entwickelt, die aus der ursprünglichen und ganzheitlichen Körpersprache entstanden ist und in diese eingebettet bleibt."[233]

Die Mythen eröffnen einen unermesslichen Raum, der letztlich so groß ist wie das Leben selbst. Darin enthalten sind die großen Fragen menschlicher Existenz. Die Wege, auf denen diese Fragen verlaufen, verzweigen sich und führen in unterschiedliche Richtungen, aus denen sich zahllose Interpretationen ergeben. Die Tragödie beschreitet einen dieser Wege und führt dabei das Tragische als gründendes Element zu einer konkreten (Kunst-)Form. „Eine der zentralen Fragen, die in tragischen Theaterstücken – jedoch oftmals bereits in den Mythen und noch öfter angesichts der Mythen – gestellt wird, ist diejenige nach dem Ich, dem Subjekt und seiner Freiheit, auch in Verbindung mit dem Schicksal."[234] Die Frage nach dem Ich gewinnt gerade zur Zeit der attischen Polis immer größere Bedeutung und macht die Entwicklung der Tragödie überhaupt erst möglich. „In der Zeit der attischen Tragödie konstituiert sich das Ich, jedoch nicht ungebrochen, sondern gerade im Angesicht des Scheiterns und des Leidens."[235] Die Tragödie bringt die Konflikte und Paradoxa menschlicher Existenz in die Realität der Menschen. Dabei schwebt sie zwischen Sinn und Unsinn, Sinnvollem und Sinnlosem. Auch hierin spiegelt sich Gegensätzlichkeit als Grundelement der Tragödie wider. Diese Amphibolie (Mehrdeutigkeit) spielt bei den Griechen in der Form des Daimon schon früh eine wichtige Rolle:

> „[…] eine göttliche Macht, die auch hilfreich wirken kann, sich aber doch zumeist unlogisch, feindlich, unbegreiflich darstellt. Das gehört zu ihrem Wesen. Es ist klar, dass sich in dieser Amphibolie der Mensch in seiner Ausgesetztheit gegenüber dem Schicksal erfährt und zugleich in seiner Einbezogenheit in die allgemeine Situation des Menschen in dieser Welt."[236]

Letztlich geht es um das Schicksal, und viel mehr noch um die Frage, woher „Schicksal" kommt und wie es erfahren wird. Auf diese Weise offenbart sich in der Tragödie die Welt der „echten" Wirklichkeit im Gegensatz zur alltäglichen Welt:

---

232 Pierre Grappin, *Die Mythologie der Germanen*, in ders. (Hrsg.), *Mythen der Völker*, Band 3, Frankfurt a. M./Hamburg 1977, S. 93 ff.

233 Anton Grabner-Haider, *Strukturen des Mythos. Theorie einer Lebenswelt*, (= Reihe *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XX, *Philosophie*, Band 273), Frankfurt a. M. 1989, S. 12.

234 Canaris, *Mythos Tragödie*, 2012, S. 9.

235 Ebda., S. 14.

236 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 32.

> „[…] ihr ergon, ihre Leistung ist, dass Großes geschieht und sich ereignet, unbekümmert darum, ob ein Betrachter gebessert nach Hause geht oder nicht. Dass immer wieder etwas eindringt in unsre Welt, aufleuchtet unter den Menschen, einbricht in die Alltäglichkeit, das ist es, was die Tragödie will, und nichts anderes. […] Denn so ist die Welt in ihrer Daimonie, so ist der Mensch. Das muss immer wieder hingestellt werden, Bild werden, wirksam werden in der Erschütterung. Und die Organe, durch die diese Erschütterung hervorgerufen wird, sind Grundorgane der Menschheit: Schauder und Jammer, damit sich der Mensch immer neu seiner Ausgesetztheit und Einbezogenheit versteht und erfährt – oder doch die Möglichkeit hat, sich so zu erfahren."[237]

Bezüglich der Frage, warum gerade Schauder, Jammer, Trauer und Klage zu elementaren Bestandteilen der Tragödie werden konnten, sind Erkenntnisse der Humanpsychologie aufschlussreich. Die für das Verständnis der Bedeutung dieser Elemente im Kontext der Tragödie wichtigen psychologischen Aspekte werden im Folgenden kurz dargestellt.

Tragödie und Klage: conditio humana oder metaphysisch-anthropologische Sauce?[238]

Die im vorigen Kapitel dargestellten Wesensmerkmale, die Mittel und der Zweck einer antiken Tragödie wurden im Wesentlichen aufgrund der Theorie Wolfgang Schadewaldts formuliert. Schadewaldt bedient sich bei seiner Argumentation dort, wo er nicht schlicht antike Autoren referiert, eines kulturellen Konsenses des „gebildeten bürgerlichen Abendlandes". Seine Argumentation benutzt dabei im Kern Kategorien, die die aktuelle Emotionspsychologie zu präzisieren versucht. Eine wichtige Rolle spielt in dieser Disziplin die Erforschung von „Grundemotionen" („Primäremotionen", „Basisemotionen"), d. h. Emotionen, die kulturübergreifend, „allgemein menschlich" bzw. archetypisch sind. Die plausible Annahme, dass sich in Mythen und somit in besonderer Weise in deren Darstellung in Form der Tragödie die menschliche Psyche widerspiegelt[239], führt zur Vermutung, dass mit der Tragödie die Dichter der Antike eine Form gefunden haben, solche „Grundemotionen" in unterschiedlicher Ausprägung darzustellen und zu evozieren und zu bearbeiten.

Während in der Emotionspsychologie weitestgehend Einigkeit darüber besteht, dass es so etwas wie Grundemotionen gibt, ist die konkrete Ausformulierung solcher Emoti-

237 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 33 ff.

238 Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, 9. Auflage, Frankfurt a. M. 1980, S. 54.

239 „Der Zusammenhang von Mythologie und Psychologie ist in zwei Richtungen zu sehen, indem beide wechselseitig zur Erklärung der jeweils anderen herangezogen werden. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass „[…] die Menschen als Mythenerfinder unwillkürlich ihr eigenes Innere, ihre Empfindungen, Gefühle, Einstellungen, Wünsche Hoffnungen u. a. offenbaren. Auf dieser Grundlage lassen sich einerseits die Eigenschaften der Mythen aus der menschlichen Psyche ableiten und andererseits die Eigenschaften der menschlichen Psyche aus den Mythen rekonstruieren" (Vgl. Christoph Jamme/Stefan Matuschek, *Handbuch der Mythologie*, Darmstadt 2014, S. 32).

onsformen umstritten. Nach Plutchik[240] können acht Grundemotionen unterschieden werden. Diese bilden die Grundlage der Bewertungstheorie[241], in der davon ausgegangen wird, dass „[…] die Bewertung einer jeweiligen Situation (und nicht die Einschätzung der physiologischen Erregung) zum subjektiven Erleben einer Emotion und der damit einhergehenden Erregung führt.“[242] Spezifische Bewertungen eines Ereignisses rufen diese Primäremotionen hervor; sie sind ihre auslösenden Bewertungen:

Tab. 6: Primäremotionen und ihre Ursachen (nach Plutchik 1980 in: Atkinson 2001, S. 391)

Emotion	Bewertung
Schmerz, Traurigkeit	Verlust eines geliebten Menschen
Furcht	Bedrohung
Wut, Ärger	Hindernis
Freude	Potentieller Geschlechtspartner
Vertrauen	Gruppenmitglied
Ekel, Abscheu	Grausiger Gegenstand
Erwartung	Neue Umgebung
Überraschung	Unerwartetes neuartiges Objekt

Die oben abgebildete Tabelle könnte auch eine Sammlung wichtiger Begriffe aus dem Bereich der Tragödie sein. Es ist verblüffend, wie diesem Katalog von Grundemotionen Erscheinungen in *Ödipus Tyrannos* entsprechen und es ist m. E. wahrscheinlich, dass der große Erfolg des Ödipus (u. a.) gerade mit dem kumulierten Zusammenwirken all dieser Emotionen zu erklären ist.

In der medizinischen Psychologie wird außerdem zwischen Traurigkeit und Trauer unterschieden; zieht man die in der Psychologie unterschiedenen Trauerphasen hinzu, so zeigt sich, dass die Trauer diejenige Emotion ist, die alle anderen Primäremotionen gleichsam beinhaltet, insbesondere wenn man die in der Psychologie unterschiedenen Trauerphasen hinzuzieht: „Doch erfordert die Trauer, die außer den charakteristischen Emotionen wie Kummer oder Gram weitere Emotionen, Angst/Furcht, Ärger/Wut, Zorn, Schuld, Depression und Hilflosigkeit umfaßt, vor allem auch die Bewältigung intensiver Emotionen.“[243] Die Ähnlichkeit dieses Zitats mit dem Tragödien-Satz Aristoteles’ (vgl. S. 126) und dem Kartharsis-Effekt liegt auf der Hand. Die Tragödie gelangt zum Kern der Gefühlswelt des Menschen und integriert diese umfassend in

240 Robert Plutchik, *A General Psychoevolutionary Theory of Emotion*, in: ders./Henry Kellerman (Hrsg.), *Emotion. Theory, Research, and Experience*, Vol. 1: *Theories of Emotion*, New York 1980, zitiert nach Rita Atkinson/Joachim Grabowksi (Hrsg.), *Hilgards Einführung in die Psychologie*, Heidelberg/Berlin 2001, S. 382.

241 Vgl. Atkinson/Grabowski, *Hilgards Einführung in die Psychologie*, 2001, S. 391 ff.

242 Ebda., S. 391.

243 Lothar Laux/Hannelore Weber, *Bewältigung von Emotionen*, in: Klaus R. Scherer (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*, (= *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C: Theorie und Forschung, Serie IV: *Motivation und Emotion*, Band 3), Göttingen/Toronto/Zürich 1990, S. 600.

ihre Form. Das Leid wird darin zum Sinnbild der Überwindung der Amphibolie des Sinns menschlichen Daseins und die Klage zu ihrem primären Ausdruck. Die Amphibolie ist das Phänomen, das den Sinn verhüllt:

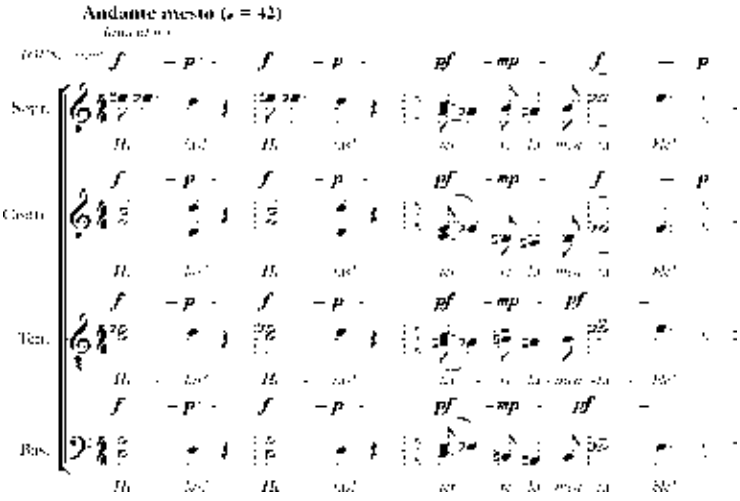
> „Wir treffen auf den Schein des Unsinns, der in Wahrheit eben doch nicht unsinnig ist. Man kann auch sagen, dass der Sinn so verhüllt ist, dass man nur zu ihm durchbrechen und den Sinn transparent machen kann durch das Leiden. Das geschieht in der Tragödie. […] die Tragödie hat es zu tun mit dem Streit in umfassendem Sinne, der vom Menschen nur ausgetragen werden kann durch das Leiden."[244]

Das Leid und die Klage sind somit unerlässliche Bestandteile der Tragödie: „Nicht die Vernichtung, aber das Leid ist das Letzte, über dem nur ein gewisser Horizont des Göttlichen noch bestehen bleibt."[245] Dabei erscheinen Klagen von Beginn an nicht nur als Trauer über den Verlust eines Menschen durch den Tod, vielmehr geht es um das Verständnis des Begriffs Klage bzw. Klagen, in dem eine Grundhaltung zum Ausdruck kommt. Diese Tatsache unterscheidet die Tragödie eindeutig von der Komödie, die keinen Schmerz verursacht.[246] Neben der geistlichen Welt, in der Klagen u. a. im Alten Testament vorkommen, und der Welt der Volkskultur, in der verschiedene Formen der Klage Bestandteil zahlreicher Riten sind (vgl. Kap. 2.1 und 2.2), kann die Tragödie als eine Form der „Klage in der Kunst" aufgefasst und damit als Repräsentation des Phänomens im Kontext des Ursprungs einer europäischen Kunstgeschichte gesehen werden. „Zieht man nicht nur die eigentlichen Totenklageszenen, sondern die Klageszenen überhaupt in Betracht, so fällt – schon rein äußerlich gesehen – ein bedeutender Teil der uns erhaltenen Tragödien unter dieses Motiv [der Klage, Anm. des Verfassers]."[247]

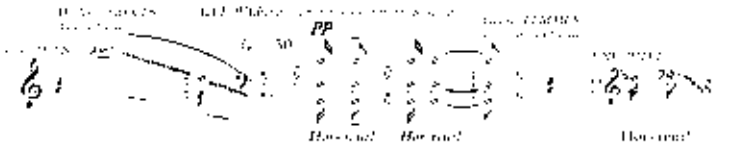
Ein weiteres Charakteristikum der antiken Tragödie, das allerdings eher „technischer" Natur ist, bestand darin, dass besondere Formen des Ausdrucks für jene Szenen, in denen geklagt wurde, gefunden werden mussten. Eine solche Form ist die Maskierung. Ebenso wie die Tragödie selbst ist auch die Maske im Dionysoskult verwurzelt, für dessen Gefolgschaft es üblich war durch das Ablegen der eigenen Individualität das Eingehen in die zu verkörpernde Rolle zu ermöglichen. Ein für die Figur gewählter Maskentyp legte die Figur in ihrem emotionalen Habitus fest. Gefühlsäußerungen wie Schmerz, Trauer, Entsetzen oder Wut konnten und sollten vom Schauspieler nur durch Gebärden (Körperhaltungen, Abwenden etc.) und vor allem durch entsprechende Verbalisierungen zum Ausdruck gebracht werden, nicht aber durch Mienenspiel.[248] In den Texten sind diese Stellen durch entsprechende Beschreibungen erklärt (Verdüsterung des Blicks, Sträuben der Haare) bzw. durch die lautmalerischen

244 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 58/59.
245 Ebda., S. 58.
246 Vgl. Aristoteles, 1982, S. 17.
247 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 15.
248 Vgl. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, München 1991, S. 19.

Interjektionen wie „Oimoi“, „Ototototoi“ beschrieben. Ist die Technik der Maskierung ihrer Herkunft nach dem Bereich der kultischen Mythosrezeption zuzuordnen, so ist der Ursprung der Klagelaute und -interjektionen eher auf die rituelle Klage zurückzuführen.[249] Somit gibt es im Hinblick auf die Klage und der Darstellung des Schmerzes Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Ursprüngen, wodurch die antike Tragödie im Bereich zwischen ästhetisierter und ritueller Mythosrezeption verortet werden kann. In den Übersetzungen sind die verbalen Gefühlsäußerungen meist abgeschwächt oder weggelassen worden; bei Enescu/Fleg hingegen sind sie ein kontinuierlich wiederkehrendes Motiv (*Hélas!*, *Horreur!*), das vollkommen zur Darstellungsform und Interpretation des Tragischen in der Oper passt. Teilweise sind ganze Chorpassagen auf diesen Klagelauten komponiert, wie die folgenden Notenbeispiele aus dem I. und III. Akt veranschaulichen:



Œdipe, I. Akt, Ziffer [63]



Œdipe III. Akt, [290]+2

Œdipe III. Akt, [291]+4

249 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 19.

Dies sind nur einige Beispiele, die verdeutlichen, dass der Aspekt des Verbalisierens der Klage in der antiken Tragödie bei Enescu/Fleg als Bindeglied zwischen rituellen Traditionen und künstlerischem/musikalischem Ausdruck dient. Dadurch wird der Vertonung eine höchst expressive Kraft verliehen.

Im Laufe der Entwicklung der Tragödie seit der Antike bis in die heutige Zeit haben sich die Auffassungen darüber, in welchem Verhältnis die genannten gestalterischen Elemente der Tragödie im Hinblick auf ihre Rolle und Wirkung zu stehen haben, und welche Interpretationsmöglichkeiten sich daraus ergeben, stark gewandelt.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde „das Ende" der Tragödie ausgerufen. Friedrich Dürrenmatt erklärte das Schicksal habe die Bühne verlassen, ‚im Vordergrund wird alles zum Unfall'.[250] Bertold Brecht wiederum betonte schlagend einfach, „das Schicksal habe Namen und Adresse".[251] Gegenwärtig lassen sich Tendenzen ausmachen, die eine grundsätzliche Überwindung des Tragischen in Frage stellen.

Beate Hörr (1997) nennt drei Standpunkte im Hinblick auf die Tragödie und ihre Bedeutung für die Moderne: „Im Rahmen einer Diskussion um die Tragödie in der Moderne werden hauptsächlich drei Ansichten vertreten:

1. Die Tragödie ist in der Moderne nicht mehr möglich.
2. Die moderne Form der Tragödie ist die Tragikomödie (oder andere Mischformen wie Groteske, Farce etc.).
3. Die Tragödie erlebt eine Renaissance in der Moderne."[252]

Die in 1. und 3. dargestellten Positionen unterscheiden sich vor allem hinsichtlich ihrer Einschätzung des Vorhandenseins des metaphysischen Unterbaus als Voraussetzung der Tragödie, wobei 1. von einem Verlust der Metaphysik und 3. von einer Hoffnung auf eine neue Metaphysik ausgeht. Position 2 ist auf Anhänger einer Sichtweise zurückzuführen, in der die Tragikkomödie als die einzige Form betrachtet wird, die in der Lage ist, die Auffassung der Gegenwart über die condition humana adäquat auszudrücken.[253] Unabhängig von diesen Positionen ist für die Mitte des 20. Jahrhunderts ein starkes und neuartiges Interesse der literarischen Welt an der griechischen Tragödie nicht zu leugnen.

> „Ich erinnere an die dramatischen Arbeiten von Giraudoux, Sartre, Cocteau, Anouilh, O'Neill, Thornton Wilder, die antike griechische Stoffe aufgegriffen und teilweise in nächster Anlehnung an die drei großen Tragiker des 5. Jahrhunderts neuartig ausgestaltet haben. Ich erinnere an die sehr bemerkenswerte Vermählung der griechisch-antiken Tragödienform mit dem Geist des Christentums, die T. S. Eliot in seinem bedeutenden Drama „Mord im Dom" vollzogen hat, oder daran, dass die letzten Stücke des alten Gerhart Hauptmann

250 Friedrich Dürrenmatt, *Die Panne*, Zürich 1959, S. 39.
251 Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 22.
252 Beate Hörr, *Tragödie und Ideologie: Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1997.
253 Ebda., S. 22.

> den Motivkreis der Aischyleischen Orestie behandeln. (…) Eine reiche Übersetzertätigkeit hat eingesetzt, darunter die Arbeiten von Karl Reinhardt und Ernst Buschor, die dem Sophokles und dem Euripides gewidmet sind.“[254]

Das fortdauernde Interesse an der Tragödie im 20. Jahrhundert belegen eine Vielzahl von Schriften mit ähnlicher oder anderer Thesenbildung, von denen hier stellvertretend für zahlreiche andere Arbeiten diejenigen Wolfgang Schadewaldts *Antike und Gegenwart der Tragödie* (1966), Manfred Krügers *Wandlungen des Tragischen* (1973), Hellmut Flashars *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990* (1991), Christoph Menkes *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel* (2005), Hans-Thies Lehmanns *Tragödie und dramatisches Theater* (2013) und Rita Felskis (Hrsg.) *Rethinking Tragedy* (2008) genannt seien. Eine der jüngsten Publikationen stammt aus dem Jahr 2012. In *Philoktetes – Wandlungen der Sophokles-Tragödie im 20. Jahrhundert. 12 Dramen von Andrè Gide bis Seamus Heaney* untersucht Eckard Lefèvre 12 Dramen hinsichtlich ihrer Gestaltung und Rezeption. „Tragödie, und mit ihr die Erfahrung von Niederlage, Scheiter, Zusammenbruch wird öffentlich nach Kräften verleugnet, bleibt aber im seelischen Leben virulent.“[255]

Auch Enescu komponiert seinen *Œdipe* in einer Zeit geschichtlichen Umbruchs, wie er in gewisser Weise für alle Perioden festgestellt wurde, in der die Darstellung des Tragischen besonders aufkam. Enescu wählt dabei den Begriff tragédie lyrique als Bezeichnung für seine Vertonung der Tragödie und deshalb soll diese Form der Tragödiendarstellung aus dem Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts im Folgenden ausgehend von einem Überblick über Tragödienvertonungen im Allgemeinen betrachtet werden.

Tragödienvertonungen

Schon während der Antike war Musik ein elementarer Bestandteil der Tragödien: „Wir wissen, dass die Chorlieder der Tragödie und Komödie, aber auch die Wechselgesänge der Schauspieler untereinander oder zwischen Schauspielern und Chor (die sog. epirrhematischen Szenen) gesungen und von Instrumentalspiel begleitet wurden.“[256] Wie genau die Musik bei den Aufführungen der antiken Tragödien beschaffen war, weiß man nur aus verschriftlichten Überlieferungen, und selbst diese sind teilweise nur fragmentarisch. In dieser Hinsicht ist die Musik „abgekoppelt“ von der Antike, denn im Gegensatz zur Malerei und Literatur existieren für die Musik keine Werke oder Fragmente, auf die diese sich beziehen könnte. Sie sind verloren

254 Schadewaldt, *Antike und Gegenwart*, 1966, S. 7. Vgl. hierzu auch Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 176 ff.

255 Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, 2013, S. 23.

256 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 22 ff.

und nicht wiederherstellbar.[257] Die Entwicklung des Wesens der Darstellungen von Tragödien auf den Bühnen der Opernhäuser und Theater spiegelt sich dennoch vor allem darin wider, welchen Stellenwert die Musik dabei hatte, und im Zuge ihrer zunehmenden Bedeutung sind im europäischen Abendland in den vergangenen Jahrhunderten unzählige Vertonungen antiker Tragödien entstanden. Innerhalb dieser Entwicklung lässt sich eine Phase ausmachen, die als Wendepunkt betrachtet werden kann, der sich im 16. Jahrhundert vor dem Durchbruch der Gattung Oper vollzog. Fortan existierten Musiken, die zur Begleitung gesprochener Aufführungen von Tragödien komponiert wurden, so z. B. Andrea Gabrielis Musik zum *Oedipus Tyrannos* anlässlich der Einweihung des Teatro Olimpico in Vicenza im Jahr 1585. Diese Werke sind Vorläufer jener musikalischen Dramen, die heutzutage als Oper bezeichnet werden.[258] Von der falschen Annahme ausgehend, die Tragödien-Aufführungen der Antike seien durchgehend von Musik begleitet gewesen, gewann die Musik im Zuge des wiedererstarkten Interesses an den antiken Tragödien besondere Bedeutung. Das gleichberechtigte Nebeneinander von Text und Musik war schließlich für die Kristallisation der Gattung Oper von entscheidender Bedeutung und Claudio Monteverdis *Orfeo* aus dem Jahr 1606 gilt als erstes Werk dieser Gattung. Die frühesten Aufführungen bis in die heutige Zeit erhaltener Tragödien führen zurück in das 17. Jahrhundert. Es handelt sich dabei z. B. um das Drama per musica *Antigona delusa d'Alceste* mit einem Libretto von Aurelio Aureli und Musik von Pietro Andrea Ziani sowie *Gli amori infrutuosi di Pirro*, ebenfalls von Aurelio Aureli, aber mit Musik von Antonio Sartorio aus dem Jahr 1661, die beide in Venedig uraufgeführt wurden und antike Dramenstoffe bzw. antike Mythen zur Vorlage hatten.[259]

In Italien gewann die Form des drama per musica, auch opera seria genannt, gemeinsam mit der opera buffa immer größere Popularität und zur gleichen Zeit entsteht in Frankreich die tragédie lyrique. Allen diesen Formen war eine Vorliebe für die Vertonung von Tragödien der Antike gemein und das Verhältnis von Musik und Text ist ein entscheidendes Kriterium zur Beschreibung ihrer verschiedenen Ausprägungen. Im Deutschland jener Zeit lässt sich seitens der Dichter und Komponisten kaum Interesse für die klassischen Tragödien belegen. Mit Lessing lässt sich sehr wohl eine Zuwendung zu dem Aspekt des Tragischen feststellen, aber dieser betrifft nicht die überlieferten Tragödien der Antike. Das Interesse am Tragischen bezieht sich vielmehr auf die psychologischen Aspekte.

> „Around 1800, the meaning of tragedy was substantially refounded, as thinkers associated with German Idealism cam to view Greek tragedy in relation to metaphysical, existential, ethical, aesthetic, and psychological questions. The

257 Vgl. Hermann Danuser, *Vorwärts zum Ursprung. Antike Motive in moderner Musik*, in: Walter Jens/Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne*, Berlin/New York 2003, S. 261, und Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 7.

258 Vgl. Stephen Walsh, *The Action Drama and the Still Life: Enescu, Strawinsky and Oedipus*, in: Peter Brown/Suzana Ograjenšek (Hrsg.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, New York 2010, S. VI.

259 Walsh, *The Action Drama and the Still Life*, 2010, S. 166.

> tradition of philosophical appropriations of Greek tragedy encompasses many of the most important thinkers of the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries, including Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, and Heidegger. Or these figures and many others, thinking about tragedy has been a means of articulating their view of the world, and these articulations have changed our own sense of what tragedy is and means."[260]

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts werden in Deutschland die ersten Tragödien-Vertonungen in Auftrag gegeben:

> „Die erste Veranlassung, die antike Tragödie auf das moderne Theater zu bringen, verdanken wir dem Könige Friedrich Wilhelm IV., welcher im Jahre 1841 Mendelssohn mit der Komposition der Sophokleischen Antigone beauftragte. […] Am 15. Okt. 1841, dem Geburtstage des Königs, wurde die Antigone zum ersten Male aufgeführt vor einer vom Könige eingeladenen Zuhörerschaft."[261]

Es folgte ein weiterer Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm IV. zur Vertonung der *Medea* des Euripides, die Mendelssohn ablehnte und schließlich von Taubert angenommen und am 1843 in Potsdam aufgeführt wurde. Im Anschluss häufen sich die Vertonungen klassischer Tragödien: *Oedipus auf Kolonos* von Mendelssohn (1845), *Hippolytes* von Euripides des Übersetzers Franz Fritze, von Adolf Schulz komponiert, in Berlin uraufgeführt (1854), *König Ödipus* von H. Bellermann (1858).[262]

Mit Richard Wagners Musikdramen erhielten das Tragische und die Tragik eine neue Bedeutung. Der Aufstieg der Gattung Oper hatte sich im 17. und 18. Jahrhundert nahezu ausschließlich in Frankreich und Italien vollzogen. Mit Mozart, dessen zahlreiche Bühnenwerke von dem italienischen und französischen Einfluss zeugen, entwickelte sich im deutschsprachigen Raum das deutsche Singspiel, und schließlich die deutsche romantische Oper, als deren bekannteste Vertreter im 19. Jahrhundert Lortzing, von Weber und Spohr zu nennen sind, und in denen die Dialoge, wie zuvor auch beim deutschen Singspiel üblich, noch gesprochen wurden. Über die deutsche romantische Oper, zu deren Werken auch die ersten Opern Wagners zu zählen sind, führt die Entwicklung schließlich zum Musikdrama Wagners, das er als Wiedergeburt antiker Tragödie versteht.[263]

Der Einfluss, den Wagners Opern und seine Art leitmotivischer Arbeit auf Enescu ausgeübt haben, werden in Kap. 6 dieser Arbeit ausführlich erörtert. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verändert sich die kulturelle Landschaft Europas zunehmend und es entstehen Bruchzonen, an denen entlang sich das wiedererstarkende Interesse

260 Joshua Billings/Miriam Leonard, *Tragedy and the idea of modernity* (= Schriftenreihe *Classical Presences*), Oxford 2015, S. 2.

261 Friedrich Chrysander, *Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik*, in: ders. (Hrsg.), *Allgemeine Musikalische Zeitung*, III. Jahrgang (1868), Nr. 46, 11. November, S. 361.

262 Chrysander, *Aufführungen antiker griechischer Tragödien*, 1868, S. 362 ff.

263 Vgl. Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, 2013, S. 502/503.

am Tragischen einerseits und an den antiken Tragödien andererseits manifestiert und zu neuen Interpretationen und Formen führt, für die Richard Strauss' Opern exemplarisch sind. Neben den mythischen Stoffen wurden auch die überlieferten antiken Tragödien wieder zunehmend von den Komponisten als Reflexionsebene für Interpretationen ihrer eigenen Gegenwart wiederentdeckt, so z. B. durch Sergej Tanejev mit seiner Operntrilogie *Oresteia* nach Aischylos (1884–1894); später dann Darius Milhaud, *L'Orestie d'Eschyle*. Trilogie (1913–1922), Libretto: Paul Claudel (nach Aischylos), Szenische UA 1963 Berlin[264]; Reinhold M. Glière: *Oedipus* (1921).

> „Hinsichtlich des Tragödienverständnisses kommen neue Kategorien auf. Sowohl im Theater als auch in der philologischen Forschung […] war der politische Zeitbezug – sei es im Hinblick auf die Gegenwart des Dichters, also das 5. Jahrhundert vor Christus in Athen, sei es in der Übertragung auf das Heute des Interpreten – bis etwa 1920 wie selbstverständlich gegeben, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung. […] Vielmehr wird jetzt alles ins zeitlose gerückt mit der Betonung, des Erlebnisses, der strengen Sprachform, des Sakralen, des Rituellen, des Archaisch-Mythischen, der Begegnung von Mensch und Gott, ohne dass danach gefragt würde, ob mit dem, was Hölderlin ‚das Vaterländische' genannt hat, nicht auch eine (wenn auch nicht vordergründige) politische Dimension gegeben ist. […] Im Verhältnis zum antiken Drama beginnt sowohl in der Philologie wie auch auf dem Theater mit den zwanziger Jahren ein Rückzug von der politischen oder politisch-mitbedingten (bzw. polisbezogenen) Öffentlichkeit in die Innerlichkeit."[265]

Innerhalb dieser Hinwendung zu den Sujets der antiken Mythologie wurde der Ödipus-Stoff in den zwanziger Jahren sowohl in den romanischen Ländern als auch im deutschen Sprachbereich zu einem Hauptthema.[266] Von dieser Tendenz zeugen die Komposition von u. a. Ruggero Leoncavallos *Edipo Re* mit einem Libretto von G. Forzano (Chicago 1920) und Reinhold M. Glières *Oedipus Rex* (1921) ebenso wie Arthur Honeggers *Antigone. Tragédie musicale en trois actes*, Libretto von Jean Cocteau, Paris (1927) und Igor Strawinskys *Oedipus Rex* (1927/1948) von denen die beiden letztgenannten Werke maßgeblich durch Jean Cocteaus Sophokles-Bearbeitungen inspiriert und beeinflusst wurden. Ihnen ist ebenso wie Ernst Křeneks Opern *Orpheus und Euridike* (1926) und *Leben des Orest* (1929) und Egon Wellesz' *Die Bachantinnen* und *Alkestis* aus dem Jahr 1924 eine auf Ordnung und Strenge basie-

264 Milhauds Trilogie enthält folgende Teile: *Agamemnon* (1913): Bühnenmusik für Sopran, Männerchor und Orchester. UA (konzertant) 14. April 1927 Paris; *Les Choéphores* (1915–1916): 7 Bühnenmusiken für Sopran, Bariton, Sprecherin, gemischten Chor, Schlagzeug und Orchester. UA (konzertant) 1919; (szenisch) 27. März 1935, Brüssel; *Les Euménides* (1917–1922): Oper in 3 Akten. UA (konzertant) 18. November 1949 Brüssel.

265 Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 146.

266 Eine Aufzählung aller bekannten musikalischen Ödipus-Rezeptionen findet sich bei Helmut Hühn/Martin Vöhler, [Artikel] *Oidipus*, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der Neue Pauly*. Supplemente, Band 5). Stuttgart/Weimar 2008, S. 504, und Salvatore Costantino, *Destino di un uomo. L'edipe di George Enescu*, Bologna 2009.

rende Gestaltung gegeben, die, bei allen Differenzen des individuellen Stils, bereits ganz dem Prinzip der neuen Sachlichkeit verpflichtet sind. In den zwanziger Jahren und in der Zeit danach entwickelten sich zwischen Mitteleuropa (Deutschland und Frankreich) und dem Mittelmeerraum unterschiedliche Auffassungen darüber, wie die antiken Stoffe auf den Bühnen zur Darstellung gelangen sollten und welche inhaltlich-interpretatorische Ausrichtung verfolgt werden sollte. Im Gegensatz zu dem der Innerlichkeit des Menschen verpflichteten und dem archaisch-mythisch ästhetisierenden Interpretationen, ist für Griechenland und Italien gleichermaßen bezeichnend, „ […] dass man in dieser Periode entschlossener als zuvor insbesondere durch Aufführungen an den antiken Spielstätten die eigene Vergangenheit heraufbeschwört und in der Rückwendung zum Geist der Antike die Gegenwart vor Irrwegen bewahren will."[267]

Letztlich bleibt zu konstatieren, dass die Komponistinnen und Komponisten neuzeitlicher Musik relativ frei von Zwängen agieren konnten, denn sie standen aufgrund des Verlusts der originalen Musik niemals unter dem Druck, die Antike Musik nachahmen zu müssen. Somit waren den eigenen Wegen der musikalischen Ausdruckformen im Gegensatz zu den literarischen Bearbeitungen keine Grenzen, außer denen der jeweiligen Gegenwart, gesetzt.[268] Den Wunsch, die Musik des antiken Dramas zu rekonstruieren, verfolgte Thrasbylos Georgiades, der die Theorie entwickelte, dass sich die „Musik" des antiken Dramas aus dem Sprachrhythmus entschlüsseln lässt.[269]

Die Tragödie bleibt fortan auf den Bühnen der Theater und Opernhäuser Europas präsent und von den zahlreichen Vertonungen überlieferter Tragödien der Antike seien hier die folgenden stellvertretend genannt: Carl Orff: *Oedipus der Tyrann* – Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin (1959), und *Antigonæ* – Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin (1949); Iannis Xenakis: *Orestia* (1965–66, rev. 1987 und 1992); Aurel Stroe: *Orestia* 1974–1985 (*Agamemnon – Mord in der geschlossenen Stadt*, Oper, 1. Teil der Trilogie der geschlossenen Stadt (eine neue Orestie), 1979–81; *Die Coephoren – die Totenspende*, Oper, 2. Teil der Trilogie der geschlossenen Stadt (eine neue Orestie), 1974–77; *Die Eumeniden – eine offene Stadt*, Oper, 3. Teil der Trilogie der geschlossenen Stadt (eine neue Orestie), 1985; Hans Werner Henze: *Ödipus der Tyrann oder Der Vater vertreibt seinen Sohn und schickt die Tochter in die Küche* (1983). Ein Spiel für 4 Schauspieler, Tenor und 4 Instrumentalisten. Libretto: Hubert Hollmüller. Gemeinschaftsarbeit mit Hans-Jürgen von Bose, S. Holt und David Lang (1983); Wolfgang Rihm: *Oedipus* (1986/87); *Phaedra*. Konzertoper in 2 Teilen (9 Bildern). Libretto: Christian Lehnert. UA 6. September 2007 Berlin.

267 Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 161.

268 Vgl. Hellmut Flashar, *Musik zum antiken Drama – Überlegungen eines Philologen*, in: Albrecht/Schubert (Hrsg.), *Musik in Antike und Neuzeit*, 1987, S. 183–194.

269 Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.

Am Ende dieses Überblicks über die Tragödienvertonungen seien abschließend die sieben Motive der Antikerezeption erwähnt, die Danuser (2003) für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts feststellt. Das erste Motiv manifestiert sich in der Diskrepanz, die sich im Hinblick auf die Antikerezeption zwischen der tonalen (Neoklassizistischen) und nicht-tonalen Richtung der klassischen Moderne darstellt, von denen sich die erstgenannten intensiv mit den Stoffen der griechisch-römischen Antike auseinandersetzten, wohingegen eine Antikerezeption für die Komponisten im Kreise der neuen Wiener Schule irrelevant war.[270] Diese antagonistische Konstellation setzt sich nach 1950 für die gegensätzlichen Richtungen moderne Musik nach 1950 fort, so dass Danuser von einer „Kultur ohne antiken Horizont" spricht, die sich in den beiden Anfangsjahrzehnten bei den Darmstädter Ferienkursen präsentiert.[271] Die Abkehr von der Antike, wie sie sich z. B. bei der seriellen Avantgarde um Boulez und Stockhausen zeigte, war eine bewusste Distanzierung von dem musikalischen Ideengut zu verstehen, das noch zu Beginn des Jahrhunderts und bis in die 30er und 40er Jahren zu ideologischen Zwecken missbraucht wurde. Im Verhältnis von altsprachlichen Originalen und ihren Übersetzungen bzw. Bearbeitungen kommt für Danuser das zweite Motiv der Antikerezeption im 20. Jahrhundert zum Ausdruck. Lässt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts anhand der Bearbeitungen von z. B. Claudel, Cocteau und Hofmannsthal noch eine Tendenz zur Neugestaltung der antiken Tragödien feststellen, so muss für die zweite Hälfte des Jahrhunderts eher von einer Rückkehr zum Originaltext und seinem Rhythmus gesprochen werden, wie im Falle der *Antigone* und des *Oedipus Rex* von Carl Orff. Am Beispiel der Oper *Die Bassariden* (1966) von Hans Werner Henze beschreibt Danuser die für das dritte Motiv entscheidenden Aspekte. Diese betreffen eine Infragestellung der Mythen selbst ebenso wie Aspekte der Umgestaltung der Form, die sich zum einen aus dem Einfluss des Symphonischen speisen (Henze nennt die Symphonik Mahlers als entscheidenden Einfluss) und zum anderen auf die Veränderung der Gewichtsverhältnisse innerhalb der Opern durch die Fokussierung neuer, unkonventioneller Verhältnisse und psychologischer Konstellationen resultieren. Als viertes Motiv nennt Danuser das für das 20. Jahrhundert typische Procedere der Verwendung mehrerer vorhandener Quellen – seit Wagner gab es für die Libretti von Opern keinen Zwang mehr –, wie im Fall von Wolfgang Rihms *Oedipus* (1986/87), der Hölderlins Übersetzung von Sophokles' Tragödie *Ödipus der Tyrann*, Nietzsches nachgelassenes *Fragment aus der Geschichte der Nachwelt* mit dem Titel: *Oedipus. Letzte Reden des Philosophen mit sich selbst* sowie Heiner Müllers *Ödipuskommentar* verwendet, wodurch sich Reflexionsräume eröffnen: „Die Elemente der Reflexion werden lesbar vor dem Hintergrund der bekannten Konfiguration des Mythos."[272] Diejenigen Fälle, in denen das Musikwerk durch die Art der Verwendung und Gestaltung antiker Quellen selbst zum Mythos wird, werden als f ü n f t e s Motiv der Antikerezeption im 20. Jahrhundert genannt. Die Rezeption und Verwendung antiker Quellen in anderen musikali-

270 Vgl. Danuser, *Vorwärts zum Ursprung*, 2003, S. 263.
271 Ebda.
272 Ebda., S. 269.

schen Gattungen wie der musikalischen Lyrik, die als Gegenkonzept zum gängigen Begriff des Liedes verstanden wird[273], ist das sechste Motiv in Danusers Reihe und als siebtes und letztes Motiv der Antikerezeption im 20. Jahrhundert nennt Danuser diejenigen Erscheinungen, bei denen „musikalische Begriffe antiker Provenienz in Überschriften der ‚Avantgarde' genannt" erscheinen[274] und darüber hinaus keinen spezifischen Zusammenhang aufweisen, so wie z. B. Maurizio Kagel, der „[…] immer wieder, wenn auch beileibe nicht ausschließlich, mit spielerischer Phantasie aus lateinischen und insbesondere griechischen Begriffselementen Werktitel zusammengefügt hat, die fern jeglichen „Würde" – Habitus', einen respektlos-witzigen Umgang mit altsprachlicher Begrifflichkeit verraten."[275]

Anhand der von Danuser genannten Motive, von denen sich drei mit denen von Flashar genannten Phasen der Erscheinungen antiker Tragödie im modernen Theater decken[276], lässt sich Enescus *Œdipe* innerhalb der Antikerezeption des 20. Jahrhunderts einordnen. Dabei zeigt sich, wie vielseitig und z. T. querständig sich das Werk darin positioniert. Enescu fühlte sich von der Antike und den Tragödien stark angezogen (vgl. S. 148 ff), aber in seinem Fall ist dieses Interesse keinesfalls mit einer tonalen oder neu-tonalen bzw. neoklassizistischen oder neu-modernen Disposition in Übereinstimmung zu bringen, denn in diesen Kategorien kann die Musik Enescus nicht gedacht werden. Im Hinblick auf dieses erste Motiv müsste also von einem genuinen Interesse gesprochen werden, das persönlich motiviert und nicht auf definierte ästhetische Konzepte basierte. Bezüglich des zweiten Motivs kann festgestellt werden, dass Enescu – zumindest was die eigentliche Tragödie *Ödipus Tyrannos* betrifft – zu denjenigen Komponisten gehörte, die auf die altsprachlichen Originale zurückgriffen. Wobei dieser Punkt weiter differenziert werden muss: Zum einen verwendete Enescu die von Edmond Fleg eigens für seine Oper angefertigte Textfassung, die sich zwar, was den III. und IV. Akt betrifft, eindeutig am Sophokles Text orientiert, die aber zum anderen im I. und II. Akt eine mehr oder weniger freie dichterische Bearbeitung des Mythos durch Fleg darstellt, ein Aspekt, der direkt zum dritten und vierten der Motive Danusers überleitet, nämlich zu denjenigen, die die Form, bzw. die Verwendung mehrerer Texte innerhalb eines Werkes betreffen. In Fall von Enescus Libretto lässt sich nur bedingt von einer „Rückkehr zum Originaltext sprechen": Einerseits basiert der III. Akt bis zu einem bestimmten Grad auf Sophokles' Tragödientext (vgl. Kap. 4 dieser Arbeit); anderseits liegen mit dem I., II. und IV. Akt der Oper überwiegend Textpassagen vor, die Enescus Librettist Fleg frei nach dem mythischen Stoff gestaltet hat. Daraus resultieren umfangreiche Umgestaltungen der tradierten Tragödien-Form und es ergibt sich im Hinblick auf Danusers fünfte Kategorie ein bedeutsamer Perspektivwechsel, der durch die inhaltlichen und formalen Gewichtsverlagerungen hervorgerufen wird. In Enescus Fall ist es nicht die Bearbei-

273 Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8/1), Laaber 2004, S. 14 ff.

274 Vgl. Danuser, *Vorwärts zum Ursprung*, 2003, S. 273.

275 Ebda.

276 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 227.

tung des Originaltextes oder die Hinzunahme andere Tragödientexte, die den Reflexionsraum eröffnen, sondern die Erweiterung der Tragödie um ihren eigenen Quellstoff selbst. Dieser ist derart gestaltet, dass Enescu durch seine Musik eben diese Reflexionsräume eröffnen kann. Flashar äußert sich im Hinblick auf den Aspekt des Verhältnisses von Mythos und Tragödie und der Bearbeitungen von Texten wie folgt:

> „Das Verhältnis Mythos-Tragödie ist ein neuralgischer Punkt aller modernen Inszenierungen der griechischen Tragödie. Vielfach wird einfach der Mythos inszeniert, und man sucht aus der scheinbar zufälligen Gestaltung des Dichters zu den archaischen Verhältnissen der vorrationalen Welt des Mythos vorzudringen. Es ist aber durchaus unrichtig, die Tragödie nur als Mythos zu verstehen und nur aus dem Mythos heraus zu interpretieren. Es kommt vielmehr auf die Spannung zwischen mythischem Substrat und Gestaltung aus eine Gegenwart heraus an, durch die der Zuschauer im Schein des mythischen Spiels – in dem neue Menschenbilder, neue Formen der Auseinandersetzung nach den Errungenschaften der aktuellsten Rhetorik in den alten Mythos hineinprojiziert sind – eine Wahrheit erkennt, die ihn betrifft und betroffen macht.“[277]

Hieraus ergeben sich nach Flashar zusätzliche Konsequenzen für das Verhältnis von Mythos und Tragödie, die vor allem im 20. Jahrhundert wirksam wurden. Der moderne Regisseur steht – sofern er eine antike Tragödie inszenieren möchte – vor der Herausforderung, die mythische Handlung zweifach heraufbeschwören und darstellen zu müssen, in dem er die bereits einmal auf die Gegenwart des Dichters und seines Publikums applizierten Begebenheiten einer Vergangenheit nun von ihm durch seine Inszenierung für seine Gegenwart umgestaltet wird. Dabei kommt es vor allem darauf an, den Text nicht nur als ein Medium des Mythos zu verstehen, was dazu führt, dass die bereits durch den Dichter in der Antike geleistete Vergegenwärtigung des mythischen Geschehens verloren ginge. „Nur wenn er jene erste Applikation auf die Polis des 5. Jahrhunderts einbezieht und sichtbar macht, hat er wirklich eine antike Tragödie inszeniert.“[278]

Bei Enescu erfolgt die angestrebte Reflexion nicht nur über den Text bzw. das Wort und die hinzugefügten oder weggelassenen Textschichten (vgl. Kap. 4), sondern durch die Musik. Durch die Entscheidung, den gesamten Mythos zu vertonen, ergaben sich für Enescu narrative Komponenten, deren tragische Dimension die Musik im Sinne seiner Interpretation zum Ausdruck bringen und verstärken konnte (vor allem bezüglich zeitlicher Wahrnehmungsmuster, hinsichtlich des Phänomens der Mehrdimensionalität und der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen siehe Kap. 6). Diese Vorgeschichte, die in *Oedipus Tyrannos* nur retrospektiv ausgesprochen wird, gehört zu den Bedingungen von Sophokles’ Applikation und als Grundstruktur des Mythos spielen sie auch in seiner Tragödie eine wichtige Rolle. Enescu macht diese Vorgeschichte durch seine Vertonung hör- und sichtbar. Sieht er sich dem Vorwurf

277 Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 25.
278 Ebda.

ausgesetzt, lediglich den Mythos vertont zu haben, ohne die Bedingungen der antiken Tragödie miteinzubeziehen, so liegt eine Fehlinterpretation des Werkes vor, die aus einem Unverständnis genau dieses Punktes resultiert und von dem Flashars apodiktischer Kommentar diesbezüglich zeugt.[279] Zudem heißt es an anderer Stelle in derselben Veröffentlichung: „Nur durch Zufall gibt es also eine ‚gültige' dramatische Fixierung eines Mythos wie den des Oedipus oder der Antigone. Der athenische Zuschauer sah dies als eine mögliche Ausformung eines ständig sich verändernden Stoffes, der alten, meist schon im Epos gestalteten Heldensage an."[280]

Wie lässt sich Enescus *Œdipe* – abgesehen von den Motiven Danusers – innerhalb des Opern-Kosmos und innerhalb der komplexen Entwicklungen einer wiedererstarkten Tragödie und vielfältigen Darstellung des Tragischen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einordnen? Hinsichtlich dieser Frage ist der Titel-Zusatz, den der Komponist seiner Oper gibt, aufschlussreich.

Œdipe, opus 23, Tragédy lyrique en quatre actes et six tableaux

Enescu entschied sich, sein Opus 23 als Tragédie lyrique zu bezeichnen. Auf einer Skizze aus dem Jahr 1921 heißt es noch Drame lyrique.[281] Die Tatsache, dass Enescu sich schließlich für die Bezeichnung Tragédie lyrique entschied, sagt etwas über Enescus Auffassung über Oper im Allgemeinen und die Stellung seines Werkes innerhalb der Gattung aus. Der ausschlaggebende Faktor war für ihn als Komponisten natürlich die Rolle der Musik. Durch die von ihm letztlich gewählte Bezeichnung sollte sicherlich zunächst grundsätzlich zum Ausdruck kommen, dass es sich um die Darstellung einer Tragödie handelt, bei der im Gegensatz zur deklamierten Form einer Tragödie Musik miteinbezogen wird bzw. der Text in vertonter Form vorgetragen wird. „Die Musik einer Oper ist wie ein Juwel. Die Aktion, der dramatische Konflikt konstituieren den wertvollsten Stein. Die Musik ist das Accessoire, ein essenzielles Accessoire, und das Drama ist das Hauptelement. Von diesem Prinzip geleitet, habe ich *Œdipe* komponiert."[282]

Darüber hinaus nimmt Enescu mit seinem Untertitel vor allem auch direkt Bezug auf den Gattungsbegriff der Tragédie lyrique, mit dem in Frankreich Kompositionen bis zur Entstehungszeit der Grand Opéra (1828) bezeichnet wurden.[283] Dabei geht es nicht nur um Aspekte, die das Literarische und dessen Vertonung betreffen, sondern auch um Praktiken der Aufführung, die sich letztlich im Übergang von einer Kunst-

279 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 281.

280 Ebda., S. 11 ff.

281 Vgl. Michaela Caranica-Fulea, *Mythe et destin dans la tragédie lyrique Oedipe de Georges Enesco et Edmond Fleg: essai d'analyse esthétique et musicale*, Paris 1993, S. 113.

282 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 84. Original: „La musique d'un opéra est comme un joyau. L'action, le conflit dramatique, constituent la pierre la plus précieuse. La musique est l'accesoire, l'accesoire essentiel, et le drame est l'élément principal. Guide par ce principe, j'ai composé Oedipe." Übersetzt von Roberto Reale.

283 Herbert Schneider, [Artikel] *Tragédie lyrique*, in: *MGGS9*, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 703.

sphäre zur anderen manifestieren. Diese haben sich wechselseitig beeinflusst und zu formalen Varianten geführt, wie es nicht zuletzt auch die Tragédie lyrique ist.

Mit der Einführung dieses Begriffs und dem ebenso kursierenden Begriff der „tragédie en musique“ in der Zeit des Lullys und Rameaus versuchte man in Frankreich der Tatsache gerecht zu werden, dass sich die tragischen Darstellungsformen auf den Bühnen der Theater wandelten; Lehmann sieht hierin die Zeit, in der man beginnt, die Tragödie der Neuzeit als dramatische Tragödie aufzufassen, „[…] der gegenüber die prädramatischen und die postdramatischen Gestalten von Tragödien abzugrenzen sind.“[284] Innerhalb der vier eigenständigen ästhetisch-philosophischen Kategorien der französischen Oper jener Zeit (Imitation de la nature, Cacher l’art par l’art même, Les passions) galt die Tragédie lyrique (Le merveilleux) als eigenständige Gattung[285] – aber nicht nur das: Durch ihr großes Prestige und ihrer umfassenden Theoretisierung stand sie an der Spitze der Hierarchie und sie nahm mit Beginn des 18. Jahrhunderts eine Position ein, die zuvor der Tragödie vorbehalten war.

> „Sie unterscheidet sich von ihr durch die Art der Wahrscheinlichkeit (‚vraisemblance‘), nämlich das ‚merveilleux‘. […] Der Einsatz der Maschinen, die zahlreichen Wechsel der Spielorte, die gewichtige optische Komponente und die Verzauberung der Zuschauer sind weitere Unterschiede zur Tragödie. Batteux nennt das ‚merveilleux‘ dem spectacle lyrique und das ‚Heroische‘ der Tragödie eigen. Dort, wo Götter als Handelnde aktiv sind, muss nach seiner Argumentation das Wunderbare ins Spiel kommen, wenn die Wahrscheinlichkeit erhalten bleiben soll.[286]

Dieses „Wunderbare“ wurde u. a. durch einen großen Abwechslungsreichtum, der auch die besondere Vielfalt instrumentaler Sätze betrifft, realisiert.

Auch hinsichtlich der instrumentalen und vokalen Besetzung unterscheidet sich die Tragédie lyrique wesentlich von der italienischen Oper. Die Grundlage des Orchesters bildet ein fünfstimmiger Streichersatz im Wechsel mit Triosätzen, die z. T. auch mit Bläsern besetzt wurden. Der Chorsatz bestand aus einer Frauenstimme und drei Männerstimmen (Haute-contre, Tenor und Bass). Im Frankreich jener Zeit war man vor allem aber auch bestrebt, die französische Form der Oper von der italienischen Oper (opera seria und opera buffa), die sich auch in Frankreich immer größerer Beliebtheit erfreute, abzuheben. Durch die Tragédie lyrique und die darin behandelten Themen sollten „der grandeur und der gloire der französischen Nation“ zum Ausdruck kommen.[287]

---

284 Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, 2013, S. 24.

285 Vgl. Herbert Schneider, *Tragédie lyrique*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 12), Laaber 2001, S. 152.

286 Vgl. Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, III. Teil, Sektion I, Kapitel 1., zit. nach: Schneider, *Tragédie lyrique*, 2001, S. 154.

287 Schneider, [Artikel] *Tragédie lyrique*, *MGGS9*, 1998, Sp. 704.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal und vor allem musikalisch versuchte man in der Tragédie lyrique andere Gestaltungsformen zu finden und die italienische Oper somit sogar zu übertreffen.

> „Den Autoren der Rameau-Epochen zufolge handelt es sich bei der Tragédie lyrique nicht um eine reine Musikoper, in der die gesamte Konzentration wie in der Opera seria auf die Arie gerichtet ist, sondern [um, Anm. des Verfassers] eine vollwertige Tragédie, in der die Sorgfalt der Vertonung des Rezitativs, der des Air, des Ensembles und des Chores nicht nachstehen darf und die Musik in der dramatischen Szene nicht als geschlossen konzipiert, sondern in den dramatischen Kontext einer offenen Form eingebunden ist."[288]

Diese Beschreibung entspricht sehr stark der Vertonung der sophokleischen Tragödie durch Enescu und so darf es nicht verwundern, dass sich Enescu im Fall von *Œdipe* gerade für diese Gattungsbezeichnung entschied. In dieser Benennung kommt also auch zum Ausdruck, dass Enescu sich bewusst darüber war, dass die formale Gestaltung seiner Tragédie lyrique über die klassische bzw. konventionelle Form der Oper hinausging und seiner Auffassung der lyrischen Tragödie des 17. und 18. Jahrhunderts viel näher stand als anderen Formen, wie z. B. denen der italienischen Opern.

So wie Schiller im 18. Jahrhundert und später Walter Benjamin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Begriff des Trauerspiels im deutschsprachigen Raum etablierte, so erscheinen auch in Frankreich vor allem mit den Werken Maeterlincks in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder die Begriffe „Musikdrama" und „lyrische Tragödie", mit denen bestimmte Formen der Darstellung tragischen Geschehens benannt wurden.[289] Enescus Bezeichnung Tragédie lyrique sollte nicht nur in Anlehnung an die französische Tradition eines Jean-Baptiste Lully aus dem späten 17. und 18. Jahrhundert, sondern auch in Bezug auf das „lyrische Drama" des Fin de siècle im Sinne Szondis (1964) verstanden werden. Das „lyrische Drama" des Fin de siècle bedeutet eine Zurücknahme des Dialogischen in der Tragödie, aber in diesem Fall zu Gunsten einer stärkeren Bewusstmachung des Innenlebens der Akteure und als Konsequenz daraus einer statischen Disposition der Darstellungsform.[290] Diese „Bewusstmachung des Innenlebens" spielt auch bei Enescu eine wichtige Rolle, die bei ihm gerade nicht mit einer statischen Disposition der Darstellungsform einhergeht, sondern – wie sich herausstellen wird – im Sinne einer „emotionell progressiven Entwicklung aus der Eigengesetzlichkeit des Materials" verstanden werden muss.

Somit lässt sich im Hinblick auf Enescus Bezeichnung „Tragédie lyrique" festhalten, dass er seine Oper wohl aus dem Zeitgeist – aus einer Geisteshaltung – des Fin de siècle heraus konzipierte und dabei auf die Gattung der Tragédie lyrique zurückgriff, deren formale Aspekte seinen dramaturgischen Vorstellungen mehr entsprachen als die der italienischen und deutschen Oper vergangener oder seiner Zeit.

288 Ebda., Sp. 709.
289 Vgl. Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, 2013, S. 519 ff.
290 Ebda., S. 528 ff.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich die Frage, welche Wesenszüge des Tragischen und der Tragödie für Enescu bei seiner Interpretation im Vordergrund standen und in ihm den Wunsch hervorriefen, sich dermaßen intensiv mit dem mythologischen Stoff und der antiken Tragödie Sophokles auseinanderzusetzen.

Une idée fixe s'empara de moi – kurze Geschichte einer langen Beziehung

Ausgehend von den erhaltenen Äußerungen Enescus, die sich auf die Komposition der Oper beziehen, können Aspekte der Tragödie herausgearbeitet werden, die entscheidend dafür waren, dass Enescu sich der Vertonung dieses Stoffes mit so viel Hingabe gewidmet hat.

George Enescu äußerte sich folgendermaßen über die Arbeit an seiner Oper und über seine Sicht auf die Figur des Ödipus:

> „Il ne m'appartient pas de déclarer qu'*Œdipe* est ou n'est pas le plus achevé de mes ouvrages. Ce que je puis avancer avec certitude, c'est qu'il m'est, de tous, le plus cher. D'abord, il m'a coûté de mois travail, des années d'angoisse. Ensuite, j'y ai mis tout de moi-même, au point de m'identifier, par moments, avec mon héros. Si je disais en quel état d'exaltation je me suis trouvé en songeant à *Œdipe*, puis en composant note à note ce volumineux opéra – personne ne me croirait… Un sujet comme celui-là, on le choisit pas: c'est lui qui vous choisit; il vous saute dessus, il vous empoigne, il ne vous lâche plus, on ne s'en débarrasse que le stylo à la main, en face du papier réglé."[291]

Enescu widmete sich der Arbeit an seiner Oper bis hin zur Selbstaufgabe, und dem Zitat nach zu urteilen, scheint er von dem Stoff und der tragischen Handlung gefangen gewesen zu sein.

In seinen Gesprächen mit Gavoty berichtet Enescu, dass er im Jahr 1906 den vagen Wunsch zu spüren begann, etwas für das Theater zu komponieren.[292] Ohnehin war es die „Epoche der Opern", und sicherlich trug auch Enescus leidenschaftliche Bewunderung für Wagner dazu bei, dass dieser Wunsch in ihm geweckt wurde. In seinem Wunsch bestärkt durch den Dirigenten und Komponisten André Messager (1853–1925), der ihm empfahl, eine Oper zu komponieren, machte sich Enescu auf

---

291 George Enescu, *Contrepoint dans le miroir*, Paris 1982, S. 59: „Es steht mir nicht zu, zu erklären, ob *Œdipe* das gelungenste meiner Werke ist oder nicht. Was ich mit Sicherheit sagen kann, ist, dass es mir von allen das teuerste ist. Anfangs hat es mich die meiste Arbeit gekostet, die meisten Ängste. Dann habe ich alles von mir hineingelegt, bis zu dem Punkt, dass ich mich phasenweise mit meinen Helden identifiziert habe. Wenn ich erzählte, in welchem Grad der Aufregung ich mich befunden habe, wenn ich an Ödipus dachte, dann diese umfangreiche Oper Note für Note komponierte – niemand würde mir glauben ... Ein Sujet wie dieses wählt man nicht: Es ist das Sujet, das dich wählt. Es springt dich an, es packt dich, es lässt dich nicht los, man kann sich nicht anders davon befreien als mit dem Stift in der Hand, mit dem Gesicht zum Notenpapier gewandt." Übersetzt von Roberto Reale.

292 Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco* [*Erinnerungen von George Enescu*], Paris 1955/2006, S. 106.

die Suche nach einem Stoff. Im Paris dieser Zeit fehlte es nicht an Librettisten und Enescu erhielt einige Angebote[293], die er jedoch ausschlug, weil er das Genre der maßangefertigten Nummer-Opern im Grunde für nutzlos hielt. Durch diese zunächst erfolglose Suche entmutigt, wandte er sich der Arbeit an seinen drei Sinfonien und kammermusikalischen Werken zu, bis er schließlich im Jahr 1910 eine Aufführung von *Œdipe Roi* in der Comédie Française besucht. Dort sah er den Schauspieler Mounet-Sully in der Titelrolle: „En vérité, je ne saurais décrire le choc que je ressentis devant l'œuvre et son interprète. Cette voix, cette voix sonore et flexible qui lançait le phrases comme si ç'avait été du chant, et les vers comme s'il se fût agi d'une mélodie – jusqu'à mon dernier jour, elle résonnera dans ma mémoire!"[294] Fortan war Enescu davon besessen, den Ödipus-Stoff zu vertonen. Auf der Suche nach einem Librettisten erhielt er von dem Musikkritiker und Übersetzter Pierre Lalo (1866–1943) zunächst eine entmutigende Antwort: „C'est un sujet terrible!"[295] Trotzdem schlug Lalo ihm kurze Zeit später den Dichter Edmond Fleg (1874–1963) vor. Nach einigen gestalterischen Meinungsverschiedenheiten, vor allem bezüglich der Länge der Oper – Fleg schlug zunächst eine Oper an zwei aufeinanderfolgenden Abenden vor –, einigten die die beiden sich auf eine Zusammenarbeit, die jedoch 1914 vom Krieg unterbrochen wurde und erst 10 Jahre später, im Jahr 1924, wieder aufgenommen wurde. Fleg hatte inzwischen einen Entwurf des Librettos angefertigt, der eine Oper in vier Teilen vorsah: ein Prolog, zwei Akte und ein Epilog, die Ödipus' Geburt, seiner Jugend, seiner Reife und seinem Tod entsprechen sollten: „Je me plonge dans le manuscrit et j'en sors emballé. Le texte était magnifique [Ich stürzte mich in das Manuskript und ich war eingenommen. Der Text war wunderbar]."[296]

Im Jahr 1936 äußerte sich Enescu wie folgt zu der Arbeit an *Œdipe*:

> „It has been stated before, that [*Œdipe*] has been my life's obsession. It is not true. Surely, I was haunted by the legend of the unfortunate king, the way it appeared to me in the interpretation of Mounet-Sully. But I have conceived the opera more spontaneously than generally believed…. About fifteen years ago [hence 1921], with one pen-stroke, so to say, I sketched the preparation of the entire opera. It is much if I tell you that I needed only sixteen months to concoct this elaboration? … Engrossed in my engagements as violinist … in seven years… I have worked out the score."[297]

293 U. a. von Henri Cain (1957–1937), *Lotus bleu*; aufgrund des Erfolgs seines *Poème roumaine* wurde ihm auch Libretti über rumänische Legenden zur Vertonung angeboten (vgl. Gavoty 1955/2006, S. 106).

294 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 107: „In Wahrheit kann ich den Schock nicht beschreiben, den ich angesichts dieses Werkes und seines Interpreten verpürt habe. Diese Stimme, diese klangvolle und flexible Stimme, die die Phrase wie ein Lied und die Verse wie eine Melodie auswarf – bis zu meinem letzten Tag wird sie in meinem Gedächtnis nachklingen!" Übersetzt von Roberto Reale.

295 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 107.

296 Ebda., S. 110.

297 Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis* [*Capodopere Enesciene*], Lanham 2010, S. 268.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Enescu eigene Schilderungen über seine Begegnung mit dem Stoff der Tragödie und die Art und Weise, in der er sich auf die Arbeit stürzte, aber auch der Inhalt der Tragödie selbst – vor allem in Bezug auf Enescus eigene Lebensumstände – wie so oft bei Werken dieses Ausmaßes, zu einer Form von Mystifizierung der Arbeit des Komponisten an dieser Oper geführt hat.[298] Letztlich ist die Tatsache, dass der Entstehungsprozess von *Œdipe* sich über viele Jahre erstreckte vor allem auf den Einbruch des 1. Weltkrieges und Enescus Tätigkeiten als Interpret (Violinist, Pianist, Dirigent) zu erklären.

Die Verwendung des Begriffs Obsession sollte im Zusammenhang mit Enescu und seiner Oper m. E. nicht im Hinblick auf die konkrete Figur Ödipus' interpretiert werden, sondern vielmehr auf das, was Enescu für die Form und Beschaffenheit der tragischen Handlung, die sich so inspirierend auf ihn auswirkte, empfand. In ihr war Platz für all das, was er durch seine Musik auszudrücken wünschte. So betrachtet, war seine Art, Musik zu denken, wie sie in der Musiksprache seiner Oper zur Entfaltung kommt, seine tatsächliche Obsession. Diese Annahme lässt sich anhand unzähliger Bespiele aus Kompositionen der Zeit vor und nach *Œdipe* belegen, in denen sich Enescu kompositionstechnisch auf die Oper zubewegt (nahezu jedes Werk aus der Zeit davor weist in der einen oder anderen Form Verbindungen zu *Œdipe* auf) und in der Zeit nach der Oper im Geist der Oper weiterarbeitet.[299]

„Mon drame et mon aventure tiennent en trois syllabes, que Sophocle a rendues fameuse: Œdipe.“[300]

Enescu macht den zweiten Teil der thebanischen Trilogie Sophokles' in Form des III. Aktes zum dramatischen Höhepunkt seiner Oper und bezieht den dritten Teil der Trilogie *Ödipus auf Kolonos* als IV. Akt mit ein, aber seine Interpretation reicht über die Darstellung des *Ödipus Rex* und *Ödipus auf Kolonos* hinaus und umfasst ebenso die im Mythos davor enthaltenen Ereignisse. Somit erscheint *Ödipus Rex* als ein Bestandteil im Kontext des gesamten Mythos. Dieser Aspekt und die zahlreichen Veränderungen des sophokleischen Originaltextes für den III. Akt (vgl. Kap. 4), ebenso wie die Abänderung der Frage der Sphinx im II. Akt sind wichtige Hinweise im Hinblick auf die Art und Weise, wie Enescu den Mythos verstanden wissen möchte. Seine Absicht ist es, den in der Tragödie gefassten Mythos in seine Zeit zu versetzen und die „elementaren Elemente des menschlichen Lebens“[301] daran her-

298 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 154; Walsh, *The Action Drama and the Still Life*, 2010, S. 306 ff.

299 Besonders aufschlussreich im Hinblick auf diesen Aspekt sind die Analysen verschiedener Werke Enescus von Pascal Bentoiu (Bentoiu, *Masterworks of George Enescu*, 2010).

300 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 105: Original: „Tout existence a son aventure, son drame secret. Mon ressort à moi, mon drame et mon aventure tiennent en trois syllabes, que Sophocle a rendues fameuses: Œedipe.“ Jede Existenz hat ihr Abenteuer, ihr geheimes Drama. Meine Welt, mein Drama und mein Abenteuer sind in drei Silben enthalten, die Sophokles berühmt gemacht hat: Ödipus.“ Übersetzt von Roberto Reale.

301 Canaris, *Mythos Tragödie*, 2012, S. 339.

auszuarbeiten. Enescu fasst das Schicksal Ödipus' im Sinne eines im Mythos festgehaltenen Mediums des kollektiven Unterbewusstseins auf, das in der Form von Sophokles' Tragödie zu seiner bekanntesten Form wurde. Vor allem schwebte Enescu eine Erweiterung der Tragödie und ihrer lyrischen Dimension, also die Erweiterung des Dialogischen durch die Dimensionen der Musik, vor. Die Musik solle stets im Dienste des Textes, der Dialoge, stehen.[302] Grundsätzlich schien Enescu also ein Befürworter solcher Opern-Konzeptionen zu sein, die dem dramatischen Text gegenüber Musik mehr Bedeutung zusprachen. In einem Interview vor der Premiere der Oper äußerte sich Enescu wie folgt: „Für mich hat die Musik einer Oper keinen anderen Sinn, als Perspektiven, Hintergründe und den Nachhall aufzuzeigen."[303] Wie sehr dieses kurze Zitat der Gestalt und Funktion der Musik in Enescus *Œdipe* entspricht, wird bei der Analyse der Musik deutlich: Enescu verleiht der Tragödie des Sophokles, die in den Gesamtkontext des mythologischen Stoffs inkorporiert ist, durch die Musik zusätzliche Bedeutungsebenen. Durch diese lässt sich der Hintergrund, auf dem sich die Oper in Enescus Interpretation abspielt, ebenso wie der von ihr ausgehende Nachhall aufspüren und miterleben. Das entscheidende Element dieser zusätzlichen Bedeutungsebene ist die Konfrontation mit dem Leid, und das wichtigste gestalterische Merkmal die Klage-Geste. Da die Klage selbst bereits in mannigfaltiger Art in den Tragödien enthalten ist, liegt von Beginn an eine Korrespondenz zwischen Klage und Tragödie vor, für die Enescu die musikalischen Entsprechungen findet und die er in das Zentrum seiner musikalischen Interpretation rückt. Der Text wurde im Sinne Enescus Interpretation bearbeitet und der Hintergrund, vor dem sich das Geschehen abspielt, wird durch die Musik geschaffen und bedingt. Diese Tatsache kommt bereits in der Art, wie Enescu seine Leitmotive konzipiert hat, zum Ausdruck (vgl. Kap. 6).

Die Werke, die Enescu komponierte, während er auf der Suche nach dem richtigen Stoff für seine Oper war, zeugen alle von einem bereits konkret in ihm vorhandenen Wunsch nach Kristallisationsmöglichkeiten einer Musiksprache, die er dann in dem Mythos des Ödipus gefunden hat. In dem Mythos und in der Tragödie des Sophokles findet er die formgebende Kraft, die er als ideales Gefäß für seine Musiksprache und die darin enthaltenen Parameter erachtet: Formen von Simultaneität der Zeitwahrnehmung, Form, Dramaturgie, Transformation, prozesshafte Entwicklung, melodisches Denken:

> „Or, je suis essentiellement un polyphoniste, et non pas du tout l'homme des jolis accords enchaînés. J'ai l'horreur de ce qui stagne. Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telle direction. L'enchaînement d'harmonies ressortit, me semble-t-il, à l'impro-

302 Vgl. Caranica-Fulea, *Mythe et destin dans la tragédie lyrique Oedipe de George Enesco et Edmond Fleg*, 1993, S. 120.

303 Jean Pagès, *Avant-première à l'Opéra à Paris*, *Le petit Journal*, Paris, 10.03.1936, S. 10. Original: „Pour moi la musique dans un opéra ne doit être là que pour donner des perspectives, des arrière-plans, des résonances." Übersetzt von Roberto Reale.

visation élémentaire. Si brève soit-elle, un œuvre ne mérite le nom de composition que si l'on y peut discerner une ligne, une mélodie ou, ce qui est mieux encore, une superposition de mélodies."[304]

Die Zeit, in der sich Enescu dem Ödipus-Stoff zugewandt hat, war auch eine Zeit des Umbruchs, sowohl historisch, politisch und gesellschaftlich als auch musikalisch (vgl. hierzu Kap. 1 & 3). Existenzielle Fragen des menschlichen Lebens wurden aus dem Kontext der Kriege herausgestellt. Dafür bot die Tragödie nicht nur eine Form; auch die erhellende Wirkung antiken Denkens wurde als anregende Kraft für eine sinngemäße Bewältigung der damaligen Situation verstanden.[305] Mir erscheint es wichtig, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass sich für Enescu wahrscheinlich bestimmte Aspekte seines eigenen Lebens und seiner eigenen Erlebnisse und Erfahrungen im Schicksal Ödipus' widerspiegelten. Enescu spricht davon, dass „sein Abenteuer und sein Drama in den drei Silben enthalten sind, die Sophokles berühmt gemacht hat"[306], wobei nicht zu klären ist, ob er seine eigentliche Komposition (die Oper *Œdipe*) meinte oder das Schicksal des Ödipus. Die Erfahrung des Verlustes aller seiner Geschwister als Kind, des Verlusts der Heimat, die Erfahrung des Heimwehs und nicht zuletzt das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen seinem Dasein als Geigenvirtuose, Komponist, Pianist und Dirigent in einer Zeit extremer politischer Bedrohungen deuten darauf hin, dass er sich in einer ähnlich ausweglosen Lage gesehen haben könnte, wie dies Ödipus in der Tragödie auch ist, selbstverständlich nicht inhaltlich, sondern im Sinne der Vorherbestimmtheit, der Ausweglosigkeit bzw. Schicksalhaftigkeit seiner Existenz (siehe Kap. 10). Aristoteles sagte, der Träger der tragischen Handlung dürfe „kein vollendeter, tugendhafter Mensch sein, aber auch kein Bösewicht; ein Mensch zwischen den Extremen"[307] – ein Mensch wie Enescu.

Diese Überlegungen werden wahrscheinlicher, wenn man berücksichtigt, wie sehr solche Formen der Welt- und Daseinsauffassungen in Rumänien (und nicht nur dort) noch heute verbreitet sind. In diesem Kontext erscheint „Klagen" nicht nur als Reaktion in Form von Trauer auf den Verlust eines Menschen durch den Tod (vgl. Kap. 2.1 und 2.5). Es geht insbesondere auch um das Verständnis des Begriffs Klage bzw. Klagen, in dem eine „Grundhaltung" zum Ausdruck kommt, in der das Tragische eher aus der conditio humana, aus der es kein Entrinnen gibt, stammt und dem Süd-Ost-Europäischen Raum, insbesondere der rumänischen Volkskultur und dem philosophischen Denken Rumäniens, wie es bei Lucian Blaga und Mircea Eliade beschrie-

304 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 69: „Nun, ich bin im Wesentlichen ein Polyphonist und überhaupt kein Mann der schönen Akkorde. Ich habe einen Horror vor Dingen, die stagnieren. Für mich ist Musik kein Zustand, sondern eine Handlung, d. h. eine Reihe von Phrasen, die Ideen ausdrücken, und Bewegungen, die diese Ideen in die eine oder andere Richtung tragen. Die Abfolge der Harmonien ist, so scheint es mir, das Ergebnis elementarer Improvisation. Ein noch so kurzes Werk verdient den Namen Komposition nur dann, wenn man eine Linie, eine Melodie oder, besser noch, eine Überlagerung von Melodien erkennen kann." Übersetzt von Roberto Reale.

305 Schadewaldt, *Antike und Gegenwart*, 1966, Einleitungstext.

306 Vgl. FN 300.

307 Vgl. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 23.

ben wird, entspricht.[308] Ein Zitat von Enescu gibt Aufschluss über seine Ansicht bezüglich dieses Phänomens im Hinblick auf eine wichtige Charakteristik rumänischer Musik:

> „A basic characteristic that results from our national music, the way a basic idea results from a meditative work, is sadness even in merriment. This sentiment is inspired by our valleys and hills, by the specific color of our sky, by the oppressing thoughts, which at the same time cause us an indefinite yearning. A foreign friend, after hearing me perform one of my pieces, told me: ‚In this composition there seems to be something which cannot be fulfilled.' This ‚something which cannot be fulfilled' was the original part of Romanian inspiration in my piece; this indefinite but profoundly moving yearning seems to me the evident characteristic of Romanian songs."[309]

Enescu entdeckte in dem Mythos und der Umsetzung durch Sophokles' Tragödie ein Kernmotiv seines künstlerisch-musikalischen Daseins – eines Daseins, das in sich im Laufe seiner kompositorischen Tätigkeit immer stärker kristallisierte und in der Begegnung mit der Tragödie des Ödipus schließlich kulminierte. Die Konstitution des Selbstseins wird exemplarisch zum Problem und somit Ausdruck einer melancholischen Lebenshaltung:

> „Melancholie und Tragödie haben es mit einer auf Selbstsein zielenden Bewegung der Selbsttranszendenz zu tun – und mit dem Absturz dieser Bewegung. Zugleich hat das Heroische der Tragödie wie das melancholische Genie seinen Grund im Unverfügbaren: Das Übermenschliche verdankt sich auch der einbrechenden Transzendenz des Göttlichen – sei es in der Form der ins menschliche Geschehen eingreifenden Götter, sei es in Form der göttlichen Physis."[310]

Die Form der Darstellung von Tragödien hatte sich zur Entstehungszeit *Œdipes* bereits stark gewandelt; dennoch war es nach wie vor nicht üblich, ganze Mythen zu vertonen. Enescu und sein Librettist Fleg verstießen gegen einige traditionelle Konventionen: So sollte die Darstellung der Handlung die Länge eines Tages nicht überschreiten und es war auch nicht üblich, dass Ortswechsel vorkamen. Aber gerade auf der Ebene dieser Entscheidungen kommen der Hintergrund und der Nachhall, von dem Enescu gesprochen hat, und die Funktion, die er dabei der Musik zukommen lässt, vollends zum Ausdruck. Durch das Mit-Einbeziehen des „Davor" und „Danach" der Tragödie und die anschließende Nivellierung der Temporalität durch die musikalische Gestaltung und insbesondere durch die Konzeption der Leitmotivik (vgl. Kap. 6) kommt Enescus musikalische Denkweise gänzlich zum Ausdruck.

---

308 Vgl. Lucian Blaga, *Zum Wesen der rumänischen Volksseele*, hrsg. von Mircea Flonta, Bukarest 1982; Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957; zur melancholischen Natur des Menschen und der wesenhaft tragischen Verfassung der conditio humana vgl. Bettina Nüsse, *Melancholie und Tragödie. Genealogische Kulturtheorie I*, München 2008, S. 18.

309 Bentoiu, *Masterworks of George Enescu*, 2010, S. 267.

310 Nüsse, *Melancholie und Tragödie*, 2008, S. 16.

Enescus Ödipus – „… un être de chair, comme vous et moi“ [311]

Enescus Absicht ist es nicht, einen Gott aus Ödipus zu machen. Sein Ödipus ist kein abstraktes Gebilde undefinierbarer Beschaffenheit; er ist ein Mensch „aus Fleisch, wie Sie und ich“. Die Beschreibung des Wesens der Tragik bei Hauptmann passt zu dem Bild, das Enescu von *Œdipe* kreiert: Das vorherbestimmte Schicksal wird in horizontaler Tragödie dargestellt und Ödipus befindet sich in Enescus Oper letztlich von Beginn an auf dem Tiefpunkt. Der entscheidende Faktor, mit dem es Enescu in seinem *Œdipe* gelingt, diesen Effekt zu erzeugen, ist die Musik und im Speziellen der klagende Gestus. Auch wenn Ödipus durch die Bezwingung der Sphinx und die Inthronisation zum König Thebens scheinbar Höhepunkte erreicht, so stehen diese doch durchgehend im Kontrast zur Unausweichlichkeit des *Prédestines*; von Beginn an wirkt die Musik wie ein überdimensionaler Kontrapunkt zur Handlung. Er grundiert die Temporalität der Ereignisse zu einem Kontinuum des Schmerzes und der Klage, das letztlich der Vorherbestimmtheit des Schicksals gleichzusetzen ist. Durch diese Grundierung wird die Tragik des Geschehens ins nahezu Unerträgliche gesteigert. Einen entscheidenden Unterschied gibt es z. B. im Vergleich zur Tragik Büchners und *Woyzeck*, der den Aspekt des Sich-Aufbäumens betrifft: Nur durch sein beharrliches Verhalten kann Ödipus sich aus dieser horizontalisierten Form der Tragik hervorheben und somit letztlich Herr seiner selbst werden. Enescus Ödipus ist kein passiver Typus. Durch sein Handeln setzt er sich gewissermaßen auch über die Ordnung hinweg und transzendiert sich und sein Sein auf eine höhere Metaebene (vgl. hierzu auch Kap. 4). Darauf zielt die entscheidende Änderung der Frage der Sphinx ab, wobei diese ja faktisch nur dazu führt, dass sich eben nichts ändert, aber er m u s s so handeln. Seine Haltung und sein Verhalten ermöglichen es ihm, sich aus dieser Ebene der Vorherbestimmtheit hervorzuheben, auch wenn sein Dasein von Vornherein zum Scheitern verurteilt ist. In diesem tragischen Spannungsfeld von Handeln und Nicht-Handeln-Können entsteht das Streben nach Selbsttranszendenz, das in Enescus Ödipus besonders stark akzentuiert ist. „Selbsttranszendenz ist Selbst-Überstieg, der aufs Selbstsein zielt. Selbstsein ist In-der-Welt-Sein. In die Welt fällt man. Ins Selbst fällt man nicht: Man ist kein Selbst, man muss es werden. Das Selbst ist ein Verhältnis, dass sich zu sich selbst verhält und zu der Welt.“[312] Die Gestaltung des Librettos und die Vertonung stellten genau diese Wesenszüge des „Menschen Ödipus“ eindeutig in den Fokus.

„Der motivische Kern des Ödipus-Mythos sind zwei unwissend begangene Tabubrüche: Vatermord sowie Heirat und Inzest mit der Mutter.“[313] Der motivische Kern wird in der Interpretation von Enescu/Fleg aus anderer Perspektive beleuchtet. Bei ihnen sind Vatermord und Inzest nur aus dem Kontext des allgegenwärtigen Schicksals und seiner Atemporalität zu verstehen – die entsprechenden Leitmotive verdeut-

311 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 114: „Ein Wesen aus Fleisch, wie Sie und ich.“ Übersetzt von Roberto Reale.

312 Nüsse, *Melancholie und Tragödie*, 2008, S. 9.

313 Jamme/Matuschek, *Handbuch der Mythologie*, Darmstadt 2014, S. 114.

lichen dies: Das Motiv Laios' und das des Vatermordes sind ein und dasselbe und sind ein Aspekt des Schicksals von Ödipus; dieses wirkt schon lange, bevor sich Vatermord und Inzest tatsächlich ereignen. Schon für die Autoren der antiken Tragödien bestand eine der wichtigsten Aufgaben darin, die in den Mythen enthaltenen allgemeinen Strukturen sichtbar zu machen und dadurch die Übertragung und Anwendung auf die eigene Gegenwart und ihre Bezugssysteme zu ermöglichen.[314] Für die Autoren von Bearbeitungen ebenso wie für die Komponisten von Vertonungen der Mythen bzw. antiker Tragödien ist diese Herausforderung bestehen geblieben. Die allgemeinen Strukturen des Mythos von Ödipus, anhand derer Enescu die Einfügung in die Bezugssysteme seiner Gegenwart schafft, sind zweifelsohne das Schicksal und Wahrnehmungsformen der Zeit.

> „Wenn der Mythos, das Geschehen als die Kakodaimonie des Lebens bestimmt war, so könnte darin etwas anklingen, das in neueren Betrachtungen eine große Rolle spielt: der Begriff des Schicksals. Nur darf es nicht als starres Fatum missverstanden werden, sondern im Sinne des Daimonischen, wie es im 5. Jh. ja noch real erlebt wurde, und wie es sich durch das Geschehen hindurch auf das Schicksal eines Menschen auswirkt. Auf dieser Daimonie des Geschehens baut alles andere auf."[315]

Wie interpretiert Enescu das Schicksal in *Œdipe*? Die Art seiner Vertonung, der Umgang mit den Leitmotiven und die Aspekte der Temporalität geben Aufschluss darüber. Alle diese Aspekte sind im Falle von Enescus *Œdipe* maßgeblich durch die der antiken Tragödie innewohnenden Musikalität beeinflusst, die im Folgenden erläutert werden soll.

Die „Musikalität" der Tragödie – Sprache und Form

> „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt."[316]

Dieser Tragödie-Satz Aristoteles' wird zu Beginn dieses Abschnitts zitiert, um den Gedankengang der folgenden Ausführungen anzustoßen. Bis auf den letzten Teil der Definition, der sich auf die Wirkungsweise der Tragödie bezieht, könnten die Äußerungen auch als Beschreibung eines Musikwerkes im Hinblick auf formale Aspekte dienen. In der Fortsetzung des Zitats stellt Aristoteles einen direkten musikalischen Bezug der Tragödie her:

314 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 24.
315 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 29.
316 Aristoteles 1982, S. 19.

> „Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie besitzt; ich meine mit der je verschiedenen Anwendung der formenden Mittel die Tatsache, dass einiges nur mit Hilfe von Versen und anderes wiederum mit Hilfe von Melodien ausgeführt wird. Da handelnde Personen die Nachahmung vollführen, ist notwendigerweise die Inszenierung der erste Teil der Tragödie; dann folgen die Melodik und die Sprache, weil dies die Mittel sind, mit denen die Nachahmung vollführt wird. Ich verstehe unter Sprache die im Vers zusammengefügten Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet."[317]

Der Schlüssel für das Verständnis von Enescus Auffassung der Tragödie und dessen, was ihn aus der Sicht des Komponisten daran derart gefesselt hat, liegt in dieser von Aristoteles beschriebenen Fähigkeit der Melodik der Sprache und des Verses, die dazu in der Lage ist, ihre Wirkung im Sinnlichen vollends zur Entfaltung zu bringen. Dies muss es gewesen sein, was Enescu in der Darstellung Mounet-Sullys 1910 so eindrücklich erlebt und ihn fortan so bewegt hat. Enescu fand auf sprachlicher Ebene ein Pendant zu seiner bereits erwähnten musikalischen Denkweise und Auffassung: „Or, je suis essentiellement un polyphoniste, […] Si brève soit-elle, un œuvre ne mérite le nom de composition que si l'on y peut discerner une ligne, une mélodie ou, ce qui est mieux encore, une superposition de mélodies."[318] Die der Sprache immanente, durch Rhythmus und Melodik erzeugte sinnliche Wirkung war dem Komponisten Enescu besonders wichtig und er erkennt das Potenzial der Musik, dieser Wirkung eine weitere, noch tiefergehende Wirkungsebene hinzuzufügen. Letztlich handelt es sich um das Intensivieren der in der Sprache bereits vorhandenen Rhythmik und Melodik durch die Musik und durch ihre Übertragung auf die Instrumente eines Orchesters. Die Analyse der gesungenen Melodien des III. Aktes wird zeigen, dass diese Auffassung eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der Gesangs-, aber auch der Instrumental-Stimmen, gespielt hat. Auf diese Weise findet Enescu in der Tragödie das ideale Medium, um die ihm so wichtigen Eigenschaften seiner Musiksprache zum Ausdruck zu bringen, eine Musiksprache, die Enescu bereits in vielen vorhergehenden Werken sukzessive formiert hat.[319] Enescu greift die Musikalität des Textes (der Sprache und des Verses) auf und kreiert eine musikalische Inszenierung des Textes. Tragödie ist Text, ist Dialog; Dialog ist prosodische Sprachgestaltung und somit ist ein melodischer bzw. musikalischer Aspekt per se vorhanden. Von ebenso wichtiger Bedeutung ist die formale Gestaltung. Diese wird sich im Verlauf der Analyse des III. Aktes der Oper *Œdipe* insofern als „elementar" erweisen, als Enescus Musiksprache, seine Art musikalische Entwicklungen stets von Melodien

317 Aristoteles 1982, S. 19–20.

318 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 69, Übersetzung hier S. 146.

319 Pascal Bentoiu (*Masterworks*, 2010, S. 220) erläutert, wie zahlreiche Kompositionen Enescus als „Vorstadien" aber ebenso als „Nachwirkungen" von *Œdipe* verstanden werden können: „Enescu reached the elaboration and especially the drawing up of *Œdipe* after a number of compositional experiments of utmost interest and varied orientations, some of which represent directly premonitory steps." Über den Einfluss bestimmter Melodien aus *Œdipe* auf *Vox maris* (op. 31) siehe Bentoiu, *Masterworks*, 2010, S. 309.

aus zu denken, ein formales Konzept erfordert und bewirkt, dass die Flexibilität des Melodischen sie auffängt, strukturiert und für die Hörer nachvollziehbar macht.

Ein weiterer Aspekt der Musikalität der Tragödie kommt in einem Zitat Freuds zum Ausdruck, der das Geschehen der Tragödie des Ödipus folgendermaßen zusammenfasst:

> „Die Handlung des Stückes besteht nun in nichts anderem als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar –, dass Ödipus selbst der Mörder des Laios, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist. Durch seine unwissentlich verübten Gräuel erschüttert, blendet sich Ödipus und verlässt die Heimat. Der Orakelspruch ist erfüllt."[320]

Die Formulierungen „… schrittweise gesteigert und kunstvoll verzögerte Enthüllung …" können – ebenso wie die Definition Aristoteles' – als „sehr musikalisch" interpretiert werden. Bei der literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation von Tragödien spielt diese „Musikalität" eine Rolle.[321]

Die formale Struktur der Tragödie, wie Sophokles sie in König Ödipus entworfen hat, spielt für Enescus Konzeption seines *Œdipe* und insbesondere für den III. Akt eine wichtige Rolle. So wie Sophokles die Tragödie erzählt, bildet sie eine ideale dramatische Folie bzw. den formalen Aufbau für eine musikalische Umsetzung, in der formbildende Abschnitte klar konturiert sind:

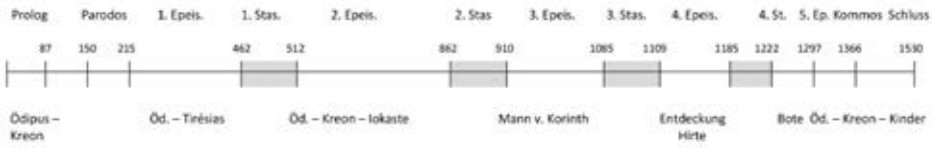


Abb. 57: Formale Struktur des *König Ödipus* von Sophokles nach Schadewaldt 1991, S. 271

Dies zeigt sich beim Vergleich des Librettos von Fleg/Enescu mit dem Originaltext Sophokles' und schließlich bei der Analyse des III. Aktes in voller Deutlichkeit.

Während ihrer produktivsten Phase im 5. Jahrhundert vor Christus entstanden im Rahmen der Feierlichkeiten des Dionysoskults und der damit verbundenen Tragödienwettbewerbe fast 1000 Tragödien und etwa 500 Komödien[322], von denen nur ein Bruchteil erhalten ist. Diese hohe Produktivität ist u. a. auf die Grundstruktur der Tragödie, wie sie sich zu jener Zeit kristallisiert hatte, zurückzuführen. Sie sah z. B. ein im Wesentlichen feststehendes formales Grundschema vor,

320 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Studienausgabe, Band 2), Frankfurt a. M. 1972, S. 268.

321 Otto Mann gliedert z. B. seine Betrachtung der Tragödie mit den Begriffen Exposition, Durchführung, Abschluss (Otto Mann, *Poetik der Tragödie*, Bern 1958, S. 342).

322 Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 11.

> „[…] wonach am Anfang ein Prolog stand, dann ein Parodos des Chores folgte, ferner 5–6 Chorlieder (Stasima), die das Drama gliederten, zwischen denen ‚Auftritte' (Epeisodia) standen, am Schluss die Exodos des Chores, wobei der Dichter für jeweils 7–11 Rollen (in der Komödie für entsprechend mehr Rollen mit 4–5) Schauspielern auszukommen hatte. Auch dass die Sprechpartien meist in jambischen Trimetern gehalten, die Chorlieder in lyrischen Maßen strophisch gegliedert waren, dass ferner die epirrhematischen Szenen (Klageszenen, sog. Kommoi) einen Wechsel zwischen Singvers des Chores und Sprechvers eines Schauspielers vorsahen, war eine feste Konvention."[323]

In der Antike konnte diese Grundstruktur nur in Nuancen verändert werden und wenn, dann vollzogen sich Veränderungen nur ganz allmählich. Enescu greift die Strenge der Form in Sophokles' Tragödie des Ödipus auf und schafft damit eine wichtige Voraussetzung für die Realisierung seiner Musiksprache; diese bewegt sich stets innerhalb klar strukturierter Formen und darin so frei, dass die strukturierenden Formen selbst wiederrum „unsicht-/hörbar" werden; ein Phänomen, das sich insbesondere auf die Wahrnehmungsformen der Zeit auswirkt.

Ein weiterer Aspekt, den Enescu direkt aus der Machart der Tragödie assimiliert, ist tiefgreifend und folgenreich für seine Musiksprache: Die Art, wie sich die Geschehnisse der Tragödie ereignen (phobos und eleos müssen beide aus der Handlung selbst hervorgehen und nicht durch äußere Mittel erzeugt werden, vgl. Kap. 3, S. 125). Die Art, wie sich die Kunstform der Tragödie nach Aristoteles entwickelt hat, gleicht der Art, wie eine Pflanze wächst:

> „Etwas tritt ans Licht, entfaltet sich aus einem Keim, entwickelt sich und erreicht dabei an einer bestimmten Stelle seine eigentliche Natur, wie etwa die blühende Rose. Was dahintersteht, ist der aristotelische Gedanke der Entelechie, das wörtlich bedeutet, dass sich etwas ‚in seinem Ende' hält oder auf ein Ende hin gestimmt ist. Es ist eine biologische Tatsache, dass es Wesen gibt, die sich in Verwandlungen durchhalten […] also eine Wesensform, die in verschiedenen Phasen zielhaft auf etwas hinwirkt, bis sie sich in ihrer eigentümlichen Wesensform verwirklicht."[324]

Enescus Art des Umgangs mit den Leitmotiven in *Œdipe* und der von ihm angewandten Formen der Mehrstimmigkeit zeugen von einer entelechischen Auffassung des musikalischen Materials. In der abendländischen Musikgeschichte manifestiert sich dieses Phänomen im Zuge der sich immer stärker vollziehenden Verwässerung tradierter Formen bereits bei Beethoven (*Große Fuge*) und lässt sich über César Franck (*Sinfonie* in d-Moll) sowie Bruckner (4. und 6. *Sinfonie*) und Mahler (3. und vor allem 6. *Sinfonie*) bis zur Jahrhundertwende nachverfolgen. Enescu treibt diese Denkweise

323 Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 18. Siehe hierzu auch Walter Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (= *Beihefte zu Poetica* 6), München 1971.

324 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 35.

gewissermaßen auf die Spitze, in dem er alle strukturrelevanten Elemente seiner Oper, ebenso wie die formalen Aspekte aus einer Grund-Geste – der Klage-Geste – generiert. Somit ergeben sich auch Korrespondenzen zum später aufkommenden Serialismus, in dem auch alle strukturrelevanten Elemente auf die Entität einer Reihe zurückgeführt wurden.

Aristoteles fordert, dass die Charaktere einer Tragödie vier Grundzüge besitzen sollten: Der tragische Charakter soll ein „wackerer, tüchtiger Mensch" sein; ein Mann soll ein Mann sein und eine Frau eine Frau; der eine soll sich nicht verhalten wie die andere oder umgekehrt. Der Charakter muss sich selbst gleichen, muss charakteristisch gezeichnet sein und er „[…] muss konsequent durchgeführt sein, nach innerer Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit."[325] Wie aus der Analyse der Melodien aus dem III. Akt hervorgehen wird, entspricht diese Beschreibung auch im Wesentlichen der Art und Weise, mit der Enescu seine Leitmotive entwickelt. Bentoiu beschreibt eine ähnliche Arbeitsweise bei der Entwicklung und Gestaltung von Melodien in Bezug auf seine *Sinfonie* Nr. 5 *Culori*.[326] Diese quasi morphologische Entwicklung einer Tragödie entsprach der musikalischen Denkweise Enescus. Die Fokussierung auf die Eigengesetzlichkeit des Materials ist eine wesentliche Charakteristik der Musik Enescus, die im Wesen des Tragischen und der antiken Tragödie enthalten ist. Auf diese Weise versetzt Enescu den in der Tragödie gefassten Mythos in seine Zeit und arbeitet die für ihn „elementaren Elemente des menschlichen Lebens"[327] daran heraus. Dabei bedingen und formen sich die gestalterischen Elemente der Komposition wechselseitig, d. h. der Aspekt der Temporalität bzw. der Atemporalität der Tragödie formt die musikalische Zeit, die sich wiederum in der Darstellungsform der Tragödie selbst niederschlägt und ihre Interpretation zum Vorschein bringt.

325 Vgl. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 28.

326 Vgl. Roberto Reale, *Im Reich der Farben – Eine Interpretation der Klangfarbeninszenierung in Pascal Bentoius 6. Symphony op. 28 Culori (Farben)*, in: Violeta Dinescu/Michael Heinemann/Eva-Maria Houben (Hrsg.), *Pascal Bentoiu*, (= *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*, Band 3) Oldenburg 2015, S. 239 ff.

327 Canaris, *Mythos Tragödie*, 2012, S. 339.

4 Das Libretto – Ödipus und der Wille zur Selbsterkennung

Im vorhergehenden Kapitel wurden der Entstehungsprozess des Librettos erläutert und die Interpretation der Tragödie und der tragischen Dimension durch Fleg und Enescu erörtert. In diesem Kapitel stehen die konkreten Veränderungen, die der Librettist Edmond Fleg (1874–1963) gemeinsam mit George Enescu an dem Originaltext Sophokles' vorgenommen hat, im Fokus der Untersuchung. *Œdipe* besteht aus vier Akten, in denen sich

> „[…] Enescu und sein Librettist […] dem antiken Mythos von Ödipus zugewandt [haben]. Insbesondere haben die beiden Dramen von Sophokles *Oidipous Tyrannos* und *Oidipous auf Kolonos*, den Stoff geliefert. Edmond Fleg hat offenbar als Erster den Versuch unternommen, den gesamten Ödipus-Mythos dramatisch aufzuarbeiten. Freilich brauchte er dazu keine mythologischen Handbücher zu wälzen. Die Geschichte der Geburt des Ödipus – Akt I –, die Begegnung mit seinem Vater am Dreiweg und dessen Ermordung, das Abenteuer mit der Sphinx – Akt II –, diese Motive, die nach unseren Befunden keine einzige spezielle (antike) Bearbeitung erfahren haben, stammen aus dem *Oidipus Tyrannos*. Vor allem im vierten Akt zeigt die moderne Version als Hauptprinzip der Bearbeitung die drastische Kürzung des Originals auf das Allernotwendigste […]."[328]

Für Enescus *Œdipe* ergibt sich somit folgende inhaltliche Zusammensetzung der vier Akte:

1. und 2. Akt:	„Rekonstruktion" aus den Erzählungen in Sophokles' *Ödipus rex* in eignen Worten von Edmond Fleg;
3. Akt:	gekürzte und stark modifizierte Übernahmen aus Sophokles' *Ödipus rex*;
4. Akt:	stark gekürzte Übernahme aus Sophokles' *Ödipus auf Kolonos.*

In der Literatur zu Enescus *Œdipe* finden sich häufig Hinweise, für die folgende Zitate stellvertretend angegeben sind:

328 Michael Oberhaus, *Die Notwendigkeit der Erlösung. Gedanken zur Antikenrezeption im Oedipe von Enescu*, in: Deutsche Oper Berlin in Verbindung mit dem Förderkreis der Deutschen Oper Berlin e. V. (Hrsg.), *Deutsche Oper Berlin, Spielzeit 1995/96. Beiträge zum Musiktheater XV*, Berlin 1996, S. 134.

„Erst mit dem dritten Akt ist der Beginn der sophokleischen Tragödie erreicht, die (wie bei Cocteau)[329] breit ausgestaltete, in der Tat sehr wirksame Pestszene. Das Folgende entwickelt sich im Wesentlichen in Übereinstimmung mit Sophokles. Der 4. Akt entspricht dann weithin dem *Oedipus auf Kolonos*."[330]

„Dass der dritte Akt, der sozusagen eine Röntgen-Fassung des sophokleischen Vorbilds gibt, keine nennenswerten Uminterpretationen oder auch nur wesentlichen Änderungen im Ablauf des Stückes aufweist (lediglich der Schluss ist als Vorbereitung des 4. Aktes geändert), beweist nicht zuletzt die Faszination und ungebrochene Schlagkraft des griechischen Schauspiels."[331]

Diese Kommentare stellen sich durch den genauen Vergleich der beiden Fassungen als falsch heraus. Fleg und Enescu verändern den Text Spohokles' auf eine Weise, die weitreichende Konsequenzen für die Interpretation des tragischen Stoffs hat und die stark von dem Original Sophokles' abweicht – auch von dem des *Oedipus auf Kolonos*.

Das Schicksal des Ödipus – wo beginnen?

In Sophokles' *Ödipus rex* ist „die eigentliche Handlung, der Mord am Vater und die Ehe mit der Mutter, abgeschlossen […], und das Stück besteht in einer Analyse dessen, was bereits geschehen ist."[332] Der kunstvolle und gleichermaßen radikale Entschluss Sophokles' die Handlung seiner Tragödie auf die Analyse vergangener Begebenheiten zu verdichten, ist es, der dieser Tragödie ihre ungeheure Ausstrahlungskraft verleiht und die mehr als andere denkbare Konstellationen dazu geeignet ist, beim Zuschauer eleos und phobos hervorzurufen: jemanden, um dessen Ausweglosigkeit alle Zuschauer wissen, außer der Betroffene selbst, und das Beobachten des Betroffenen bei der langen, qualvollen Aufdeckung seiner unheilbringenden Umstände, dies sind die dramaturgischen Effekte, denen Sophokles den Zuschauer in seinem Ödipus bis zur Schmerzgrenze aussetzt, u. a. in dem er verschiedene Akteure (den Chor, Iokaste, Tirésias und Ödipus selbst) immer wieder über vergangene Geschehnisse berichten lässt.

Fleg und Enescu entscheiden sich, den gesamten Teil des Mythos in das Libretto aufzunehmen, in dem es um Ödipus' Leben geht, und nicht nur den Abschnitt, der die „Analyse dessen enthält, was bereits geschehen ist", zu vertonen. Der Mythos, um den es sich handelt, ist der thebanische Sagenkreis, aus dem die Geschichte Ödipus' neben *Sieben gegen Theben* die bekannteste Erzählung ist und in *Oidipous Tyrannos* durch Chorlieder und Monologe vollständig wiedergegeben wird. Die Entscheidung, den Inhalt des Librettos derart zu erweitern, hat konsequenterweise umfangreiche Auswirkungen auf seine Gestaltung und ist ein wesentlicher Aspekt, den

329 Jean Cocteau (1889–1963) war der Librettist des Oper-Oratorium *Ödipus rex* (1927) von Igor Strawinsky.

330 Flashar, *Inszenierung der Antike*, 1991, S. 154–155.

331 Oberhaus, *Die Notwendigkeit der Erlösung*, 1996, S. 134 ff.

332 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 298.

es bei der Interpretation des Mythos von Ödipus und der Adaptation von Sophokles' durch Fleg und Enescu zu berücksichtigen gilt. Eine zweite wichtige Frage ist, auf welche Weise sich die konkrete Tragödie Sophokles' in die Erzählung des gesamten Mythos eingliedert und welche Veränderungen Fleg vorgenommen hat. Beim Vergleich des Originaltextes von Sophokles mit der Fassung von Fleg wird schnell deutlich, wie viel Interpretationsspielraum der Mythos enthält. Dieser Interpretationsspielraum hat Dichter und Librettisten im Laufe der Zeit immer wieder zu Kürzungen, Umdichtungen, Abänderungen von Reihenfolgen und das Auftreten oder Fehlen bestimmter Akteure angeregt. Letztlich ergibt sich durch den Vergleich des Librettos von Fleg und Enescu mit dem sophokleischen Original die Möglichkeit, ihre Interpretation des Tragischen und der Tragik sowie die Wesenszüge, die sie ihren Hauptcharakteren verleihen, nachzuvollziehen. Im Folgenden wird sich herausstellen, dass die Interpretation Flegs und Enescus durch die Bearbeitung des mythologischen Stoffs und der Tragödie Sophokles' einerseits und durch die musikalische Gestaltung andererseits sehr deutliche Konturen erhält, die z. T. stark von den gängigen Interpretationen eben dieser abweichen.

In der Konzeption von Fleg und Enescu (im Folgenden Fleg/Enescu), die eine ausführliche Schilderung der Taufe Ödipus' (I. Akt) sowie des Vatermordes und der Sphinx-Szene (II. Akt) vorsah, musste schon aus Gründen des Umfangs eine Kürzung des sophokleischen Originaltextes erfolgen. Da sich alle wichtigen Ereignisse vor den Augen der Zuschauer abspielen, lag es nahe, zunächst die Passagen mit berichtendem Charakter (die Chorlieder und Monolog-Passagen Ödipus' und Iokastes) zu streichen. Der dramaturgische Effekt wird dadurch nicht abgeschwächt, sondern nur verlagert: Die Spannung, die bei Sophokles durch die zahlreichen Berichts-Passagen immer wieder von Neuem entsteht, wird bei Fleg/Enescu durch die beiden großformatigen Akte, die dem III. Akt vorgelagert sind, auf nicht minder eindrückliche Weise akkumuliert. Dem Zuschauer der sophokleischen Tragödie werden die vergangenen Ereignisse während des Fortschreitens der Enthüllung immer wieder, im Angesicht des Betroffenen, vorgeführt, während dem Zuschauer des *Œdipes* sich dieses Wissen mit dem Erreichen des III. Aktes bereits von selbst dargelegt hat. Dadurch wird eine nicht weniger starke Form der Spannung erzeugt: Denn durch diese dramaturgische Konzeption erlebt der Zuschauer den Ödipus nicht nur als kontemplativ, retrospektiv berichtenden Akteur im Verlauf der Enthüllung dessen, was bereits geschehen ist (bei Fleg/Enescu der III. Akt), sondern wird zum Zeugen eines handelnden Ödipus – eines Ödipus, der nicht erst bei der Ergründung der Wahrheit handelt, sondern schon immer ein Handelnder war, wenngleich ein dem Schicksal hoffnungslos ausgelieferter Handelnder.

Formale Aspekte des III. Aktes der Oper Œdipe

Die von Fleg/Enescu vorgenommenen Veränderungen wirken sich unmittelbar auf die formale Gestaltung der gesamten Oper, vor allem aber auch auf die Form des III. Aktes aus, der die sophokleische Tragödie als Vorlage zu Grunde liegt. Deswegen

erfolgt abschließend ein Blick auf die formale Gliederung des III. Aktes in der Fassung Fleg/Enescu im Vergleich zu dem Aufbau der Tragödie Sophokles'.

Die formale Gliederung des III. Aktes aus Enescus Oper lässt sich anhand verschiedener Kriterien vornehmen. Im Folgenden sind unterschiedliche Beispiele dafür angegeben: zunächst die „klassische" Gliederung des *Ödipus rex* von Sophokles nach den antiken Tragödiengesetzen, angewandt auf die Übersetzung von Reto Zingg (2002). Diese entspricht der Gliederung der Tragödie Sophokles' nach Schadewaldt.[333]

Zeile

1–150:	Prologos, Hohepriester, Ödipus, später Kreon
151–215:	Einzugslied des Chores (Parodos)
216–462:	Erste Hauptszene (Erster Epeisodion) Ödipus, Chor, Tirésias
462–511:	Erstes Standlied des Chors (Erstes Stasimon)
512–862:	Zweite Hauptszene (Zweites Epeisodion) Ödipus, Kreon, Chor, Iokaste
863–910:	Zweites Standlied des Chors (Zweites Stasimon)
911–1085:	Dritte Hauptszene (Drittes Epeisodion) Ödipus, Chor, Bote aus Korinth, Iokaste
1086–1109:	Drittes Standlied des Chors (Drittes Stasimon)
1110–1186:	Vierte Hauptszene, Ödipus, Chor, Bote aus Korinth, alter Hirte
1186–1222:	Viertes Standlied des Chors (Viertes Stasimon)
1222–1530:	Schlussszene (Exodos), Diener, Chor, später Ödipus, Kreon

Abb. 58 aus: Schadewaldt 1991, S. 271;
die grau-unterlegten Stellen markieren die Chorlieder, die schwarze Markierung zeigt die Position der Anagnorisis an (Original bei Schadewaldt ohne Erläuterung)

Hier die formale Gliederung des III. Aktes nach Carnica Fulea (1993), die ihre Einteilung nach Aspekten der instrumental-vokalen Besetzung vornimmt:

Ziffer

197–198:	Orchestraler Teil
198–211:	Vokaler Teil (Chor, Ödipus und gr. Priester

333 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 271.

211: Orchestraler Teil
212–223: Vokaler Teil (Chor, Kreon, Ödipus)
223: Orchestraler Teil
223–243: Vokaler Teil (Chor, Ödipus, Tirésias)
244: Orchestraler Teil
245–247: Vokaler Teil (Chor, Ödipus, Kreon)
248–260: Vokaler Teil (Iokaste, Ödipus)
261: Orchestraler Teil
261–275: Vokaler Teil (Iokaste, Phorbas, Ödipus)
276: Orchestraler Teil
276–287: Vokaler Teil (Chor, Ödipus Schäfer)
288: Orchestraler Teil
289–291: Vokaler Teil (Chor, Phorbas, Schäfer, Ödipus)
291–309: Vokaler Teil (Ödipus, Chor, Creon)
310–317: Vokaler Teil (Antigone, Ödipus)
318: Orchestraler Teil
318–319: Vokaler Teil (Chor)
320: Orchestraler Teil

Zum Vergleich hier die formale Analyse des III. Aktes von Enescus *Œdipe* von Cosma[334], bei der „klassische" musiktheoretische Parameter angewandt wurden.

Tab. 7a: Formale Gliederung des III. Aktes nach Cosma, 1967. (Übersetzungen der Begriffe aus dem Original von Roberto Reale)

Musikalischer Moment	Chorszene Ö., gr. Pr.	Szene mit Ö., K.	Szene mit Ö., Volk	Szene mit Ö., Tir.	Szene mit Ö., K.	Szene mit Ö., Iok.	Szene mit Ö., Phor., Iok.
Tonalität	E-Moll G	mod.	C-Dur Cis-Moll	C-Dur	F-Moll	mod.	G-Dur
Sphäre der Intonation	Schicksal, Ödipus Klage	Ö., K.	Ö.	Tir., Sphinx, Ö., Lai., Iok.	Ö., K.	Iok., Ö., Lai.	Korinth Vatermord
Strukturtyp	Cup., Ref.	Zwischen-spiel	Var. über einen Rhythmus	Var. über ein LM	Impro.	Zweite Var. über ein LM.	Passacaglia
ZIFFER	**198**	**212**	**217**	**223**	**246**	**248**	**261**
Etappe in der Dramaturgie des Aktes	Exposition	Durchführung		Erste Kulmination	Fortsetzung der Durchführung		
Etappe in der Dramaturgie der Oper	Durchführung der Handlung						

334 Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul Enescian* [*Enescus Oedipe*], Bukarest 1967, S. 300–302.

Tab. 7b: Formale Gliederung des III. Aktes nach Cosma, 1967. (Übersetzungen der Begriffe aus dem Original von Roberto Reale)

Musikalischer Moment	Szene mit Ö., Iok., Phor., Sch., Volk	Szene Ö., Volk (Tebaner)	Szene mit Ö., Ant.	Szene mit Ö., K., Tebaner	Szene mit Ö.	Volk	Abschlusschor
Tonalität	D-Dur As mod.	mod.	e-Moll	C - E - G-Dur	mod.	E-Dur G-Dur	As-Dur
Sphäre der Intonation	Ö., Vatermord, Inzest, Sch. Schicksal.	Ant., Ö., Vatermord, Inzest.	Ant., Ö.	Exil, Ö.	Ant. Schicksal	Ö., Schicksal, Athen, Furiniden	Ö.
Strukturtyp	Var. (freie Str.)	Monodie begleitet	Var. über das LM. Ant.	Cup. Ref. Var.	Var. rez.	dram. Arie	Coda hymnisch
ZIFFER	**271**	**292**	**299**	**304**	**309**	**312**	**318**
Etappe in der Dramaturgie des Aktes	Kulmination Entschlüsselung Iok.	Entschlüsselung		Durchführung und Kulmination und Entschlüsselung			
Etappe in der Dramaturgie der Oper	Erste Kulmination	Durchführung der Handlung			Zweite Kulmination		

Abkürzungen: Ö = Ödipus; gr. Pr. = Großer Priester; K. = Kreon; Tir. = Tirésias; Iok. = Iokaste; Phor. = Phorbas; Ant. = Antigone; Sch. = Schäfer; Lai. = Laios; mod. = modulierend; Vaterm. = Vatermord; Eum. = Euminiden; Var. = Variation; Str. = Struktur; LM = Leimotiv; Cup. = Cuplet; Ref. = Refrain; rez. = rezitativ; dram. = dramatisch; Impro. = Improvisation; Zwsp. = Zwischenspiel

Die folgende Darstellung beinhaltet die formale Gliederung, wie sie sich im Hinblick auf das Vorkommen des Klage-Gestus im III. Akt ergibt. Hierbei ist die aus der Dramaturgie der Szenen resultierende Spannung der maßgebliche Faktor.

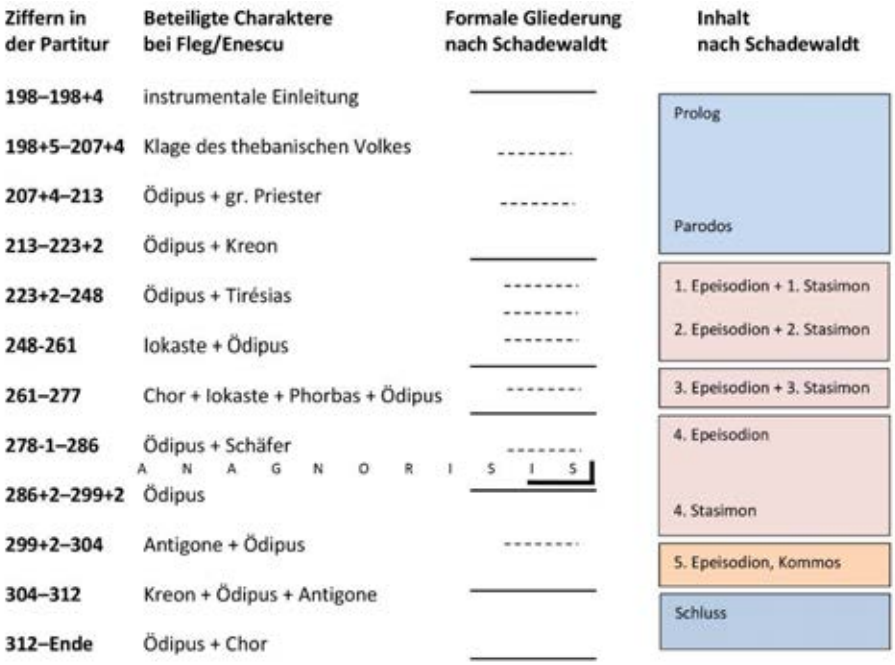


Abb. 59: Gegenüberstellung der Gliederungen nach Reale und Schadewaldt (1991)

In der linken Hälfte von Abbildung 59 ist die formale Gliederung zu sehen, wie sie sich aus der Analyse des Klage-Gestus im III. Akt ergeben hat; außerdem die an den Abschnitten beteiligten Akteure, die durch ihre Anwesenheit und ihre Art melodischen Ausdrucks ausschlaggebend für die Einteilung sind. In der rechten Hälfte der Abbildung sind die Gliederung der Tragödie Sophokles' nach Schadewaldt (1991) und die tragödientheoretischen Bezeichnungen der Abschnitte dargestellt. Durch diese Gegenüberstellung wird ersichtlich, wie stark Fleg/Enescu die Abschnitte vor der Anagnorisis zusammengefasst haben. Insbesondere 1. und 2. Epeisodion sowie 1. und 2. Stasimon sind deutlich gekürzt worden. In der Tragödie sind es die Abschnitte, in denen von den Ereignissen vor dem eigentlichen Beginn der Tragödie berichtet wird.

Wenn man die gesamte Oper auf Ebene der Makrostruktur betrachtet, so ergeben sich zwei große Abschnitte: Es gibt ein „Vor" und ein „Nach" dem Moment der Anagnorisis. Das Sich-Selbst-Erkennen-Wollen, die Selbsterkenntnis und das Erreichen dieses Zustands ist das zentrale Motiv der Interpretation Fleg/Enescus.

Diese beiden großen Abschnitte (vor und nach der Selbsterkenntnis) lassen sich weiterhin innerhalb der Grenzen der einzelnen Akte, aber teilweise auch über die Akt-Grenzen hinweg unterteilen, so dass sich ein Netz sich überlagernder formaler Strukturen ergibt: Betrachtet man das gesamte Geschehen aus chronologischer Perspektive (vor allem unter Berücksichtigung der zahlreichen zeitlichen Sprünge), so ergibt sich eine andere formale Struktur, wenn man den Zustand eines sich verwirklichenden Schicksals zum Maßstab nimmt, als wenn man den Grad fortschreitender Selbsterkenntnis zum Maßstab nimmt. Hiervon abweichende formale Schwerpunkte ergeben sich durch die Berücksichtigung der an Szenen beteiligten Personen, und wiederum andere formale Einheiten ergeben sich, wenn die Veränderungen der musikalischen Strukturen betrachtet werden, oder – wie im Kontext dieser Arbeit von besonderem Interesse – aufgrund des Vorkommens threnetischer Baueinheiten. Diese und andere Kriterien der formalen Gliederung schließen einander nicht aus, sondern sind vielmehr allesamt verschiedene Aspekte ein und desselben Konzepts.

Die Struktur der Makroebene spiegelt sich auf allen darunterliegenden Ebenen wider. So lässt sich auch der hier unter besonderer Betrachtung stehende III. Akt diesbezüglich analysieren: Mehr als in jedem anderen Akt spiegelt sich die Makrostruktur der Oper in der Binnenstruktur des III. Aktes wider, so dass man feststellen kann, dass sich die Oper vom Moment der Anagnorisis im II. Akt ausgehend nach hinten, also zurück, und zugleich nach vorne (zum Ödipus auf Kolonos) entwickelt. Gleichzeitig ist das Moment der Anagnorisis vom ersten Takt der Oper an in Form des Motivs *Œdipe le prédestiné* präsent.

Interpretatorisch relevante Änderungen in Sophokles' Originaltext des Ödipus rex durch Edmond Flegs Bearbeitung für den III. Akt der Oper Œdipe

Die Änderungen und Kürzungen, die Fleg/Enescu vornehmen, sind zum einen rein technischer Natur und in der bereits erwähnten Tatsache begründet, dass Fleg/ Enescu die gesamte Geschichte Ödipus' erzählen. Daher kann auf die zahlreichen Schilde-

rungen der zurückliegenden Ereignisse, die bei Sophokles notwendig sind, um die aktuellen Geschehnisse zu versehen, verzichtet werden (z. B. der lange Monolog Ödipus' in der zweiten Hauptszene ab 771). Zum anderen entsteht durch die Kürzungen, Veränderungen und Umdichtungen ein Bild von Ödipus, das ganz konkrete Züge aufweist und seine Position und sein Handeln im Kontext des Geschehens genau charakterisiert. So fehlen bei Fleg/Enescu u. a. die ausgedehnten Passagen, in denen es um das Wirken und Walten der Götter geht, und so sind z. B. auch alle Chor-Standlieder gestrichen.[335] Dadurch lösen Fleg/Enescu ihren Helden aus der Sphäre des Überirdischen und rücken ihn in die Nähe des Erdkreises, wo er als handelnder Mensch aktiv in die Auseinandersetzung mit seinem Sein treten kann.

Auch die Rollen der anderen Akteure erhalten durch die Veränderungen und Kürzungen eine vom Original abweichende Färbung. Von allen Figuren betreffen die Veränderungen neben Ödipus zuvorderst Kreon und Iokaste. Bei Sophokles ist es nicht Kreon, der Ödipus nach der Anagnorisis auffordert zu gehen, sondern es ist Ödipus selbst, der sich wünscht von Kreon verbannt zu werden. Insgesamt sind die Äußerungen Kreons ebenso wie die Iokastes bei Fleg/Enescu gekürzt. Bei Sophokles wird ein Bild der Iokaste entworfen, in dem Raum für die Vermutung ist, dass sie wusste und weiß, wer Ödipus ist – oder es zumindest ahnt, nachdem sie Kreons Neuigkeiten nach seiner Rückkehr vom delphischen Orakel hört. In Sophokles' *Ödipus rex* ist die „Unfähigkeit sich zu erkennen"[336] tatsächlich ein entscheidender Grund dafür, dass die Geschehnisse sich so ereignen, wie sie es tun. Dieser Aspekt liegt in der Textfassung Fleg/Enescu in deutlich abgeschwächter Form vor. Die folgenden Erläuterungen stellen die wichtigsten Abweichungen von dem Originaltext Sophokles' dar und nehmen ihren Ausgang bei einem Vergleich des Beginns der sophokleischen Tragödie mit dem Anfang des III. Aktes der Oper.[337]

Pestszene – Szene mit dem großen Priester

Bei Sophokles ist der Trauerzug im Prolog auf der Bühne nur optisch wahrnehmbar (die Trauernden im Zug äußern sich nicht). Die Tragödie beginnt mit Ödipus' Worten:

Fassung Sophokles:

Ödipus: Ihr Kinder! Kadmos', des alten, jung Geschlecht!
Was sitzt ihr mir in solcher Haltung hier:
Mit Zweigen, flehenden, bekränzt?
Indessen ist von Weihrauch voll die Stadt,

335 Zur Funktion des Chores in der antiken Tragödie vgl. Peter Riemer, *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart 1999; Reginald W. B. Burton, *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford 1980; zur Funktion des Chores in *Œdipe* vgl. Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 240 ff..

336 Vgl. Eckard Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*, Leiden/Köln 2001.

337 Der Vergleich erfolgt anhand einer Abschrift des Textes aus dem Manuskript der Partitur von *Œdipe* und der deutschen Übersetzung aus dem Booklet der CD Enescu: *Œdipe*, Lawrence Foster, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo (1990), sowie der Neuübersetzung von Sophokles' *König Ödipus* von Reto Zingg (2002).

von Bittgesang zugleich und Schmerzgestöhn.
Dies nicht von Boten anzuhören, Kinder, fand ich recht,
von andern: also bin in eigener Person ich da,
bei jedermann berühmt mit Namen Ödipus.
Doch, Alter, sprich, da du der rechte Mann am Platze bist,
für diese da zu sprechen: wie seid ihr gestimmt?
In Bangen oder Hoffen, weil es wohl mein Wille ist,
in allem beizustehen, fühllos nämlich müßt' ich sein,
empfänd' ich, so wie ihr hier sitzt, kein Mitgefühl.

Mit der Antwort des großen Priesters (14–57) entwickelt sich ein Austausch längerer Redebeiträge, die den Charakter von Monologen besitzen, zwischen dem Großen Priester und Ödipus, der bei Fleg/Enescu nicht vorkommt.

Bei Fleg/Enescu klagt zunächst der Chor, danach setzt Ödipus ein; dabei verwendet Fleg Motive aus dem 1. Chor Stasimon, die vom großen Priester vorgetragen werden. Dadurch kann Fleg auf das vollständige 1. Chor Stasimon, das bei Sophokles an dieser Stelle folgt, verzichten.

Fassung Fleg/Enescu:

Chor: Oh! Oh! Oh weh! Oh weh! (…)

Ödipus: Junge Nachkommen des alten Cadmus,
warum diese ausgestreckten Hände, diese flehenden Zweige?

Gr. P.: Die Pest verschlingt die Stadt mit ihren Feuerzähnen.
Das Holz fehlt auf den Scheiterhaufen, die Erde für die Gebeine,
und die Toten ohne Grab sehen die Lebenden sterben.
Deshalb rufen wir deine Göttlichkeit an,
oh König, der du einst stärker warst als unser Unglück.

Ödipus antwortet dem großen Priester mit Fragmenten und Motiven aus den Monologen Sophokles'. Fleg/Enescu kürzen die Monologe und destillieren daraus Kernaussagen, die es ihnen erlauben, bis zum Auftritt Kreons mehr Tempo und dramaturgische Dynamik aufzunehmen und die Spannung schneller zu steigern. Dem Anfang bei Fleg/Enescu fehlt der Gestus des Erhabenen, der bei Sophokles – auch durch die vielen Bezüge zu den Gottheiten – dominierend ist.

Der Text des großen Priesters ist bei Fleg/Enescu stark gekürzt: Bei Sophokles umfasst er die Zeilen 14–57; 78–79; 82–83; 147–150 (vor dem 1. Stasimon); bei Fleg/Enescu hingegen ist er nur 5 Zeilen lang.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Anfang der Tragödie bei Sophokles durch längere Redebeiträge charakterisiert ist: Ödipus 1–13, großer Priester 14–57, Ödipus 58–77; erst dann verkürzen sich die Einsätze und die schnellen Wechsel nach dem Erscheinen Kreons sind sowohl bei Sophokles als auch bei Fleg/Enescu ein wichtiger Faktor zur Spannungssteigerung. Das lange 1. Chor Stasimon

fehlt bei Fleg/Enescu. Sein resümierender und kontemplativer Charakter würde sich nicht in den Spannungsstrom fügen, den Fleg/Enescu entwerfen.

Lefèvre stellt bereits für den ersten Dialog Ödipus' mit Kreon die Behauptung auf, Sophokles zeige schon hier Ödipus' Blindheit:

> „Gleich der erste Dialog mit Kreon gibt ein eindrückliches Bild sowohl für Oidipus' Blindheit als auch für seine übereilte Art des Denkens. Voltaire rügt in einer oft zitierten und – leider ebenso oft abgetanen Bemerkung, dass Oidipus die Spur des einzigen Überlebenden beim Mord an Laios (118–121) völlig ignoriert. […] Stattdessen verfällt Oidipus auf die Idee, Laios' Mörder müsse von Theben aus mit Geld gedrungen gewesen sein, die Freveltat zu begehen (124–125)."[338]

Gleichzeitig wird bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Tragödie ein Bild von Kreon entworfen, das ihn als denjenigen charakterisiert, der im Einklang mit dem Göttlichen handelt und sich bereits hier bei seinem ersten Wort (87–88) „als Vertreter des Ausgleichs, in seinem zweiten (91–92) als Mann der Vorsicht" erweist.[339] Kreon sei nach Lefévre zu Kompromissen fähig, sein Denken sei frei von Leidenschaft und sein Charakter sei am treffendsten mit „Besonnenheit" zu charakterisieren, wozu „nicht nur eine ausgeglichene Gefühlslage gehört, sondern auch die überlegte, die Folgen bedenkende Haltung, bei der die Berücksichtigung der eigenen Sicherheit eine große Rolle spielt."[340] Lefèvre schließt, dass Sophokles Kreon mit seiner besonnenen, leidenschaftslosen Art als Gegenpol zu Ödipus, der durch eine übereilte Art des Denkens gezeichnet ist, entworfen hat.

Dass durch Flegs und Enescus Veränderungen im Vergleich zu Sophokles ein anderes Bild von Ödipus und Kreon entsteht, wird beim direkten Vergleich der beiden Passagen offensichtlich. Pointiert kann man sagen, dass Kreon bei Fleg/Enescu zunächst zum Boten degradiert wird. (Blau = von Fleg/Enescu übernommen)

Szene mit Kreon

Fassung Sophokles:

Ödipus:	Gleich wissen wir's! Schon ist er nah genug und kann uns hörn. Mein Herr! Mein Schwager! Des Menoikeus Sohn! Mit was für einem Gottesspruch kommst du zu uns?
Kreon:	Mit günstigem! Denn, mein' ich, auch das schwer Erträgliche hat, wenn der Ausgang glücklich ist, wohl seinen Sinn.

338 Lefèvre, *Die Unfähgkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 129.

339 Vgl. ebda., S. 143.

340 Marina Coray, *Wissen und Erkennen bei Sophokles*, (= Schriftenreihe *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft*, Band 24), Basel/Berlin 1993, S. 183–184, zitiert nach Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 144.

Ödipus: Wie lautet nun der Spruch? Bin nicht in Zuversicht
noch im voraus in Furcht nach dem, was du bis jetzt gesagt.

Kreon: Falls du in ihrer Gegenwart es hören willst,
bin ich bereit zu reden, andernfalls hineinzugehen.

Ödipus: Vor allen sprich! Ich trag' ja größ'res Leid
für diese hier als für mich selbst. (davor verwendet, im Gespräch mit dem Priester)

Kreon: So sag' ich denn, was ich vernahm vom Gott:
Es trägt uns Phoibos, Herr, ganz deutlich auf,
den Schandfleck, welchen unsere Erde großgezogen hat,
zu bannen aus dem Land und nicht zu nähren bis er unheilbar.

Ödipus: Mit welcher Sühne? Wie verfährt man gegen diesen Fleck?

Kreon: Fortjagen sollen wir den Menschen oder sühnen Mord
mit Mord, da dieses Blut es sei, das unsre Stadt bestürmt.

Ödipus: Von welchem Mann tut er dieses Unglück kund?

Kreon: Uns war, Herr, Laios einst Regent in diesem Land,
bevor auf gerade Kurs du brachtest unsre Stadt

Ödipus: Ich weiß, das habe ich gehört, gesehen habe ich ihn nie.

Kreon: War Opfer eines Mords; doch nun befiehlt er klar,
die Mörder, wer's auch sei, zu strafen mit Gewalt.

Ödipus: Wo aber sind die denn? Wo wird zu finden sein
Die Fährte einer alten, nicht mehr klaren Schuld?

Kreon: In diesem Lande, sagt er. Doch was man sucht,
das wird erteilt, womit man lässig umgeht, das entgeht.

Ödipus: War im Palast, war Laios auf dem Feld,
war außer Landes er, als er dem Mord verfiel?

Kreon: Um ein Orakel, sagt' er, ging er außer Lands
und kam von seiner Reise nicht mehr heim.

Ödipus: Und nicht einmal ein Bote, nicht einmal ein Weggefährte hat's
gesehn, der etwas sagen könnte, das uns weiterhilft?

Kreon: Nein! Sie sind tot! Nur einer nicht, der floh in Furcht
Und wußte vom Geschehen nichts zu sagen, außer eins.

Ödipus: Was ist das? Das eine findet wohl zu vielem sich,
wenn uns ein kleiner Hoffnungsschimmer greifbar wird.

Kreon: Mit Räubern, sagt' er, stieß zusammen jener und
Nicht eine Armes Kraft, nein: vieler bracht' ihn um.

Ödipus: Wie also wär' der Räuber, war er nicht mit Geld
von hier geschmiert, in solchen Wagemut gerannt?

Kreon: Man hatte solchen Verdacht! Doch nach des Laios Mord,
da gab es keinen Helfer in der schweren Not.

Ödipus: Welch Übel stand im Weg, da so da Reich
Gefallen war, und hielt euch ab, der Sache nachzugehen?

Kreon: Die irreführend singt, die Sphinx, zwang uns, was vor den Füßen liegt.
zu schaun, zu lassen aber, was im Dunkeln lag.
(→ Monolog Ödipus)

Fassung Fleg/Enescu:

Ödipus: Kreon! Verkünde allen die Antwort des Gottes!

Kreon: Eurem Leiden bringe ich Genesung.

Der Chor: Hört! Hört Kreon an!

Kreon: Der Schmutz eines Mordes hat unsere Häuser besudelt.

Der Chor: Ein Mord? Was für ein Mord?

Kreon: Wir müssen den Mord durch einen Mord sühnen!

Der Chor: Welchen Mord? Welchen Mord?

Kreon: Den Mord an Laios.

Der Chor: An Laios! … An Laios!...

Ödipus: Wie sollen wir den Täter eines alten Verbrechens finden?

Kreon: Er ist in der Stadt, antwortet der delphische Gott.

Der Chor: In der Stadt? Er soll sterben! Er soll sterben!

Ödipus: Ruhe! Von wem ist damals die Leiche des Königs entdeckt worden?

Kreon: Von einem Hirten.

Der Chor: Ja… von einem Hirten!

Kreon: Ich habe ihn zu dir bestellt.

Der Chor: Der Hirte wird kommen!

Kreon: Und ich habe auch einen Zeugen bestellt, der nie falsch aussagt,
Tirésias, den Hirten der Vögel,
der die Vergangenheit sieht und der die Zukunft sieht.

Nicht bei Sophokles

(→ Monolog Ödipus)

Szene mit Tirésias

Bei Sophokles folgt dem 1. Stasimon ein langer Monolog Ödipus (216–275), in dem er die Konsequenzen der Botschaft Kreons behandelt. In der Folge ist dieses Sinnieren über den Mörder Laios' auch dialogisch gestaltet (mit dem Chorführer). Das folgende Erscheinen Tirésias' wird in beiden Fällen von Ödipus und dem Chor (bzw. dem Chorführer bei Sophokles) angekündigt. Bei Sophokles in Form eines Dialogs zwischen Chor und Ödipus, der in einem Monolog Ödipus kulminiert, mit

dem er Tirésias preist: 300–315. Den ersten Teil dieses Monologs verwenden Fleg/ Enescu am Anfang der Szene mit Tirésias:

Fassung Sophokles & Fleg/Enescu:

Ödipus: Göttlicher, teurer, ehrwürdiger, gütiger Tirésias,
du, dem Apollo Scharfsinn gegeben hat, du weißt, wen wir suchen,
du weißt weshalb wir ihn suchen. So sprich,
nenne seinen Namen und errette die Stadt.

Bei Fleg/Enescu entspricht die Antwort Tirésias' annähernd dem Original bei Sophokles; der unterstrichene Teil fehlt bei Fleg/Enescu:

Fassung Sophokles:

Tir: Pheu! Pheu! Wie schrecklich, wissend da zu sein,
wo's nicht dem Wissenden von Nutzen ist, <u>obgleich ich wohl</u>
<u>das wußte, hab ich's verdrängt. Sonst käm ich nicht.</u>

Änderungen und Kürzungen betreffen vor allem folgenden Teil, in dem der Dialog zwischen Ödipus und Tirésias stattfindet. Bei Fleg/Enescu erhält der Spannungsverlauf durch die schnellere Abfolge der Redebeiträge eine direktere Form. Bei Sophokles hat dieser Abschnitt eine Länge von 146 Zeilen (316–462), ist durch einen längeren Austausch zwischen Ödipus und Tirésias gekennzeichnet und endet mit dem 2. Stasimon des Chores. Dabei fordert Ödipus Tirésias mehrfach auf die Wahrheit auszusprechen, der sich jedoch weigert, weil er meint, Ödipus müsste die Wahrheit längst kennen. Es folgen weitere längere Monologe (Ödipus 380–403; Tirésias 408–431), die den Spannungsaufbau nochmals intensivieren, um dann nach einem weiteren Schlagabtausch (429–446) schließlich in Tirésias abschließenden Monolog zu enden (447–462).

Bei Fleg/Enescu ist die Entwicklung zielstrebiger und so folgt der Abgang Tirésias', der bei Sophokles dem Einsatz des 2. Stasimon des Chores entspricht, bereits nach 56 Zeilen (126 bei Sophokles), wobei mehrere verstärkende Einsätze des Chores enthalten sind, die bei Sophokles nicht vorkommen.

Dies ist eine der Passagen bei Sophokles, die Lefèvre zur Interpretation veranlasst, Ödipus wolle sich nicht erkennen, weil ihm die Fähigkeit dazu fehlt:

> „Früh tritt die Wahrheit an Oidipus heran, ohne dass er sie erkennt. Bereits in der Teiresias-Szene [sic!] offenbart er einen bemerkenswerten Mangel an Hellhörigkeit. Wenn ihn der Seher als Laios' Mörder bezeichnet […], ist die Aussage des ehrwürdigsten Bewohners Thebens, der gegen seinen Willen zum Reden gezwungen wird, deutlich genug, zumal er sie kurz darauf präzisiert: ‚Ich sag's: Dass du des Mannes Mörder bist, nach dem du gerade forschst (362).' Sie bedeutet die Mahnung an Oidipus, sich selbst zu erkennen. Es müsste ihn verwundern, dass Teiresias Einzelheiten nennt, die nicht auf einer erdichteten Anschuldigung beruhen können. […] Je weniger alltäglich dieses

> Schicksal ist, desto sicherer müßte bei Oidipus dessen Erwähnung durch Teiresias als Signal wirken. Der scharfsinnige Voltaire bemerkt 1719, dass hier die Tragödie praktisch zu Ende sei."[341]

Lefèvre weiter: „Aus welchem anderen Grund ließe Sophokles diese Informationen so früh an Oidipus herantragen, als um seine Blindheit zu zeigen? Überhaupt kann der Sinn des Teiresias-Auftritts nur in dieser Absicht erblickt werden. Es handelt sich um eine Begegnung zweier Personen, in der der Blinde sehend und der Sehende blind ist."[342] Neben der Tirésias-Szene gebe es nach Lefèvre noch einige andere Szenen, die daraufhin deuten, Sophokles habe die Charakterisierung eines blinden Königs beabsichtigt.[343] So auch der Dialog mit Iokaste: „Spätestens in dem ersten Dialog mit Iokaste verfügt Oidipus über das nötige Wissen, um den entscheidenden Schluss hinsichtlich seiner Herkunft ziehen zu können. In diesem zweiten Epeisodion stehen alle notwendigen Details der Vorgeschichte teils repetiert, teils bekannt – schwerlich ohne Sophokles Absicht."[344] Dennoch scheine Ödipus nicht in der Lage, die richtigen Schlüsse zu ziehen, und auch wenig später wird

> „[…] Sophokles nicht müde, Oidipus' Blindheit zu verdeutlichen: Wenn der Bote aus Korinth kommt und dem König meldet, dass Polybos tot sowie er und Merope nicht seine Eltern seien, ‚schaltet' er immer noch nicht […]. Statt sich das Schreckliche klarzumachen, verfällt der Unselige in neue leere Hoffnung (1076–1085) – ein Musterbild menschlicher Blindheit."[345]

Durch die Kürzungen Enescus und Flegs entsteht ein Bild des Ödipus, der die sich ihm eröffnende Wahrheit zwar anzweifelt – wohl aus dem Gefühl heraus, sie nicht wahrhaben zu wollen –, aber keineswegs davor zurückschreckt, sich und die Wahrheit ergründen zu wollen. Betrachtet man die Kürzungen und Veränderungen im Einzelnen, so zeigt sich, dass gerade diejenigen Stellen verändert wurden, in denen Ödipus Wille, sich selbst zu Erkennen, in Frage gestellt wird und das Bild eines blinden Königs entsteht. Im Folgenden wird der Dialog zwischen Ödipus und Tirésias angegeben, wobei die Passagen, die von Fleg/Enescu sinngemäß übernommen wurden, unterstrichen sind:

Fassung Sophokles:

Tirésias:	Pheu! Pheu! Wie schrecklich, wissend da zu sein, wo's nicht dem Wissenden von Nutzen ist, obgleich ich wohl das wußte, hab ich's verdrängt. Sonst käm ich nicht.
Ödipus:	Was ist der Grund, dass du so mutlos vor mir stehst?

341 Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 122.
342 Ebda., S. 123.
343 Vgl. ebda., S. 127.
344 Ebda., S. 124.
345 Ebda., S. 127 ff.

Tirésias: Entlasse mich nach Haus! Du wirst am leichtesten
das Deine, wird' auch ich das Meine tragen, wenn du auf mich hörst.

Ödipus: Nicht nach Gesetzen noch als Freund der Stadt,
die dich ernährt, sprichst du wenn du den Spruch versagst.

Tirésias: Oh ja! Ich seh': auch dich führt deine Rede nicht
zum Guten hin. Nur treffe mich dasselbe nicht.

Ödipus: Kehr' bei den Göttern, da du wissend bist nicht um!
Denn auf den Knieen flehn wir alle dich hier an.

Tirésias: Ja, weil ihr's alle nicht versteht; doch nie
deck' ich mein Übel auf, um nicht zu sagen: deins.

Ödipus: Wie redest du? Du weißt's und willst es doch nicht sagen, nein:
im Sinn hast du, uns preiszugeben, zu zerstören unsre Stadt?

Tirésias: Nicht mir noch dir bereit' ich Schmerz. Warum
verhörst darüber vergebens mich? Von mir erfährst du's nicht!

Ödipus: Der Üblen Übelster! Selbst eines Steins Natur
versetzest du in Zorn, – willst reden nicht,
nein: du bist unerweichlich und man kommt zu keinem Ziel.

Tirésias: Das zornige Verhalten tadelst du an mir, doch deins,
das in dir wohnt, erkennst du nicht, mich tadelst du.

Ödipus: Wer sollte denn nicht zornig werden, hörte er
solch' Worte, wie du eben diese Stadt entehrst?

Tirésias: Von selber kommt's! Und deck' ich auch mit Schweigen zu.

Ödipus: So musst du mir auch sagen, was denn kommen wird.

Tirésias: Ich rede nicht mehr weiter. Ärg're dich darüber wenn
Du willst, im Zorn, und sei er noch so wild.

Ödipus: So übergeh' ich sicher nichts, so zornig fühl' ich mich,
von dem, was mir verdächtig scheint. Denn wisse, dass mich dünkt,
du habest mitgepflanzt die Tat und auch verübt,
nur dass du nicht mit Händen mordest; doch sähest du,
so sagte ich, von dir allein sei diese Tat verübt.

Tirésias: Tatsächlich? – Ich ermahne dich bei dem Edikt,
dass du eben verkündetest, zu bleiben und von heute an
nicht anzusprechen diese Menschen hier noch mich,
weil du der frevelhafte Schänder dieses Landes bist.

Ödipus: So schamlos stößt du diese Rede aus?
Wie, glaubst du, kommst du nun davon?

Tirésias: Ich bin davon! Stark ist die Wahrheit, die ich nähr'.

Ödipus: Von wem belehrt? Von deiner Kunst bist du's ja nicht!

Tirésias: Von dir! Zu reden, ohne dass ich's wollte, zwangst du mich.

Ödipus: Zu reden? Sag' es noch einmal, damit ich mehr versteh'.

Tirésias: Hast du's nicht begriffen? Verleitest du zum Reden mich?

Ödipus: Nicht sagen kann ich, dass ich es begriff: so sag' es noch einmal!

Tirésias: Ich sag's: Dass du des Mannes Mörder bist, nach dem du gerade forscht.

Ödipus: Nicht dir zur Freude lästerst du zum zweiten Mal.

Tirésias: Sag' ich es noch weiteres, dass du noch mehr in Rage kommst?

Ödipus: Soviel du willst, falsch wird's gesprochen sein.

Tirésias: Verborgen, sag' ich, lebst in großer Schande du
mit deinen liebsten; und erkennst auch nicht wie über es dir geht.

Ödipus: Meinst du, du könntest freudig weiterreden so?

Tirésias: Solang's noch eine Kraft der Wahrheit gibt.

Ödipus: Es gibt sie, aber nicht in dir, für dich gibt's keine, weil
Du blind an Ohren und an Geist und Augen bist.

Tirésias: Du Elendster schmähst mich mit dem, womit
ein jeder dieser bald dich schmähen wird.

Ödipus: Von einer Nacht stets nährst du dich, so dass du niemals mir
noch einem andern, der das Licht sieht, schaden kannst.

Tirésias: Nicht ist's dein Teil durch mich zu fallen, weil
Apollon da genügt: ihm liegt daran dies auszuführn.

Ödipus: Ist das von Kreon angezettelt oder von dir selbst?

Tirésias: Nicht Kreon bringt dir Leid, nein: du dir selbst!

Aus diesem Dialog zwischen Ödipus und Tirésias wählen Enescu/Fleg nur einige Passagen, um eine zielstrebigere dramatische Entwicklung zu ermöglichen (durch Unterstreichungen gekennzeichnet):

Fassung Fleg/Enescu:

Ödipus: Göttlicher, teurer, ehrwürdiger, gütiger Tirésias,
du, dem Apollo Scharfsinn gegeben hat, du weißt, wen wir suchen,
du weißt weshalb wir ihn suchen. So sprich,
nenne seinen Namen und errette die Stadt.

Tirésias: Oh weh! Wie schwer ist es, zu wissen, wenn das Wissen nichts nützt!

Chor: Was sagt er? Was hat er gesagt?

Tirésias: Lass mich zurückkehren, oh König!

Ödipus: Was? Du weigerst dich zu sprechen?

Tirésias: Sie werden sprechen die Dinge, wie sie sind!

Ödipus: Welche Dinge?

Tirésias: Unglücklicher! Der heutige Tag wird dich geboren und sterben sehen!

Ödipus: Ist das ein Rätsel?

Tirésias: Löse es, Bezwinger der Sphinx!

Die Menge: Geh nicht fort! Errette uns!

Ödipus: Höre ihre Rufe!

Die Menge: Geh nicht fort!

Tirésias: Ich habe gesprochen!
Kind, lenke meine Schritte.

Ödipus: Elender Greis!...

Tirésias: Du kannst mich beschimpfen. Dich bestrafen wird Apollo allein!

Ödipus: Thebaner! Habt ihr wie ich den Seher verstanden?
Der Name, den er verschweigt, ist der seine.
Ergreift diesen Mann; er ist der Mörder!

Tirésias: Nun, ich kann dir nun sagen:
geh fort aus der Stadt; folge dem Gebot, dass du selbst auferlegt.

Ödipus: Was?

Tirésias: Hast du nicht verstanden? Muss ich es wiederholen?
Dieser Schuldige, den du suchst,
dieser Mörder des Laios bist du!

Ödipus: Ha! Ha! Ha! Ist es Tirésias oder Kreon, der spricht, wenn du sprichst?

Kreon: Ich?

Tirésias: Du hast nur einen Feind; Ödipus ist sein Name.

Ödipus: Dummer Greis!
Schamloser Lügner!
Hast du jemals etwas gewusst, du, der du vorgibst, alles zu wissen?
Als die Sphinx die Thebaner verschlang,
hast du ihr Geheimnis genannt?
Du hast damals geschwiegen, schweige also auch heute.

Tirésias: Vergeblich wehrst du dich, vergeblich verdrehst du sie;
die Wahrheit bleibt die Wahrheit.

Ödipus: Seht ihn euch an, Thebaner, euren Seher;
Seinen blinden Blick – sein blindes Herz.

Tirésias: Verlache die Blinden nicht, Ödipus!
Verlache die Blinden nicht, du, dessen Augen
vor Tagesende das Licht nicht mehr sehen werden!

Ödipus: Genug! Verschwinde von hier!

Tirésias: (Es folgen Teile aus dem Monolog, der bei Sophokles bei 447 beginnt.)

Der folgende Monolog Ödipus', der erneute Choreinsatz, der Monolog Tirésias' sowie der weitere Dialogabschnitt zwischen Ödipus und Tirésias, die bei Sophokles folgen, sind von Fleg/Enescu ausgelassen worden. Bei Fleg/Enescu geht es direkt mit Teilen aus dem abschließenden Monolog Tirésias' (447) weiter.

Bei Sophokles erscheint nach dem 2. Stasimon des Chores nochmals Kreon, der eine lange Auseinandersetzung mit Ödipus führt (512–633), bevor Iokaste auftritt. Die Spannungsrücknahme, die bei Sophokles durch den erneuten Dialog zwischen Ödipus und Kreon erzeugt wird, fehlt bei Fleg/Enescu; dort wird die Spannung nach ihrem erstmaligen Erscheinen (Elender Greis! ...) nicht mehr umgekehrt, sondern steigert sich kontinuierlich, bis zu Tirésias' Abgang. Bei Enescu/Fleg erscheint Kreon auch nochmal, aber nur, um sofort wieder von Ödipus fortgejagt zu werden:

Ödipus: Und du, du erscheinst nicht mehr unter meinen Augen!

Kreon: Ich?

Ödipus: Ja, du, der du, um auf den Thron meinen Platz einzunehmen, mit Gold und Betrügereien

Kreon: Bei Zeus und bei Phöbus, ich schwöre …

Ödipus: Schweige!

Iokaste: Was höre ich Ödipus? (…)

Szene mit Ödipus, Iokaste, Phorbas und dem Schäfer

Im folgenden Abschnitt klären sich die Umstände des Mordes an Laios und somit gleichzeitig das Schicksal Ödipus immer weiter auf. Dieser Aufklärungsprozess erfolgt über die Dialoge, die im Anschluss an Tirésias' Abgang folgen. Nach dem Dialog zwischen Ödipus und Iokaste erscheinen ebenso Phorbas und der Schäfer auf der Szene. Diese vier Akteure setzen das Gespräch im Folgenden fort. Nachdem Iokaste die Szene verlässt, kulminiert dieser gesamte Aufklärungsprozess bei Fleg/Enescu mit Ödipus' Worten „Je vois clair! Je vois clair!"

Die Kürzungen von Fleg/Enescu sind sehr weitreichend und zielen allesamt darauf ab, den unnachgiebigen Impetus des Ödipus in seinem Willen, sich selbst zu erkennen, möglichst intensiv darzustellen. Das Geschehen entwickelt sich rasch und unaufhaltsam um die jeweils neu-dazugewonnenen Erkenntnisse herum zum Moment der Anagnorisis hin. Diese Entwicklung erhält durch die Kürzungen eine Eigendynamik, so dass die entelechische Grunddisposition der Tragödie auch auf Ebene des formalen Abschnitts einer Szene wirksam wird. Dadurch wird der übergeordnete entelechische Prozess auch auf Ebene untergeordneter formaler Abschnitte wirksam: Das „Ganze" spiegelt sich im „Kleinen".

Szene mit Ödipus, Iokaste, Phorbas und dem Schäfer in der Fassung Sophokles'

Ziffern 248–261	Iokaste, Ödipus, Schäfer/Hirte, Chor
Ziffern 261–277	Chor, Phorbas, Iokaste, Ödipus (endet mit „Infortuné! Seul nom dont Jocaste puisse encore te nommer!") und verlässt die Bühne.
Ziffern 278-1–286	Chor, Ödipus + Schäfer

Dieser Teil umfasst bei Fleg/Enescu in etwa 104 Zeilen, im Vergleich zu den 548 Zeilen in der Tragödie Sophokles'. Fleg und Enescu verwenden die schnellen Wortwechsel fast wortgetreu. Längere, kontemplative und resümierende Passagen wurden gekürzt, so z. B. die langen Monologe und Chor-Standlieder.

Bei Sophokles macht dieser Abschnitt den Hauptteil der Tragödie aus. Er erstreckt sich von Zeile 634 (Iokastes Auftritt) bis Zeile 1182: „Iu! Iu! Es wär' nun alles klar heraus! Licht! Dich sähe ich zum letzten Mal, (…)." Dieser Abschnitt entspricht den folgenden Einheiten der Tragödie:

- Einem Teil der zweiten Hauptszene (Zweites Epeisodion) 512–826 mit Ödipus, Kreon, Chor, Iokaste,
- dem zweiten Standlied des Chors (Zweites Stasimon) 863–910,
- der dritten Hauptszene (Drittes Epeisodion) 911–1085 mit Ödipus, Chor, Bote aus Korinth, Iokaste,
- dem dritten Standlied des Chors (Drittes Stasimon) 1086–1109 sowie
- der vierten Hauptszene (Viertes Epeisodion) 1110–1186 mit Ödipus, Chor, Bote aus Korinth, alter Hirte.

Szene mit Ödipus, Iokaste, Phorbas und dem Schäfer in der Fassung Fleg/Enescu

Iokastes Auftritt beginnt in beiden Versionen mit ihrem Vorwurf an Ödipus und Kreon, sie würden mit ihrem Streit das ohnehin geplagte Volk noch mehr quälen. Hiernach tritt Kreon bei Fleg/Enescu nicht mehr auf. Bei Sophokles hingegen äußert er sich noch zu den Vorwürfen Ödipus' (639–645). Iokaste: „So habe hier Vertrauen, bei den Göttern, Ödipus! So respektiere erstens diesen Göttereid, und zweitens mich und die, die dir zur Seite stehn!" ist bei Fleg/Enescu sinngemäß übernommen worden. Der folgende Abschnitt (649–695), der ein Teil der zweiten Hauptszene ist, fehlt. Er beinhaltet das Gespräch zwischen dem Chor, Ödipus, Kreon und Iokaste. Der Abschnitt ab 697 bis 770 wurde von Fleg/Enescu fast wortgetreu übernommen. Der folgende Monolog von Ödipus fehlt bei Fleg/Enescu. In diesem Monolog berichtet Ödipus von den bisherigen Ereignissen in seinem Leben, von den Vorsehungen und von der Flucht aus Korinth. Da Fleg/Enescu im ersten und II. Akt ausführlich von diesen Geschehnissen berichtet haben, ist dieser Monolog (771–833) hier nicht erforderlich.

Der folgende Abschnitt, in dem der Chor, Iokaste und Ödipus sich über die Notwendigkeit auseinandersetzen, mit dem Hirten zu sprechen, der damals dem Mord Laios'

beiwohnte, um somit die Wahrheit herauszufinden, ist bei Fleg/Enescu gestrichen. Mit dem Auftritt Phorbas (Soph. 924) treten Fleg/Enescu wieder mit Sophokles in Gleichschritt. Der Anfang des Auftritts von Phorbas wurde von Fleg/ Enescu übernommen; danach spricht im Gegensatz zu Fleg/Enescu, wo es direkt Ödipus ist, der mit Phorbas spricht, zunächst Iokaste mit Phorbas; dieser Teil fehlt bei Fleg/Enescu. Den folgenden Dialog zwischen Phorbas und Ödipus (950–1046) haben Fleg/Enescu stark gekürzt und wiederum lediglich die Kernaussagen extrahiert – teilweise wortgetreu (1014–1030 und 1038–1046; dazwischen fehlt bei Fleg/Enescu die Anspielung auf seine durchbohrten Fersen), und in anderer Reihenfolge wieder zusammengesetzt. Bei Sophokles schöpft Ödipus hier große Hoffnung, weil Phorbas berichtet, dass Polybos eines natürlichen Todes gestorben sei und Ödipus somit davon ausgehen kann, dass die Vorhersehung nicht richtig war. Dieses Motiv fehlt bei Fleg/ Enescu. Iokastes warnende Ausrufe erklingen bei Fleg/ Enescu schon in den Dialog mit Phorbas hinein, bei Sophokles erst im Anschluss daran (1047–1075). Iokaste verabschiedet sich bei Fleg/Enescu mit den Worten „Oh weh! Unglücklicher! Der einzige Name mit dem Iokaste dich benennen mag!“ Bei Sophokles lautet die entsprechende Passage: „Iu! Iu! Du Unglücksmensch! Denn so nur rede ich dich an, und fortan anders nimmermehr.“

In beiden Fällen verlässt Iokaste die Szene vor dem längeren Dialog mit dem Hirten. Bei Enescu/Fleg erscheint der Hirte jedoch schon früher auf der Szene und zwar vor dem Auftritt Phorbas. Die bloße Anwesenheit des Hirten (er sagt nichts) verstärkt das Gefühl des bevorstehenden Unheils. Das dritte Standlied aus Sophokles’ Tragödie fehlt ebenso wie die zuvor und erst in der vierten Hauptszene entsprechen sich die beiden Varianten wieder. Bei Sophokles wird der Hirte eingeführt, indem Ödipus sich nach seiner Herkunft erkundigt. Wie bei den anderen Akteuren zuvor auch schon, ist dieses explizite Erfragen der Identität bei Fleg/Enescu nicht notwendig, weil die Akteure bereits aus beiden vorhergehenden Akten bekannt sind; in der antiken Tragödie war das hingegen notwendig und erfolgte in den Chorliedern und Monologen, die bei Sophokles große Teile des III. Aktes ausmachen. 1128–1182 beinhaltet den Dialog zwischen Ödipus und dem Hirten und die Anagnorisis. Dieser Abschnitt wurde abgesehen von einigen wenigen Kürzungen von Fleg/Enescu weitestgehend übernommen. Auch spielt Phorbas weiterhin eine Rolle:

Fassung Sophokles:

Ödipus:	Den Mann da, also kennst du ihn und sahst ihn dort?
Hirt:	Bei welcher Tat? Von welchem Manne sprichst du eigentlich?
Ödipus:	Von dem, der dasteht? Trafst du jemals dich mit ihm?
Hirte:	Nicht dass ich mich so rasch erinnern könnt’.
Bote:	Kein Wunder, Herr! Doch wird’ ich ihn, der es nicht weiß, gewiß draufbringen, denn ich weiß genau, dass er noch weiß, wie einst auf dem Kithairon er gelebt hat mit zwei Herden und mit einer ich: da hielt in dieses Mannes Nähe ich mich auf; vom Frühling bis

zu dem Arktur drei volle sechsmonatliche Saisons.
Im Winter dann trieb ich in meine Ställe sie
und dieser in des Laios Hof.
Nun, sag' ich oder sag' ich nicht, was dort geschah?

Hirt: Du sagst die Wahrheit doch ist's lange her.

Bote: So sag' denn! Weißt du, dass du damals mir ein Kind
Gabst, dass ich mir als Ziehkind großziehn sollt'?

Hirt: Was soll das? Warum forscht du dieser Geschichte nach?

Bote: Der ist's, mein lieber: jener war das Kleinkind dazumal.

Hirt: Verderben über dich! Willst schweigen nicht?

Ödipus: Ah! Alter! Folt're diesen nicht! Des Folterers
bedarf ja deine Rede eher als die seinige.

Hirt: Was, bester aller Herrn, mach' ich falsch?

Ödipus: Das Kind, nach welchem dieser fragt, verleugnest du?

Hirt: Unwissend redet er und müht umsonst sich ab.

Ödipus: Willst willig du nicht reden, wirst du's unter Tränen tun.

Hirt: Nein! Bei den Göttern! Quäl' mich Alten nicht!

Ödipus: Dreht einer ihm nicht schleunigst seine Arme ab?

Hirt: Ich Elender! Wofür? Was willst du wissen noch?

Ödipus: Gabst diesem du das Kind, nach dem er forscht?

Hirt: Ich gab es. Wär' ich nur gestorben an dem Tag!

Ödipus: Das wirst du noch, wenn du nicht sagst, was sich gehört.

Hirt: Weit eher, wenn ich rede, komm' ich um!

Ödipus: Der Herr da, wie es scheint, vertreibt die Zeit!

Hirt: Nein, ich doch nicht! Ich sagte lange schon, dass ich es gab.

Ödipus: Wo nahmst du's her? Dein eignes oder war es fremd?

Hirt: Mein eignes? Nein, Von jemand angenommen hab' ich es.

Ödipus: Von welchem Bürger und aus welchem Haus?

Hirt: Nein, bei den Göttern, forsche, Herr, nicht weiter nach?

Ödipus: Es ist vorbei mit dir, wenn ich dich nochmals fragen muss.

Hirt: Nun denn, geboren war's in Laios' Haus.

Ödipus: Ein Sklave oder irgendwie mit ihm verwandt?

Hirt: Oi mir! Bin fürchterlich nah dran, dass ich es sag'.

Ödipus: Und ich, dass ich es höre; trotzdem muss ich's hörn.

Hirt: Sein eigen hieß das Kind; doch die da drin
sagt dir's am besten, deine Frau, wie sich's verhält.

Ödipus: Die also gab es dir?

Hirt: So ist es, Herr!

Ödipus: Zu welchem Zweck?

Hirt: Vernichten sollt' ich es!

Ödipus: Die Mutter wagte es?

Hirt: Ja, Göttersprüche machten ihr Angst.

Ödipus: Die sind?

Hirt: Es werde einst die Eltern töten, war das Wort.

[*bei Fleg/Enescu gibt Laios das Kind weg! Nicht Iokaste; sie wäre sonst automatisch mitschuldig und hätte alles wissen müssen!*]

Ödipus: Warum denn übergabst du diesem Alten es?

Hirt: Aus Mitleid, Herr, – ich glaubte nämlich, dass
er's dorthin brächt', woher er selber war; doch der
hat es zum größten Unglück dann gerettet: wenn
du der bist, den er meint, so wisse dich zu Leid geborn.

Ödipus: Iu! Iu! Es wär' nun alles klar heraus.

Im Vergleich zu diesen 1182 Zeilen vor der Anagnorisis ist der folgende Abschnitt bis zum Schluss bei Sophokles mit 348 Zeilen relativ kurz. Im Anschluss an die Anagnorisis folgen bei Sophokles nur noch das vierte Standlied (Viertes Stasimon, 1186–1222) und die Schlussszene (Exodus, 1222–1530) mit Diener, Chor, später Ödipus und Kreon. Bei Fleg/Enescu hingegen folgen noch weitere Ereignisse, anhand derer veranschaulicht wird, auf welche Weise sich die bis zu diesem Punkt der Oper entwickelten Charaktereigenschaften der Akteure auswirken. Dadurch werden letztlich die essenziellen Änderungen, die Fleg/Enescu vor allem an Ödipus' Wesen und Wirken vorgenommen haben, vollends nachvollziehbar. Diese These kann wenig später durch das Erscheinen Antigones im III. Akt der Oper und durch ihre Reaktion auf die vorhergehenden Ereignisse belegt werden.

Bei Fleg/Enescu folgt aber auf die Anagnorisis zuerst eine sehr lebhafte Darstellung der Reaktion des thebanischen Volkes, zunächst auf die Anagnorisis selbst, dann auf den Selbstmord Iokastes, der von einer herbeigeeilten Frau berichtet wird, und schließlich von der an sich selbst begangenen Gewalttat Ödipus'. Diese drei Elemente erscheinen bei Fleg/Enescu in sehr schneller Abfolge: All das sich anbahnende Leid und der Schmerz kulminieren in diesen Takten und entsprechend des langen Vorlaufs der Spannungsakkumulation ist die von der Lösung der Spannung hervorgerufene Eruption des Schmerzes umso heftiger. Durch diese komprimierte Darstellung der Schmerzen verkürzen sich das 4. Chorlied (1186–1222) und der anschließende Botenbericht des Dieners (1222–1305, mit einigen Unterbrechungen des Chorführers und des Chores) – zusammen 119 Zeilen – bei Fleg/Enescu die Zeilen zwischen den Ziffern [288]–[292]:

Fassung Fleg/Enescu:

Die Menge:	Unglücklicher! Unglücklicher Ödipus!
Phorbas:	Wohin geht er?
Chöre:	Wohin eilt er?
Der Hirte:	Was wir er tun
Chöre:	Unglücklicher! Unglücklicher Ödipus!
Eine Frau:	(*eilt aus dem Palast*) Wie schrecklich! Wie schrecklich! Iokaste hat sich getötet!
Stimme des Ödipus:	(*Aufschrei des Ödipus im Palast*)
Die Menge:	(Leise, mit entsetztem Flüstern) Wie schrecklich! Wie schrecklich! (andere Frauen eilen aus dem Palast herbei)
Eine andere:	Wie schrecklich!
Einige andere:	Der König!
Alle Frauen:	(*schreiend*) Der König!
Stimme des Ödipus:	(*im Palast*) Öffnet die Tore!
	Öffnet die Tore!
	(*Ödipus erscheint, die Augen ausgestochen, mit blutüberströmtem Gesicht.)*
Die Menge:	(*stößt, als sie Ödipus erblickt, einen langen Schrei aus, der schnell in zitterndes Schluchzen übergeht.*)

An diesem Punkt kommt die Zeit zum Stillstand und die zeitlichen Ebenen, die zuvor kontrastierend sich überlappend verliefen, haben sich eingeholt und überlagern sich nun.

Ödipus:	(*gesprochen, ungezwungen*) Seht, Thebaner, seht! Es sind meine Augen, die über meine Wangen fließen. Meine Augen werden niemals mehr mein Unglück und mein Verbrechen erblicken! Ich bin gegangen, meiner Mutter für die Kinder zu danken, die sie mir geschenkt hat.
Die Menge:	(*leise*) Wie schrecklich! (*leiser*) Wie schrecklich! (*Ödipus will hinuntergehen und taumelt. Alle weichen zurück.*)
Ödipus:	O Finsternis! … Einsamkeit! ...
Die Menge:	(*in einem Anfall der Verzweiflung*) Unglücklicher, was hast du getan?
Ödipus:	Wohin soll ich gehen? Wie soll ich mich aufrechterhalten?

Dieses „Wohin soll ich gehen? Wie soll ich mich aufrechterhalten?“ entspricht dem „Aiai! Aiai! Unseliger ich! Wohin auf Erden wende ich mich“ bei 1306 in Sophokles’ Tragödie. Die gesamte schreckliche Szene wird vom Text auf den Klang der Worte (Schreie, Sprechen etc.) und die Optik der Szene verlagert. Bei Sophokles folgt nach dem Chorlied und dem als Amoibaion gestalteten Kommos (1297–1366) zwischen Ödipus, dem Chorführer und dem Chor ein langer Monolog Ödipus’, in dem er retrospektiv über die Ereignisse und sein Schicksal nachsinnt. Dieser Monolog, der bei Sophokles von 1369–1420 reicht und von Kreons Worten „Nicht um dich auszulachen komm’ ich, Ödipus […]“ abgeschlossen wird, ist bei Fleg/Enescu auf die folgenden Zeilen gekürzt:

Fassung Fleg/Enescu:

Ödipus:	Ihr weicht voller Schrecken zurück, Thebaner! Keiner von euch wagt es, sich diesem Verdammten, diesem Ausgestoßenen, diesem Vater seiner Brüder, diesem Gatten seiner Mutter, diesem Mörder seines Vaters zu nähern! Seht! Ich bin Ödipus! Ödipus, der Bezwinger der Sphinx, Ödipus, der Erretter der Stadt! Ein Tag hat meinen Ruhm begründet; ein Tag macht mein ganzes Unglück aus!
Die Menge:	Wie schrecklich! Wie schrecklich!
Ödipus:	Oh Kithairon, warum hast du mich aufgenommen? Ich war schon schuldig, bevor ich begann! Und ihr, trauriger Weg, finsterer Wald, grausames Tal, all das Blut meines Herzens, warum habt ihr das nicht getrunken, statt euch vom väterlichen Blut zu nähren! Und du, Wohlstatt des Laios, ihr Ahnenbilder, (*mit erstickter Stimme*) Purpurdecken des blutschänderischen Bettes!... (*wie im Wahn*) Ah! Verbergt mich, Thebaner, entfernt mich aus eurem Gesichtskreis! Stellt euch blind! Löscht die Sonne aus! Soll dieser Mann, der solcher Schändlichkeit fähig, für euch und für sich in ewiger Nacht sich wälzen! (*Antigone und ihre Schwester erscheinen auf den Stufen des Palastes.*)

Bei Fleg und Enescu erscheinen nun Ödipus’ Töchter und bringen eine weitere entscheidende Wendung: Noch bevor Kreon dazustößt und Ödipus, der sich auf dem

Gipfel seines Schmerzes und seiner Verzweiflung befindet, dazu auffordert, die Stadt zu verlassen, führt Antigone die Motive der Hoffnung, der Vergebung und der Freiheit ein. Durch diese Wendung im Geschehen wandelt sich das zuvor bereits entworfene Bild Kreons vollends zu einem anderen Charakter als bei Sophokles, wo es von Kreons Seite aus heißt (1422):

Fassung Sophokles:

Kreon:	Nicht um dich auszulachen, komm' ich, Ödipus, noch um dir eins der Übel vorzuwerfen, das geschehn. allein, wenn ihr der sterblichen Geschlechter nicht mehr respektiert, so achtet wenigstens die Flamme, die allnährend ist, des Herrschers Helios, und führt ihm nicht, so ohne Hülle solchen Greuel vor, den nicht die Erde noch der heil'ge Regen noch das Licht aufnehmen wird. Nein, führt ihn schleunigst in das Haus hinein! Denn das Verwandte ganz allein die Übel der Verwandten sehn du hören, das ist fromm.
Ödipus:	Da, bei den Göttern du der Sorge mich enthebst, als Bester zu mir Schlechtestem gekommen bist, gewähr' mir eins: zu deinem Vorteil, nicht zu meinem rede ich!
Kreon:	Was ist's, was du so fürchterlich flehend dir wünscht?
Ödipus:	Wirf mich, so schnell du kannst, aus diesem Land dahin, wo mich kein Sterblicher ansprechen kann.

Wie bereits zuvor, so erscheint Kreon auch hier erneut als „Vertreter des Ausgleichs". Stets legt Kreon bei Sophokles über seine Möglichkeiten Rechenschaft ab und wahrt das Maß:

> „Die letzte Szene zeigt erneut Kreons Maß. Er kommt weder [um ihn auszulachen, noch um ihn eins der Übel vorzuwerfen, das geschehn', Original auf Griechisch, Anm. des Verfassers] (1422–1423). Dass er Ödipus im Haus verbergen möchte, geschieht, weil er den [Herrscher Helios] scheut. Auf dessen Aufforderung hin, ihn aus dem Land zu werfen, entgegnet er 1438–1439, er wünscht erst den Gott um Rat zu bitten, was man tun müsse."[346]

Kreon wird bei Sophokles insofern als Kontrastbild zu Ödipus entworfen, da er „gerade jene vorsichtige Bedächtigkeit zeigt, die Ödipus fehlt."[347] Diese Bedächtigkeit, die Kreon auszeichnet, ist bei Fleg/Enescu nicht vollständig abhandengekommen, gewiss jedoch deutlich geschwächt: Kreon nimmt bei ihnen deutlich mehr

346 Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 144.

347 Ewald Bruhn (Hrsg.), *Sophokles erklärt von F. W. Schneidewin und A. Nauck*, Teil 2: *König Oedipus*, 11. Auflage, Berlin 1910, S. 32, zitiert nach Lefèvre *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 145.

aktiven Anteil am Geschehen – so wie in der eben dargestellten Szene, in der Kreon im auffälligen Gegensatz zum Original Sophokles' derjenige ist, der Ödipus auffordert, die Stadt zu verlassen. Er ist somit derjenige, der ohne Widerstand alle Diktate der Götter akzeptiert und als würdig, rechtlich denkender Mensch umsetzt. Insofern bleibt er auch bei Fleg/Enescu das Gegenbild Ödipus', jedoch aus einer anderen Perspektive. Laut Lefèvre besteht Ödipus' Hybris darin, dass er das Maß überschreitet, die Gerechtigkeit und Achtung vor dem Göttlichen mit Füßen tritt (z. B. in Bezug auf die gottlose Schmähung des Priesters oder die Verhöhnung des delphischen Orakels); bei ihm stellt sich heraus, wohin Überklugheit und Eifer des Menschen führen können.[348]

> „Ödipus treibt die Hybris: Der König wird zum Tyrannen. Aus dem väterlichen Mitleid mit der Not der Bürger im Prolog werden der hochmütige Stolz und die grausame Härte eines Tyrannen, der rechtlos Leid zufügen will (Teiresias- und Kreonszene). Die Weisheit wird zu verblendetem Scharfsinn, die energische Entschlossenheit des Retters wird zum wilden Zorn des Despoten."[349]

Aber genau dieses Bild ist es, was durch die von Fleg/Enescu vorgenommenen Kürzungen und Änderungen sehr stark umgewandelt wird: Ödipus wird zum leidenschaftlich Handelnden und unaufhaltsamen Erforscher des Unergründlichen. Kreon ist Zuschauer und es ist genau das, was Ödipus Kreon vorwirft und worauf sich seine Wut auf ihn gründet. Der Ödipus von Fleg/Enescu lebt in einer Welt, in der für Kreons Besonnenheit und stets die Folgen bedenkende Art kein Platz ist – und schon gar nicht, wenn es um die Rettung des Volkes geht, dessen König er ist, oder um seine Eltern, die er verehrt. Ödipus' Schicksal ist hart und er ist ohne Hoffnung; das weiß er nicht, aber er tut alles in seiner Macht Stehende, um sich selbst zu erkennen, auch wenn das miteinschließt, sich über göttliche Vorsehungen hinwegzusetzen. Die Entscheidung, ob das als Hybris zu bezeichnen ist, wird bei Fleg/ Enescu (bewusst) offengelassen. So kehren sich die beiden von Kreon und Ödipus bei Sophokles repräsentierten Pole bei Fleg/Enescu um: Kreon wird zu demjenigen, der nicht die Fähigkeit besitzt, sich selbst zu erkennen, und Ödipus ist derjenige, dem kein Widerstand auf dem Weg zur Selbsterkenntnis zu groß ist. Handeln, um sich selbst zu erkennen, bedeutet, sich über Grenzen hinwegzusetzen und Leid dafür in Kauf zu nehmen. Die Darstellung von Ödipus' Leid auf dem Weg zur Selbsterkenntnis ist das tragische Element im Libretto von Fleg/Enescu und ebenso in der Musik Enescus.

So ist es bei Fleg/Enesu wohl auch Kreons besonnenem, leidenschaftslosem Wesen zu schulden, dass er nach dem Kommos im Schlussdialog mit Ödipus sein erbarmungs- und mitleidloses Gesicht zeigt.

> „Das endet damit, dass Kreon in größter Brutalität den schwer Getroffenen gleichsam noch einmal niederschlägt. Es ist seltsam, dass in früheren Deutun-

348 Vgl. Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 133.

349 Bernd Seidensticker, *Beziehungen zwischen den beiden Oidipusdramen des Sophokles*, in: *Hermes* 100 (1972) Nr. 3, S. 258, zitiert nach Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 131.

gen und auch auf der Bühne Kreon immer möglichst human gegeben wird. Aber dass er ihm die Hand reicht, ist nicht sentimental und geschieht wohl auch nur zögernd. Und bezeichnend das Wort am Schluss: ‚Wolle nicht in allem die Oberhand behalten! Denn auch das, was du in deine Gewalt bekommen hast, ist dir nicht durch das Leben nachgefolgt!' Hier, wo er ihm die Kinder nimmt, zeigt sich seine ganze Brutalität, die man auch herausbringen muss und die für Kreon hier wie auch in der Antigone bezeichnend ist."[350]

Man könnte sagen, dass Kreon von Sophokles bis zum Schluss konsequent durchgeführt wird und entsprechend handelt; er bleibt sich und seiner Linie treu und seine Linie basiert auf Gottesgehorsamkeit. Hierfür gibt es wiederholt Hinweise im Text, z. B. 1442–1443: „So wurde das gesagt! Doch wo wir in der Not stehn, ist es besser, nachzufragen, was zu tun."

Bei Fleg/Enescu werden wesentliche Veränderungen vorgenommen: Teile aus Ödipus' Monolog (1478–1515) werden für den Dialog zwischen Ödipus und Antigone verwendet, der eigentlich kein Dialog ist, denn Antigone wiederholt immer wieder nur die Worte „Ich werde dir folgen!", womit sie die gleiche, leidenschaftsvolle Kompromisslosigkeit ihres Vaters an den Tag legt. Bei Sophokles bleibt Antigone stumm:

Fassung Sophokles:

Kreon:	Nun, genug der Tränen! Geh ins Haus hinein!
Ödipus:	Folgen muss ich, wenn auch ungern!
Kreon:	Alles gut zu seiner Zeit!
Ödipus:	Eh' ich geh': du weißt, was ich verlang?
Kreon:	So red', dann weiß ich es!
Ödipus:	In die Fremde schicke mich!
Kreon:	Du forderst, was der Gott dann gibt.
Ödipus:	Doch ich bin den Göttern tief verhaßt!
Kreon:	Drum wird's dir bald zuteil.
Ödipus:	Glaubst du das?
Kreon:	Was ich nicht denk', sprech ich nicht leichthin aus.
Ödipus:	Führe mich nun weg von hier!
Kreon:	So geh nun! Laß die Kinder los!
Ödipus:	Niemals! Nimm die mir nicht weg!
Kreon:	So wolle nicht in allem Herrscher sein! Auch was du beherrschtest, folgte dir im Leben nicht!

350 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 273 ff.

Bei Fleg/Enescu greift Antigone aktiv ins Geschehen ein und entscheidet aus freien Stücken, ihren Vater zu begleiten. Antigone nimmt das charakterlich-moralische Bild, das von Ödipus entworfen wurde, auf und entwickelt es auf die Art weiter, in der es dann in der Tragödie *Antigone* zur vollen Entfaltung kommt. Bei Fleg/Enescu lässt sie sich nicht von ihrem Vater trennen, auch sie ist eine Handelnde, die sich in diesem Moment über die Grenzen hinwegsetzt.

Bei Sophokles zieht der Chor abschließend in einer Art Epilog ein Fazit des Ganzen:

Fassung Sophokles:

Chor:	Bürger in der Heimat Theben! Schauet: dieser Ödipus, der die berühmten Rätsel wußt', wie keiner mächtig war, dessen Glück ein jeder Bürger sah und es ihm neidete, in welch' Wogenflut des schlimmsten Schicksals er geriet! Drum schau', wer da sterblich ist, auf jenen letzten Tag; Keiner nenn' sich glücklich, eh' er nicht gewonnen hat seines Lebens Grenze ohne Schmerz und Leid.

Bei Fleg/Enescu spricht Ödipus einen Fluch aus, bevor er mit Antigone Theben verlässt. Der Fluch richtet sich gegen das Volk Thebens und gegen Kreon:

Fassung Fleg/Enescu:

Kreon:	Du mußt gehen, Ödipus!
Ödipus:	(*mit aufsteigendem Zorn*) Was habe ich gehört? Das ist die Stimme Kreon!
Kreon:	Ödipus, du mußt gehen, die Stadt säubern, die Pest mit den fiebrigen Zähnen mit dir nehmen.
Ödipus:	Was? Du jagst mich weg?
Die Menge:	Ach! Ach! Ödipus, du mußt gehen!
Ödipus:	Ihr also auch, Thebaner? Keiner von euch hält mich zurück? Mich, den Bezwinger der Sphinx, mich, den Erretter der Stadt?
Die Menge:	Du mußt gehen, du mußt in das Exil gehen, zu dem du dich selbst und die Götter verurteilt haben!
Ödipus:	Habe ich mich noch nicht genug bestraft? Habe ich mich nicht, als ich mir die Augenäpfel ausriß, der Stadt entrissen, dem Himmel und der Erde?
Die Menge:	Du mußt gehen! Du mußt gehen!
Ödipus:	Ich werde in Dunkelheit wandern, allein, immer allein!
Antigone:	Vater, ich werde dir folgen.
Ödipus:	Du, meine Tochter!
Antigone:	Ich werde dir folgen.

Ödipus:	Du willst mit einem blinden Vater das Schicksal teilen? Dich den Beleidigungen der Menschen und des Himmels aussetzen?
Antigone:	Ich werde dir folgen!
Ödipus:	Sei gesegnet, lebende Rechtfertigung meines Verbrechens! (*Er umarmt sie. Dann mit Entschiedenheit*) Und jetzt lenke meine Schritte. Da das Unglück eintraf, das der Gott verkündete, wird das geweissagte Glück nicht auf sich warten lassen. Ich werde umherirren, umherirren, bis zu dem schicksalhaften Tag, an dem unsichtbare Gottheiten mich sterbend empfangen am Rande eines heiligen Waldes, Dann, undankbare Thebaner, wird es euch reuen. Ja, ja, die Stunde wird kommen, nahe meiner letzten, in der ihr zu eurem Heile mich anflehen werdet. Doch Ödipus hat dann ein taubes Ohr für die Gebete; Denn im Sieg über das Schicksal sieht er wieder das Licht, und ihr werdet verflucht sein, ihr alle, die ihr verflucht! (*Er geht ab, torkelnd, tastend, auf Antigone gestützt*).

Diese Äußerungen verdeutlichen Ödipus' Selbstwahrnehmung als Unschuldiger, die sich nahtlos in das von seinem Handeln und Tun entworfene Bild einfügt. Und Antigone vollführt das, wozu Kreon und die Thebaner alle zusammen nicht in der Lage sind. Sie versinnbildlicht durch ihr selbstgewolltes Handeln die Kraft der Vergebung. Ödipus selbst kann sich nicht vergeben; er kann sich bestrafen und das hat er getan. Seine Tochter vergibt ihm stellvertretend für alle diejenigen, die dazu nicht in der Lage sind und ihn stattdessen verfluchen. Dabei hätte gerade sie mehr als alle anderen das Recht, Ödipus zu verfluchen. In ihrem Handeln zeigt Antigone dieselbe unbeugsame Beharrlichkeit, die ihr Vater zuvor bei der Aufdeckung des Verbrechens an den Tag gelegt hatte: Sie wiederholt immer nur die Worte „Ich werde dir folgen!"

Ödipus und die Freiheit des Handelns

Sophokles schuf mit seiner Interpretation des Ödipus-Mythos ein Werk, dessen Faszination und Ausstrahlung bis heute ungebrochen ist. Das liegt u. a. auch daran, dass es „[…] als großes Kunstwerk, allgemein gesprochen, in der lebendigen Fülle und Ganzheit, die es zum Kunstwerk macht, unausschöpflich ausdeutbar […]"[351] ist. So bildeten sich im Laufe der Zeit Tendenzen der Interpretation, die sich in bestimmten Aspekten der Deutung widerspiegeln. Dazu gehört die Deutung der Tragödie als Schicksalsdrama ebenso wie die Deutung über die beiden Begriffe von Schuld und Sühne. Ein individualistischer Fokus führte über den Begriff der Moral zur

351 Schadewaldt, *König Ödipus*, 1973, S. 89.

charakterologischen Deutung.[352] Schadewaldt selbst schlägt eine Interpretation vor, in der er zunächst von dem ausgeht, was sich auf der Bühne vor dem Auge des Betrachters abspielt, und das ist das Enthüllungs-Drama, in dem „[…] die Entdeckung eines Verbrechens, in deren Verlauf sich immer deutlicher der fahndende König und Richter selbst als der Gesuchte herausstellt […].“[353] Dabei ist der Prozess des ans Lichtkommens das, was die Tragödie als Enthüllungsdrama „[…] so dramatisch und menschlich bewegend macht […].“[354] Diesen Vorgang des ans Lichttretens der Wahrheit, bezeichnet Schadewaldt als das „Ereignis der Wahrheit“:

> „Der Grieche hatte einen ausgesprochenen Sinn dafür […] und immer war es für ihn so, dass zugleich mit dem berühmten Menschen dabei auch die Gottheit beteiligt ist. – Dieses *Ereignis der Wahrheit* zeigt uns, in einer Hinsicht, der Ödipus des Sophokles. In der Fahndung, die Ödipus unbeirrt durchführt […], ereignet sich *das Wahre*, und sowohl der Mensch Ödipus wie der Gott Apollon sind in gleicher Weise an diesem Geschehen der Wahrheit beteiligt. Das Besondere, Tragische dabei ist, wie der Weg des Ödipus zur Wahrheit über sich selbst zugleich der Weg seiner eigenen Vernichtung ist. […] Als er sich selbst als den, der er in Wahrheit ist, entdeckt hat, ist er vernichtet. Aber dieser Vernichtete steht nun doch in der Wahrheit, die ihm, im Einklang mit dem, was der Gott wie auch er selbst gewollt hat, in dieser Vernichtung auch die freie Größe gibt.“[355]

Diese Deutung korrespondiert in ihren wesentlichen Zügen mit der Interpretation von Fleg/Enescu. Ihnen geht es um eben diese „freie Größe“, die Kreon z. B. nicht besitzt. Und das Bild, das Fleg und Enescu von Ödipus entwerfen, das Wissenwollen um jeden Preis, stellt diese Eigenschaft als seine größte Stärke dar und nicht als die Schwäche eines, der von „zorniger Neugier“ geleitet ist, wie Hölderlin es nannte.[356] Der Vergleich der sophokleischen Tragödie mit der Bearbeitung von Fleg/Enescu lässt den Schluss zu, dass dies sicherlich ein entscheidender Aspekt bei der Interpretation des Stoffs war.

Schadewaldt hebt noch einen weiteren Aspekt hervor, der bemerkenswerte Anknüpfungspunkte zur Interpretation von Fleg/Enescu aufweist. Zu der Zeit, als Sophokles *Ödipus rex* schrieb, hatte die große Pest in Athen zu einem allgemeinen Verfall der Sitten und des Glaubens geführt.

> „Sophokles, der sich den alten Lebensordnungen und dem alten Glauben unbedingt verpflichtet fühlte, sah damals sehr düster in die Zeit. Er sah einen Werteverfall voraus, der sich für ihn als eine Entgöttlichung der Welt darstellte. […] Aus dieser Grundstimmung gestalten sich dem Dichter von nun an

352 Vgl. Schadewaldt, *König Ödipus*, 1973, S. 89 ff.
353 Ebda., S. 91.
354 Vgl. ebda., S. 93.
355 Ebda., S. 92.
356 Dieter E. Sattler (Hrsg.), *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, München 2004, S. 157.

> seine späten Tragödien als Handlungen, in denen sich eine Reinigung vollzieht: die Reinigung einer durch und durch verderbten und zum Untergang bestimmten Welt durch das tragische Opfer des Leidens eines hervorragenden Menschen.“[357]

In diesem Sinne kann die Tragödie des *Ödipus rex* als die Darstellung eines solchen Reinigungsprozesses interpretiert werden, der sich auf verschiedenen Ebenen abspielt. Somit versteht Schadewaldt den Moment, in dem die Wahrheit ans Licht tritt, denn auch als Vernichtung Ödipus’ und gleichzeitigen Vollzug des Reinigungsprozesses, an dem der Mensch und die Götter gleichermaßen beteiligt sind.[358]

> „Und eben in diesem Sinne dieses Gottes, der ein für allemal das Reine ebenso wie die Wahrheit will, ist es, dass Ödipus auf dem Wege des Eigenen, selbstgewollten Handelns zum Entdecker seiner selbst und zum Enthüller der Wahrheit wird. Diese vernichtet ihn, doch selbst in der Vernichtung beharrt er bei dem Entschluß, sein Land zu reinigen, in dem er sich selbst am Ende der Tragödie, so wie er es dem Mörder angedroht hat, aus dem Land ausstößt und so, in Einigkeit mit dem Gotte, seine Freiheit beweist.“[359]

Der Ödipus von Fleg/Enescu ist genau dieser selbstgewollt Handelnde und der Entdecker seiner selbst. Jegliche Zweifel, die an dieser Deutung aufkommen könnten, wie sie z. B. Lefèvres in Sophokles’ Text hinsichtlich Ödipus’ Unfähigkeit, sich selbst zu erkennen, äußert, haben Fleg/Enescu durch ihre Bearbeitung ausgeräumt.

Durch die umfangreichen Änderungen und Kürzungen erweitert sich der Deutungsrahmen der Fassung von Fleg und Enescu. Durch die Inkorporation der sophokleischen Tragödie als III. Akt bleibt der Aspekt des Enthüllungsdramas erhalten, ist jedoch mit Sicherheit nicht der alles entscheidende Faktor, der andere Interpretationsebenen überstrahlt. In Enescus Oper werden wir Zeugen der Hintergründe, wir erleben die Vorgeschichte und somit rücken Fleg und Enescu ihr Werk doch in den Bereich des Schicksalsdramas. Schadewaldt[360] setzt sich gegen eine Interpretation der sophokleischen Tragödie als Schicksalsdrama zur Wehr und begründet dies mit zwei Argumenten. Zum einen begann ein solcher fatalistischer Schicksalszwang bei den Griechen, erst im Hellenismus eine Rolle zu spielen: „Was über die Tragödie waltet, ist nicht ein Schicksalszwang, Ananke, sondern der Daimon. Dieser umgibt den Menschen, er durchdringt, umschließt ihn, aber er lässt ihm dabei doch die volle selbstverantwortliche Freiheit des Handelns.“[361] Zum anderen weist Schadewaldt darauf hin, dass die Tragödie Sophokles’ gerade nicht die Verstrickung in seinem Hergang auf der Bühne zeigt, sondern lediglich die Entdeckung.[362]

357 Schadewaldt, *König Ödipus*, 1973, S. 94 ff.
358 Vgl. ebda., S. 97.
359 Ebda., S. 97.
360 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 274 ff.
361 Schadewaldt, *König Ödipus*, 1973, S. 90.
362 Vgl. ebda., S. 90.

> „Man könnte sich ein solches Stück ja leicht vorstellen, das beginnen könnte mit jenem Gastmahl in Korinth, als Ödipus seine unbekannte Herkunft vorgeworfen wird, über das Orakel in Delphi, die Tötung des Laios, die Besiegung der Sphinx und die Heirat mit der Mutter – bis in einem fünften Akt der jetzige *König Ödipus* folgte und die Aufklärung brächte. Das wäre dann wirklich ein Drama, das das Walten des Schicksals zeigte, dem der Mensch mit aller Kraft und Klugheit zu entfliehen sucht und dem er doch gerade dadurch in die Arme läuft."[363]

Entscheidend ist, dass Fleg und Enescu die Art der Entdeckung, die im Zentrum der sophokleischen Tragödie und des III. Aktes ihres Librettos steht, derart umgestalten, dass sie zum Schlüssel wird für die Deutung des Schicksalsdramas und ihrer Auffassung darüber, wie sich der Mensch im Angesicht des Schicksals positionieren kann. Somit bleibt die Oper trotz der Darstellung des gesamten Mythos nicht auf der Ebene der bloßen Darstellung eines Schicksalsdramas verhaftet. Durch Flegs und Enescus Bearbeitung der sophokleischen Tragödie werden diejenigen Züge des Charakters von Ödipus herausgearbeitet, die bei der Konfrontation mit seinem Schicksal, das zwei Akte lang vor den Augen der Zuschauer ausgebreitet wird, eine ebenso wirksame Dimension des Tragischen zum Vorschein bringt, wie das Drama der Enthüllung in dem Original Sophokles'. In ihrer Fassung arbeiten Fleg und Enescu insbesondere den Aspekt der condition humaine (conditio humana) heraus und stellen ihm zentrale Begriffe ihrer Interpretation des Charakters Ödipus' gegenüber: freibestimmtes Handeln, Wahrheitswillen und Vergebung. Durch diese Interpretation erledigen sich auch die Fragen nach der Hybris und dem Ödipus-Komplex wie von alleine: Von Letzterem ist in Flegs/Enescus Oper keine Spur enthalten und die einzige Art von Hybris, die man Flegs und Enescus Ödipus vorwerfen kann, ist die des bedingungslosen Handelns. Dies erscheint vielleicht dort am stärksten, wo Ödipus seinen Vater erschlägt, oder in der Tatsache, dass Ödipus glaubt, sich seinem Schicksal widersetzen zu können.

So betrachtet passt die Tatsache, dass Ödipus sich am Ende selbst aus der Stadt verbannt, zur Sicht, die zu Sophokles' Zeit herrschte, und dem Aspekt der Reinigung der verderbten Welt; sie passt aber nicht zu Flegs und Enescus Ödipus, der sich bis zum Schluss treu bleibt und dem es sogar gelingt, seine Einstellung an die Tochter weiterzugeben, in deren Person sein Wille fortbesteht. (Bei Sophokles erscheint Antigone im König Ödipus bei 1471, aber sie wird gebracht; der aktive Impetus des „Retten-Wollens", den sie bei Fleg/Enescu erhält, fehlt ihr bei Sophokles, bei dem sie auch gar nicht zu Wort kommt.)

Aus dem Jahr 1985 stammt eine Interpretation des *Ödipus rex* von Bernhard Knox (*Die Freiheit des Handelns*), die genau in diese Richtung weist:

> „Ödipus hatte eine Freiheit: Er war frei, die Wahrheit herauszufinden oder nicht herauszufinden. Dieser Bestandteil von Sophokles' Kunstgriff ermög-

363 Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, 1991, S. 275.

lichte es ihm, ein Drama außerhalb der Situation zu verfassen, welche die Philosophen als klassischen Beweis für die menschliche Unterworfenheit unter das Fatum benutzen. Es ist jedoch mehr als eine Lösung eines scheinbar unlösbaren dramatischen Problems; es ist der Schlüssel für das tragische Thema des Stückes und die heroische Statur der Protagonisten. *Eine* Freiheit ist ihm gewährt: die Freiheit, die Wahrheit zu erforschen, die Wahrheit über die Weissagungen, über die Götter, über sich selbst. Und von dieser Freiheit macht er vollständigen Gebrauch. Gegen den Ratschlag und die Bitten der Anderen, drängt er vorwärts, auf der Suche nach der Wahrheit, der ganzen Wahrheit, und nichts als der Wahrheit. Und bei dieser Suche zeigt er alle großartigen Wesenszüge, die wir an ihm bewundern – Mut, Verstand, Ausdauer –, Wesenszüge, die menschliche Wesen groß machen. Die Freiheit des Erforschens und die heroische Weise, wie Ödipus sie gebraucht, macht aus dem Stück kein Bild der Schwäche des in den Netzen des Schicksals gefangenen Menschen, sondern im Gegenteil ein heroisches Beispiel der Hingabe des Menschen an die Erforschung der Wahrheit, der Wahrheit über sich selbst. Darin bestehe vielleicht, so scheint das Stück zu sagen, die einzige menschliche Freiheit, doch könnte es keine edlere geben."[364]

Auch das Miteinbeziehen des *Ödipus auf Kolonos* in die Oper (IV. Akt) trägt zusätzlich dazu bei, das Bild von Ödipus zu konturieren und aufrechtzuerhalten. Hier erhält Ödipus durch entsprechende Änderungen und Kürzungen des sophokleischen Originals nochmals die Gelegenheit, sich zu äußern – insbesondere bei der erneuten Konfrontation mit Kreon.

Kreon: Konnte ich denn glauben, dass Theseus sich sorgen würde
um einen herumirrenden Greis, der schmutzige Verbrechen,
Blutschande und Vatermord begangen und sein Land …

Ödipus: Ich habe nichts getan!
Habe ich Anteil an den Verbrechen, die das Schicksal geplant hat,
als ich noch gar nicht geboren war?
(*mit schmerzerfüllter Stimme*)
Gab es einen einzigen Augenblick in meinem Leben als Opfer,
da ich nicht kämpfte gegen die Götter, die mich führten?
Bin ich nicht aus Korinth geflohen aus Liebe zu meinem Vater,
aus Achtung von meiner Mutter?
Wußte ich, dass ich, auf einem Kreuzweg überfallen,
meinen Vater töten würde, als ich mich verteidigte?
Und als ich die Sphinx tötete mit ihren unermeßlichen Geheimnissen,
um so viele Thebaner vor dem Tode zu erretten,
wußte ich, dass sie mir zur Belohnung,
ein blutschänderisches Bett bereiten würden?

364 Bernard Knox, *Die Freiheit des Ödipus*, in: Renate Schlesier (Hrsg.), *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Basel 1985, S. 143.

(*mit lauter Stimme*)
Nein, ich wußte es nicht, ich wußte es nicht.
Doch du, du weißt, Kreon, wenn du meine Untaten herausschreist,
daß du Iokaste besudelst über das Grab hinaus.
Und ihr, Thebaner, als ihr mich verjagtet,
ihr kanntet den, den ihr verjagtet,
ihr kanntet euren Retter, euren Vater-
(*mit Nachdruck*)
Vatermord! Ihr seid die Vatermörder!
Ich, ich bin unschuldig, unschuldig, unschuldig!
Absichtlich habe ich meine Verbrechen nie begangen!
(*mit Nachdruck*)
Ich habe das Schicksal besiegt! Ich habe das Schicksal besiegt!

Euminiden: (*unsichtbar*)
Ödipus!
(*alle erschauern*)

Ödipus: Hört! Die Göttinnen rufen mich!

Euminiden: Ödipus! Ödipus!

In der Musik der Oper findet diese Interpretation des sophokleischen Textes ihre Korrespondenz in der allgegenwärtigen Präsenz des Motivs *Œdipe le prédestiné*, mit dem sich Ödipus – noch bevor er geboren wurde – konfrontiert sieht und dem er durch freibestimmtes Handeln und unbändigen Wahrheitswillen entgegenzuwirken versucht, wobei doch er selbst dieses *prédestiné* verkörpert. Der Weg zu seiner eigenen Wahrheit erfolgt somit über die Selbsterkenntnis, die zugleich seine Vernichtung bedeutet und somit zum Sinnbild des „Mysteriums des Menschen“[365] wird.

Dennoch wird Ödipus letztlich erlöst und er sieht sich als „Sieger“ im Kampf mit dem Schicksal. Diese entscheidende Wendung wird im IV. Akt der Oper *Œdipe* vollzogen.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit widmet sich der Untersuchung des Klage-Gestus in Enescus Oper *Œdipe*. Nachdem in (5) die Kriterien der Analyse dargestellt werden, erfolgt zunächst eine Analyse der Leitmotive, die Enescu für *Œdipe* komponiert hat. Dabei kann erstmals auf eine Original-Skizze Enescus zurückgegriffen werden, die mir von der rumänischen Pianistin Raluca Stirbat zur Verfügung gestellt wurde. Auf der Skizze sind „Leitmotive“ abgebildet, die Enescu in der Oper verwendete. Aus der Analyse der Leitmotive ergeben sich wesentliche Rückschlüsse auf die Kompositionstechnik Enescus in *Œdipe* im Hinblick auf die Verwendung des Klage-Gestus und daraus resultieren weitere Rückschlüsse auf die Interpretation des Stoffes durch Enescu.

365 Vgl. Schadewaldt, *König Ödipus*, 1973, S. 98.

5 Vorbemerkungen zur Analyse der Gesangsmelodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe*

> „The third act is a tour de force, one of the most concentrated acts in all opera. From Créons return with the oracle of Delphi to the final curtain, the music drama moves with unremitting power. Classic and romantic opera forms are no longer employed; the entire act unfolds just like a Greek tragedy – in dialogue, punctuated only by brief outcries from the chorus."[366]

Mit dem III. Akt erreicht die Oper *Œdipe* ihren Höhepunkt. Diesem III. Akt liegt die sophokleische Tragödie *Ödipus tyrannos* zu Grunde („[…] a compressed version of the action of *Oedipus the King* […]"[367]), die Edmond Fleg entsprechend Enescus Wünschen bearbeitet hat (vgl. Kap. 4). Die Änderungen, die Fleg vorgenommen hat, erlauben die Einbettung der antiken Tragödie in den Gesamt-Mythos. Sie bewirken aber auch wesentliche Veränderungen der dramaturgischen Konstellationen innerhalb der eigentlichen Tragödie, so dass eine „Umverteilung" der spannungserzeugenden Energien von dem III. Akt auf die neue Gesamtform erfolgen musste. Das Geschehen der zwei dem III. Akt vorhergehenden Akte zielt darauf ab, die Intensität dieses Höhepunkts vorzubereiten. Im Hinblick auf die Spannungserzeugung spielt die Klage eine elementare Rolle. Da verschiedene Elemente der Klage ein fester Bestandteil nahezu aller Leitmotive sind und alle musikalischen Strukturen der Oper auf Leitmotiven basieren, ergibt es sich von selbst, dass der Klage-Gestus allgegenwärtig ist – auch in dem I., II. und IV. Akt. Im III. Akt erfolgt durch die Verwendung verschiedener Zustandsformen und Konstellationen des Klage-Gestus eine dramaturgische Steigerung, mit der das Geschehen auf den Höhepunkt zusteuert. Aus diesem Grund wurde der III. Akt der Oper für die Analyse der Gesangsmelodien ausgewählt.

Der Analyse gesungener Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* liegen Kriterien zu Grunde, die aus zwei Hauptbereichen abgeleitet wurden:

1. **Musikalische Formen der Klagedarstellungen** (musikalische Komponenten).
2. **Semantische Aspekte der Klagedarstellung** (textliche Komponenten).

Darüber hinaus gibt es noch einen dritten Bereich, dessen Parameter jedoch nicht auf alle Beispiele angewandt wurden, sondern nur dort, wo sie besonders angebracht erschienen:

366 Michael Ewans, *Opera from the Greek: studies in the poetics of appropriation*, Aldershot 2007, S. 119.

367 Ebda., S. 105.

3. **Weitere Analysekriterien** (Terminologie von Klagedarstellungen der antiken Tragödie, Phonetik/Intonation, komplexe Zustandsformen).

Jedem dieser Hauptbereiche wird eine Reihe von Einschätzungen/Beschreibungen zugeteilt (s. u.), die nach einem Polaritätsprofil geordnet wurden und mit denen der Klage-Gestus der Melodien des III. Aktes beurteilt wird. Die jeweils zutreffende Einschätzung/Beschreibung wird in der Spalte einer Zeile unterhalb des Notenbeispiels angegeben (Klage-Profil) und besprochen (siehe unten). Der Inhalt des Klage-Profils fasst die Ergebnisse der Analyse aus den Hauptbereichen **1** und **2** zusammen.

Insofern vorhanden, werden weitere Kriterien aus dem Bereich „3. Weitere Analysekriterien“ ergänzt und besprochen. Die Angaben aus den Zeilen unterhalb jedes Beispiels können in einem weiteren Schritt (Kap. 9) graphisch dargestellt werden. Somit lassen sich die Veränderungen der Parameter der Klage-Elemente (unterschiedliche Intensitätsgrade der Klage) und deren Auswirkungen auf die dramaturgischen Entwicklungen im III. Akt in Übereinstimmung zueinander bringen und optisch nachvollziehbar machen.

Die in den Polaritätsprofilen enthaltenen Einschätzungen und Beschreibungen werden im Folgenden einzeln vorgestellt:

1. **Musikalische Formen der Klagedarstellungen**
   Hauptbereich 1 (Spalten I + II + III im Klageprofil)

In Kapitel 2 dieser Arbeit wurden die charakteristischen Elemente musikalischer Klagen herausgearbeitet:

- Ausrufe, Anreden, Schmerzlaute (Erzeugung eines „Energiepotentials“, das durch die Melodie „abgebaut“ wird) =
- Melodische Aufschwünge zu Beginn der Passagen; dienen dem Erreichen eines hohen Klagetons über einer dazu notwendigen Kontur, von dem aus die Melodie sich entwickelt (Erzeugung eines „Energiepotentials“, das durch die Melodie „abgebaut“ wird) =
- Absteigende Melodiekonturen unterschiedlichster Ausdehnung =
- Schrittweiser Abstieg der Melodie – zumeist über Sekundschritte, bis zum Terzschritt erweiterbar =
- Glissierende Tonfolgen mit ungenauen Tonhöhen; teilweise mit ungenauen Ausgangs- und Zieltönen =
- Die Verwendung von Vierteltönen = siehe Vorzeichen und die Verwendung eines Gestus zwischen „Sprechen und Singen“
- Tonwiederholungen =

In der Analyse werden alle Gesangsmelodien aus dem III. Akt im Hinblick auf diese Elemente analysiert. Im folgenden Beispiel wird das Verfahren anhand einer Melodie aus dem III. Akt exemplarisch ausgeführt:

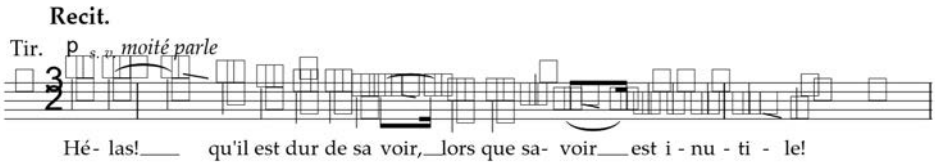
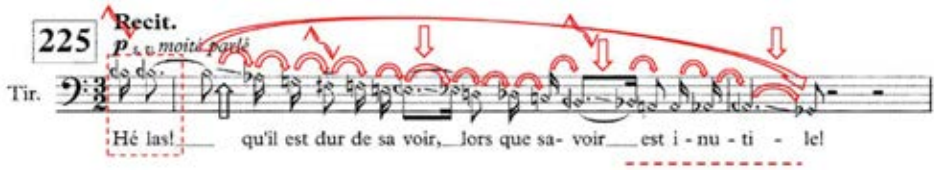


Abb. 60: *Œdipe*, Klavierauszug Akt III; oben: Tirésias bei Ziffer [225]

Nach der Untersuchung der Melodien bezüglich dieser Eigenschaften ist es möglich, die einzelnen Melodien aus musikalischer Perspektive auf ihren Klage-Gestus hin einzuordnen. Hinsichtlich musikalischer Parameter erfolgt diese Einordnung anhand der Überbegriffe **Kontur und Ambitus, Dynamik/Intensität und zeitliche Ausdehnung der Klage**; im Klage-Profil unterhalb der Notenbeispiele wurden diese jeweils in der ersten, zweiten und dritten Spalte festgehalten.

- **Kontur und Ambitus (Spalte I im Klage-Profil)**: Einschätzung der in den Melodien enthaltenen Klage-Gesten entsprechend ihrer melodischen Kontur und ihres Ambitus. Von „*étouffé*“ zu „*cri*“, also von kaum wahrnehmbarer Kontur (minimale Bewegung auf kleinen Intervallschritten) und nicht vorhandenem Ambitus (Tonrepetition), über charakteristische Klage-Konturen (siehe Abb. 60) bis zu stark elaborierten Konturen mit großem und sehr großem Ambitus (große Intervallsprünge). Es ergeben sich folgende Abstufungen:
  - ⇒ a = Kontur und Ambitus weisen explizit auf Klage hin
  - ⇒ b = Kontur und Ambitus weisen z. T. auf Klage hin
  - ⇒ c = Kontur und Ambitus weisen kaum auf Klage hin, andere Merkmale u. U. aber doch
  - ⇒ d = Kontur und Ambitus weisen nicht auf Klage hin
- **Dynamik/Intensität der Klage (Spalte II im Klage-Profil)**: Einschätzung der in den Melodien enthaltenen Klage-Gesten entsprechend ihrer Lautstärke vom „Schrei“ und sehr laut, über laut und leise zum „unterdrückten Schlucken“ (sehr leise, kaum hörbar)
  - ⇒ **(II)** Lautstärke: a = Schrei, b = sehr laut, c = laut, d = mittel, e = leise, f = sehr leise
- **Zeitliche Ausdehnung der Klage (Spalte III im Klage-Profil)**: Einschätzung der in den Melodien enthaltenen Klage-Gesten entsprechend ihrer Länge (vom kurzen Schrei oder Seufzer bis zu langen, monologhaften Klagen). Es ergeben sich folgende Abstufungen:
  - ⇒ **(III)** Dauer/Länge: α = sehr lang, β = lang, γ = mittel, δ = kurz, ε = sehr kurz

Übertragen auf das Beispiel von oben ergeben sich folgende Informationen:



I a)	II e)	III δ)	IV Wer klagt?	V sprachliche

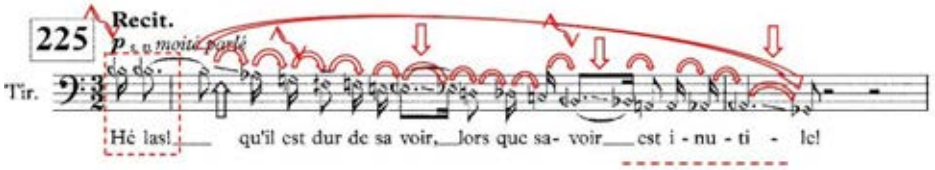
Abb. 61: Klavierauszug Akt III; Tirésias bei Ziffer [225]
mit Markierung der Klage-Elemente und Angaben I-III im Klage-Profil

2. **Semantische Aspekte der Klagedarstellungen (IV+V)**

Auf sprachlicher Ebene der Analyse ergibt sich das erste Kriterium der Einschätzung aus der Frage nach dem oder der klagenden Person **(Spalte IV im Klage-Profil)**. Daraufhin werden die Aussagen der Akteure selbst auf darin enthaltene Klagen untersucht, also auf ihren Klage-Gehalt aus semantischer Perspektive. Es ergeben sich folgende Abstufungen **(Spalte V-im Klage-Profil)**:

- a = Ausrufe der Klage
- b = gesungene Melodien mit eindeutig klagendem Charakter; Worte, die darauf hinweisen, kommen im Text z. T. vor; *pleurer*, *crier* etc.; Agogik und Dynamik enthalten eindeutige Hinweise auf den klagenden Charakter: *lamentoso*, *doloroso*, *désésperé*
- c = teilweise
- d = kaum
- e = gesungene Melodien, deren Text nur teilweise auf einen klagenden Inhalt verweist (dieser kann jedoch dennoch über die Musik vermittelt werden)
- f = gesungene Melodien, deren Text keinen klagenden Inhalt aufweisen

Übertragen auf das obige Beispiel ergeben sich folgende zusätzliche Informationen über den Klage-Gestus der Melodie, die im Klage-Profil festgehalten werden:



I a)	II e)	III δ)	IV Tirésias	V a+b)

Abb. 62: Klavierauszug Akt III; Tirésias bei Ziffer [225]
mit Markierung der Klage-Elemente und ausgefülltem Klage-Profil

3. **Weitere Analysekriterien**

Unter „Weitere Analysekriterien“ werden diejenigen Kriterien zusammengefasst, die bei der Analyse eine wichtige Rolle spielen, aber außerhalb der Hauptbereiche liegen bzw. Sonderfälle innerhalb der Hauptbereiche darstellen. Diese sind nicht in der Zeile unterhalb der Notenbeispiele festgehalten, sondern werden im Analysetext jeweils gesondert besprochen.

Phonetik und Intonation sprachlicher Klagedarstellungen: Die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt zielt u. a. darauf ab zu zeigen, dass Enescu bei der Gestaltung der Gesangsmelodien starken Gebrauch macht von der in gesprochener Sprache enthaltenen Intonation, d. h. von den phonischen Eigenschaften von Sprache. Durch die Verwendung dieser sprachlichen Eigenschaften modelliert Enescu charakterliche Wesenszüge der Hauptdarsteller, aber ebenso Nuancen des Klagens, durch die z. B. eine Klage zu einer Anklage werden kann und durch die sich andere melodische Erscheinungsformen erklären lassen. Im folgenden Notenbeispiel ist z. B. die für Kreon typische Art der Melodiebildung zu sehen, bei der durch den grundsätzlich aufwärtsgerichteten Gestus und die Verwendung größerer Intervalle, die Standhaftigkeit Kreons und sein Gehorsam zum Ausdruck kommen (siehe Kap. 8.3, S. 263 und 8.10, S. 387). Der emotionale Zustand der beteiligten Akteure wirkt sich unmittelbar auf die sprachliche Intonation aus: Kreons kurze, beinahe telegrammartigen Aussagen, die durch die Triolen einen „anpackenden“ (aufwärtsgerichteten) melodischen Gestus besitzen, werden die ungläubig-fragenden melodischen Gesten Ödipus’ gegenübergestellt. Ödipus’ Fragen erklingen auf typischen Intonationskurven von Fragesätzen (vgl. Kap. 2, S. 17 ff.).

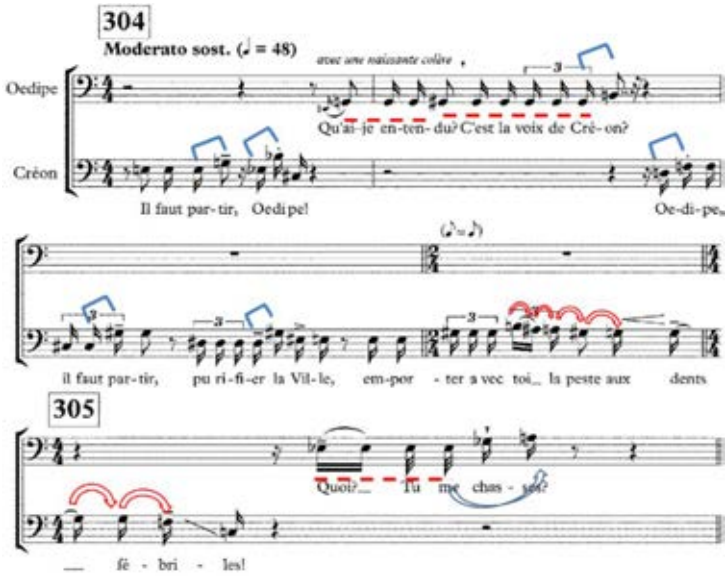


Abb. 63: Klavierauszug, Akt III, Tirésias und Ödipus bei Ziffer [304]

Elemente der Klagedarstellung antiker Tragödien: Da das Klagen ein elementarer Bestandteil der antiken Tragödie ist, ist es naheliegend, an geeigneten Stellen auf die Terminologie aus diesem Bereich zurückzugreifen (siehe Kap. 2.4). Dort, wo Klagedarstellungen in Enescus *Œdipe* explizit auf Klagedarstellungen der Antike verweisen, oder wo Klagedarstellungen mit Klageeinheiten des sophokleischen Originals übereinstimmen, wird auf die Terminologie Schauers verwiesen (Schauer 2002).

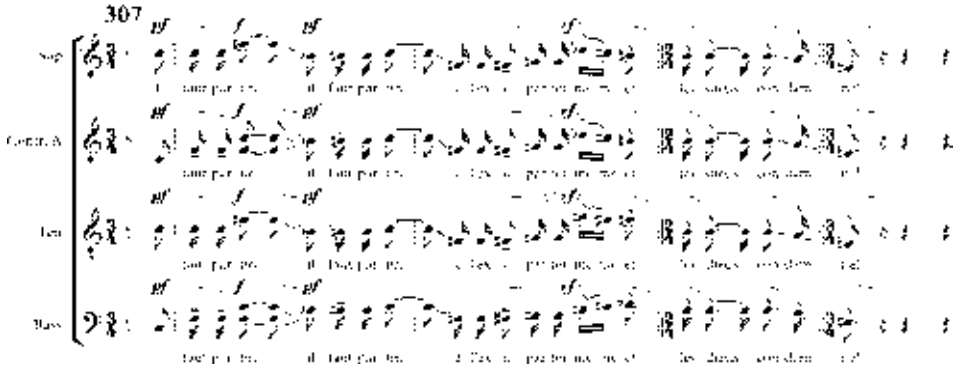


Abb. 64: Klavierauszug Akt III, Chor-Klage bei [307]

Nach Schauer handelt es sich hierbei um eine *lamentatio patientis vel mortui*, also um eine Beklagung der leidenden Figur: Der Chor beklagt das Schicksal des Ödipus.[368] Dies ist ebenfalls in der Vertonung Enescus der Auslöser der Klage.

Es gibt aber darüber hinaus in Enescus *Œdipe* zahlreiche Passagen, denen Schauer an der entsprechenden Stelle im Original Sophokles' keine klagende Funktion attestiert bzw. die im Original gar nicht vorkommen. In der Vertonung Enescus erhalten unzählige Gesangsmelodien eindeutig einen klagenden Charakter, der sich dennoch weiterhin mit der Terminologie Schauers greifen lässt. Der Bereich, den die Klage umfasst, wird dadurch stark erweitert:

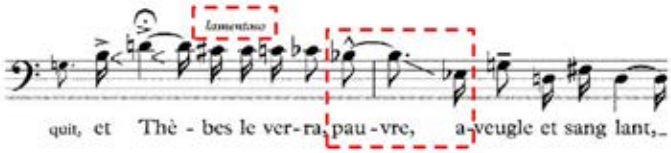


Abb. 65: Klavierauszug Akt III, Tirésias bei [242]-2

368 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 238.

Diese Phrase Tirésias' kommt bei Sophokles in dieser Form nicht vor.[369] Enescu vertont diesen abgeänderten Text eindeutig als Klage, die aber dennoch mit den Klagedarstellungen der Antike konform ist und sich somit durch die Terminologie Schauers beschreiben lässt, eine *lamentatio patientis vel mortui*, bei der fremdes Leid bzw. die leidende Figur beklagt wird: „Neben der Klage über das eigene Leid finden sich, vor allem bei Euripides, zahlreiche Klagedarstellungen, in denen fremdes Leid von Personen beklagt wird, die davon in keiner Weise betroffen sind."[370]

Mehrdimensionale Zwischenräume, Übergangszonen: Von großem Interesse sind die Abschnitte, in denen durch die Koexistenz grundsätzlich inkompatibler Zustandsformen eine besonders intensive Darstellung des Tragischen erzielt wird. Dies ist z. B. der Fall, wenn ein grundsätzlich „erfreuliches" Ereignis vor dem Hintergrund eines sich simultan entwickelnden Unheils dargestellt wird (I. Akt: die Taufe Ödipus'; II. Akt: das Bezwingen der Sphinx; III. Akt: die Aufdeckung des Mordes an Laios). Durch das Zusammenwirken und Aufeinandertreffen unterschiedlicher Handlungs- und Realitätsebenen kommt es zu Klagedarstellungen, die über die faktisch enthaltenen musikalischen un9d semantischen Parameter hinausweisen. Im III. Akt ist die Szene, in der Kreon und Ödipus sich über die bevorstehende Aufdeckung des Mordes an Laios freuen, eine solche Stelle: Ödipus, Kreon und das gesamte Volk sehnen der Ergreifung des Mörders von Laios entgegen. Auch dem Erscheinen Tirésias' sehnt man sich entgegen, da er das Geheimnis um den Mord an Laios lüften kann. Dies sind alles oberflächlich „positive" Ereignisse, die aber letztlich Ödipus' Untergang einleiten und vollenden. Während dieser gesamten Passage erklingt im polyphonen Gewebe der Orchesterstimmen ein inhaltlicher Kontrapunkt zu den scheinbar erfreulichen Ereignissen (siehe Kap. 8.3).

Folgende Punkte sind bei der nun folgenden Analyse der Gesangsmelodien des III. Aktes von besonderem Interesse:

- Welche Formen/Typen musikalisch ausgedrückter Klage gibt es im III. Akt? Welche Intensitätsgrade und Abstufungen der Klage, welche Formen koexistierender Klagen unterschiedlichen Grades?
- Auf welche Weise wird das Zusammenwirken der Klagen musikalisch realisiert bzw. umgesetzt? Welche Formen der Mehrstimmigkeit werden durch die Klagen generiert?
- Wie unterscheiden sich die verschiedenen Akteure hinsichtlich ihrer Arten zu klagen?

369 Bei Sophokles lautet die Passage bei 452 innerhalb des Monologs ab 445 ff.: Ein fremder Mitbewohner scheinbar, zeigt sich aber bald / als Theber von Geburt und über dies Ergebnis wird / er sich nicht freun, denn blind nachdem er sehend war / und arm statt reich wird er in ein fremdes Land / vortastend wandern mit dem Stab. (zit. nach Reto Zingg, *Sophokles. König Ödipus, Neuübersetzung in Iamben*, (= *Drama, Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Beiheft 20), Stuttgart/Weimar 2002, S. 38). Daraus wird bei Fleg/ Enescu: Man glaubt, er sei ein Fremder, er ist jedoch in Theben geboren, / und Theben wird ihn, arm und blind, bluten sehen / unter seiner Strafe.

370 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 237.

– Welche Beziehungen existieren zwischen Klagedarstellungen und der Dramaturgie?
  (→ Mehrdimensionalität, koexistierende Ebenen und tragische Dimension)
– Wie manifestiert sich die formbildende Kraft der Klage bzw. wie wirkt sich der Klage-Gestus auf formaler Ebene aus?
– Inwiefern ist der Klage die Fähigkeit zur Wandelbarkeit immanent? (Klage zwischen Trauer und Wut, zwischen Resignation und Aufbegehren)

Aus den Antworten auf diese Fragen ergeben sich signifikante Rückschlüsse auf Enescus Interpretation der Tragödie des Ödipus.

6 Analyse der Leitmotive in *Œdipe*

Die Verwendung von Leitmotiven sowie deren Beschaffenheit und Funktion ist von großer Bedeutung für das Verständnis von Enescus Kompositionstechnik in der Oper *Œdipe*. Besonders im III. Akt, in dem die Tragödie ihren dramaturgischen Höhepunkt erreicht, komponiert Enescu innerhalb eines dichten Geflechts von Leitmotiven: „Der zentrale Akt der Tragödie, der dritte Akt, in dem Ödipus die Wahrheit erfährt, ist von der gesamten musikalischen Struktur her der dramatischste Akt. Alles ist auf eine bis hierher noch nicht dagewesene Art mit Leitmotiven übersät. Es gibt fast kein Leitmotiv, das hier nicht mindestens einmal zu Gehör kommt."[371] Alle Leitmotive, die Enescu in der Oper verwendet, können auf einen Ur-Gestus der Klage zurückgeführt werden und stehen dadurch auf komplexer Weise in enger Korrespondenz zueinander. Bevor im folgenden Kapitel die gesungenen Melodien des III. Aktes im Einzelnen auf den klagenden Gestus hin analysiert werden, sollen zuvor die Leitmotive selbst, wie Enescu sie in einer von ihm angefertigten Skizze dargestellt hat, auf Elemente der Klage hin untersucht und Enescus Art leitmotivischer Arbeit in *Œdipe* betrachtet werden.

Der Begriff Leitmotiv erscheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland und steht zunächst in Verbindung mit dem Namen des Komponisten Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888) und des deutschen Schriftstellers und Literaten Hans von Wolzogen (1848–1938). Jähns verwendete ihn 1871, um auf bestimmte kompositionstechnische Aspekte in den Werken Carl Maria von Weberns hinzuweisen:

> „Diesem Streben [nach künstlerischer Einheit einer Oper – Anm. des Verf.] entspringen die bedeutsamsten und fruchtbarsten Vorzüge seiner Opern: jene Einheit des Colorits, die jeder von ihnen eine so eigenthümliche und in sich vollkommene Harmonie gewährt, jenes strenge Durchführen aller einzelnen Charactere, zu dessen Gunsten er zuerst planvoll angewendete Leitmotive einführt […]."[372]

371 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 159. Original: „Actul central al tragediei, actul III, unde Oedip află adevărul, este cel mai dramatic act, prin întreaga structură muzicală. Leitmotivele vor fi împînzite peste tot, în proporţie mai mare decît pîna aici. Aproape nu exista leitmotiv care să nu se audă măcar o singură dată." Übersetzt von Roberto Reale.

372 Friedrich-Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 2, zitiert nach Joachim Veit, [Artikel] *Leitmotiv*, in: *MGGS5*, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 1079.

Einige Jahre später benutzt Wolzogen den Begriff Motiv, um wiederkehrende Tonfolgen mit charakteristischen Eigenschaften in Richard Wagners Werken zu beschreiben[373]. Zuvor existierten andere Begriffe, mit deren Hilfe diese Form der Kompositionstechnik beschrieben wurde. Franz Liszt sprach in seiner Abhandlung über Wagners *Tannhäuser* von „Hauptgedanken" oder „Hauptthemen":

> „Diese Ouvertüre [Tannhäuser, Anm. des Verf.] bildet für sich ein symphonisches Ganzes […]. Die beiden Hauptgedanken, welche, ehe sie sich zusammen verschmelzen, sich hier entwickeln, sprechen ihren Charakter klar aus: der eine mit stürmischer Leidenschaft, der andere mit so unwiderstehlicher Gewalt, dass alles in seiner unbezwinglichen Macht untergeht. Diese Motive sind so charakteristisch, dass sie den ganzen ergreifenden Sinn, welcher hier musikalisch nur den Instrumenten anvertraut ist, in sich fassen. Sie malen die von ihnen interpretierten Aufregung so lebendig, dass es keines erklärenden Textes bedarf, um ihre Natur zu erkennen, ja, es ist nicht einmal nötig, die Worte zu wissen, die sich später mit ihnen verbinden."[374]

Die entscheidende Prägung der grundlegenden Merkmale, die der Begriff umfasst, geht jedoch auf das Schaffen Richard Wagners zurück[375], wobei Wagner selbst dazu überging, den Begriff Leitmotiv durch Begriffe wie „melodische Momente", „Grundthemen", „Ahnungsmotive" und „Erinnerungsmotive" zu ersetzen.

Das Leitmotiv als „prägnante musikalische Gestalt"[376] dient dazu, bei Kompositionen dramatischen Inhalts, die wortgebundener oder programmatischer Natur sein können, außermusikalische Inhalte wie z. B. eine Idee, eine Sache oder eine Person zu symbolisieren. Üblicherweise ergibt sich die bestimmende Charakteristik eines Leitmotivs aus seiner ersten Erscheinung. Im weiteren Verlauf des Werkes können Leitmotive „direkt auf das Geschehen hinweisen (z. B. eine auftretende Person ankündigen) oder indirekt kommentierend – auch psychologisch motivierend oder analysierend – einbezogen werden."[377] Sie erscheinen also immer dann, wenn eine die durch das Leitmotiv bezeichnete Idee, Sache oder Person im Kontext des Geschehens relevant wird, und können sich teilweise auch dem Inhalt entsprechend verändern, so dass die Verwendung von Leitmotiven es dem Komponisten u. a. ermöglicht, die Gegenwart unter Berücksichtigung des Vergangenen und Zukünftigen zu gestalten. Die konkrete Bedeutung eines Leitmotivs lässt sich – wenn überhaupt – nur durch „ein In-Beziehung-Setzen der verschiedenen Erscheinungsweisen

373 Wolzogen spricht von „Motiven": Schmiede-Motiv, Schwert-Motiv etc.); vgl.: Hans von Wolzogen, *Motive in Richard Wagners Siegfried*, in: *Musikalisches Wochenblatt* VII, 25. Feb. 1876, S. 1.

374 Franz Liszt, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, (= *Franz Liszt. Gesammelte Schriften*, Band 3: *Dramaturgische Blätter*, II. Abteilung), Leipzig 1881, S. 15 ff.

375 Vgl. Richard Wagner, *Oper und Drama* (1850/51) (= *Gesammelte Schriften*, Band 4), Leipzig 1971; *Über das Operndichten und komponieren im Besonderen* (1879); *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879), (= *Gesammelte Schriften*, Band 10), Leipzig 1883.

376 Vgl. Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Musiklexikon Brockhaus Riemann in vier Bänden und einem Ergänzungsband*, Dritter Band L-Q, Mainz/München 1995, S. 27.

377 Ebda.

des Leitmotivs“ ergründen.[378] Die zunehmende und in übermäßiger Weise auftretende Verwendung des Begriffs führte dazu, dass „eine präzis differenzierende Terminologie fehlt.“[379]

„… ich lebe mit Wagner und niemals ohne ihn.“[380]

Es ist nicht das Ziel dieses Kapitels, die Leitmotivtechnik Enescus mit der Wagners zu vergleichen und es ist – wie sich im Verlauf der Analyse zeigen wird – auch nicht möglich; dennoch sind die Grundgedanken Wagners über die Verwendung wiederkehrender Motive, wie er sie in seinen Werken verwendet und in seinen Schriften theoretisiert hat, auch hilfreich für das Verständnis der Musiksprache Enescus und sollen deshalb hier in Kürze dargestellt werden. Außerdem stand Enescu, wie alle anderen Künstlerinnen und Künstler seiner Zeit, unter dem Einfluss Wagners und er sah in Wagner mehr als nur seinen Mentor: „Moi, je n’ai pas besoin d’une bibliothèque pour exprimer ce que j’en pense. Un seul mot me suffit: je l’aime – et je l’ai toujours aimé.“[381] Pascal Bentoiu schildert in seinem Buch *Masterworks of George Enescu* im Kapitel zur *Sonate* op. 24 Nr. 3 für Klavier, wie gegensätzlich Wagners und Enescus Denkweisen bezüglich der Gestaltung melodischer Profile waren: Während Bentoiu Wagner eine Obsession für das Konkrete seiner Themen attestiert, spricht er Enescu eine Obsession für das ideal Vereinfachte und für abstrahierte Formen zu.[382] Im Verlauf der folgenden Ausführungen wird sich herausstellen, was genau unter „abstrahierte Formen“ zu verstehen ist.

Zunächst soll erörtert werden, warum Enescu Wagner als seinen Mentor bezeichnete.

> „Insbesondere war er [Enescu, Anm. des Verfassers] von der musikalischen Konzeption der Opern des Titanen aus Bayreuth fasziniert: die fortlaufende/ ununterbrochene sinfonische Textur, die grandiosen thematischen Verarbeitungsprozesse, die umfangreichen chromatischen Ergüsse, die Raserei der dramatischen Episoden. Die Offenbarung der Musik Wagners begeisterte Enescu und sein eigener Stil blieb nicht davon unberührt, was sich in den ersten kompositorischen Versuchen nachvollziehen lässt. ‚Von meinem siebten Lebensjahr an – sagte Enescu – lebte ich mit Wagner, nie ohne ihn.‘[383] Von den Werken Wagners mochte Enescu insbesondere die *Meistersinger* und *Siegfried*, daraus den zweiten Teil des II. Aktes und den gesamten III. Akt, also diejeni-

378 Dahlhaus/Eggebrecht, *Musiklexikon*, 1995, S. 27.

379 Joachim Veit, [Artikel] *Leitmotiv*, in: *MGGS5*, Kassel/Stuttgart 2003, Sp. 1079 ff.

380 Marilena Bocu, *De vorbă cu George Enescu*, in: *Vestul*, Timişoara, VII, Nr. 1828, 25. Dez. 1936, zitiert nach Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 14.

381 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 96: „Ich, ich brauche nicht eine gesamte Bibliothek, um auszudrücken, was ich fühle. Ein einziges Wort reicht aus: Ich liebe ihn – und ich habe ihn immer geliebt.“ Übersetzt von Roberto Reale.

382 Pascal Bentoiu, *Masterworks*, 2010, S. 348 ff.

383 Bocu, *De vorbă cu George Enescu*, in: *Vestul*, 1936, in: Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 14.

gen Seiten des dritten Teiles der Tetralogie, die sich ganz dem heroischen und lyrischen Bild der zentralen Figuren widmet: Siegfried und Brünnhilde.“[384]

Weiß man um diese Wertschätzung Enescus für Wagner, erhalten bestimmte Äußerungen des Bayreuther Komponisten aus seinen Schriften im Hinblick auf die Entstehung der Musiksprache Enescus insbesondere in *Œdipe* große Bedeutung. Enescu war mit den Schriften Wagners vertraut, wenngleich sich nicht rekonstruieren lässt, in welcher Form sie ihm nahegebracht wurden. Sicher ist, dass er mit Wagners Opern vertraut war und die Musik genau kannte:

„Das Interesse Enescu am lyrischen Genre datiert aus der Zeit der ersten Jahre, die er in Wien verbrachte. Professor Hellmesberger, Direktor der Königlichen Oper in Wien, nahm den interessierten Schüler oftmals mit zu den Proben und Aufführungen, wo er sehr viel Musik zu hören bekam. ‚So begann ich‘ – erklärte Enescu später Emanoil Ciomac – ‚mit dem Opernrepertoire, insbesondere mit den Werken Wagners.‘ Unter der Leitung von Hans Richter, einem der renommiertesten Interpreten der Kunst Wagners, hörte Enescu ein Werk nach dem anderen und wurde von der Magie des Klanges des titanenhaften Reformators verzaubert. Durch die häufigen Opernbesuche eignete er sich die Stile Glucks, Mozarts, Beethovens und Wagners an. Er interessierte sich fortdauernd für das dramatische Konzept Wagners, für seine philosophischen Ideen und für die Heldensagen der germanischen Mythologie, aus denen er seine Stoffe generierte.“[385]

Im Grundsatz ist Wagner davon überzeugt, dass die Musik in Form der Orchestersprache in der Lage ist, dem Kunstwerk einen Ausdruck zu verleihen, wie dazu sonst kein anderes Medium im Stande ist. Die Musik drückt dabei nach Wagners Auffassung „als unmittelbar verständliche Sprache des Willens mehr aus als den Sinn des

384 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 14. Original: „Îndeosebi, este cucerit de concepţia muzicală a operelor titanului de la Bayreuth: tesătura simfinică continuă, dezvoltările tematice grandioase, amplele revărsări cromatice, frenezia episoadelor dramatice. Tulburat de revelaţia wagneriană, Enescu nu trece indiferent faţă de stilul tristanesc, cu care se identifică în primele încercări componistice. ‚De la vîrsta de şapt ani – declară Enescu – eu trăiesc prin Wagner şi numai prin el.‘ Din creaţia wagneriană, aprecia îndosebi *Maeştrii cîntareţi* şi *Siegfried,* mai ales a doua parte a actului II, şi actul III în întregime, adică acele pagini din a treia parte a tetralogiei, legat de imaginile eroice şi lirice ale personalejor centrale: Siegfried şi Brünnhilde.“ Übersetzt von Roberto Reale.

385 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 14. Original: „Interesul lui Enescu pentru generul liric datează din primii ani petrecuţi la Viena şi continuă în tot restul vieţii. Profesorul Hellmesberger, dirijilor la opera imperială din Viena, adeseori lua la repetiţii şi spectacole pe copilul însetat să audă cît mai multă muzică. ‚Aşa m-am iniţiat’ – declară Enescu mai tîrziu lui Emanoil Ciomac – ‚în tot repertorilul operei, în Wagner mai cu seamă.‘ Sub bagheta lui Hans Richter, unul dintre renumiţii mesageri ai artei wagnerene, Enescu ascultă lucrare după lucrare, rămînînd fermecat de variaţia sonoră a titanului reformator. Aşadar frecventează cu asiduitata opera şi îşi apropie stilul lui Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner. I se înpăreşte în conştiinţa concepţia dramei wagneriene, ideile sale filozofice, eroismul generalizator, derivat din subiectele mitologiei germane.“ Übersetzt von Roberto Reale.

Wortes, sie hat Zugang zum ‚Charakter' bzw. zur verborgenen ‚Idee'".[386] Wagner bezieht sich bei seinen Erläuterungen durchweg auf die Vertonung von Prosatexten. Er betrachtet es bei der Komposition von Melodien als notwendig, die sprachlichen Laute, die der Dichter beim Verfassen kreiert hat und in denen er einen Teil der Eigentümlichkeit des Bezeichneten bewahrt, aufzugreifen und aus ihrem immanenten Potenzial das Klangliche bzw. die darstellende Gebärde zu gewinnen. Dadurch lässt die Melodie „[…] den im Gedanken dieser Wortsprache enthaltenen Gefühlsausdruck in einer Plastizität sichtbar werden, die (ohne bewusste Verstandestätigkeit) ein direktes ‚Gefühlsverständnis' ermöglicht […]."[387] Über die Erzeugung eines solchen „Gefühls" schrieb Wagner, dass es seinen „zu gedankenhafter Thätigkeit sich gestaltenden Eindruck" nur dann hervorbringen könne, „wenn die in dem Motiv ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen an einem bestimmten Individuum oder einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben" wurde.[388] Über die Einführung des Leitmotivs im Orchester-Kontext schrieb Wagner: „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers: Auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der ‚Gedanke' des Instrumentalmotives her."[389] Wagners Theoretisierung der Arbeit mit Leitmotiven wurde lange Zeit sehr „statisch" betrachtet, insofern als sie dazu geführt hat, dass jedes Leitmotiv für sich in seiner Eindimensionalität und referentiellen Funktion betrachtet wurde.[390] Aber Wagner ging es insbesondere auch um die Beziehungen zwischen den Leitmotiven, ihre Transformationen und Kombinationen, aus denen sich ein Netz der Beziehungszusammenhänge ergibt und das in einem symphonischen Gewebe resultiert, in dem „die Variierung und Kombination [der Motive, Anm. des Verf.] eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit"[391] erlauben. Somit zielt Wagners Arbeit mit Leitmotiven auch darauf ab, ein System zu generieren, das durch ein „[…] das ganze Kunstwerk durchziehende Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatz, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden", charakterisiert ist, wobei die „dramatische Handlung die Gesetze der Scheidung und Verbindung" vorgibt.[392] Wagners Absicht war es, mit seiner Musik und durch die Verwendung von Motiven ein Bedeutungsgewebe zu schaffen, das über die rein sprachliche Dimension und im Grunde genommen auch über die

386 Richard Wagner, *Beethoven* (1870), (= *Gesammelte Schriften*, Band 9), Leipzig 1873, S. 128, S. 135; und ders., *Brief an Friedrich Nietzsche* (1872), (= *Gesammelte Schriften*, Band 9), Leipzig 1873, S. 364, zitiert nach Joachim Veit, [Artikel] *Leitmotiv*, in: *MGGS5*, Kassel/ Stuttgart 1996, Sp. 1082

387 Vgl. ebda., Sp. 1080.

388 Richard Wagner, *Oper und Drama* (1850/51), (= *Gesammelte Schriften*, Band 4), Leipzig 1872, S. 231.

389 Ebda., S. 237.

390 Veit, [Artikel] *Leitmotiv*, 1996, Sp. 1084: „Indem die frühe Wagner-Kritik lediglich die seltsame Anhäufung dieser Mittel im Blick hatte, blieb ihr das Wesentliche der neuen Konzeption verborgen."

391 Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1883, S. 142 ff., zitiert nach Veit, [Artikel] *Leitmotiv*, 1996, Sp. 1085.

392 Veit, [Artikel] *Leitmotiv*, 1996, Sp. 1082.

musikalische Dimension hinausweist, eine Ebene der Wahrnehmung, die nur durch die Musik zugänglich gemacht wird. Dieses Konzept hat Enescu in Wagners Musik kennengelernt und in seine Musiksprache für *Œdipe* integriert, was im Folgenden erläutert wird.

Leitmotivische Arbeit in Œdipe – Oszillation und Fluktuation zwischen Integration und Desintegration

Über die leitmotivische Arbeit Enescus liegen zwei ausführliche Untersuchungen von Octavian Lazăr Cosma (1967) und Myriam Marbe vor (1971). Während Cosma eine genaue Beschreibung der Leitmotive und ihrer Entwicklung im Verlauf der Oper vornimmt, untersucht Marbe darüber hinaus insbesondere die Beziehungen, die zwischen den Leitmotiven bestehen. Das entscheidende Kriterium, das sie dabei verwendet, sind die intervallischen Strukturen und ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen in den Leitmotiven. „Allgemein sind die Leitmotive Enescus Zellen einiger Töne konzentrierter Prägnanz, die allerdings keine Themen per se sind, sondern sich vielmehr im Kontext des dramatischen Ausdrucks des jeweiligen Moments kombinieren lassen.“[393] So kommt Marbe zu folgender Abbildung, in der sie die Leitmotive aus der Oper aufgrund intervallischer Ur-Zellen in Beziehung zueinander setzt:

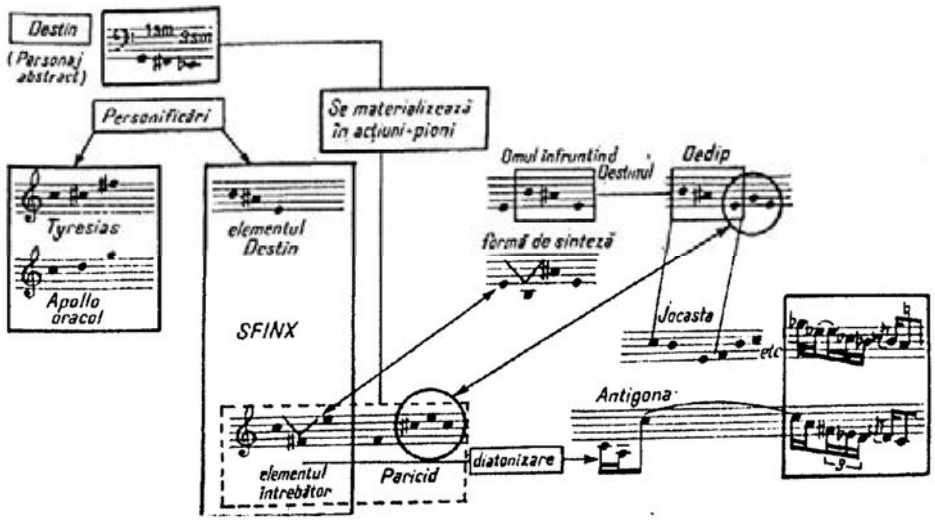


Abb. 66: Myriam Marbe 1971, S. 835

Ausgangspunkt ist der Leitmotiv-Bereich des Schicksals *Destin*. Dieses liegt in verschiedenen personifizierten Varianten vor, die durch bestimmte Intervallzusammensetzungen und -konturen charakterisiert sind: *Tyresias* [Tirésias] und *Apollo oracol*

393 Mircea Voicana/Clemansa Firca/Alfred Hoffmann/Elenea Zottoviceanu (Hrsg.), in Zusammenarbeit mit Myriam Marbe/Ștefan Niculescu/Adrian Rațiu, *George Enescu*, Bukarest 1971, S. 835.

[Apollo, das Orakel] sowie *Sfinx* [Sphinx]. Über das *elementul inrebător* [Frage-Motiv] und das Motiv *Paricid* [Vatermord-Motiv] „materialisiert" sich der Bereich des Schicksals und wird durch das Übergangsmotiv *Omul înfruntînd Destinul* [der Mensch in Angesicht des Schicksals] auch zum Bestandteil der Sphäre der „menschlichen" Akteure: *Oedip* [Ödipus], *Jocasta* [Iokaste] und *Antigona* [Antigone]. Neben den inhaltlich-dramaturgischen Zusammenhängen, die durch diese Darstellung erkennbar werden, kann auch nachvollzogen werden, wie sich das Schicksals-Motiv mit seiner charakteristischen Intervallzusammensetzung und Kontur auf alle anderen Sphären und die darin enthaltenen Motive auswirkt. Diese Auswirkungen kommen durch Spiegelungen, Umkehrungen und Intervallvariationen zustande, die teilweise zu „diatonisierten" Varianten verschiedener Entwicklungsstufen der Motive führen.

Marbe veranschaulich auf sehr überzeugende Weise, wie Enescu durch diese Art variierend-kombinatorischer Gestaltung ein dichtes Netz an musikalischen Beziehungen erzeugt, in denen Motive in verschiedenen Graden wandelbar sind, ohne dabei vom Grundgestus losgelöst zu werden. Gleichzeitig schafft Enescu es auf diese Weise, die Zugehörigkeit beteiligter Akteure oder Dinge zu bestimmten Sphären aufzuzeigen. Die Sphäre des Schicksals mit Apollo, Sphinx, Tirésias; die königliche Sphäre mit Laios, Iokaste, Kreon; die Sphäre der Erlösung: Athen, die Alten, die Eumeniden und mit Ödipus, der in gewisser Weise aus all diesen Sphären hervorgeht und sie synthetisiert. Die Analyse der Leitmotive im Hinblick auf den Klage-Gestus und die im Anschluss daran erfolgende Analyse aller gesungenen Melodien aus dem III. Akt werden die Ergebnisse Marbes bestätigen.

Eine weitere wichtige kompositionstechnische Eigenschaft der Leitmotive in *Œdipe*, die anhand der Darstellung Marbes nachvollzogen werden kann und durch die Analyse dieser Arbeit bestätigt wird, ist, dass alle Leitmotive auf verschiedene Weise in (Motiv-)Zellen und Motive unterteilt werden können. Jedes der Leitmotive, die Enescu in *Œdipe* verwendet, besteht aus einer Kombination solcher Zellen, die auch als Bausteine oder Grundbausteine dieser Leitmotive bezeichnet werden können. Die Motive enthalten die charakteristischen musikalischen Merkmale des entsprechenden Leitmotivs und verleihen diesem somit ihren Wiedererkennungswert. Gleichzeitig enthalten alle Leitmotive aber durch den ihnen immanenten Klage-Gestus auch ein Element, das sie dazu befähigt, mit allen anderen Leitmotiven in Verbindung zu treten. Am Beispiel des Leitmotivs von Antigones können diese beiden Eigenschaften nachvollzogen werden:

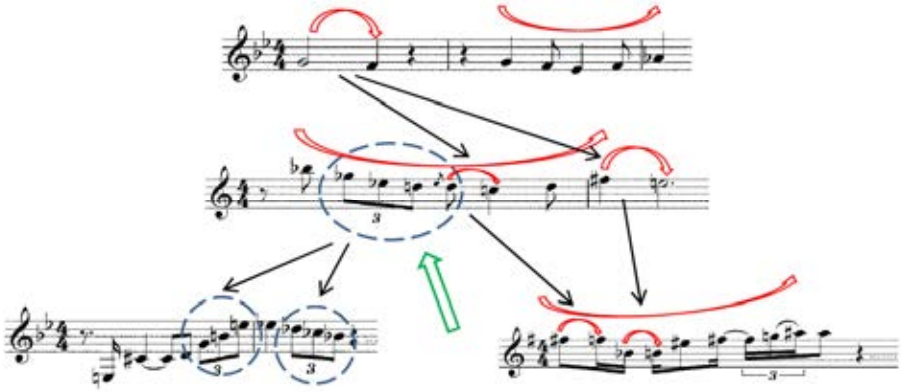


Abb. 67: Antigones Leitmotiv (Mitte) von Enecus Skizze mit Leitmotiven und Beziehungen zu anderen Leitmotiven (oben: *Œdipe le prédestiné*; unten links: *…qui gémit sous le poids de ses maux…*; unten rechts *Iokaste*)

Das charakteristische Merkmal in Antigones Leitmotiv ist die Triole mit der anschließenden Achtel-Note mit Vorschlagsnote (grüner Pfeil). Dieses Kennzeichen ist deutlich zu hören, wenn Antigones Leitmotiv erklingt. Gleichzeitig sind aber auch Motiv-Zellen bzw. Bausteine enthalten, die als Motiv-Zellen auch Bestandteil anderer Leitmotive sind; in diesem Fall von *Œdipe le prédestiné*, von … *qui gémit sou le poids de ses maux* … und von dem Leitmotiv *Iocasta*. Diese Beziehungen werden über intervallische Korrespondenzen und Ähnlichkeiten der Kontur erzielt. Über diese Elemente wird das Leitmotiv Antigones in die Lage versetzt, mit anderen Leitmotiven kombiniert zu werden und dadurch inhaltlich Bedeutung zu konstituieren. Auf der Ebene der kleinsten Unterteilung in der Motiv-Zelle (Bausteine) ist dabei das Ur-Motiv der Klage (der fallende Sekundschritt, klein oder groß) als gemeinsamer Nenner in allen Leitmotiven enthalten. Somit ergeben sich viele unterschiedliche Färbungen der Projektionen des Ur-Motivs, die in Form der Leitmotive und Motiv-Zellen ihren jeweiligen spezifischen Ausdruck finden. In der folgenden Analyse werden deshalb je nach Länge und Funktion des Segments die Begriffe Leitmotiv, Motiv, Motiv-Zelle und, im Fall des Sekundschritts, der Begriff Ur-Motiv verwendet (in Tab. 8 wird diese Unterteilung exemplarisch angezeigt).

(Grund-) Baustein	**Zelle**		Ur-Motiv
Zusammensetzungen mehrere Bausteine	**Motiv**		Motiv-Zelle
Zusammensetzungen mehrerer Motive	**Leitmotiv**		Antigone

Tab. 8: Eigenschaften von Zellen, Motiven und Leitmotiven

Auch in der Darstellung Marbes (Abb. 66) ist zu erkennen, dass allen Leitmotiven der klagende Gestus als Ur-Zelle gemeinsam ist. Dieser ist verschieden stark ausgeprägt, so dass schon bei den Leitmotiven selbst zwischen solchen mit stark klagendem Charakter (z. B. *Œdipe le prédestiné*, *Le destin/Son destin*) und solchen, bei denen das Element der Klage nur subliminal bzw. als „Nachhall" enthalten ist (z. B. Kreon, Korinth und Athen), unterschieden werden kann. Diese weniger klagenden Leitmotive werden in der Komposition oftmals von Leitmotiven, die einen klagenden Gestus besitzen, kontrapunktiert, so dass verschiedenste Formen der Zwischenebenen der Klage entstehen. In der Konzeption der Leitmotive, mit der allen Leitmotiven gemeinsamen Klage-Ur-Zelle und in ihrer Anwendung spiegelt sich somit eine über die Leitmotive hinausweisende, narrative Mehrdimensionalität wider, die auf die Handlung der Tragödie verweist, in der sich ebenfalls das gesamte Geschehen aus sich selbst heraus entwickelt.

Leitmotive und darin enthaltener klagender Gestus

Die folgenden Notenbeispiele sind eine von mir angefertigte Computer-Abschrift eines Fotos der Original-Skizze Enescus[394]. Außer den Notenbeispielen und einer Überschrift je Notenbeispiel enthält diese Skizze keine weiteren Erläuterungen. Im Folgenden werden zunächst die von Enescu auf Französisch angegebenen Titel der Leitmotive übersetzt und eine erste Sichtung und Einordnung der Leitmotive im Hinblick auf den Klage-Gestus vorgenommen: Die in den Motiven enthaltenen klagenden Gesten sind mit roten Pfeilen markiert und kontrastierende Gesten (aufwärts gerichtete melodische Gesten, Intervallsprünge aufwärts) sind mit blauen, bzw. grünen Klammern markiert. Einige Stichworte zu den Leitmotiven geben ihre Funktion und den jeweiligen Charakter im Hinblick auf den klagenden Gestus an.

Bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt wird sich herausstellen, dass diese Leitmotive nirgends in der Oper exakt so vorkommen, wie sie auf der Skizze angegeben sind. Dieses Papier ist vielmehr eine Art Matrix, die alle Informationen über die Leitmotive und ihre Funktionen enthält und somit das Arbeiten mit ihnen ermöglicht.

394 Die Pianistin Raluca Stirbat, die ihre Dissertation über die Klaviermusik Enescus verfasst hat (Raluca Stirbat, *George Enescu – Creația pentru pian*, Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași 2014), stellte mir freundlicherweise ein Foto von der Original-Skizze Enescus zur Verfügung. Leider erhielt ich keine Erlaubnis zur Veröffentlichung der Original-Skizze, die sich in Privatbesitz befindet. Das genaue Entstehungsdatum lässt sich nicht angeben, die Skizze soll jedoch aus einer sehr frühen Phase der Konzeption des Werkes stammen.

①[395]

Œdipe le prédestiné …[396]

Ödipus der Prädestinierte (der vom Schicksal Auserwählte)

Eines der beiden Leitmotive mit direktem Bezug zu Ödipus. Es enthält die Ur-Zelle des klagenden Gestus (fallender Sekundschritt G-F) und somit aller Klage-Gesten in *Œdipe*; dieses Leitmotiv wird mit den Auslassungspunkten direkt zum nächsten Leitmotiv übergeleitet:

②

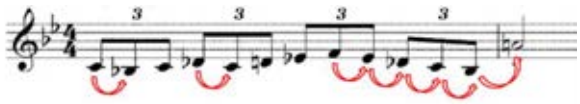
… qui gémit sous le poids de ses maux … *et sur son destin.*

… der unter der Last seiner Schmerzen aufstöhnt… und im Angesicht seines Schicksals.

Fortsetzung und Verarbeitung des Leitmotivs *Œdipe le prédestiné …* Takte 1+2: Ein Aufschwung großer Geste führt zu einem stark klagenden Abstieg in Sekundschritten, der eine Ausdehnung des Leitmotivs ① ist; Einführung des Elements der Triole; Takt 3+4: Extrem komprimierte Variante des Vorhergehenden; Takt 5+6: Leitmotiv *Œdipe le prédestiné …* von oben über Intervallsprung der Quarte erreicht.

③

La fatalité qui le pousse au crime.



Die Schicksalsfügung, die ihn zum Verbrechen drängt.

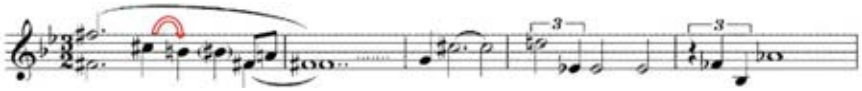
395 Die Nummerierung von 1–20 stammt nicht von Enescu, sondern wurde von Roberto Reale zum Zweck der Übersichtlichkeit ergänzt.

396 Zwischen einigen Motiven auf dem Skizzenblatt erscheinen, wie hier anegegeben, teilweise Fortsetzungspunkt. Diese Punkt werden im weiteren Verlauf und auch in der Anlayse bei der Nennung dieses Motiv nicht immer mitangegeben. Auch die anderen Interpunktionszeichen entsprechen exakt den Angaben Enescus. Auch sie werden im Folgenden nicht durchgehend angegeben.

Verarbeitung des triolischen Elements aus ② … *qui gémit sous le poids de ses maux … et sur son destin.* Stark klagend; wirkt dynamisierend.

④

Son destin.



Le destin (La Sphinge).

Sein Schicksal (oben, bezieht sich vermutlich auf dies gesamte Zeile).

Das Schicksal, Die Sphinx (unten, bezieht sich auf Untereinheiten des Leitmotivs).

Das zweite Leitmotiv mit direktem Bezug zu Ödipus (*Sein Schicksal*). In diesem Leitmotiv spiegeln sich eine Reihe andere Motive. Der klagende Gestus tritt im ersten Teil des Leitmotivs (T. 1) durch den fallenden Sekundschritt, durch den außerdem ein direkter Bezug zum Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* hergestellt wird, klar zum Vorschein. Das auf- und abwärts erklingende Intervall der Terz (Ende T.1 und Anfang T. 2) verleiht diesem Teil des Leitmotivs sein unverkennbares Merkmal und zugleich eine Verbindung zu ②, Takte 3+4.

⑤

Le parricide.

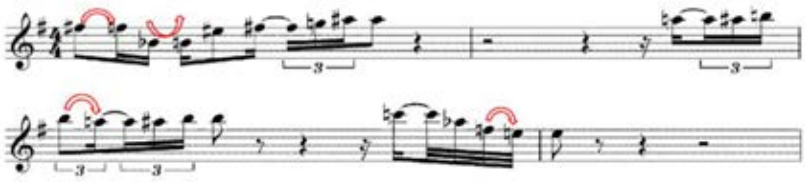
Der Vatermord.

Nicht klagend bzw. subliminal klagend; die Sekundschritte sind „verschachtelt". Gleichzeitig kann die absteigende Großterz am Ende des Motivs als ausgedehnte Variante des fallenden Sekundschritts aufgefasst werden. Die Handlung vorwärtstreibend; sehr kurz, sehr prägnant; in Cosmas Analyse wird dieses Leitmotiv als das von Laios interpretiert, was nicht mit der Bezeichnung auf Enescus Skizze im Widerspruch steht[397]; tritt häufig in Kombination mit anderen Leitmotiven auf.

397 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 108.

⑥

Jocaste (l'inceste).



Iokaste (der Inzest).

Laut Enescu ist dies eines derjenigen Leitmotive mit „thematischem" Charakter. Der klagende Gestus resultiert hier aus der stark expressiven Melodiekontur mit ausgeprägter Chromatik; Verwendung kleiner Notenwerte im Vergleich zu den anderen Leitmotiven; beinhaltet Motiv-Zellen der Leitmotive *Œdipe le prédestiné*; sehr prägnant und mit viel Potenzial für Kombinationen mit anderen Leitmotiven. Cosma unterteilt dieses Motiv in drei Abschnitte[398]: Den ersten ordnet er dem Inzest zu; den zweiten ordnet er in keinen spezifischen Zusammenhang ein und dem dritten Abschnitt schreibt er hingegen eine Ähnlichkeit zu dem Motiv Ödipus' zu.

⑦

Antigone (Fille de Jocaste et d'Œdipe prédestiné).

Antigone (Tochter von Iokaste und Ödipus, der Prädestinierte).

Das Leitmotiv von Ödipus' Tochter weist auch musikalisch eine starke Verwandtschaft zu dem ihres Vaters auf. Die Triole kann als Abspaltung aus … *qui gémit sou le poids des ses maux* … aufgefasst werden und der zweite Teil des Motivs (nach der Vorschlagsnote) entspricht dem Motiv *Œdipe le prédestiné*, wodurch auf leitmotivischer Ebene die Genese des einen Motivs bzw. Antigones aus dem Ur-Motiv *Œdipe le prédestiné* nachvollziehbar wird. Triole und Vorschlagsnoten gemeinsam bewirken, dass dieses Motiv stets gut wiedererkennbar ist.

398 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 108.

⑧

Apollon (et les Dieux). *Apollon rédempteur.* *Apollon l'oracle.*

Apollo (und die Götter). *Apollo, der Erlöser.* *Apollo, das Orakel.*

Die Andersartigkeit dieser Gruppe von Motiven im Vergleich zu den bisherigen ist auffällig. *Apollo (und die Götter)* ist das erste Leitmotiv, das scheinbar ohne Chromatik und ohne klagenden Gestus auskommt; es besteht aus zwei Quarten, die im Motiv *Apollo der Erlöser* zu Quint-Intervallen aufgelöst werden (ganz im Sinne des Erlösens); beiden Motiven (*Apollo und die Götter* und *Apollo, der Erlöser*) ist jedoch eine latente Sekundspannung gemeinsam, die sich aus den Abständen der jeweils oberen und unteren Töne der Intervalle ergibt; das Motiv *Apollo, das Orakel*, hingegen enthält wiederum einen klagenden Gestus, der aus der Akkord-Rückung von f-Moll zu ges-Moll und wieder zurück resultiert; (diese Rückung suggeriert eine geheimnisvolle Atmosphäre); dies ist das erste akkordisch gestaltete Motiv in Enescus Skizze.

⑨

L'Euménides au tombeau d'Œdipe.

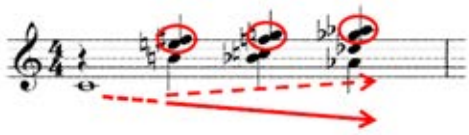
Die Eumeniden am Grab Ödipus'.

Ein weiteres akkordisches Motiv prägnanter Natur; es handelt sich um eine mehrdeutige Akkordfortschreitung, die auf zweierlei Arten interpretiert werden kann. Der erste Aspekt der Mehrdeutigkeit liegt in der Erscheinungsform der beiden anzunehmenden Tonzentren, die jeweils in erster Umkehrung vorliegen (siehe Abb. Eumeniden, erster und letzter Mehrklang). Wenn man den ersten Mehrklang als Ausgangspunkt nimmt, ergibt sich die Fortschreitung:

I (T) – V gr.7 (Molldominante mit gr. 7) IV↑ (hochalterierte 4. Stufe, als verm. Akk. mit kl. Sept) IV Stufe (Subdominante); die Akkordfolge ist so gesetzt, dass Sekundschritte hervortreten. Wenn man den vierten (letzten) Mehrklang als Ausgangspunkt nimmt, ergibt sich die Fortschreitung: I (T) – aufsteigender chrom. Schritt – I↑ erste Stufe hochalteriert – II^7 (Sp^7) – V (D) Die harmonische Interpretation kann eine Metapher der Funktion der Eumeniden sein: sie besitzen eine Neutralität, die für das Geschehen bedeutsam sind.

⑩

L'exil.



Das Exil.

Über einem Ison (hier *C*) gleichzeitig aufwärts und abwärts geführte Kette von Quinten mit Zusatztönen; die Zusatztöne ergeben Sekundintervalle, die wiederum auf der Vertikalen Akkordstrukturen erzeugen, die ausschließlich durch den melodischen Duktus zu erklären sind; zusammen ergeben die Töne dieses Motivs die chromatische Tonleiter, außer den Tönen *D* und *A* – wieder eine Quinte; dieses Motiv repräsentiert die Verbindung eines melodisch und akkordisch konzipierten Motivs; der klagende Gestus ist auf der vertikalen und auf der horizontalen Ebene des Motivs vorhanden.

⑪

Tirésias.

Tirésias.

Das Motiv von *Tirésias* spielt in der gesamten Oper eine wichtige Rolle; der ganzen Note C, die dem Motiv einen fundamentalen Gestus verleiht, folgt ein prägnantes Motiv, das von der gr. Terz *Fis-Ais* auf- und abwärts gespiegelt, fortgeführt wird, also zwischen dem *C* und dem *Ais* im Tritonus-Abstand und zwischen dem *C* und dem *Ais* im Abstand eine übermäßige Sexte. Von diesen Tönen aus wird die Melodie in der Oberstimme über einen Sekundschritt zum Tritonus (*Ais-E*) und die Unterstimme über einen Sekundschritt abwärts zum Tritonus (*F-C*); in der Unterstimme erklingt das Motiv der fallenden Sekunde; der Tritonus ist in diesem Motiv omnipräsent und lässt erahnen, in wie vielen Varianten und Konstellationen es zu erscheinen vermag. Dies ist aber nur eine Interpretation dieses Motivs: es ist auch möglich die Tonfolgen nach dem anfänglichen *C* als Melodien (und nicht intervallisch) zu betrachten, wodurch sich eine horizontale Spiegelsymmetrie ergibt. Dabei kann für die Oberstimme eine Verwandtschaft zu dem Bereich der Leitmotive Apollos konstatiert werden; für die Unterstimme eine zu *Œdipe le prédestiné*, was den beiden Sphären entspricht, die Tirésias in der Tragödie repräsentiert: Er ist wesentlicher Bestandteil des Schicksals des *Prédestiné* und wirkt dabei als Medium zwischen der göttlichen und menschlichen Welt.

⑫

L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée

Der Weg zur Erfüllung des Schicksals.

Ein weiteres Motiv akkordischer Gestaltung; der c-Moll Akkord wird durch das Aufsteigen der Terz zu einem Dur-Akkord (ähnlich wie bei Gustav Mahlers „Dur-Moll-Siegel"); die Akkorde sind allerdings so gesetzt, dass dieses Erhöhen der Terz als ein Absteigen wahrgenommen wird, so dass trotz klanglicher „Aufhellung" das klagende Motiv erhalten bleibt; von den Tönen *C* und *E* des C-Dur Akkordes aus werden beim nächsten Akkord des Motivs wiederum Zusatztöne im Sekundabstand hinzugefügt, wobei das *C* verstummt und die aus dem Motiv des Exils bekannte Tonzusammensetzung mit Quinte und Zusatzton im Sekundabstand übrig bleibt: *B-E-F*.

⑬

Créon.

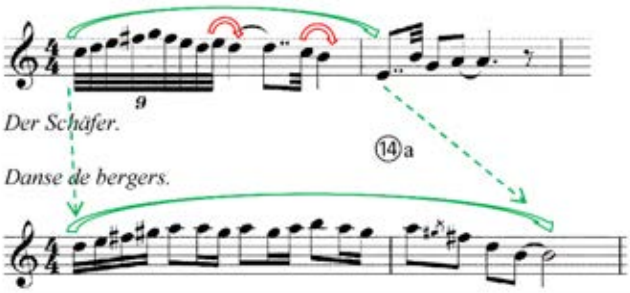
Kreon.

Grundsätzlich nicht klagend; aufwärtsgerichtet mit größeren Intervallen; enthält jedoch die fallende Sekunde in der unteren Stimme der Triole und somit ein Element des Motivs von Ödipus bzw. des Schicksals. „Kreon, der Bruder Iokastes, zunächst mit dem zentralen Helden verbündet, dann in Opposition zu ihm stehend, besitzt eine musikalische Charakteristik, die an ein militärisches Signal erinnert. Es ist entschieden, energisch, brutal und rigide."[399]

399 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 109.

⑭

Le Berger.



Tanz der Schäfer.

Enthält klagenden Gestus; deutlich wahrnehmbare Kontur; Einfluss traditioneller Musik Rumäniens bemerkbar; als Tanz die Verarbeitung der Kontur des Schäfer-Motivs in deutlicherer Rhythmisierung.

⑮

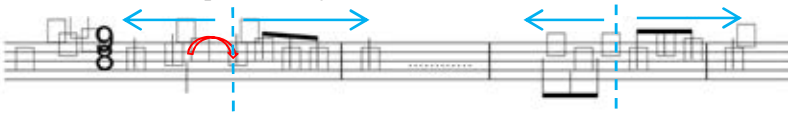
Le baptême d'Œdipe.

Die Taufe Ödipus'.

Wiegenliedcharakter, nicht klagend. Scheinbar „unschuldig" daherkommend, aber mit Verwandschaft zum Vatermord-Motiv, und somit latent zweideutig.

⑯

Athènes, la cité de paix et de justice.

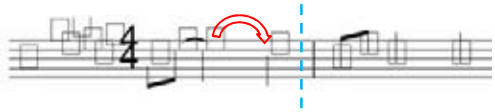


Athen, die Stadt des Friedens und der Gerechtigkeit.

Tonal interpretierbar, mit deutlichem Zentralton (hier *G*); kaum Chromatik; durch annähernd symmetrischen Aufbau (blaue Pfeile) wird ein ausgewogener Charakter erzeugt; subliminal klagend durch Abschwächung des Sekundschritts und der Tonwiederholung (vgl. Leitmotiv von Korinth).

⑰

Thèbes

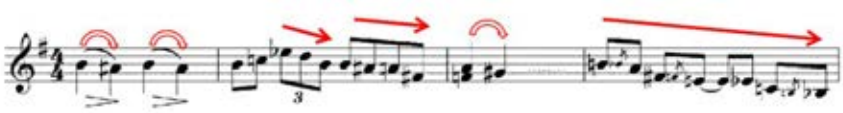


Theben

Klare Kontur, sehr kurz, aber dennoch klagend; dieses Motiv ist wie eine „gestauchte“ Variante des Motivs *Son Destin/Le Destin*. Gleichzeitig repräsentiert es mit dem Aufschwung und der fallenden Sekunde im ersten Teil des Motivs in nuce den Ur-Gestus von Klagen aus traditioneller Musik.

⑰a

Thèben en deuil

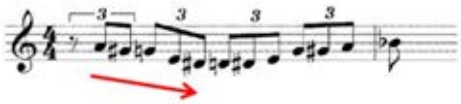


Theben in Trauer

Stark klagend. Die rumänische Pianistin Raluca Ştirbăţ hat mir in einem persönlichen Gespräch während des musikwissenschaftlichen Symposiums *ZwischenZeiten* (November 2014) mitgeteilt, dass sie erfahren hat, dass Enescu die Melodie dieses Leitmotivs einem Trauerzug entlehnt hat, dem er als Kind in Rumänien beigewohnt hat.

⑱

La peste

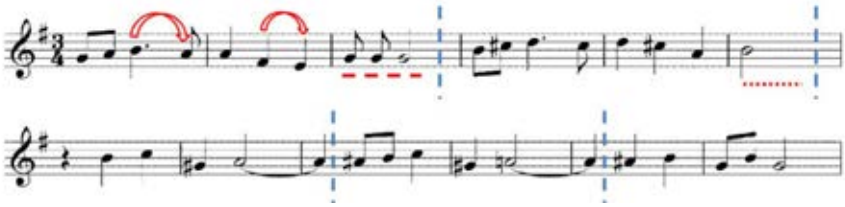


Die Pest

In dem triolischen Rhythmus dieses Leitmotivs ist die Verwandtschaft zu dem Leitmotiv *La fatalité qui le pousse au crime* ③; stark klagend.

⑲

Corinthe.



Korinth.

Tonal interpretierbar, längstes Motiv, periodisierbare Form, ausgewogen; viel Stufenbewegung, unterbrochen von kleinen Sprüngen abwärts; dennoch subliminal klagender Gestus; Spannung wird durch das wiederkehrende Intervall der verminderten Quarte erzeugt; der fallende Sekundschritt und die Tonwiederholung liegen in einer „abgeschwächten" Form vor.

⑳

L'hômme – roi sauveur.

Der Mensch, der rettende König.

Klagend, sehr kurz; enthält eine Doppelschlag-Figur und die fallende Sekunde. Eigentlich eine verzierte Form der Schrittbewegung im Umfang einer Quinte abwärts.

Kommentar zu Enescu Skizzenpapier mit Leitmotiven

Enescus Skizzenpapier mit den Leitmotiven zu *Œdipe* ist in vielerlei Hinsicht ein sehr aufschlussreiches Dokument: Die Darstellung auf dem Papier ist beinahe chronologisch angelegt, was zu Beginn auch durch die Auslassungspunkte zwischen den Leitmotiven signalisiert wird. Ausgehend von dem ersten Leitmotiv *Œdipe le prédestiné*, gruppieren sich die folgenden Leitmotive entsprechend ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Sphären der Handlung, zu bestimmten Personengruppen oder nach dem Grad ihrer Wichtigkeit. Wie auch immer man diese Gruppierung vornimmt, bleibt allen Leitmotiven als verbindender Wesenszug gemeinsam, dass sie inhaltlich und musikalisch von *Œdipe le prédestiné*, abgeleitet wurden. Für die Interpretation der tragischen Handlung bedeutet dies, dass alle Geschehnisse in Abhängigkeit von dem Schicksal des Auserwählten (*le prédestiné*) zu betrachten und verstehen sind. Für die musikalische Konzeption bedeutet es, dass der klagende Gestus, der dem Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* immanent ist, von diesem Leitmotiv aus auf alle ande-

ren Leitmotive „weitergegeben" wird. So wie sich die Handlung der Tragödie dem Postulat Aristoteles folgend (vgl. Kap. 3) entelechisch entwickelt, so ist der musikalisch relevante Gestus in dem ersten Leitmotiv angelegt: Dies ist der Gestus des Leids und somit der Klage. Die Betrachtung der Skizze Enescus zu den Leitmotiven bestätigt diesen Befund: Der Klage-Gestus ist, in verschiedenen Ausprägungen, in den meisten Leitmotiven enthalten. Bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt wird sich u. a. herausstellen, dass die Leitmotive und Motive bis auf sehr wenige Ausnahmen in der Partitur (in der Musik) nicht identisch so vorkommen, wie sie auf dem Skizzenpapier angegeben sind. Aus diesem Grund muss jedes der Leitmotive auf dem Skizzenpapier als „Leitmotiv-Idee", „Leitmotiv-Komplex" oder „Leitmotiv-Quintessenz" angesehen werden. Auf diesem Skizzenpapier ist jeweils nur eine der vielen möglichen Ausformungen des entsprechenden Leitmotivs – vermutlich die prägnanteste Form mit den relevantesten melodischen Merkmalen – festgehalten. Die eigentliche „Form" der Leitmotive bleibt in dieser leitmotivischen Konzeption – bis auf sehr wenigen Ausnahmen, wie z. B. den Beginn des Prologs, wo ① *Œdipe le prédestiné…*, … *qui gémit sous le poids de ses maux* ② und …*et sur son destin*, wie auf der Skizze angegeben erklingen –, nicht greifbar. Mit dem Erscheinen eines Leitmotivs befindet sich das Leitmotiv selbst schon wieder im Veränderungsprozess. An diesem kontinuierlichen Veränderungsprozess sind alle Orchesterstimmen beteiligt, wenn z. B. auf verschiedenen Ebenen des Satzes mehrere Leimotive erklingen und sich in ihrem weiteren melodischen Schicksal gegenseitig beeinflussen. Diese organische Form der Gestaltung entspricht völlig Enescus eigener Aussage: „Mir graut es vor dem, das stagniert. Für mich ist die Musik kein Zustand, sondern eine Aktion, soll heißen ein Zusammenschluss von Phrasen, die Ideen zum Ausdruck bringen, und von Bewegungen, die diese Ideen in die eine oder andere Richtung tragen."[400] Die gesamte Musik von *Œdipe* ist in ständiger Veränderung und Entwicklung befindlich und deswegen existieren auf den über 500 Seiten der Partitur keine Wiederholungen (außer am Anfang des III. Aktes, wo der Beginn des Prologs für vier Takte zitiert wird).

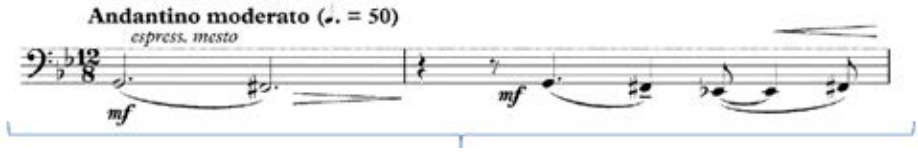
Die Leitmotive Enescus können ihrer Zugehörigkeit nach zu bestimmten Sphären gruppiert werden.[401] Zu einigen Leitmotiven selbst gehören aber wiederum, wie durch die Skizze deutlich wird, andere Leitmotive. So verhält es sich z. B. im Fall des an erster Stelle aufgeführten Motivs *Œdipe le prédestiné.* Dass zu diesem die Leitmotive ② … *qui gémit sous le poids de ses maux* und ③*…et sur son destin* gehören, wird durch die Auslassungszeichen angedeutet. Alle drei Motive gehören zur Sphäre Ödipus'; sie repräsentieren je einen anderen Aspekt seiner Person und dadurch kann Ödipus je nach Kontext musikalisch mit verschiedenem „Schwerpunkt" in Erscheinung treten.

400 Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2006, S. 69. Original: „J'ai horreur de ce qui stagne. Pour moi la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telles directions." Übersetzt von Roberto Reale

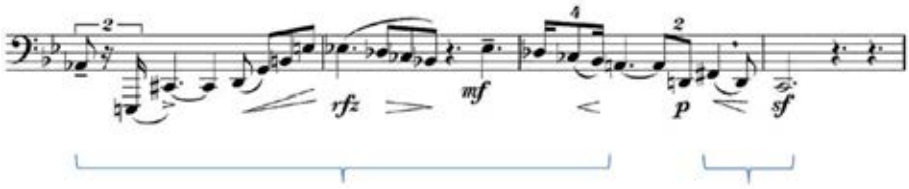
401 Vgl. Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 126 ff.

Dieser Leitmotiv-Komplex um ① *Œdipe le prédestiné,* mit ②*… qui gémit sous le poids de ses maux* und ③ *…et sur son destin* ergibt zusammen die ersten Takte aus dem Prolog, in dem ausgehend von diese Leitmotiv-Gruppe die gesamte Tragödie in nuce vorgestellt wird.

Voiculescu (1957), Cosma (1967) und Marbe (1971) stimmen in ihren Analysen in der Ansicht überein, dass der Anfang des Prologs das Leitmotiv des Schicksals repräsentiert:[402]



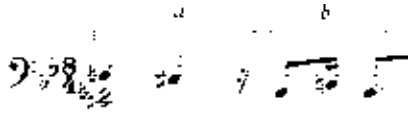
① *Œdipe le prédestiné …*



② *… qui gémit sous le poids de ses maux …* ③ *et sur son destin*

Leitmotive *Œdipe le prédestiné …, … qui gémit sous le poids de ses maux … et sur son destin.*

Cosma[403] unterteilt dieses Leitmotiv in drei Untereinheiten, die den ersten drei Motiven auf Enescus Skizze entsprechen. Das Leitmotiv von Ödipus wird bei Cosma[404] zusätzlich wie folgt mit einer Unterteilung in zwei Zellen a) und b) angegeben:



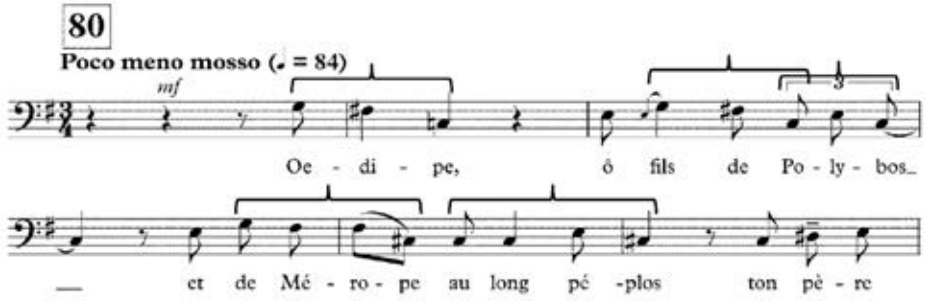
Das Motiv von Ödipus bei Cosma (Cosma 1967, S. 383)

402 Da die Skizze Enescus mit den Leitmotiven weder bei Cosma noch bei Marbe erwähnt wird, ist davon auszugehen, dass sie nicht in Kenntnis ihrer Existenz waren.

403 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 109.

404 Ebda., S. 383.

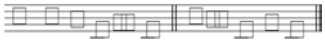
In Übereinstimmung hierzu gibt Marbe[405] als ein Beispiel für das Motiv Ödipus' die Stelle aus dem II. Akt an, in der Phorbas den Namen Ödipus' nennt:



Beim Vergleich mit den Angaben auf Enescus Skizzenpapier wird ersichtlich, dass die von Marbe und Cosma als Leitmotiv Ödipus' bezeichnete Tonfolge mehr dem Motiv *Œdipe/Son destin/Le destin* entspricht als *Œdipe le prédestiné*. Beide Leitmotive weisen eine sehr starke Verwandtschaft auf (im Folgenden Notenbeispiel durch Markierung der übereinstimmenden Motiv-Bausteine erkennbar):

① Leitmotive *Œdipe le prédestiné* ④ *Son destin/Le destin*

Marbe präzisiert ihre Betrachtung des Ödipus-Motivs in Übereinstimmung mit Voiculescu (1957) dahingehend, dass eine weitere Variante des Motivs von Ödipus verwendet wird, nämlich das des siegenden Menschen[406], welches aufgrund der veränderten Intervallik von ihr als Motiv „Ödipus als Mensch" bezeichnet wird.

> „Leichter zu benennen ist das Leitmotiv von Oedipe bzw. des Menschen, da dieses Motiv immer den Charakter von Oedipe begleitet oder bei der Nennung seines Namens erscheint […]. Aber auch hier ergibt sich eine Frage. Wir kennen zwei Formen des gleichen Leitmotivs: entweder vollkommene Quarte – kleine Terz oder, durch die intervallische Augmentation, mit übermäßiger Quarte und großer Terz.  Könnten wir hier zwei Ausdrücke desselben Charakters identifizieren: Ödipus der Mensch und Ödipus der siegende Mensch? Welches Klangmodell können wir diesen zuordnen? Nach einer traditionellen Intervall-Logik wäre die Erweiterung der

405 Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 824.
406 Vgl. Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 828.

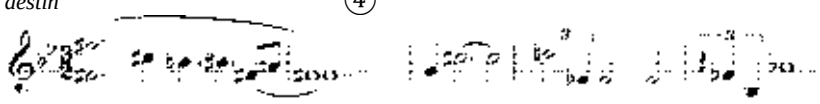
Intervalle übermäßige Quarte und große Terz als Ausdruck des Sieges zu verstehen."[407]

Der Hinweis Marbes auf den mit der Erweiterung der Intervalle einhergehenden Ausdruck des Sieges wird sich im Verlauf der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt bestätigen (vgl. Kap. 8). Sowohl Cosma als auch Marbe beschreiben darüber hinaus, wie die Leitmotive im Verlauf der Oper eine Entwicklung durchmachen bzw. jeweils auch noch mit abstrakten Ideen des dramatischen Geschehens assoziiert werden (Ödipus – der Mensch, Laios – der Vatermord, Iokaste – der Inzest[408]).

Ohne in Kenntnis des Skizzenpapiers von Enescu gewesen zu sein, haben Marbe und Cosma die Leitmotive so interpretiert, dass sie grundsätzlich mit den Angaben Enescus übereinstimmen und den Bedeutungs-Sphären entsprechend richtig zugeordnet wurden. Cosma und Marbe haben die Tonfolgen von *Œdipe le prédestiné* als *Das Schicksal* und die Tonfolge von *Le destin* als das Motiv Ödipus' interpretiert. Dies ist eine Interpretation, von der man nach der Analyse der Motive sagen kann, dass sie vollkommen Enescus Intention entsprach, diese beiden Bereiche *Schicksal* und *Ödipus* in einer unzertrennlichen Sphäre zusammenzubringen, ebenso wie die *Sphinx* auf unzertrennliche Weise in diese Sphäre und ihrem Deutungsbereich gehört. Somit kann der erste Takt des Motivs *Œdipe le prédestiné* gleichgesetzt werden mit dem ersten Teil des Motivs *Son destin/Le destin/La Sphinge,* wodurch der Sphäre Ödipus' eine bzw. zwei weitere Ebenen hinzugefügt werden: die seines unzertrennlich mit ihm verbundenen Schicksals und der Sphinx. Enescu weist in seiner Skizze mit dem *Son destin* in der Beschriftung des Motivs *Son destin/Le destin/La Sphinge* selbst auf diesen Aspekt hin. Diese Aspekte (*Son destin, La Sphinge*) erweitern die Leitmotiv-Sphäre Ödipus'. In diesen Leitmotiven kommt die Zugehörigkeit oder besser gesagt gegenseitige Abhängigkeit von all diesen Bereichen musikalisch zum Ausdruck, und durch diese Technik, die auf alle Leitmotive angewandt wird, steht jedes Leitmotiv in irgendeiner Weise mit den anderen Leitmotiven in Verbindung.

Auf Enescus Skizzenpapier ist das Leitmotiv der Sphinx innerhalb dieses Komplexes enthalten:

Son destin ④

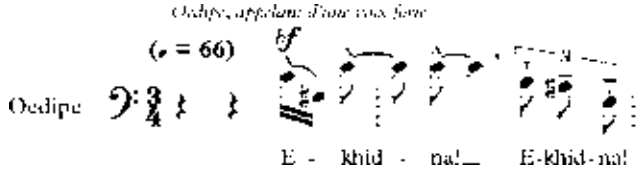


Le destin (La Sphinge)

Über dem ersten Takt des Notenbeispiels steht *Son destin* und unter dem ersten Takt *Le destin (La Sphinge)*. Da das Notenbeispiel aber noch aus vier weiteren Takten besteht, ist nicht klar, wie die exakte Zuordnung der Bezeichnungen *Son destin*/*Le destin* und *La Sphinge* zu erfolgen hat.

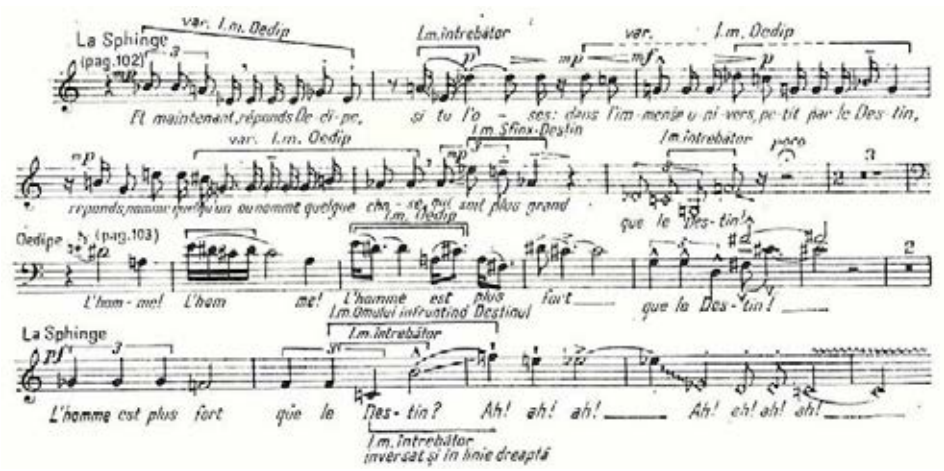
407 Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 828.
408 Vgl. Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 826.

Für Marbe[409] äußert sich das Motiv der Sphinx an der Stelle, an der Ödipus im II. Akt ihren Namen ausruft (Ziffer [155]+2):



Diese Annahme stimmt mit der Angabe Enescus auf dem Skizzenpapier überein, wenn man von der Bezeichnung auf dem unteren Teil des Notenbeispiels ausgeht.

Gleichzeitig ist diese ebenfalls das Motiv, das von Cosma und Marbe als das Motiv Ödipus' aufgefasst wird, wodurch nochmal klar wird, wie sehr die Motive in Verbindung zueinander stehen und welch interpretatorischer Spielraum sich daraus entfaltet. Aus einer Abbildung aus Marbes Analyse wird ersichtlich, wie dicht das Netz der Beziehungen unter den Leitmotiven ist, und wie sehr sich jedes Leitmotiv in den anderen spiegelt:



Im Folgenden Marbes Kommentare zum Abschnitt [164]–[167] (das verbale Duell zwischen der Shpinx und Ödipus) im II. Akt von *Œdipe*: (*l.m.* = Leitmotiv; *l.m. intrebarilor* = Leitmotiv der Frage; *var.* = Variation; *l.m. omului infrunţînd Destinul* = der Mensch im Angesicht des Schicksals; *l.m. intrebărilor inversat şi în linie dreaptâ* = Umkehrung des Leitmotivs der Frage und in gerader Linie.[410]

Marbe beschreibt in ihrer Analyse auf nachvollziehbare Weise, wie sich die Leitmotive entsprechend der Funktion derjenigen Figur oder derjenigen Sphäre, die sie

409 Vgl. Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 830.
410 Ebda., S. 829. Übersetzt von Roberto Reale.

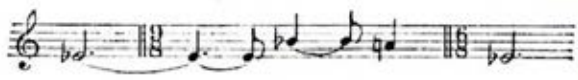
repräsentieren, verändern. So unterscheidet Marbe je nach Intervallkonstellation Ödipus, den „fragenden Menschen“, und Ödipus, den „siegenden Menschen“, so wie den Menschen (allgemein) im „Angesicht des Schicksals.“[411]

Auf ähnliche Weise ist auch Enescus Kommentar bezüglich der „vier Töne“ zu verstehen, die ihm ausreichten, um das verbale Duell – zwischen Ödipus und der Sphinx dazustellen, wobei er den Menschen (a) bei der Frage (b), der Sphinx (c), wohin das alles führt? (d) darstellt. Hier die vollständige Passage aus dem Interview mit Gavoty (1941):

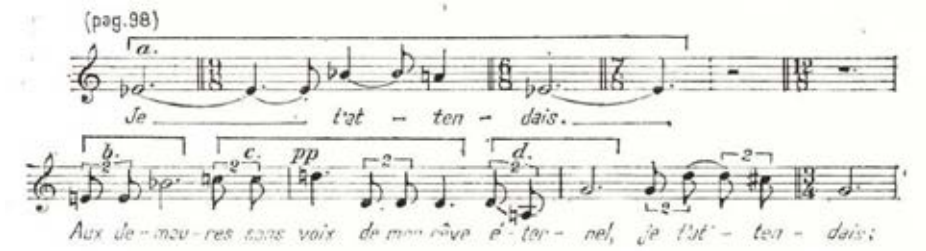
„Hier z. B. das Thema Iokastes:

Das Motiv des Vatermordes:

Vier Töne waren für mich ausreichend, um das Gespräch – will sagen das verbale Duell – zwischen Ödipus und der Sphinx dazustellen.



Wenn Sie unbedingt eine Erklärung möchten, dann ist dies eine approximative Annäherung.

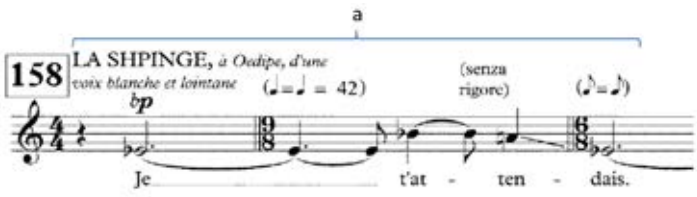


411 Vgl. Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 828 ff.

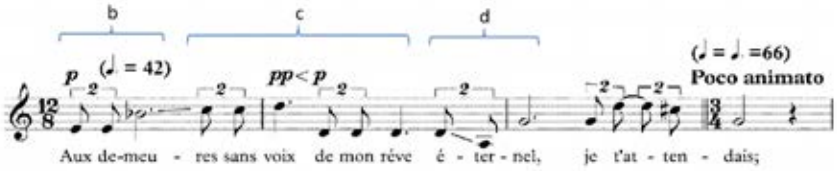
Der Mensch (a) bei der Frage (b), der Sphinx (c), wohin das alles führt? (d).”[412]

Zunächst soll darauf hingewiesen werden, dass Enescu bemerkenswerterweise von „Themen“ spricht und nicht von Leitmotiven und dadurch womöglich darauf hinzuweisen beabsichtigt, dass er diese Melodien nicht im Sinne der üblichen Bedeutung des Begriffs „Leitmotiv“ (im Wagner’schen Sinne) verstanden wissen will, sondern als Themen, die veränderbar und flexibel sind, die verarbeitet werden können. (Im Folgenden wird dennoch weiterhin von Leitmotiven oder Motiven gesprochen.)

Bei genauer Betrachtung der Angaben Enescus fällt auf, dass er das Leitmotiv Antigones entgegen seiner Angabe auf dem Skizzenpapier in einem Atemzug mit dem Iokastes nennt – was einleuchtend ist und was durch die Bezeichnung auf dem Skizzenpapier bestätigt wird: *Antigone* (Tochter von Iokaste und Ödipus/„Le prédestiné“). Das folgende Leitmotiv in Enescus Zitat, das des Vatermordes, stimmt mit dem auf dem Skizzenpapier überein. Die letzte, enigmatisch anmutende Angabe Enescus, bringt die Bedeutungsvielfalt der Leitmotive gänzlich zum Ausdruck: die vier Noten, von denen Enescu spricht, erklingen im II. Akt als erste Äußerung der erwachten Sphinx:

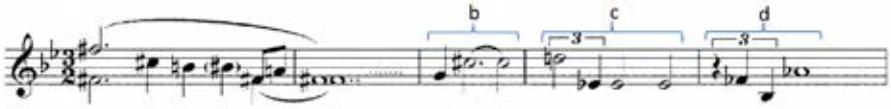


Aus der Fortsetzung dieser Passage ergibt sich das vollständige Notenbeispiel aus Enescus Zitat, mit der Angabe der entsprechenden Motive (Einheiten):



Der Mensch (a) bei der Frage (b), der Sphinx (c), zu was führt das alles? (d)[413]

Beim Vergleich dieses Notenbeispiels aus Enescus Zitat mit dem Leitmotiv *Le destin/ Son destin, (La Sphinge)* fällt auf, dass der zweite Abschnitt mit den Angaben des Zitats übereinstimmt, der erste jedoch nicht:



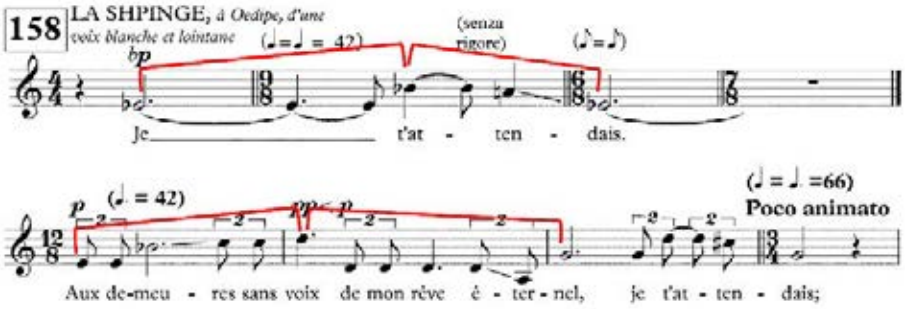
412 Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 826.
413 Ebda.

Die Leitmotive *Le destin, Son destin, (La Sphinge)* und das des Schicksals sowie das Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* sind so eng miteinander verwoben, dass die Sphären letztlich nicht voneinander getrennt werden können. Die Sphäre Ödipus' wird mehrfach repräsentiert: durch ihn als Menschen und durch die Sphäre des Schicksals, die in direkter Verbindung zur Sphinx steht, die neben der des Schicksals auch die Sphäre der Frage repräsentiert.

> „Als Faktor des Geschehens ist die Sphinx das Rätsel, die Frage. Das erste Leitmotiv der Sphinx wäre das Leitmotiv der Frage und auch des Zweifels, so würde man ihre Erscheinung in den ersten beiden Akten verstehen. […] Auch im dritten Bild behält das Motiv seinen fragenden Charakter bei; Enescu selbst weist mit seiner beunruhigenden Aussage ‚Wohin das alles führt' auf diese Untereinheit hin; die fragende Form erscheint im dritten Akt auch in dem Moment wo der Schäfer, der das Geheimnis bewahrt, dazu aufgefordert wird zu antworten. […] Das zweite Leitmotiv von der ‚Sphinx als Schicksal' gehört zu einer breiteren Sphäre, die ähnliche Leitmotive beinhaltet, von anderen Figuren, die das Schicksal repräsentieren."[414]

Ödipus verkörpert alle diese Sphären in seiner Person. Jede der Sphären selbst kann weiterhin im Hinblick auf darin enthaltene Bedeutungssphären verstanden werden: Marbe unterscheidet zwei wesentliche, inhaltlich bedeutsame Aspekte des Leitmotivs der Sphinx[415]: Als Faktor des Geschehens repräsentiert die Sphinx das Rätsel und das Motiv der Frage und des Fragens. Der zweite Aspekt des Leitmotivs der Sphinx ist die „Sphinx als Schicksal". Diese beiden Bedeutungssphären werden sich auch bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper herausstellen; dabei wird insbesondere immer wieder das Motiv der Frage erscheinen. Im III. Akt befragt Ödipus durch Kreon das Orakel, er befragt Tirésias, er befragt Iokaste und schließlich den Schäfer. Das Motiv der Frage spielt eine entscheidende Rolle, da sie Ödipus zu dem handelnden Menschen macht, der ihn von allen Menschen in seiner Umgebung unterscheidet (vgl. Kap. 4 und Kap. 10 Schlussbetrachtungen).

Betrachtet man die übergeordnete Kontur, so stellt sich heraus, dass dieser Interpretation die Tatsache entspricht, dass die Motive b, c und d in Enescus Beispiel in ihrer Gesamtheit eine augmentierte und intervallisch variierte Form von a aus Enescus



414 Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 19.
415 Ebda., S. 832 ff.

Beispiel darstellt; eine dritte Variante folgt direkt danach ([158]+7); dies sind also alles verschiedene Aspekte derselben Bedeutungssphäre. Bereits im II. Akt manifestieren sich diese unterschiedlichen Erscheinungsformen des Frage-Motivs/Sphinx-Motivs (hier bei [158] und [158]+7):

Grundsätzlich steht jedes Leitmotiv für die bezeichnete Entität und darüber hinaus für die Sphären, in denen sich ihr Wirken und Handeln manifestiert (Schicksal – Ödipus – Sphinx; Iokaste – Antigone; Laios – Vatermord etc.).

Wie gesehen, spiegelt sich die Unzertrennlichkeit Ödipus' mit seinem Schicksal auf Ebene des Leitmotivs wider. Gemeinsam wirken sich Ödipus und sein Schicksal auf das gesamte Geschehen der Tragödie und das Leitmotiv *Œdipe le prédestine* – auf musikalischer Ebene – auf alle anderen Leitmotive aus. „Wir bemerken ihren sich windenden Charakter und folgende intervallische Komponenten: die kleine Sekunde und die übermäßige Sekunde, der enharmonischen Skala Hisar entstammend. […] Man könnte es das Motiv des Leids und der Klage nennen."[416] Die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt wird belegen, dass allen Leitmotiven aus *Œdipe* mit dem Grundbaustein des Ur-Motivs der Klage, dem fallenden Sekundschritt, ein Grundbaustein gemeinsam ist, der das entscheidende Element bei der Gestaltung aller gesungenen (und instrumentalen) Melodien des III. Aktes ist und mit dem die Oper (durch das Leitmotiv *Œdipe le prédestiné*) eröffnet wird.

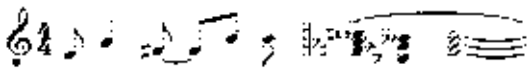
In den Motiven der Personen, die Ödipus verwandtschaftlich nahe stehen, finden sich die charakteristischen Zellen aus dem Motiv-Sphäre Ödipus/Schicksal wieder, so in den Motiven von Iokaste, Laios und Antigone. Andererseits zählt das Motiv der Sphinx wie gesehen auch in die Gruppe der Schicksals-Motive. Hier zeigt sich, dass die dem Motiv Ödipus/Schicksal immanente Mehrdeutigkeit auch Auswirkungen auf alle anderen leitmotivischen Bereiche hat, was letztlich dazu führt, dass die Leitmotive alle auf die eine oder andere Art miteinander in Beziehung stehen. Diese Besonderheit führt dazu, dass es verschiedene Parameter gibt, anhand derer man eine Einteilung der Motive in Gruppen durchführen kann. Marbe (1971) stellt unter Berücksichtigung der Korrespondenzen intervallischer Strukturen ein Beziehungsgeflecht zwischen den Leitmotiven her (vgl. Abb. 66, S. 207). Einen anderen Weg findet Cosma[417], indem er die Leitmotive der königlichen Familie als eine Gruppe auffasst (Ödipus, Iokaste, Laios, Kreon), die von der Gruppe der Schicksals-Motive „kontrapunktiert" wird (das Schicksals-Motiv, Tirésias, Sphinx). Bezeichnenderweise spricht Cosma von „musikalischen Idiomen", die für diese Motive verantwortlich zeichnen, wodurch zum Ausdruck kommt, dass es sich um durch bestimmte Eigenschaften definierbare, aber nicht genau festzulegende Merkmale handelt. Weitere Gruppen, die Cosma durch musikalische Idiome von anderen abgrenzt, sind die der Leitmotive von Städten (Theben, Korinth, Athen, das Exil), die Leitmotive der Götter/Wesen (Apollo, Eumeniden) und Leitmotive, die Momente der Entwicklung (die Schicksalsfügung, die ihn zum Verbrechen drängt, die Erfüllung des Schicksals) oder besondere Ereignisse repräsentieren

416 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 109.
417 Ebda., S. 106 ff.

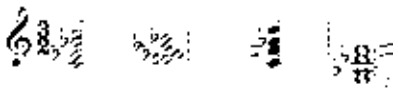
(Ödipus' Taufe, Tanz der Schäfer, Theben in Trauer, die Pest). Darüber hinaus nennt Cosma noch eine Gruppe von Leitmotiven, der Personen oder Personengruppen angehören: Der Schäfer, die thebanischen Krieger, die thebanischen Frauen. Eine solche Unterteilung ist für analytische Zwecke nachvollziehbar und sehr sinnvoll. Entscheidend ist jedoch die Feststellung, dass es für jedes Motiv unterschiedliche Kriterien und Argumente geben kann, sie zu einer Gruppe zuzuordnen. In dieser Mehrdimensionalität spiegelt sich die Grundidee des Konzepts leitmotivischer Arbeit bei Enescu.

Dadurch, dass sich der Klage-Gestus vom Anfangs-Motiv der Oper *Œdipe le prédestiné* auf alle musikalischen Strukturen ausweitet, ist der Klage-Gestus omnipräsent. Nimmt man den klagenden Gestus als Kriterium für eine Einteilung der Leitmotive in verschiedene Gruppen, so zeigt sich, dass dies nur schwer möglich ist, da allen Leitmotiven der Klage-Gestus als Grundbaustein gemeinsam ist. Bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt wird es deswegen nicht darum gehen, den Klage-Gestus nachzuweisen, sondern die Vielfalt der Erscheinungsformen zu untersuchen, die bereits in der Gestaltung der Leitmotive angelegt sind.

Dennoch lassen sich verschiedene Grade der Intensität der Klage bereits auf Ebene der Leitmotive unterscheiden. Diese stimmen in etwa mit den Bedeutungssphären überein. So besitzen alle Leitmotive, die in naher Beziehung zur Sphäre Ödipus/ Schicksal stehen, einen eindeutig klagenden Gestus (z. B. die Leitmotive Iokastes und Antigones, aber ebenso das Leitmotiv Tirésias'). Zur Gruppe von Leitmotiven, die auch zur Sphäre des Schicksals gehören, aber einen weniger eindeutig klagenden Charakter besitzen, gehören auch die Motive Laios' und Kreons. Diese Leitmotive stellen durch ihren Gestus eine Brücke zu den nicht klagenden Motiven der Götter und übernatürlichen Wesen her, die sich durch ihren Gestus sehr deutlich von der Sphäre Ödipus/Schicksal abheben, ohne dass sich eine Beziehung zu ihr bei genauerer Betrachtung nicht auch bemerkbar machen würde. Ihre Beschaffenheit unterscheidet sich von der Sphäre der anderen Motive vor allem durch die Verwendung eines grundsätzlich aufwärtsgerichteten Duktus der Melodie mit größeren Intervallen oder eine homophone Beschaffenheit. Dazu gehören die Motive der Götter und übernatürlicher Wesen:



Apollo *Apollo das Orakel*



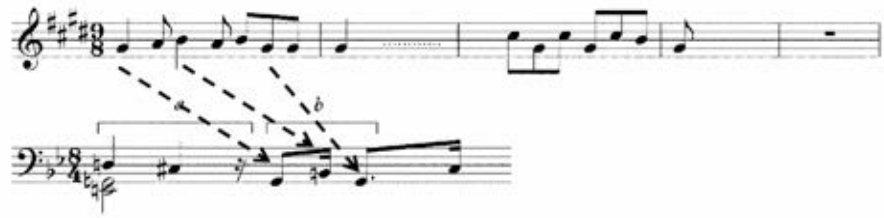
Die Eumeniden an Ödipus' Grab

Auch allen Leitmotiven, die mit Städten im „Grundzustand" assoziiert werden, sind bestimmte charakteristische musikalische Elemente gemeinsam, die sie stark von der Sphäre Ödipus/Schicksal unterscheiden, ohne nicht doch in Beziehung zu ihr zu stehen; sie sind grundsätzlich nicht klagend und besitzen:

– größere Notenwerte und daraus resultierend
– einen insgesamt ruhigeren Duktus, der diesen Leitmotiven
– einen geregelteren formalen Aufbau verleiht.

Diese Beschaffenheit wird z. B. am Motiv Athens deutlich, wobei die Zelle b des Motivs von *Le destin/Son destin (La Sphinge)* zur Herleitung seiner Faktur angeführt werden kann:

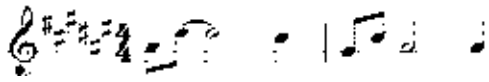
⑯ Athen



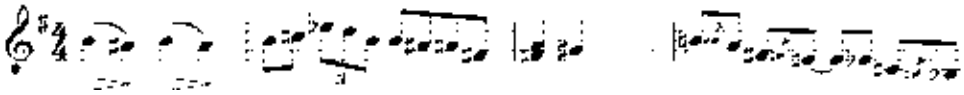
④ *Le destin/Son destin, (La Sphinge)*

Einen Sonderfall stellt das Motiv Thebens dar, dass im Grundzustand auch die eben beschriebene Beschaffenheit der Städte aufweist, aber doch auch bereits die fallende Sekunde in sich trägt und schließlich durch die Einwirkung Ödipus' und des Schicksals auf entsprechende Weise verändert.

⑰Theben



⑰Theben in Trauer



Das Motiv *Thèbes en deuil* ⑰a ist ein Bespiel für ein Leitmotiv, in dem der Klage-Gestus auf traditionelle Formen der Klage aus dem Totenbrauchtum zurückzuführen ist.

Πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει – Generative Leitmotive[418]

Wie gezeigt werden konnte, sind die meisten der Motive Enescus so, wie er sie auf der Skizze angegeben hat, in der Partitur nicht zu finden. Man findet nur Varianten davon, und somit erklärt sich der Begriff „abstrahierte Form", den Bentoiu verwendet hat, um die Art der Leitmotive in *Œdipe* zu bezeichnen (siehe S. 204). Es ist nicht möglich, sich auf eine Ur-Form der verschiedenen Leitmotive festzulegen. Die Leit-

418 „Alles bewegt sich fort und nichts bleibt." Übersetzt von: Otto Apelt, *Platons Dialog Kratylos*, in ders., *Platon: Sämtliche Dialoge* Bd. 2, (= *Philosophische Bibliothek*, Band 174), Leipzig 1918, S. 83.

motive beinhalten die Idee von der Gestalt, die der melodischen Kontur innewohnen soll. Diese ist aber nicht greifbar, insofern die Leitmotive sich in einem kontinuierlichen Veränderungsprozess befinden, d. h. die Motive sind prozesshaft gedacht: Das Element der Veränderung und Entwicklung ist konstitutiver Bestandteil und jede neue Erscheinung stellt die vorhergehende in Frage.[419] Aus diesem Grund ist es nicht möglich, auch nur eines der Motive, die Enescu auf seiner Skizze angegeben hat, notengetreu in der Partitur wiederzufinden. Die Mehrdimensionalität, die für das Motiv Ödipus/Schicksal konstatiert wurde, gilt für alle anderen Motive und resultiert in einer bemerkenswerten Form musikalischer Komplexität, in der prinzipiell jeder Moment der Musik die gesamte Tragödie repräsentiert und dabei zugleich auf das Motiv Ödipus/Schicksal verweist.

Vergegenwärtigt man sich dieses Konzept leitmotivischer Arbeit, fallen die Parallelen zu Wagners Ideen auf, und der enorme Einfluss, den Wagner auf Enescu ausgeübt hat, lässt sich spezifizieren. Pascal Bentoiu hat recht, wenn er sagt, dass sich die Komponisten hinsichtlich ihrer Denkweisen bei der Gestaltung melodischer Konturen und ihrer Verarbeitung in Form von Leitmotiven sehr unterscheiden. Bei Enescu gibt es keine feststehenden Leitmotive, es ist alles in Bewegung befindlich und wechselt entsprechend der dramatischen Handlung von einer Gestalt in die andere. Das Leitmotiv selbst ist in Bewegung befindlich und kann nur annähernd konkretisiert werden. Bei Wagner scheint zudem die Variabilität auf der Mikroebene weniger ausgeprägt, so dass es sich bei ihm mehr um Veränderungen durch Abtrennung und Verbindung sowie gleichzeitigem Erklingen von Leitmotiven handelt. Die Gestalt der Leitmotive selbst ist nicht so flexibel; dennoch generiert Wagner durch das von ihm komponierte Netz der Beziehungen zwischen den Leitmotiven die von ihm selbst postulierte Variabilität. Das übergeordnete Konzept, auf das die Arbeit mit Leitmotiven abzielt und ein allumfassendes musikalisches Gewebe erzeugt, durch das die Komposition organisch zusammengehalten wird, ist grundsätzlich das gleiche und ist in einem Wort Thomas Manns auf prägnante Weise zusammengefasst: „Beziehungsfest."[420]

Letztlich wird auch die Art der leitmotivischen Arbeit eines Komponisten selbst zu einem starken Ausdrucksmittel. Enescus Art, Leitmotive einzusetzen und sie miteinander zu verflechten, zielt u. a. auch auf eine Aufhebung der Zeit ab (vgl. Kap. 9 & 10). Diese Art zu denken verleiht dem ganzen Werk eine Grundstimmung. Thomas Mann äußerte sich zu diesem Aspekt leitmotivischer Arbeit in seiner Einführung zum Zauberberg folgendermaßen: „[…] das Leitmotiv, die vor- und zurückdeutende magische Formel, die das Mittel ist, seiner inneren Gesamtheit in jedem Augenblick

419 Bentoiu, *Masterworks*, 2010, S. 348: „In connection with the above remarks, I would like to revisit the idea of „thematic profile", in order to show that this is essential for the understanding of Enescus manner of work. He lived very intensely not in the of one or another theme, but in a world of abstract contours, such as certain ideal geometric forms, capable of generating unlimited quantities of thematic lines within an instrumentality, a register, an agogic flux, one or another rhythm, and so on."

420 Thomas Mann, *Wagner und unsere Zeit: Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, hrsg. von Erika Mann, Fankfurt a. M. 1983, S. 145.

Präsenz zu verleihen“[421] Dies könnte man als Beschreibung der leitmotivischen Arbeit Enescus bezeichnen.

Davon ausgehend, dass der klagende Gestus das charakteristische Element nahezu aller Leitmotive ist, geht es im folgenden Kapitel bei der Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt im Wesentlichen um die folgenden Fragen:

- Wie wendet Enescu den klagenden Gestus im III. Akt der Oper *Œdipe* konkret an? Wie setzt er dieses Ur-Element der Klage ein und inwiefern unterscheiden sich die im III. Akt vorgetragenen Melodien im Hinblick auf den darin enthaltenen klagenden Gestus?
- Wie differenziert Enescu den klagenden Gestus im Detail/auf der Mikroebene?
- Welche „Nuancen“ der Klage und des Klagens entstehen dabei? (Kosmos der Klage)
- Wie gewährleistet Enescu innerhalb des „Beziehungsfests“ die Wiedererkennbarkeit der Motive?
- Auf welche Weise wirkt die musikalische Komplexität im Dienste der Dramturgie des Geschehens?

Die Verwendung von Leitmotiven bedeutet u. a. auch „die Einführung von Musik als ein semantisch funktionierendes Zeichensystem in die Oper“[422], die nach Petersen auf zwei Wegen erfolgen kann: „Der Komponist verwendet ein Material, das, indem es auf einer bestimmten Konvention beruht, bereits semantisch besetzt ist. Der Komponist führt die Semantisierung des Materials im Prozess des Werkes herbei; wodurch eine werkimmanente Konvention begründet wird.“[423] Auch im Hinblick auf diese Frage gilt es, bei der folgenden Analyse eine Antwort zu finden, wobei es konkret um die Bedeutungsebenen der verschiedenen Formen von Klagen gehen wird, die Enescu anwendet.

421 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, aus der Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton, Frankfurt a. M. 1952, S. 8: „Aber es gibt andere – und zu ihnen muß ich mich rechnen – bei denen das einzelne Werk keineswegs diese vollendete Repräsentativität und Signifikanz besitzt, sondern nur Fragment eines größeren Ganzen ist, des Lebenswerkes, ja des Lebens und der Person selbst, die zwar danach streben, das Gesetz der Zeit und des Nacheinander aufzuheben, indem sie in jeder Hervorbringung ganz da zu sein versuchen, aber doch nur so, wie der Roman ‚Der Zauberberg‘ selbst und auf eigene Hand sich an der Aufhebung der Zeit versucht, nämlich durch das Leitmotiv, die vor- und zurückdeutende magische Formel, die das Mittel ist, seiner inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen. So hat auch das Lebenswerk als Ganzes seine Leitmotive, die dem Versuche dienen, Einheit zu schaffen, Einheit fühlbar zu machen und das Ganze im Einzelwerk gegenwärtig zu halten.“

422 Peter Petersen, *Alban Berg Wozzek. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), München 1985, S. 6.

423 Ebda., S. 6.

7 Der Ison in George Enescus *Œdipe* – Funktion und Erscheinungsformen

Der Begriff Ison wird in der byzantinischen Musik verwendet. Im *New Grove* findet sich folgende Definition:

> **Ison** (Gk.). (1) A Byzantine neume indicating the repetition of a note at the same pitch as the preceding one; see BYZANTINE CHANT, §3 (ii).
>
> (2) In the performance of Byzantine liturgical music, the drone-like sustaining of the fundamental note of the mode by some members of the choir while the other singers chant the melody; see BYZANTINE CHANT, §14[424]

In den entsprechenden Kapiteln der Einträge des Lexikons werden die Funktionen des Ison weiter erläutert. Als neumatisches Zeichen der byzantinischen Musik bewirke der Ison das Verharren der melodischen Bewegung. Erfolgt dieses Verharren über eine längere Zeitspanne, so handelte es sich um einen in (2) beschriebenen Ison: „To western ears the most striking performing practice is the use of an *ison* or drone to accompany liturgical singing."[425] Bei Giannelos wird der Ison zunächst folgendermaßen erklärt (mit Angabe des entsprechenden Notationszeichens aus der byzantinischen Musik):

> „L'ison répétition du son précédent; au commencement d'un morceau il produit le son initial. [Wiederholung des vorhergehenden Klangs; am Anfang eines Stückes erzeugt es den ersten Ton]."[426]

Über die Funktion und Entstehungsweise des Ison schreibt Giannelos: „La fondamentale[427] dépend du mode et de l'échelle. Elle correspond toujours avec la finale du mode et constitue aussi la note pour l'ison, c'est-à-dire, la note pour la tenue. La fondamentale ne correspond pas toujour à la première note de l'echelle."[428]

---

424 O. V., [Artikel] *Ison*, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove*, Second Edition, Band 12, Huuchir to Jennefelt, London 2001, S. 618.

425 Kenneth Levy/Christian Troesgård, [Artikel] *Byzantine Chant*, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove*, Second Edition, Band 4, Borowski to Canobbio, London 2001, S. 746.

426 Dimitri Giannelos, *La musique byzantine. Le chant ecclésiatique grec, sa notation et sa pratique actuell.* [*Die byzantinische Musik. Der griechische ekklesiastische Gesang, seine Notation und aktuelle Praxis*], Paris/Montreal 1996, S. 43.

427 Derjenige Ton, der als Fundament einer Skala aufgefasst werden kann (= Grundton).

428 Giannelos, *La musique byzantine*, 1996, S. 96: „Die Fundamentale hängt von der Skala ab. Sie korresponiert immer mit der Finalis des Modus und ist auch der Ison, d. h. die Note, die gahalten wird.

Im deutschen Sprachraum wird Ison häufig mit dem Begriff Bordun gleichgesetzt[429], was aber der Funktion und Wirkungsweise des Ison nicht gerecht wird. In den Beschreibungen des Borduns (im Englischen drone) wird häufig seine Funktion als unentbehrlicher Teil der Musik hervorgehoben, dessen Hauptfunktion aber letztlich doch darin besteht, eine passive Bezugsebene für andere Musik-Strukturen zu schaffen.

> „Der Bordun (lat. *burdo* und *bordunus*, frz. *bourdon*, ital. *bordone*, engl. *drone*, griech.-orth. ισον [*ison*], dt. *Stimmer, Brummer*) wird in älteren Lexika oft als (tiefer) Halteton zu einer Melodie beschrieben […]. Der Bordun ist sui generis immer musikalische Begleitung einer Melodie ohne eigene primäre musikalische Sinnstiftung. Diese Funktion hat er mit dem Generalbass (funktionsharmonischer Bass mit Continuo) gemeinsam, der im Abendland den Bordun verdrängte."[430]

Diese Funktion ist unumstritten und für große Teile der Erscheinungsformen des Borduns im Westeuropäischen Abendland zutreffend. Sie trifft z. T. auch auf den Ison zu, wobei im Fall des Ison – vor allem aus südosteuropäischer Perspektive – ein anderer funktionaler Aspekt im Vordergrund steht: Der Ison muss in einem erweiterten Sinn als eine musikalische Struktur mit eigener Syntax verstanden werden, die eine grundlegende Rolle bei der Entstehung von Melodien und (anderen) Syntax-Strukturen spielt. Für den südosteuropäischen Raum ist dies die entscheidende Funktion des Ison. Im Gegensatz zu Vorstellung des Ison als kompakte, unzertrennbare Struktur, wohnt in diesem Verständnis dem Kern des Ison ein generatives Potenzial inne, aus dem heraus melodische Linien und Syntax-Strukturen entstehen. Diese können sich aus dem Ison „herauslösen", sich entfalten und dann dann wieder zu einem Ison zusammenfinden, der nicht notwendigerweise mit dem Ausgangs-Ison übereinstimmt. Dieses metaphysische Verständnis der Wirkungsweise des Ison ist charakteristisch für den Raum Südost-Europas. Man kann ihn in der byzantinischen Liturgie auch als primäre Form der Heterophonie verstehen und somit als „Geburtsort" der südosteuropäischen Formen der Mehrstimmigkeit betrachten. Während der Ison in den rumänischen Musikwissenschaften ein vielbeachtetes Phänomen ist[431], hat sich seitens der westeuropäischen Musikwissenschaften erst in den vergangenen Jahren ein Interesse für den Ison entwickelt[432].

In einigen Erläuterungen zum Bordun treten Reminiszenzen an diese metaphysische Komponente zum Vorschein und kommen z. T. auch in der Unterscheidung von „har-

---

Die Fundamentale korrespondiert nicht immer mit der ersten Note der Skala." Übersetzt von Roberto Reale.

429 Vgl. Rudolf M. Brandl, [Artikel] *Bordun*, in: *MGGS2*, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 69.

430 Ebda., Sp. 69–71.

431 Secară 2006, Papană 2011, Pop 2007.

432 In den Jahren 2015 und 2016 hat sich das von Prof. Violeta Dinescu initiierte musikwissenschaftliche Symposium *ZwischenZeiten* dem Thema Ison gewidmet (Universität Oldenburg in Kooperation mit dem Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst).

monischem Bordun“ und „Gerüstbordun“ zum Ausdruck.[433] Womöglich war diese metaphysische Komponente ursprünglich auch für den Bordun charakteristisch, was z. B. in Brandls Arbeit *Über das Phänomen Bordun (Drone). Versuch über die Beschreibung von Funktion und Systematik* (1976) anklingt, wenn er bemerkt, dass bei zahlreichen Autoren Hinweise auf die Zuordnung zu „psychischen Erlebnismomenten“ zu finden sind (Schneider 1957, Sachs 1968, Lach 1913, Daniélou 1968, Gerson-Kiwi 1972 und Collaer 1960). Insbesondere Marius Schneider betont anhand von Bespielen die „mystic force“:

> „The long sustained (non rhythmical) drone also appears to represent a particular mystic force. In West Africa (Baule) it is thought to be the expression of ‚female strength‘. Among the Menominee it is sung by women to help the men. In the Caucasus it is associated with a melody used in healing the sick. Among the Indians of western Brazil a woman utters persistent piercing cries, while the men sing a solemn communal song. In the South African panpipe bands the drone is called the ‚weeping note‘.“[434]

Bei Foedermayr (1968) findet sich darüber hinaus eine Beschreibung des Bordun als „timeless absoulte“, wobei stets auf die psychische Funktion hingewiesen wird.

Der Ison als Struktur mit eigener Syntax und generativem Potenzial, entspricht der Art des Ison, die Enescu in *Œdipe* verwendet. Dabei gestaltet er unterschiedliche Formen von Ison, die verschiedenen Funktionen im Hinblick auf die Dramaturgie der Oper erfüllen. Die dramaturgische Wirkungsweise basiert auf der Funktion des Ison als Fundamentale, wie sie in der byzantinischen Musik üblich war (s. o.). Im Prolog von *Œdipe* entsteht das Ur-Motiv der Klage, der fallende Sekundschritt *G-Fis*, aus dem das gesamte musikalische Material der Oper gewonnen wird, aus einem Ison.

433 Vgl. Brandl, [Artikel] *Bordun*, 1995, Sp. 72.

434 Marius Schneider, *Primitive Music*, in: Egon Wellesz, (Hrsg.), *The New Oxford Dictionary of Music*, Band 1: *Ancient and Oriental Music*, London 1957, S. 50.

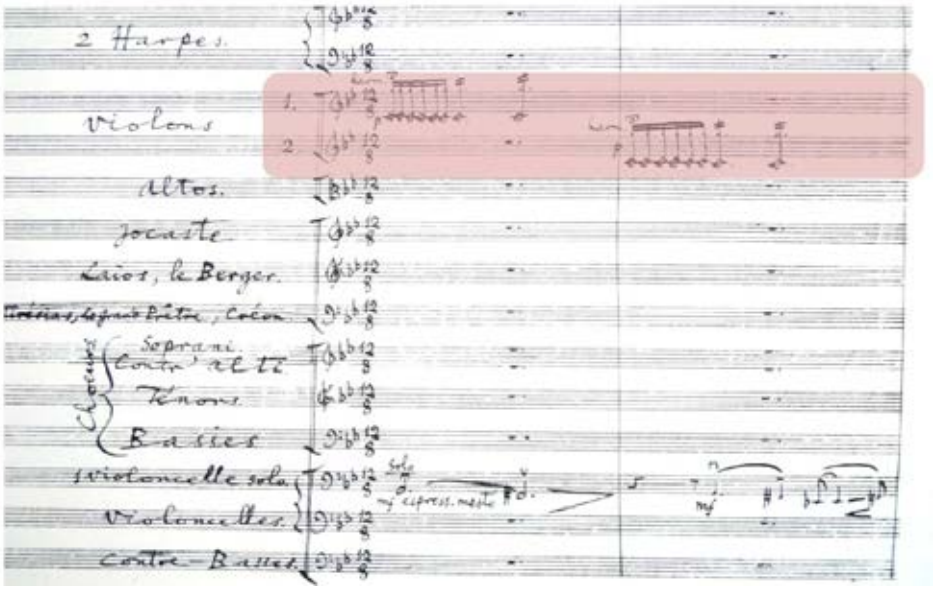


Abb. 68: Ison zu Beginn des Prologs; Manuskript von *Œdipe*

Die Entstehung des musikalischen Materials aus einem Ison entspricht auch dem tragödien-theoretischen Anspruch Aristoteles, dass sich das gesamte Geschehen der tragischen Handlung entelechisch aus einer Idee entfalten soll. Somit ist in den ersten Takten der Oper der „Keim" für die gesamte Tragödie angelegt. Von diesem Ison aus entsteht die Musik der Oper und findet an wichtigen Stellen zurück zu verschiedenen Zustandsformen dieses Ison. Die Flageoletts der ersten und zweiten Violinen suggerieren die rhythmisierte Kontinuität einer Zeit (Ison als „Ur-Zeit"), in der die Tragödie von Ödipus wie eine Intarsie erschein. Die Ur-Zeit wird dadurch nicht unterbrochen, sondern nur für die Dauer der Ereignisse hör- und sichtbar gemacht. Der Ison wird dadurch zu einer Kraft, die – ähnlich dem Schicksal – im Hintergrund unablässlich wirkt und vor dessen Hintergrund alle anderen Ereignisse sich abspielen. Die Analyse des III. Aktes wird zeigen, dass die Wirkung des Isons als vorwärtstreibende Kraft durchgehend spürbar ist. Im III. Akt stehen sich an denjenigen Stellen, an denen sich die wichtigsten Ereignisse abspielen, oftmals nur der Mensch und ein Ison gegenüber, als zwei entgegengesetzte Größen.

In der Analyse der gesungenen Melodien des III. Aktes wird immer wieder auf das Vorkommen und die Funktion der Isons hingewiesen. Diese können vom expressiven Zittern eines einzelnen Tones, über figurierte Formen, in denen mit mehreren Orchesterstimmen das Zittern auskomponiert wird, bis hin zu vibrierenden Klangstrukturen mehrerer untemperierter Instrumente im Unisono variieren und eröffnen dadurch einen Raum, in dem sich die Klage entfaltet. Als „unsichtbare" Kraft („mystic force") treibt der Ison das Geschehen im Hintergrund unaufhaltsam und auf „unerklärliche" Weise voran. Im Folgenden sind einige Beispiele für unterschiedliche Isons in *Œdipe* angegeben (rote Markierung).

Einzelner Ton als Ison:

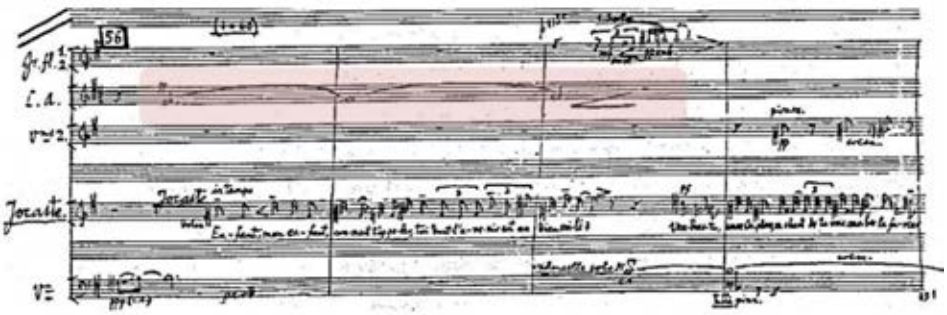


Abb. 69a: Ison aus dem I. Akt, Ziffer [56]: Iokaste

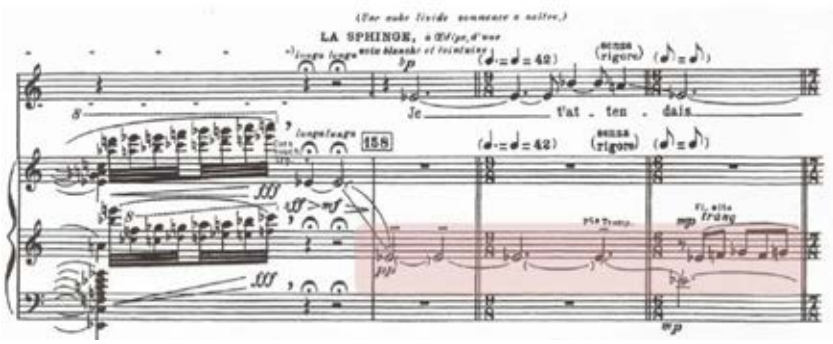


Abb. 69b: Ison aus dem II. Akt bei Ziffer [158]: La Sphinge

Ison aus der Überlagerung verschiedenartig figurierter Orchesterstimmen. In diesem Fall 6-Tolengruppen und Triolen-Gruppen, die im zweiten Takt in einen Liegeton wechseln:

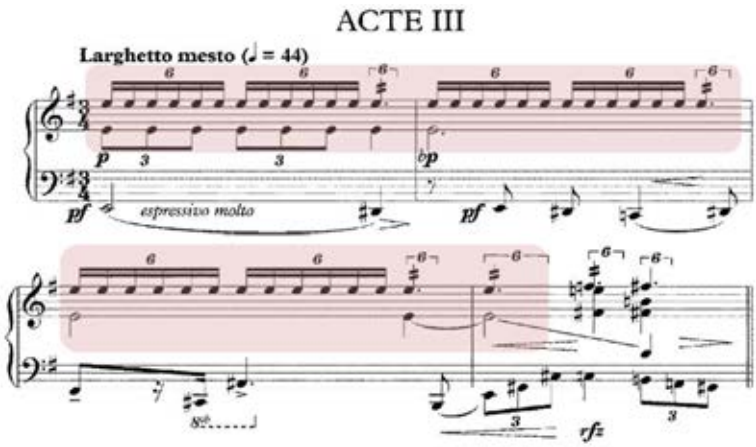


Abb. 70: Ison vom Anfang des III. Aktes, Ziffer [198]-4

Im folgenden Beispiel wird der figurierte Ison durch einen Wirbel in der Pauke erzeugt:

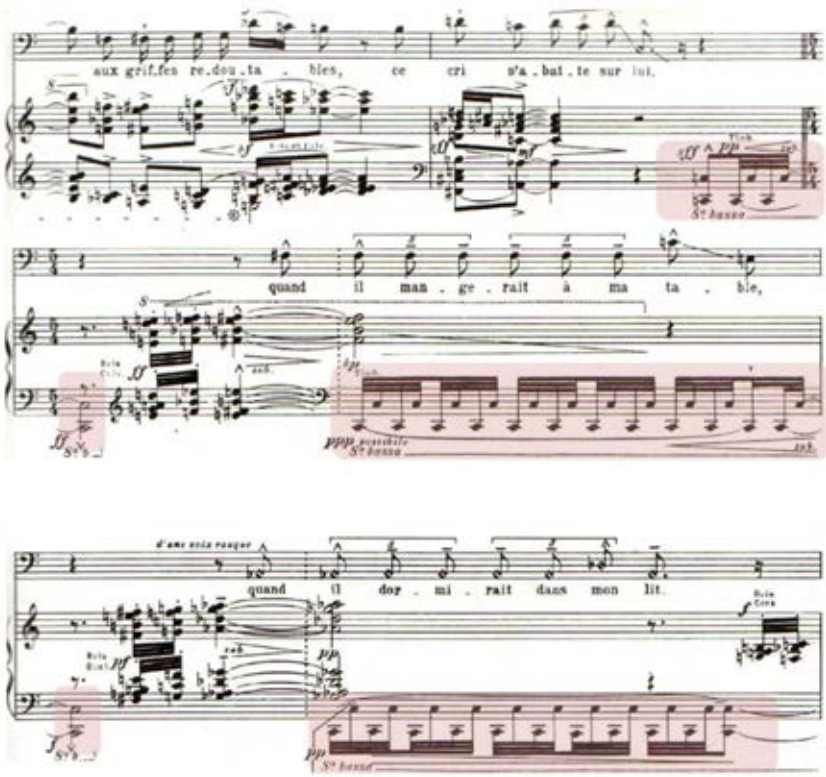


Abb. 71: Ison aus dem III. Akt bei [222]+2

Beim folgenden Ison handelt es sich um eine komplexe, mehrstimmig figurierte Form, an der mehrere Orchesterstimmen beteiligt sind. Dieser Ison besitzt gleichzeitig leitmotivische Funktion (Leitmotiv *Apollon, l'oracle* und *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée*).

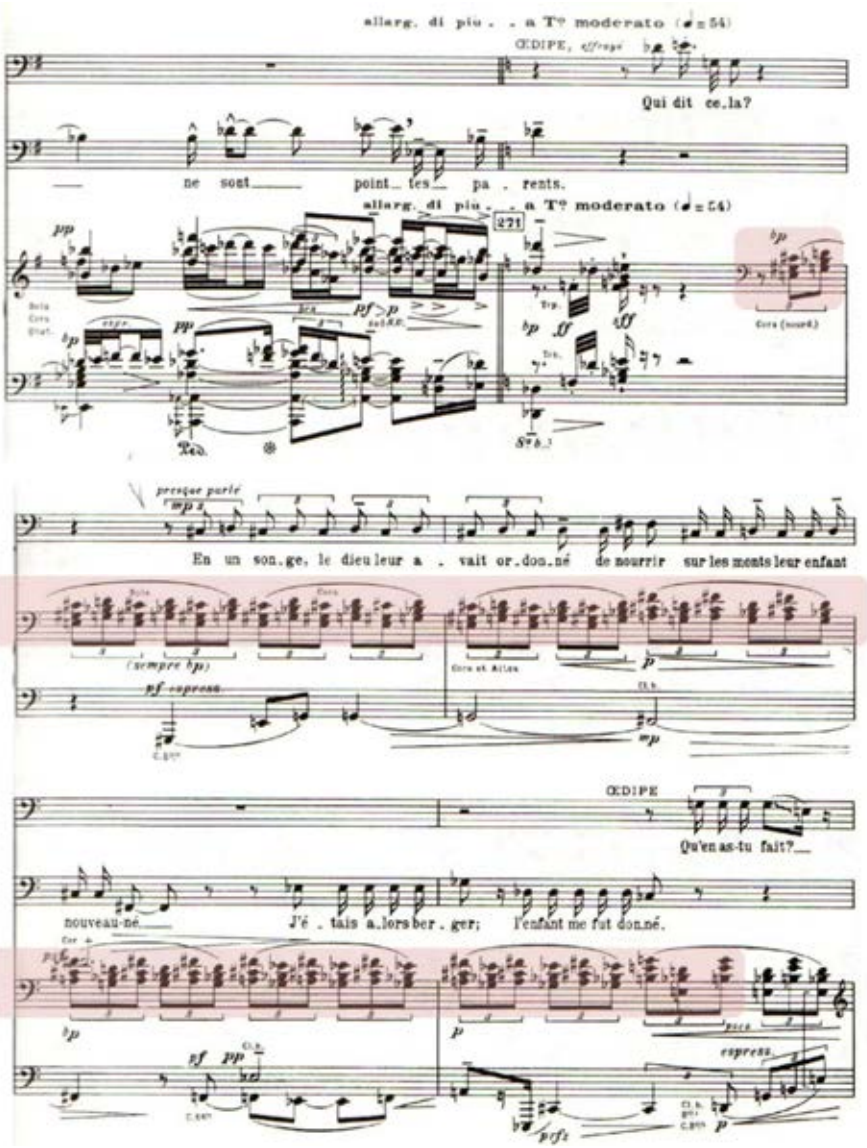


Abb. 72: Ison aus dem III. Akt bei [271]

Durch den komplexen, mehrstimmig figurierten Ison mehrerer Orchesterstimmen entsteht im folgenden Beispiel die Wirkung „vibrierender Klangblöcke“; die Grundstruktur der Musik wird hier gleichsam wie durch tektonische Bewegungen „erschüttert“.

Abb. 73: Ison aus dem III. Akt bei [287]

Im nächsten Beispiel entsteht durch die Projektion des mehrstimmigen Ison auf das gesamte Register des Orchesters eine Form „gespannter Leere“. Die Sekundreibung des Klage-Gestus’ der fallenden Sekunde ist dabei vertikal projiziert. Diese Passage enthält die ersten Worte Ödipus, kurz nachdem er sich die Augen ausgestochen hat, und stellt somit den Moment höchsten Schmerzes dar. Dass der Ison gerade hier in dieser Form erscheint, entspricht der Beobachtung, dass gerade die Momente höchsten Schmerzes sich am „leisesten“ manifestieren. „Die größte Freude sei stumm, wie der größte Schmerz.“[435]

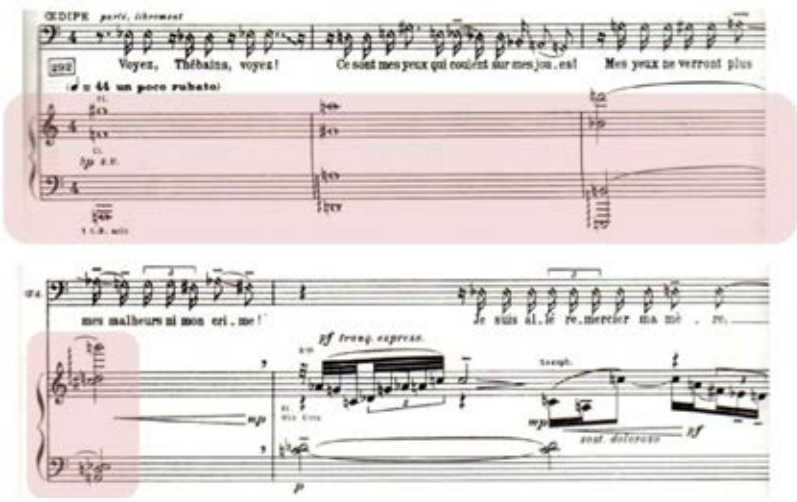


Abb. 74: Ison aus dem III. Akt bei [292]

Im gesamten III. Akt der Oper *Œdipe* kommt eine Vielzahl verschieden gestalteter Isons vor, die wie eine „vorwärtsdrängende Urkraft“ wirken. An denjenigen Stellen des Geschehens, an denen die „Wirkung“ der tragischen Dimension deutlich zum

435 August Heinrich Julius Fontaine, *Eugenie, der Sieg über die Liebe*, Erster Band, Halle 1814, S. 132 in: https://books.google.de/books?id=05xbAAAAcAAJ, aufgerufen am 12.05.2016, 14:57 Uhr.

Vorschein kommt und demzufolge die Intensität des Ausdrucks am stärksten ist, liegt im III. Akt oftmals ein Ison vor, auf dem sich, wie im letzten Notenbeispiel zu sehen ist, die Melodie (oder Stimme) des Menschen, der gleichsam „im Angesicht des Schicksals“ steht, entfaltet. Der Ison kann dabei im Sinne eines „Ur-Klangs“ verstanden werden, in dem die Tragik der menschlichen Existenz Form annimmt.

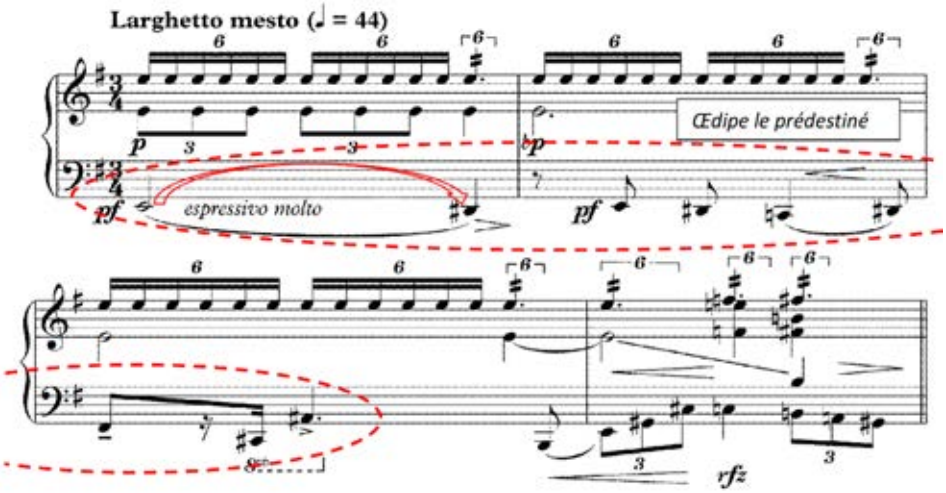
Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet die Analyse aller gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe*. Nach der Abschrift aller gesungenen Melodien wurden diese unter Zuhilfenahme der in Teil I der Arbeit erarbeiteten Kriterien und nach der unter Kap. 4 angegebenen Methode, in Hinblick auf den darin enthaltenen Klage-Gestus analysiert. An einigen Stellen (Exkurse) wurde die Analyse des Klage-Gestus auf andere Bereiche der Partitur des III. Aktes ausgeweitet, so dass das gesamte Ausmaß der gestalterischen Auswirkungen des Klage-Gestus zum Vorschein kommt.

Die Musiksprache Enescus im III. Akt von *Œdipe* sowie in der gesamten Oper kann nach Auswertung der Ergebnisse der Analyse als ein Kosmos der Klage aufgefasst werden, dessen Beschaffenheit und Funktionsweise in einer Schlussbetrachtung abschließend erörtert werden. Dabei wird sich herausstellen, wie Enescu mit der musikalischen Konzeption seiner Oper durch die Verwendung einer avantgardistischen Musiksprache ein zeitloses Thema in den Kontext seiner Zeit übersetzt und das Resultat dieser Transferierung gleichzeitig musikalische Grundbegriffe und Grundauffassungen wie die des „Werks“ musikalisch und philosophisch in Frage stellt.

Teil II

8 Analyse des Klage-Gestus in den Gesangsmelodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* von George Enescu

Der III. Akt der Oper *Œdipe* von George Enescu beginnt mit einem Zitat, in dem die ersten vier Takte des Prologs der Oper tongetreu wiedergegeben werden:



I a)	II d)	III δ)	IV instrumental)	V -

Abb. 1: *Œdipe* von George Enescu; Beginn des III. Aktes, Takte 1–4[436]

436 Alle Notenbeispiele in der Analyse sind, wenn nicht anders angegeben, vom Autor durchgeführte Abschriften aus dem Klavierauszug der Oper *Œdipe* von Henry Lauth, Edition Salabert 1936; die Angaben erfolgen unter Nennung der Ziffer oder der Taktzahlen.

In Übereinstimmung mit der entsprechenden Passage aus dem Prolog enthält dieses Zitat die Leitmotive *Œdipe le prédestiné…* und *… qui gémit sous le poids de ses maux …* (zur Analyse dieser beiden Leitmotive in Hinblick auf den Klage-Gestus vgl. Kap 6). Dieses Zitat ist insofern besonders hervorzuheben, da diese Form notengetreuer Wiederholung für Enescus Kompositionstechnik sehr untypisch ist. Umso bedeutungsvoller ist dieser Beginn des III. Aktes im Hinblick auf Enescus Interpretation des Mythos. Zum einen richtet Enescu mit diesem Zitat die Aufmerksamkeit auf den eigentlichen Beginn der sophokleischen Tragödie des *Ödipus Rex*. Zum anderen wird durch dieses Zitat deutlich, dass der Ausgangspunkt der Tragödie schon längst erfolgt ist, nämlich bereits mit dem Beginn der Oper. Diese musikalische Gestaltungsweise unterstreicht die dramaturgische Konzeption des Librettos und hebt die tragische Konstellation des Geschehens hervor: viele Jahre sind seit dem Beginn der Erzählung vergangen, aber an den Grundvoraussetzungen, unter denen sich Ödipus' Leben vor dem Zuschauer abspielt, hat sich nichts verändert. Der bis zum Beginn des III. Aktes zurückgelegte Weg und alle darin enthaltenen Ereignisse werden in einem Ineinander zeitlicher Mehrdimensionalität gleichsam verschlungen: die vier Takte essentialisieren das Geschehen und komprimieren die Zeit. Was bleibt, ist das, was von Beginn der Oper an feststand: das Leid als Folge des scheinbar unüberwindbaren Schicksals, das mit dem ersten Takt der Oper als Motiv gesetzt wird. Hier, zwei Akte und hunderte von Takten später, erscheint es unverändert mit gleichen Tonart-Vorzeichen und gleicher Instrumentierung.

Die Gestaltung des Motivs *Œdipe le prédestiné* und die darin enthaltenen motivischen Bausteine ermöglichen die Sphäre des Urschicksals (Le Pré275

276

destin, kein Leitmotiv), mit anderen Motiven und Leitmotiven zu verknüpfen und ineinander übergehen zu lassen. Dadurch sind alle durch Leitmotive dargestellten Ereignisse oder Personen oder Orte letztlich immer wieder als Konsequenz des omnipräsenten „Prédestin" aufzufassen (vgl. Kap. 6 über die Leitmotive in *Œdipe*). So verhält es sich auch mit der folgenden Klage der Thebaner, die sich bis Ziffer [207]+4 erstreckt. Sie markiert den Beginn der ersten formalen Einheit des III. Aktes.[437]

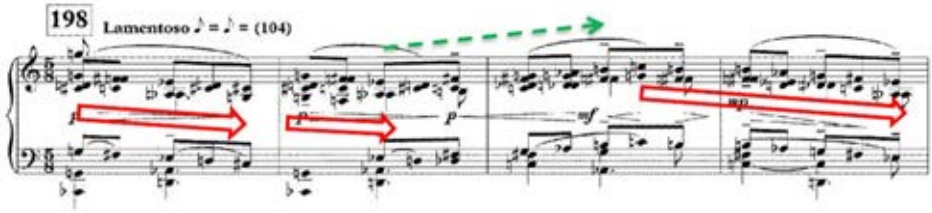
437 Grundsätzlich kann der III. Akt auf formaler Ebene in zwei große Abschnitte geteilt werden: ein Vor und ein Nach der Anagnorisis. Diese Großeinheiten lassen sich weiter in Untereinheiten gliedern, an denen sich wiederrum der formale Rahmen der Analyse orientiert (vgl. Kap. 4).

Tab. 1: Formale Gliederung des I. Aktes

Abschnitt/Seite	Anfang	Ende	Beteiligte Akteure
Prolog-Zitat	198	198+4	instrumentale Einleitung
1	198+5	207+4	Klage des thebanischen Volkes
2	207+4	213	Ödipus + großer Priester
3	213	223+1	Ödipus + Kreon
4	223+1/2	248	Ödipus + Tirésias
5	248	261	Iokaste + Ödipus
6	261	277	Chor + Iokaste + Phorbas + Ödipus
7	278-1	286+2	Ödipus + Schäfer
8	286+2	299+2	Ödipus
9	299+2	305	Antigone + Ödipus
10	305	312	Kreon + Ödipus + Antigone
11	312	Ende	Ödipus + Chor

8.1 1. Abschnitt

Der Abschnitt beginnt mit einer vier Takte langen instrumentalen Einleitung des Orchesters und ist mit *lamentoso* überschrieben. Der abwärts gerichtete klagende Gestus ist darin deutlich erkennbar:



I a)	II d)	III α) als „Grundbaustein“ einer sehr langen Klage	IV Ödipus	V -)

Abb. 2: Viertaktige instrumentale Einleitung zur Klage des thebanischen Volkes, Akt III., Ziffer [198]

Diese vier einleitenden Takte direkt im Anschluss an das Zitat des Prologs und unmittelbar vor dem Einsatz des Chores haben eine besondere Funktion: sie brechen aus dem Kontinuum des unausweichlichen Schicksals hervor und leiten in das Geschehen zu Beginn des III. Aktes über. Dadurch werden die Überlagerung und Gleichzeitigkeit verschiedener zeitlicher Ebenen des Geschehens musikalisch umgesetzt. Bei dieser Klage handelt es sich um ein für „traditionelle“ Klagen typisches Beispiel. Außerdem tritt ein charakteristisches Merkmal der Kompositionstechnik Enescus zum Vorschein, das im Folgenden beschrieben wird: die extreme Variabilität einzelner Motive und Melodien innerhalb klar strukturierter Formen.

Die Stimmung zu Beginn des III. Aktes der Oper ist durch und durch geprägt von der leidvollen Atmosphäre, die in Theben aufgrund der dort grassierenden Pest herrscht.

In der Bearbeitung von Edmond Fleg und George Enescu wird diese Stimmung durch die Chorklage, die in Sophokles' Original an dieser Stelle nicht enthalten ist, eindrücklich wiedergegeben. Der gesamte Abschnitt basiert auf dem Motiv, das von Enescu selbst als Leitmotiv „*Thèbes en deuil*" bezeichnet wurde:

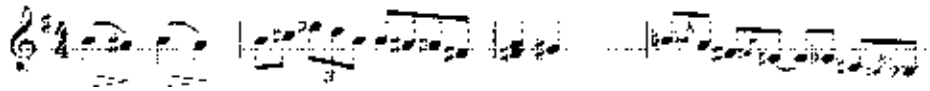
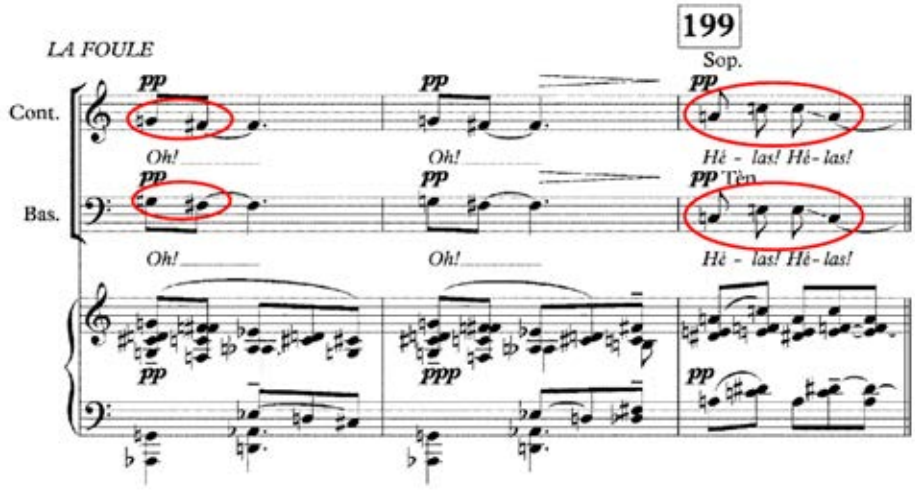


Abb. 3: Leitmotiv *Thebes en deuil* aus der Skizze mit Leitmotiven von Enescu (vgl. Kap. 6)

Dieses Motiv enthält alle musikalischen Elemente, die im weiteren Verlauf des Geschehens bis Ziffer [207]+4 von Bedeutung sein werden, so u. a. das Seufzer-Motiv der fallenden Sekunde, das als solches von dem Chor bei ihrem Einsatz mit dem Ausruf „*Oh*" aufgenommen wird.



I a)	II c)	III β)	IV Chor der Thebaner	V a+b)

Abb. 4: Einsatz des Chores im III. Akt, Ziffer [198]+4

Der auf- und abwärts geführte Kleinterzsprung kann als „Ausdehnung" der ursprünglich auf das Sekund-Intervall bezogenen Klage-Geste aufgefasst werden (die Kontur ist ähnlich); das glissando von c'' zum a' ist eine Intensivierung des Klage-Gestus im Raum des Terzintervalls und wirkt als verstärkter Seufzer; außerdem verweist diese Klage-Kontur des Chores und insbesondere das Terzintervall auf das Motiv *Le destin/ Son destin*:

Abb. 5: Erster Teil des Leitmotivs *Le destin/Son destin*
aus der Skizze mit Leitmotiven von Enescu (vgl. Kap. 6)

In der Klage des Chores der Thebaner stimmt der klagende Gestus auf musikalischer und semantischer Ebene überein: der sprachlich klagende Ausruf „*Oh*“ findet in dem Sekundmotiv seine direkte Korrespondenz. Auch die Orchesterstimmen sind dem Motiv *Thèbes en deuil* und somit dem klagenden Gestus verpflichtet. Nach Schauer zählt dieser Typ Klage zu den traditionellen Totenklagen: „[…] die in der historischen Realität (zu verschiedenen Zeiten) im Totenkult praktizierten Formen der Totenklage, von denen eine wohl responsorisch war.“[438]

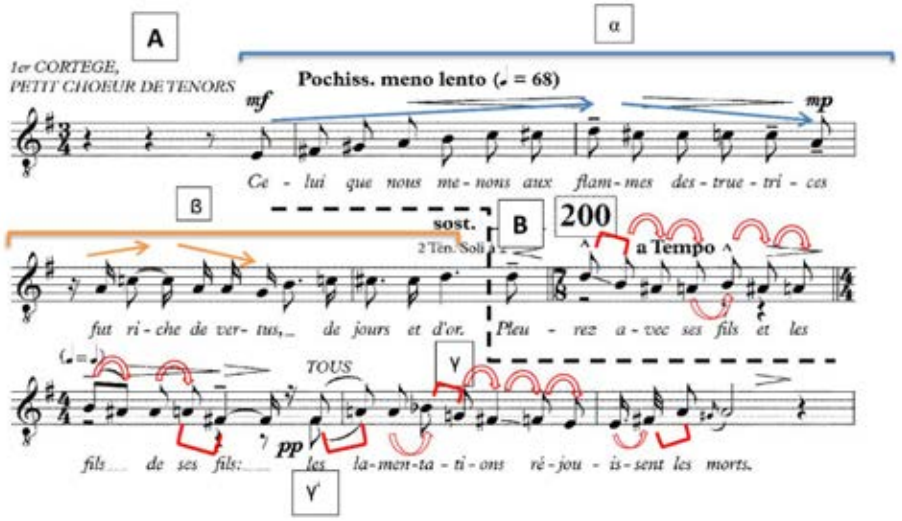
Auf den ersten Einsatz des Chores folgen abwechselnd Einsätze kleinerer Teile des Chores (sog. Cortèges) und des gesamten Chores, so dass in [199]-1–[207]+4 insgesamt vier Abschnitte mit je zwei Unterabschnitten entstehen:

Tab. 2: Formaler Aufbau des ersten Abschnitts; Klage des thebanischen Volkes aus dem III. Akt, Ziffer [198]–[207]+4

Beteiligte Gesangs-/Chorstimmen	Ziffer	Anzahl der Takte
1. Abschnitt		
Instrumentale Einleitung (Abb. 2)	198 – 198+4	4
Gesamter Chor (Abb. 4)	198+5 – 199	3
1er Cortège, Petit Chœur de Tenors (Abb.6 & 7)	199+1 – 200+3	9
Gesamter Chor (Abb. 12)	201 – 202-3	4
2eme Cortège, Petit Chœur de Contrten. (Abb. 7)	202 – 204-1	11
Gesamter Chor (Abb. 13)	204 – 205-1	3
3eme Cortège, Petit Chœur de Soprani (Abb. 7)	205 – 207+4	10
Gesamter Chor (Abb. 14)	207 – 207+4	3

Die Tenöre bilden das erste Gefolge (cortège). Sie intonieren eine neuntaktige Melodie, welche auch die Form und Gestalt der folgenden petit cortège bestimmt.

438 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 341.



I a)	II d)	III γ)	IV Chor der Thebaner	V b)

Abb. 6: 1er Cortège, Petit choeur de Tenors, Akt. III. Ziffer [199]+2

Der erste Cortège übernimmt ebenso wie die darauffolgenden Cortèges grundsätzlich den Gestus der Einleitung des Orchesters, die in [199]+1 zunächst in einen Ison übergeleitet wird[439]. Verschiedene Formen von Ison werden auch die anderen Cortèges begleiten. Cortège und Gesamtchor ergeben gemeinsam eine Einheit: In den Cortèges werden jeweils rituelle Handlungen im Kontext der Klage beschrieben; in den Gesamtchören wird der Klagetypus wieder aufgenommen, der zu Beginn bei Ziffer [199]-2 erklungen ist. (vgl. Abb. 4). Dieses Wechselspiel dient der Intensivierung des Ausdrucks.

1er Cortège:	*Der, den wir den zerstörerischen Flammen anvertrauen, war reich an Tugenden, Tagen und Gold.* *Weint mit den Söhnen und den Söhnen seiner Söhne:* *Die Klagen erfreuen die Toten.*
Chor:	*Ödipus hört unsere Tränen und unser Schluchzen!*
2eme Cortège:	*Jungfrauen, löst eure Zöpfe, schert euch das Haupt.* *Gott der Unterwelt, Hades, hier ist die reine Jungfrau,* *die Zärtlichkeit nur noch in deinen Armen finden kann.* *Jungfrauen, löst eure Zöpfe, schert euch das Haupt.*
Chor:	*Ödipus! Höre unsere Tränen und unser Schluchzen!*

439 Zur Funktion des Ison in *Œdipe* vgl. Kap. 7.

3eme Cortège: *Fröhliches Kind, du wirst bald nur Asche sein.*
Das Schicksal hat dir die Sonne genommen, die Augen und die Liebe deiner Mutter.[440]
Kind, fröhliches Kind, du wirst bald nur Asche sein.

Chor: *Ödipus! Höre unsere Tränen und unser Schluchzen!*

Die Cortèges selbst (1mer, 2eme, 3eme Cortèges) lassen sich in zwei größere Abschnitte A und B unterteilen (vgl. Abb. 6). Diese größeren Abschnitte wiederum bestehen aus kleineren Unterabschnitten, die sich alle auf drei Typen melodischer Erscheinungen zurückführen lassen (α, β, γ in Abb. 6). α und β repräsentieren dabei eine Klageeinheit, die aus einer Art Vordersatz (α) und einem Nachsatz (β) besteht. Beide beinhalten ähnliche musikalische Substanz. γ bzw. γ‘ hingegen repräsentieren den Typ von Klage, wie er von dem Leitmotiv *Thèbes en deuil* vorgestellt wurde.

Der erste Cortège hat die Abfolge α, β, γ, γ‘, von der im zweiten Cortège abgewichen wird (α, β, α, γ, α), um dann im dritten Cortège wieder zur Ausgangsform zurückzukehren (α, β, γ, γ‘). Die Melodie von α hat eine symmetrische Kontur: sie besteht aus einer gleichmäßig aufsteigenden Melodielinie, die ebenso „bedächtig“ wieder absteigt und sich dabei von dem Ton *e‘* ausgehend bis zum Ton *d‘‘* ausweitet. β wirkt wie ein Nachsatz zu α insofern, als es wie eine gestraffte Variante von α gestaltet ist und schlussbildend wirkt. γ und γ‘ entsprechen dem Ur-Klage-Typ (vgl. Kap 6), zu dessen Merkmalen die absteigende Melodielinie gehört, die von einem hohen Anfangston ausgeht. Innerhalb dieser Klage-Einheiten können α und β als Vorbereitung bzw. spannungssteigernde Elemente für γ verstanden werden, die wiederum als spannungsanreichernde Abschnitte für die Gesamtchöre aufgefasst werden können, wodurch sich wie in vielen anderen Beispielen auch eine Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrostruktur ergibt. Gleichzeitig nimmt aber auch von Cortège zu Cortège ebenso wie von Chor zu Chor die Spannung und somit die Intensität der Klage zu: die Einsätze der Cortèges finden auf immer höheren Tönen – *e‘-ais‘-h‘* – statt. Gleichzeitig erfolgen Einsätze aufsteigend in den Stimmlagen (Tenor, Mezzo, Sopran). Alle diese Eigenschaften der Cortèges sind in Abb. 7 im Vergleich dargestellt.

440 Die Klage des Volkes über die Pest beinhaltet im Text eine „Vorahnung“ bzw. einen indirekten Hinweis auf Ödipus’ Schicksal: „Das Schicksal hat dir die Sonne genommen, die Augen und die Liebe deiner Mutter.“ Gemeint sind hier die Opfer der Pest; die Worte treffen aber auch auf Ödipus zu.

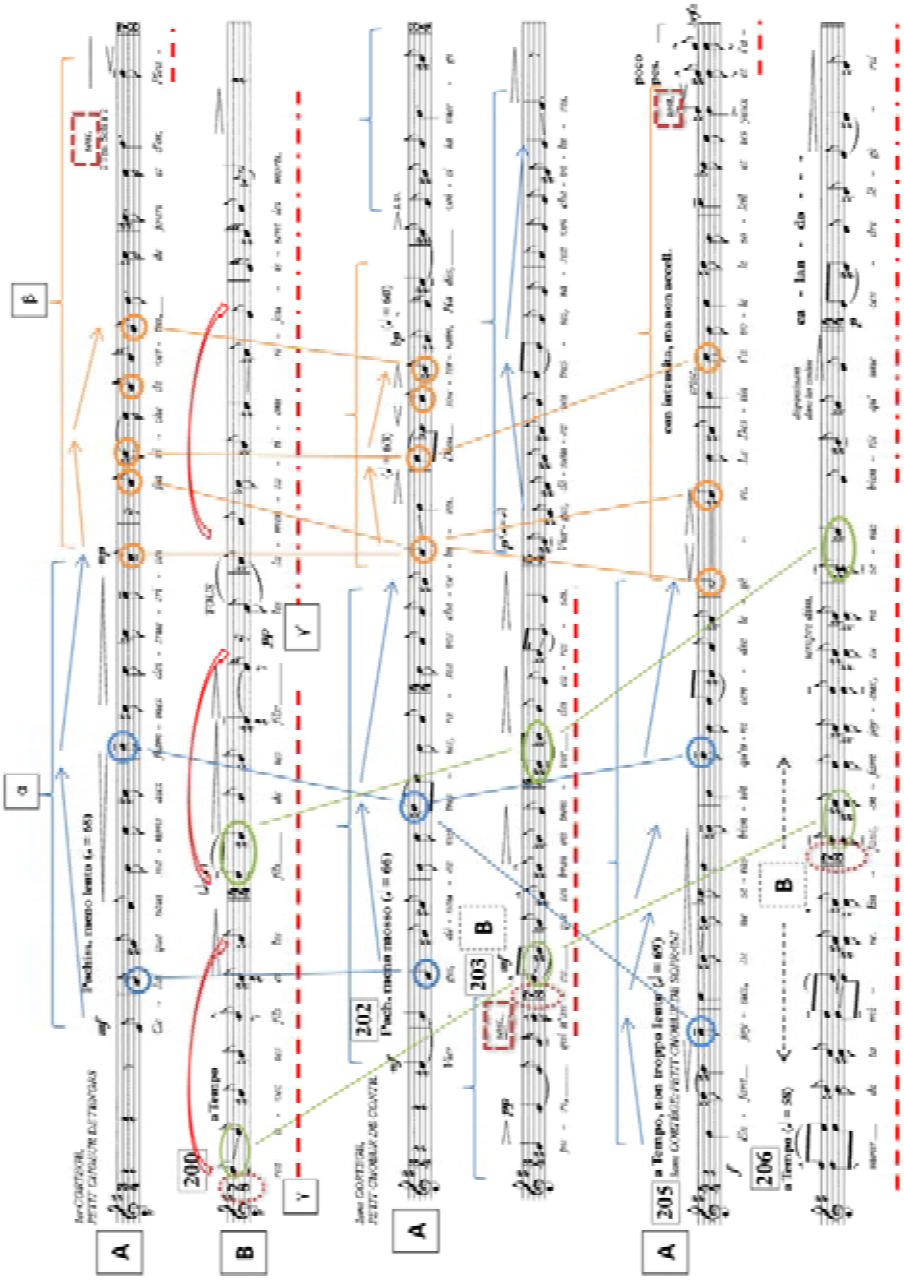


Abb. 7: Vergleich der Cortèges aus dem III. Akt, ab Ziffer [199]

Die formale Bauweise mit ihrer zweigeteilten Struktur hat eine direkte Übereinstimmung mit der Bauweise rumänischer Totenklagen[441]. Sie ist ein eindeutiger Hinweis für die Zuordnung dieser Passagen zu den traditionellen Klagen. Als Beispiel hierfür im Folgenden die Klage einer rumänischen Frau aus dem ehemaligen Jugoslawien für ihren Mann, aufgenommen 1975:

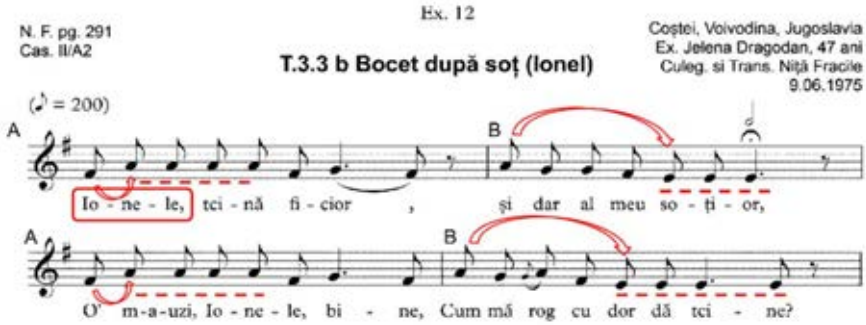


Abb. 8: Ausschnitt aus *Bocet după soţ (Ionel)* [*Klage für den Ehemann, (Ionel)*], aus: Sperl/Suliţeanu 1998, S. 125

Auch die Gesamtchor-Passagen folgen einem klaren Konstruktionsprinzip, innerhalb dessen bezüglich Ausdehnung und Tonvorrat variiert wird und die mit Ausnahme des zweiten Einsatzes auch im Register aufsteigen (*cis‘‘/d – fis‘/cis‘‘ – e‘‘/dis‘‘*). Das fehlende Aufsteigen des zweiten Einsatzes wird durch einen umso größeren vorhergehenden Aufschwung ausgeglichen.

441 Von der rumänischen Pianistin Raluca Ştirbăţ habe ich erfahren, dass es sich bei der Klage in der Pest-Szene um eine traditionelle rumänische Klage handelt, von der Enescu selbst berichtet hat, dass er sie in Rumänien gehört habe (persönliches Gespräch, 2. November 2015, Delmenhorst).

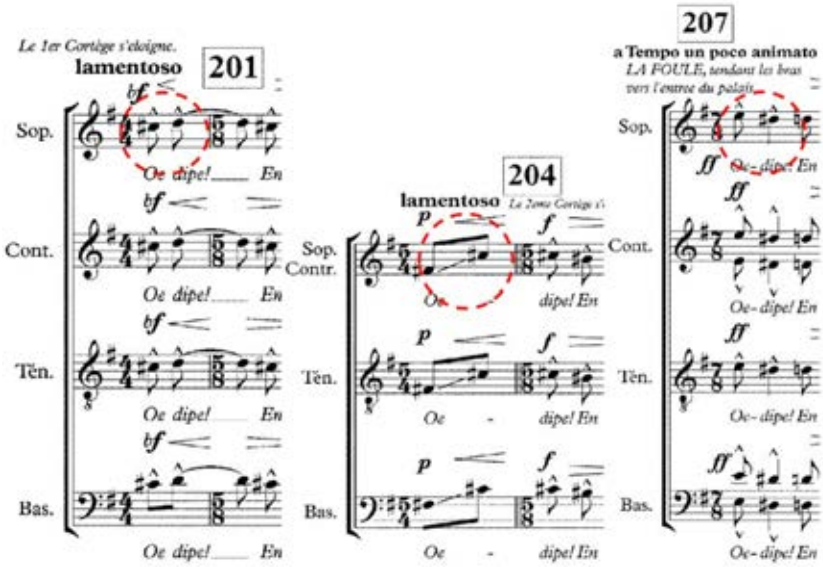


Abb. 9: Anfänge der Gesamt-Chöre zu Beginn des III. Aktes, [201], [204] und [207]

In den Gesamtchor-Passagen (Abb. 9 und 11) wiederholt das Volk Thebens immer wieder seine Bitte an ihren König, er möge ihr Flehen erhören und etwas gegen die Pest unternehmen. Auch diese Form der Klage entspricht den rumänischen traditionellen Totenklagen mit den bekannten Merkmalen: das Ausrufen eines Namens zu Beginn der Klage, der absteigende Melodieverlauf und die Tonwiederholungen am Ende der Einheit (Abb. 10 a und b):

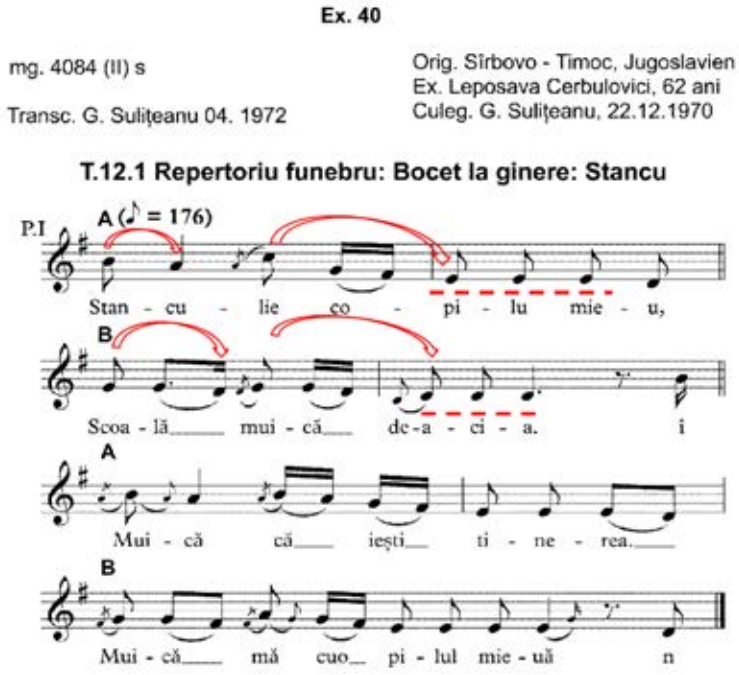


Abb. 10a: Anfang der Klage *Repertoriu funebru: Bocet la ginere: Stancu* [*Begräbnis-Repertoire: Klage für den Schwiegersohn: Stancu*] aus: Sperl/Sulițeanu 1998, S. 138

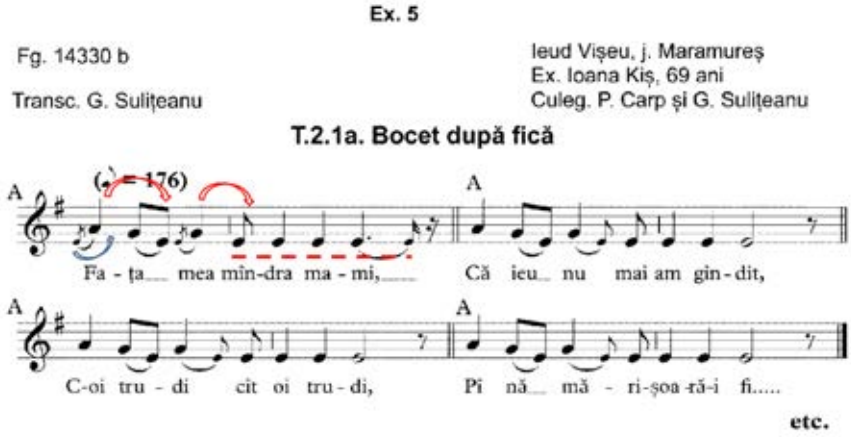


Abb. 10b: Klage *Bocet după fică* [*Klage für die Tochter*] aus: Sperl/Sulițeanu 1998, S. 123

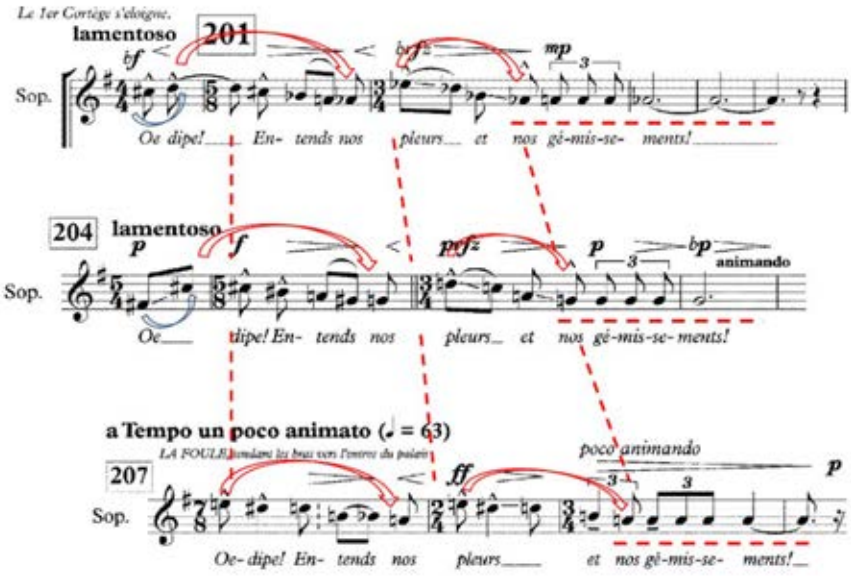


Abb. 11: Melodien der Gesamtchöre am Anfang des III. Aktes bei [201], [204] und [207]

Wie es auch für Klagen aus der traditionellen Musik typisch ist, baut Enescu durch den akzentuierten Klangimpuls im Auftakt die Spannung für die im Weiteren unisono geführten Stimmen auf. Der akzentuierende Klangimpuls wird bei [201]+1 ein zweites Mal in noch stärkerer Form wiederholt, wodurch das „*pleurs*“ besonders hervorgehoben wird und stufenweise eine Intensivierung erfolgt.

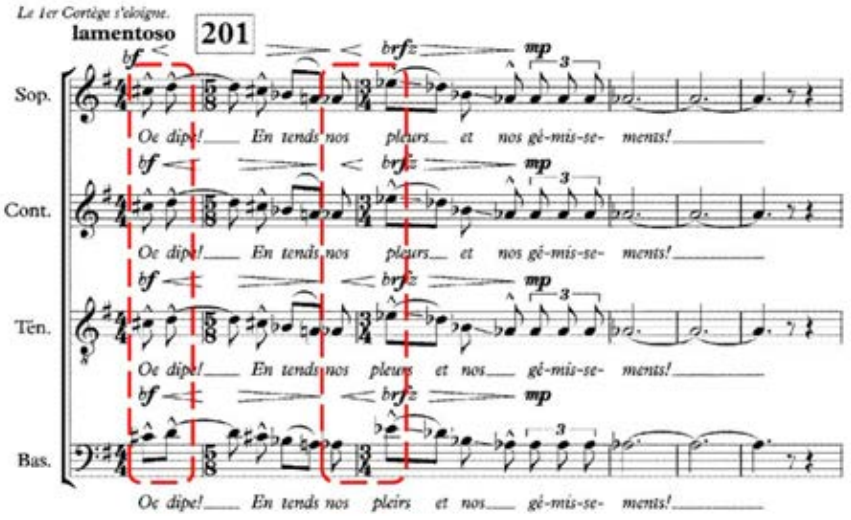


Abb. 12: 1er Cortège bei [201], mit Markierung der Aufschwünge

In den folgenden beiden Abbildungen sind die Cortèges II und III vollständig dargestellt.

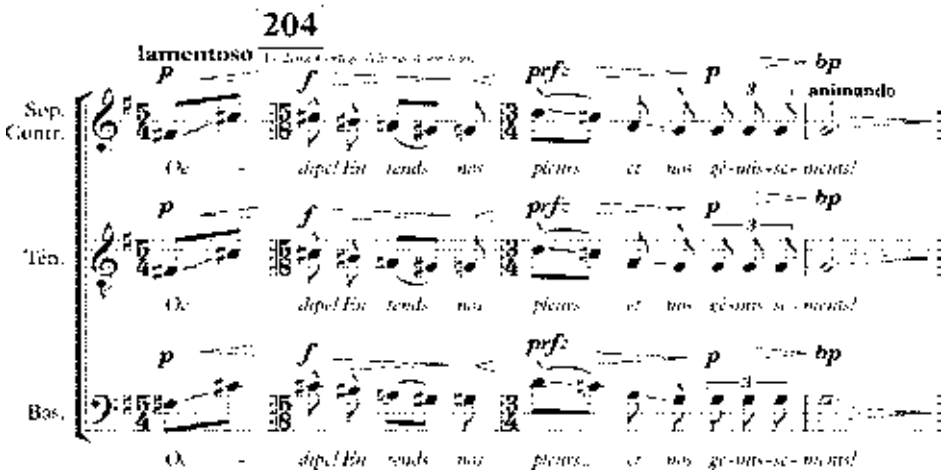


Abb. 13: 2eme Cortège bei [204]

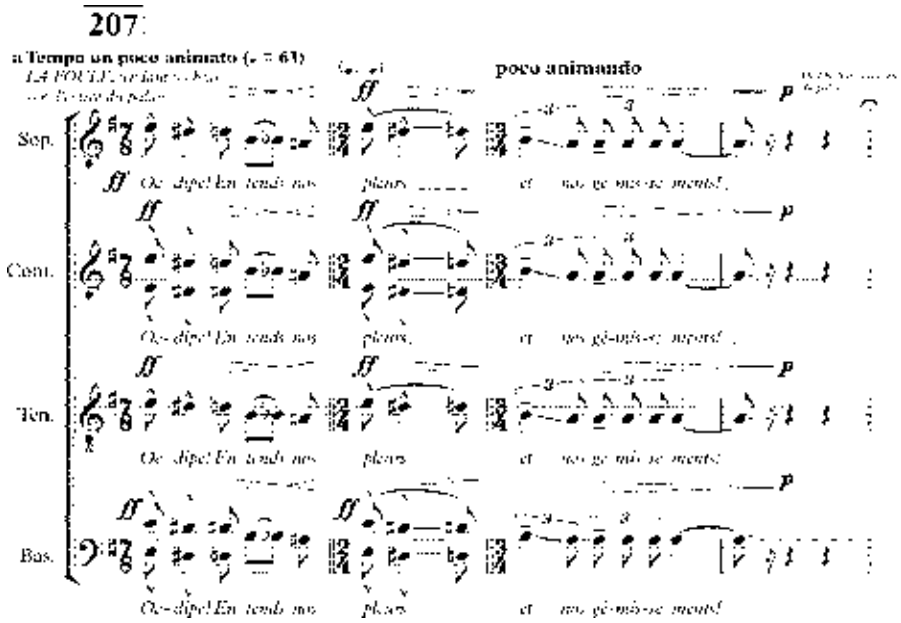


Abb. 14: 3eme Cortège bei [207]

Alle Teile (Cortèges und Gesamtchöre) unterliegen bezüglich ihrer formalen Beschaffenheit ähnlichen Konstruktionsprinzipien. Innerhalb der einzelnen Abschnitte selbst herrscht jedoch die für Enescu typische melodische und rhythmische Flexibi-

lität, deren Einfluss die Klarheit der Konstruktion nahezu vollkommen in den Hintergrund rücken lässt.

Aufgrund der beschriebenen Nähe zueinander werden die Melodien der Klagen der Cortèges gemeinsam mit den Gesamtchören dieses Abschnitts als ein Klage-Komplex aufgefasst (in der Terminologie Schauers eine threnetische Baueinheit)[442], der folgenden Charakteristika aufweist:

– Klage mit rituellem, traditionellem Charakter
  - Sorge um die Verstorbenen, Hoffnung, sie freundlich zu stimmen: Ziffer [200] ff.: *les lamentation réjouissent les mort* [*die Klagen erfreuen die Toten*]
  - Beschreibung ritueller Klage-Handlungen: Ziffer [202] ff.: *Vierges, dénouez vos tresses, rasez vos chevelures.* [*Jungfrauen, löst eure Zöpfe, schert euch das Haupt*]

– Leid und Klage selbst sind Gegenstand der Klage-Einheit
  - Ziffer [200]: *Pleurez aves ses fils …*
  - alle Gesamtchöre: *Entends nos pleurs et nos gémissement.*

– Klage-Ausrufe sowie die Aufforderung zum Klagen an die Anwesenden

– Poetische Formen und Metaphern zur Umschreibung des Leids
  - Ziffer [205]: *Enfant joyeux, tu ne seras bientôt u'une cendre légère. Le Destin t'a volé le soleil et tes yeux et l'amour de ta mère.* [*Fröhliches Kind, du wirst bald nur Asche sein. Das Schicksal hat Dir die Sonne genommen, die Augen und die Liebe Deiner Mutter*]

– Flehen und Bitten um Hilfe
  - alle Chöre: *Œdipe! Entends nos pleurs et nos gémissment.* [*Ödipus! Höre unsere Tränen und unser Schluchzen!*]

Darüber hinaus ist diese lange Klage ein Beispiel für Klagedarstellungen, in denen zur musikalischen und textlichen noch eine dritte Ebene der Klage hinzukommt, nämlich die szenisch-theatralische; üblicherweise werden Klagen und Gesten der Klage (Haare-Raufen, Weinen, Schreien) verbal geschildert; in diesem Fall wird Klage-Handlung tatsächlich inszeniert.

In der Terminologie Schauers handelt es sich bei den verwendeten textlichen Klageelementen in den Cortèges um inhaltlich-motivische Bauelemente der Äußerungen über die Klage, die Trauergebärden und das Klagelied, und im speziellen um Klageerklärungen und Klageaufforderungen als Klageformel.[443] Die Chöre repräsentieren den zweiten Teil dieses Wechselgesangs; textliche Bauelemente sind hier die Ausrufung (*exclamatio*: „*Ödipus*“) und wiederum inhaltlich-motivische Bauelemente der Äußerungen über die Klage, die Trauergebärden und das Klagelied. Insgesamt han-

442 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 159 ff.
443 Ebda., S. 200; hier Kap. 2.4.

delt es sich bezüglich des lyrischen Aspekts der Baueinheit um ein rein lyrisches Chor-Amoibaion.[444]

Nach dem letzten Erklingen des Chores ab [207] ergreift Ödipus das Wort und spricht zum klagenden Volk: *„Junge Nachkommen des alten Cadmus, warum diese ausgestreckten Hände, diese flehenden Zweige?“* Das rein lyrische Chor-Amoibaion wird also in ein epirrhematisches Chor-Schauspieler-Amoibaion übergeleitet und damit beginnt der nächste Abschnitt des III. Aktes.

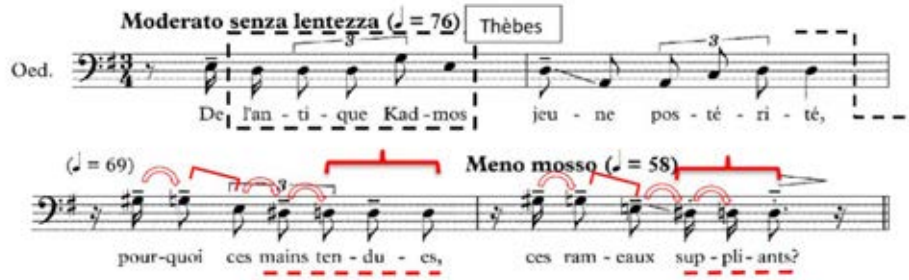
8.2 2. Abschnitt

Auch in diesem folgenden Teil bleibt eine klare formale Gestaltung erhalten, die sich vor allem auf den textlichen Inhalt zurückführen lässt. Dieser Abschnitt reicht bis Ziffer [213], wo der Auftritt Kreons den Beginn des folgenden Abschnitts markiert.

Tab. 3: Formale Gliederung des zweiten und dritten Abschnitts des III. Aktes

Beteiligte Gesangs-/Chorstimmen	**Ziffer**
2. Abschnitt	
Ödipus, großer Priester, Chor	207+4 – 212
Chor	212 – 212+5
Ödipus	212+5 – 213

Die viertaktige Einheit, die Ödipus im Anschluss an die letzte Klage des Chores singt, bringt wiederum eine Zweiteilung, in der zunächst bei der Nennung Kadmos' das Leitmotiv Thebens erklingt, dessen König Kadmos war. Danach folgt eine Klage-Einheit, in der er nach dem Grund für die Klagen des Volkes und die an ihn gerichteten Bitten fragt.



I b)	II d)	III δ	IV Ödipus	V c)

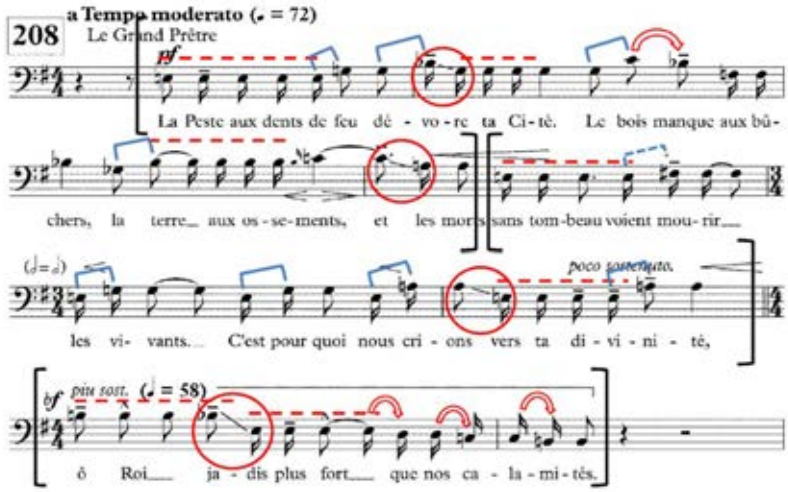
Abb. 15: Ödipus bei [208]-4

444 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 202.

Eine Zweiteilung liegt auch beim folgenden Einsatz des Hohepriesters vor, allerdings mit einer anderen Binnenstruktur:

Der Hohepriester: *Die Pest verschlingt die Stadt mit ihren Feuerzähnen.*
Das Holz fehlt auf den Scheiterhaufen,
die Erde für die Gebeine,
und die Toten ohne Grab sehen die Lebenden sterben.

Deshalb rufen wir deine Göttlichkeit an,
o König, der du einst stärker als unser Unglück warst.



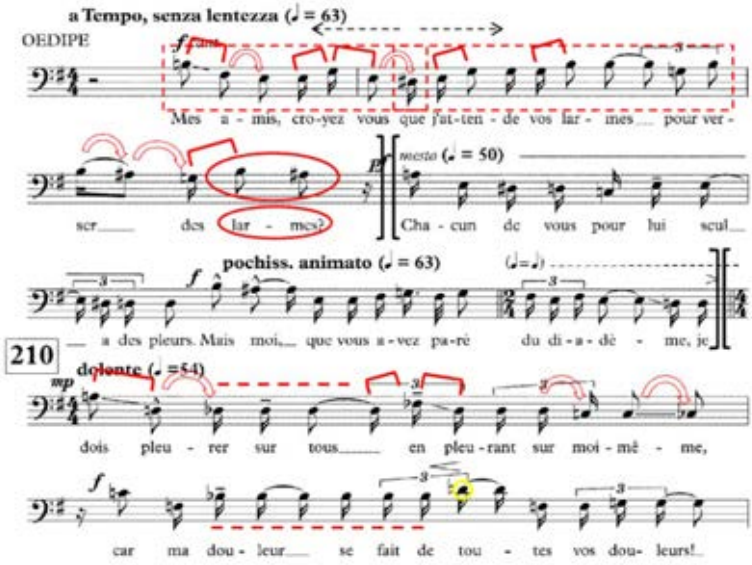
I a)	II c-e)	III β)	IV Der große Priester	V b)

Abb. 16: Der große Priester bei [208]

Der Priester beschreibt die fürchterlichen Zustände, in denen sich Theben befindet, mit einem stark klagenden Gestus, der nach Art der Klagen der Cortèges von Anfang des Aktes gestaltet ist. Bei Sophokles findet sich an dieser Stelle eine Anspielung auf die Bedeutung der Totenriten, die im damaligen Glauben noch eine große Rolle spielten: die Toten gelangen nicht in das Jenseits und müssen den Lebenden beim Sterben zusehen. Bei Enescu werden diese Passagen mit berichtendem und erklärendem Charakter ausgespart und stattdessen rücken die Elemente der Klage selbst und der Trauerzug in den Fokus. Die Elemente der Klage sind hier Tonwiederholungen, Stimmen-Glissandi (Terz/Quarte abwärts) und Sprünge (Terz/ Quarte aufwärts) als spannungsanreichernde Aufschwünge zu Tonwiederholungen bzw. absteigenden Melodien.

Ödipus antwortet sehr bestimmt und verweist auf den unerträglichen Zustand, in dem er sich selbst befindet, seitdem die Stadt von der Pest befallen ist. Sein Schmerz sei aber noch viel größer als der des Volkes, da sich sein eigenes Leid mit dem Leid jedes

Einzelnen vergrößert. Entsprechend deutlich treten auch in seiner Melodie die klagenden Elemente hervor, bei denen es sich wie zuvor um Tonwiederholungen, Stimm-Glissandi (Terz/Quarte abwärts), Aufschwünge (Terz/Quart-Sprünge aufwärts), die hier zusätzlich durch die Dynamik-Angabe *dolente* indiziert werden: Die Form der Melodie ist wiederum mit einer klaren Struktur ausgestattet, innerhalb derer Enescu mit großer Flexibilität komponiert.



I a)	II c-e)	III β)	IV Ödipus	V b)

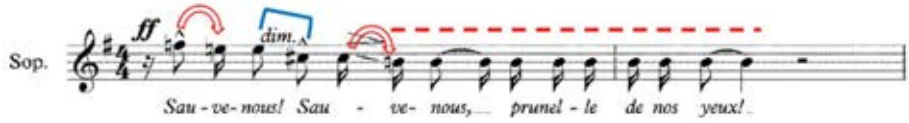
Abb. 17: Ödipus bei [209]+1

Die Antwort Ödipus' entspricht in ihrer Ausdehnung der vorherigen des Hohepriesters (7 Takte) und hat einen dreiteiligen Aufbau, innerhalb dessen sich eine Steigerung des Ausdrucks und der Spannung vollzieht. Im ersten Teil werden Motive, die z. T. aus der vorhergehenden Passage des großen Priesters stammen, aufgenommen und weiterverarbeitet; im zweiten Teil erscheinen die Elemente erneut in leicht variierter Form und in schnelleren Notenwerten und im *forte* mit Betonungen, die Ödipus' Au*f*regung und Verzweiflung wiedergeben. Der dritte Teil beginnt zunächst wie der erste, um sich dann nochmals zum *forte* zu steigern, um mit dem des[1] (gelbe Markierung) den höchsten Ton und zugleich die expressivste Stelle der Passage zu erreichen. Dieser dritte Teil kann als eine Synthese der beiden vorhergehenden verstanden werden, die durch eine auskomponierte Intensivierung des Ausdrucks, durch die Erweiterung der Intervallkonstellationen und die Erweiterung der verwendeten Bausteine sowie einer Veränderung der Tondauern und Register erzielt wird. Außerdem ist festzustellen, dass hier immer wieder Elemente aus dem Klagegesang des Chores vom Beginn des III. Aktes erscheinen, jedoch nur bruchstückhaft und dadurch zu erkennen, dass im Orchester die entsprechenden Stellen betont werden. Es sind

nicht nur Ödipus' Worte, die davon berichten, dass die Klage und das Leid des Volkes auch seine Klage und sein Leid sind. Auch auf musikalischer Ebene findet die Korrespondenz zu seiner Aussage statt. Teil 1 und 2 der Klage fangen ähnlich an und werden dann unterschiedlich fortgesetzt. Teil 3 wiederum greift nur den Anfangsgestus auf mit der fallenden kleinen Sekunde, um dann jedoch in einen ganz anderen Gestus überzuwechseln, der rezitativ-ähnlichen Charakter besitzt. Seine Eindringlichkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass der Spitzenton (gelbe Markierung) höher liegt als das frühere H und weil durch das Fehlen der klagende Schlussfigur (*H-Ais-D-G*) auf diesem Zielton beharrt wird. Diese kleine Sekunde wird dem anschließenden Chor überlassen. Teil 1 und 2 können deswegen in Anlehnung an frühere Passagen auf die rumänischen Vorbilder bezogen werden, und Teil 3 bildet eine Synthese, die eine Art Steigerung oder ein „Fazit" zum Ausdruck bringt.

Die formale Gestaltung über Taktgrenzen hinweg hebt die Natürlichkeit des sprachlichen Eindrucks hervor und verdeckt den relativ klar gestalteten Aufbau der Klage des Chores vom Beginn des III. Aktes, dessen Einfluss auf diese Passage jedoch unverkennbar bleibt.

Der anschließende Einwurf des Chores greift die Klage der Chöre vom Beginn des Aktes wieder auf und führt zu einer nochmaligen Steigerung der Klage, die vor allem durch das Unisono und die Dynamik erzeugt wird. Die Klage ist hier vollständig zu einem Flehen geworden.



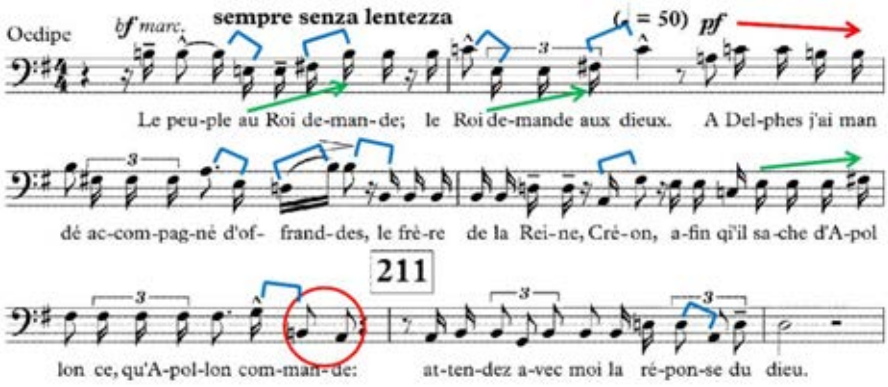
I a)	II a)	III δ	IV Chor der Thebaner	V b)

Abb. 18: Chor bei [210]+2

Der erneute Choreinsatz und das deutliche Wiederaufgreifen der Elemente, die zu Beginn des III. Aktes exponiert wurden, intensivieren die Klage-Atmosphäre und bilden somit eine Art Klammer innerhalb dieses Abschnitts, bevor Ödipus erneut das Wort ergreift. Mit der Schilderung der Maßnahmen, die er ergriffen hat, um das Volk von der Pest zu befreien, beginnt die nächste Untereinheit dieses Abschnitts ([212]+5–[213]).

Ödipus' Antwort auf das nochmalige Bitten der Thebaner bringt eine grundsätzliche Veränderung des sprachlichen Duktus und melodischen Gestus mit sich. Die Spannung der allgegenwärtigen Halbtonschritte, die dem Motiv *Thèbes en deuil* entsprang, weicht einer Melodienbildung mit vergleichsweise großer Intervallik, zumindest was den gesungenen Part betrifft. Der gesamte Gestus ist grundsätzlich aufwärtsgerichtet, vermittelt dadurch den Eindruck des „Aufbruchs" und evoziert einen „kämpferischen" Ton: Ödipus „handelt". Es ist eine der (wenigen) Passagen im III. Akt, in denen er davon überzeugt ist Herr seines Schicksals zu sein, in denen er sich nicht der Macht

seines Schicksals ausgeliefert wähnt. Dementsprechend anders ist der Melos seines Gesangs. Wieder werden Bausteine aus den Abschnitten zuvor verwendet (Tonwiederholungen, Terzintervalle auf und ab), so dass die Kontur insgesamt Ähnlichkeiten mit den zuvor erklungenen Melodien aufweist. Die transformierte Intervallik jedoch verleiht dieser Melodie einen völlig anderen Charakter, der dem klagenden Gestus des gesamten vorhergehenden Abschnitts entgegengesetzt ist (lediglich zwei Sekundschritte kommen vor). Auch die Passagen mit den Tonwiederholungen erhalten dadurch einen neuen Gestus, der nun eher Entschlossenheit vermittelt. Ödipus verwendet seine Stimme hier wie eine Fanfare.



I d)	II d-e)	III β)	IV Ödipus	V f)

Abb. 19: Ödipus bei [210]+4

Das Orchester wechselt währenddessen zu einer homophonen Begleitung mit Bläserquintett bzw. Streichquartett, die das Orakel-Motiv in homophoner Fortschreitung spielen, denn von dort kommt die Antwort auf die Frage nach der Erlösung von der Pest. So verwundert es nicht, dass an der Stelle, an der Ödipus das Orakel von Delphi erwähnt, der aufwärts gerichtete Duktus in seiner Melodie zu Gunsten eines abwärts gerichteten unterbrochen wird. Das Orakel-Motiv in den Orchesterstimmen ist hier derart gestaltet, dass die in ihm enthaltenen klagenden Elemente hervortreten (vor allem im zweiten Abschnitt), und so spiegelt sich in ihm auf musikalischer Ebene der Widerspruch zwischen Ödipus' Hoffnung, die aus seiner Unwissenheit resultiert, und der schicksalhaften Unausweichlichkeit der Ereignisse, die vom Orakel Motiv repräsentiert wird, wider.

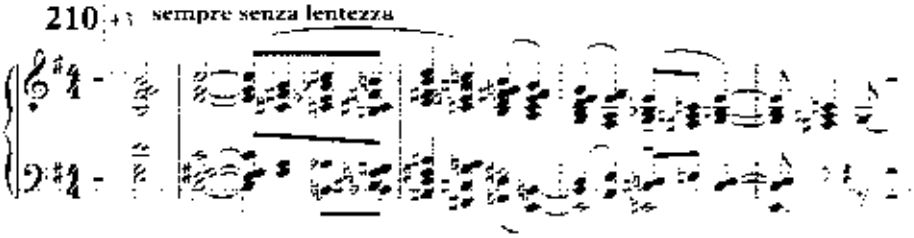


Abb. 20: Erscheinungsform des Leitmotivs vom Orakel von Delphi im III. Akt bei Ziffer [210]+3; (Klavierauszug der Orchesterstimmen von Reale)

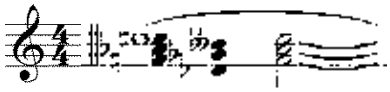


Abb. 21: Leitmotiv *Apollon l'oracle* aus der Skizze mit Leitmotiven von Enescu (vgl. Kap. 6)

Am Schluss dieses Abschnitts singt Ödipus „*attendez avec moi la réponse du dieu*", begleitet von einem pulsierenden Ison der Pauken, der die Atmosphäre des Prologs der Oper und des Vorspiels des III. Aktes evoziert und somit ein weiteres Mal das unerbittliche Voranschreiten der Ereignisse und deren Unausweichlichkeit darstellt. Die Antwort aus Delphi wird auf zweideutige Weise vorausgenommen, nämlich zunächst in einer Wiederaufnahme der Trauermarsch-ähnlichen Motivik des Beginns des III. Aktes, hier von [211]+1 bis [212], die das Ende dieses Abschnitts markiert, der ganz der Trauermotivik des klagenden Theben verpflichtet ist.

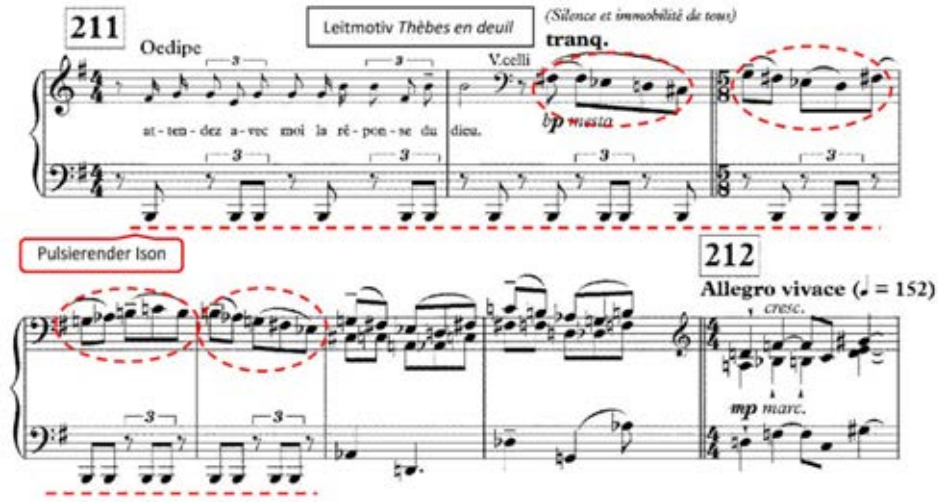


Abb. 22: Übergang vom ersten Abschnitt (über Ison und dem Thema *Thèben en deuil*) zum nächsten Abschnitt (Kreons Rückkehr vom Orakel)

Ab [212] erklingt schließlich der jubilierende Chor, der Kreons Erscheinen ankündigt und in den nächsten Abschnitt des Aktes überleitet.

8.3 3. Abschnitt

Das Erklingen der Struktur, die in Abb. 22 dargestellt ist, erzeugt eine Überlappung der Abschnitte 2 und 3. Die Übergänge zwischen formalen Einheiten werden somit nicht nur auf melodischer Ebene „verdeckt" gestaltet; diese Technik findet sich auch auf der formalen Ebene der Abschnitte wieder.

Der dritte Abschnitt, in dem der Auftritt Kreons stattfindet, gliedert sich folgendermaßen:

Tab. 4: Formale Gliederung des dritten Abschnitts des III. Aktes

Beteiligte Gesangs-/Chorstimmen	**Ziffer**
3. Abschnitt	
(Ödipus) Chor + Kreon (taktweise abwechselnd)	(212) 213 – 214+1
Ödipus + Kreon + Chor (zweitaktig und taktweise abwechselnd)	214+2 – 217
Ödipus (Chor mit einzelnen, verstärkenden taktweisen Einwürfen)	217 – 224

Nahezu unmerklich leitet Enescu von der durch einen Ison begleiteten Melodie, die der gesamten vorhergehenden Passage zu Grunde lag ([211] ff.), durch parallel geführte Intervalle ([212]-1) zu den akkordischen Strukturen des Folgeabschnitts [212] ff. über. Der hier erklingende riesige Aufschwung, der durch den aufwärts gerichteten Gesamt-Duktus der Passage hervorgerufen wird, entspricht der erwartungsvollen Haltung des Volkes und Ödipus'.

Chor: *Créon ! Voici Créon ! Son visage sourit, son message est joyeux!*

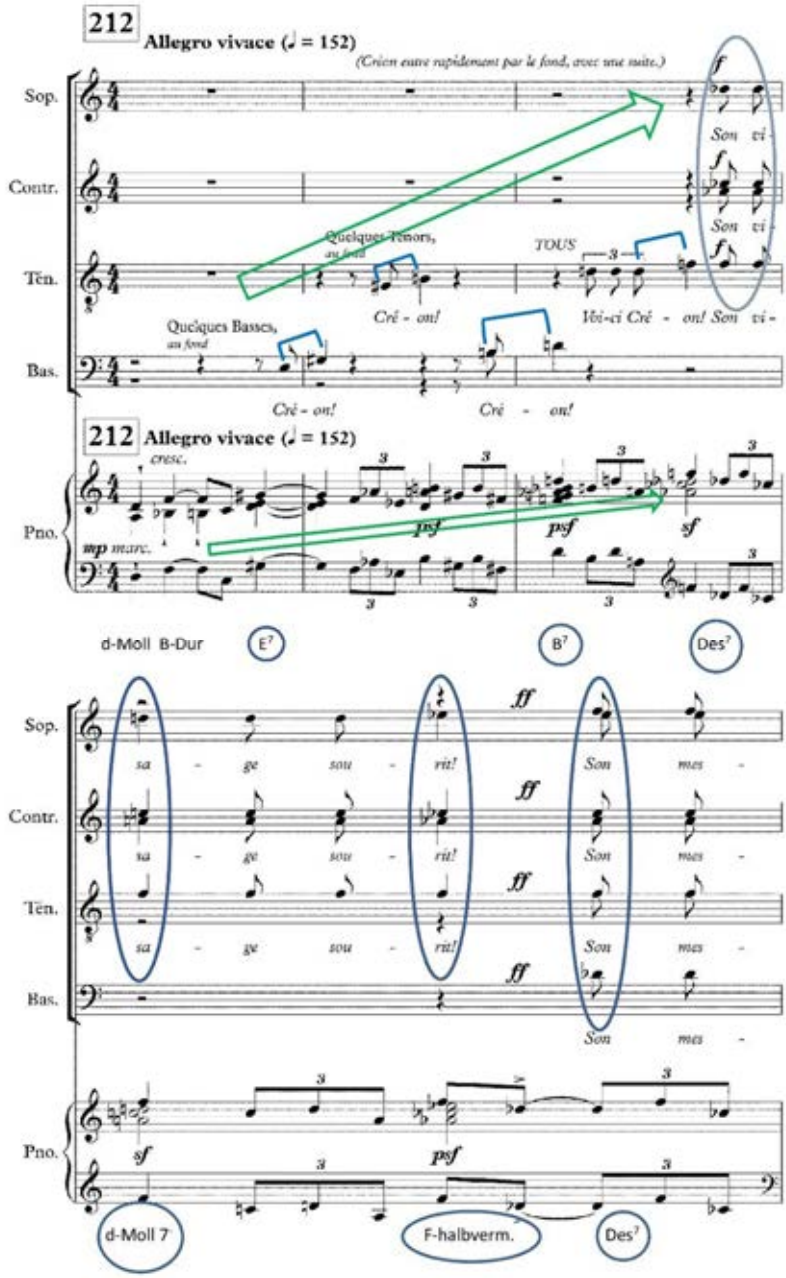
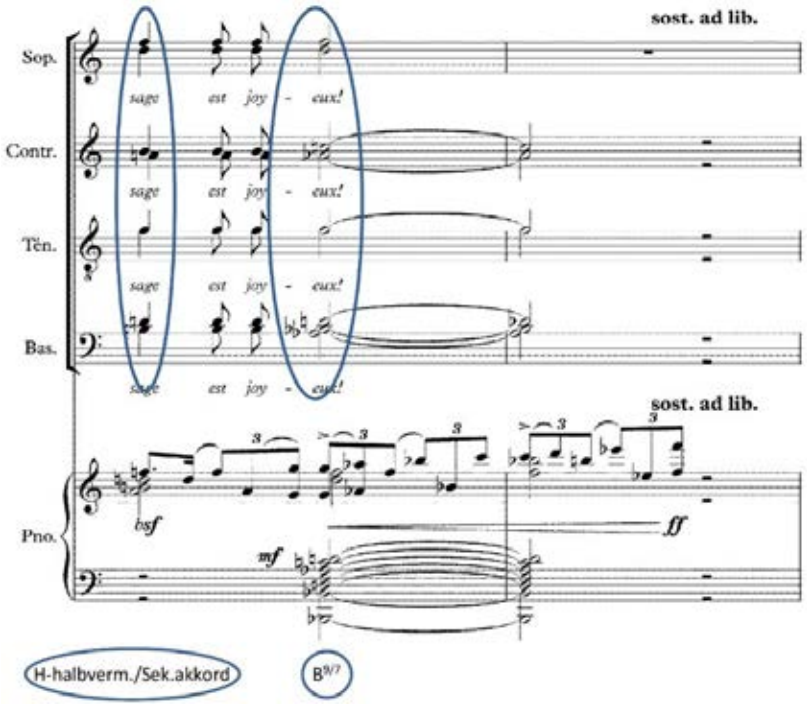


Abb. 23a: Chor der Thebaner bei [212]



I d)	II e/c)	III γ)	IV Chor der Thebaner	V g)

Abb. 23b: Chor der Thebaner bei [212] (Fortsetzung)

Im Vergleich zur „beengenden" Chromatik des Beginns des III. Aktes und dem daraus resultierenden, omnipräsenten Klage-Gestus, kann nun von einer „Aufhellung" der melodischen Strukturen gesprochen werden. Damit geht die vorübergehende Veränderung der Begleitung des Orchesters einher, die diesem Aufhellungs-Prozess entspricht und auf dem Leitmotiv Kreons basiert.

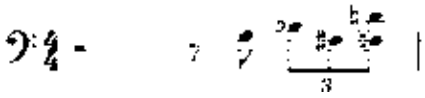
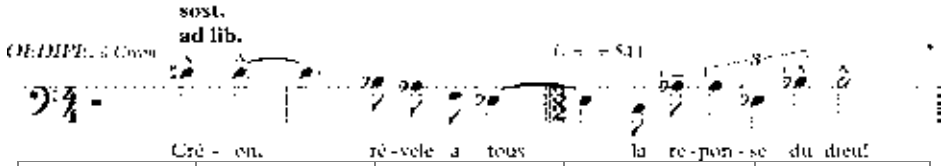


Abb. 24: Leitmotiv Kreons aus der Skizze Enescus mit Leitmotiven (vgl. Kap. 6)

Enescu verwendet dieses Leitmotiv hier auch um akkordische Strukturen abzuleiten, die im Sinne von herkömmlichen Tonalitäten (tonzentrierten Klangstrukturen) wahrgenommen werden können und den hoffnungsvollen Charakter der Passage unterstützen: Der Chor intoniert ab [212] einen deutlich wahrnehmbaren $E^{7/9}$-Akkord, der durch die Begleitung des Orchesters punktuell unterstützt wird. Insgesamt führt die Begleitung des Orchesters von einem kurz erklingenden d-Moll, über verschiedene Septakkorde und Zusatztönen schließlich zu einem breit-entfächerten $B^{9/7}$-Akkord. Unterstützt wird die tonale „Aufhellung" durch eine metrisch-rhythmische Stabilisie-

rung, die durch den Wechsel vom 5/8-Takt zum 4/4-Takt hervorgerufen wird. Dieser Stimmungswechsel ist jedoch nur von kurzer Dauer, denn dafür ist die Stabilität der Strukturen in der Begleitung des Orchesters – vor allem bedingt durch den agilen Charakter des Leitmotivs von Kreon – zu fragil. Diese Fragilität wird zum einen durch die Tatsache bewirkt, dass die Abfolge der Vierklänge (Dur mit kleiner Septime) in freier Akkord-Fortschreitung erscheint und frei aus dem Motiv Kreons abgeleitet wird, zum anderen durch das schnelle Tempo (Vivace).[445] Kreon repräsentiert den Staat und in diesem Staat werden bestimmte Regeln gebrochen, so wie die Musik hier auch mit „herkömmlichen" harmonischen Gesetzmäßigkeiten bricht.

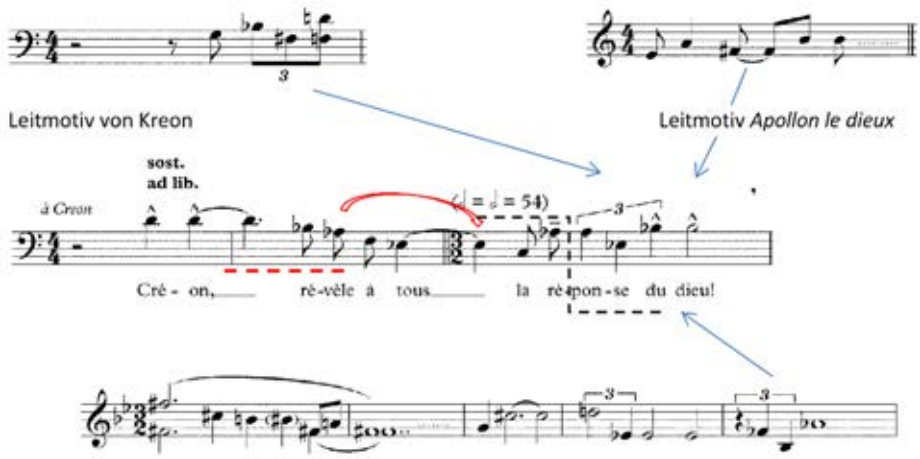


I c)	II d)	III δ	IV Ödipus	V d)

Abb. 25: Ödipus fordert Kreon auf die Nachricht aus Delphi zu berichten, [213]-3

Nach der Rückkehr Kreons richtet Ödipus das Wort an ihn und bittet darum, die Antwort der Götter zu enthüllen. Ödipus singt unbegleitet. Der erste Teil dieser Passage (bis zum Taktwechsel) greift mit den Worten „*Creon, révèle à tous*" den Gestus der Klage des Chores wieder auf ([201]). Damit wird eine Korrespondenz zwischen dem Inhalt der Vorhersehung und dem melodischen Gestus geschaffen. Im zweiten Teil verwendet Enescu eine Variante des Leitmotivs von Kreon, das aber zugleich eine rhythmische Verwandtschaft mit dem Leitmotiv *Apollon (et les dieux)* aufweist. Dadurch wird nochmal kurz der hoffnungsvolle Charakter des melodischen Gestus des Chores in den vorhergehenden Takten wieder aufgegriffen (Sprünge aufwärts): die Melodie erhält einen feierlichen Gestus. Gleichzeitig ist die Kontur der Intervallik des Frage-Motivs aus dem leitmotivischen Bereich *Le Destin, Son destin, La sphinge* enthalten:

445 Myriam Marbe ordnet diesen, mit großen Intervallen assoziierten Gestus, auch dem Chor der Männer aus dem IV. Akt zu: „Das Prinzip der Vergrößerung (Augmentation) der Intervalle. Das oben angegebene Beispiel zeigt uns, dass in der Abfolge der melodischen Konturen nach der Sekunde und der Terz die Quarte folgt. Sie bringt die Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit, die dem Männer-Chor angemessen ist. Die melodisch-harmonische Übereinstimmung kann auch hier auch belegt werden." Vgl. Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 819. Übersetzt von Roberto Reale.

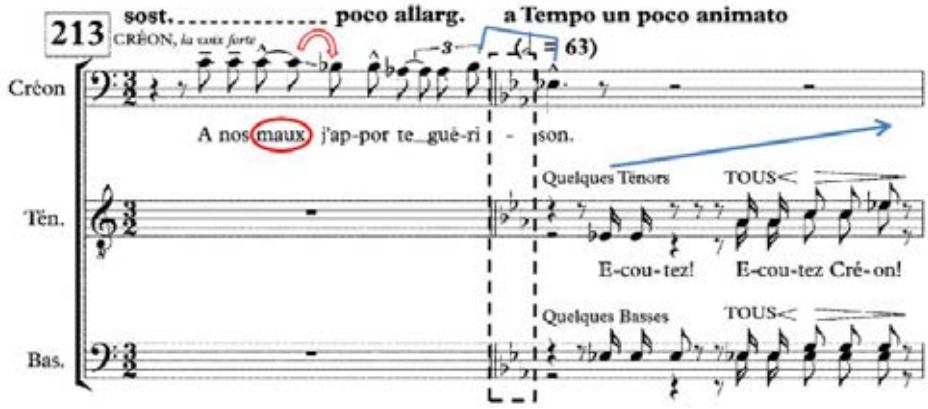


I b)	II d)	III δ	IV Ödipus	V e)

Abb. 26: Ödipus fordert Kreon auf, die Antwort des delphischen Orakels zu enthüllen, [213]-3, mit Angabe der enthaltenen Leitmotive

Auf engem Raum finden sich hier also zwei gegensätzliche melodische Konturen, die in ihrer Prägnanz dem Inhalt des Geschehens entsprechen. Diese zwei Takte, in denen Ödipus unbegleitet singt, stellen einen deutlichen Artikulationspunkt in dieser formalen Untereinheit des III. Aktes dar: Ziffer [213] markiert den Beginn des Abschnitts, in dem sich Kreon, der Chor und Ödipus über die Nachricht, die Kreon vom Orakel erhalten hat, auseinandersetzen.

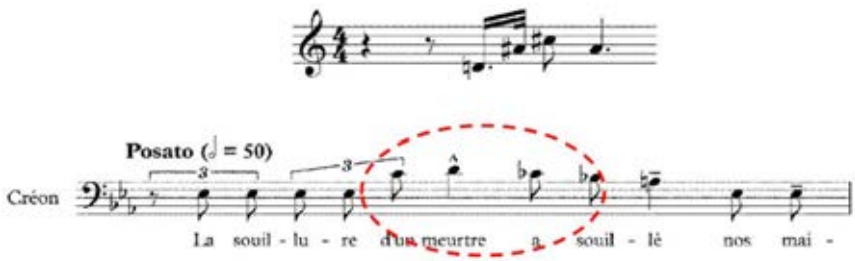
Die wesentlichen Elemente melodischer Bauweise, die bis zu dieser Stelle im III. Akt verwendet wurden, bleiben erhalten und werden fortgesponnen. Dabei nimmt die Melodie die Kontur der Melodie des Chores der vorhergehenden Takte wieder auf (Sprünge aufwärts). Die entscheidenden Worte aus Kreons Antwort spiegeln sich musikalisch deutlich wider:



I b)	II d)	III ε)	IV Kreon	V e)
I d)	II d)	III ε)	IV Chor	V g)

Abb. 27: Kreons Botschaft, Ziffer [213] und die Reaktion des Chores

Auf „*maux*“ [Übel] erklingt die fallende Sekunde, die „*guérison*“ [Heilung] ist durch einen Quint-Sprung markiert und gleichzeitig erfolgt ein Wechsel des Tonzentrums von C-Dur zu Es-Dur (schwarz-gestrichelter Kasten in Abb. 27), durch den klanglich ein atmosphärischer Wechsel erzeugt wird. Dies ist einer von vier Momenten in der gesamten Oper, in dem Kreon mit entscheidender Wirkung in Erscheinung tritt.[446] Im Anschluss äußert sich der Chor auf ebenfalls bereits bekannte, hoffnungsvolle Weise (mit aufsteigenden Intervall-Sprüngen/blauer Pfeil in Abb. 27). Kreon verkündet die Antwort auf einer Melodie, in der die Verwandtschaft zwischen den Leitmotiven Kreons, des apollinischen Orakels und des Vatermordes zu Vorschein tritt: aufsteigende Intervallschritte (Motiv von Kreon) und asymmetrisierte obere Wechselnote (Motiv des Orakels von Apollo) sowie die Melodiekontur des Vatermordmotivs (rote Markierung in Abb. 28a).



I b)	II d)	III δ	IV Kreon	V c)

Abb. 28a: Kreon bei [213]+2

446 Vgl. Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 206.

Mit der Verkündung der Antwort des Orakels gehen diverse Veränderungen des musikalischen Satzes einher:

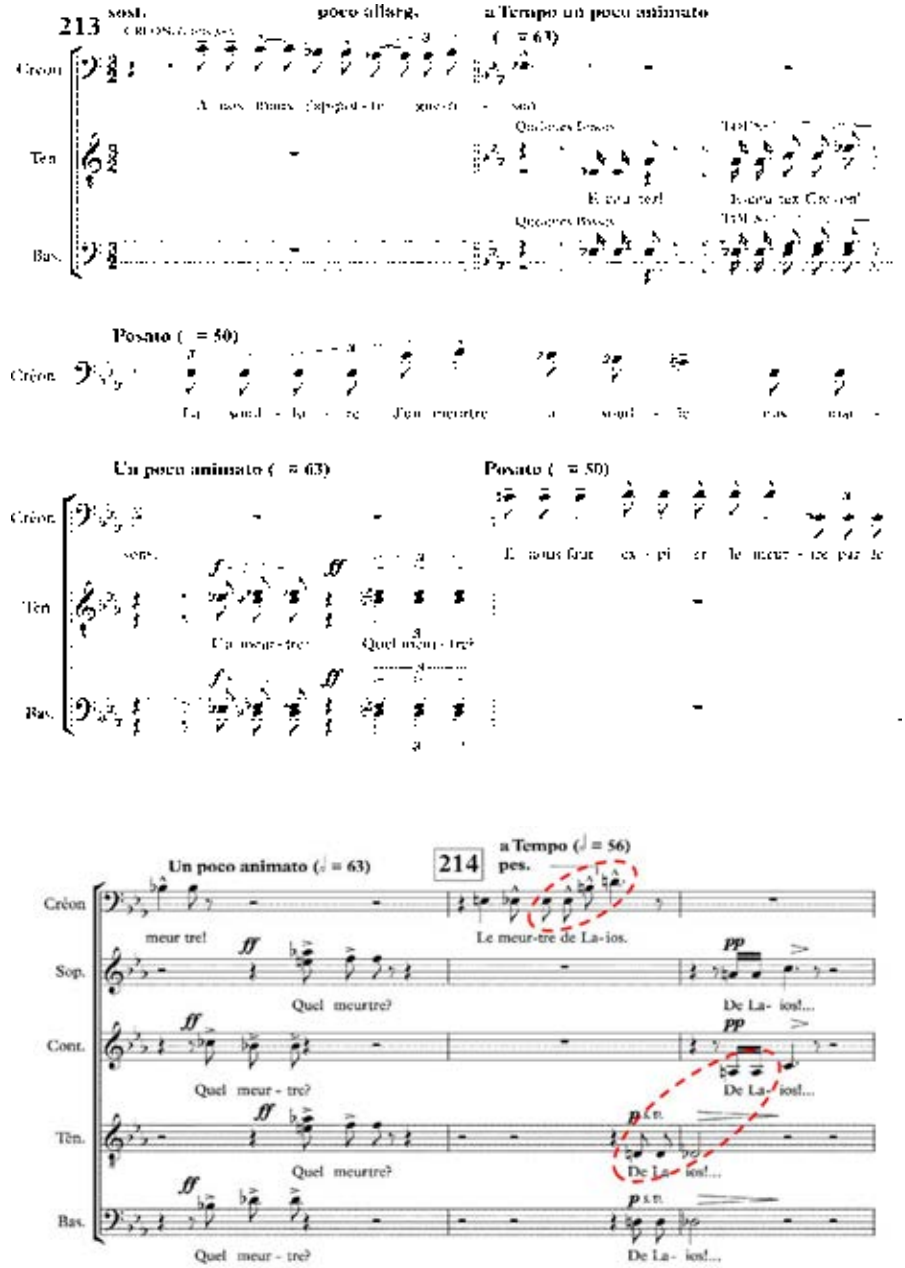


Abb. 28b: [213]–[214]+1

Der Chor reagiert, in dem er wichtige Begriffe aus der Rede Kreons im *f* und *ff* wiederholt. Der Schrecken äußert sich musikalisch in der ausgeprägten Chromatik. Kreon bleibt dem zuvor initiierten Gestus treu und verleiht seinen Ausführungen einen deklamatorischen Ausdruck, der durch die vielen Tonrepetitionen hervorgerufen wird. „[…] acelaşi ton eroic, sigur pe el, disciplinat, aceeaşi voce forte, ambitus restrîns, note repetate şi bine marcate.“[447] An dieser Stelle kreiert Enescu eine spannungsbeladene Atmosphäre: Der Chor wiederholt „Quel meurtre“ im *ff* und schließlich erklingt bei [214] auf „le meurtre de Laios“ nochmals Kreon mit einer Variante des Vatermord-Motivs, woraufhin der Chor den Namen Laios’ mit Entsetzen im *pp* wiederholt und dabei nochmals eine Variante des Vatermord-Motivs verwendet.

In der Begleitung erscheint ab [213] zunächst eine weitere Variante des Motivs von Kreon, die aus der Begleitung des jubilierenden Chores ab [212] abgeleitet ist. Bei Kreons nächster Solo-Passage erklingen andere Motive, die mit dem Gesagten in Zusammenhang stehen: so z. B. das Schicksals-Motiv (*Le destin*, rot-gestrichelter Kreis in Abb. 29), das Orakel-Motiv (*Apollon, L’oracle*, rot-gestrichelter Kasten in Abb. 29), und das Vatermord-Motiv (*Le parricide*, schwarz gestrichelter Kasten in Abb. 29):

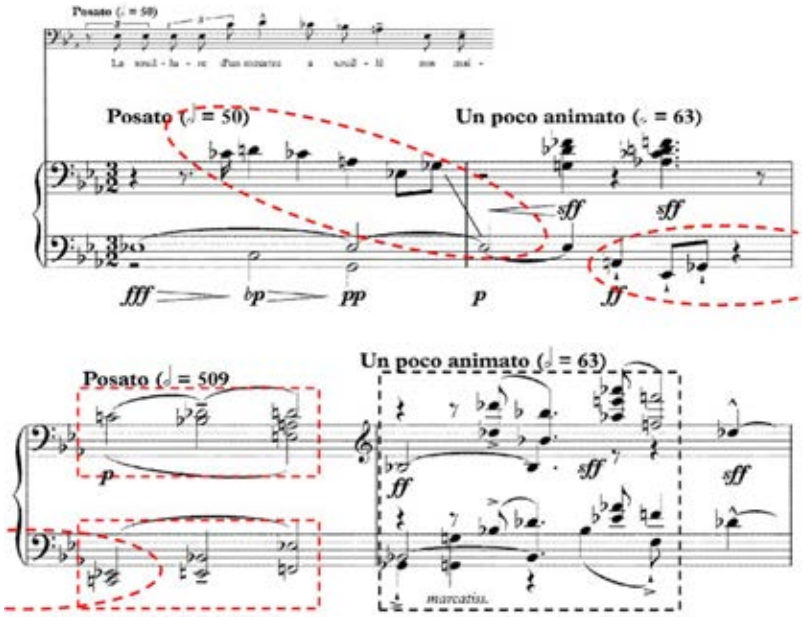


Abb. 29: Begleitung des Orchesters (Klavierauszug) ab [213]+2 mit markierten Leitmotiven

447 Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 206: „Derselbe heroische Ton, selbstsicher, diszipliniert, die gleiche starke Stimme mit begrenztem Ambitus sowie repetierte und gut markierte Noten.“ Übersetzt von Roberto Reale.

Ödipus erkundigt sich umgehend nach den Möglichkeiten, den Mörder Laios' zu ergreifen ([214]+2). Durch Ödipus' Initiative in Form von wiederholten, starken fragenden Impulsen entsteht ein „Dreiergespräch" zwischen Ödipus, Kreon und dem Chor. Ödipus' Melodie bei [214]+2 wird zur Grundlage aller weiteren melodischen Erscheinungen bis [217]. Die melodische Kontur dieser Passage ist grundsätzlich aufwärtsgerichtet und verwendet auffällig viele Tonrepetitionen, die im Sinne eines entschlossenen und kämpferischen Duktus' interpretiert werden können. Ödipus verleiht seinen Worten hier also den gleichen selbstsicheren und disziplinierten Ton, wie Kreon ihn zuvor verwendet hat; Fakten werden genannt und somit überwiegt ein deklamatorischer Stil, in der bei der Melodiegestaltung besonders prosodische Elemente gesprochener Sprache wirksam werden (bis hin zum Schreien: „*Silence!*" bei [215]-1). Dabei komponiert Enescu eine bestimmte dramaturgische Abfolge, in der das Gesagte während und am Schluss der Einheiten vom Chor durch Wiederholungen verstärkt und intensiviert wird. Dadurch ergibt sich wiederum eine klare responsoriale Struktur, innerhalb derer die Melodien mit großer Wandelbarkeit gestaltet werden.

Die charakteristischen Elemente, aus denen sich Ödipus' Melodie zusammensetzt, sind: Intervallsprung (Terz oder Quarte auf- oder abwärts), Triole, Tonrepetition und Schlusswendung mit Sprung ab und auf. Diese Elemente variiert Enescu bei jedem neuen Einsatz der Melodie, ganz gleich, von wem sie vorgetragen wird. Auf den folgenden Seiten ist der Wortwechsel zwischen Ödipus und Kreon in Gänze dargestellt ([214]+2–[217]; Abb. 30a–30e). Die charakteristischen Bauelemente sind blau markiert und formale Abschnitte mit schwarz-gestrichelten Linien markiert[448]:

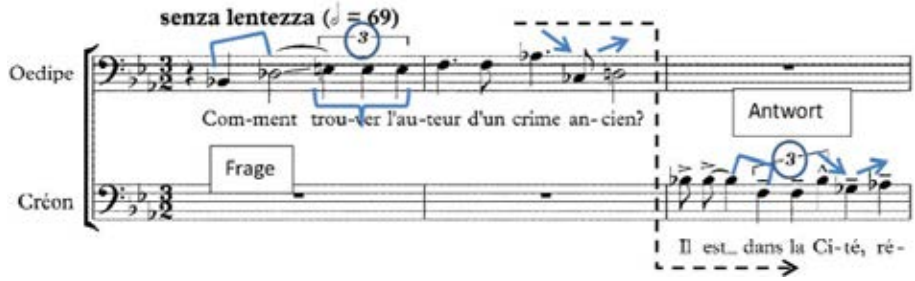


Abb. 30a: [214]+2–[215]

448 Aufgrund der langen Dialogform des Ausschnitts erfolgt bei diesem Beispiel lediglich zum Schluss eine Zeile mit den Klage-Indizes, die für die gesamte Passage Geltung besitzt.

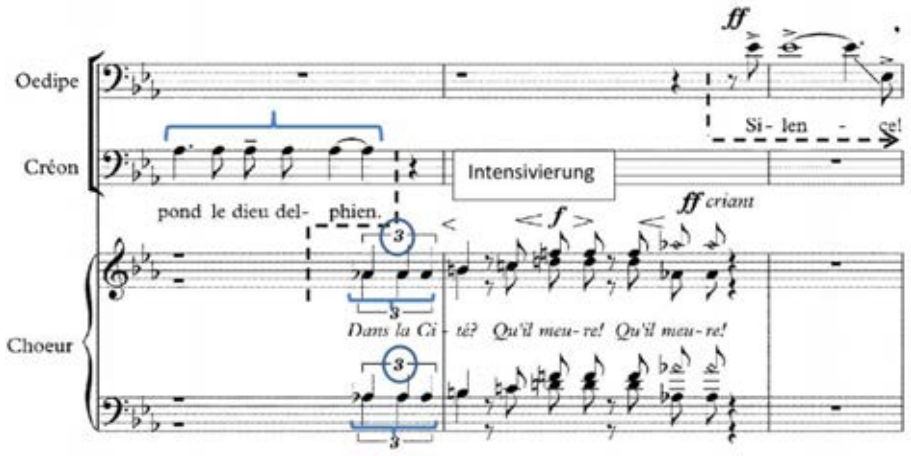


Abb. 30b: [214]+2–[215], (Fortsetzung)

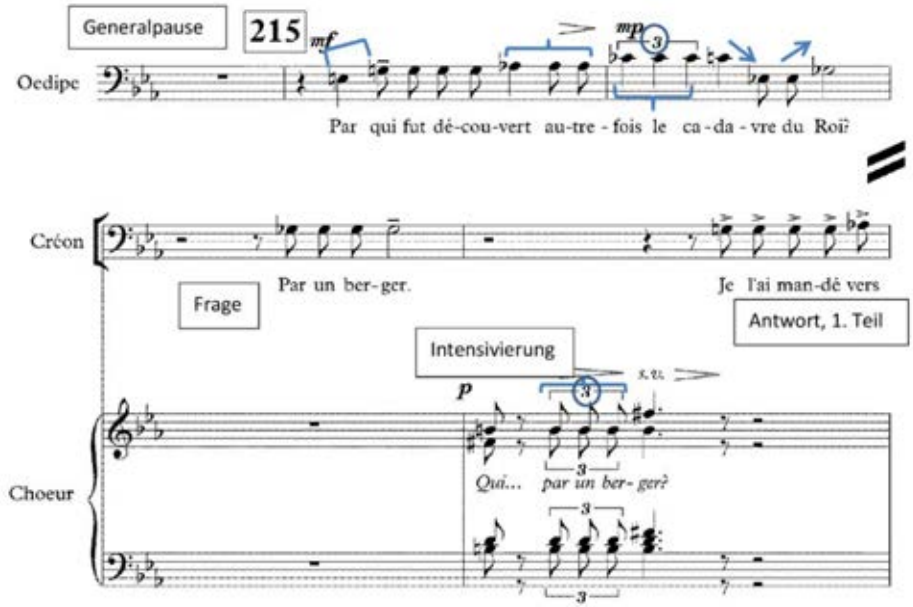


Abb. 30c: [215]–[216], Fortsetzung

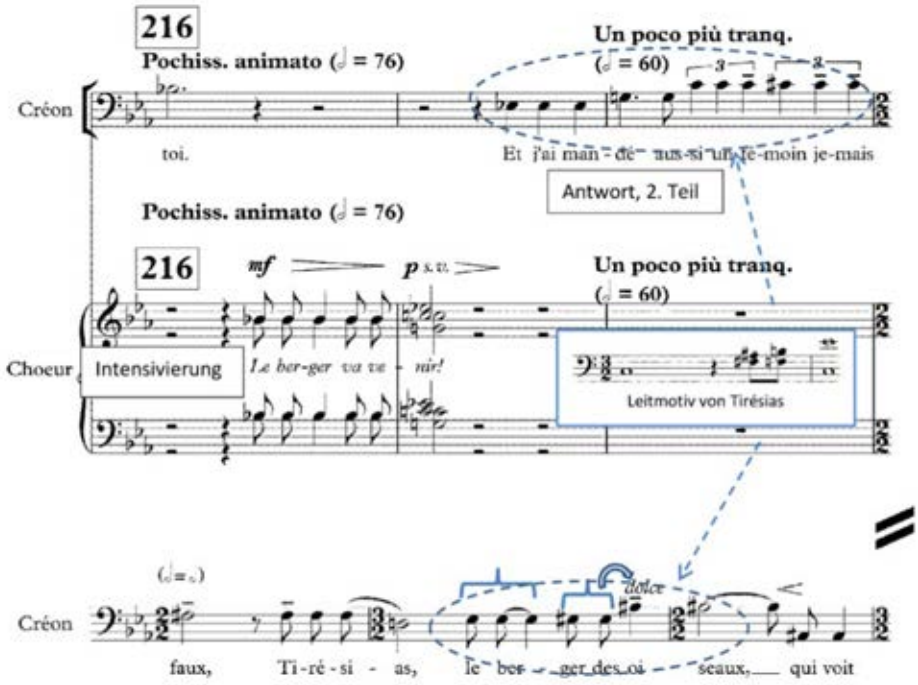
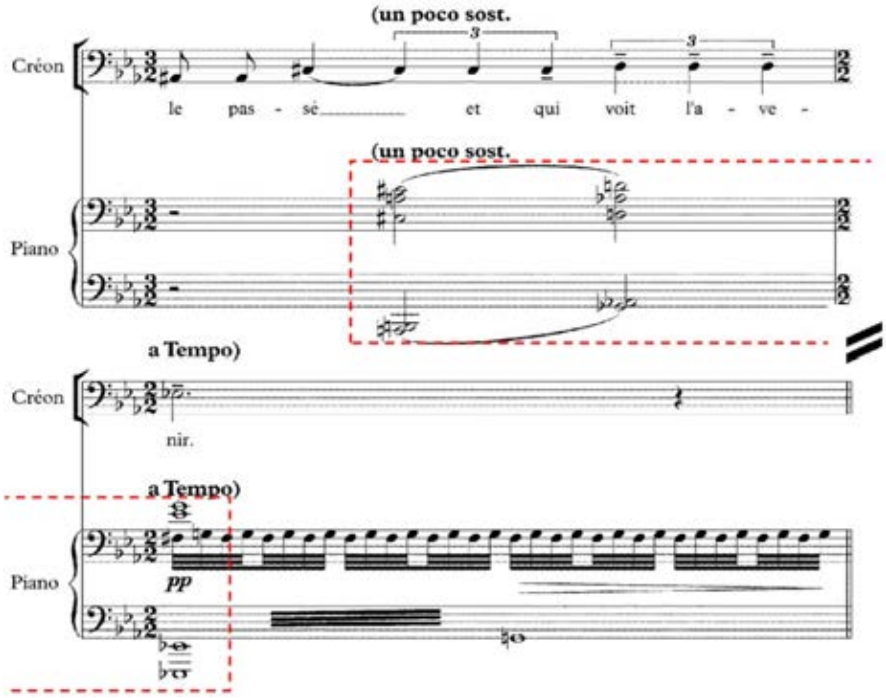


Abb. 30d: [216]–[217]

Bei der Erwähnung des Schäfers und Tirésias' erklingen deren Leitmotive: Varianten davon erscheinen sowohl in dem Gesang von Kreon (vgl. Abb. 30d), blau-gestrichelte Ovale und Linien, als auch in den Orchesterstimmen (vgl. Abb. 30e, S. 274).



I d)	II c)	III ε)	IV Ödipus	V d)
I d)	II c)	III ε)	IV Kreon	V g)
I b)	II e)	III ε)	IV Chor	V e)

Abb. 30e: [216]–[217] (Fortsetzung);
im unteren Abschnitt ist das Leitmotiv Tirésias' markiert (rot-gestrichelter Kasten)

Noch deutlicher wird die durch den deklamatorischen Stil vermittelte Selbstsicherheit und Disziplin in der Rede Ödipus' ab [217]. Diese Untereinheit (bis [224]) bildet den Schluss des 3. Abschnitts ([212]–[224]). Mit seinen extrem vielen Tonrepetitionen und weiten Intervall-Sprüngen kreiert diese Untereinheit einen großen Kontrast zu der Art, mit der sich Ödipus sonst äußerte. Umso verstörender ist die Wirkung, denn die Strafen und das Unheil, das Ödipus hier dem Mörder auf diese Weise voraussagt, werden ihn selbst treffen. Diese extreme Spannung kommt auch durch die Orchesterstimmen zum Ausdruck: Sie untermalen die Passage mit einem dynamischen Auf und Ab clusterartiger Akkordstrukturen. Ödipus' letzte, teilweise mit rauer Stimme gesprochenen Worte ([219]–[223]-1), werden mit der extremen Chromatik des Motivs *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée* kontrapunktiert. Dieses Motiv wird ab [217] auf vielfältigste Weise in den Orchesterstimmen verarbeitet.

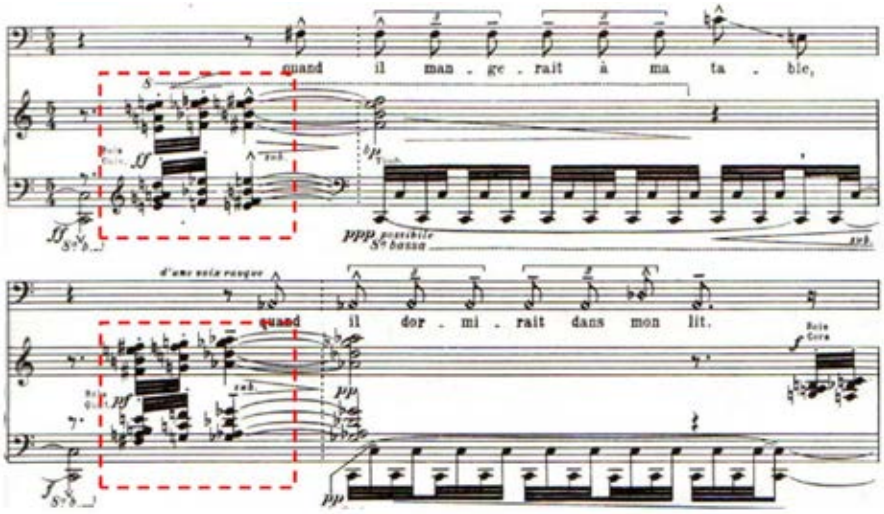


Abb. 31: Ausschnitt aus dem Klavierauszug (Original), [222]+3, S. 156

Die melodische Gestalt dieser Drohungen und Strafen, die Ödipus dem Mörder Laios' ausmalt, sind alle nach ein und demselben Prinzip geformt: Einem allmählichen, z. T. unterschiedlich langem Ansteigen der Melodie folgen Tonrepetitionen. Diesem wiederum unterschiedlich langen Verharren auf einer Tonhöhe folgt eine kurze Schlusswendung, die ebenfalls variiert gestaltet ist (z. B. ein abrupter Intervallsprung abwärts, Fortsetzung der Tonrepetition auf einer anderen Tonstufe oder kleiner Intervallschritt auf- oder abwärts).

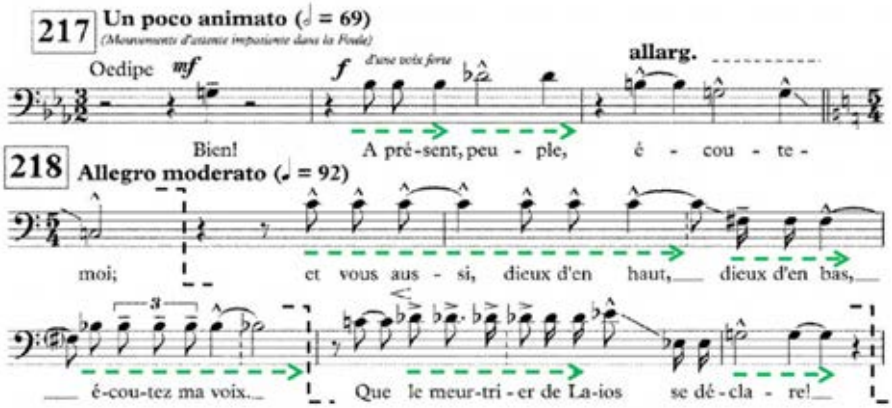
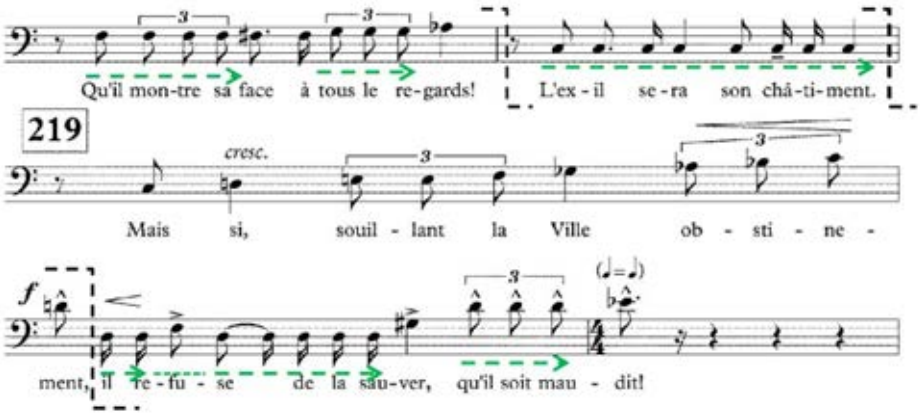


Abb. 32a: [217]–[219]



I b)	II c)	III α)	IV Ödipus	V c)

Abb. 32b: [217–219], (Fortsetzung)

Die Hoffnung, die aus der Annahme resultiert, dass Ödipus nun im Besitz des Wissens sei, welches ihm verhilft, die Stadt von der Pest zu befreien, verleiht ihm einen kämpferisch-sicheren Ton. Enescu verwendet für Ödipus' Melodien in dieser Passage ebenso wie in der später folgenden Frage an Tirésias einen gemischten Stil[449], in dem gesprochen und gesungen wird. Allen diesen Melodien ist der entschlossene Duktus gemeinsam, der aus der Nähe zu den prosodischen Eigenschaften resultiert, die in der gesprochenen Sprache bei entsprechenden Ausdruckserscheinungen hervorgerufen werden.[450] Dazu gehören die langen Notenwerte und Tonrepetitionen ebenso wie die Betonungen und die Tatsache, dass sich der Ambitus der Melodien von Phrase zu Phrase entfächert und dabei häufig Intervallsprünge verwendet, die konsonant sind und dadurch „Standhaftigkeit" suggerieren (z. B. Dominant-Ton → Tonika-Ton). Aus der folgenden direkten Gegenüberstellung der Melodien dieser Passage wird deutlich, wie sich der Gestus dieser Melodien von dem ansonsten dominierenden klagenden Gestus abhebt.

449 Vgl. Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 230.
450 Vgl. Klang der Klage, Kap. 2.1, S. 17.

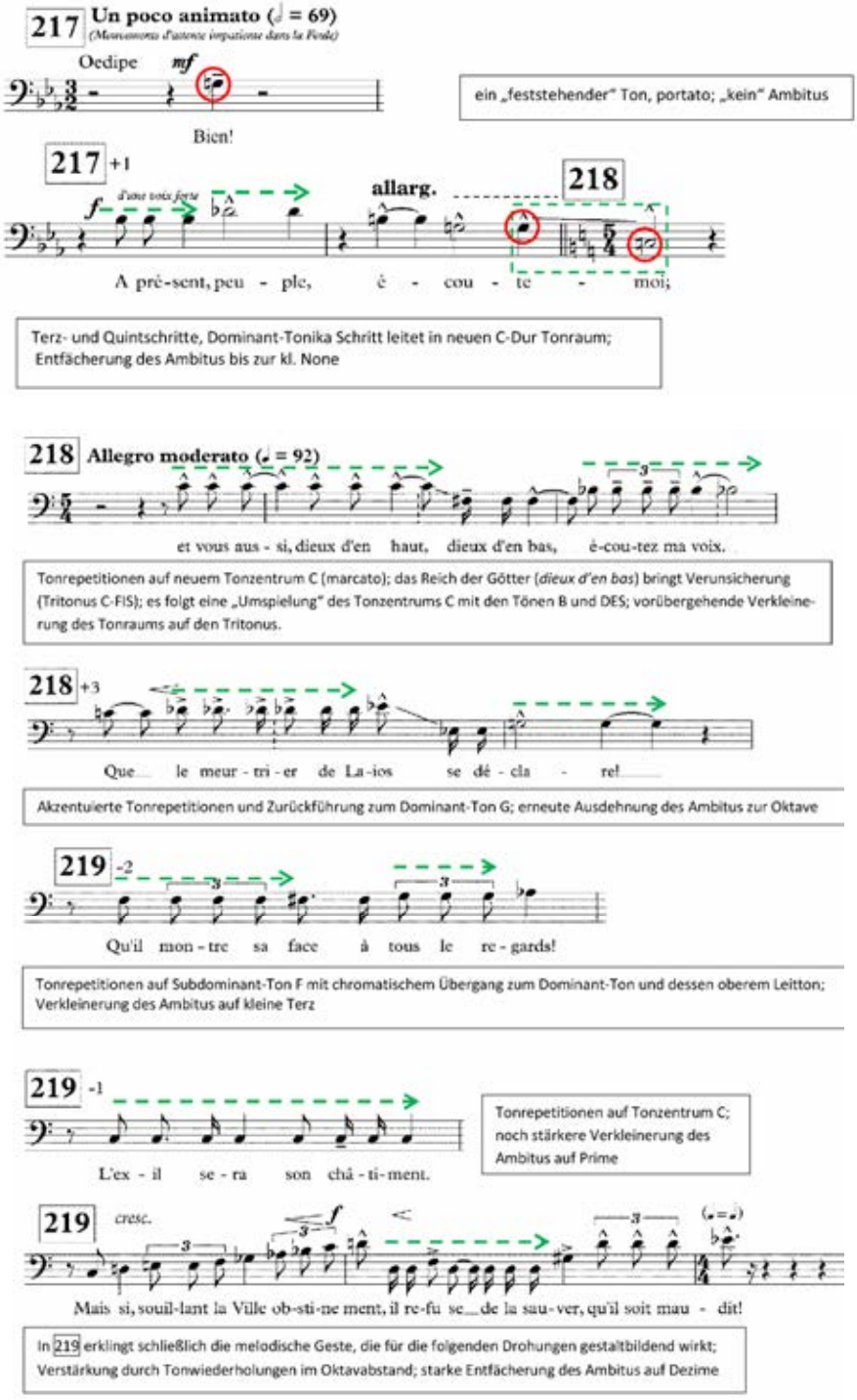


Abb. 32c: direkte Gegenüberstellung der Melodien Ödipus' mit entschlossenem Gestus

Die vereinzelt erscheinenden Klage-Elemente in Ödipus' Gesang, ebenso wie die Semantik des Textes rechtfertigen es, diese Melodien als Klagen zu bezeichnen. Sie erhalten ihren entscheidenden Gestus nicht durch subjektive Leiderfahrung, sondern durch das Aussprechen bevorstehenden Leids einer anderen Person. Der Chor interpunktiert die Verwünschungen mit kurzen Ausrufen, die Ödipus' vorhergehende Aussagen intensivieren. So auch in den Melodien zwischen [220]-1und [223].

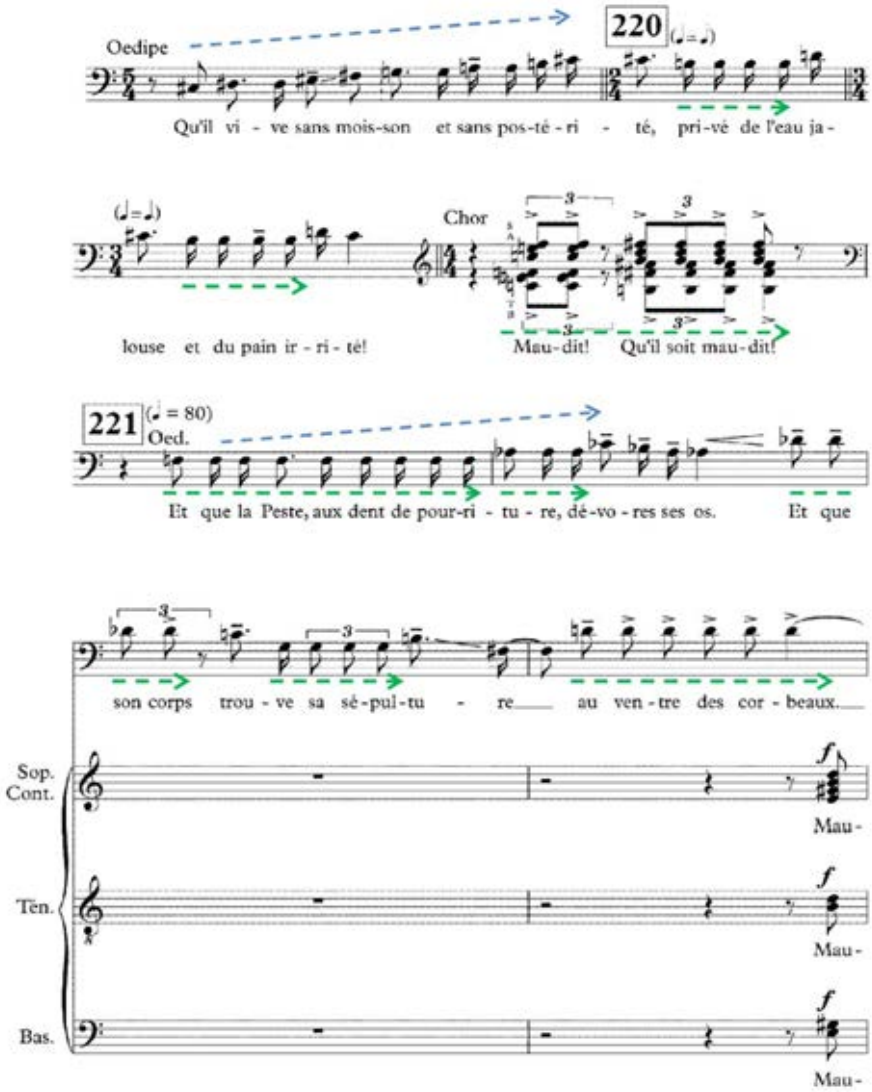
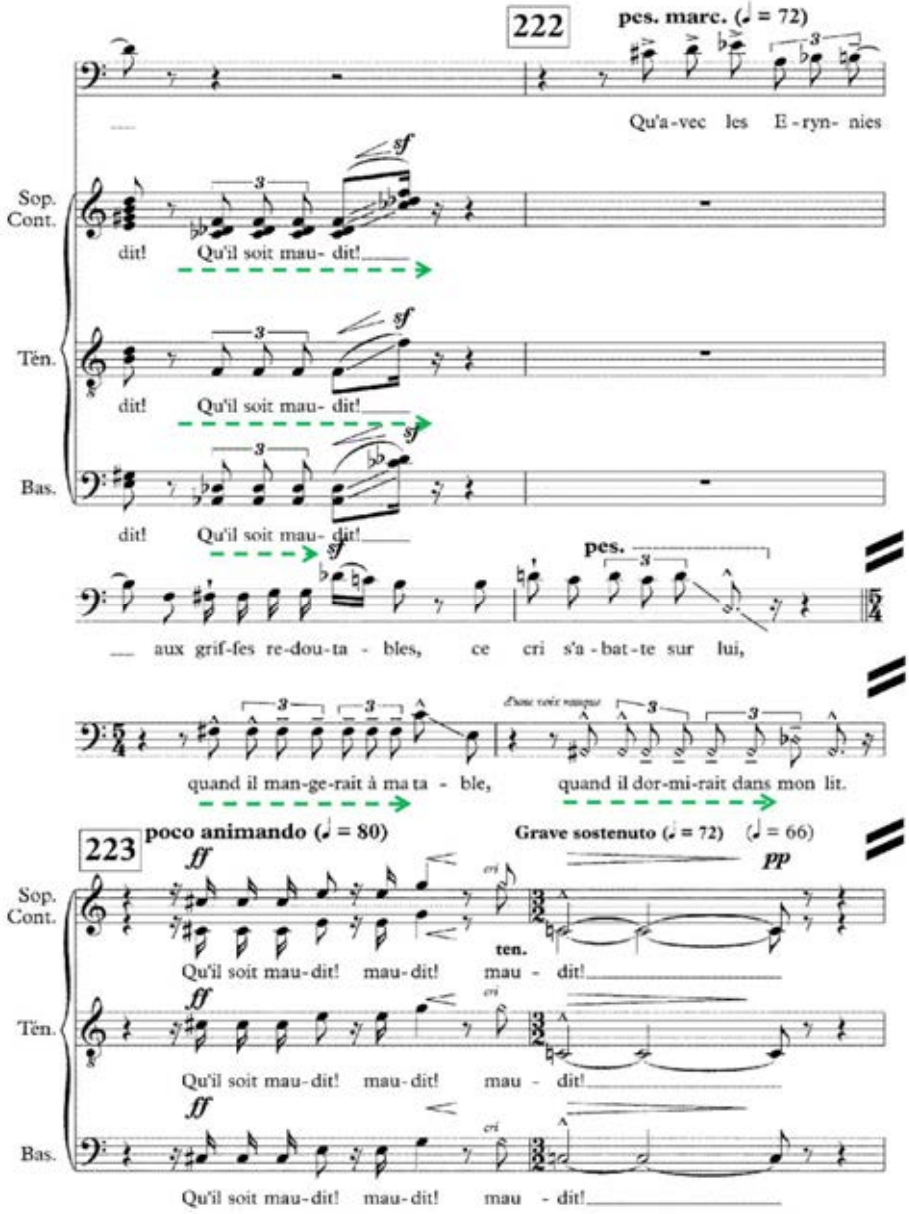


Abb. 33a: Die Flüche Ödipus' und des Chores ab [220]-1



I b)	II c)	III α)	IV Ödipus	V e)
I a)	II a-b)	III δ)	IV Chor	V a)

Abb. 33b: Fortsetzung

Die resultierende Spannung wird durch die kontrastierenden Strukturen in den Orchesterstimmen erzeugt: Hier erklingt weiter das *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée*-Motiv (blau), welches die Chromatik über mehrere Schwünge immer wieder in hohe Register treibt. Ebenso erklingt hier eine Reminiszenz an das marschartig anmutende Motiv aus dem Prolog ([219]-1, schwarz markiert). Auch erscheint zum Schluss dieser Passage ein weiteres Mal eine Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné* (rot):

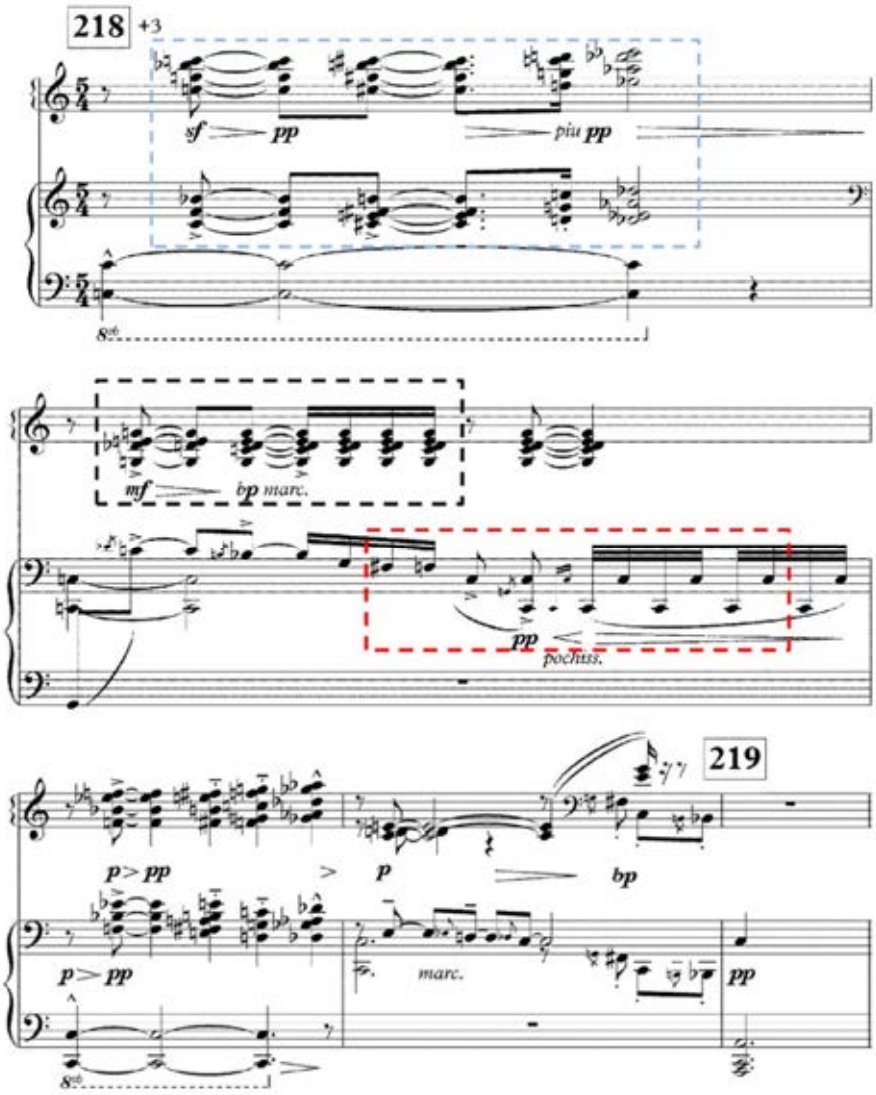


Abb. 34a: Orchesterbegleitung ab [218]+3

In Abbildung 34b ist die Passage aus den Abbildungen 32a und 34a im Original aus dem Manuskript abgebildet. Das aufsteigende Motiv *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée* ist bei den Holz- und Blechbläsern zu erkennen (blaugestrichelter Kasten).

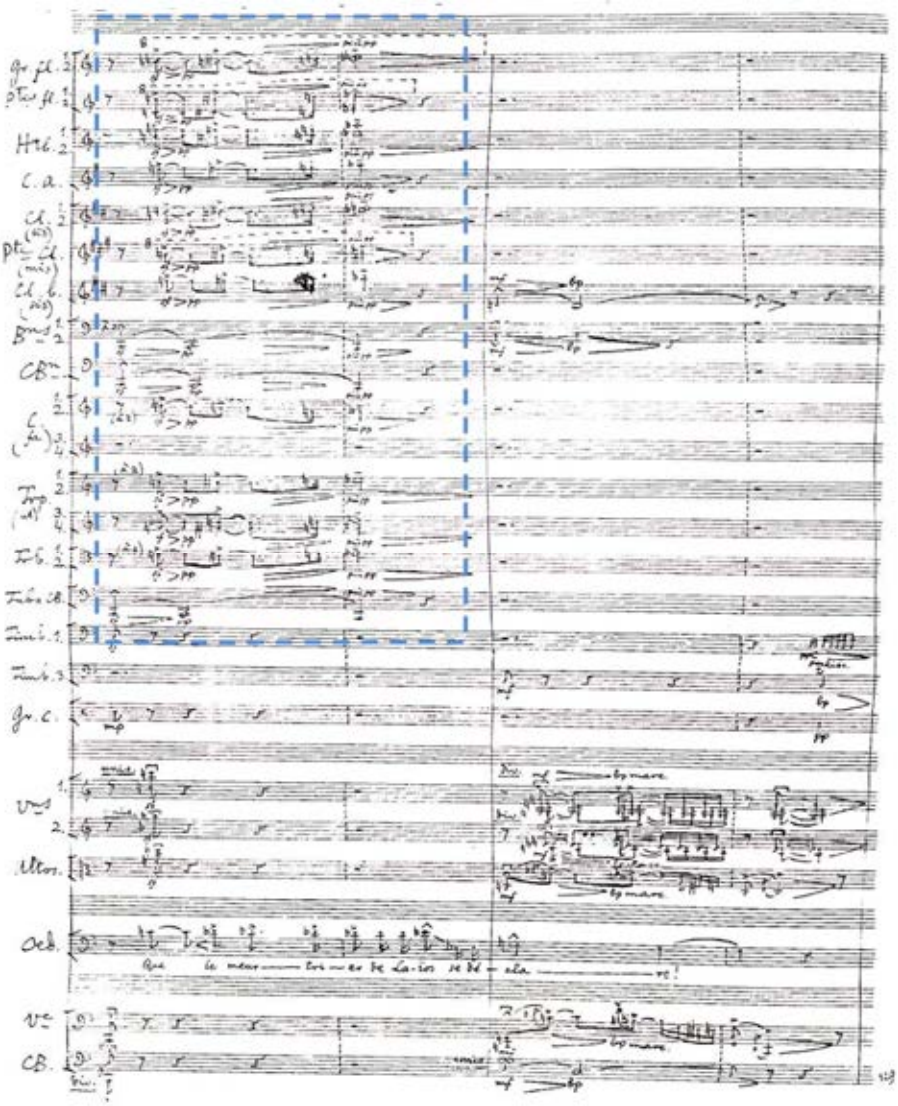


Abb. 34b: S. 284 aus der Generalpartitur

An dieser Stelle sei auf ein wesentliches Element der Musiksprache Enescus hingewiesen: Man fühlt sich im Fall der vorliegenden, aber auch vieler anderer Passagen mit Arien-ähnlichem Charakter dazu verleitet, von der „Gesangsmelodie" und der „Orchesterbegleitung" zu sprechen. Bei der Analyse fällt jedoch auf, dass es sich bei

den Stimmen des Orchesters nie nur um Begleitstimmen handelt; die Stimmen aller Orchesterinstrumente sind immer auf Leitmotive oder deren Varianten zurückzuführen, so dass sie stets einen direkten Beitrag zu Handlung und Interpretation leisten. Ermöglicht wird diese Kompositionstechnik dadurch, dass alle Leitmotive über das ihnen gemeinsame Element des Klage-Gestus in Beziehung zueinander stehen. Diese Konzeption ist im Wesentlichen für die enorme Komplexität der Partitur verantwortlich, in der es keine Begleitstimmen mehr gibt, sondern nur noch bedeutungstragende Melodien, deren verschiedene Kombinationsmöglichkeiten dramaturgisch zur Entfaltung kommen. Diese Kompositionstechnik lässt sich hier nachvollziehen: Die Klageeinheit (Klagedarstellung), die einen Fluch bzw. den Ausspruch eines Fluchs beinhaltet[451], wird von den Stimmen des Orchesters kontrapunktiert. Die melodischen Konturen entsprechen Ödipus' kämpferischem Ton; der Gestus des Gesangs steht im Kontrast zum spannungsgeladenen Gestus der Orchesterstimmen: Hoffnung – Gestus des Gesangs – und Unausweichlichkeit des bevorstehenden Übels – Gestus des Motivs *L'acheminement* – erklingen gleichzeitig und werden musikalisch gegenübergestellt.

8.4 4. Abschnitt

Mit dem Auftritt Tirésias' beginnt der 4. Abschnitt des III. Aktes ([223]+1/2– [248]). Er endet mit dem Erscheinen Iokastes und gliedert sich in zwei Unterabschnitte:

Tab. 5: Formale Gliederung des vierten Abschnitts des III. Aktes

Unterabschnitt	Anfang	Ende
1	223+1/2	229
2	229	248

Fleg und Enescu haben das Libretto so gestaltet, dass das Zusammentreffen von Ödipus und Tirésias von Beginn an sehr spannungsreich ist. Bei Sophokles dagegen ist der Beginn der Szene anders rhythmisiert. Dort lobt Ödipus zunächst in einem Monolog Tirésias. Im Anschluss an Tirésias' Klage, scheint Ödipus nicht zu verstehen, was Tirésias sagt, und bezieht sein stures Verhalten nicht auf sich, sondern auf die Situation Thebens:

Ödipus: *Du, der im Inneren alles bewegst, Tirésias, was lehrbar, was / unsagbar ist, was himmlisch und was irdisch ist. / Die Stadt, auch wenn du sie nicht siehst, so weißt du wohl, / mit welcher Krankheit sie behaftet ist; dich finden wir / allein als ihren Schützer und als Retter, Herr. / Denn Phoibos, falls du's von den Boten nicht gehört, / sandt' uns auf unsre Sendung hin die Antwort, das / Erlösung von der Krankheit dann nur käm', / wenn wir die Laios-Mörder klar herausbekämen und / erschlügen oder jagten aus dem Lande ins Exil. / Mißgönn' uns also von den Vögeln nicht den Spruch / noch irgendeinen anderen Weg der Mantik, den Du kennst! So rett' dich selber und die Stadt, errette mich, / errett' uns von des Toten Schandfleck ganz! / Wir*

451 Bei Schauer (*Tragisches Klagen*, 2002, S. 291 ff.) fällt diese Form der Klage in den Bereich „Movens Leiderfahrung: Reaktionsweisen der Bühnenfiguren auf das Leid; Spontane Reaktionen; Zorn, Vorwürfe und Verwünschungen."

sind in deiner Hand und daß ein Mann mit dem, / was er besitzt und kann, zu Hilfe kommt, ist schönstes Mühn.
Tirésias: *Pheu! Pheu! Wie schrecklich, wissend da zu sein, / wo's nicht dem Wissenden von Nutzen ist, obgleich ich wohl / das wußte, hab ich's verdrängt. Sonst käm ich nicht.*
Ödipus: *Was ist der Grund, dass du so mutlos von mir stehst?*
Tirésias: *Entlasse mich nach Haus! Du wirst am leichtesten / das Deine, wird' auch ich das meine tragen, / wenn du auf mich hörst.*
Ödipus: *Nicht nach Gesetzen noch als Freund der Stadt, / die dich ernährt, sprichst du, wenn du den Spruch versagst.*
Tirésias: *O ja! Ich seh': auch dich führt deine Ree nicht / zum Guten hin. Nur treffe mich dasselbe nicht!*
Ödipus: *Kehr' bei den Göttern da du wissend bist nicht um! / Denn auf den Knieen flehn wir alle hier dich an.*
Tirésias: *Ja, weil ihr's alle nicht versteht; doch nie / deck' ich mein Übel auf, um nicht zu sagen: deins.*
Ödipus: *Wie redest du? Du weißt's und willst es doch nicht sagen, nein: / im Sinn hast du uns preiszugeben, zu zerstören unsre Stadt?*
Tirésias: *Nicht mir noch dir bereit' ich Schmerz. Warum / verhörst darüber du vergebens mich? Von mir erfährst du's nicht!*
Ödipus: *Der Üblen Übelster! Selbst eines Steins Natur / versetzt du in Zorn, – willst reden nicht, / nein: du bist unerweichlich und man kommt zu keinem Ziel.*

Sophokles, *Ödipus tyrannos*, 300–336[452]

Bevor Ödipus und Tirésias (bei Enescu/Fleg) in diesen Dialog treten erklingt die kurze Einleitung des Chores, die Tirésias' Ankunft ankündigt. Die Worte werden auf Varianten des Motivs von Tirésias intoniert (rote Kreise):

452 Vgl. Zingg, *Sophokles, König Ödipus*, 2002, S. 28.

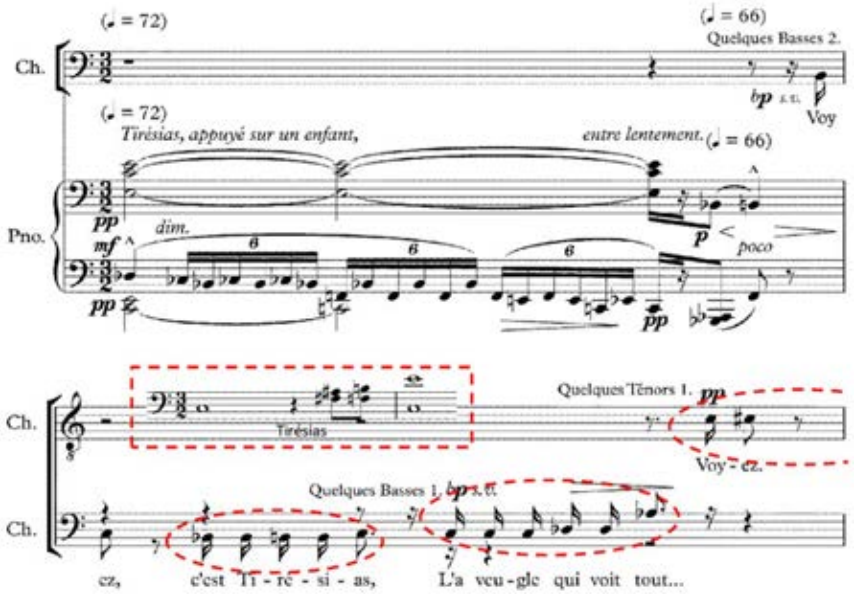
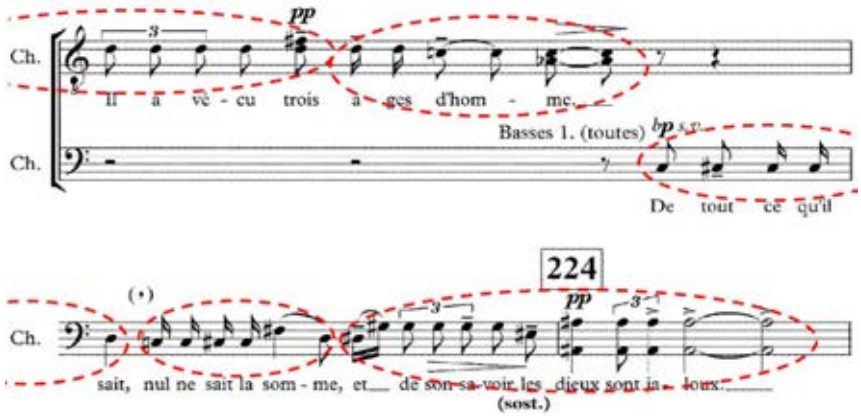


Abb. 35a: Der Chor kündigt Tirésias Ankunft an, [223]+2



I b)	II e)	III γ)	IV Bässe und Tenöre des Chores	V g)

Abb. 35b (Fortsetzung): Der Chor kündigt Tirésias Ankunft an, [223]+2

In der Einleitung des Chores (Abb. 35a+b), [223]+2–[224]) ist das Leitmotiv Tirésias' in verschiedenen Varianten allgegenwärtig (Abb. 36), und dadurch macht sich zugleich eine Zunahme chromatisierender Elemente bemerkbar. Auch die Stimmen der tiefen Streicher sind vom Leitmotiv Tirésias' abgeleitet (vgl. Abb. 37). Im Leitmotiv von Tirésias' ist aber ebenso die Präsenz des Leitmotivs des Schicksals und des Leitmotivs von Ödipus spürbar (*Œ* in Abb. 36).

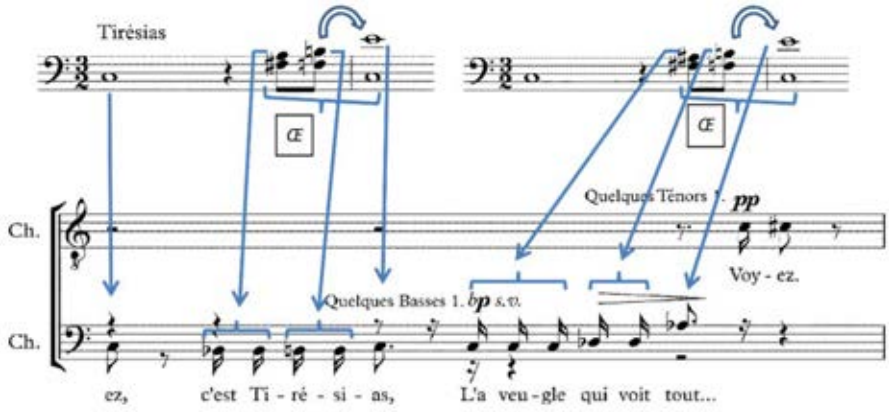


Abb. 36: Varianten des Leitmotivs von Tirésias im Chor bei [223]+3; im oberen Teil der Abb. ist Tirésias' Leitmotiv dargestellt; gleichzeitig zu sehen die gespiegelte Variante des Motivs (vgl. Kap. 6)

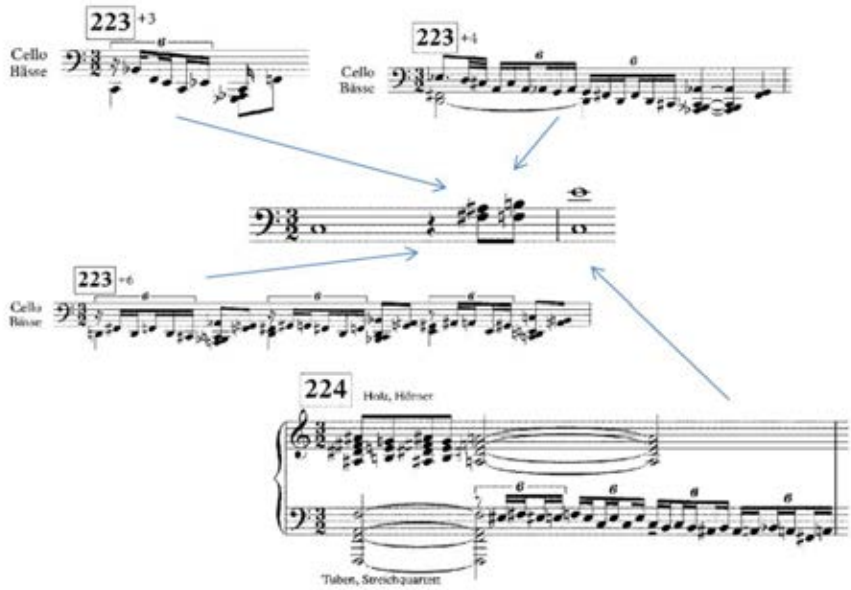
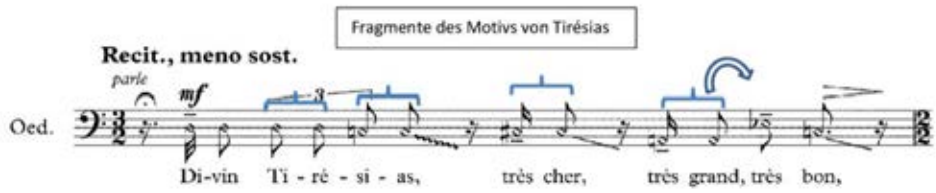


Abb. 37: Varianten des Leitmotivs von Tirésias in den Stimmen des Orchesters, ab [223]+3

Der Chor ist aufgeteilt und die Bässe tauschen mit den Tenören *sotto voce* Kommentare über Tirésias' Kräfte aus. Die zurückgenommene Dynamik und Agogik der Passage tragen dazu bei, dass die Atmosphäre gespannt wirkt: Einerseits wird die Ankunft Tirésias' herbeigesehnt, da sie die Rettung der Stadt zu bringen verspricht, andererseits herrscht eben jene Spannung, die aus der Angst vor der tatsächlichen Antwort auf die Frage nach der Identität des Mörders Laios' resultiert. Der pulsierende Ison, der bei [224] entsteht, verharrt auf dem Intervall *Fis-Ais*, der über drei

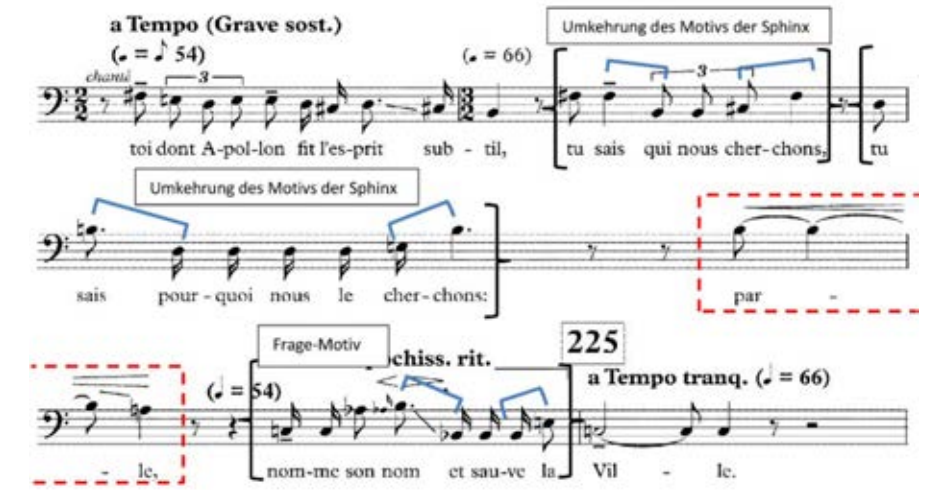
Oktaven entfächert ist und Ödipus' Frage an Tirésias begleitet; zunächst spricht Ödipus tatsächlich (*parle*) und geht dann in Gesang (*chante*) über.



I b)	II d)	III δ)	IV Ödipus	V e)

Abb. 38: Ödipus spricht Tirésias an, [224]+1

Dieser Teil ist ausschließlich am Sprachduktus orientiert und ist derart mit Akzenten und Hervorhebungen gestaltet, dass Ödipus' Verehrung und Respekt für den blinden Seher zum Ausdruck kommen. Die Wörter „*cher*" und „*bon*" sind jeweils mit einem glissando versehen, das anders zu interpretieren ist als die Glissandi der Klagen: Die Sprache vollzieht hier eine Geste der Verneigung. Die Formulierung der Frage selbst und die Aufforderung, den Namen des Mörders von Laios zu nennen, ist wiederrum gesungen und kann als Sehnsucht nach Erlösung aufgefasst werden. Sie kommt deutlich in dem auf fallender Sekunde ausgesungenen „*parle*" zum Ausdruck.



I b)	II d)	III γ)	IV Ödipus	V c)

Abb. 39: Ödipus bittet Tirésias den Namen des Mörders von Laios zu nennen

Diese Passage kann als eine Sonderform der Klage aufgefasst werden: Ihre Intensität resultiert zwar auch aus einer Form von Schmerz und Leid, aber zusätzlich dazu ist der Aspekt der Ungeduld und der Hoffnung auf Erlösung von dieser Ungeduld entscheidend. Dafür sind die zahlreichen Sprünge in dieser Passage mit auffordernder und imperativer Wirkung ein Beleg (blaue Klammern in Abb. 39): „Plötzliche Tonhöhensprünge nach oben oder unten, oft verbunden mit Änderungen der Lautstärke und der Sprechgeschwindigkeit, haben neben einer segmentierenden Funktion auch eine expressive. Die Sprecher drücken damit psychische Erregung, Emphase, Überraschung und ähnliche Einstellungen aus.“[453]

Die Sprünge resultieren aus der Umkehrung des Motivs der Sphinx. Generell ähnelt Ödipus' Aufforderung an Tirésias der Melodie des Disputs zwischen Ödipus und der Sphinx aus dem II. Akt ([164]+3, Abb. 40), wobei die Größen der Intervalle stets variieren. Myriam Marbe schlägt eine Unterteilung bezüglich der „Funktion“ des Motivs der Sphinx vor, in der es einerseits Erscheinungen des Motivs gibt, die den Aspekt der Frage repräsentieren, und andererseits Kontexte, in denen der Schicksalsbezug des Motivs und die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Schicksal im Vordergrund steht.[454] Hier steht das Motiv der Sphinx selbst (in Umkehrung) und das Frage-Motiv (in vertikaler und horizontaler Spiegelung) im Vordergrund; durch die Umkehrung der Motive entsteht eine Synthese nicht nur auf musikalischer Ebene in Form der Verschmelzung beider Motive, sondern auch auf interpretatorisch-inhaltlicher Ebene (vgl. Abb. 39 und Abb. 40; schwarze Klammern).

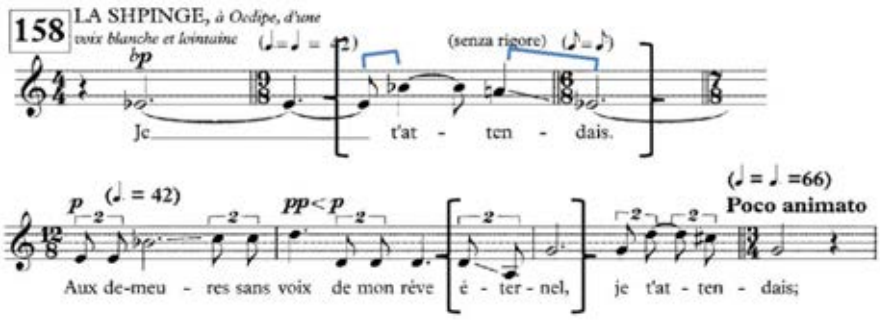
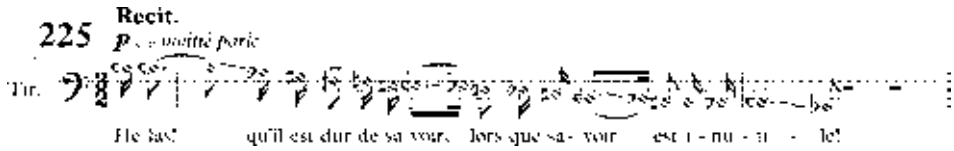


Abb. 40: Auftritt der Sphinx im 2. Akt, Ziffer [158] bis [159]

Tirésias antwortet mit einer solistisch vorgetragenen Klage, die eine der Haupt-Klagen Tirésias' ist und ein Haupttypus von Klage in der Oper repräsentiert; alle Elemente traditioneller Klage sind enthalten: absteigender Gestus, Verkettung/Abfolge von Sekundschritte, halb gesprochen, leise, Vierteltöne (vgl. Kap. 2.5).

453 Johannes Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch: eine Einführung*, Berlin 2003, S. 71.
454 Vgl. Analyse der Leitmotive, Kap. 6.



I a)	II e)	III δ)	IV Tirésias	V a+b)

Abb. 41: Auftritt Tirésias im III. Akt, [225]

Tirésias beklagt die gottgegebene Gabe des Hellsehens und das, was er in der Lage ist zu vollbringen. Diese Klage gehört nach Schauer zu den Selbstbeklagungen, da sie auf den Klagenden selbst bezogen ist (*lamentatio sui*), und beinhaltet eine aporetische Aussage. Sie stellt aber insofern einen Sonderfall dar, weil der Beklagende eine ihm gegebene Eigenschaft beklagt, um die andere ihn beneiden, und ihr somit eine Form der Widersprüchlichkeit immanent ist. Diese Widersprüchlichkeit repräsentiert hier auch die tragische Dimension seiner Funktion im Geschehen (siehe auch Vorbemerkungen zur Analyse, Kap. 5). Der Chor flüstert ein sehr leises „*Was hat er gesagt*?“ [„*Qu'a t-il-dit*?“] auf eine stark verkürzte Variante des Leitmotivs von Tirésias:

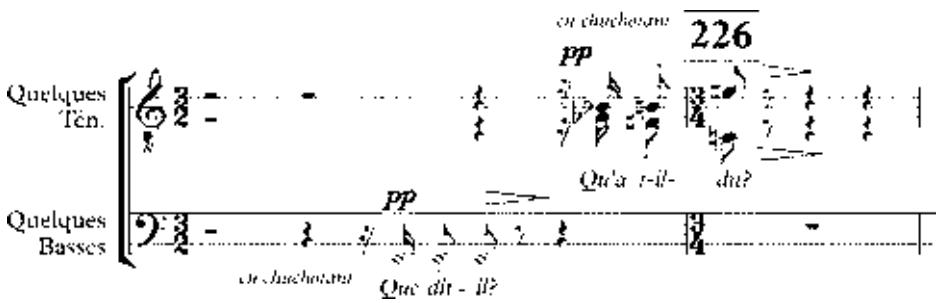
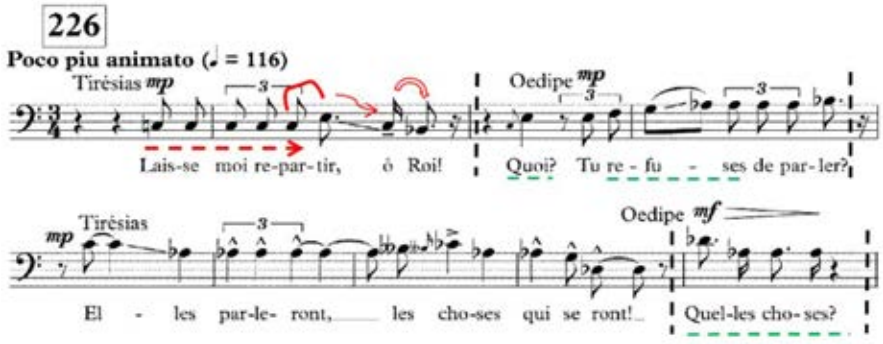


Abb. 42: Die Reaktion des Chores auf Tirésias' Klage, [226]

Nach dem kurzen Einwurf des Chores setzt Tirésias seine Klage fort und bittet den König darum, wieder fortgehen zu dürfen. Tirésias intoniert eine kurze, aber sehr prägnante klagende Kontur, die wie ein sehr intensives Bitten ist: Tonrepetition, Terzsprung aufwärts, glissando abwärts und absteigender Sekundschritt auf einem beinahe liturgisch anmutenden „*ô roi*“, welches ein Beispiel für das typische Klage-Element der Anrede bzw. Ausrufung ist: „In einer dritten persuasiven Funktion begegnet die Anrede in Klagedarstellungen vor allem dann, wenn die Klage mit einem Gebet, einer Bittrede oder einer Aufforderung verbunden ist.“[455] Beim folgenden Einsatz Tirésias' wird die Melodie-Kontur variiert, aber grundsätzlich beibehalten. Der klagende Gestus wird hier zusätzlich dadurch intensiviert, dass Tirésias eine Oktave höher als vorher einsetzt (seine Bassstimme erhält dadurch einen leidvollen

455 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 100.

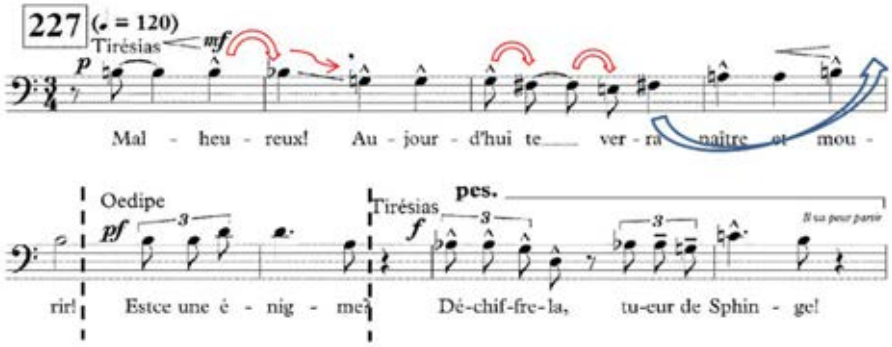
Ausdruck), wobei die oben genannten Elemente erhalten bleiben – wenn auch variiert. Im Gegensatz dazu ist die Replique Ödipus' entsprechend der Intonation vorwurfsvoller Fragen gestaltet: „*Was? Du weigerst dich zu sprechen?*" Wieder sind die prosodischen Elemente maßgeblich an der Melodiegestaltung beteiligt. In Ödipus' Reaktionen kommen direkt die Auswirkungen der physiologischen Veränderungen auf die phonatorischen und artikulatorischen Prozesse in Folge emotionaler Erregung zum Vorschein. In diesem Fall z. B. durch eine Dehnung auf „*Quoi*?" (musikalisch durch den Vorhalt realisiert) und Akzentverschiebungen z. B. auf der akzentuierten Silbe des Wortes „*refuses*" (musikalisch umgesetzt durch das Glissando auf dem steigenden Sekundschritt). Ebenso entspricht „*Quelles choses*?" der sprachlichen Prosodie solcher Aussagen.



I a)	II e)	III δ)	IV Tirésias	V a)
I c)	II d+e)	III δ)	IV Ödipus	V c)

Abb. 43: Dialog zwischen Tirésias und Ödipus, [226]

Tirésias setzt seine Klage fort. Nun beklagt er nicht mehr sein eigenes, sondern das Schicksal Ödipus'; das hohe Register wird beibehalten und der Gestus der Klage verändert sich gegen Ende, wenn Tirésias in der Metapher „*Aujourd'hui te verra naître et mourir!*" [„*Der heutige Tag wird dich geboren und sterben sehen!*"] von Ödipus' bevorstehendem Schicksal spricht. Die gleichmäßigen Viertel und der aufwärts gerichtete Duktus vermitteln den Eindruck einer Prophezeiung, die Tirésias hier zum ersten Mal während des Disputs ausspricht. In der Begleitung des Orchesters erklingen Verbindungen von Fragmenten des Motivs *qui gémit sous les poids de ses maux* und *Œdipe le prédestiné*. Ödipus' provozierende Frage, ob das ein Rätsel sein soll, reißt Tirésias aus diesem Gestus heraus und er antwortet wütend und mit „trotzigem" Gestus: „*Déchiffre-la, tueur de la Sphinge!*", das wieder direkt aus der sprachlichen Prosodie eines Vorwurfs mit den entsprechenden Akzentuierungen abgeleitet ist. Der beunruhigte Chor bittet Tirésias zum Abschuss dieser Passage mit einem klagenden Flehen, nicht fortzugehen.



I a)	II d+c)	III δ)	IV Tirésias	V b)
I d)	II e)	III δ)	IV Ödipus	V c)

Abb. 44: Fortsetzung des Dialogs zwischen Tirésias und Ödipus, [227] ff.

EXKURS: *Homophone, polyphone und heterophone Syntaxtypen im orchestralen Kontext und verschiedene Formen ihrer Zusammensetzungen*

Ab [226] erscheint im Orchester (Streicher und Holzbläser) eine Struktur, die auf einer Variante des Motivs von Tirésias basiert und sich von hier an entwickelt. Auch die engen Beziehungen zum Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* und anderen Leitmotiven sind bemerkbar. Bei [227]-1 wird ein triolisches Element in die Variante eingeführt, das bis zum Choreinsatz bei [228] immer stärker in den Vordergrund rückt und dadurch den Choreinsatz („*Ne t'en vas pas*“) bei [228] vorbereitet.

Hier entsteht ein hoch-komplexes heterophones Geflecht, das aus der Projektion einer musikalischen Idee auf verschiedene Klangebenen entsteht: Die Einzelstimmen werden so behandelt, dass sie die gewünschte Spannungssteigerung zum Ausdruck bringen und zugleich den Choreinsatz vorbereiten. Innerhalb dieses Geflechts entstehen im Laufe des fortschreitenden Prozesses sowohl homophone Klangeinheiten durch allgegenwärtige Sekundspannungen, als auch polyphone Texturen durch Melodik mit extremer Chromatik.

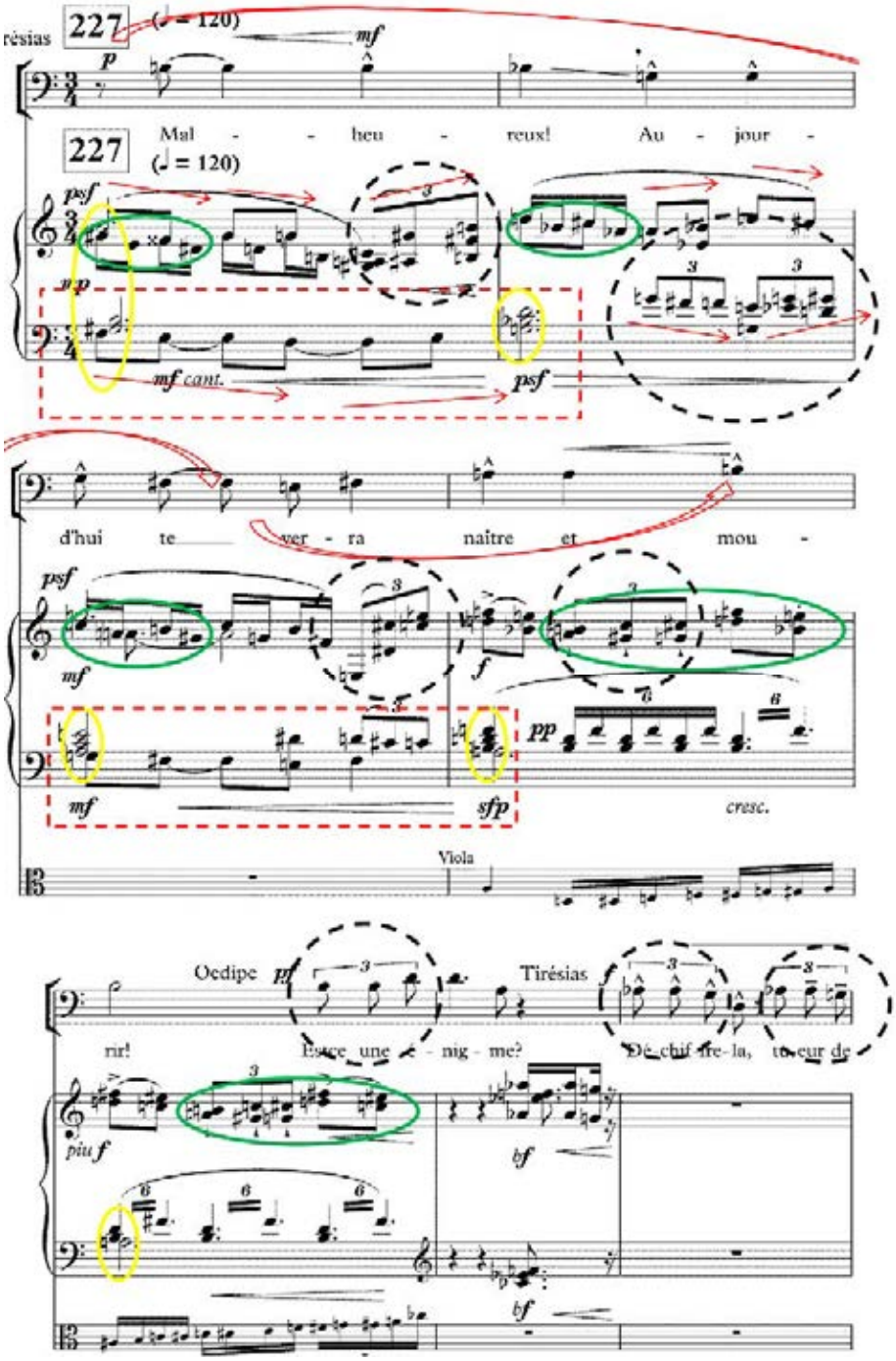


Abb. 45a: [227]–[228]

Die folgende Untersuchung dieser Passage zeigt, wie dominierend sich die gestisch-melodische und somit horizontale Denkweise Enescus auf die Satztechnik auswirkt. Was auf der vertikalen Ebene dieser Passage geschieht, ist das Resultat der Komplexität des Prozesses und resultiert ausschließlich aus der Zusammenführung der Sing- und Instrumentalstimmen. Der Duktus der Melodien der Solisten und des Chors verhalten sich wie riesige Melismen, die jedoch nicht nur eine Verzierungsfunktion erfüllen, sondern die Handlung widerspiegeln und mit substantieller Aussagekraft versehen sind.[456]

Innerhalb dieses Abschnitts lassen sich im mehrstimmigen Geflecht des Satzes unterschiedlich gestaltete Elemente erkennen (vgl. Abb. 45).

Die solistische Stimme Tirésias', die eine charakteristische Kontur in vorwiegend Viertel-Tondauern vollzieht, die im Kontrast zum Metrum Betonungen hervorrufen und die die Aussage intensivieren (in Abb. 45a = rote Pfeile):

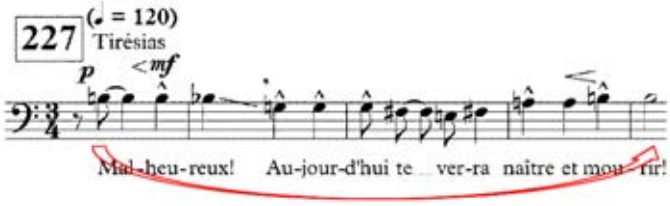


Abb. 45b: Die Melodie Tirésias' bei [227]

Bei den Bratschen erklingt eine Variante des Leitmotivs *Œdipe le prédestiné* (in Abb. 45a = roter, gestrichelter Kasten):

Abb. 45c: Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné*

Die 1. und 3. aus der ersten Gruppe solistischer Violinen spielen eine Variante des Leitmotivs Tirésias' an das die Triole (in Abb. 45a = schwarzer Kreis) anschließt. Diese Triole, mit dem Sprung einer kleinen Dezime aufwärts, ruft die weiteren melodischen Entwicklungen maßgeblich hervor (in Abb. 45a = grünes Oval):

456 Vgl. hierzu Filippo Baraldi, *La douceur. Critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie*, in: *Cahiers d'ethnomusicologie* (2015), Nr. 28, S. 23–41. Stable URL: https://www.academia.edu/17656399/_2015_La_douceur_crit%C3%A8re_d_appr%C3%A9ciation_musicale_chez_les_Tsiganes_de_Transylvanie; Zugriff am 04. November 2015, 00:33 Uhr.

Abb. 45d: Variante des Leitmotivs von Tirésias

Die Holzbläser und die 3. und 4. aus der zweiten Gruppe solistischer Violinen intonieren lang-ausgehaltene Töne, die allmählich Drei- und Vierklang-Harmonien ergeben (in Abb. 45a = gelbes Oval). Diese Harmonien können auch als Variante des Leitmotivs *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée* aufgefasst werden – ein Aspekt, der auch inhaltlich zum Bereich des Motivs von Tirésias gehört.

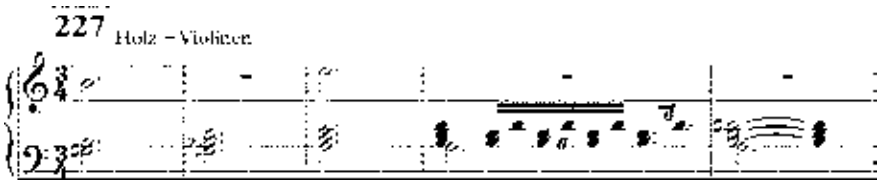


Abb. 45e: Variante des Motives *L'acheminement…* in den Holzbläsern und Violinen bei [227]

Alle beteiligten Instrumente (mit Ausnahme derer, bei denen Liegetöne erklingen) spielen letztlich Varianten der Melodie, die Tirésias singt. Die Koexistenz dieser melodischen Linien kristallisiert sich in dem dichten Geflecht mit einer heterophonen Struktur. Sie entwickelt sich zunehmend auf den Einsatz des Chores hin, wobei das triolische Element immer stärker in den Vordergrund rückt. Tirésias Replik auf Ödipus' Einwurf, ob Tirésias Worte ein Rätsel seien, intonieren schließlich eine Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné* auf intensiv akzentuierten Triolen, die später vom Chor übernommen werden.

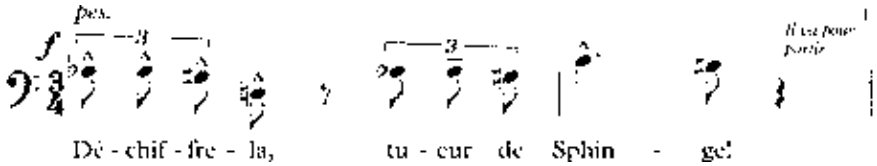
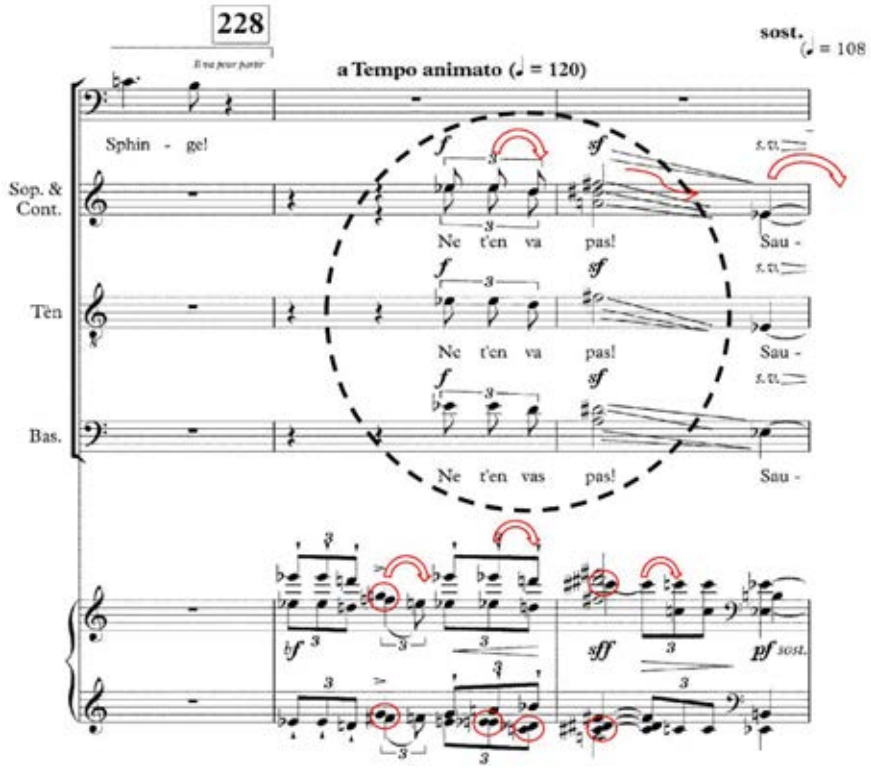


Abb. 45f: Tirésias' Melodie mit intensiv akzentuierten Triolen bei [228]-2

Von diesen intensiv akzentuierten Triolen geht das Energie- und Spannungspotenzial aus, welches die Veränderungen initiiert und vorantreibt, die für die dramaturgische Steigerung notwendig ist. In den Abb. 45a–f ist zu erkennen, dass den verwendeten melodischen Bestandteilen dieser Passage allen ein gemeinsamer Gestus zu Grunde liegt, der wiederum dem Klage-Gestus entstammt, der somit in allen Motiven repräsentiert ist. Alle Formen der Leitmotive weisen somit eine Korrespondenz zur Urform der Klage auf.



I a)	II c)	III δ)	IV Chor	V a+b)

Abb. 46: Ausruf des Chores bei [228]

In diesem Abschnitt [226]–[228] herrscht ein klagender Gestus, der aus der Summe der Darstellung verschiedener emotionaler Zustände resultiert. Diese äußern sich musikalisch durch die Veränderungen einzelner melodischer Details (und auch durch die prosodischen Eigenschaften der Sprache): von Verzweiflung, über Hoffnung und Erstaunen bis zu Trotz und Wut. Durch die verschiedenen substanzvollen Gestaltungsformen der Melodien resultiert eine Klage-Einheit, die mehrdimensional ist. Sie stellt einen neuen Klage-Komplex/-typus in *Œdipe* dar, durch den die Emotionen rasch rhythmisiert dargestellt werden können.

(Ende des Exkurses)

Die Klage des Chores, der Tirésias bittet, nicht fortzugehen, wird nun wiederum durch einen verstärkenden Einwurf von Ödipus intensiviert:

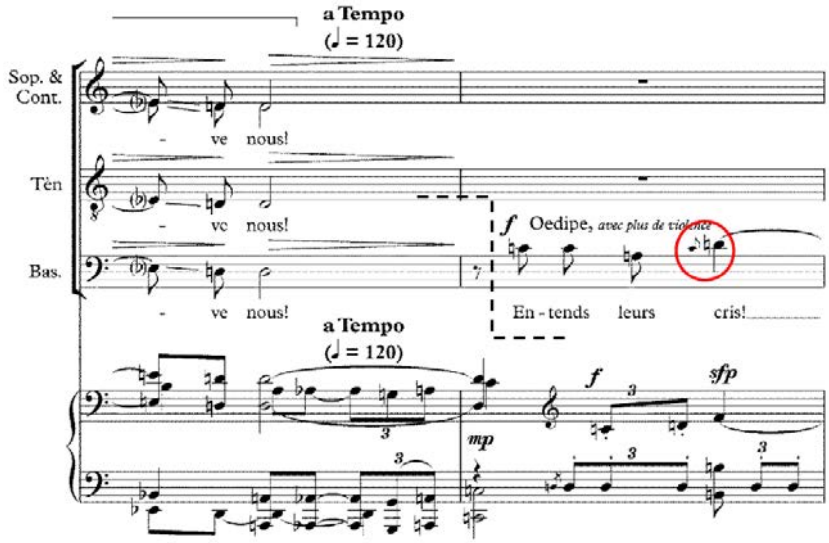
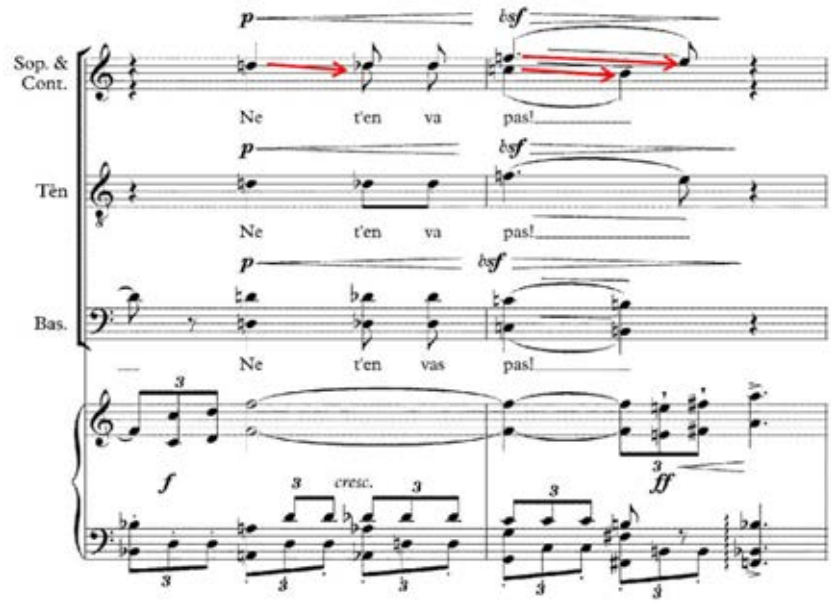


Abb. 47a: Chor und Ödipus bitten Tirésias, nicht fortzugehen, [228]+2



I a)	II c)	III ε)	IV Ödipus	V c)
I a)	II e-c)	III ε)	IV Chor	V b)

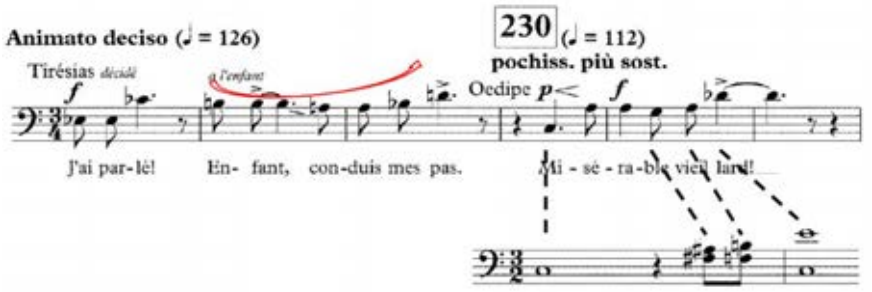
Abb. 47b (Fortsetzung)

Mit [229] beginnt die nächste formale Untereinheit dieses 4. Abschnitts. Sie enthält die Fortsetzung der Auseinandersetzung zwischen Tirésias und Ödipus (bis [248]).

Tab. 6: Gliederung der zweiten Untereinheit des 4. Abschnitts des III. Aktes

Beteiligte Gesangs-/Chorstimmen	**Ziffer**	**Taktarten**
Ödipus + Tirésias	224+1–229	3/2 – 2/2 – 3/4
Tirésias + Ödipus	229–231	3/4
Ödipus + Tirésias	231–232	9/8
Ödipus + Tirésias	232–233	9/8
Ödipus + Créon	233–234	18/8
Tirésias + Ödipus	234–236	15/8 – 9/8 – 15/8
Tirésias	236–237	15/8 – 6/8
Ödipus + Tirésias	237–239	6/8 – 15/8 – 2/4
Tirésias	239–240-2	12/8
Tirésias	240-2–244	12/8 – 4/4 – 12/8 – 4/4
Chor (Tirésias verlässt die Szene)	244–246	4/4 – 3/4 – 2/4
Ödipus + Créon	246–248	2/4
Auftritt Iocaste	248–	2/4

Tirésias bleibt bei seiner Entscheidung und fordert den Jungen, der ihn bereits nach Theben geleitet hatte, auf, ihn wieder wegzuführen (Abb. 48a). Im Orchester erklingt währenddessen eine Variante des Motivs *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée* (Abb. 48b). Durch die Kombination dieser Leitmotive wird auf kompositorischer Ebene immer wieder zum Ausdruck gebracht, dass die Ereignisse der Handlung, die sich „auf der Oberfläche" abspielen, stets vor dem Hintergrund eines unaufhaltsam voranschreitenden Schicksals zu verstehen sind. Dieses Phänomen der simultan sich entwickelnden und voranschreitenden Handlungs- und Zeitebenen ist ein Aspekt, der letztlich nur durch die Kunstform der Musik dargestellt werden kann und in der Beschaffenheit aller Leitmotive und ihrer Art der Verwendung durch Enescu angelegt ist.



I c)	II c)	III δ)	IV Tirésias	V c)
I b)	II e-c)	III δ)	IV Ödipus	V c)

Abb. 48a): Tirésias und Ödipus bei [230]

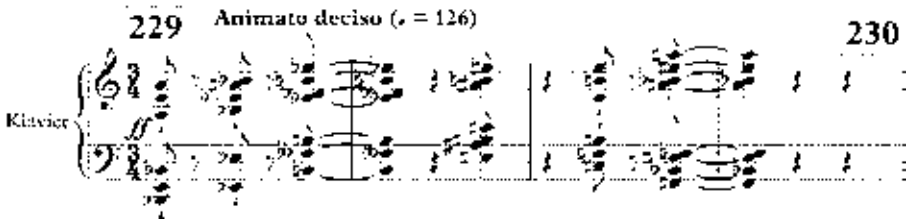


Abb. 48b: Klavierauszug der Orchesterstimmen (Streichquartett) bei [229]–[230];
Motiv *L'acheminement ver l'accomplissement de la destinée*

Ödipus beschimpft Tirésias und intoniert ebenso wie zuvor Tirésias selbst dabei eine Variante des Leitmotiv Tirésias' (vgl. Abb. 50). Wie aus Tab. 6 ersichtlich wird, spiegelt sich die zunehmende Dramatik auch in der Häufigkeit der Taktwechsel wider, die dennoch einen ungebremsten Gesangs-Duktus ermöglichen.

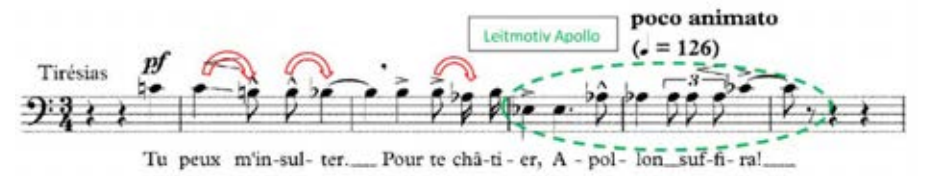
Als Folge der Beleidigungen, die Ödipus gegen Tirésias ausspricht, wird Letzterer in seinen Aussagen immer deutlicher. Tirésias' Klagen wandeln sich nun von Klagen über sein eigenes Schicksal (der des Hellsehers) zu Klagen über das Schicksal einer anderen Person (*lamentatio patientis*)[457], zu Klagen über die Hoffnungslosigkeit (*spes-Motiv*)[458] und über die Gewissheit des bestehenden Leids (*certe*-Motiv)[459]:

Ödipus: *Elender Greis! ...*
Tirésias: *Du kannst mich beschimpfen. Dich bestrafen wird Apollo allein!*
Ödipus: *Thebaner! Habt ihr wie ich den Seher verstanden? / Der Name, den er verschweigt, ist der seine. / Ergreift diesen Mann; er ist der Mörder!*
Tirésias: *Nun, ich kann dir nun sagen: / geh fort aus der Stadt; folge dem Gebot, dass du selbst auferlegt.*

457 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 237.
458 Ebda., S. 228.
459 Ebda., S. 229.

Ödipus: *Was?*
Tirésias: *Hast du nicht verstanden? Muss ich es wiederholen? / Dieser Schuldige, den du suchst, / dieser Mörder des Laios bist du!*
Ödipus: *Ha! Ha! Ha! Ist es Tirésias oder Kreon, der spricht, wenn du sprichst?*
Kreon: *Ich?*
Tirésias: *Du hast nur einen Feind; Ödipus ist sein Name.*
Ödipus: *Dummer Greis! / Schamloser Lügner! / Hast du jemals etwas gewusst, du, der du vorgibst, alles zu wissen? / Als die Sphinx die Thebaner verschlang, / hast du ihr Geheimnis genannt? / Du hast damals geschwiegen, / schweige also auch heute!*
Tirésias: *Vergeblich wehrst du dich, vergeblich verdrehst du sie: / die Wahrheit bleibt die Wahrheit.*
Ödipus: *Seht ihn euch an, Thebaner, euren Seher; / seinen blinden Blick – sein blindes Herz.*
Tirésias: *Verlache die Blinden nicht, Ödipus! / Verlache die Blinden nicht, du, dessen Augen / vor Tagesende das Licht nicht mehr sehen werden!*

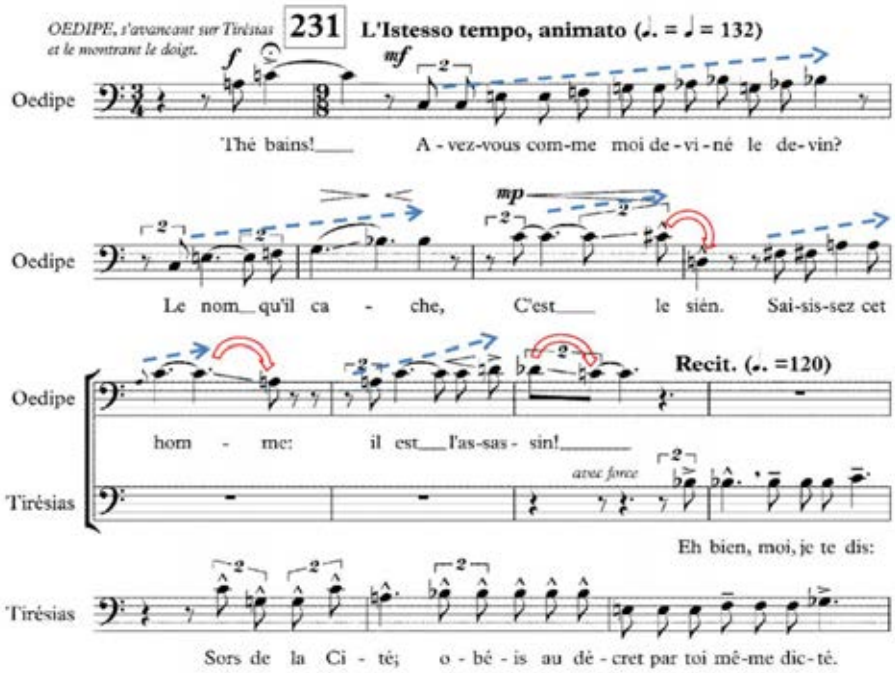
(Fleg/Enescu aus dem Libretto zu *Œdipe*)



I b)	II d)	III δ)	IV Tirésias	V c)

Abb. 49: Tirésias bei [230]+2

Ödipus behauptet, Tirésias durchschaut zu haben, und beschuldigt ihn selbst des Mordes an Laios. Der Ausruf „*Theben!*“ erfolgt auf einer Variante des Leitmotivs von Theben. Ödipus ist sich seiner Sache sicher und er ist voller Entschlossenheit, was im Duktus seiner Melodien zum Ausdruck kommt, die hier nun wieder grundsätzlich aufwärtsgerichtet und mit einer deutlichen Steigerung zum Kern der Aussage hin versehen sind. Die letzten drei Phrasen werden wiederum mit einem deutlichen Element der Klage versehen. Durch Dehnungen und Betonungen wird einerseits die Emphase auf die wichtigen Worte gelegt und andererseits der hohe emotionale Spannungsgrad von Ödipus verdeutlicht, der sich in diesem Moment der Erlösung so nahe wähnt.



I b)	II c)	III β)	IV Ödipus	V e)
I c)	II c)	III δ)	IV Tirésias	V c)

Abb. 50: Ödipus und Tirésias ab [231]

Ödipus' Worte befinden sich in dem Übergangsbereich von Klage zu Anklage, was seiner Aussage zusätzlich den Gestus der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit verleiht. Tirésias Reaktion wird daraufhin immer konkreter – auch, um den Vorwürfen Ödipus' standhalten zu können. Lagen den Orchesterstimmen im Abschnitt von [229] bis [231] noch Varianten des Leitmotivs *L'acheminement vers l'accomplissement de la destineé* zu Grunde, so ist ab [231] in der Entwicklung hin zum weiteren Vollzug des Schicksals deutlich durch die Wirkung des Motivs von *Tirésias* und *La fatalité, qui le pousse au crime* symbolisiert. Der Übergang zwischen den Motiven wurde durch die Einführung der Triolen als verbindendes Element (grüne Kreise) bei [231]-3 ermöglicht. Hier liegt somit eine motivische Struktur vor, die das Ergebnis des Zusammenspiels von mindestens drei Leitmotiven ist, denn zusätzlich zu den Genannten erklingt auch eine Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné* (vgl. Abb. 51 = schwarzer gestrichelter Kasten). Im Folgenden die Passage im Ganzen:

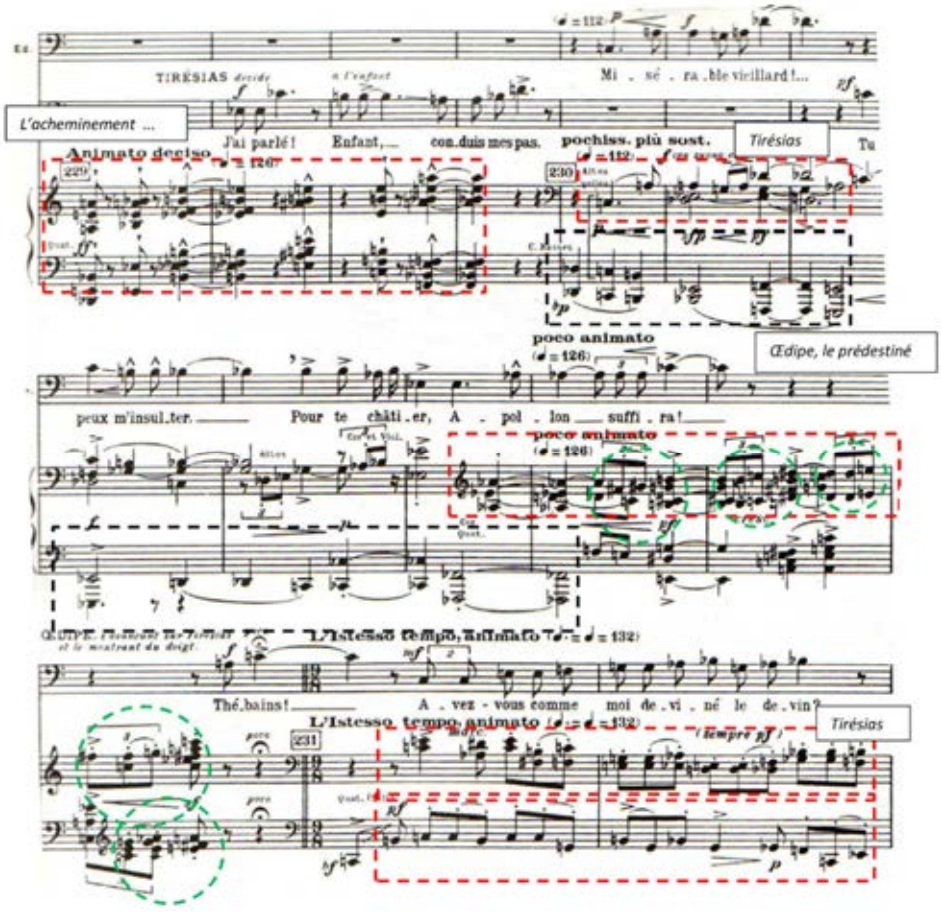
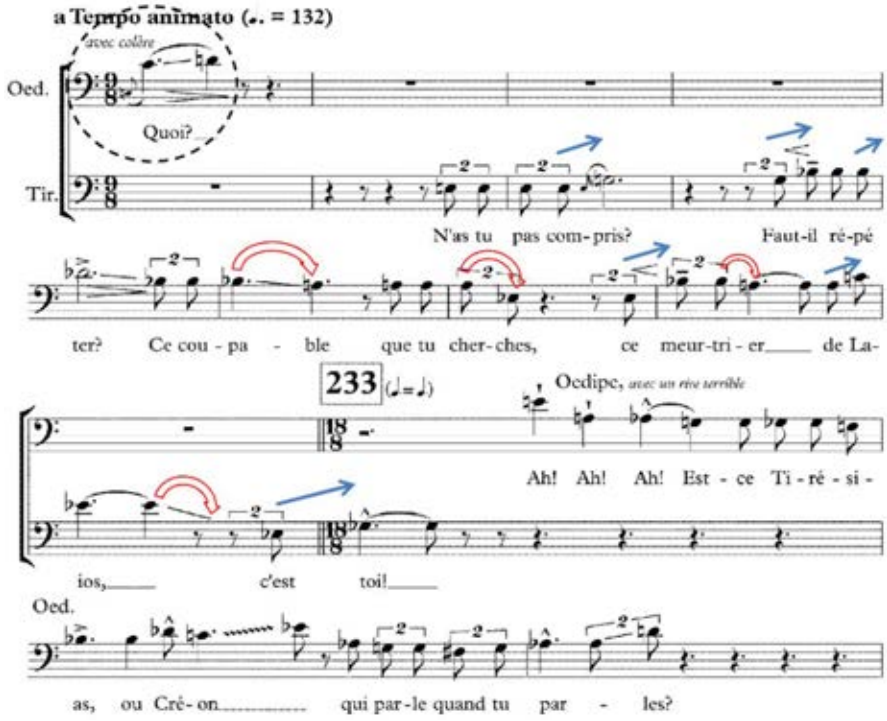


Abb. 51: Verschmelzung mehrerer Leitmotive zwischen [229] und [231]

Der Ausruf Ödipus' „*Quoi?*" entspricht vollkommen der sprachlichen Intonation einer solchen Reaktion im normalen Sprachgebrauch. Tirésias äußert sich immer deutlicher:



I a)	II b)		III ε)	IV Ödipus	V a)
I c)	II b-c)		III γ)	IV Tirésias	V c)

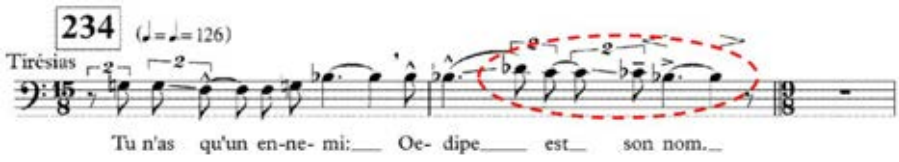
Abb. 52: Ödipus und Tirésias bei [233]

Tirésias intoniert seine Äußerungen auf Duolen, die sich auf diese Weise von der umgebenden musikalischen Struktur abheben. Die Intensität seiner Aussagen wird auch durch Veränderung des Sprechstils und überkorrekte Artikulation bewirkt (z. B. Staccato, silbentrennendes Sprechen (‚Wi-der-lich!')[460]. Dadurch fällt besonderer Nachdruck auf gewisse Äußerungen, zugleich strahlen diese aber wiederum eine gewisse Härte aus. Die Tatsachen werden hier wie auch schon zuvor auf aufsteigenden Melodien intoniert, so auch das entscheidende „*c'est toi!*". Ödipus' Reaktion hält das erreichte Spannungsniveau bei und steigert es. Er lacht (*avec un rire terrible*) und beschuldigt Tirésias und Kreon gemeinsam eines Komplotts. Nach Schauer liegt hier die dramatische Funktion des Movens Leiderfahrung als spontane Reaktion in Form von Zorn, Vorwürfen und Verwünschungen vor.[461]

460 Vgl. Reinhardt Fiehler, *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*, (= *Grundlagen der Kommunikation und Kognition*), Berlin 1990, S. 170.

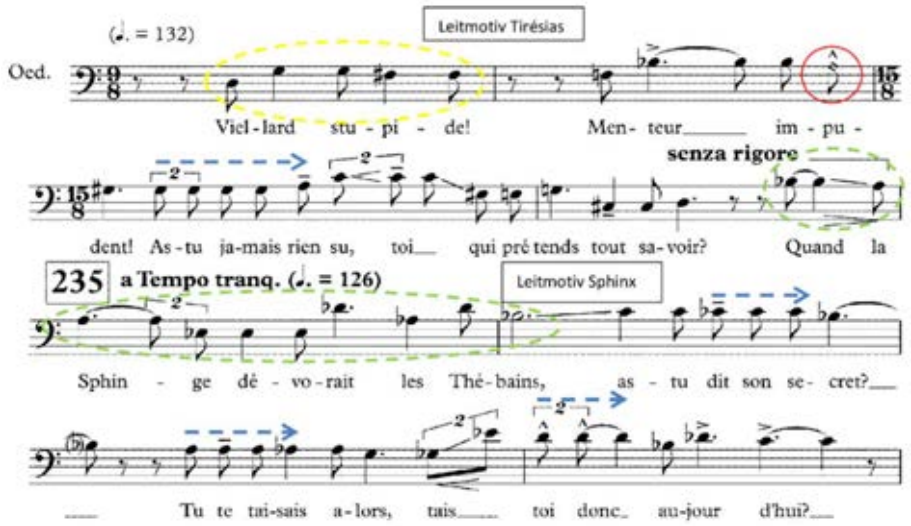
461 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 203.

Tirésias' Melodie besitzt hier dennoch einen klagenden Charakter, denn nun zwingt Ödipus ihn doch das auszusprechen, was er nicht aussprechen wollte; und somit, dass das Unheil über Ödipus hereinbricht. Auf dem Leitmotiv von Ödipus intoniert Tirésias die Worte „*Du hast nur einen Feind: Ödipus ist sein Name*".



I a)	II d)	III δ)	IV Tirésias	V b)

Abb. 53: Tirésias bei [234]

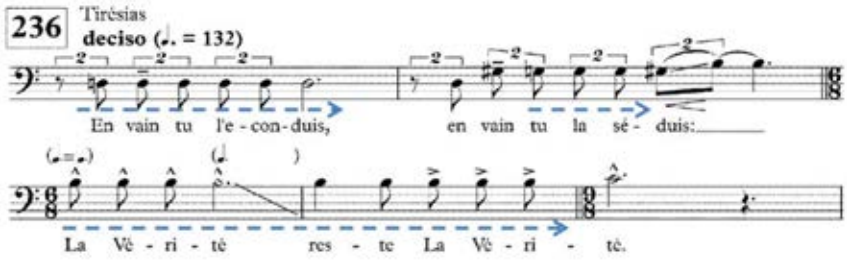


I b)	II c)	III β)	IV Ödipus	V e)

Abb. 54: Ödipus Vorwürfe an Tirésias

Nach den Beschimpfungen intoniert Ödipus wieder den vorwurfsvollen und entschlossenen Gestus, der in ähnlicher Form bereits bei den Flüchen zu hören war (vgl. ab [217], Abb. 32) und durch die Tonrepetitionen und die sprachähnliche Intonation charakterisiert ist. Duolen innerhalb des ternären Taktgefüges schaffen wie zuvor bei Tirésias wieder eine starke Intensität, ebenso wie sprachliche Modifikationen, z. B. bei „*impudent!*", bei dem die beiden äußeren Silben gesungen, die mittlere Silbe gesprochen wird (roter Kreis in Abb. 54). Dennoch besitzt diese Passage einen eindeutig stärker klagenden Charakter als die entsprechenden Passagen zuvor, in denen Ödipus wütend „schimpft". Der Klage-Typus, den Ödipus hier verwendet, ist der der Anklage bzw. des Vorwurfs: „In der emotionalen Rede kann sich Klage zur Anklage

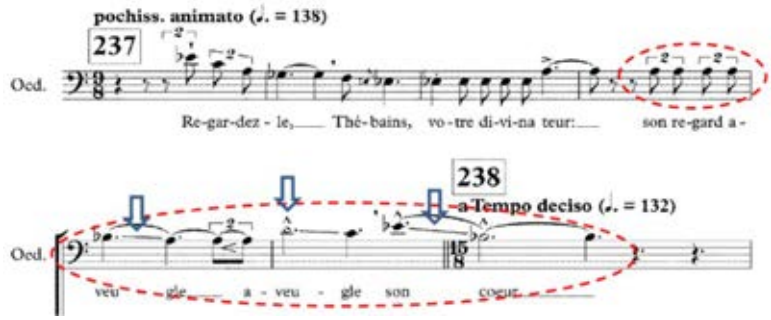
steigern. Da in der Tragödie die Klage nicht selten einen demonstrativen Akt in der Öffentlichkeit darstellt, auf den z. B. mit *ecce*-Rufen aufmerksam gemacht wird, ist sie geeignet, Unschuldsbeteuerungen und Schuldzuweisungen zu Gehör zu bringen.“[462]



I b)	II c)	III β)	IV Tirésias	V e)

Abb. 55: Tirésias bei [236]; blaue Markierungen kennzeichnen die Tonrepetitionen

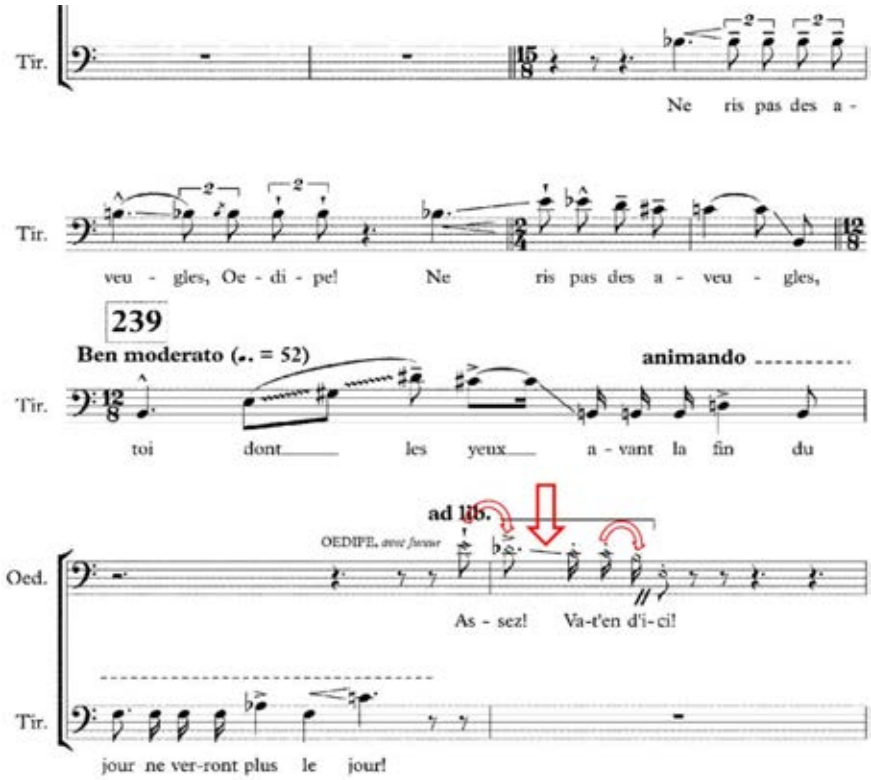
Auch in Tirésias Replik äußert sich die Entschlossenheit (*deciso*) durch die Tonwiederholungen – hier jedoch deutlicher und stärker als bei Ödipus. Auffallend sind die unterschiedlich intensiven Betonungen (sforzandi) bei „*La Vérité reste la Vérité*“ und die wiederkehrenden Tonwiederholungen, durch die der Aussage eine dem Inhalt entsprechender musikalischer Ausdruck verliehen wird. Im Orchester erklingt das Motiv Tirésias', was seine Person mit dem Begriff des Schicksals und der Wahrheit konnotiert. Dass auf dem Wort „*Vérité*“ ein glissando abwärts erklingt, verleiht ihr (der Wahrheit) zugleich aber auch den klagenden Gestus, der ihr im Kontext des Geschehens immanent ist. Wiederum gestaltet Enescu jedes Wort mit feinen musikalischen Details, so dass sie die emotionalen Abläufe der im Geschehen verwickelten Personen getreu widerspiegeln werden.



I b)	II c)	III δ)	IV Ödipus	V e)

Abb. 56: Ödipus bei [237]

462 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 246. Vgl. Abb. 50: *Theben!* und Abb. 56 unten.



I b)	II c)	III γ)	IV Tirésias	V e)
I b)	II a)	III ε)	IV Ödipus	V e)

Abb. 57: Tirésias wehrt sich gegen Ödipus' Vorwürfe

Auch die Passage in Abb. 55+56 steht im Zeichen prosodischer Effekte. Enescu verwendet für die gesangliche Gestaltung erneut einen gemischten Stil (Sprech- und Gesangstechniken), den er bereits bei der Passage verwendet hatte, in der Ödipus Tirésias auffordert, das Geheimnis zu lüften. Die Beschimpfungen Ödipus' erfolgen auf der Intervallik des Motivs von Tirésias, das derart variiert wird, dass erneut bestimmte Worte und Inhalte durch die Akzentuierungen deutlich hervortreten. Auch hier wird die Intensität seiner Aussagen durch die Verwendung der Duole innerhalb der ternären Taktarten intensiviert. Diese Vorwürfe enthalten auch ein Element der Klage bzw. Anklage, insofern als dass Ödipus die Unfähigkeit und (angenommene) Verlogenheit Tirésias' anklagt.

Tirésias antwortet mit einer lang ausgedehnten Klage (siehe Abb. 59, [240]-2–[244]), die wiederum im Sinne Schauers als eine kleinere Klage-Baueinheit innerhalb einer größeren threnetischen Einheit verstanden werden kann (vgl. Kapitel 2.4). In der ersten Phrase vermitteln die Akzentuierungen das Gefühl der Bestimmtheit und Sicherheit. Danach erklingt eine längere Klageeinheit und die Melodie verläuft teilweise wieder

in Rhythmen, die im Konflikt zu dem Grundmetrum stehen, so dass erneut Hervorhebungen bestimmter Aussagen erfolgen. Tirésias beklagt Ödipus' Schicksal und das vergangene sowie das ihm bevorstehende Übel, womit ein weiterer Klagetypus vorliegt, der in dieser Form ein Zusammenschluss mehrerer Klage-Typen der antiken Tragödie repräsentiert (vgl. Typologien der Klage, Kap. 9). Diese Form der Klage lässt sich als Beklagung einer leidenden Person interpretieren, denn wieder beklagt Tirésias das Schicksal Ödipus'. Auch im Text und in den musikalisch-szenischen Vortragsanweisungen kommt dies zum Ausdruck (*lamentoso*).

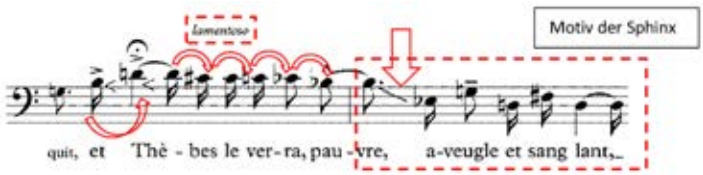


Abb. 58: Tirésias bei [242]-2

Nach Schauer handelt es sich somit um eine *lamentatio patientis vel mortui*, bei der fremdes Leid bzw. die leidende Figur beklagt wird: „Neben der Klage über das eigene Leid finden sich, vor allem bei Euripides, zahlreiche Klagedarstellungen, in denen fremdes Leid von Personen beklagt wird, die davon in keiner Weise betroffen sind."[463] Darüber hinaus kommt aber ebenso Tirésias' Mitleid zum Ausdruck, wodurch Tirésias selbst eines der Hauptelemente der Tragödie – das Mitleid (ἔλεος) – exemplifiziert.[464] Beide Motive (Beklagung einer leidenden Person und Mitleid) vereinigen sich hier zu einer übergeordneten Klageeinheit, in der bevorstehendes Leid in Form einer Verwünschungs-Klage zum Ausdruck kommt.[465] Die Mehrdimensionalität dieser Passage kommt dabei letztlich erst durch die Gestaltung der Melodie zur Entfaltung. Den melodischen Erscheinungsformen innerhalb dieser Passage liegen Zusammensetzungen verschiedener Leitmotive zu Grunde, u. a. das Schicksals-Motiv, das Leitmotiv Ödipus' und das Thebens. Diese sind in Abb. 57b eingetragen. Den einzelnen Phrasen Tirésias' liegt eine melodische Hauptkontur zu Grunde (A, orange Kontur-Linie), die im weiteren Verlauf erhalten bleibt, wobei einzelne Elemente stark variiert werden und durch Veränderungen sprachlich und musikalischer Eigenschaften die Spannung von Phrase zu Phrase gesteigert wird.

463 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 237.
464 Vgl. ebda., S. 303 ff.
465 Ebda., S. 291.

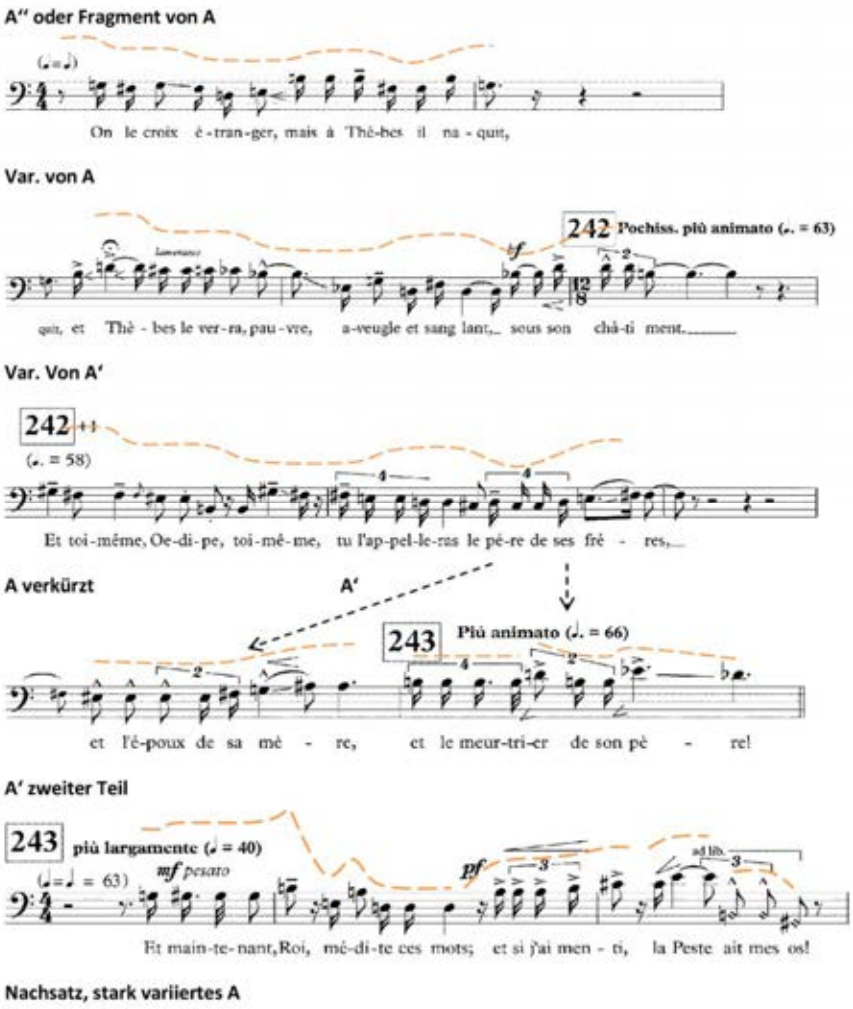


Abb. 59: Vergleich der Konturen aus Tirésias' Monolog bei [240]–[243]

Neben diesen Melodien Tirésias' erklingen variierte Motivfragmente, die dem Abschnitt Betonungen verleihen und vorwiegend von den Motiven Apollos abgeleitet sind. In einem Teil der Orchesterstimmen erklingt währenddessen ein komplexer Ison in tiefem Register, der hier zunächst als Klavierauszug dargestellt ist:

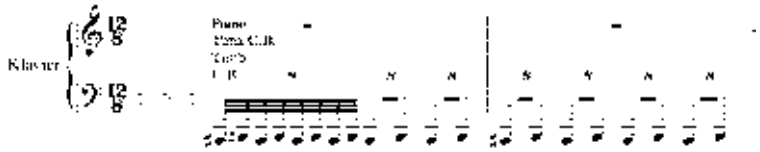


Abb. 60a: Ison auf dem Tirésias' Monolog (bis [242]) beginnt

Wie komplex dieser Ison im Kontext der Orchesterstimmen gestaltet ist; wird nur durch den Blick in die Orchesterpartitur nachvollziehbar. Auf Abbildungen aus der Orchesterpartitur muss dennoch aufgrund ihrer Dimension im Rahmen dieser Arbeit leider weitestgehend verzichtet werden. Im Folgenden soll aber stellvertretend für zahlreiche andere Stellen mit Hilfe der Orchesterpartitur auf die verschiedenen Funktionen der Orchesterstimmen bei der Erzeugung von Isons und die vielfältigen Details der musikalischen Faktur hingewiesen werden (siehe auch Kap. 7).

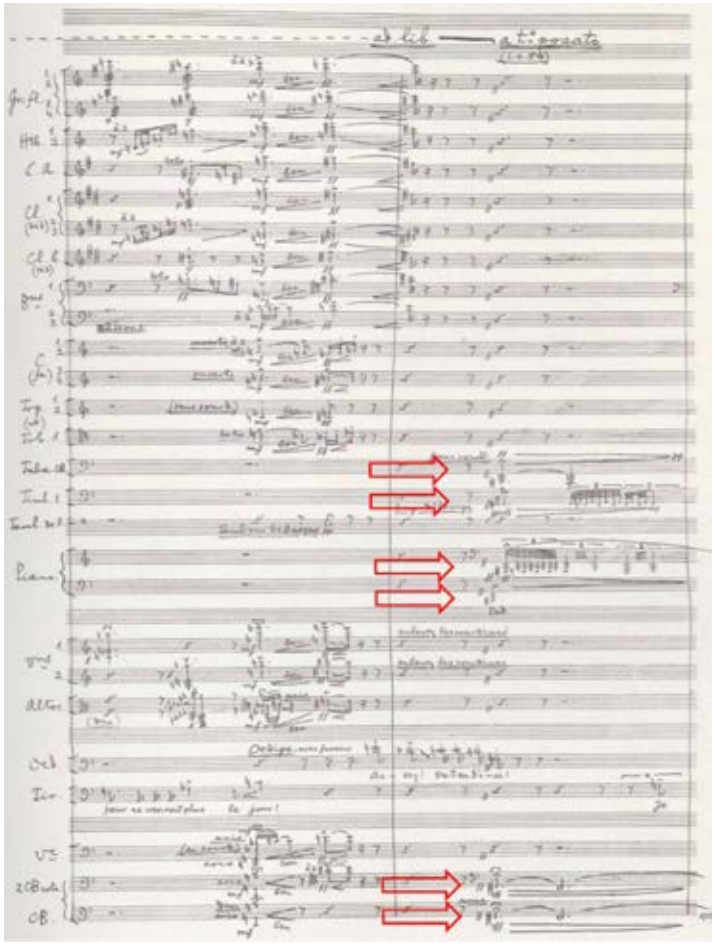


Abb. 60b: Ison; Manuskript der Orchesterpartitur, [240]-3 und [240]-2

In Abb. 60b sind die Einsätze des Ison in den jeweiligen Instrumenten mit roten Pfeilen gekennzeichnet: Kontrabass-Tuba, Pauke, Klavier sowie die solistischen Kontrabässe und die Bässe bilden den Ison in sehr tiefem Register auf dem Ton *Fis*. Dieser Ton wird jedoch von Beginn an vom Klavier mit dem oberen Nebenton *G* in Form einer Oktole gespielt. Die Pauke intoniert währenddessen einen Triller mit den Tönen *Fis-G*. Nach einem kurzem Verweilen auf dem Triller für die Länge von

6 Achteln steigt die Pauke in die Oktolen-Figur des Klaviers mit ein, um dann im nächsten Takt wieder zum Triller überzugehen, bevor der Triller über einzelne Achtel-Töne verstummt (auskomponiertes decrescendo = blauer Pfeil in Abb. 60c). Die Kontrabass-Tuba und die Bässe spielen zu Beginn des Ison nur den lang ausgehaltenen Ton *Fis*. Dieser verstummt aber noch im selben Takt bei der Kontrabass-Tuba und im darauffolgenden Takt in den Bässen, so dass schließlich nur der Triller im Klavier übrigbleibt.

Der Moment des Entstehens dieses Ison bei [240]-2 ist somit durch diese drei Zustandsformen des Tons *Fis* in drei verschiedenen Instrumentengruppen definiert, aus denen nach einem Takt der vibrierende Ison hervorgeht, der dann bis [242]-2 zu hören sein wird. Tuba, Pauke und Kontrabässe sind ihrer Wirkung nach wie ein „Bewegungsimpuls" zu verstehen, der den Ison des Klaviers „in Bewegung" setzt und ihm seinen „vibrierenden" Charakter (*Fis-G*) verleiht. Dadurch, dass Enescu die gestaltbildenden Prozesse des Ison „mitkomponiert", nehmen wir somit als Hörer (bewusst oder unbewusst) an der Entstehung dieses Ison teil. Diese extrem feinen Details machen den Charakter aller Ison in Enescus *Œdipe* aus und sind ein wesentliches Merkmal von Ison-Erscheinungen im Allgemeinen und grenzen sie dadurch von ähnlichen konnotierten Begriffen wie Bordun und Orgelpunkt ab (vgl. Kap. 7). Darüber hinaus kann dieser „vibrierende" Ison auch als eine Zustandsform des Klage-Urintervalls der Sekunde aufgefasst werden: der auf engstem Raum zusammengestauchte und unnachlässig wiederholte Sekundschritt, der die Labilität und Fragilität des Tones *Fis* zum Ausdruck bringt.

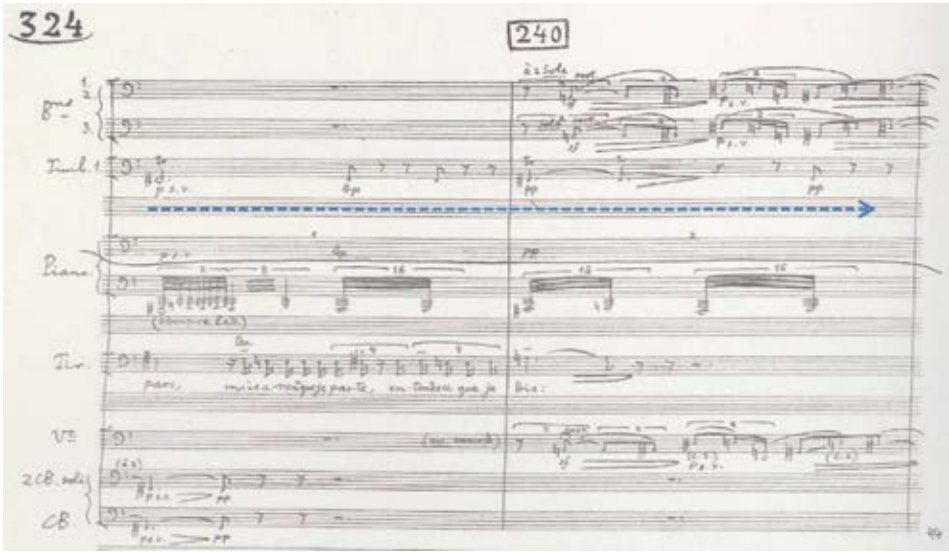
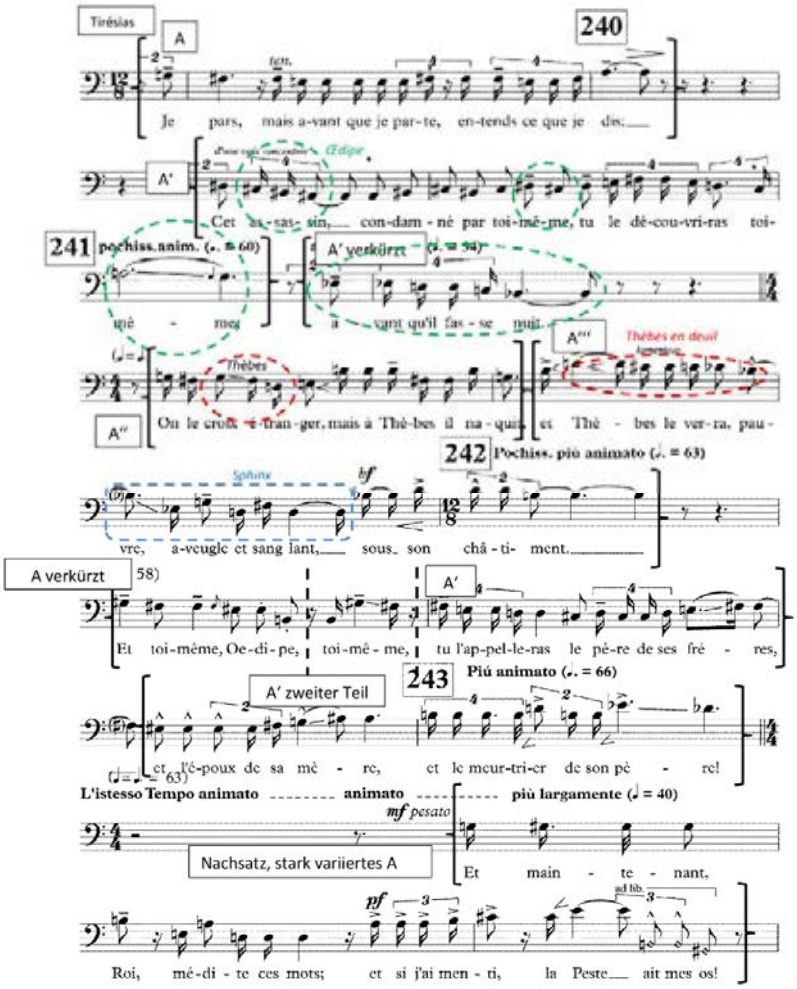


Abb. 60c: Vibrierender Ison in der Klavierstimme bei [240]

Diese Genauigkeit bei der Gestaltung musikalischer Details ist in der gesamten Partitur *Œdipe* vorzufinden und betrifft alle Stimmen des Orchesters in jedem Moment der

Komposition. Sie ist ein Merkmal der Kompositionsweise Enescus in *Œdipe*, aber auch in allen anderen Werken Enescus. Dass Enescu diesen Reichtum an Details in einem Werk dieses Maßstabs durchgehend an den Tag legt, ist sehr bemerkenswert.

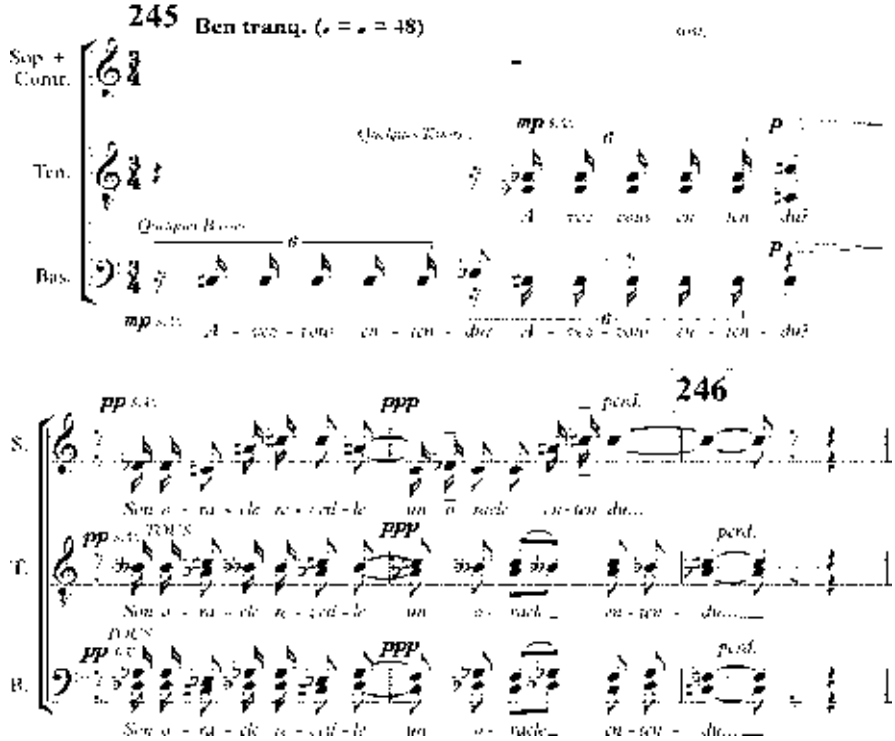
In Abb. 61 ist der Monolog Tirésias' im Ganzen dargestellt. Die Leitmotiv-Fragmente, die in den Melodien vorkommen, sind darin gekennzeichnet. Die dramaturgische Spannung nimmt durch Tirésias' Äußerungen kontinuierlich zu. Der zwischen [240] und [244] erklingende Monolog Tirésias' erinnert an ein Rezitativ mit einem wiederum relativ strengen formalen Aufbau, in dem nach einer kurzen Einleitung ([240]-1) drei in etwa gleich lange Phrasen erklingen, die alle Varianten von A sind (siehe Abb. 59) und von einem kurzen dreitaktigen Nachsatz abgeschlossen werden.



I a)	II c)	III γ)	IV Tirésias	V b)

Abb. 61: Der abschließende Monolog Tirésias', [240]–[243]

Enescu gestaltet die Reaktion des Chores, der den Monolog Tirésias' kommentiert, sehr lautmalerisch: ein leises „Gemurmel" breitet sich im Chor aus.



I b)	II e)	III δ)	IV Chor	V e)

Abb. 62: Die Reaktion des Chores auf Tirésias' Monolog

Das leise, streng homophone Gemurmel des Chores wird aus den Leitmotiven Apollos gewonnen. Die Akkordfortschreitungen, die durch die Entfächerung aus enger Lage (innerhalb einer Oktave) bis zu zwei Oktaven ein auskomponiertes crescendo suggerieren, drücken das Gegenteil aus: die Entfächerung verliert sich im *ppp* und *perdendosi*.

Abb. 63: Leitmotive Apollos aus der Skizze Enescus mit Leitmotiven (vgl. Kap. 6)

Sowohl die intervallische Struktur der melodischen Erscheinungsformen als auch deren homophone Projektion sind in dem Chor enthalten.

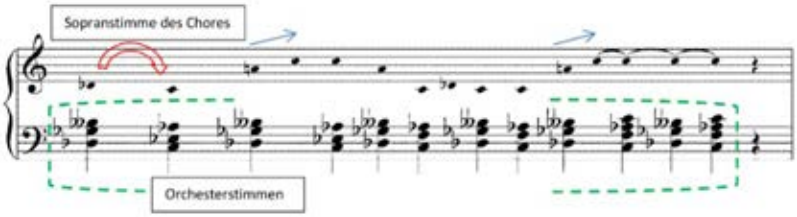
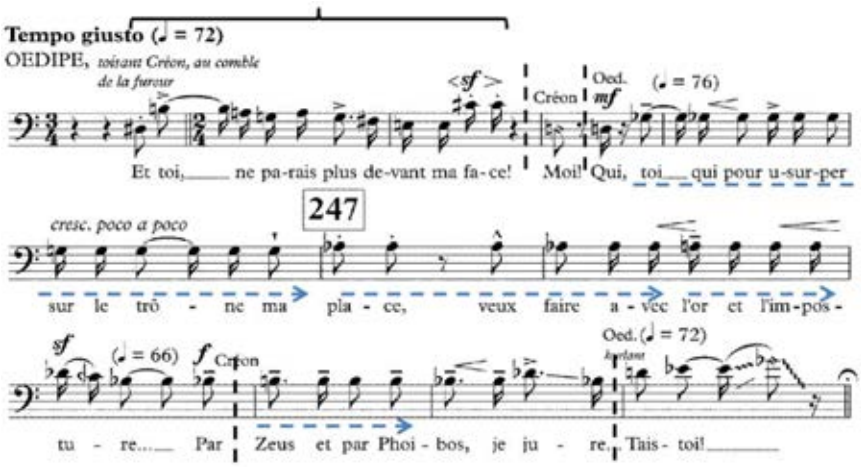


Abb. 64: Sopranstimme und Orchesterstimmen bei [245]+1 und [245]+2, ohne Berücksichtigung der genauen Tondauern

Während des Choreinsatzes erzeugt das Orchester eine vibrierende Klangebene, die aus einer „Akkord-Oszillation" besteht, die ebenfalls aus Bausteinen des Apollo-Leitmotiv-Komplexes besteht. Sie kann als Projektion des von der fallenden Sekunde (roter Pfeil in Abb. 64) ausgehenden Impulses verstanden werden.

Ödipus' Erregungszustand, der schon zu Beginn dieses Abschnitts sehr hoch war, wurde im Verlauf des Gesprächs mit Tirésias noch weiter gesteigert ([239] *avec fureur*), und nach Tirésias' Abgang lässt er seinen Unmut an Kreon aus: Er beschuldigt ihn, alles gewusst und geplant zu haben. Dabei steigert sich seine Wut nochmals und gerät zum Höhepunkt (*au comble de la fureur*). Ödipus' Reaktion auf Tirésias erfolgt zunächst auf einer Figur, deren Kontur deutlich den fallenden Sekundschritt exponiert (und somit das Motiv *Œdipe le prédestiné*) und welche zugleich an das *Le destin*- und an das Tirésias-Motiv angelehnt ist (schwarze Klammer in Abb. 65). Diese Melodie erstarrt ab [248]-2 zu einer Tonrepetition.



I b)	II c)	III δ) + ε)	IV Ödipus + Kreon	V c)

Abb. 65: Ödipus Reaktion auf Tirésias' Monolog und Vorwurf gegen Kreon

Diese Tonwiederholungen bringen Ödipus' Beharrlichkeit und Wut zum Ausdruck. Nach dem am sprachlichen Duktus gestalteten „*Et toi, ne parais plus devant ma face!*“ steigert sich Ödipus' Rede und kulminiert im geschrieenen „*Tais-toi!*“. Auch hier liegt eine Klage des Zorns, der Wut und des Vorwurfs vor; eine Klage, die in Anklage umschlägt und mit den entsprechenden prosodischen Sprachmerkmalen ausgestattet ist. Dieser Abschnitt wird im Orchester von einer Variante des Motivs von Kreon begleitet.

Der Auftritt Iokastes bewirkt einen Einschnitt und bringt eine völlige Veränderung der Stimmung und der musikalischen Struktur und markiert somit den Beginn des 5. Abschnitts im III. Akt.

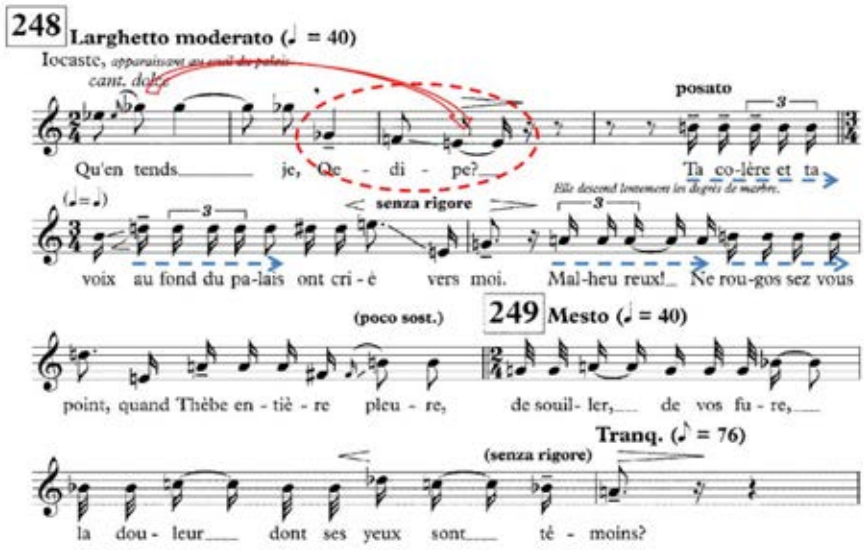
8.5 5. Abschnitt

Dieser Abschnitt, der dem 2. Epeisodion entspricht (vgl. Kap. 4), beinhaltet einen längeren Dialog zwischen Ödipus und Iokaste. Er reicht bis Ziffer [261] und ist folgendermaßen gegliedert:

Tab. 7: Formale Gliederung des 5. Abschnitts

Beteiligte Gesangs-/Chorstimmen	Ziffer	
Iokaste	248 – 251	
Ödipus (Zwischenspiel)	251 – 252	
Ioakste + Ödipus	252 – 253	
Iokaste (Umschlagen der Handlung beginnt!) Ison!!	253 – 254	einsetzende περιπέτεια
Ödipus + Iokaste + Chor	254 – 255	
Ödipus + Iokaste (Der Schäfer betritt das Geschehen)	255 – 257	
Ödipus + Iokaste + Chor	257 – 258	
Ödipus + Iokaste + Schäfer + Chor	258 – 261	

Der Eintritt Iokastes in den Palast ist mit *cantabile dolce* überschrieben. Dennoch ist es ein sehr spannungsvoller Auftritt. Diese Spannung wird durch den prägnanten Aufschwung (es‘-ges‘‘) und der Akzentuierung des ges‘‘ durch die Vorschlagsnote ebenso wie durch dem darauffolgenden Oktavsprung abwärts (ges‘‘-ges‘) hervorgerufen. Iokaste nähert sich langsam der Szene und intoniert Ödipus' Namen auf dessen Leitmotiv. Auf Tonrepetitionen mit entschlossenem und bestimmtem Duktus klagt sie über Ödipus' Geschrei, der durch den Palast hindurch zu hören ist. Sie wirft ihm vor, durch seine Wut den Unmut des ohnehin geplagten Volkes Thebens auf sich zu ziehen. Es handelt sich somit wiederum um den Typus der „Klage des Vorwurfs“, der aber auch den Aspekt des Verstoßes gegen eine heilige Satzung enthält, nämlich die Beschmutzung der (berechtigten) Klagen des thebanischen Volkes durch Kreons und Ödipus' Streit. Die Nennung Thebens erfolgt auf dem der Stadt zugeordneten Leitmotiv.



I b)	II d)	III γ)	IV Iokaste	V b)

Abb. 66: Der Auftritt Iokastes im III. Akt ([248]–[249])

Der deklamatorische Duktus der Gesangsmelodie Iokastes ist derart gestaltet, dass ihre Stimme auch das hochkomplexe polyphone Gefüge der Orchesterinstrumente durchdringen kann. Das Motiv Iokastes wird zunächst nur vom Solo-Cello vorgetragen (vgl. Abb. 68, [248]–[248]+1). In der Folge breitet sich das Motiv mit verschiedenen Varianten auf die anderen Stimmen des Orchesters aus, wobei nur die Kontur, und diese z. T. nur in angedeuteter Weise, erscheint. Es entsteht eine komplexe heterophone Struktur. Beim Abgleich der Orchesterstimmen mit dem Leitmotiv Iokastes von Enescus Skizze wird erkennbar, dass diese komplexen Strukturen aus vielen variierten Fragmenten des Motivs in rekombinierten Zusammensetzungen bestehen:

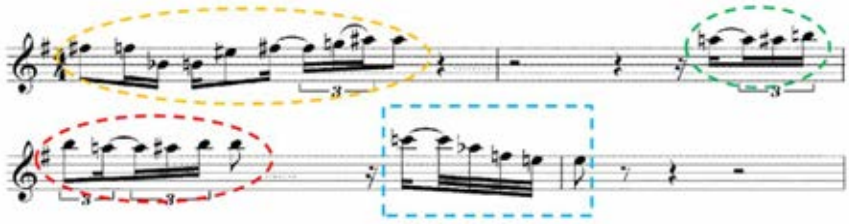


Abb. 67: Leitmotiv Iokastes von Enescu Skizze und darin enthaltenen Motiv-Fragmenten

In Abb. 67 und 68 sind die Motiv-Varianten derart mit Farben gekennzeichnet, dass die Übereinstimmungen nachvollzogen werden können.

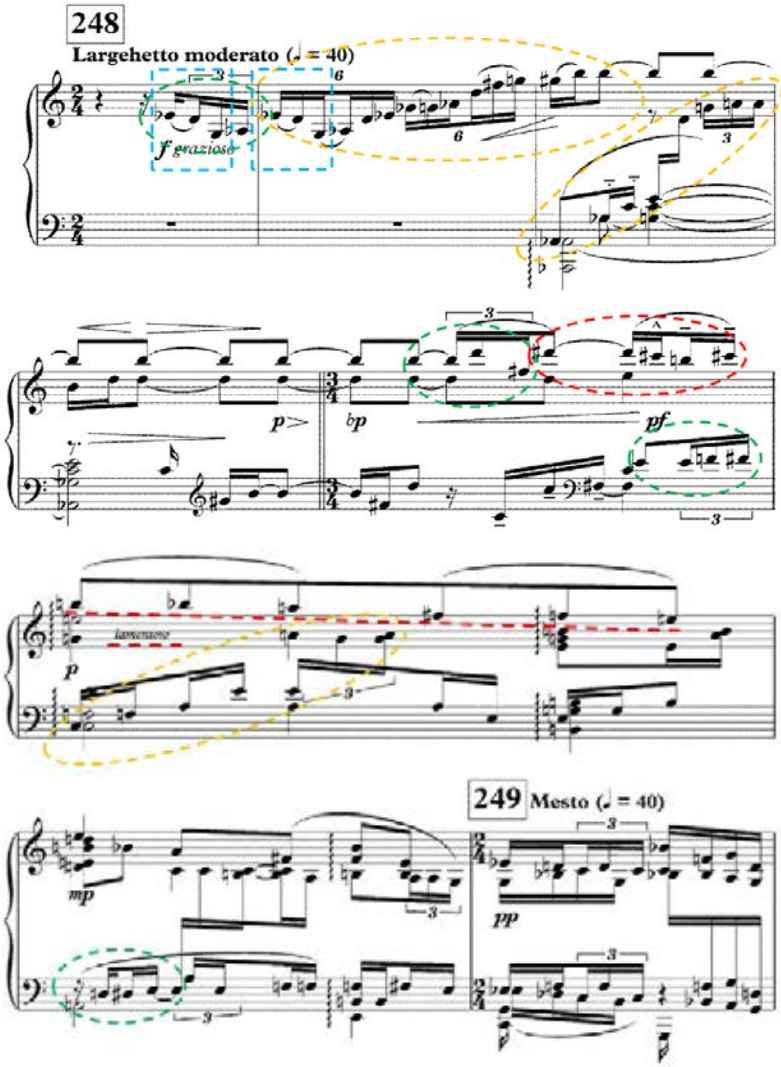
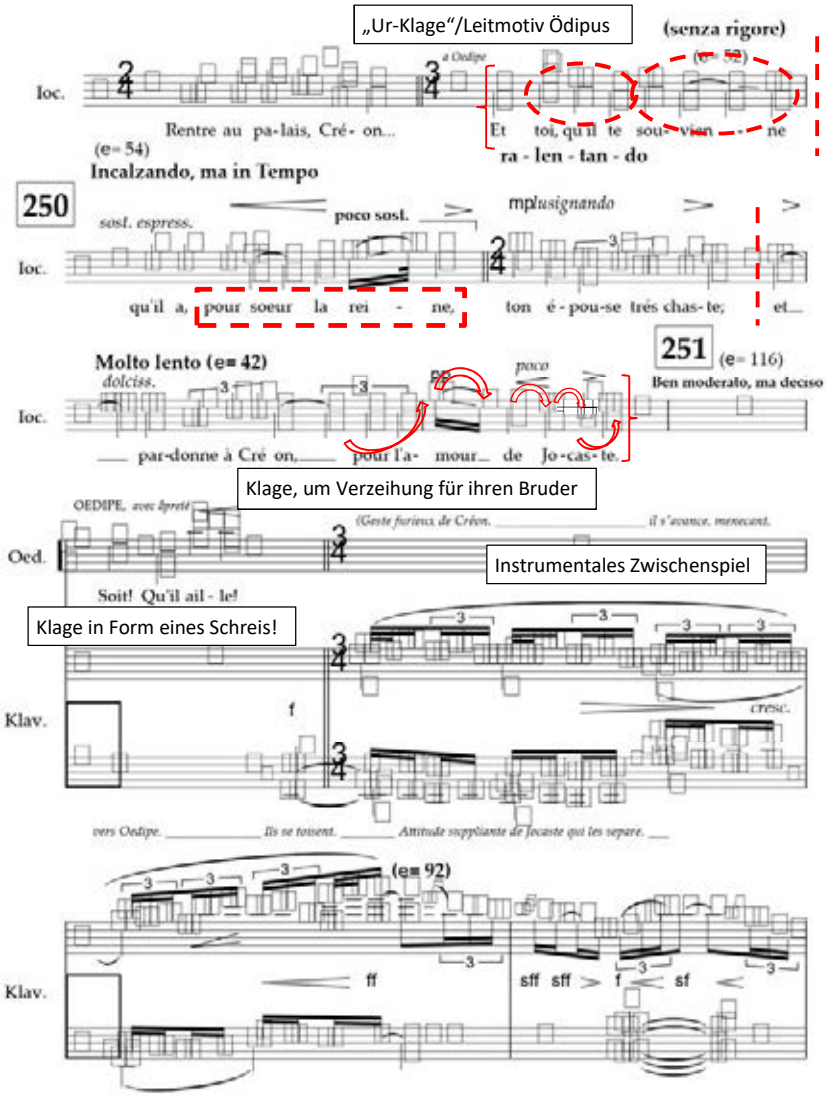


Abb. 68: Klavierauszug der Orchesterstimmen bei [248]–[249]

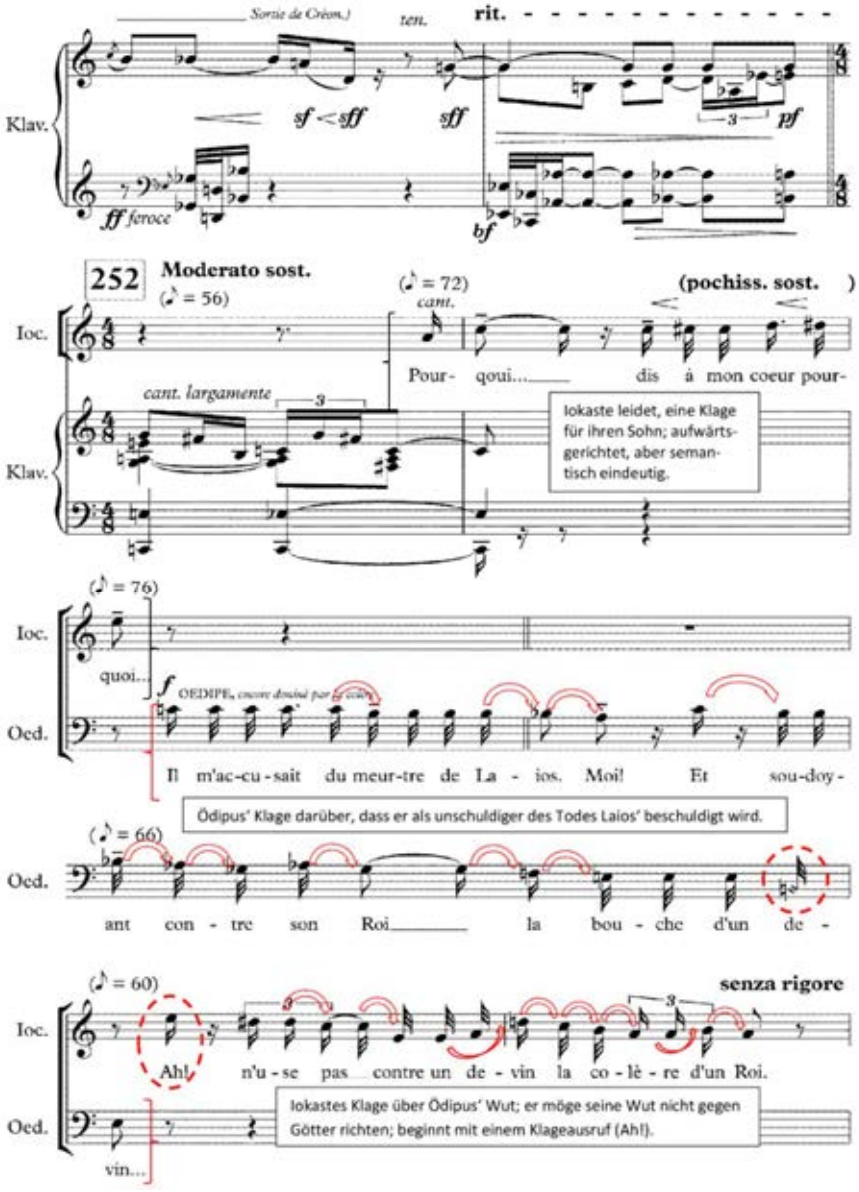
Die verschiedensten Formen der Klagen und des Klagens bewegen sich in diesem Abschnitt auf ihren Höhepunkt zu, der erreicht wird, wenn die Peripetie und die Anagnorisis vollzogen sind (die Phase/der Moment, an dem Ödipus die Wahrheit erfährt). Analytisch betrachtet, setzt der Prozess der Peripetie bereits zu Beginn des Dialogs zwischen Iokaste und Ödipus ([248]) ein. Das schrittweise Umschlagen der Handlung beginnt, nachdem Iokaste Ödipus zurechtgewiesen hat und dieser Kreon hinfort gejagt hat ([248]–[251]): nach einem kurzen instrumentalen Zwischenspiel nimmt der Dialog eine Entwicklung, in dessen Verlauf Iokaste und Ödipus immer mehr von dem Wissen zusammentragen, das Peripetie und Anagnorisis hervorrufen wird. Dieser Moment erfährt jedoch durch den Auftritt Phorbas ([261] ff.) einen

dramaturgisch höchst wirksamen Aufschub, der die Spannung (für den Zuhörer) nochmals extrem steigert, da Iokaste und Ödipus sich der Erkenntnis der Wahrheit bereits sehr genähert haben. Obgleich diese sozusagen „zum Greifen nahe“ liegt, wurde sie noch nicht ausgesprochen. Die Abbildungen 69 a und b setzen bei dem zweiten Teil der Vorwürfe Iokastes ein ([250]-2) und gehen dann in den Teil der beginnenden Peripetie über, der durch die Frage Iokastes nach dem Grund für Ödipus’ maßlose Wut eingeleitet wird. In den Notenbeispielen sind die Passagen des klagenden Gestus’ mit der Bezeichnung des Typus der Klage angegeben.



I a)	II d)	III γ)	IV Iokaste	V b)

Abb. 69a: Iokaste ruft Ödipus und Kreon zur Vernunft, [250]-2–[252]-2



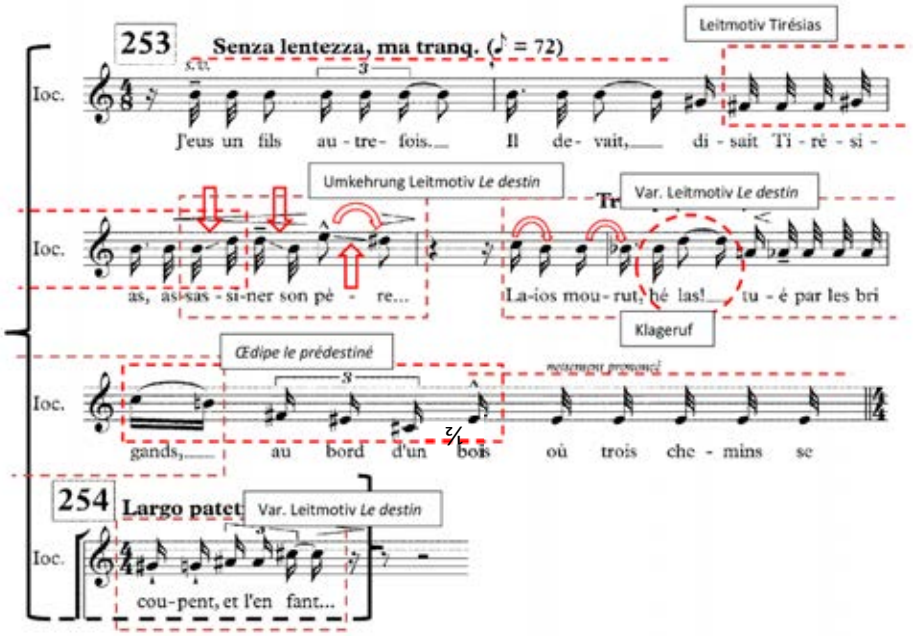
I b)	II d)	III γ)	IV Iokaste	V b)
I b)	II c)	III γ)	IV Ödipus	V b)

Abb. 69b: Iokaste befragt Ödipus nach dem Grund für seine Wut, [252]-2–[253]

Ödipus ist immer noch wuterfüllt und Iokaste versucht, ihn mit Worten zu beruhigen. Die Melodien unterscheiden sich entsprechend dieser beiden gegensätzlichen emotionalen Zuständen: Ihre Gestaltung orientiert sich an der sprachlichen Intonation, in denen verschiedene Typen von Klagen zum Ausdruck kommen (siehe Abb. 69b). Das

Repertoire musikalischer Klage-Gesten wird dabei so eingesetzt, dass der intendierte Klage-Ausdruck realisiert wird.

Iokastes Monolog ab [253] lässt keinen Zweifel mehr daran, dass die Peripetie nun in vollem Gange ist. Ihr Monolog bildet eine threnetische Einheit, in der sie ihren Sohn beklagt, den sie einst hatte. Weiter beklagt sie die damalige Prophezeiung Tirésias', dass dieser Sohn seinen Vater umbringen würde, und schließlich beklagt sie den Tod Laios' selbst. Diese Klage essentialisiert das Geschehen und markiert den Wendepunkt der Handlung. Die Anzahl der Klagen nimmt nun stetig zu und sie werden immer intensiver und konkreter.



I a)	II d)	III δ)	IV Iokaste	V a)
I a)	II e)	III ε)	IV Ödipus	V a)

Abb. 70: Iokaste berichtet von dem Sohn, den sie einst hatte und von der Prophezeiung Tirésias', [253]–[254]

Aus Iokastes Monolog entwickelt sich ein Dialog mit Ödipus. Deren Melodien, und die des Schäfers, der kurze Zeit später dazukommt, sind in der folgenden Abbildung gegenübergestellt. Es zeigen sich charakteristische Merkmale des Gesangs-Gestus der jeweiligen Personen, die in der Abbildung anhand der Melodiekonturen verdeutlicht werden:

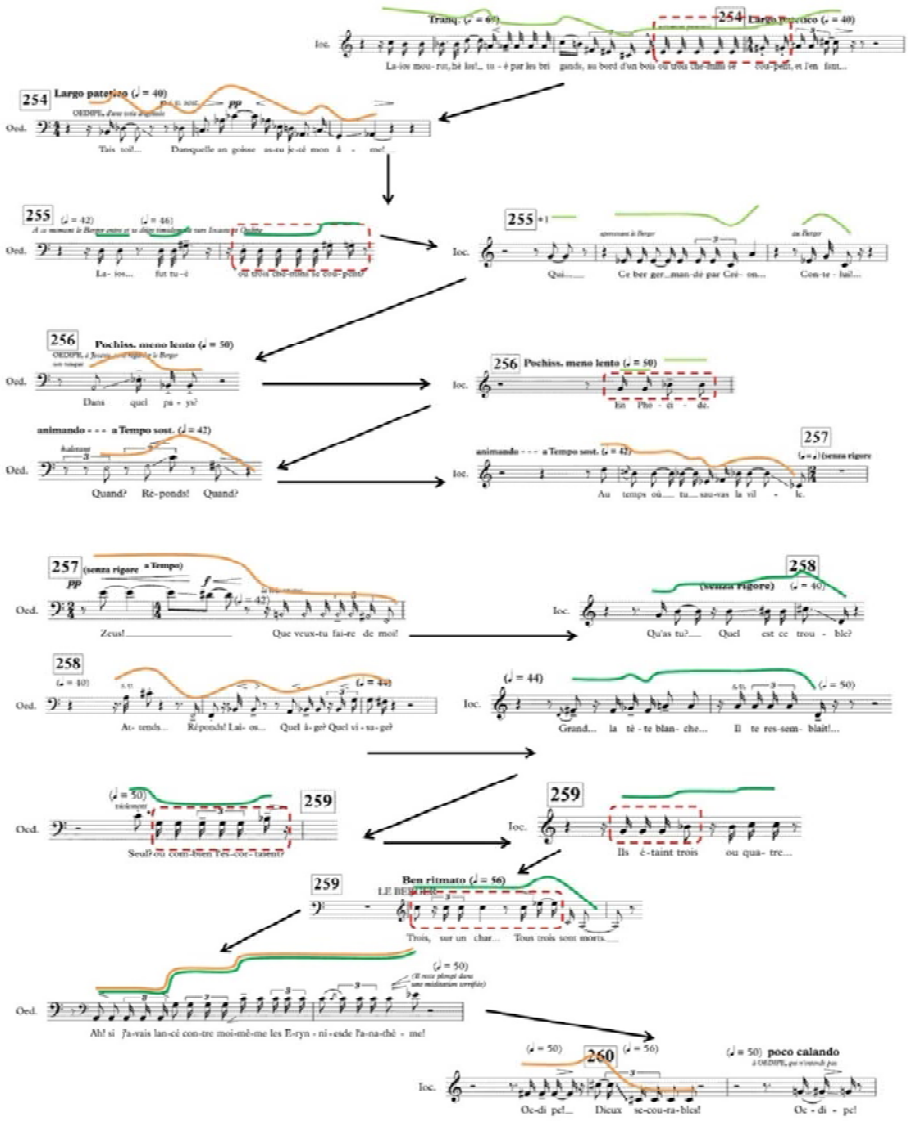


Abb. 71: Gegenüberstellung der Melodien Iokastes und Ödipus' zwischen [254] und [260] mit Angabe der Kontur-Verläufe (Ödipus Orange, Iokaste Grün) und deren Korrespondenzen

Grundsätzlich tragen die immer schneller aufeinander folgenden Einsätze zur Zunahme der Spannung bei. Beide machen Gebrauch von einem Motiv, das einen markanten Intervallsprung aufwärts enthält (roter gestrichelter Kasten). Darüber hinaus geht aus Abb. 71 hervor, dass die Gesangspartien von Iokaste und Ödipus während dieses Dialogs durch bestimmte charakteristische Merkmale gekennzeichnet sind. Ödipus, der sich kurz zuvor noch auf dem Höhepunkt seiner Wut befunden hat, wird nun von

Verunsicherung und Ungewissheit ergriffen: Er singt, schreit, spricht und verwendet dabei nahezu alle ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Seine Melodien werden von den Emotionen „hin und her geschleudert“. Die vielen Akzentuierungen und Dehnungen vermitteln die Ungeduld in seinen Fragen und seine Aufregung, die glissandi die fehlende Kontrolle über seine Sprache. Iokastes Melodien sind nicht weniger spannungsreich, aber sie repräsentieren eine andere Form der Spannung, die deswegen auf andere Weise zum Ausdruck kommt: Die vielen kurzen Noten der Tonrepetitionen ohne Akzentuierungen und Dehnungen wirken flüchtig und zurückgehalten.

Insofern müssen die Tonrepetitionen Iokastes mit den abschließenden Intervallsprüngen (grüne Pfeile in Abb. in 72 und 73) unterschieden werden von den kraftvollen Tonrepetitionen, die andernorts in der Oper z. B. vonseiten Kreons erklingen und seinem Charakter die bereits erwähnten „militärischen, entschiedenen, energischen, brutalen und rigiden“ Züge verleihen. So wie im folgenden Bsp. Iokastes, in dem die Tonrepetitionen eben diese Zurückhaltung und Verunsicherung zum Ausdruck bringen.

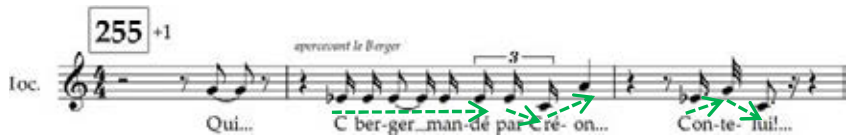
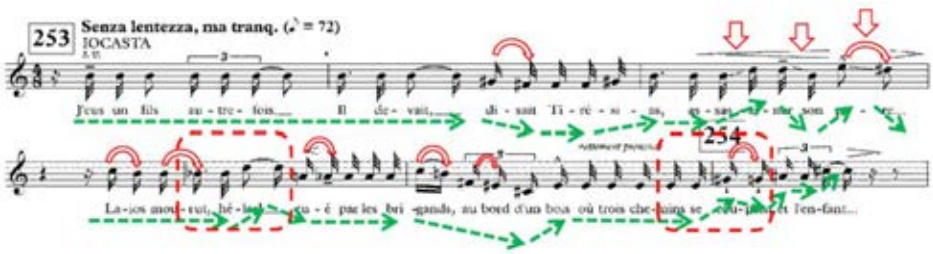


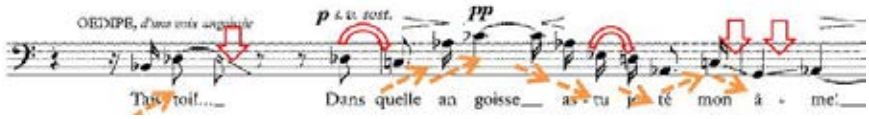
Abb. 72: Iokaste bei [255]+1

In Iokastes Melodien kommt ihre eigene Verunsicherung zum Ausdruck, die sich bei ihr aufgrund der Unnachgiebigkeit und Aufregung Ödipus’ einstellt. Immer wieder kommt es aber auch vor, dass die Melodien sich gegenseitig beeinflussen und sich eine Korrespondenz von Motiven ergibt, die in Abb. 71 durch farbliche Übereinstimmungen wiedergegeben ist. Unabhängig von diesen Unterschieden ist den Melodien beider dennoch ein klagender Gestus gemeinsam, dessen Ursprung jedoch unterschiedlicher Art ist und der mit den Beobachtungen zur Intensität der Spannung korreliert. Somit vollzieht sich eine kontinuierlich auskomponierte Zunahme dieser Spannung bis hin zur „Überspannung“.



I a)	II e)	III γ)	IV Iokaste	V a-b)

Abb. 73a: Iokaste berichtet von ihrem einstigen Sohn [253]; Ödipus’ Reaktion (73b)



I a)	II a)	III δ)	IV Ödipus)	V a-b)

Abb. 73b: Ödipus' Reaktion auf Iokastes Bericht

Iokastes „zurückhaltendes/angstvolles" Klagen ist auf den Prozess abnehmender Sicherheit zurückzuführen: Immer mehr von dem, was sie geglaubt hat zu wissen, wird in Frage gestellt; Ödipus vehementes Klagen ist auf immer stärker zunehmende Gewissheit zurückzuführen: Er erfährt immer mehr von dem, was er nie gewusst hat. Diese emotionalen Zustände der Akteure spiegeln sich direkt in den Details der Melodie-Konturen wider, d. h. einerseits Iokaste, die versucht, die Ruhe zu bewahren und Ödipus zu beruhigen, dabei aber zunehmend selbst von Verunsicherung gepackt wird, und andererseits Ödipus, der immer aufgeregter wird, dessen Stimme außer Kontrolle gerät und der beginnt, die Wahrheit zu erkennen.

Ein wiederkehrendes Element in den Melodien dieses Abschnitts ist der Intervallsprung aufwärts, der bei den Worten „*où trois chemin se coupent*" erklingt. Der Intervallsprung aufwärts erscheint auf ähnliche Weise bei [254]-2 (kl. Terz), [254] (gr. Terz/kl. Terz), bei [255] (Tritonus bzw. Quarte), bei [256] kl. Terz usw.) sowohl bei Iokaste als auch bei Ödipus und stellt somit ein verbindendes (melodisches) Element zwischen den beiden grundsätzlich unterschiedlichen Melodie- und Intonationstypen der Gesangspartien dar (rote, gestrichelter Kasten in Abb. 71, 73 und 74).

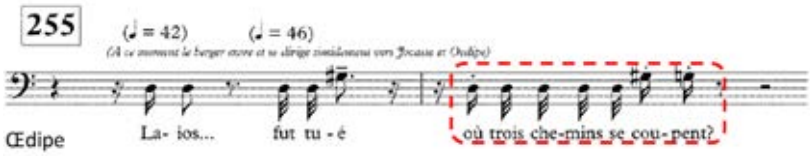


Abb. 74: Ödipus' wiederholt Iokastes Aussage (255)

Die Melodien Iokastes und Ödipus' werden vom Orchester mit unterschiedlichen Formen von Ison und einigen Leitmotiv-Fragmenten kommentiert. Somit koexistieren an dieser Stelle vier verschiedene Formen musikalisch ausgedrückter Klagen, die von verschiedenen Formen von Ison über klagende Leitmotive mit benennbarer Konnotation bis hin zu augenblicklich gestalteten, individuellen Klage-Typen reichen. Vom vibrierenden Stillstand bis zur expressiven, elastischen Agilität manifestieren sich unterschiedliche Formen höchster Spannung, die dennoch auf das Ur- Klage Motiv zurückzuführen sind. Ödipus zunehmende Beunruhigung im Verlauf des Dialogs macht sich auch durch viele Sprünge und häufigem Wechsel zwischen Sprechen und Singen bemerkbar:

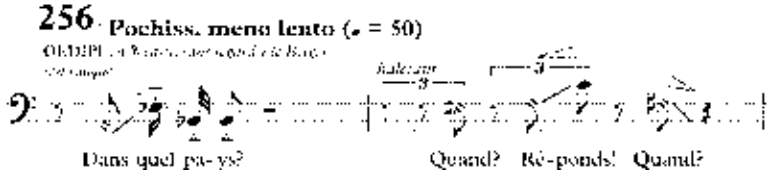


Abb. 75: Ödipus zunehmende Beunruhigung in expressiven, ausladenden Intervall-Sprüngen

Iokastes zunehmende Verunsicherung kommt in den fortwährend kürzer werdenden Melodien zum Ausdruck ebenso wie in den expressiven Klage-Passagen, die nun in ihrer Rede erscheinen: absteigende Sekundschritte erscheinen ebenso wie deren Umkehrung als Variante (auf *ville*):

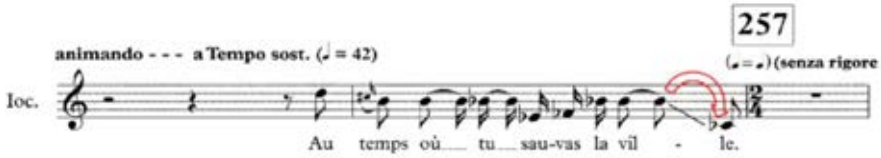


Abb. 76: Iokaste bei [257]-2

Der Klage-Gestus bei Ödipus zeigt sich mit fortschreitendem Geschehen in verschiedenen hochemotionalen Facetten, die vor allem durch Gegenüberstellung extremer Kontraste wirksam inszeniert werden: Sprechen/Schreien/Singen, sehr hohes und hohes Register/tiefes und sehr tiefes Register, sehr laute und sehr leise Äußerungen:

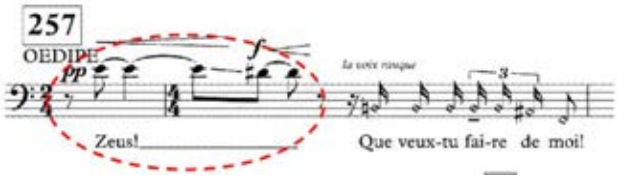


Abb. 77: Kontrastwirkung in Ödipus Gesang bei [257]

Der Klage-Ausruf zu Beginn in Form der Anrufung „*Zeus*“, der fallende Sekundschritt (der Ödipus' eigenes Leitmotiv in Verbindung mit dem Namen Zeus bringt!), der Sprung von dem hohen Register (e') ein Duodezime abwärts zum H, das mit rauer Stimme gesprochen wird – all das sind typische Merkmale einer musikalisch ausgedrückten Form von Klage, die zudem auch auf textlich/semantischer Ebene vollzogen wird: Ödipus beklagt sein eigenes Schicksal (Selbstbeklagung/*lamentatio sui*)[466].

In diesem Moment behindert die Agogik den natürlichen Klanggestus der Stimme, die sich in einer hohen Lage befindet, über ein glissando absinkt und dabei aber im

466 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 231.

Widerspruch dazu lauter wird, also dynamisch aufsteigt. Dieses Detail charakterisiert in nuce den widersprüchlichen seelischen Zustand und existenziellen Augenblick im Leben Ödipus'.

Auch Iokastes Beunruhigung verstärkt sich und sie beklagt ihrerseits die Verzweiflung Ödipus'; diese Phrase vollzieht einerseits eine einfache Kontur (Auf und Ab), wobei andererseits das glissando aufwärts vom *H* zum *His* den Eindruck der Schwere vermittelt und das umso schmerzvollere Glissando von *Cis* zum *D* abwärts provoziert. Die Pausen tragen zur extremen Spannungssteigerung bei:

Abb. 78: Iokaste bei [258]

Aufgeregt erkundigt sich Ödipus nach weiteren Details des Mordes an Laios. Nach seiner Klage ([257]) und dem zwischenzeitlich erreichten Höhepunkt nimmt er den zerrissenen Gestus seiner zuvor gestellten Fragen wieder auf. Diese Einsätze dienen zunächst einer Zurücknahme der Spannung, um diese später nochmals steigern zu können.

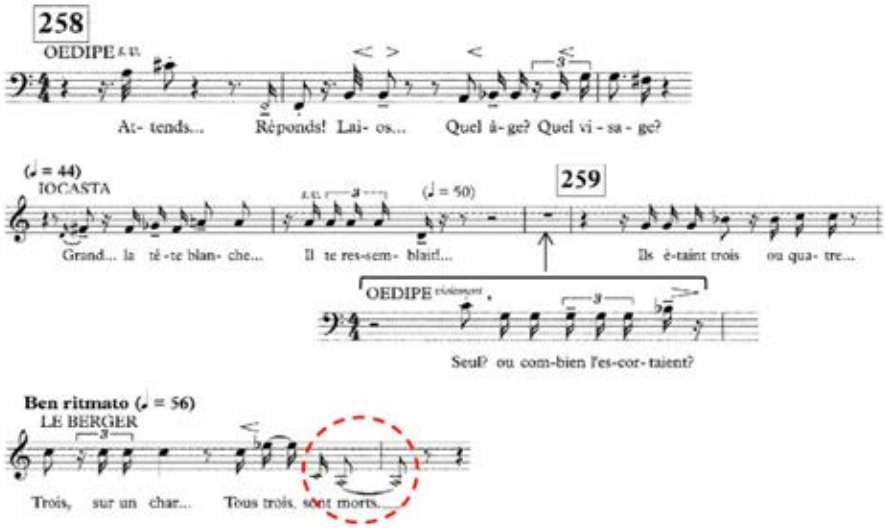
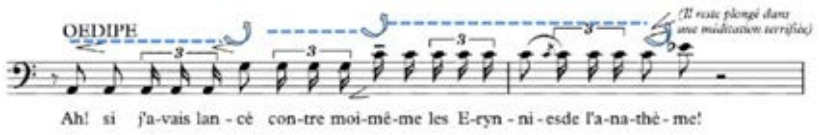


Abb. 79: Melodien von Iokaste, Ödipus und Schäfer zwischen [258]+2–[259]+1

Der kurze Einwurf des Schäfers ist nach dem Prinzip des gespannten, auf Tonrepetitionen basierenden Gestus gestaltet und enthält zudem einen gesprochenen Abschluss in tiefem Register: Der Schäfer wagt es kaum, das, was er zu sagen hat, auszusprechen.

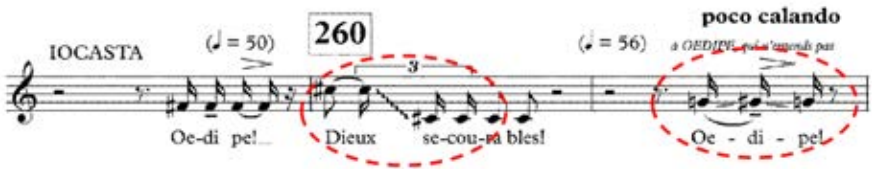
Es folgt eine Klage Ödipus', die semantisch zwar eindeutig ist, musikalisch aber nicht die Merkmale aufweist, die musikalischen Klagen üblicherweise attribuiert werden. Sie stellt einen weiteren Klage-Typus dar: Der hier vorliegende aufsteigende Gestus entspricht einem Tonhöhenverlauf, der der Intonation der entsprechenden Aussage gleicht: „*Ach! Wenn ich nur den Fluch der Erinnyen auf mich gerichtet hätte?*" – mit dem Zusatz *Il reste plongé dans une méditation terrifiée* [*Er verharrt in entsetzter Nachdenklichkeit*]. Hier entspricht der aufsteigende Gestus der Melodie dem Wunsch, das Geschehene ungeschehen zu machen. Es handelt sich um eine sehnsuchtsvolle Klage, deren aufsteigender Gestus die wehmütige Hoffnungslosigkeit des Wunsches zum Ausdruck bringt. Die Tonwiederholungen verleihen dieser „Melodie" wiederum etwas liturgisches, beinahe Gebetsähnliches.



I d)	II d)	III γ)	IV Ödipus	V a)

Abb. 80: Ödipus bei [259]+2

Iokastes Schmerz tritt nun noch mehr zum Vorschein. Ihr Gesang ist eindeutig klagend, mit Ausrufen des Beklagten (das zweite Mal auf Ödipus' Leitmotiv) und einer Anrufung der Götter. Es handelt sich hierbei um eine Klage der Verzweiflung:



I a)	II d)	III δ)	IV Iokaste	V a/b)

Abb. 81: Klage Iokastes bei [260]

8.6 6. Abschnitt

Mit dem Erscheinen Phorbas' ändert sich die Atmosphäre noch einmal grundlegend: die komplexen Formen der Mehrstimmigkeit weichen einer homophonen Satzstruktur und die zuvor extrem gesteigerte Chromatik verliert an Schärfe und wird von diatonischen Schritten durchsetzt. Wie an zahlreichen anderen Stellen auch lassen sich hier Effekte einer Terrassendynamik nachvollziehen, die im III. Akt, aber auch in der gesamten Oper, immer wieder von Enescu angewandt werden. Die Nachrichten, die Phorbas mit sich bringt und die letztlich Ödipus' vollkommenen Untergang einleiten, erscheinen musikalisch zunächst sehr ruhevoll, beinahe wie eine „Klang-Oase" ([261]–[268]). Dieser Abschnitt bis zum Höhepunkt des III. Aktes bei Ziffer ([290]) gliedert sich wie in Tab. 8 dargestellt. Enescus Absicht ist es hier, die Span-

nung, die bereits auf sehr hohem Niveau war, nochmals zurückzunehmen, um sie dann im Moment des tragischen Umschlagens der Handlung umso verheerender in Szene setzen zu können:

Tab. 8: Formale Gliederung des 6. Abschnitts

Beteiligte Gesangs-/Chorstimmen	**Ziffer**	
Chor + Iokaste + Phorbas + Ödipus	261–268	(Ziffer)
	Chor + Iokaste	261–262
	Phorbas + Chor	262–264
	Phorbas + Iokaste	264–266-2
	Phorbas + Ödipus	266-2–268
Ödipus + Phorbas + Iokaste	268–271	
	Ödipus + Phorbas	268-269
	Ödipus + Iokaste + Phorbas	269-271
Ödipus + Phorbas + Iokaste + Chor	271–276	
	Ödipus + Phorbas	271–274
	Ödipus + Iokaste	274–277
Zwischenspiel + Chor	276–277	

Die Stimmung aus dem vorigen Dialog wirkt in den folgenden Abschnitt hinein (bis [264]) – vor allem durch den figurierten Ison in der Begleitung des Orchesters und Iokastes klagenden Einwürfen, die Angst und Verunsicherung ausstrahlen, während der Chor bereits Phorbas' Ankunft bemerkt ([261]+4 und [265+1). Mit dem Auftritt von Phorbas aus Korinth, der sinngemäß vom Korinth-Motiv begleitet ist, entspannt sich die Atmosphäre vorübergehend. Zur Entspannung tragen auch die modale Harmonik und vor allem die Instrumentation (mit Saxophon und warmen Holzbläserklängen) bei.

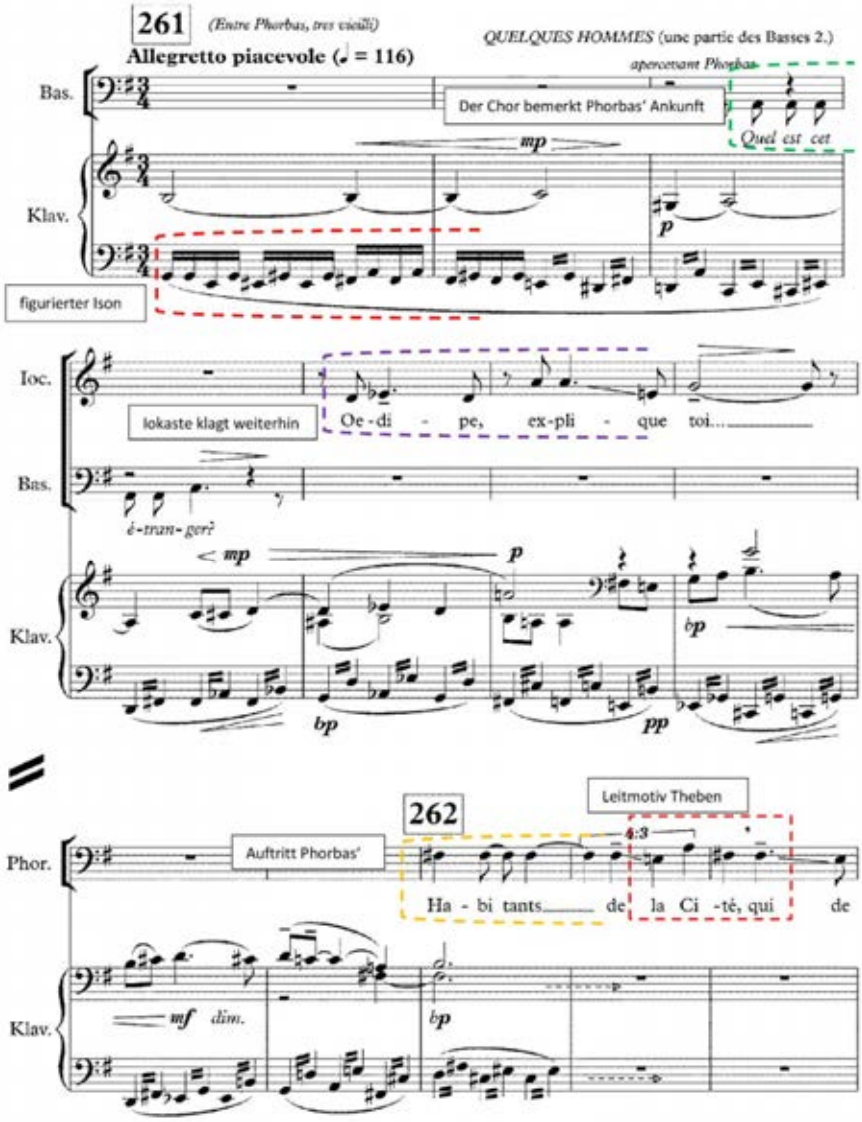
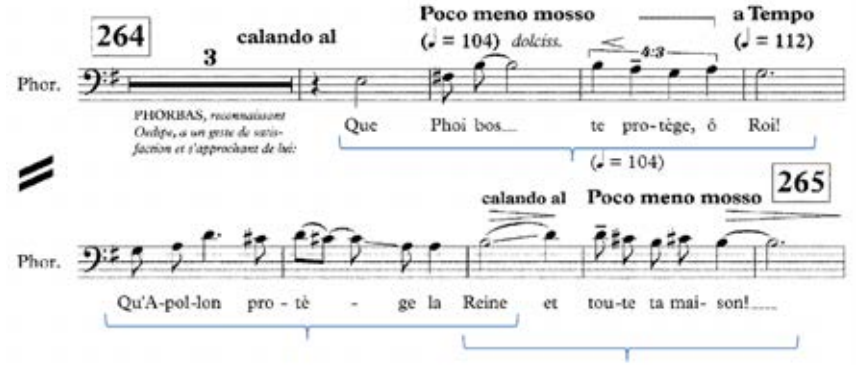


Abb. 82: Der Übergang von dem Dialog zwischen Iokaste und Ödipus zu dem Auftritt Phorbas'; Ison der Orchesterinstrumente, Iokastes Melodie und der Chor bilden drei Ebenen gleichzeitig sich vollziehender Handlung, die zum Auftritt Phorbas überleiten

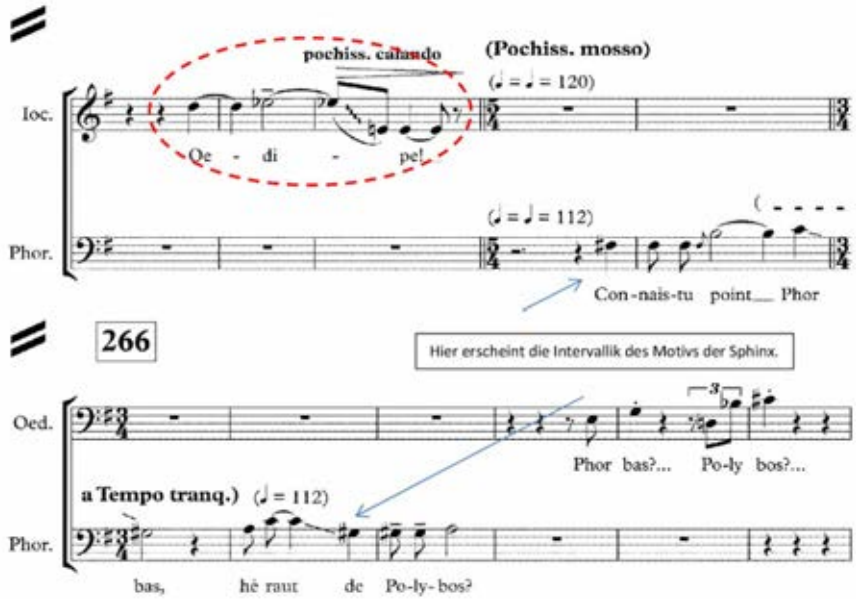
I d)	II d)	III δ)	IV Phorbas	V e)

Abb. 83a: Phorbas Worte bei seiner Ankunft in Theben und die Reaktion des Chores ([262]–[263])



I c)	II d-e)	III γ)	IV Phorbas	V e)

Abb. 83b: Die Worte, mit denen sich Phorbas an Ödipus richtet ([264]–[265]) in dreifacher Phrasierung; mit Bezug zum Leitmotiv *L'hômme – roi sauveur* (Doppelschlagfigur)



I c)	II d-e)	III γ)	IV Phorbas	V e)

Abb. 83c: Phorbas stellt sich Ödipus vor

Das Korinth-Motiv erscheint während Phorbas' Auftritt in unterschiedlichsten Varianten (Abb. 83 a–c). Es unterscheidet sich deutlich von den anderen Motiven und insbesondere von der Gruppe der Motive, die Ödipus bzw. dem Schicksal zugeordnet wurden (vgl. Kap. Leitmotive 6). Die von Octavian Lazăr Cosma vorgeschlagene Unterteilung des Leitmotivs in drei Untereinheiten[467] ist in Abb. 84 ergänzt durch die Hervorhebung der charakteristischen melodischen Elemente bzw. intervallischen Konstellationen: große und kleine Terzen auf- und abwärts; drei aufeinanderfolgende Sekundschritte aufwärts; eine deutlich erkennbare melodische Kontur, die wellenförmig verläuft.

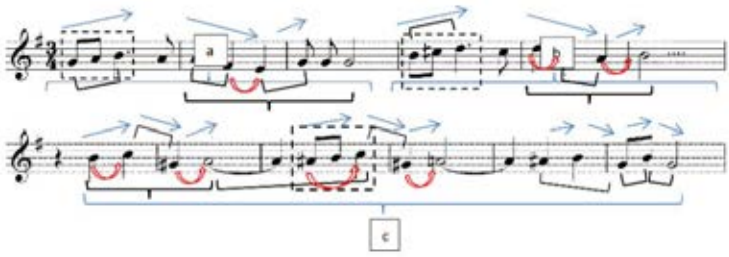
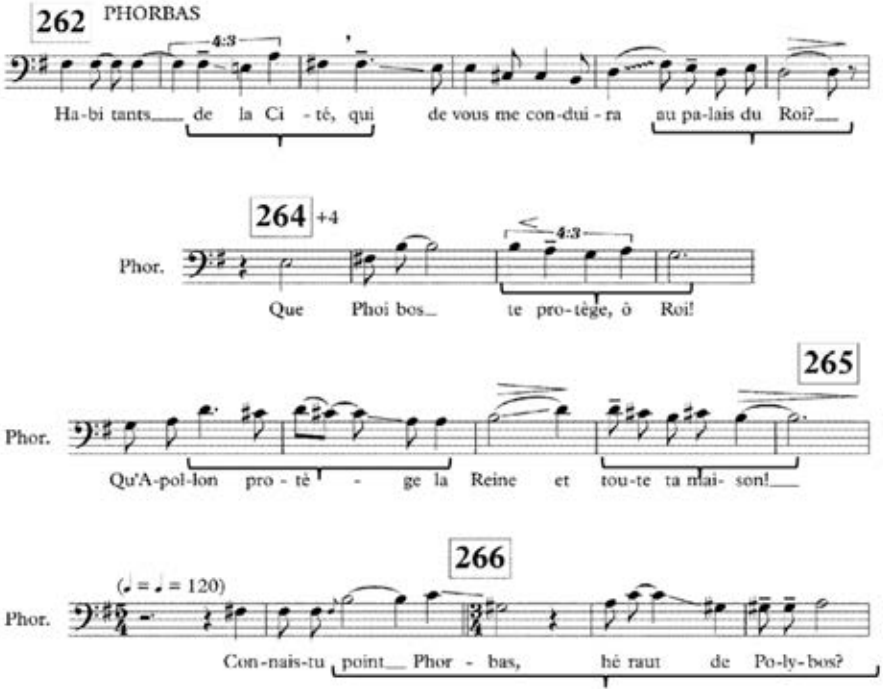


Abb. 84: Leitmotiv Korinth von Enescus Skizze

467 Cosma, *Oedip-ul Enesican*, 1967, S. 114 ff.

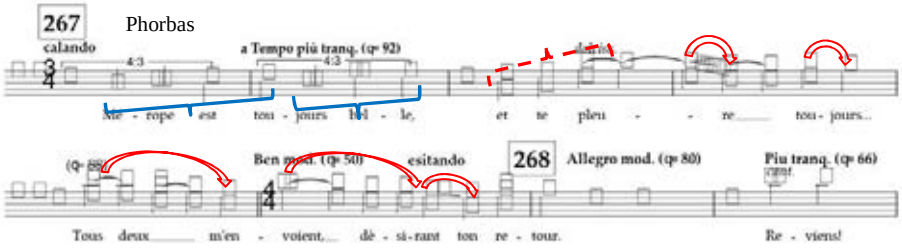
Diese Elemente verwendet Enescu ab Ziffer [264 und dann ab Ziffer [267]-6 für die Gestaltung der Melodien, die von Phorbas gesungen werden. Teilweise erklingen nur Fragmente des Motivs in Form einzelner Intervalle, die zudem variiert werden: das Intervall der Terz wird z. B. zum Quartintervall; die wellenförmige Melodiegestaltung ebenso wie der Sekundgang aufwärts wurden z. T. verkürzt bzw. erweitert. Insgesamt behält der Gesang von Phorbas eine signifikante (einheitliche) Kontur bei, so dass ihr Wiedererkennungswert nicht verloren geht. Dieser Wiedererkennungswert besteht aus der deutlich entschärften Chromatik und der zur Homophonie tendierenden Satzstruktur und konstituiert die „Aura" dieses Leitmotivs, das sich deutlich von den anderen abhebt.



I b)	II d)	III γ)	IV Phorbas	V e)

Abb. 85: Die Melodien von Phorbas ([262]–[266]) und die darin enthaltenen Motive und Fragmente des Leitmotivs von Korinth

Die Varianten der Elemente des Korinth-Motivs können in Bsp. 85 nachvollzogen werden. In diesem Fall wirken sie darüber hinaus als Übergang von dem Leitmotiv zu der Klagemelodie überzuleiten, die Phorbas ab Ziffer [267] intoniert.



I c)	II d-e)	III γ)	IV Phorbas	V e)

Abb. 86a: Die Melodie Phorbas', mit Elementen des Leitmotivs von Korinth wandelt sich unter Verwendung eben dieser zu einer Melodie mit klagendem Gestus

Phorbas wurde von Polybos und Merope als Bote gesandt, um Ödipus die Nachricht zu überbringen, dass sie sich beide wünschen, Ödipus möge nach Korinth zurückkehren. Das Geschehen erhält somit nochmals eine entscheidende Wendung:

Phorbas:	*Kennst du Phorbas, den Herold des Polybos?*
Ödipus:	*Phorbas? … Polybos? ...*
Phorbas:	*Polybos ist sehr alt;*
	Merope ist noch immer schön und weint noch immer um dich …
	Alle beide schicken mich und wünschen deine Rückkehr.
Ödipus:	*Ich soll nach Korinth zurückkehren, ich?*
Phorbas:	*Komm zurück*
	Und bald ist der Thron der Ahnen …
Ödipus:	*Niemals, solange sie leben, wird Ödipus den Himmel seiner Heimat erblicken.*
Iokaste:	*Weshalb? Was fürchtest du von ihnen?*
Ödipus (voller Angst):	*Ein Orakel … Apollo …*
	Ödipus soll eines Tages seinen Eltern den Tod bringen!
Phorbas:	*Folge mir, o König! und entledige dich dieser Qualen;*
	Merope und Polybos sind gar nicht deine Eltern.
Ödipus (erschreckt):	*Wer sagt das?*
Phorbas:	*In einem Traum hatte ihnen der Gott befohlen,*
(fast gesprochen)	*ihr neugeborenes Kind in den Bergen großzuziehen.*
	Ich war damals Hirte; das Kind wurde mir gegeben.
Ödipus:	*Was ist aus ihm geworden?*
Phorbas:	*Er starb!*

In den folgenden Abbildungen ist die Passage aus 88a aus dem Manuskript dargestellt:

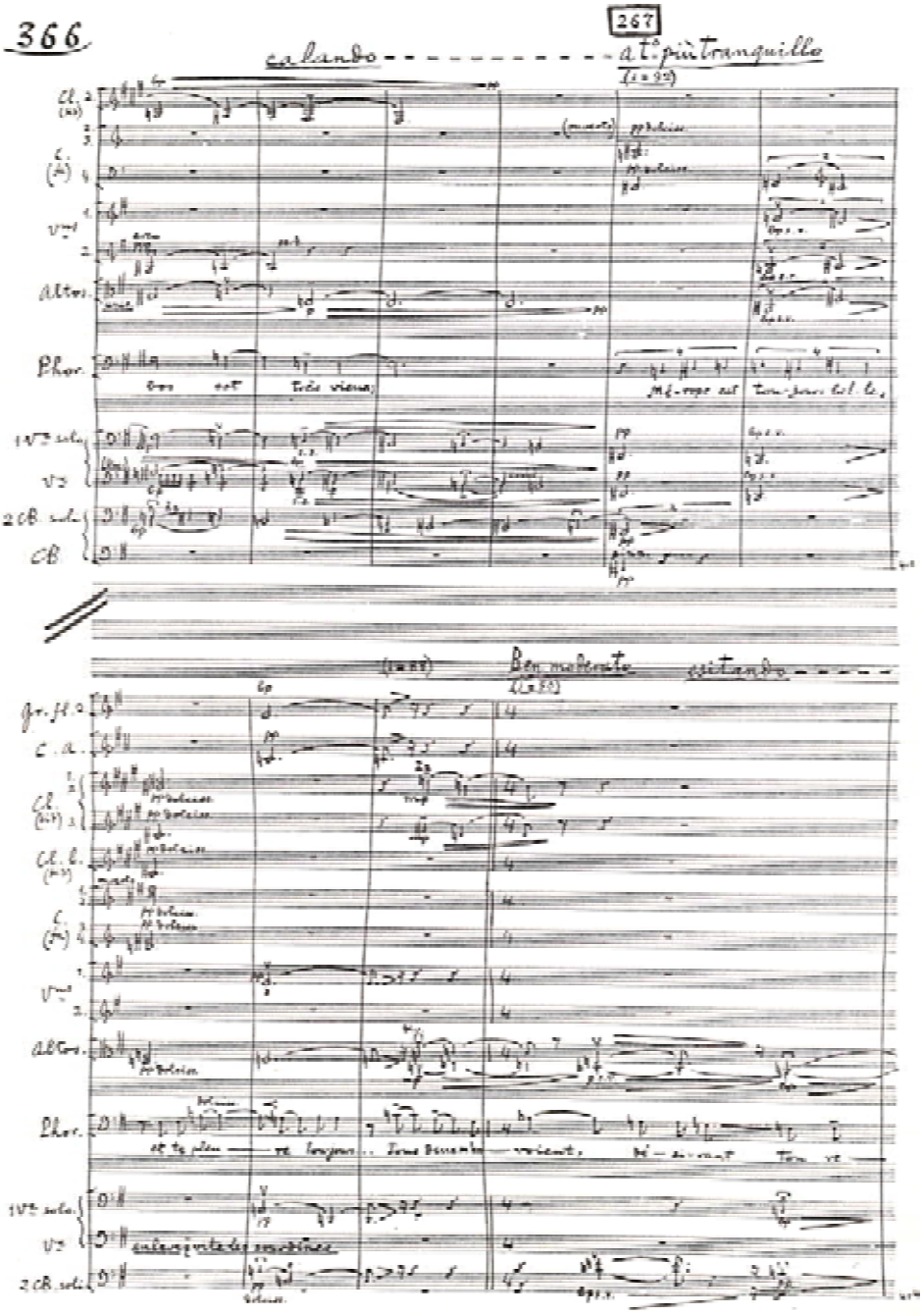


Abb. 86a: aus dem Manuskript der Orchesterpartitur von *Œdipe*

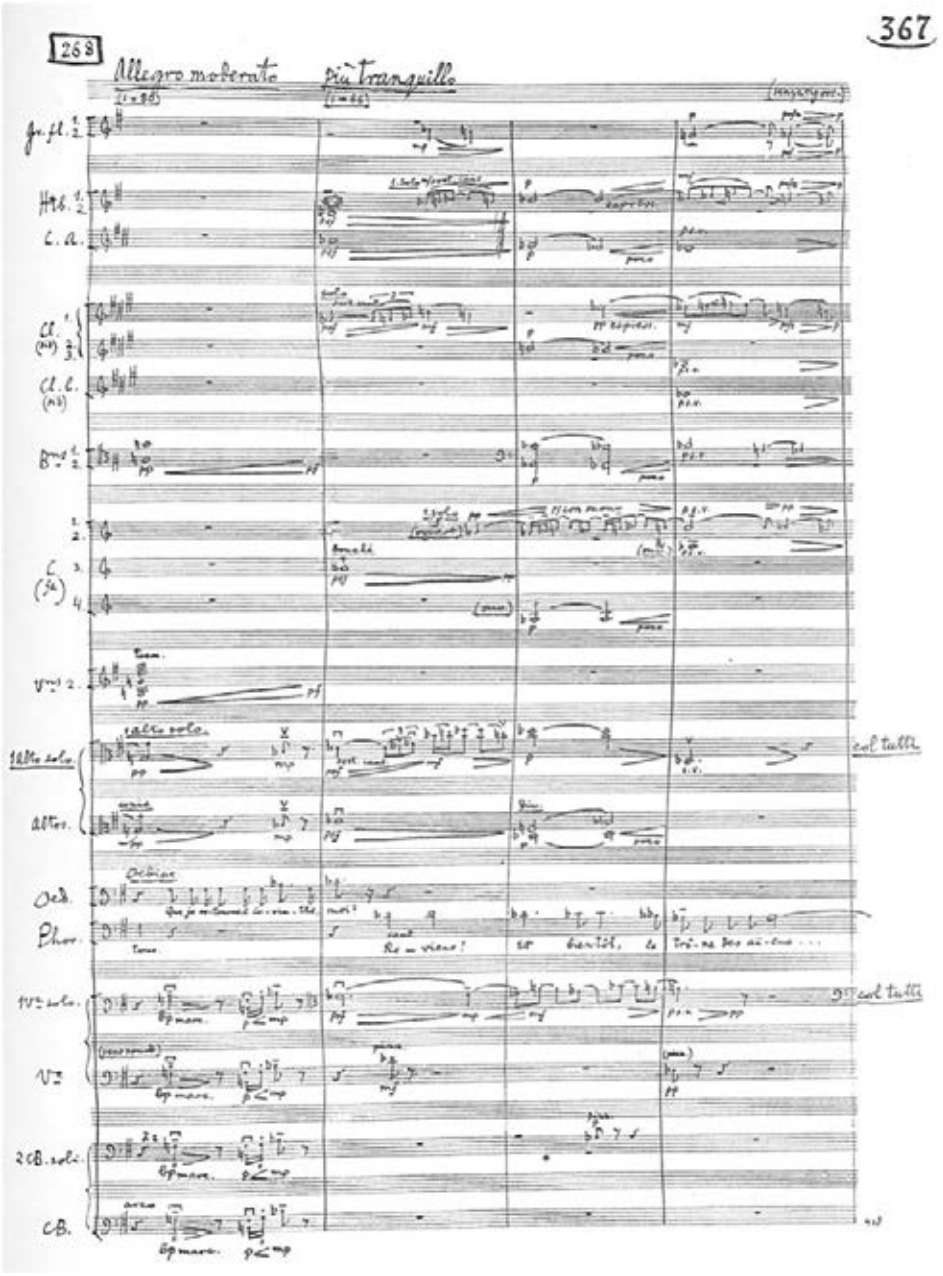


Abb. 86a: aus dem Manuskript der Orchesterpartitur von *Œdipe* (Fortsetzung)

Ödipus' Reaktion *„Que je retourne à Corinthe, moi?“* [*„Ich soll nach Korinth zurückkehren, ich?“*] und das darauffolgende *„Jamais, eux vivants, Oedipe ne reverra la fumée de sa patrie.“* [*“Niemals, solange sie leben, wird Ödipus den Himmel seiner Heimat erblicken.“*] erfolgt auf energischen Tonrepetitionen, die die Standhaftigkeit dieses Entschlusses verdeutlichen. Noch immer fürchtet Ödipus die Vorhersehung des Orakels von Apollo, und noch immer geht er davon aus, dass Polybos und Merope seine leiblichen Eltern seien, und noch immer ist sein Handeln von der Überzeugung geprägt, diese vor sich selbst schützen zu müssen. Phorbas hingegen strahlt Besonnenheit aus und ist überzeugt, Ödipus eine gute Botschaft zu überbringen. Diese Überzeugung steht in extremen Kontrast zu der tatsächlichen Wirkung der Botschaft und erzeugt das Phänomen der Gleichzeitigkeit der extrem kontrastierend-existenziellen Wahrheiten und somit die tragische Dimension des Geschehens. In den Melodien kommt diese tragische Dimension im getragenen Ton Phorbas' (blaue Klammern) und in der Gespanntheit des Gesangs von Ödipus zu Ausdruck (rote Klammern).

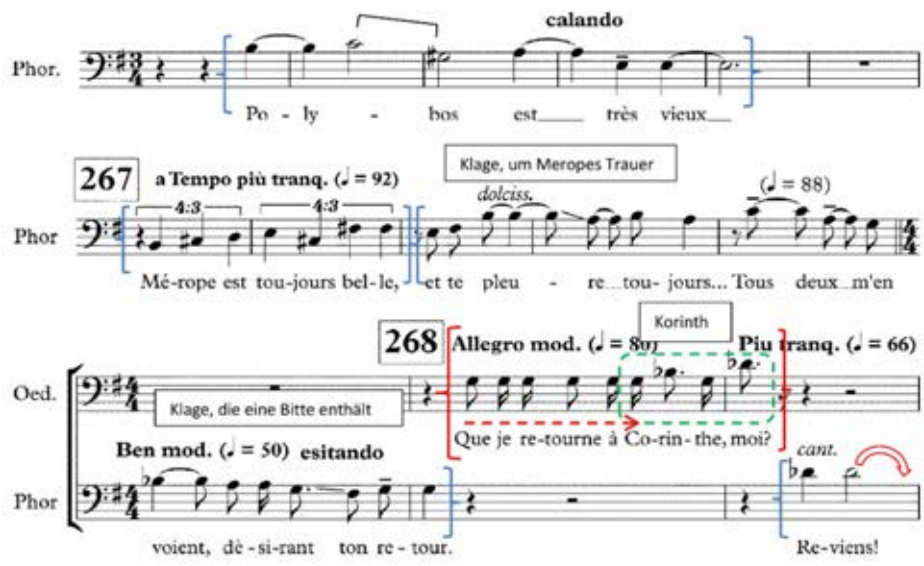


Abb. 86b: Der Wortwechsel zwischen Phorbas, Ödipus und Iokaste ([267]-5–[270]); mit Angabe der Klage-Typen und enthaltenen Leitmotiven

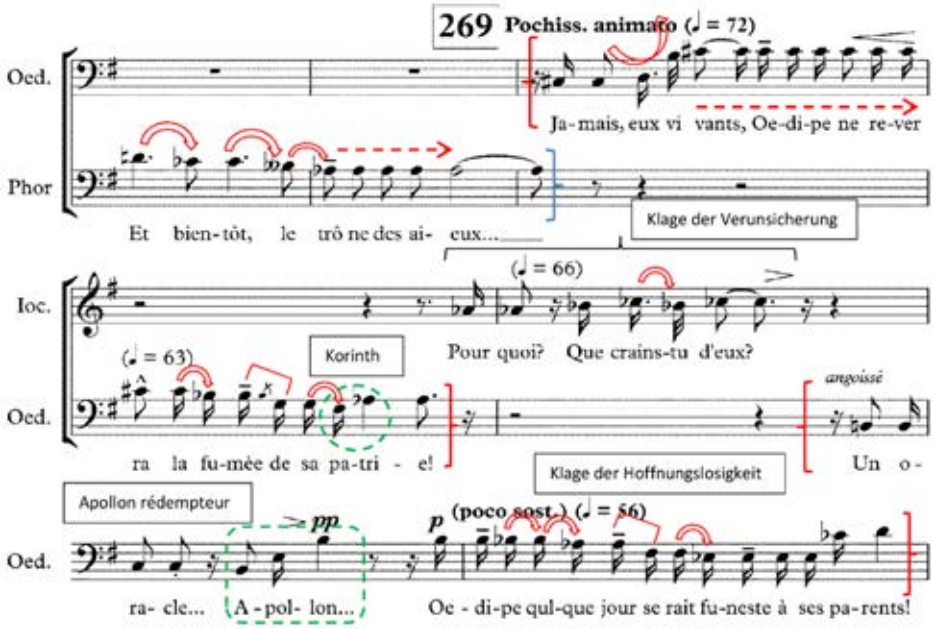
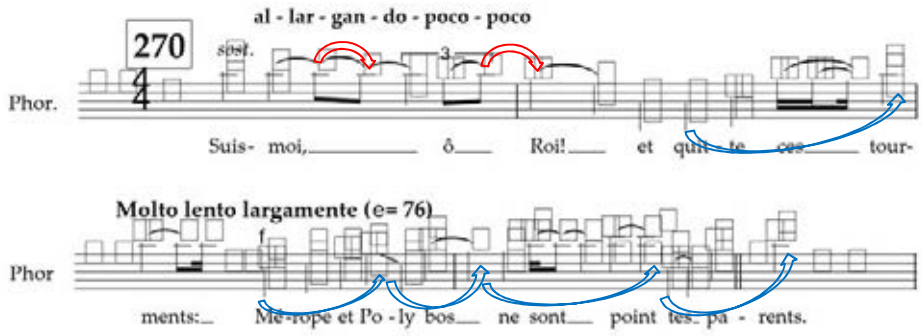


Abb. 86c: Der Wortwechsel zwischen Phorbas, Ödipus und Iokaste ([267]-5–[270]); mit Angabe der Klage-Typen und enthaltenen Leitmotive (Fortsetzung)

Die Peripetie, deren gewaltiger Spannungsaufbau letztlich mit der Rückkehr Kreons aus Delphi begann, nähert sich dem Höhepunkt: Ödipus erfährt von Phorbas, dass Merope und Polybos nicht seine leiblichen Eltern sind. In der folgenden Melodie Phorbas, die lediglich fünf Takte lang ist, ist die gesamte Tragik der Situation musikalisch enthalten. Mit dem „*Suis moi, ô roi!*“ [„*Folge mir, o König*“] äußert Phorbas den Wunsch, der die sehnsuchtsvolle Klage von Polybos und Merope darstellt. Phorbas stellt Ödipus gleichzeitig in Aussicht, sich dadurch selbst von seinen Qualen (die Angst vor der Prophezeiung des delphischen Orakels) zu befreien: „*et quitte ces tourments*“ [„*und entledige dich dieser Qualen*“]. Schließlich spricht er aus, wovon er glaubt, dass er Ödipus überzeugen und zugleich erleichtern kann: „*Mérope et Polybos ne sont point tes parents.*“ [„*Merope und Polybos sind gar nicht deine Eltern*“]. Diese Worte, die sich über eine Oktave aufsteigend erstrecken, wirken voller Überzeugungskraft und werden auf dem Leitmotiv *Apollon le dieux* und *Apollon redempteur* intoniert, wodurch der Schicksals-Bezug verdeutlicht wird. In Wirklichkeit leitet diese angenommene „Erleichterung“ für Ödipus den vollkommenen Untergang ein.



I c)	II d-e)	III γ)	IV Phorbas	V e)

Abb. 87: Phorbas berichtet, dass Polybos und Merope nicht Ödipus leibliche Eltern sind

Passend zur Haltung Phorbas', der von einer großen Erleichterung für Ödipus ausgeht, beginnt im Orchester bei [270] eine Passage wie eine „Klanginsel", die aus dem Zusammenhang gerissen scheint und musikalisch ebenso „fremd" vorkommt wie Phorbas heilbringender Gestus.

Die Terzschichtung der Akkordstrukturen schafft eine Transparenz der Klänge, die sich deutlich von der Überlappung von Sekunden abhebt (die Sekunden bleiben nur punktuell als Zusatztöne erhalten) und somit den Eindruck des „Aufhellens" bewirkt. Das Leitmotiv Korinths liegt auch dieser Passage zu Grunde, wobei das Motiv Apollos mit hineinwirkt.

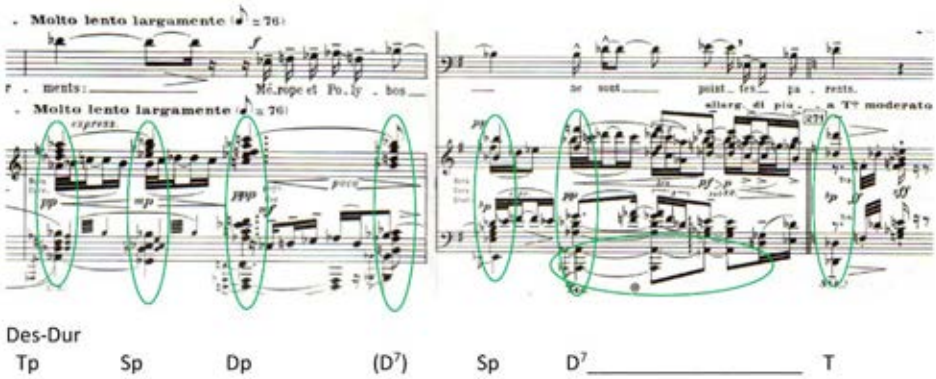


Abb. 88a: *Œdipe* Klavierauszug, Akt III, 271-1 mit Funktionsbezeichnungen

Hier liegt ein Beispiel vor, wie eine Mikro-Makro-Heterophonie-Korrespondenz entsteht. Es koexistieren ähnliche Konturen zwischen kleinsten und längsten Zusammensetzungen von 5-Ton-Motiven verschiedener Tondauern, die in allen Sing- und Orchesterstimmen erscheinen. Auf den folgenden Abbildungen ist die Passage im Original aus dem Manuskript Enescus zu sehen (Abb. 88b+c).

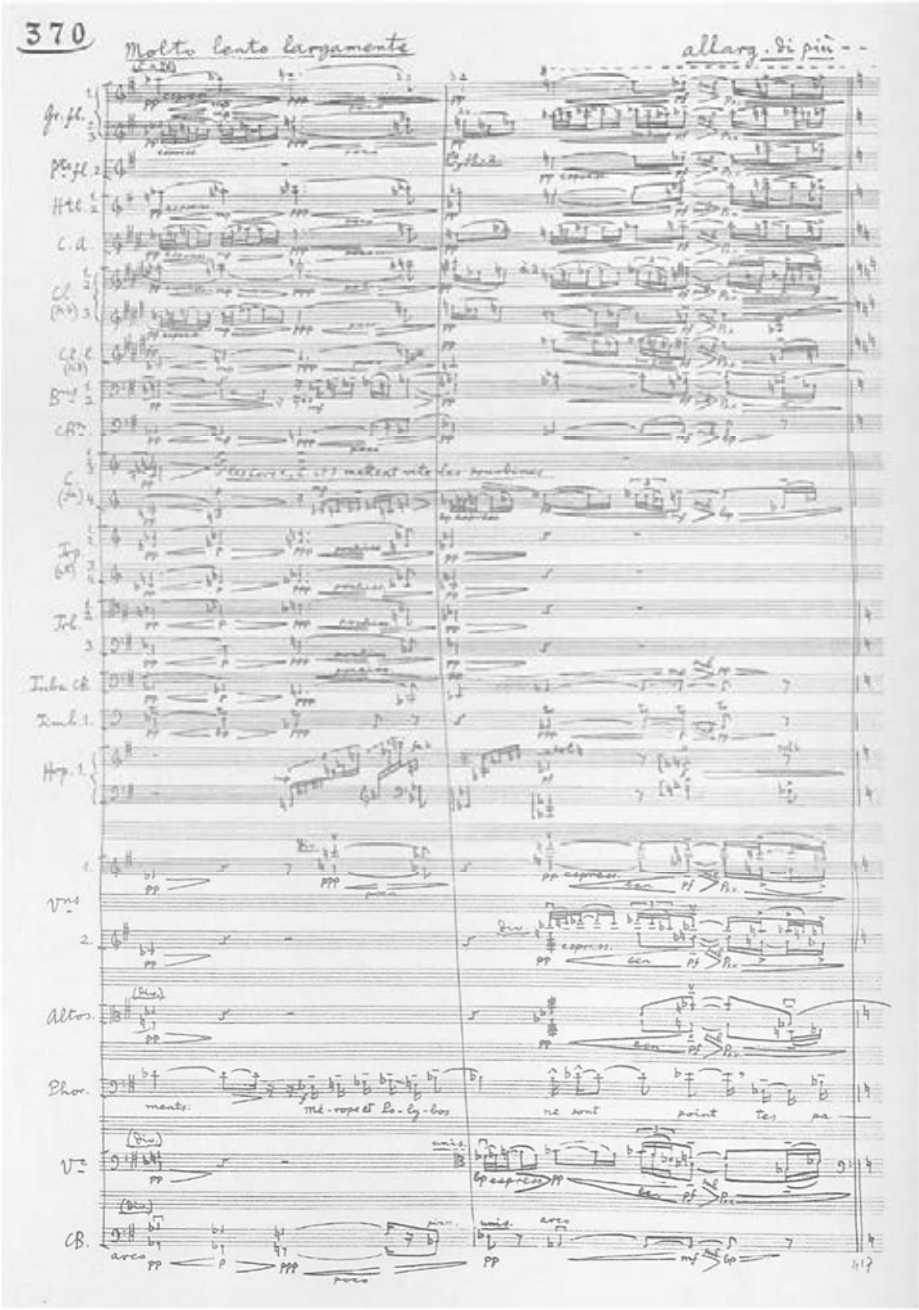


Abb. 88b: Phorbas im III. Akt bei [271]-2–[271]; Manuskript Enescus

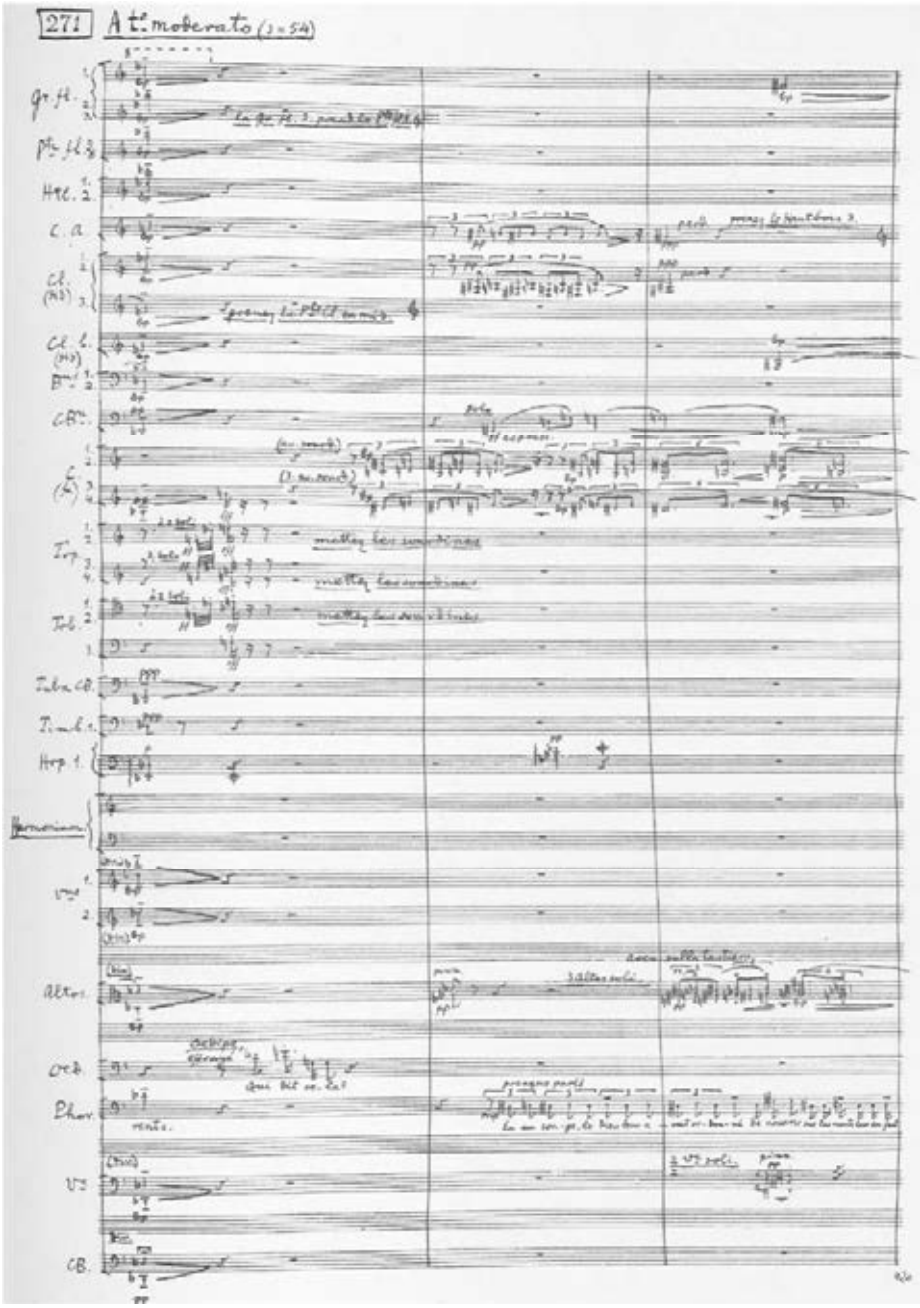
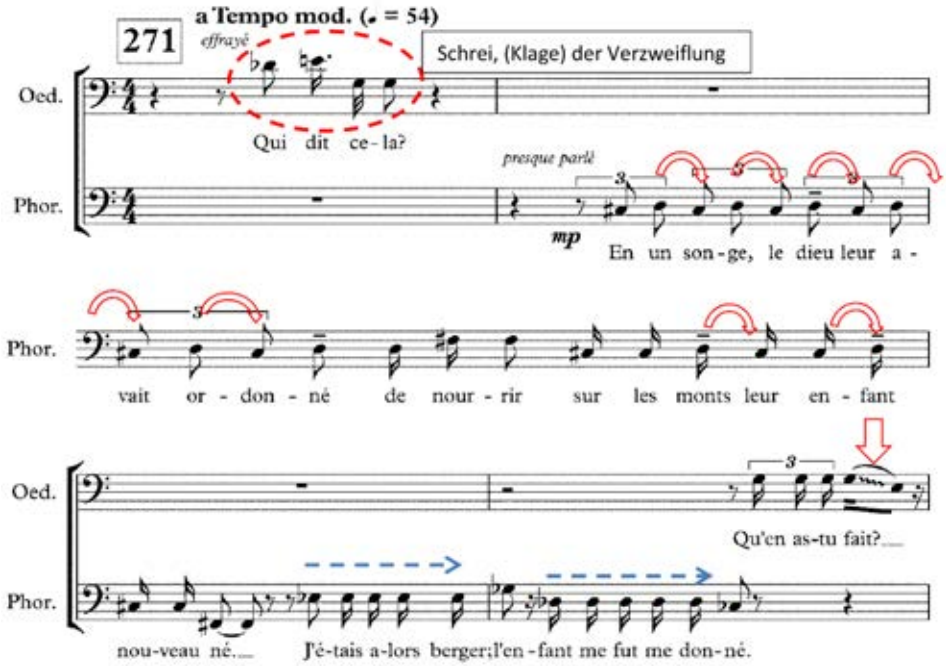


Abb. 88c: Phorbas im III. Akt bei [271]–[271]+2; Manuskript Enescus

Auf diese atmosphärische Aufhellung folgt als extremer schmerzvoller Kontrast der entsetzte Aufschrei Ödipus' (*effrayé*) (vgl. Abb. 89).



I c-b)	II a)	III ε)	IV Ödipus	V b)
I c)	II d)	III β)	IV Phorbas	V f)

Abb. 89: Ödipus' Reaktion auf Phorbas' Worte und Phorbas Erklärungen ([271]); siehe auch *Abb. 80*

Auf ähnliche Weise wie bereits während des Dialogs mit Iokaste kommen Ödipus' Schrecken durch die Kürze und Prägnanz, die sprunghafte Intervallik und die glissandi zum Ausdruck. Sein Entsetzen, das in allen seinen nun folgenden Einwürfen spürbar ist, führt dazu, dass er nicht mehr richtig singen bzw. sprechen kann. Phorbas' Melodien werden durch einige Orchesterstimmen unterstützt; sie sind Bestandteil eines figurierten Ison (von [271]+1 bis [275), in dessen Innerem sich eine extreme Chromatik entfaltet, die als ein multidimensionales Sekund-Tremolo interpretiert werden kann; dieser Ison, der auf dem Leitmotiv *Apollo l'oracle* basiert, treibt das Geschehen inhaltlich und musikalisch wie ein Sog voran. Auf diesem Ison erscheinen, eines nach dem anderen, wie in einer Nacherzählung, die Leitmotive, die dem Inhalt von Phorbas' Text entsprechen (vgl. Abb. 90).

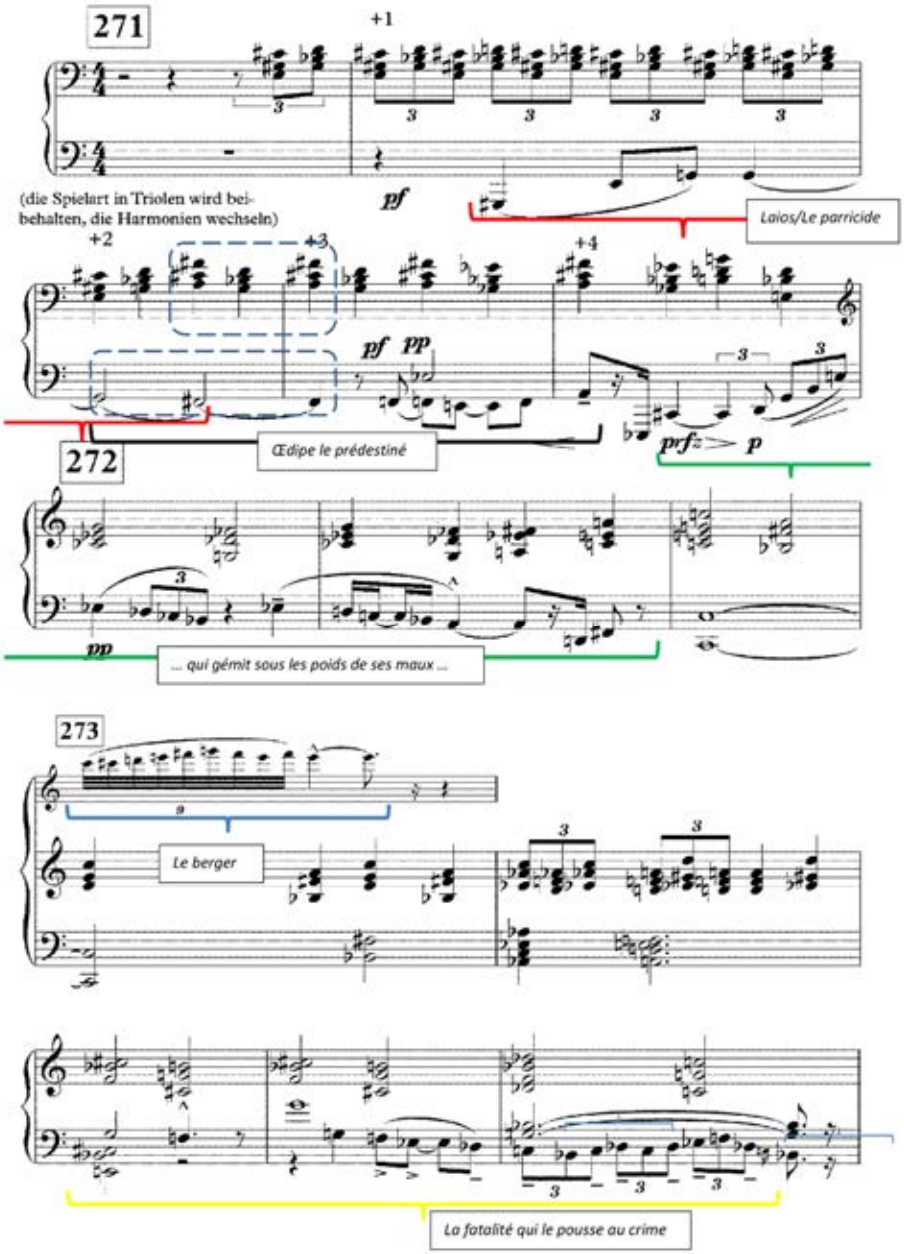


Abb. 90: Ison in den Stimmen des Orchesters und darauf erklingende Leitmotive

In der Abb. 90 lässt sich nachvollziehen, dass sich Elemente und Fragmente der erklingenden Leitmotive in der Beschaffenheit des Ison selbst widerspiegeln. Mikro- und Makroebenen werden von den gleichen Bausteinen generiert (blau in Abb. 90, oben).

Die fortschreitende Anagnorisis betrifft nicht nur die „tragische Hauptfigur", sondern mehrere Personen, die nun im Verlauf der Gespräche immer deutlicher ihre jeweilige „Funktion" im Geschehen erkennen. So z. B. in der Regieanweisung für den Schäfer bei [272]: *Depuis quelques instants, le Berger a examiné Phorbas et, avec terreur, semble le reconnaitre* [*Seit einigen Augenblicken untersucht der Hirte Phorbas und scheint ihn mit Schrecken zu erkennen*].

Zur kontinuierlichen Spannungssteigerung trägt insbesondere die Tatsache bei, dass Ödipus in dieser Szene in einer „Welt und Weltordnung des Wahns"[468] lebt. Im *Tyrannos* von Sophokles dauert es trotz aller Hinweise Tiresias' sehr lange, bis Ödipus die Wahrheit erkennt. „Bereits in der Teiresias-Szene offenbart er einen bemerkenswerten Mangel an Hellhörigkeit. […] Der scharfsinnige Voltaire bemerkt 1719, dass hier die Tragödie praktisch zu Ende sei: […] Aus welchem anderen Grund ließe Sophokles diese Informationen so früh an Oidipus herantragen, als um seine Blindheit zu zeigen?"[469] Dann wiederum tritt „ein kurzer Lichtstrahl in die Blindheit des Forschenden", um wenig später wieder in den Nebel seiner Blindheit zurückzuverfallen.[470] Sophokles gestaltet durch diesen langsam fortschreitenden Erkenntnisprozess ein ausbalanciertes Spiel, „[…] indem es über einen dramatischen und psychologischen Effekt hinaus Oidipus' Unfähigkeit verdeutlicht, über sich selbst nachzudenken und zur Wahrheit durchzustoßen."[471] In der Interpretation Fleg/Enescu ist dieser Aspekt der Unfähigkeit, sich selbst zu erkennen (und dies auch gar nicht zu wollen), stark gemildert, wenn nicht vollkommen ausgeschaltet; die von Fleg/Enescu vorgenommene Kürzung dieser Passage lässt nicht zu, dass der Eindruck aufkommt, Ödipus sei unfähig, (sich) zu erkennen; im Gegenteil: die dramaturgische Gestaltung fokussiert geradezu diesen Aspekt, nämlich Ödipus' unbändigen Willen, sich selbst zu erkennen. (Immerhin hätte er spätestens mit Phorbas Erscheinen auch die Flucht ergreifen und sich retten können.) Und weil er schon länger nach der Wahrheit forscht, dauert es bei Fleg/Enescu auch nicht lange, bis er „sich erkennt". Die Welt und Weltordnung des Wahns, in der Ödipus sich hier zu befinden glaubt, resultiert also nicht aus der Unfähigkeit, sich zu erkennen, sondern vielmehr aus der (Selbst-) Erkenntnis dessen, wonach er immer gesucht hat. Selbst wenn die Frage nach dem Problem der subjektiven Verschuldung nicht gänzlich geklärt werden kann[472], so erscheint Ödipus in der Interpretation Fleg/Enescu nicht als „Blinder", und Ödipus erweckt nicht den Eindruck, als sei er nicht bereit, sich als voll verantwortlich für sein Verhalten und Handeln anzusehen. In der Auswahl der verwendeten Worte und Passagen aus dem Urtext[473] erfolgt eine Essentialisierung des Geschehens, bei der die Tiefe der psychologischen Interpretation erreicht wird. Dies wird später mit seinem Monolog aus dem IV. Akt nochmals verdeutlicht:

468 Karl Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt a. M. 1947, 117–118, zitiert nach: Lefèvre 2001, S. 123.
469 Lefèvre, *Die Unfähigkeit sich zu erkennen*, 2001, S. 123.
470 Vgl. ebda.
471 Ebda.
472 Vgl. ebda., S. 119.
473 Siehe 4, Kap. zum Libretto.

Ich habe nichts getan!
Habe ich Anteil an den Verbrechen, die das Schicksal geplant hat,
als ich noch gar nicht geboren war?
(mit schmerzerfüllter Stimme)
Gab es einen einzigen Augenblick in meinem Leben als Opfer,
da ich nicht kämpfte gegen die Götter, die mich führten?
Bin ich nicht aus Korinth geflohen aus Liebe zu meinem Vater,
aus Achtung vor meiner Mutter?
Wußte ich, daß ich, auf einem Kreuzweg überfallen,
meinen Vater töten würde, als ich mich verteidigte?
Und als ich die Sphinx tötete mit ihrem unermeßlichen Geheimnissen,
um so viele Thebaner vor dem Tode zu erretten,
wußte ich, daß sie mir zur Belohnung
ein blutschänderisches Bett bereiten würden?
(mit lauter Stimme)
Nein, ich wußte es nicht, ich wußte es nicht.
Doch du, du weißt, Kreon, wenn du meine Untaten herausschreist,
dass du Iokaste besudelst über das Grab hinaus.
Und ihr, Thebaner, als ihr mich verjagtet,
ihr kanntet den, den ihr verjagt,
ihr kanntet euren Retter, euren Vater.
(mit Nachdruck)
Vatermord! Ihr seid die Vatermörder!
Ich bin unschuldig, unschuldig, unschuldig!
Absichtlich habe ich meine Verbrechen nie begangen!
(mit Nachdruck)
Ich habe das Schicksal besiegt! Ich habe das Schicksal besiegt!

(vgl. Akt. IV, [364] ff.)

Die Kürzungen der antiken Vorlage im III. Akt sind wichtige Indizien im Hinblick auf die Interpretation der Fassung von Fleg/Enescu, in der Sophokles' Tragödie als Schicksalstragödie verstanden wird (vgl. Kap. 4 Libretto und Kap. 10 Schlussbetrachtungen).

Phorbas' Schilderungen werden von zunehmend aufgeregteren Einwürfen Ödipus' unterbrochen:

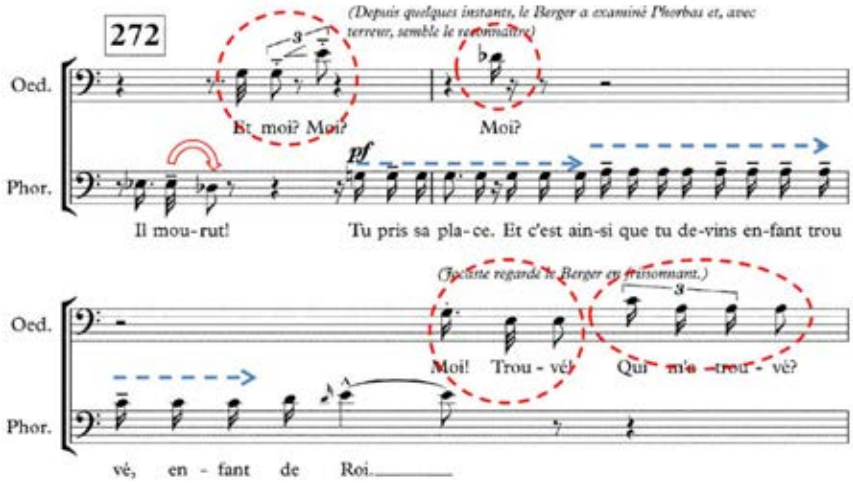
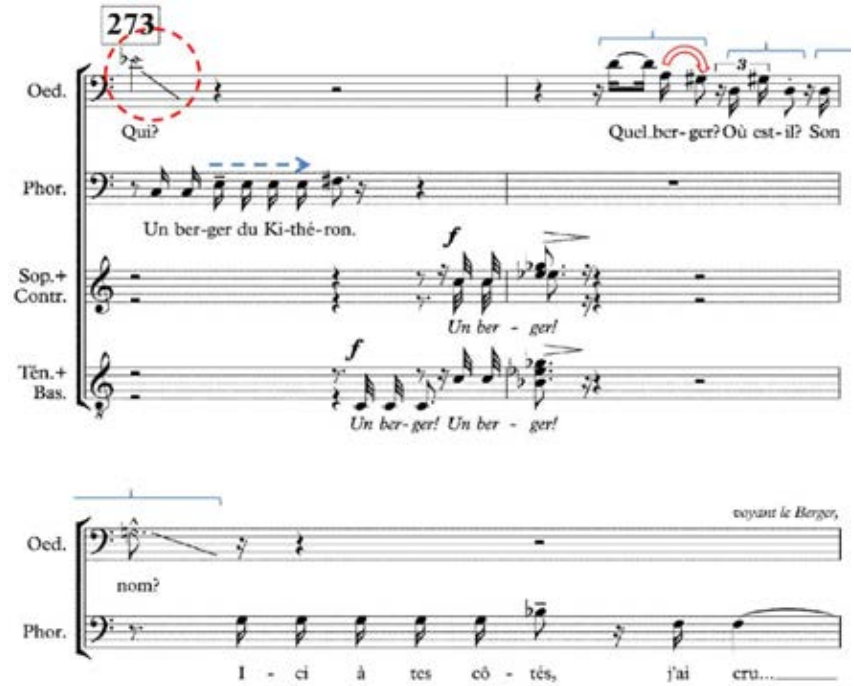


Abb. 91a: Fortsetzung des Wortwechsels zwischen Phorbas und Ödipus



I a)	II a)	III δ)	IV Ödipus	V a/d)
I d)	II d)	III β)	IV Phorbas	V f)

Abb. 91b: Fortsetzung des Wortwechsels zwischen Phorbas und Ödipus

Bis Ziffer [274] findet ein fortdauernder Wechsel zwischen dem berichtenden Duktus Phorbas' und den aufgeregten Einwürfen von Ödipus statt, die weniger als Klagen denn eher als erregte Ausrufe der Verunsicherung und Verzweiflung aufgefasst werden können. Als solche entsprechen sie der sprachlichen Intonation solcher Äußerungen (vgl. Kap. 2.1, S. 17). Phorbas' Auftritt gleicht dem Botenbericht aus der antiken Tragödie. Seine Äußerungen wurden von Enescu ungewöhnlicherweise ohne jegliche Form agogischer und dynamischer Vortragsanweisungen ausgestattet und erhalten dadurch eine gewisse Neutralität, die wiederum in starkem Kontrast zum Geschehen steht, und sogar als „Emotionslosigkeit" interpretiert werden könnte.

Der Schäfer, der Ödipus seinerzeit im Gebirge Kitheron aussetzen sollte, hat die Szene inzwischen betreten, und nachdem Phorbas auf seine Anwesenheit hingewiesen hat, wird der Schäfer sogleich von Ödipus vehement dazu aufgefordert, sein Wissen kundzutun. Der Schäfer, der bereits dem Gespräch zwischen Phorbas und Ödipus beigewohnt hat, wird sich der Brisanz seines Wissens bewusst und versucht zu entfliehen (*qui cherche à s'enfuir*), wird aber von Ödipus aufgehalten:

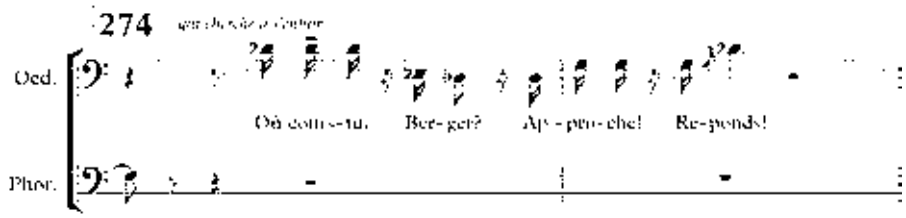
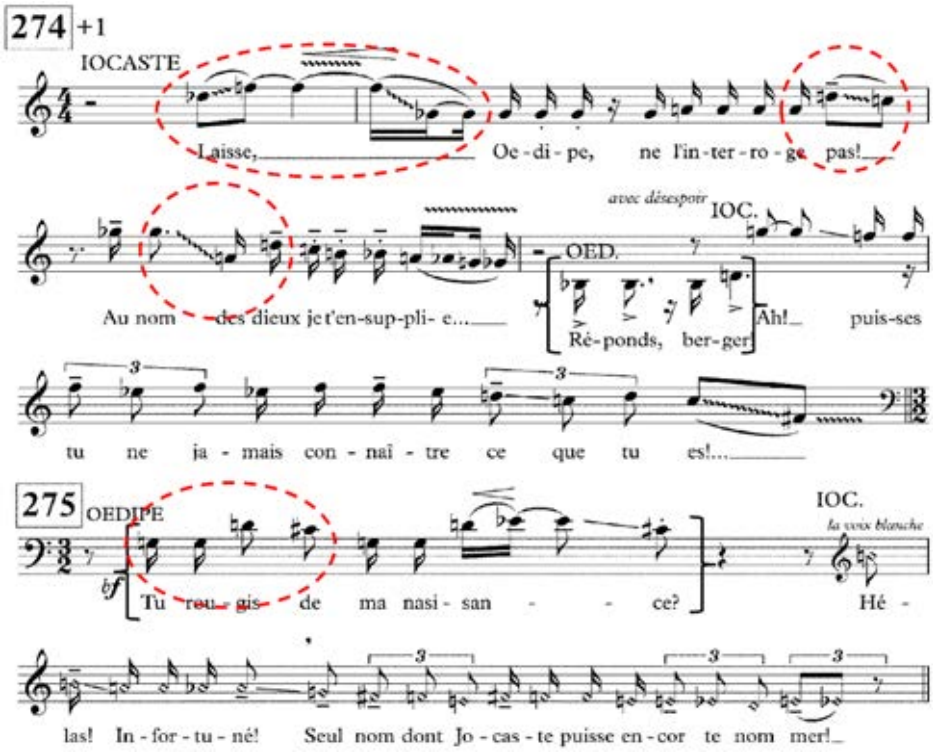


Abb. 92: Ödipus spricht den Schäfer an, der zu fliehen versucht

Auch Iokaste scheint sich immer stärker über das bevorstehende Unheil klar zu werden und fleht Ödipus an, den Schäfer nicht zu befragen. Dabei fallen auch die Worte, in denen eine von Enescus Kernaussagen in Bezug auf die Interpretation der Tragödie zum Ausdruck kommt: „*Ah! Puisses-tu ne jamais connaître ce que tu es!...*" [*Mögest du niemals erfahren wer du bist!...*] Dabei ist die Frage, ob Iokaste „etwas weiß" – wofür es aufgrund ihrer Reaktion durchaus Anlass gibt –, für die Interpretation der Tragödie wichtig. (siehe Kap. 4)



I a-b)	II a)	III β)	IV Iokaste	V b)
I a)	II c-e)	III γ)	Ödipus	V a)

Abb. 93: Dialog zwischen Iokaste und Ödipus, [274]+1–[275])

Iokaste bittet Ödipus verzweifelt darum, nicht weiter zu fragen. Die Ahnung der Wahrheit, die nun zum Vorschein kommt, trifft alle Beteiligten mit voller Wucht. In diesem Abschnitt, in dem Ödipus mit seinen Fragen immer mehr zum Kern der Wahrheit vordringt und Iokaste ihn vom Fragen abhalten will, erscheint auch wieder das Frage-Motiv aus dem Komplex des Leitmotivs der Sphinx (vgl. Abb. 93+94). Wieder wird der Fortgang der Handlung, wie schon im II. Akt bei der Begegnung mit der Sphinx, durch „das Fragen" entscheidend beeinflusst:

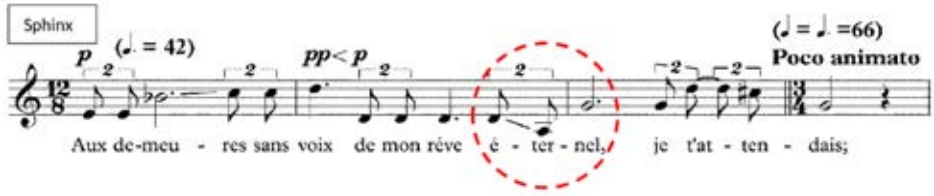
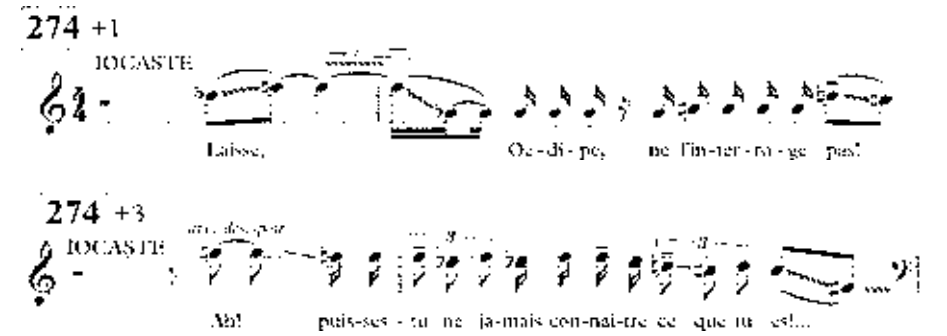


Abb.: 94: Sphinx im II. Akt, Ziffer [158]–[159]

In den Klagen Iokastes spiegelt sich mit Ausrufungen, den Aufschreien, den Glissandi und den gesprochenen Passagen der Typus traditioneller Klagen wider.



I a)	II b)	III β)	IV Iokaste	V a)

Abb. 95: Iokaste Akt III, [274]+1 und [274]+3

Mit Iokastes letzter Klage (Abb. 97) findet inhaltlich ein Rückbezug zum I. Akt statt, in dem Iokaste bei ihrem ersten Auftritt fragte *„Kind, mein Kind, wie sollen wir dich nennen, dich, dessen Zukunft ein verschleierter Gott ist?*“.

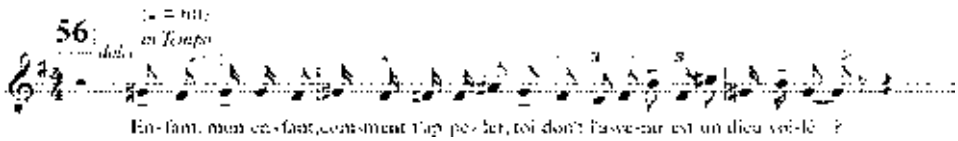
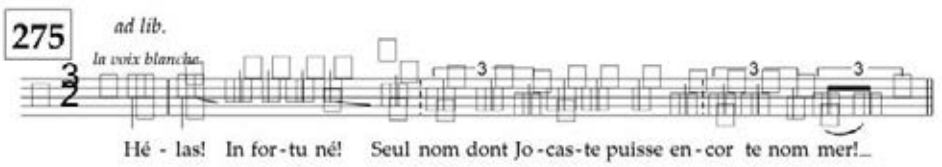


Abb. 96: Iokaste, I. Aktz [56]

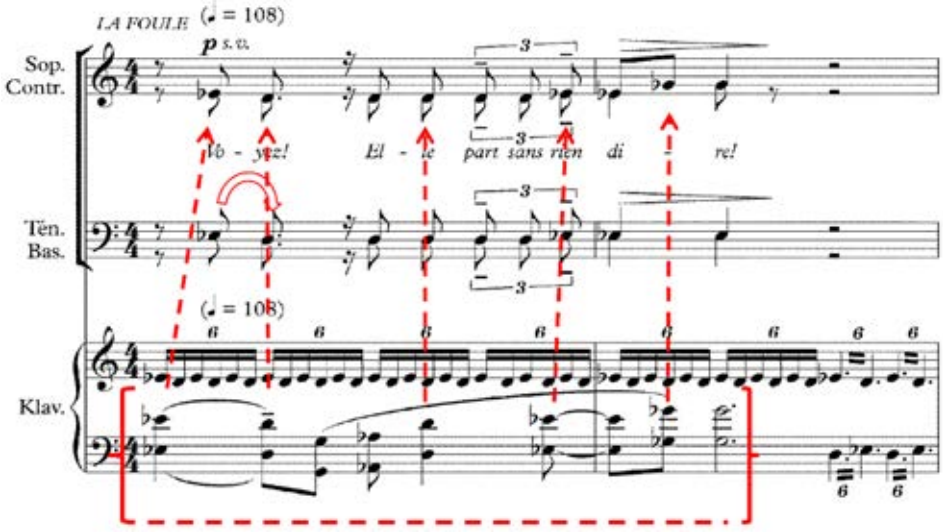
Hier im III. Akt gibt Iokaste sich nun mit ihren letzten Worten selbst die Antwort auf ihre eigene Frage: *„Oh weh! Unglücklicher! Der einzige Name, mit dem Iokaste dich benennen mag!*“



I a)	II b)	III β)	IV Iokaste	V a)

Abb. 97: Iokastes letzte Worte im III. Akt, [275]

Mit dieser starken Klage, die alle Elemente traditioneller Klage enthält, verlässt Iokaste die Bühne. Der Chor kommentiert das Geschehen; dabei intoniert er eine Melodie, die auf einer Variante des Leitmotivs *Le destin* basiert und in heterophoner Syntax präsentiert wird:



I b)	II e)	III γ)	IV Chor	V c)

Abb. 98: Der Chor kommentiert Iokastes Abgang

Im weiteren Verlauf dieses Chores erscheint dann nur noch der zweite Teil des Schicksal-Motivs (*Le destin*) als Variante.

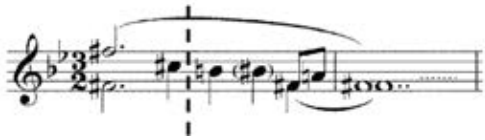
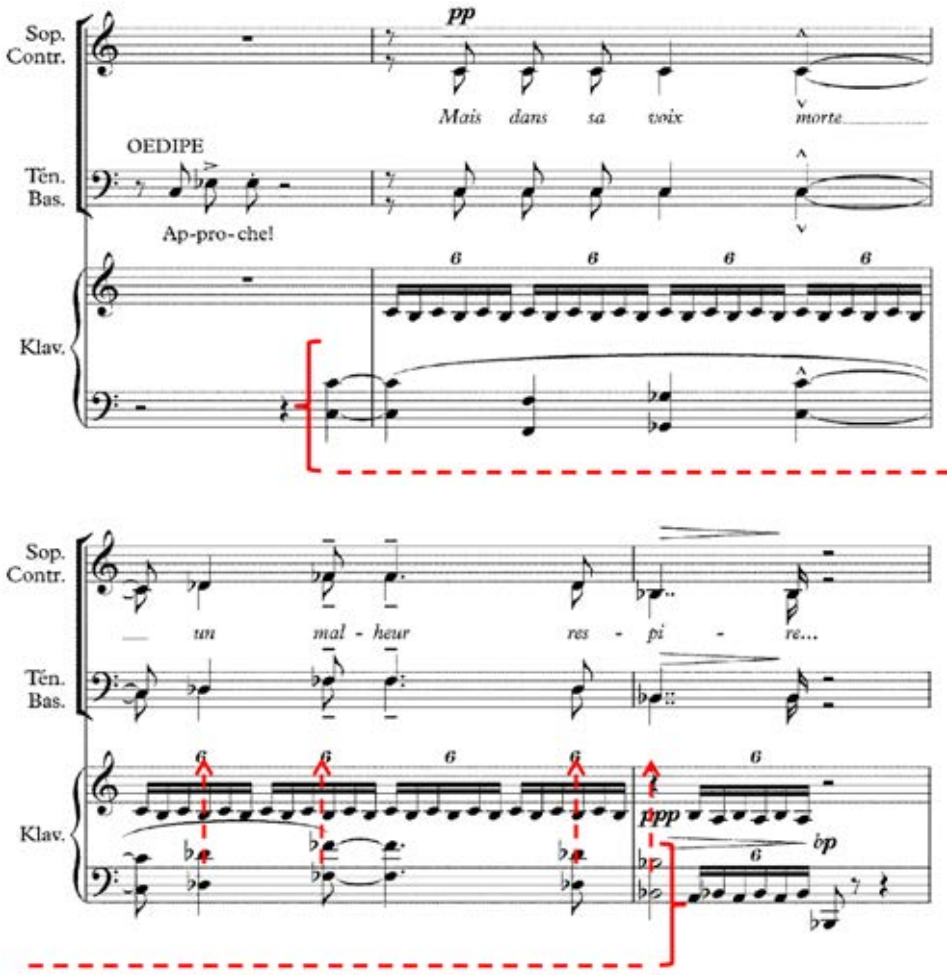


Abb. 99: Leitmotiv *Le destin* von Enescus Skizze mit Leitmotiven



I b)	II b)	III β)	IV Chor	V a)

Abb. 100: Fortsetzung der Reaktion des Chores auf Iokastes Abgang

Der Chor hat hier erneut verstärkende Funktion, in dem er das bevorstehende Unheil prophezeit. (Klage der Prophezeiung): *„Voyez! Elle part sans rien dire. Mais dans sa voix morte un malheur respire…“* [*„Seht! Sie geht ohne etwas zu sagen. Aber in ihrer erstickten Stimme atmet ein Unglück…“*]

Neben Iokastes leidvollem Klagen und alternierend erscheinenden Leitmotiven bzw. Leitmotiv-Fragmenten besteht die musikalische Faktur hier aus einem vibrierenden Ison, der eigentlich schon bei Phorbas erstem Erscheinen in Bewegung gesetzt wurde. Dieser Ison rückt zunehmend in den Vordergrund und setzt nur an einigen Stellen, wie z. B. bei der Darstellung der „Korinth-Oase“, aus. Diese gewaltige Ison-Struktur schreitet als Ganzes immer vibrierender chromatisch aufwärts, hat wiederum eine

„sogartige Wirkung“ und trägt maßgeblich zur Spannungssteigerung bei, die mit Iokastes letzter Klage [275] ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht (Abb. 101a+b).

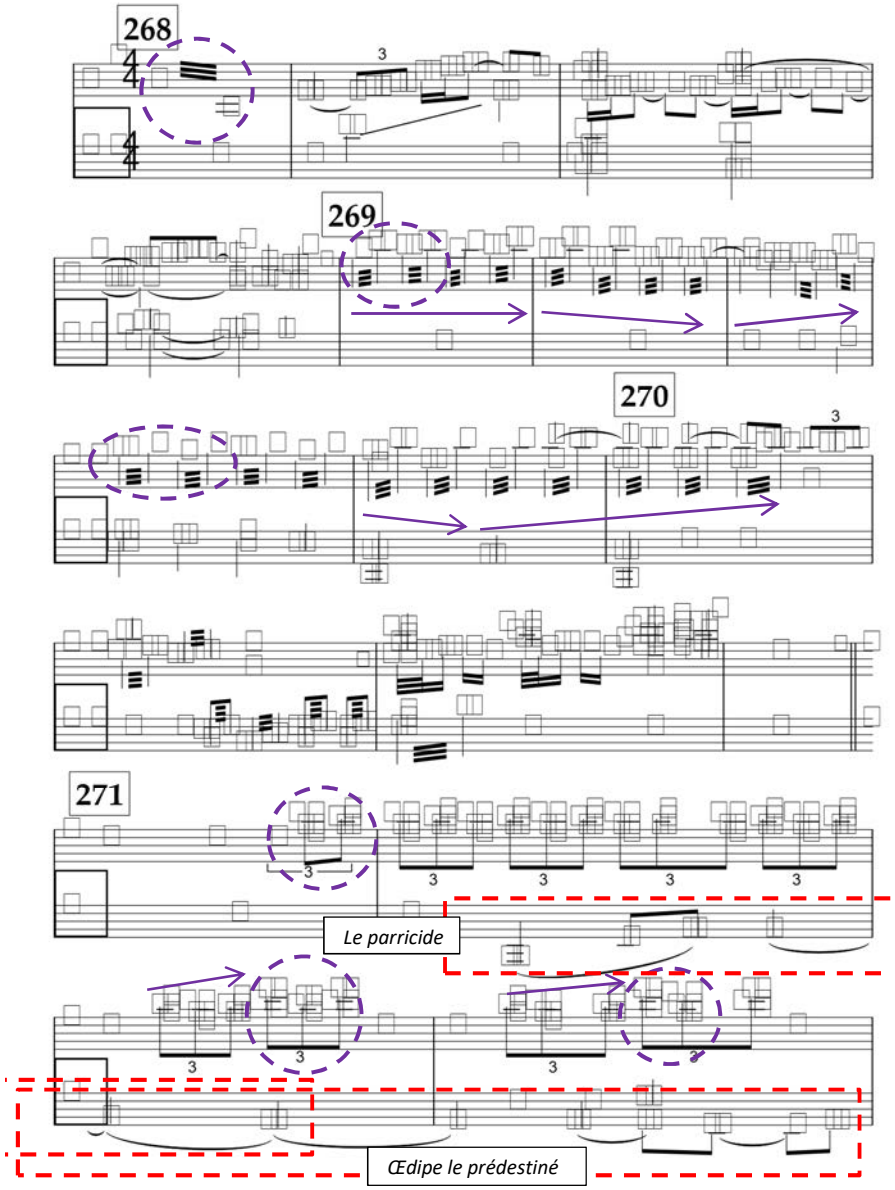


Abb. 101a: Entwicklung des Ison zwischen [268] und [275] mit dabei erklingenden Leitmotiven

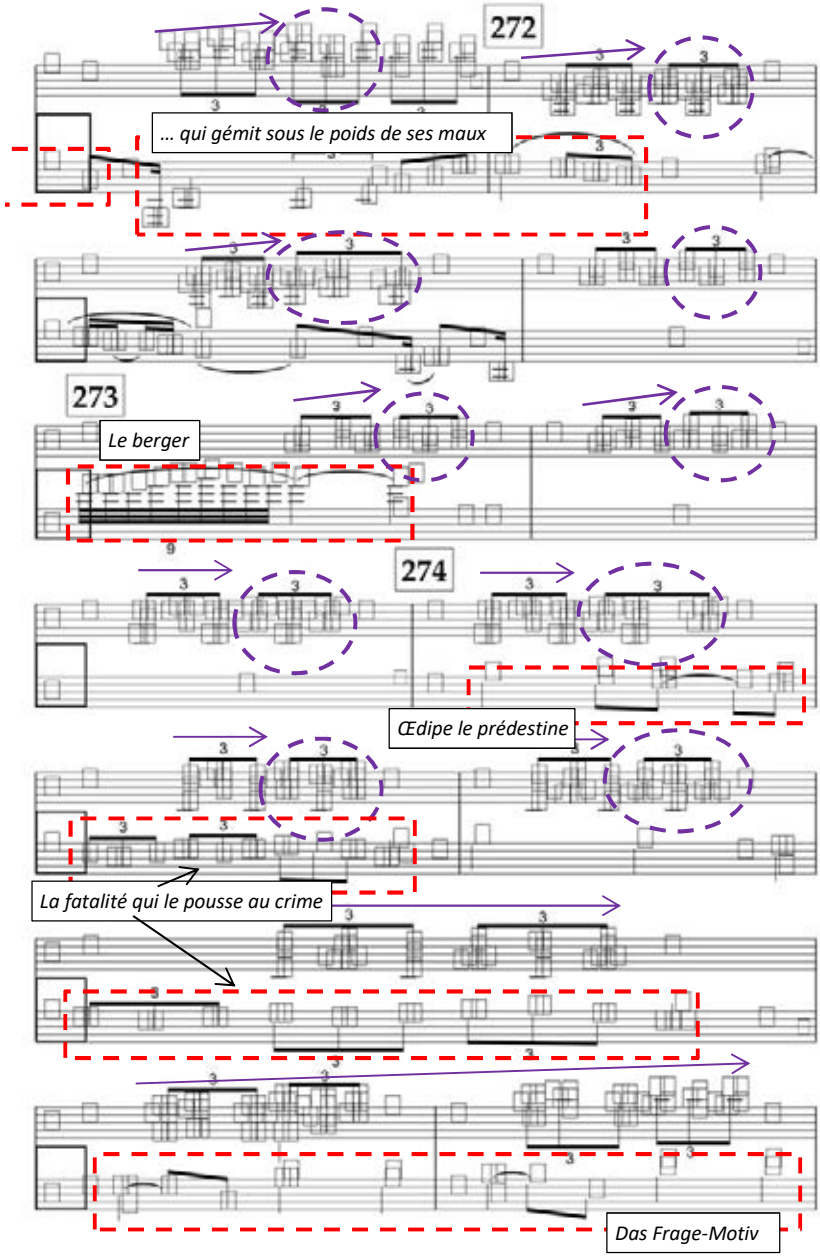
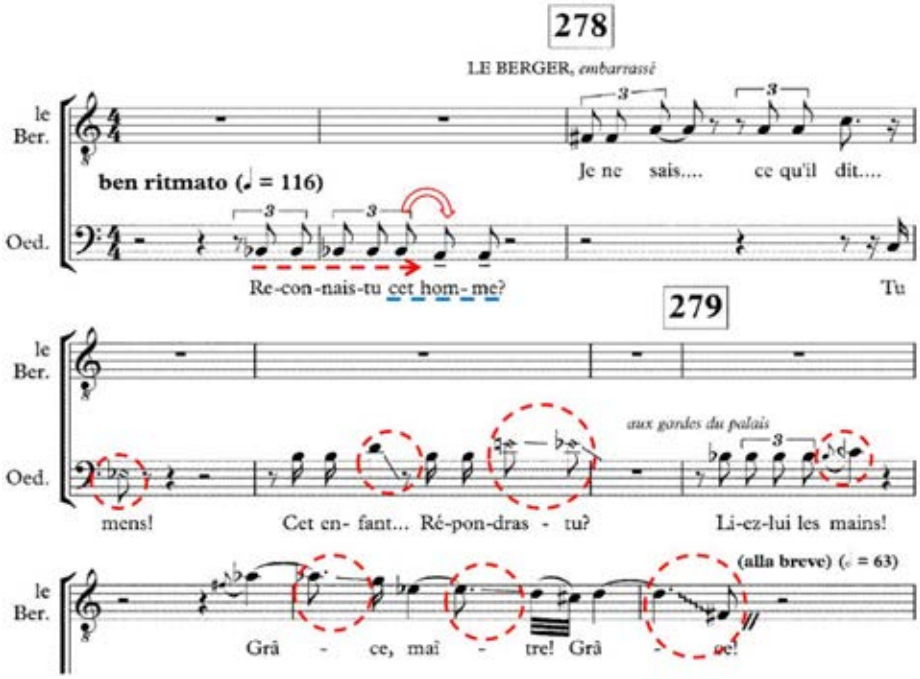


Abb. 101b: Entwicklung des Ison zwischen [268] und [275] mit dabei erklingenden Leitmotiven

Der Aspekt des Tragischen wird musikalisch durch die Überlagerung mehrerer sehr unterschiedlich gestalteter – beinahe gegensätzlicher – Strukturen realisiert, die zwar einer Ur-Quelle entstammen, nun aber durch ihre Funktion inkompatibel sind. Dadurch entsteht eine Form der Mehrdimensionalität. Der Auftritt des Schäfers markiert den Beginn des folgenden Abschnitts.

8.7 7. Abschnitt

In dem folgenden „Verhör“, das Ödipus mit dem Schäfer durchführt, erklingen immer häufiger Klagen. Ödipus verliert zunehmend die Kontrolle über seine Stimme (Vierteltöne, Glissandi, Absacken von Tönen, gesprochene Passagen[474]). Musikalisch findet hier zunächst erneut eine Zurücknahme der Spannung statt, von einem allerdings bereits sehr hohen Niveau aus. Es ist der nochmalige Aufschub der Spannungsentladung vor dem Moment, in dem Ödipus die Wahrheit vollkommen erkennt.



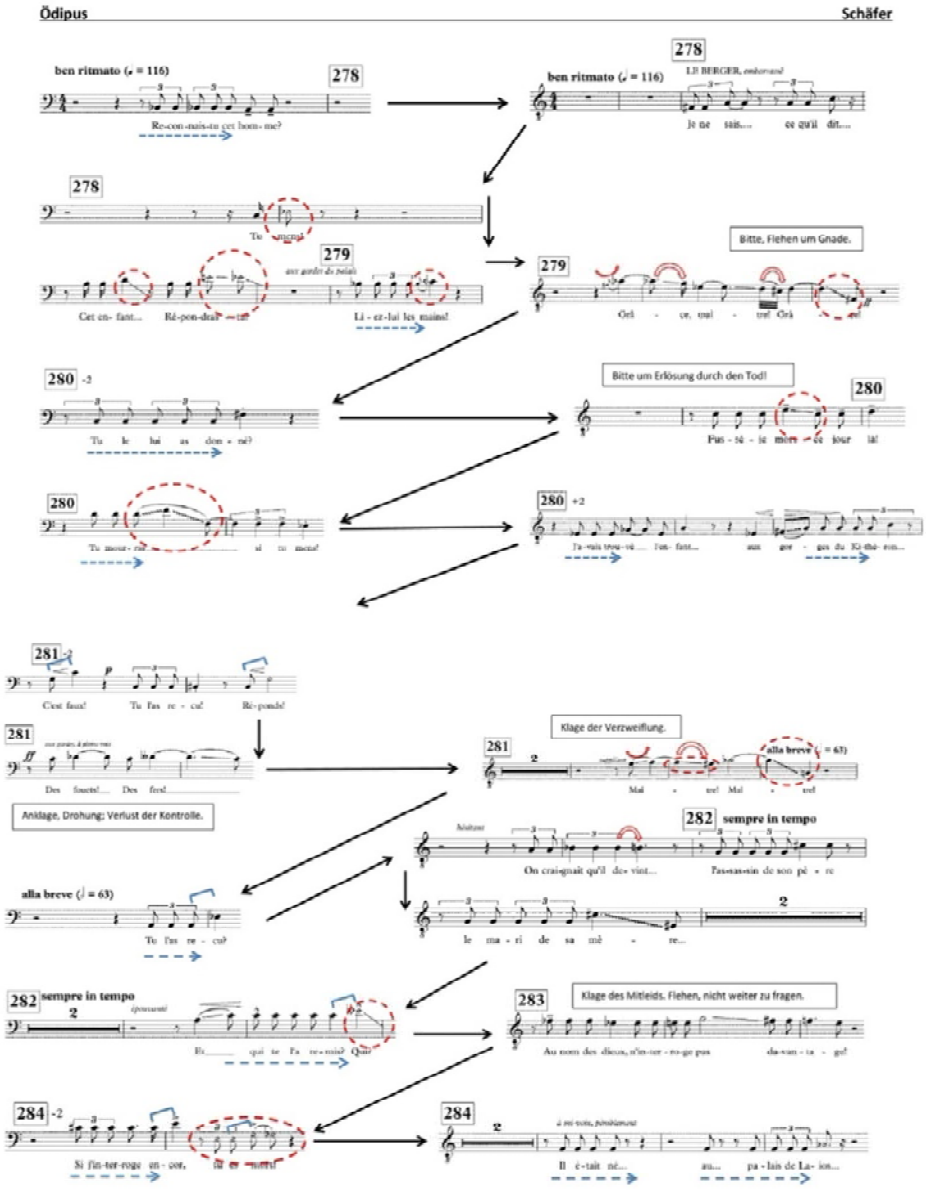
I b)	II b)	III δ)	IV Ödipus	V)
I a)	II c)	III δ)	IV Schäfer	V a)

Abb. 102: Beginn des Verhörs von Ödipus und Schäfer

Hier vollzieht sich sehr deutlich der Übergang von Klage zu Anklage. Dieses Phänomen lässt sich an der Art der Gestaltung der Melodien Ödipus’ im Gegensatz zu derjenigen des Schäfers nachvollziehen: Der Schäfer fleht darum, nicht weiter ausgefragt zu werden, und Ödipus verfällt immer mehr seiner Aufregung und bedroht den Schäfer.

474 Marbe weist in diesem Zusammenhang auf eine Bemerkung Enescus hin, in der er sagt, dass es ihm in dieser und ähnlichen Passagen nicht auf die Genauigkeit der notierten Mikrointervalle ankomme, sondern auf den Ausdruck (vgl. Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 853).

In Abb. 103 erfolgt eine Gegenüberstellung der Phrasen des Schäfers und Ödipus'. Dabei werden die grundsätzlichen Unterschiede in der jeweiligen Melodiegestaltung sichtbar.



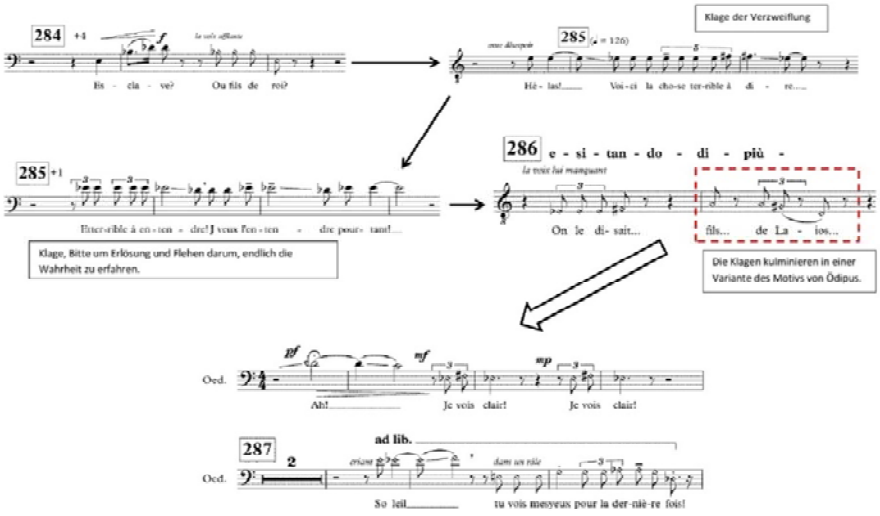


Abb. 103: Gegenüberstellung der Melodien von Ödipus und Schäfer ([278]-1–[287])

Das Bedrohliche in Ödipus' Gesang wird wie bereits an anderen Stellen zuvor durch Tonwiederholungen erzeugt, die seinen Äußerungen Härte und Nachdruck verleihen. Härte und Nachdruck werden allerdings immer wieder mit „Einbrüchen" versehen, also kurzen Passagen, in denen er aus diesem „harten" Duktus ausbricht, als ob seine Kräfte ihm zu schwinden drohten. Durch dieses Wechselspiel zwischen exakter Intonation (Intervallentfächerung von kleiner Sekunde über kleiner Terz bis zum Tritonus) und vagierenden Melodiekonturen (Glissandi in hoher Lage) kommt seine immer größer werdende Verunsicherung gesanglich zum Ausdruck. Tonwiederholungen erscheinen auch im Gesang des Schäfers, wo sie jedoch ein sprachliches Anzeichen der Verunsicherung und des nicht Aussprechen-Wollens sind (ähnlich wie während des Dialogs zwischen Ödipus und Iokaste, ab [253]). Gleichzeitig werden die feststehenden Tatsachen auf Tonrepetitionen mit deklamatorischem Duktus intoniert, wie an anderen Stellen zuvor auch. In [286] und [286]+1 wird besonders deutlich, wie stark der Einfluss der sprachlichen Intonation auf die Gestaltung dieser Passage ist: Enescu gibt dem Klang der Worte den Vorrang. Die Kraft der Worte und des Gesagten sind allein schon ausreichend stark, was auch durch die Tatsache deutlich wird, dass die meisten der Äußerungen ohne Orchesterbegleitung vorgetragen werden. Z. T. sind nur die Stimmen Ödipus und des Schäfers zu hören, an anderen Stellen dieser Passage ist das Orchester wiederum nur kammermusikalisch besetzt.

Die Melodien der Klagen Ödipus' und des Schäfers und somit der Verlauf des gesamten Dialogs spiegeln sich auch in der Gestaltung der Orchesterstimmen wider. Das Hin und Her, das Angreifen und Zurückschrecken, die Wut und die Angst aus dem Wortwechsel zwischen Ödipus und dem Schäfer kommen in den Orchesterstimmen ebenso zum Ausdruck und sind so gestaltet, dass das *fff* bei *„Ah! Je vois clair!"* auch im Orchester die vollkommene Entladung der akkumulierten Spannung

bringt. Die Vielfalt der Wandlungen ist dabei ebenso bemerkenswert wie die Kombinationsfähigkeiten, die bestimmten Leitmotiven immanent ist. Eine charakteristische Eigenschaft der Leitmotive Enescus ist, dass sie auch auf vielfältige Weise in den Stimmen des Orchesters erscheinen. Dies führt zu den komplexen Strukturen des musikalischen Satzes. Im Folgenden werden vier Beispiele für diesen Aspekt der Kompositionstechnik, die in der gesamten Oper angewendet wird, dargestellt.

In den Orchesterstimmen „ringen“ bei [278] Fragmente der Leitmotive *Œdipe le prédestiné* und *Le destin* miteinander:

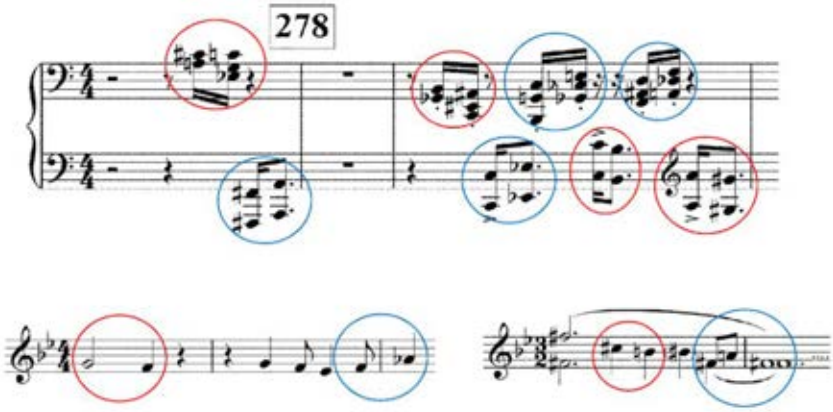


Abb. 104: Kombination der Leitmotive *Œdipe le prédestiné* und *Le destin* im Orchester

Die Orchesterstimmen spiegeln auch den Gestus der Gesangsmelodie des Schäfers wider. Dabei erfolgt eine Verkettung von fallenden Sekunden aus dem Ur-Motiv und somit wiederum von einzelnen Fragmenten aus den Leitmotiv-Komplexen *Œdipe le prédestiné* und *Le destin*. Darin ist die Klage des Schäfers gleichsam aufgefangen:

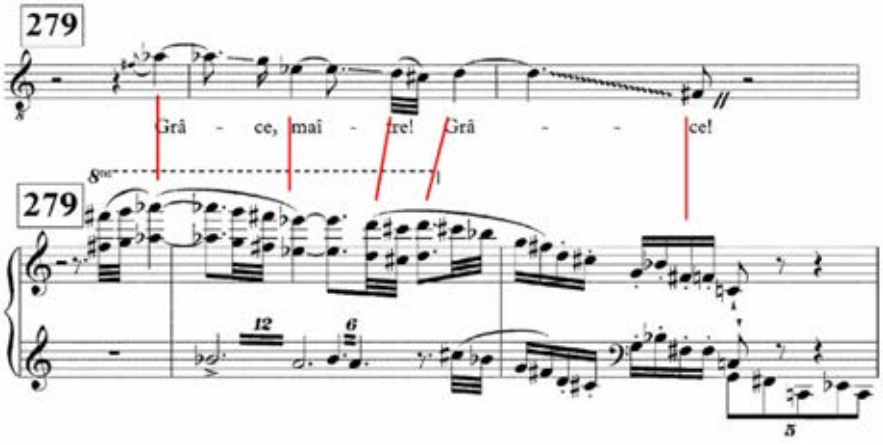


Abb. 105: Der Schäfer bittet Ödipus um Erbarmen ([279])

Ab [280]-3 erklingt bei den Violoncelli und Kontrabässen eine Variante des Leitmotivs *Le destin* als Quintolen-Variante:

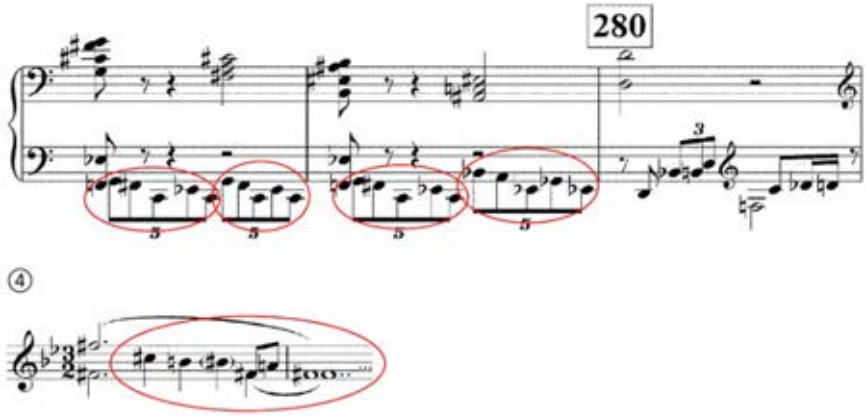


Abb. 106: Leitmotiv *Le destin* als Quintolen-Variante

Die Ison, die den Hintergrund der Klagen bilden, bestehen zumeist aus vertikalisierten Zusammensetzungen von Sekundschritten. Im Orchester-Klangteppich ist dieses Fragment durch die Verteilung auf die einzelnen Stimmen noch komplexer.

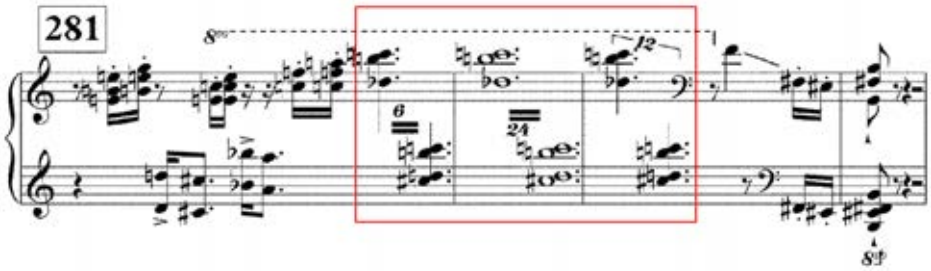


Abb. 107: Orchesterstimmen bei [281]

Mit dem Ende dieses Dialogs ist der Moment der Anagnorisis vollzogen und Ödipus ruft ihn selbst bei [286]–[288] aus: „*Ach! Ich sehe klar! Ich sehe klar!*“ Diese Stelle markiert in zweierlei Hinsicht sehr wichtige formale Artikulationspunkte: Auf Ebene der Makrostruktur der gesamten Oper ist es der Scheitelpunkt der Handlung; innerhalb der formalen Struktur des III. Aktes ist es der Kulminationspunkt, auf den die gesamte Spannung sich hin entwickelt hat. Die Klage, mit der Ödipus auf die vollzogene Selbsterkenntnis reagiert, ist die intensivste Klage der gesamten Oper und markiert gleichzeitig den Beginn des 8. Abschnitts.

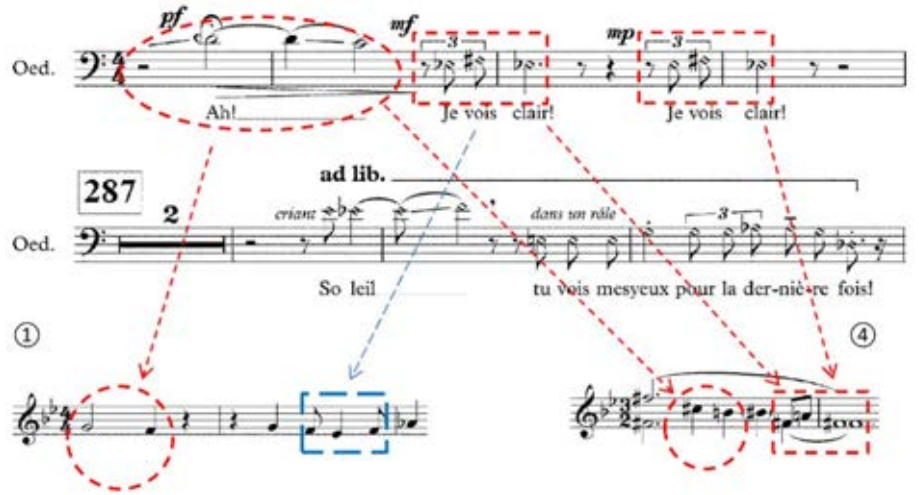
8.8 8. Abschnitt

Der 8. Abschnitt enthält mit der Selbsterkenntnis Ödipus' und seiner Selbstverstümmelung den Höhepunkt der Oper. In Tab. 8 sind das formale Schema des 8. Abschnitts und der daran anschließenden Abschnitte bis zum Ende des III. Aktes dargestellt. In der Tabelle sind die Passagen hervorgehoben, die als reine Klagen zu betrachten sind.

Tab. 8: Formales Schema der Abschnitte 8–11

Abschnitt	Ziffer	Handlung
8	286+2–288	Anagnorisis
	288–290	Chor-Klage
	290–292	Folgen der Selbsterkenntnis
	292–294	Ödipus und der Chor
	294–299+2	Ödipus' Klage über sein Schicksal
9	299+2–304	Auftritt Antigone (+ Ödipus)
10	304–305	Kreon schickt Ödipus fort
	305–310	Der Chor verabschiedet Ödipus
	310–312	Antigone geht mit Ödipus/Klage Ödipus
11	312–318	Abschiedsklage Ödipus
	318–Ende Akt III	Schlussklage des Chores

Die ersten Untereinheiten dieses 8. Abschnitts sind von extremen Klagen über die direkten Folgen der Selbsterkenntnis geprägt ([286]+2–[292]). Bei [286]+2 erklingt die schmerzvolle Stimme Ödipus' mit allen charakteristischen Merkmalen der Klage. Diese „personifizierte" Klage Ödipus' ist seine Klage über sein Schicksal, das nun offen vor ihm liegt:



I a)	II a)	III γ)	IV Ödipus	V a)

Abb. 108: Ödipus' Klage im Moment der Anagnorisis; Herleitung und Verschmelzung der Motive

Der Moment der Selbsterkennung Ödipus' kulminiert in den Worten *„Ah! Je vois clair! Je vois clair! Soleil, tu vois mes yeux pour la dernière fois!"* ([287]).[475] Es handelt sich hierbei um eine Klage über die Folgen der Selbsterkenntnis und somit um eine Klage des „Handelns" und der persönlichen Entscheidung. (Selbstverstümmelung → trad. Klage). Erhebliche Tonhöhenschwankungen und die Verwendung von Vierteltönen rufen ein strakes Fluktuieren der Stimme hervor, welches durch halbgesprochene Einwürfe zusätzlich gesteigert wird.

> „Ihre Anwendung [der Vierteltöne, Anm. des Verfassers] erfolgt in zweierlei Richtungen:
> – einerseits im Sinne einer Ermöglichung einer neuen Nuancierung und melodischer Sensibilisierung,
> – andererseits im Sinne einer Annäherung an eine singbare (cantable) Melodie, die sich im Sprechgesangs-Stil befindet
>
> Enescu verwendet die Vierteltöne anders (umgekehrt) als in der gesprochenen Sprache der Antike, wo sich durch die Akzente auf den Silben die melodische Kontur bis zu vierteltönigen Erhöhungen verwandelte. Die Intensivierung des Übergangs vom gesungenen zum deklamatorischen in *Œdipe* führt zur noch intensiveren Sensibilisierung wie glissandi zwischen den Vierteltönen. Die dadurch erreichte Annäherung an Tonhöhen erfordert auch eine besondere Fähigkeit der vokalen Interpretation (incl. spezieller Notation)."[476]

Klage-Elemente sind außerdem der Ausruf („*Ah!*") und die Anrede (metaphorisch: „*Soleil!*"); die Gewalt und Wucht dieser Klage resultiert aus dem Vorhandensein extrem vieler threnetischer Bauelemente[477]. Auf engstem Raum häufen sich inhaltlich-motivische Bauelemente mit subjektiven Äußerungen zur Notsituation, z. B. in den Worten „*Je vois clair*": Vergeblichkeit bisherigen Handelns, Vergänglichkeit früheren Glücks, Unverhofftheit des gegenwärtigen Leids, Zukunftshoffnung bzw. Hoffnungslosigkeit, Gewissheit um das bestehende Leid; aber ebenso Abschied nehmende Äußerungen (*vale*-Motiv: Ödipus verabschiedet sich von der Sonne) ebenso wie eine Form der Selbstbeklagung (*lamentatio sui*)[478]. Schreiend und röchelnd fasst Ödipus den Entschluss, sich sein Augenlicht zu nehmen; die gesamte Spannung, die seit Kreons Rückkehr aus Delphi an kontinuierlich akkumuliert wurde, entlädt sich in dieser Passage. In den Orchesterstimmen vollzieht sich die Spannungsentladung dadurch, dass die voller Chromatik beladenen polyphonen Strukturen und komplexen Ison, die bis hierher kontinuierlich zur Spannungszunahme beigetragen haben, einem einzigen Klang weichen, der wie die Rauchspur einer gewaltigen Explosion stehen

475 In Sophokles' Original lautet die entsprechende Stelle *„Iu! Iu! Es wär' nun alles klar heraus! Licht! Dich nun sähe ich zum letzten Mal, der ich entstammt', von wem ich nicht gesollt, verkehrt', mit wem ich nicht gesollt; und den ich nicht gedurft, erschlug!"*

476 Voicana/Firca/Hoffmann/Zottoviceanu, *George Enescu*, 1971, S. 813–814.

477 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 200.

478 Vgl.ebda., S. 231 ff.

bleibt. Dieser Klang ist wiederum ein gewaltiger, vibrierender, mehrdimensionaler Ison:

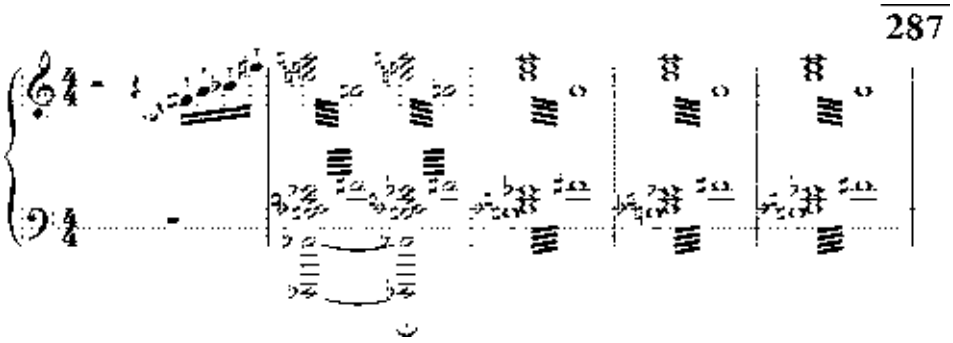


Abb. 109: Komplexer Ison im Moment der Anagnorisis

Nicht nur inhaltlich läuft alles auf diese Stelle hinaus; auch musikalisch kommt es zu einer Form von „Auflösung“: Das „*Ah*“ zu Beginn dieser Phrase intoniert den ersten Teil des Leitmotivs *Œdipe le prédestiné* bzw. des Schicksals, und das „*Je vois clair*“ entspricht dem zweiten Teil des Leitmotivs *Le destin* bzw. der Umkehrung des zweiten Teils des Motivs *Œdipe le prédestiné*. Hier vollzieht Enescu auf musikalischer und inhaltlicher Ebene genau das, was in der Gestaltung der Leitmotive bereits im Keim angelegt ist: Im Moment der Selbsterkenntnis verschmelzen alle diese Motive zu ein und derselben Einheit, der des Schicksals, das allein erklingt und unverrückbar dasteht. Ödipus’ Schicksal ist gleichbedeutend mit dem, von der Sphinx vorhergesagten Schicksal: Alles wird Eins und Ödipus dessen Verkörperung – Ödipus ist dieses Schicksal.

Im dem kurzen Orchester-Zwischenspiel bei [287] wird der zuvor begonnene komplexe Ison, vor dessen Hintergrund Ödipus’ Klage der Selbsterkennung erklang, fortgesetzt. Dieser Ison (vgl. Abb. 109) kulminiert nach einem Aufstieg der Violinen und des Klaviers auf zwei gewaltigen Schlägen beinahe aller Instrumente des Orchesters (alle außer Tuba, Violoncello und Kontrabass).

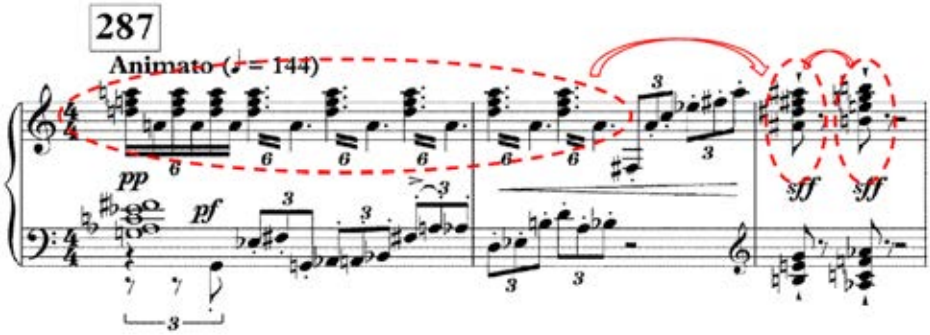


Abb. 110: Fortsetzung des Ison bei [287]

Vom Ison ausgehend, entsteht gemeinsam mit den beiden abschließenden *sff*-Akkorden die folgende Akkordfortschreitung:

Abb. 111: Variante des Leitmotivs *L'acheminement vers l'acomplissement de la destinée …* in den Orchesterstimmen bei [287]

Alle Akkordtöne werden durch den triolischen Aufstieg in den Violinen in Klein-Sekundschritten von den Tonzentren *D* über *Dis* nach *E* aufwärts „gewuchtet". Diese chromatisch aufsteigende Fortschreitung entspricht dem Gestus des Leitmotivs *L'acheminement vers l'acomplissement…*:

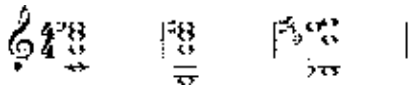


Abb. 112: Das Leitmotiv *L'acheminement vers l'acomplissement de la destinée…* von Enescus Skizze mit Leitmotiven

Bei Sophokles werden die Ereignisse in Folge der Anagnorisis, wie es in der antiken Tragödie üblich war, in einer langen Passage zunächst vom Chor (1186–1222) und dann vom Chor im Wechsel mit einem Diener (1223–1305) geschildert. Bei Fleg/ Enescu wird der Zuschauer Zeuge des Geschehens, das sich in rascher Abfolge vor seinen Augen abspielt: Zwischen den Ziffern [290] und [292] erklingt eine Folge von Klagen als Reaktion auf Ödipus Worte und sein „Losstürzen" [*„Il se précipite dans le palais.*"] (vgl. hierzu das Kapitel 4 über die Änderungen im Libretto). Diese Untereinheit des 8. Abschnitts ([290]–[292]), die mit Iokastes Selbstmord und Ödipus' Selbstverstümmelung die direkten Folgen der Selbsterkenntnis schildert, kann nochmals in Untereinheiten gegliedert werden:

Tab. 9: Formale Untereinheiten des ersten Teils von Abschnitt 8

Ziffer	Klagende Person(en)	Text/Worte
287	Ödipus	*Soleil, ti vois mes yeux pour la dernière fois !*
288	Chor	*Malheureux ! Malheurex Oedipe!*
289	Phorbas/Schäfer	*Où va-t-il ? Que va-t-il faire?*
	Chor	*Malheureux ! Malheurex Oedipe!*
290	Une Femme	*Horreur ! Horreur! Jocaste s'est tuée!*
290 + 2	Ödipus	Hurlement
290 + 3	La Foule	*Horreur! Horreur!*
290 + 4	Un autre femme	*Horreur!*
	Quelques autres	*Le roi!*
	Tous, criant	*Le roi!*
291	Ödipus	*Ouvrez les portes! Ouvrez les portes!*
	La foule	*Cri*

Diese zumeist kurzen Ausbrüche der Klage kommen von verschiedenen auf der Szene befindlichen Akteuren und repräsentieren jede für sich verschiedene Formen des Schmerzes als Reaktionen auf das Geschehen. Sie kommen aus allen Richtungen und verleihen dem ganzen Abschnitt eine bedrückende, schmerzerfüllte Atmosphäre. Die gesamte Szene ist in Schmerz und Trauer „getränkt" und im Orchester erklingen scharfe, klirrende Ison im *fff*. Die einzelnen Klagen dieser Untereinheit des 8. Abschnitts werden im Folgenden besprochen.

Wie in der Tragödie Sophokles' kommentiert auch in der Fassung von Fleg/Enescu der Chor als erster die Ereignisse mit einer Klage, die von je einem Einwurf Phorbas' und des Schäfers unterbrochen wird, bevor die Klage nochmals vom Chor wiederholt wird. Diese Chor-Klage ist inhaltlich eine des Mitleids um den Beklagten, mit der unmittelbar auf die zuvor stattgefundenen Ereignisse reagiert wird. Die musikalische Bauweise der Melodie basiert auf einer rekombinierten Zusammensetzung einzelner Bausteine der Leitmotive *Œdipe le prédestiné* und *Le destin,* die sich auch in der Gestaltung der Orchesterstimmen niederschlägt. In den folgenden Abbildungen sind die einzelnen Bausteine der Leitmotive zunächst in den Leitmotiven selbst und danach im Klavierauszug der entsprechenden Passage mit Buchstaben gekennzeichnet. Diese Klage repräsentiert einen neuen Typus, der mit langen Notenwerten und der Verwendung des hohen Registers in allen Stimmen einerseits liturgisch und andererseits durch den Kontrast zu den bewegten Orchesterstimmen transzendierend wirkt.

Grundbausteine, die entsprechend ihrer konturprägenden Charakteristik einer basalen Form zugeordnet werden können:

A↑ = Sekundschritt aufwärts / A↓ 0 Sekundschritt abwärts

B↑ = Intervallsprung Terz aufwärts; B↓ = Intervallsprung Terz abwärts

B‘, B‘‘, B‘‘‘ = Vergrößerungen des gesprungenen Intervalls

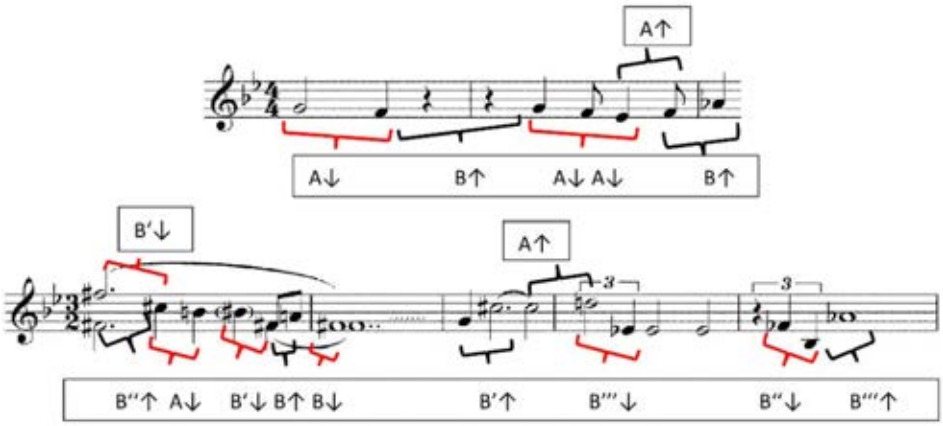


Abb. 113: Die Leitmotive *Œdipe le prédestiné, Son destin/Le destin/La sphinge* mit Kennzeichnung darin enthaltener Motiv-Zellen

Die folgenden Strukturen sind aus diesen Bausteinen komponiert; zwischen den gekennzeichneten Bausteinen befinden sich immer noch weitere dieser Grundbausteine, die jedoch aufgrund der Übersichtlichkeit nicht alle markiert wurden.

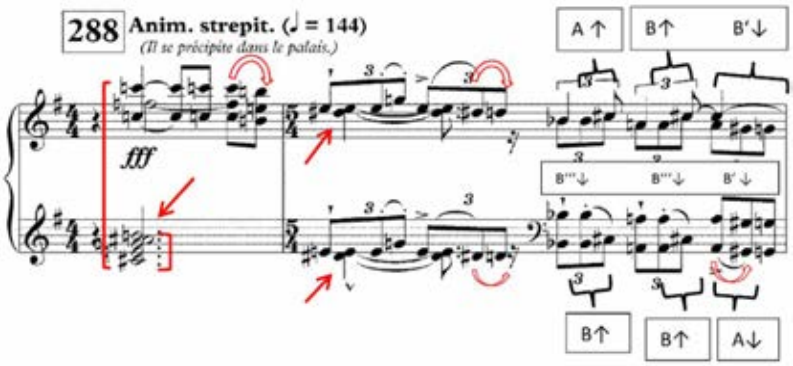


Abb. 114a: Die Motiv-Zellen aus den Leitmotiven *Œdipe le prédestiné, Son destin/Le destin/La sphinge* in den Orchesterstimmen ab [288]

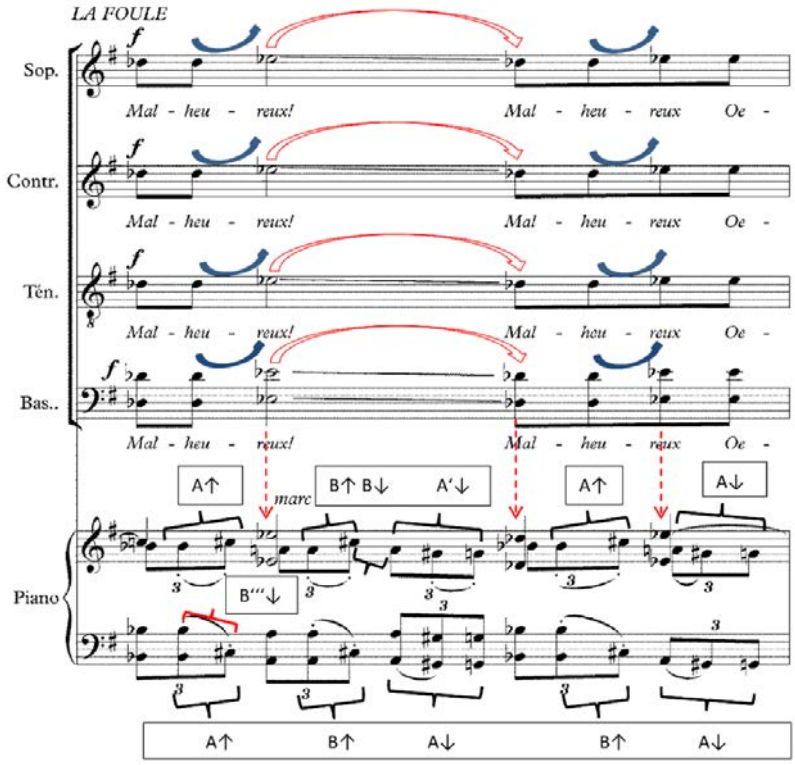


Abb. 114b: Die Motiv-Zellen aus den Leitmotiven *Œdipe le prédestiné, Son destin/Le destin/La sphinge* in den Chor- und Orchesterstimmen

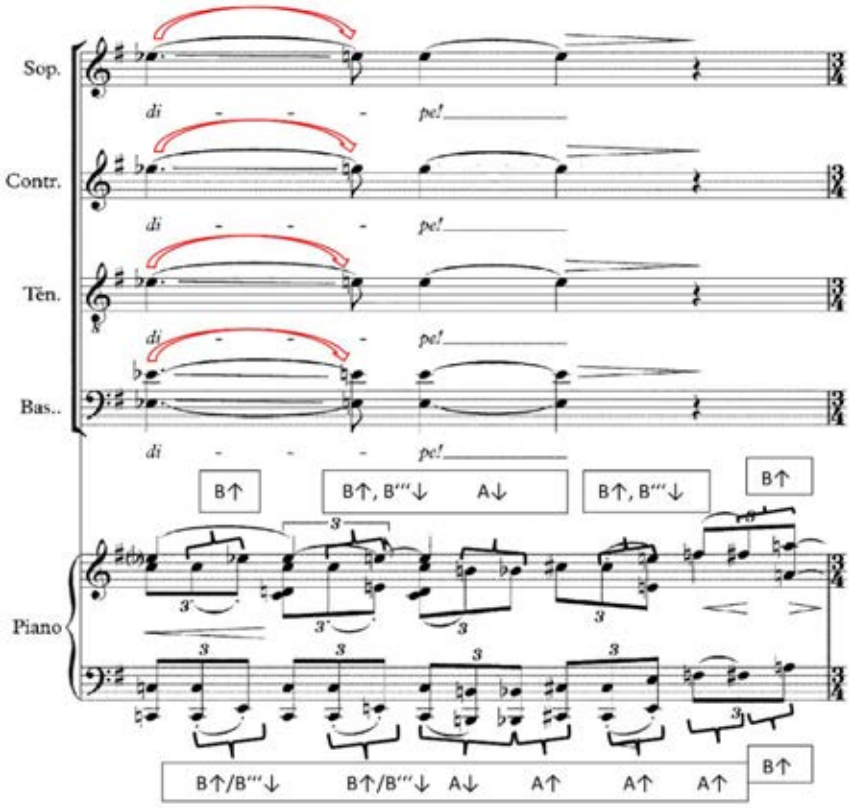


Abb. 114c: Die Motiv-Zellen aus den Leitmotiven *Œdipe le prédestiné, Son destin/Le destin/La sphinge* in den Chor- und Orchesterstimmen, Fortsetzung bis [289]

Die Verwendung der Motiv-Zellen bleibt auch in den Einwürfen Phorbas' und des Schäfers erhalten, die die Chorklage mit ihren Fragen „*Où va-t-il?, Où court-il* und *Que va-t-il faire?*" fortsetzten; im Folgenden ohne Markierung der Bausteine.

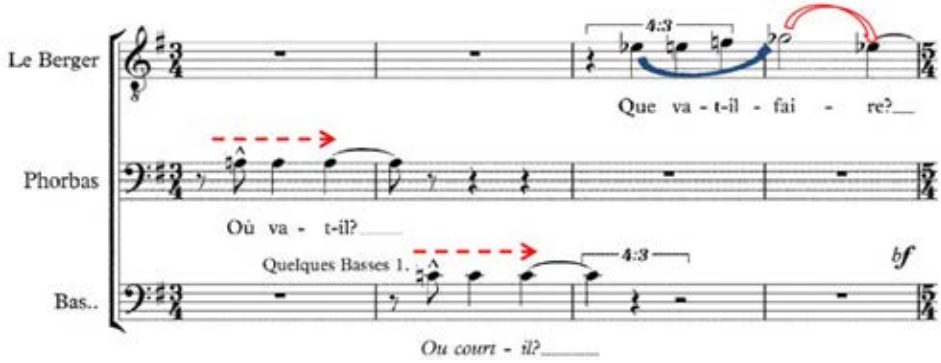
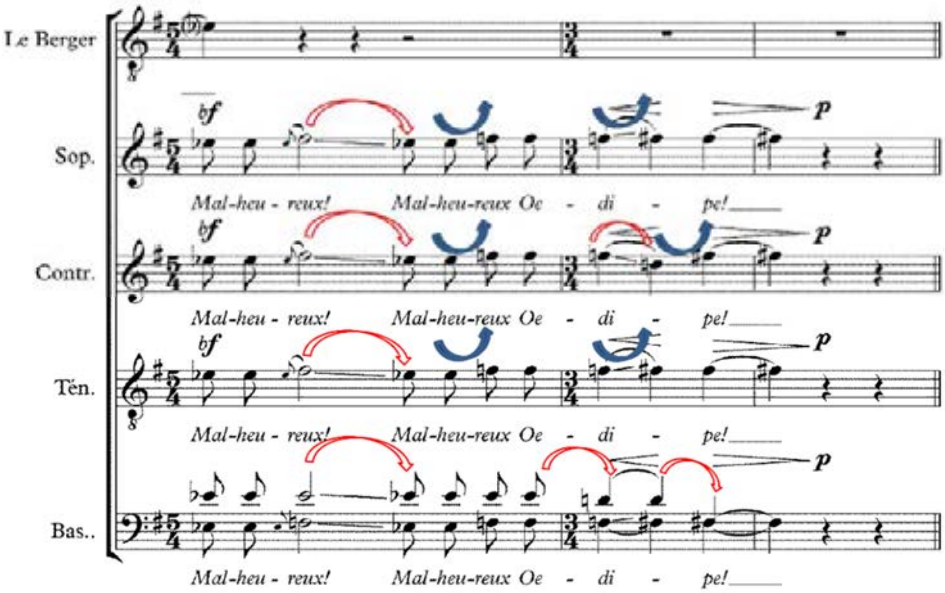


Abb. 114d: Einwürfe von Phorbas und vom Schäfer bei [289]

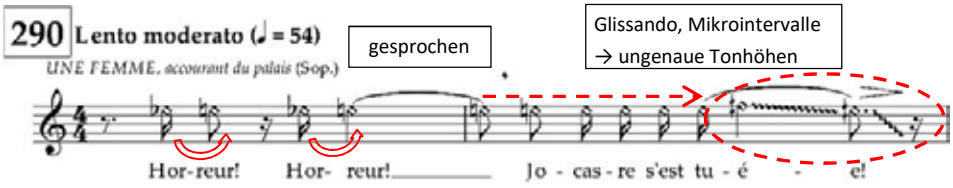


I a)	II a-e)	III α)	IV Chor	V a)

Die Tabelle gilt für die gesamte Chorpassage von [288] bis [290]

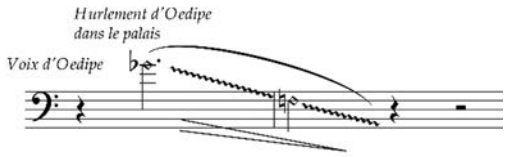
Abb. 114e: Fortsetzung der Chorklage bis [290]

Nach der Klage des Chores stürzt eine Frau mit der Nachricht von Iokastes Selbstmord in den Palast. Ihre *Horreur*-Rufe exponieren den Sekundschritt in seiner aufwärtsgerichteten Gestalt und intensivieren dadruch das kurz darauf erfolgende Brechen der Stimme auf *tuée*. Nur wenig später erklingt Ödipus' Schrei des Schmerzes, als er sich die Augen aussticht. Mit diesem Schrei liegt ein Beispiel für eine Klage vor, die von körperlichem Schmerz hervorgerufen ist. Damit wird immer tiefer in die offene Wunde des Schmerzes eingedrungen.



I a)	II a)	III δ)	IV Eine Frau	V a)

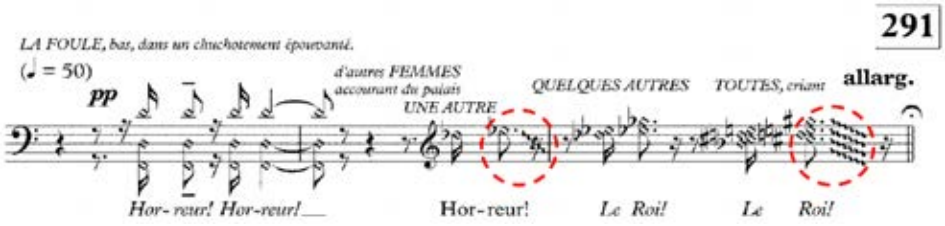
Abb. 115: Eine Frau kommt stürzt in den Palast und berichtet von Iokastes Tod ([290])



I a)	II a)	III ε)	IV Ödipus	V a)

Abb. 116a: Ödipus' Schrei im Moment der Selbstverstümmelung ([290]+2)

Mit diesem Schrei ist der „Kern" der Oper erreicht. Das gesamte Geschehen führt zu diesem Kern und Enescus Strategie wird nachvollziehbar. Diese Strategie stellt den Schrei als Endpunkt eines Kosmos der Klage dar, innerhalb dessen unzählige Facetten des Leids und der Klage in einem mehrdimensionalen Raum existieren. Erneut ist es der Chor, der als Erstes reagiert und die Ereignisse mit schreckerfüllten „*Horreur*"-Ausrufen kommentiert, wobei die verschiedenen Rufe von einzelnen Stimmen aus dem Chor stammen, so dass dem Geschehen auch eine räumliche Dimension verliehen wird, in der sich die Omnipräsenz der Klage widerspiegelt und zu einem „Klage-Raum" wird.



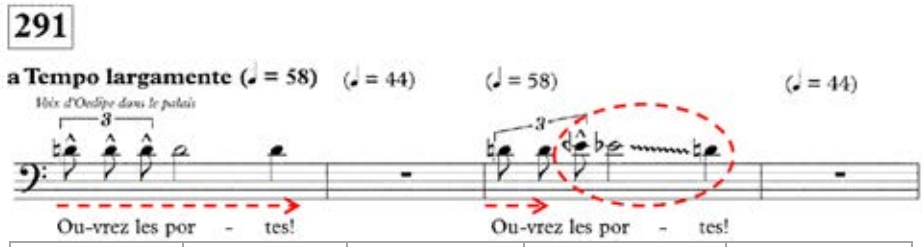
I a)	II a)	III δ-ε)	IV Volk	V a)

Abb. 116b: Schreckens-Rufe einzelner Stimmen aus dem Chor

Das rhythmische Element des Ur-Motivs der Klage, das durch das respiratorisch bedingte Seufzen gegeben ist, erklingt in dem halbgesprochenen *Horreur!* im *pp*. Das fallende Sekundintervall fehlt, aber die Folge kurz-lang (● -) verweist eindeutig darauf. Hierbei verwendet Enescu den natürlichen Atemimpuls und somit den rhythmischen Aspekt der entsprechenden Intonationen. Hiermit liegt eine noch intensivere, noch stärker „destillierte" Form der Klage vor: eine Klage, der sogar der Ton fehlt; eine Klage, der nur noch Atem und Hauch bleiben und in der auch körperliche Kraftlosigkeit zum Ausdruck kommt.

Ödipus kehrt zurück und befiehlt, die Türen zu öffnen. Dies tut er zwei Mal, wobei das erste Mal durch die Tonrepetitionen im hohen Register eindeutig ein deklamatorischer Gestus zum Ausdruck kommt, wohingegen der Befehl beim zweiten Mal den Gestus einer extrem intensiven Klage annimmt, in der bereits eine Form von Selbstbeklagung mitschwingt. Die Intensivierung erfolgt durch das aufwärtsführende, mikrotonale Gleiten, der ein vibrierendes, absteigendes Glissando auf engstem Raum pro-

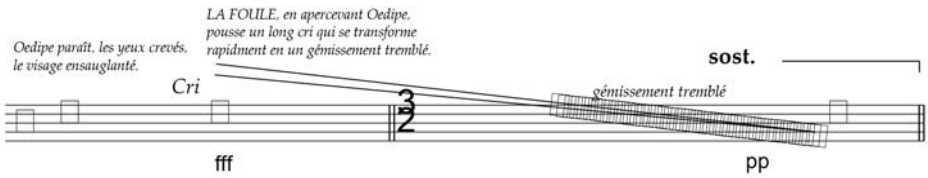
voziert. Anhand dieses Beispiels wird sehr deutlich, wie die musikalische Deklamation auf eindringliche Weise die psychologische Entwicklung der Figuren nachzeichnet. Ödipus zeigt sich seinem Volk einerseits als verstümmelter König, andererseits als derjenige, der bis zuletzt im Kampf gegen das Schicksal die Macht über seine Handlungsgewalt behält: Er bleibt derjenige, der die Entscheidungen fällt.



I a)	II a)	III ε)	IV Ödipus	V b)

Abb. 117: Ödipus kehrt zurück in den Palast und befiehlt die Türen zu öffnen ([291])

Im gesamten Abschnitt artikulieren sich die Klagen überwiegend durch verschiedene Formen des Schreiens. Diese Schreie sind im Grenzbereich von Gesang, Sprache und dramatischer Lautäußerung angesiedelt. Hier kommt also der Schrei als wesentlicher Bestandteil der Klage und eines kaum erträglichen psychischen und physischen Schmerzes zum Ausdruck. So auch im folgenden extremen Schrei des Chores, der über ein absteigendes, unkoordiniertes Glissando in ein zitterndes Stöhnen, Wimmern, Heulen und damit in ein Klagen übergeht (*gémissement tremblé*). Das ursprüngliche Klage-Intervall der Sekunde wird hier auf sein Maximum ausgedehnt: Es kann als verräumlichtes geschrienes Sekund-Intervall und somit als Übergangsstufe zwischen Schmerzensschrei (einem physischen Phänomen) zur Klage (einem psychologischen Phänomen) interpretiert werden.



I a)	II a)	III γ)	IV Volk	V a)

Abb. 118: Der Schrei des Chores vor [292]

Dies gehäufte Vorkommen unterschiedlicher Klagen, die von gesprochenen bis zu geschrieenen Formen reichen und dabei psychischen und physischen Schmerz als Ursache haben, erzeugt eine Atmosphäre, die sich verbalen Beschreibungen und optischen Darstellungen entzieht. Die koexistierenden Klagen, die den Klage-Raum fortwährend intensivieren, sind dazu in der Lage, dieses Moment der extremen Überspannung zum Ausdruck zu bringen. Die Musik des Orchesters kommt nach der

zuvor erfolgten Spannungssteigerung ab [288] hier zu einem vorläufigen Stillstand auf allerhöchstem Ausdrucksniveau. Dieses wird in Form von vibrierenden Klängen bzw. Ison erzeugt, die zwischen *fff* und *ppp* schwanken und im Wechsel mit Stille bzw. Ödipus' Klagen erklingen.

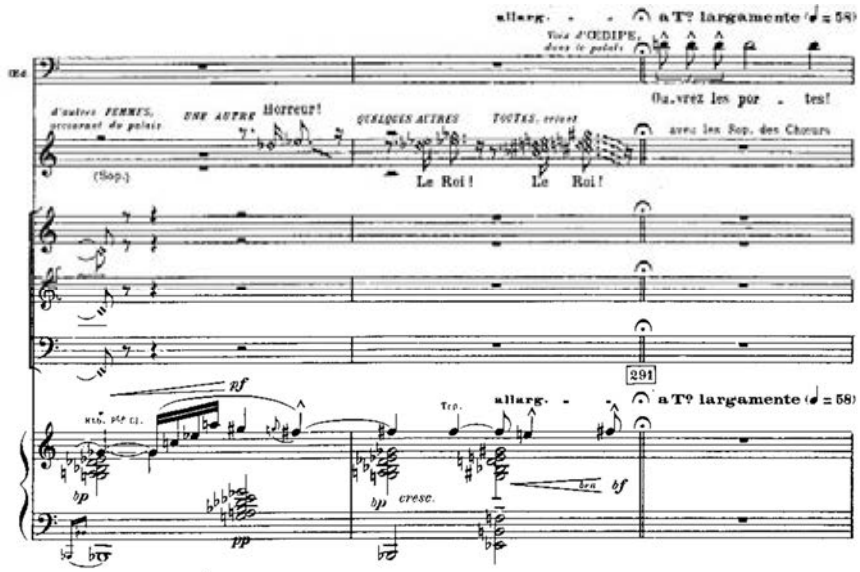


Abb. 119a: Klagen des Chores und Ödipus' Befehle die Türen des Palasts zu öffnen

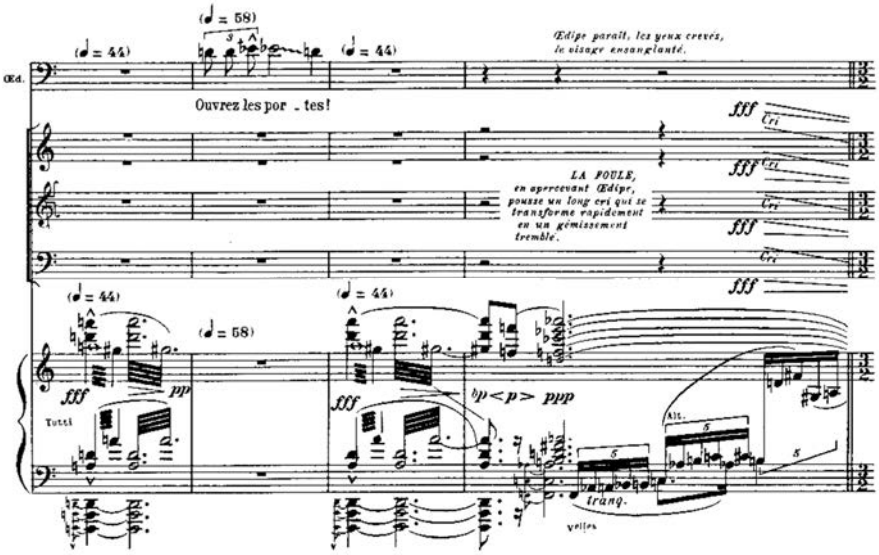


Abb. 119b: Ödipus' erneuter Befehl, die Türen des Palasts zu öffnen, und Schrei des Chores

Diesem Abschnitt, in dem Schmerzensschreie und Klagerufe, Schmerz und Klage eng miteinander verknüpft sind und auch akustisch/hörbar ineinander übergehen, setzt Enescu ab [292] in stark kontrastierender Wirkung eine vollkommen zurückgenommene Passage scheinbaren Stillstands gegenüber. Es ist der Moment, an dem die Präsenz der Vergangenheit, die im III. Akt bis zu dieser Stelle durch die parallel existierenden Zeitebenen zum Ausdruck kam, in die Gegenwart der Erzählung eindringt, die Vergangenheit die Gegenwart gleichsam einholt. Ihr Zusammentreffen erscheint in einem schimmernden, vibrierenden Klangort, durch den das Gefühl der Aufhebung der Zeit musikalisch zum Ausdruck kommt.

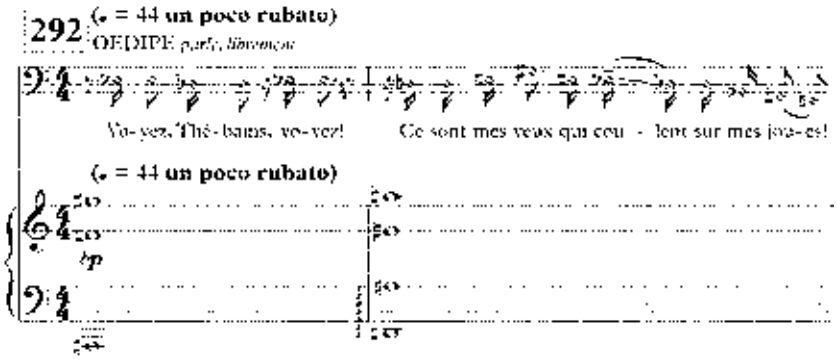


Abb. 120: Ödipus bei Wiedereintritt in den Palast ([292])

Mit den Worten „*Voyez, Thébains, voyez*!“ beginnt ein langer Monolog Ödipus', der sich bis zum Auftritt Antigones ([301]) erstreckt. Dieser Monolog stellt inhaltlich und musikalisch eine große zusammenhängende threnetische Einheit innerhalb des III. Aktes dar und ist auch bei Sophokles im *Oidipus Tyrannos* eine der großen, wichtigen Klagedarstellungen[479]. In Enescus *Œdipe* lässt sich dieser Monolog wie folgt in Unterabschnitte einteilen.

Tab. 9: Untereinheiten des zweiten Teils von Abschnitt 8 und des ersten Teils von Abschnitt 9

Abschnitt	Ziffer	Handlung
8	292 – 293	Klage-Schilderung des physischen und psychischen Schmerzes
	293 – 299	Selbstbeklagung Ödipus', auf die Vergangenheit bezogene Wünsche, etc.
9	299 – 301	Auftritt Antigone, „Begrüßungs & Klage“ des Vaters
	301 – 304	Klage über das Schicksal Antigones

Aus Tab. 9 geht hervor, dass sich Ödipus' Klage über die formale Grenze (gemäß der üblichen Unterteilung von Opernakten nach „Auftritten“) hinweg erstreckt, die hier durch den Auftritt Antigones gegeben wird. Der Gestus von Ödipus' Klage ändert sich nach dem Erscheinen Antigones entscheidend. So sind diese formalen Einheiten

479 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 316.

und deren Untereinheiten auch nicht im Sinne von deutlich wahrnehmbaren Schnittstellen oder „Grenzen“ aufzufassen. Die Mehrschichtigkeit der Handlung und der musikalischen Strukturen bewirken ein komplexes Ineinandergreifen der formalen Einheiten; Enescu bewegt sich frei innerhalb eines formalen Rahmens, der mit flexiblen Übergangszonen ausgestattet ist; diese Freiheit der Bewegung kommt wie gesehen vor allem der Melodiebildung zum Ausdruck.

Der erste Teil dieses langen Monologs, der an wenigen Stellen vom Chor oder einzelnen Choreinwürfen unterbrochen wird, bezieht sich überwiegend auf Ödipus' eigenen physischen und psychischen Schmerz, während bei Sophokles an dieser Stelle auch Teile der „Vorgeschichte“ mit einbezogen werden, die Fleg/Enescu in den I. und II. Akt ausgelagert haben.

Ödipus: *(gesprochen, ungezwungen) Seht, Thebaner, seht!*
Es sind meine Augen, die über meine Wangen fließen!
Meine Augen werden niemals mehr mein Unglück und meine Verbrechen erblicken!
Ich bin gegangen, meiner Mutter für die Kinder zu danken, die sie mir geschenkt hat!

Die Menge: *(leise) Wie schrecklich!*
(leiser) Wie schrecklich!
(*Ödipus will hinuntergehen und taumelt. Alle weichen zurück.*)

Ödipus: *O Finsternis! … Einsamkeit!... (Er tastet um sich.)*

Die Menge: (*In einem Anfall der Verzweiflung*) Unglücklicher! Was hast Du getan?

Ödipus: *Wohin soll ich gehen? Wie soll ich mich aufrechterhalten?*

Alle: *(leise) Was hast du getan?*
(gehaucht) Was hast du getan?

Ödipus: *Ihr weicht voller Schrecken zurück, Thebaner!*
Keiner von euch wagt es, sich diesem Verdammten, diesem Ausgestoßenen,
diesem Vater seiner Brüder,
diesem Gatten seiner Mutter,
diesem Mörder seines Vaters zu nähern!
Seht! Ich bin Ödipus! Ödipus, der Bezwinger der Sphinx,
Ödipus, der Erretter der Stadt!
Ein Tag hat meinen Ruhm begründet; ein Tag macht mein ganzes Unglück aus!

Die Menge: *Wie schrecklich! Wie schrecklich!*

Ödipus: *Oh Kithairon, warum hast du mich aufgenommen?*
Ich war schon schuldig, bevor ich begann!
Und ihr, trauriger Weg, finsterer Wald, grausames Tal,
all das Blut meines Herzens, warum habt ihr das nicht getrunken,
statt euch vom väterlichen Blut zu nähren!
Und du, Wohlstatt des Laios, ihr Ahnenbilder,
(mit erstickter Stimme) Purpurdecken des blutschänderischen Bettes!...

(wie im Wahn) Ah! Verbergt mich, Thebaner, entfernt mich aus eurem Gesichtskreis!
Stellt euch blind! Löscht die Sonne aus!
Soll dieser Mann, der solcher Schändlichkeit fähig,
für euch und für sich in ewiger Nacht
sich wälzen!
(*Antigone und ihre Schwester erscheinen auf den Stufen des Palastes.*)

In diesem Abschnitt ([292]–[299]) fassen Fleg und Enescu folgende Teile aus der sophokleischen Tragödie zusammen: das 4. Chorlied (1186–1222), den anschließende Botenbericht des Dieners 1222–1305 (im Original mit Unterbrechungen des Chorführers und des Chores), den Kommos (1297–1366) zwischen Ödipus, dem Chorführer und dem Chor sowie den langen abschließenden Monolog Ödipus'. Bei Fleg/Enescu konzentriert sich die gesamte Aufmerksamkeit auf Ödipus, und nur gelegentlich ergänzt der Chor die klagenden Schilderungen Ödipus' mit leidbekundenden Ausrufen. Dabei kommen inhaltlich unterschiedliche Formen der Klagedarstellung (Klagetypen, die ein Bestandteil antiker Tragödien waren) zum Ausdruck, die in der folgenden Tabelle für die jeweiligen Zeilen des Abschnitts (siehe Text oben) angegeben sind:

1–6: Anrede an die Thebaner (*appellatio*)
Inhalt: subjektive Beschreibung des physischen Leids
7–8: *Anadiplosis* (Verdoppelung)
Inhalt: Beklagung der leidenden Figur
10: Anrede an die Finsternis, Einsamkeit
11: Anrede an den Leidenden
12: aporetische Aussage der Ratlosigkeit (*quo me vertam, quid faciam*)
13–14: *Anadiplosis*
Inhalt: Beklagung der leidenden Figur (*lamentatio patientis vel mortui*)
15–19: Anrede an die Thebaner, Selbstbeklagung (*lamentatio sui*) mit *Anapher*
20–23: *ecce-Motiv* (demonstrativ involvierende Aussage), Selbstbeklagung (*lamentatio sui*), *olim-Motiv* (Vergänglichkeit früheren Glücks)
24: *Anadiplosis*, Beklagung der leidenden Figur
25–37: Anrede an das Gebirge Kitheron
Inhalt: Auf die Vergangenheit bezogene Wünsche, Resignierend-konstatierende Aussagen, Verlust der Ehre, Klage als Anklage, Selbstverurteilung, Auf die Zukunft bezogene Wünsche

In den folgenden Abbildungen ist der erste Teil des Monologs [292]–[293] dargestellt:

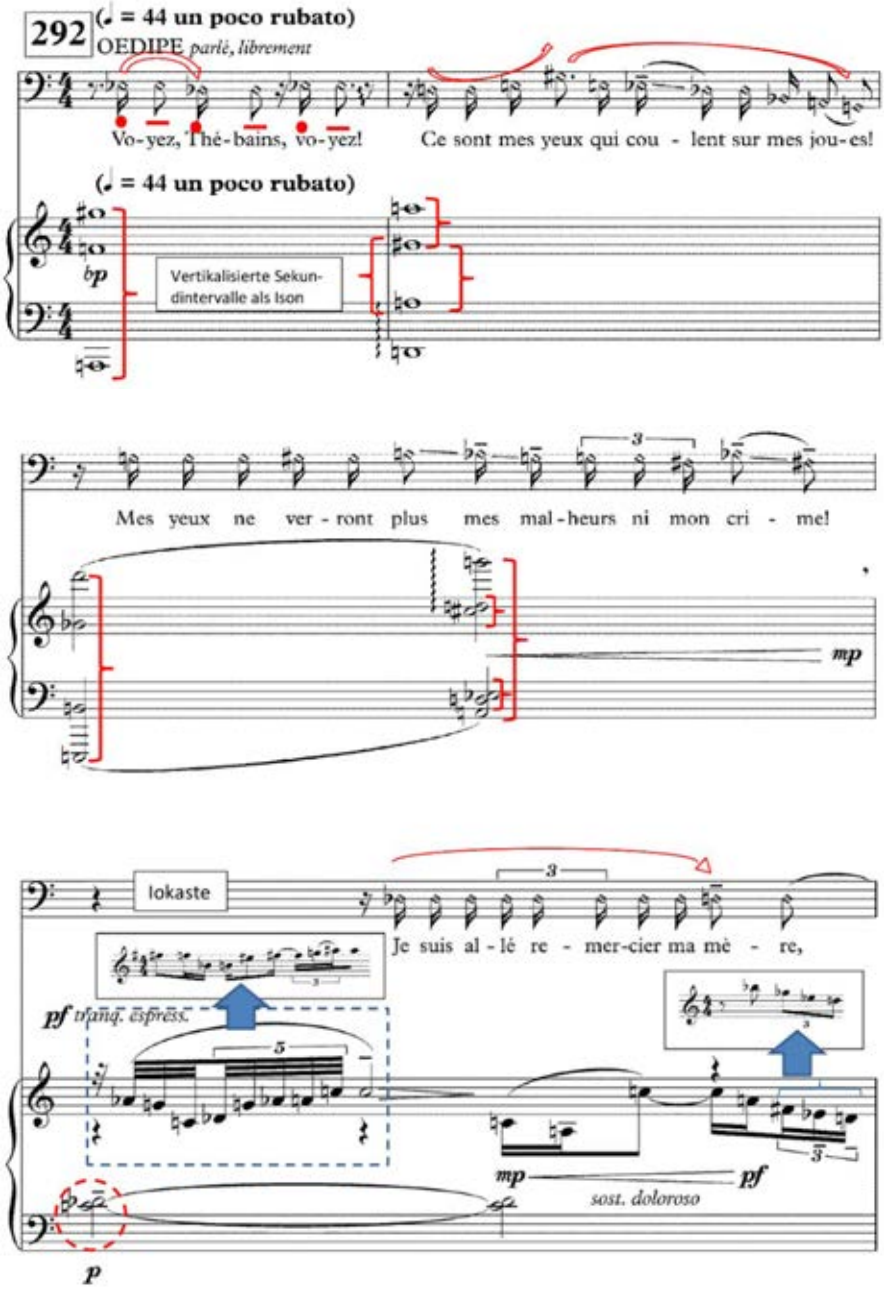


*Abb. 121*a: Beginn des Monologs von Ödipus bei [292]

I a)	II c-e)	III α)	IV Ödipus	V a)
I a)	II e-f)	III ε)	IV Chor	V a)

Abb. 121b: Fortsetzung des Monologs von Ödipus

Alle musikalischen Elemente der Klage sind in dieser Passage enthalten und dienen der intensiven Beschreibung des physischen und psychischen Leids sowie der Selbstbeklagung Ödipus':

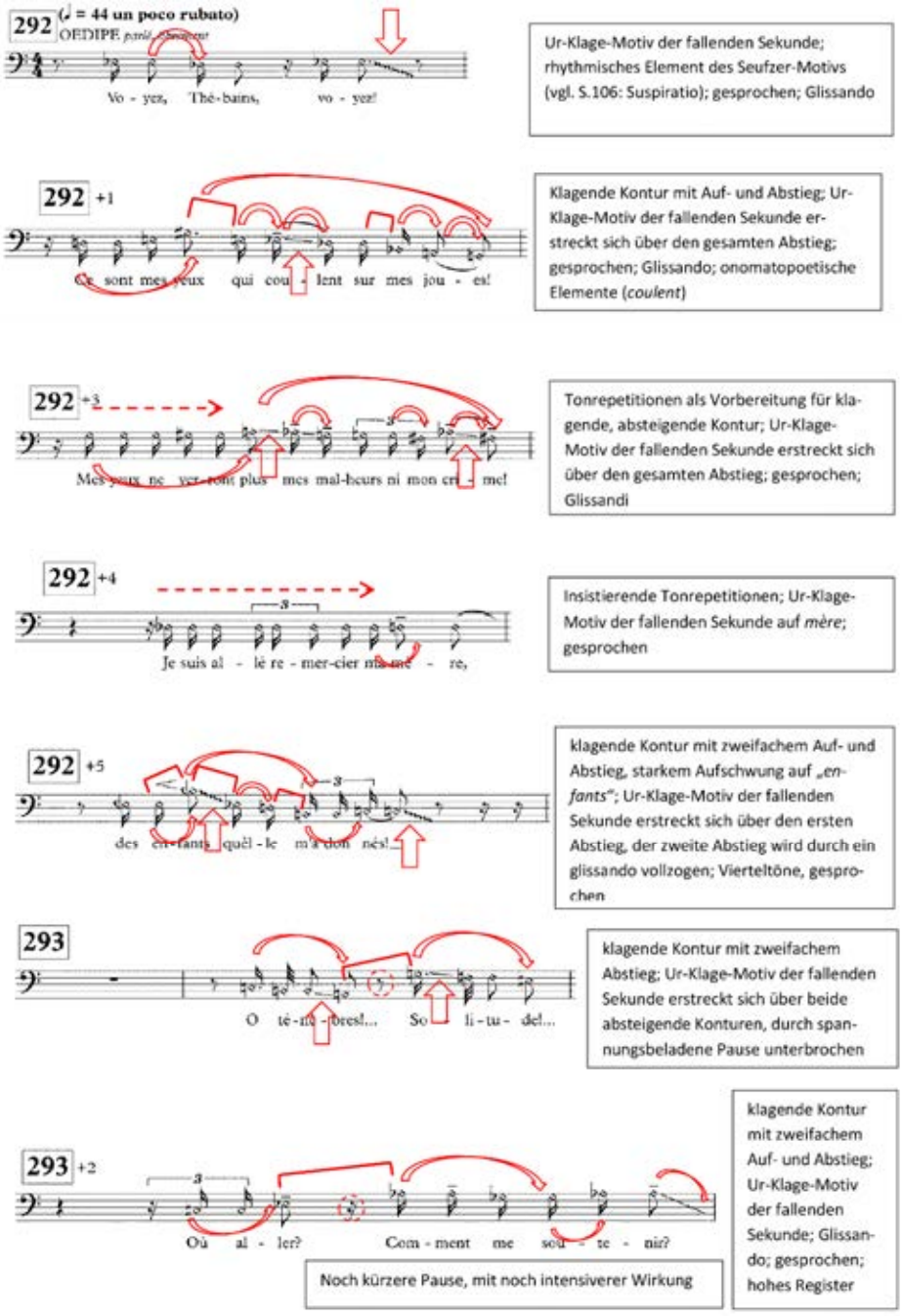


Abb. 122: Die Klagen von Ödipus zwischen [293] und [293], mit Beschreibung der klagenden Elemente

Während hier die Auswirkungen des Schicksals auf den „*Prédestiné*“ deutlich werden, kristallisieren sich in den Stimmen des Orchesters bei der Erwähnung unterschiedlicher Personen und Ereignisse die entsprechenden Leitmotive: z. B das Leitmotiv Iokastes oder das des Vatermordes, ebenso wie die Leitmotive *Le destin/Son destin* und *Œdipe le prédestiné*. Hier erscheint aber auch das Motiv Antigones und somit ein „Motiv der Hoffnung für Ödipus“ (vgl. Abb. 121a und b), bei „*Je suis allér remercier na mère, des enfants qu'elle m'a donnés!*“). Auch in Sophokles' Originaltext vom *König Ödipus* wird Antigone auf der Szene erscheinen, kommt dabei aber nicht zu Wort. Bei Fleg/Enescu erhält ihr Motiv eine wichtige Bedeutung und erscheint in verschiedenen Varianten, die bereits zu hören sind, noch während Ödipus' über das Geschehen klagt. Nach dem vorübergehenden Zusammentreffen der Zeit- und Handlungsebenen im Moment der Anagnorisis kommt hier eine neue Bedeutungsebene ins Spiel, die auf zukünftige Ereignisse vorausweist, erkennbar daran, dass sich mit Antigones Erscheinen bei [290]+1 ihr Leitmotiv schließlich vollends kristallisiert.

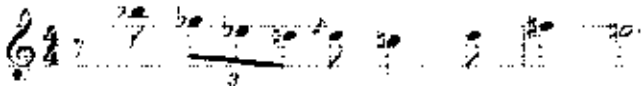


Abb. 123: Leitmotiv *Antigone* aus der Skizze mit Leitmotiven von Enescu

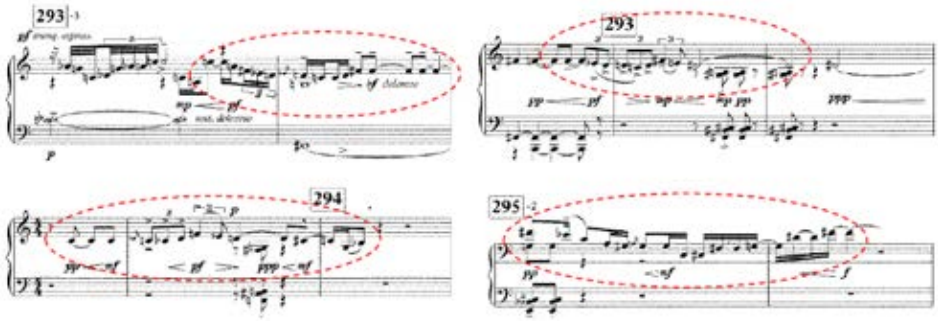
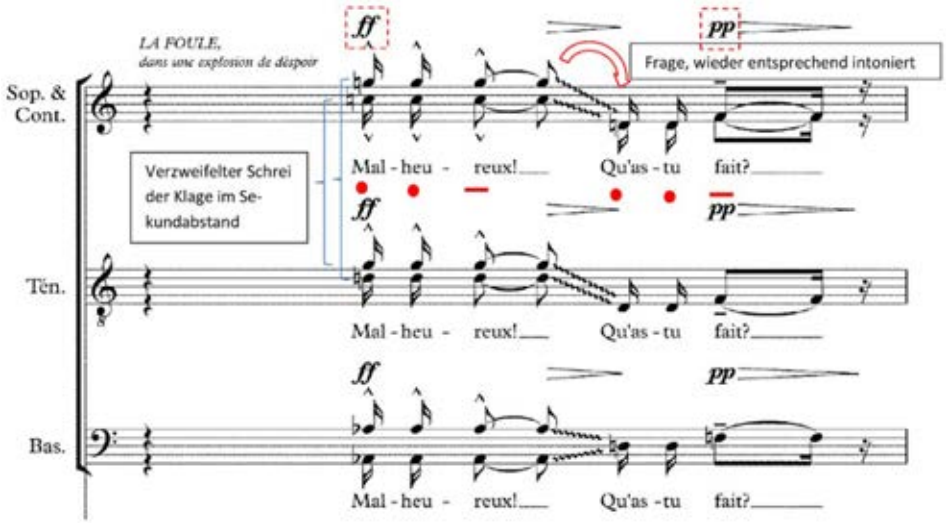


Abb. 124: Varianten des Leitmotivs von Antigone zwischen [293] und [295]

Bei den Äußerungen des Chores handelt es sich zumeist um Ausrufe, in denen die Beklagung der leidenden Person zum Ausdruck kommt (die also keine „Schmerzensschreie“ wie zuvor mehr sind); sie sind entsprechend der Expressivität des Augenblicks sehr kurz gehalten und ganz nach dem sprachlichen und rhythmischen Duktus solcher Äußerungen gebildet. Bei der Gestaltung dieser kurzen Ausrufe des Chores, die Ödipus' Monolog mehrfach unterbrechen, verwendet Enescu vor allem das Mittel der Kontrastbildung, die auf verschiedenen Ebenen zu auskomponierten „Zusammenbrüchen“ führt und somit die starke Expressivität des Moments realisieren. So fällt z. B. die Dynamik innerhalb von vier Achtelnoten aus einem *ff* ins *pp*; aus sehr hohem Register (g‘‘) stürzen die Stimmen in tiefes Register (d‘); durch diese Zusam-

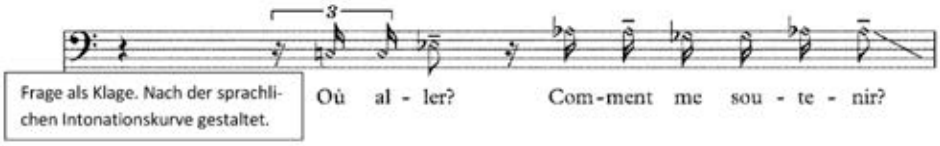
menbrüche und extremen Kontraste erhält die zerstörerische Kraft und Wucht der Ereignisse auch eine musikalisch-physische Dimension.



I a)	II a-f)	III δ)	IV Chor	V a)

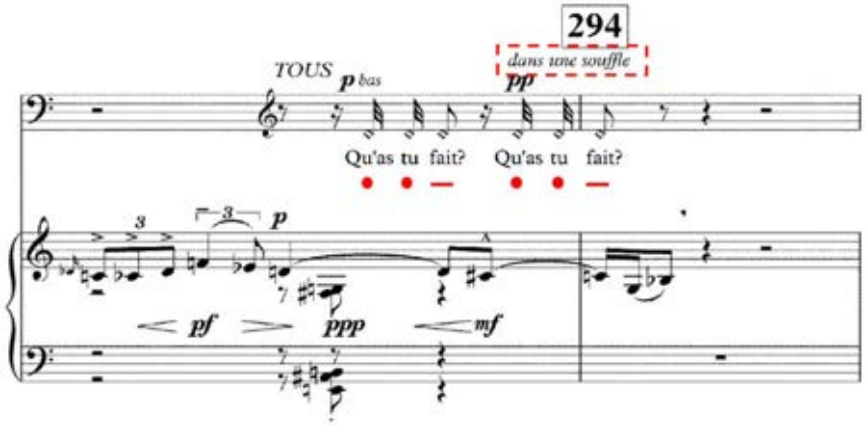
Abb. 125: Erster Einwurf des Chores während Ödipus' Monolog

Der Kontrast beruht auch auf den höchst dramatischen Ausrufen des Chores („*Malheureux!*“) [„*Unglücklicher*!“], dem kontemplativ-klagenden Äußerungen Ödipus' („*Où aller? Comment me soutenir?*“ [„*Wohin soll ich gehen? Wie soll ich mich aufrechterhalten?*“] und den im Grenzbereich des Hörbaren gehauchten „*Qu'as tu fait?*“ [„*Was hast du getan?*“] des Chores:



I a)	II d)	III δ)	IV Ödipus	V a)

Abb. 126: Ödipus bei [293]+2



I a)	II f)	III ε)	IV Chor	V a)

Abb. 127: zweiter Einwurf des Chores während Ödipus' Monolog

Nach diesem ersten Teil der Klagedarstellungen bis [293] folgt im nächsten Unterabschnitt derjenige Teil des Monologs, in dem Ödipus threnetische Motive aporetischer Aussagen der Ratlosigkeit (*quo me vertam, quid faciam*) und der Selbstbeklagung (*lamentatio sui*) ausspricht. Der Chor verwendet das Stilmittel der *Anadiplosis*, um die Beklagung der leidenden Figur (*lamentatio patientis vel mortui*) zum Ausdruck zu bringen.[480]

Dieser Teil ist im Folgenden zunächst in Gänze aus dem Klavierauszug (ab [293]+3) mit Markierungen der darin enthaltenen formalen Artikulationspunkte des Monologs dargestellt (rote Balken). Außerdem sind die Leitmotive, die in den Orchesterstimmen erklingen, angegeben (rote Markierungen = Sphäre Schicksal; blaue Markierungen = Antigone). Danach werden die Phrasen des Monologs im Einzelnen besprochen.

480 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002: aporetische Aussagen der Ratlosigkeit (*quo me vertam, quid faciam*), S. 232; Selbstbeklagung (*lamentatio sui*), S. 231; *Anadiplosis* S. 207; Beklagung der leidenden Figur (*lamentatio patientis vel mortui*) S. 237.

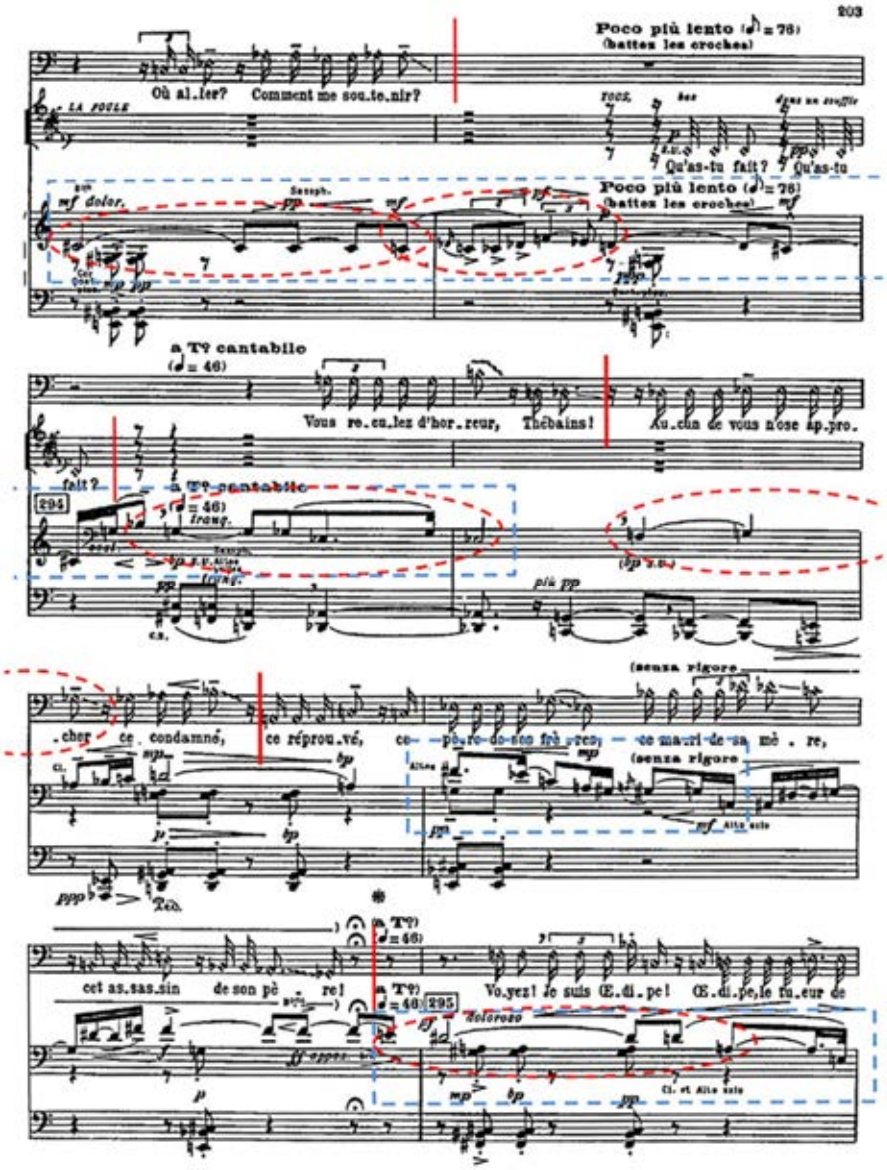


Abb. 128a: George Enescu: *Œdipe*, Klavierauszug,1934, S. 203

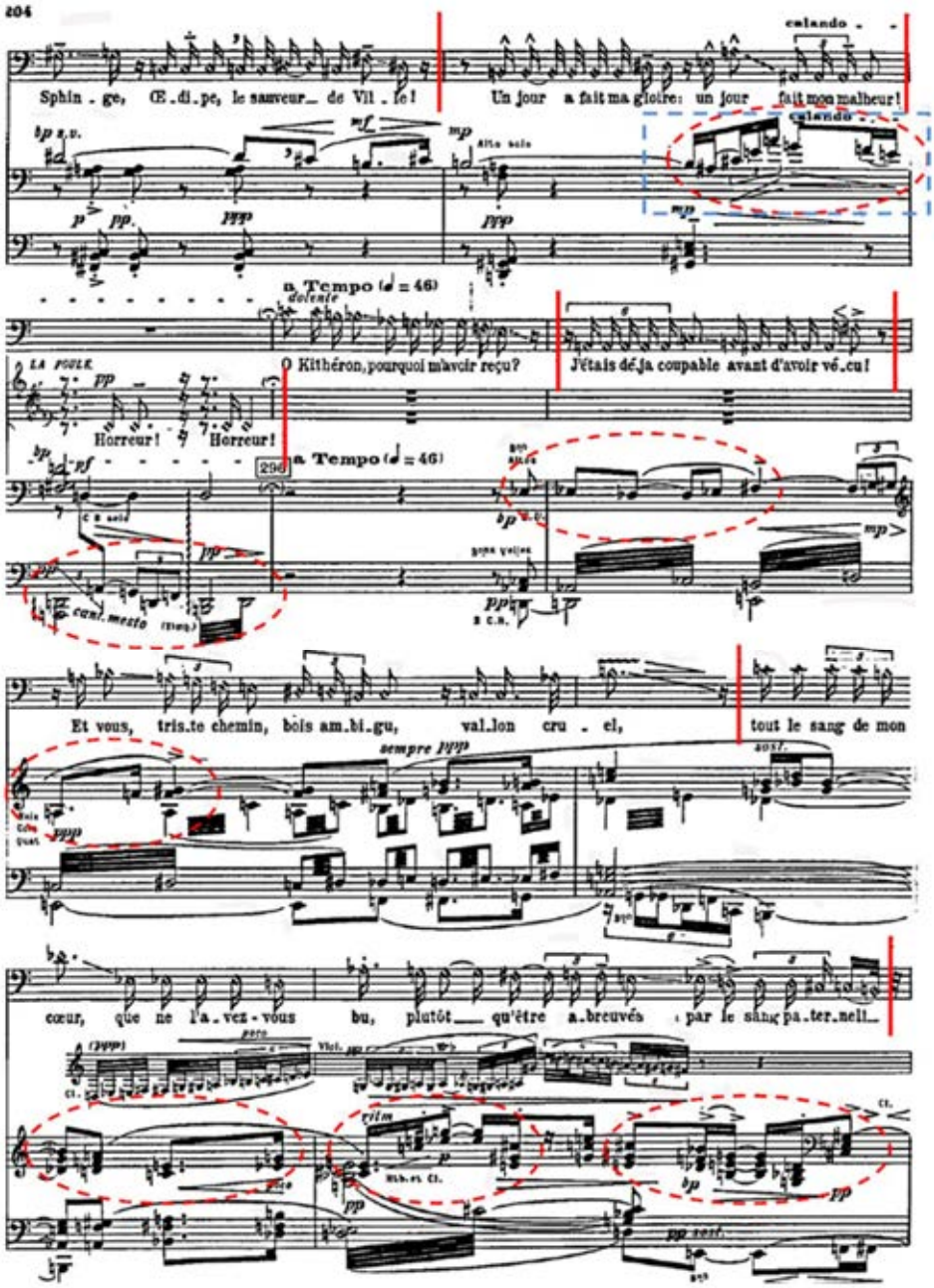


Abb. 128b: George Enescu: *Œdipe*, Klavierauszug, 1934, S. 204

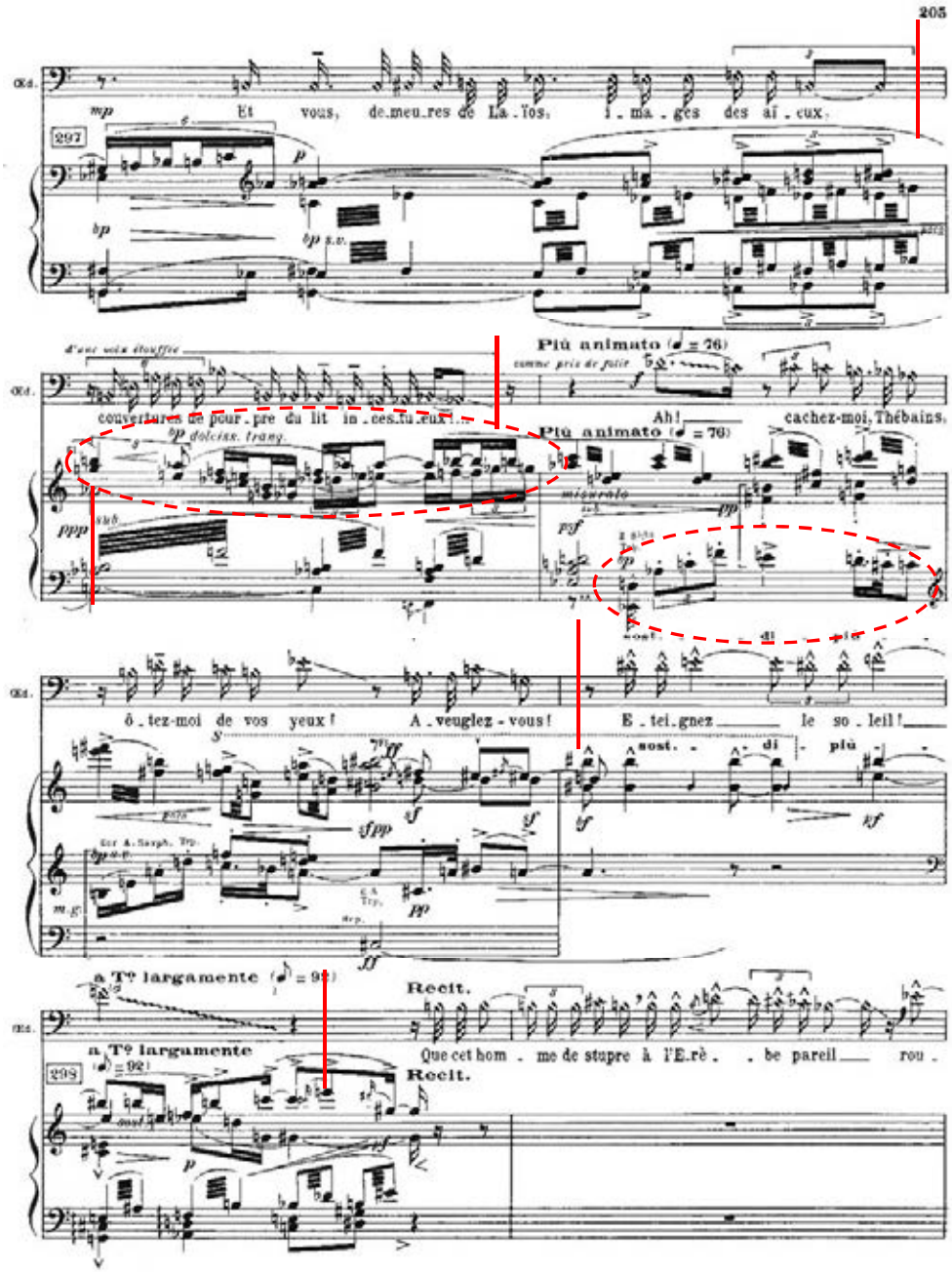


Abb. 128c: George Enescu: *Œdipe*, Klavierauszug, 1934, S. 205

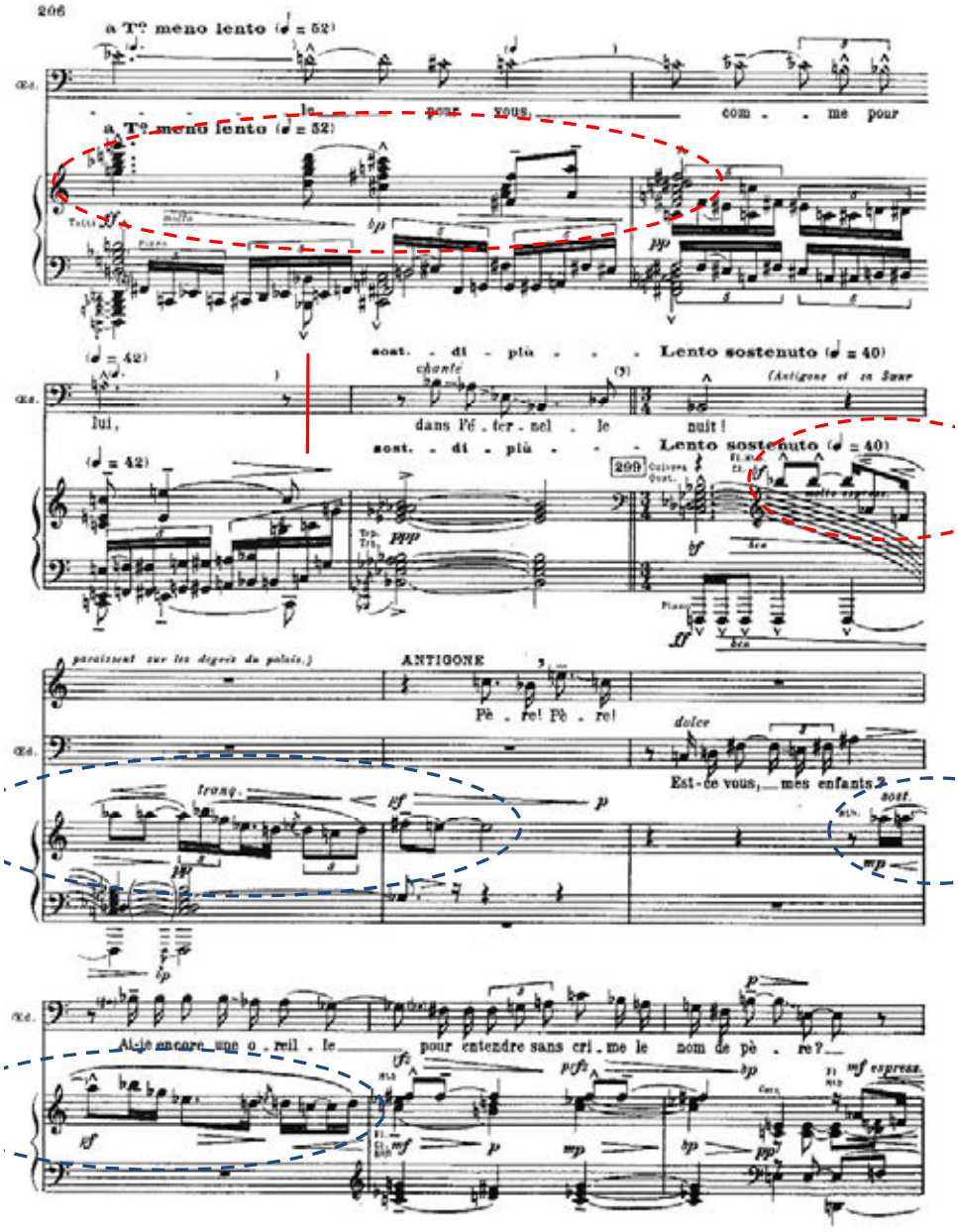


Abb. 128d: George Enescu: *Œdipe*, Klavierauszug, 1934, S. 206

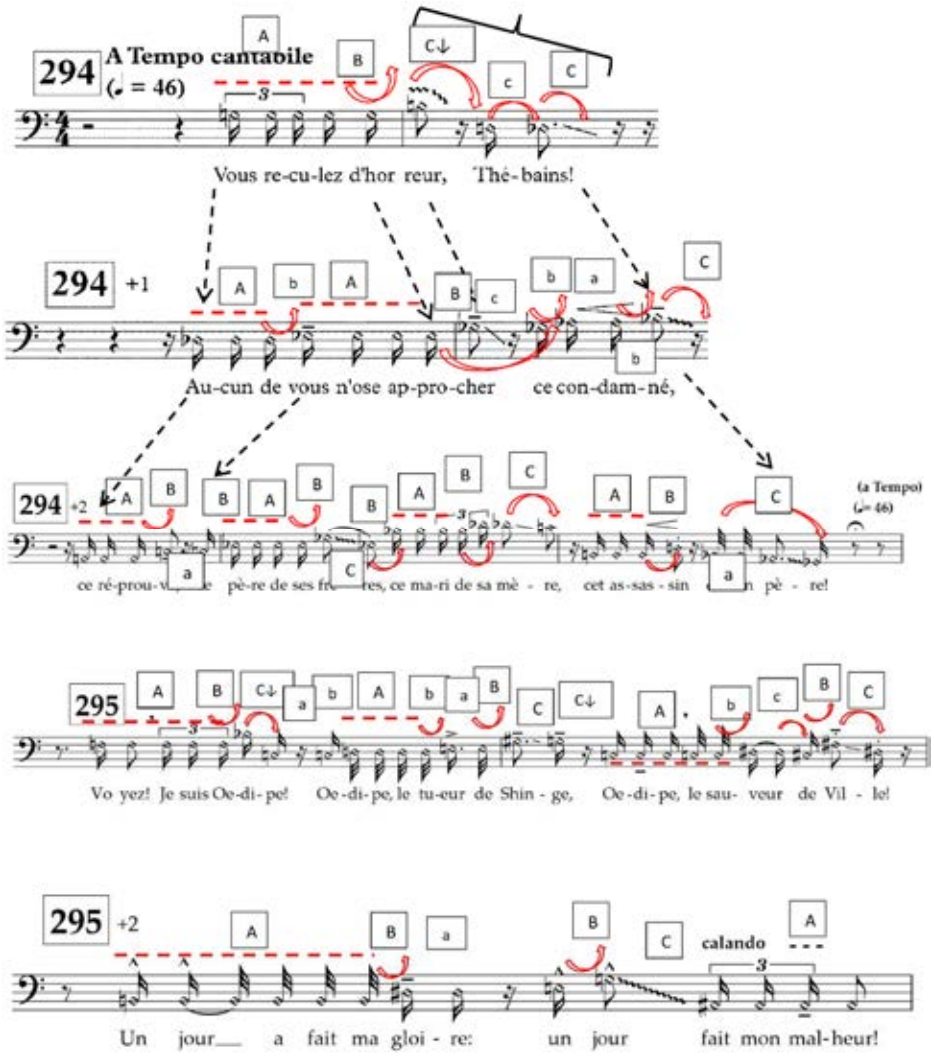
Die einzelnen Phrasen aus dem Monolog von Ödipus, in denen er sein Schicksal und sein eigenes Leben beklagt, sind in den folgenden Notenbeispielen (Abb. 129) chronologisch dargestellt; jede der Melodiephrasen setzt sich aus verschiedenen Grund-

bausteinen zusammen, die entsprechend ihrer konturprägenden Charakteristik einer basalen Form zugeordnet werden können:

A = Tonwiederholung / a = einfache Tonwiederholung,

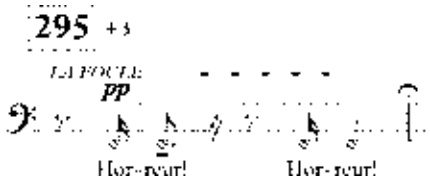
B = Intervallsprung aufwärts / b = Aufwärtsbewegung,

C↓ = Intervallsprung abwärts, c = Abwärtsbewegung/kurzes Glissando abwärts, C = Glissando abwärts



I a)	II c-f)	III α)	IV Ödipus	V a)

Abb. 129: Ödipus' Klagen von [294]–[295]+2



I a)	II f)	III ε)	IV Chor	V a)

Abb. 130: Einwurf des Chores bei [295]+3

Das Element der fallenden Sekunde als Ur-Gestus der Klage wird in diesen Klagen durch die Glissandi repräsentiert. Die Stimme bricht und ihr Ausdruck wird „unkontrollierbar“. In den Klagen ab Ziffer [296] erscheint das absteigende Sekundintervall wieder zunehmend in der konkreteren Gestalt der fallenden Sekunde (Sek. ↓). Bei [296] gleichen diese fallenden Sekundschritte einem auskomponierten Glissando C. Die bis zum Auftritt Antigones erklingenden Klagen Ödipus’ sind in der folgenden Abbildung mit den darin enthaltenen Bausteinen dargestellt.

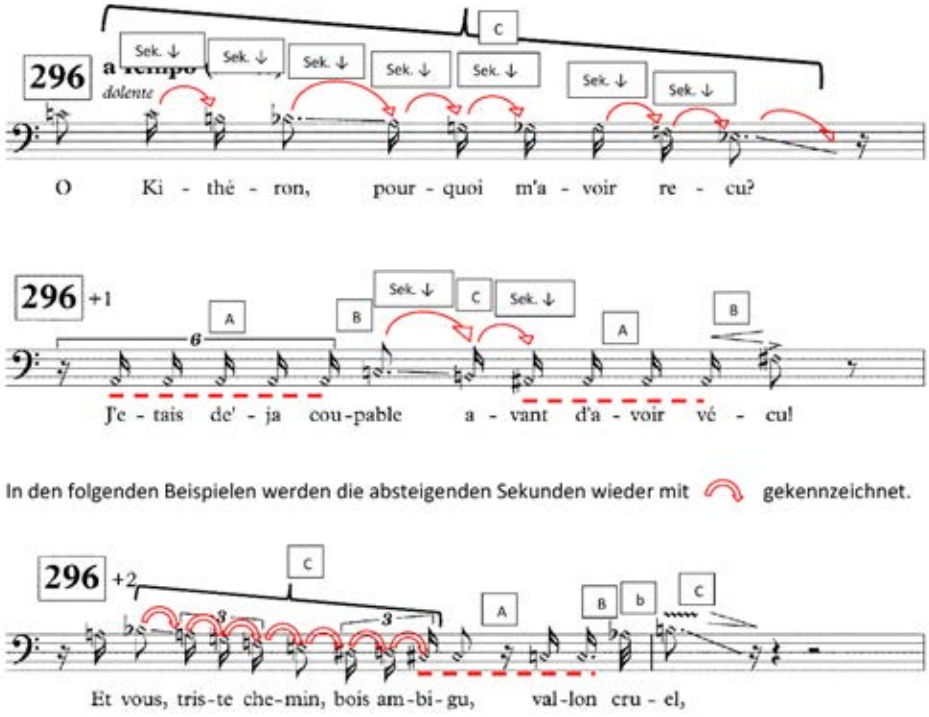
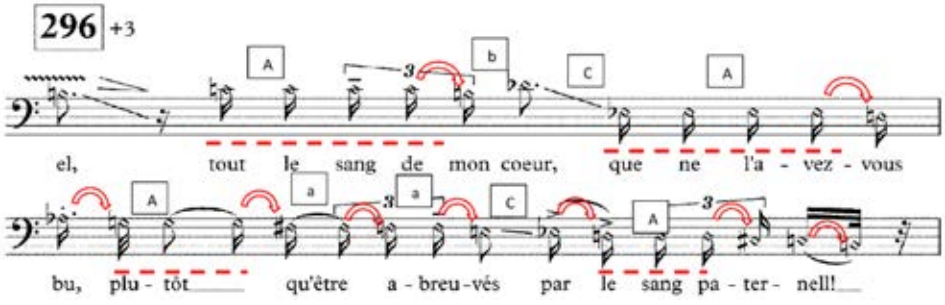


Abb. 131a: Ödipus’ Klagen [296]–[296]+2



I a)	II d-e)	III α)	IV Ödipus	V a)

Abb. 131b: Ödipus' Klage bei [296]+3

Auch in den folgenden Klagen ab Ziffer [297] verwendet Enescu weiterhin die oben beschriebenen Bausteine in verschiedensten Varianten. Mit solchen melodischen Schattierungen und den Details des Ausdrucks wird dieser Monolog somit zu einem wahrhaftigen „Kosmos der Klage-Gesten". In den folgenden Abbildungen werden die einzelnen Bausteine nicht mehr gekennzeichnet, es wird vielmehr auf Besonderheiten der Details direkt in den Notenbeispielen hingewiesen. Trotz der Tendenz, aufsteigende Melodiebögen zu bilden, bleibt der klagende Gestus erhalten, was ihm einen noch stärkeren Ausdruck verleiht (blaue Pfeile = aufsteigende Gesten; rote Pfeile = absteigende Gesten; grüne Pfeile = übergeordnete Konturen).

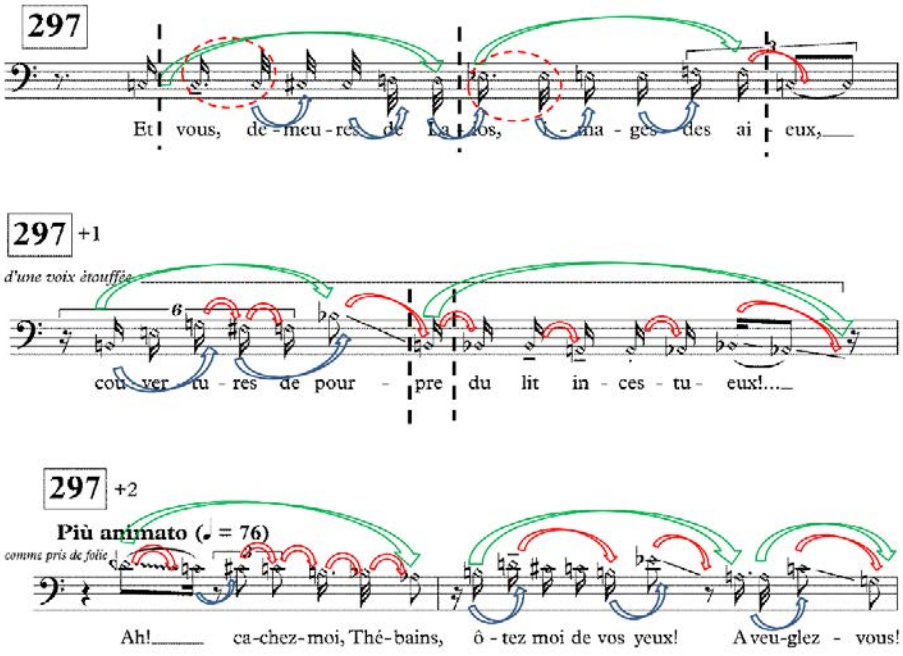
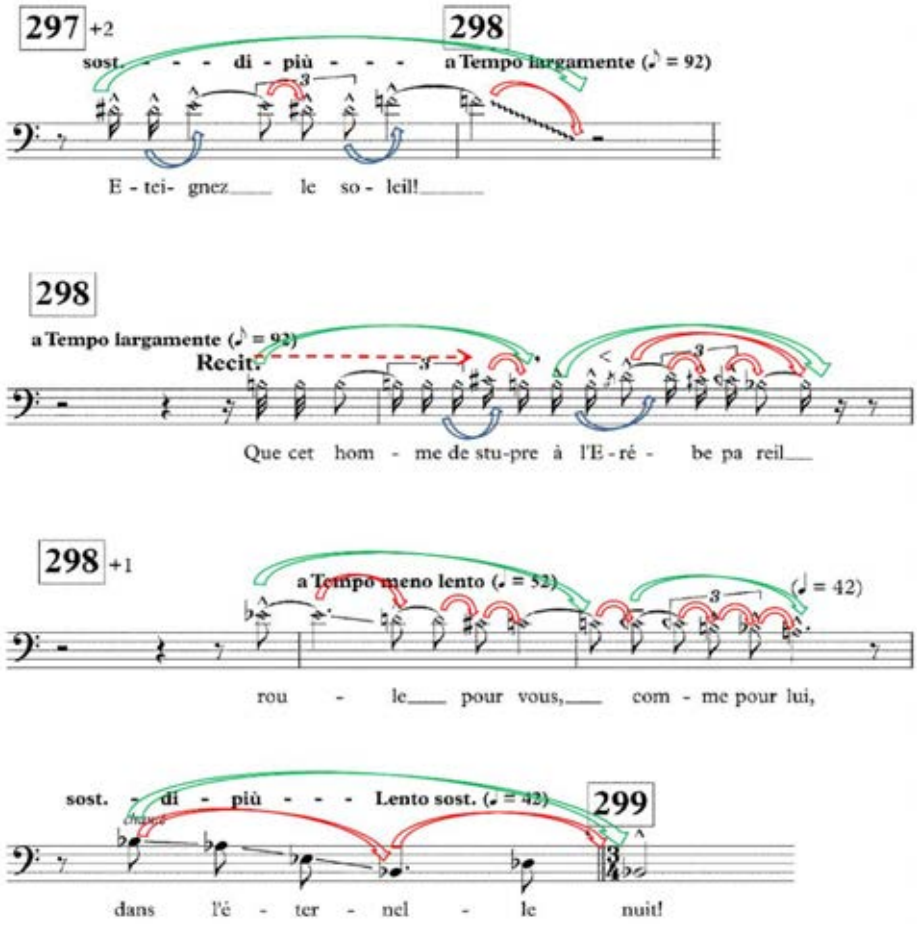


Abb. 131c: Fortsetzung des Klage-Monologs [297]–[297]+2



I a)	II a-e)	III α)	IV Ödipus	V a)

Abb. 131d: [297]+2–[299]

Diese letzte Phrase ist eine Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné* bzw. *Le destin*, das, nach dem im gesamten Abschnitt zuvor nur gesprochen worden ist, wieder gesungen wird. Mit dieser letzten Phrase dieses Klagemonologs setzt Ödipus sich und sein Schicksal mit der „immerwährenden Nacht/Dunkelheit" im Zeichen seiner Blindheit gleich.

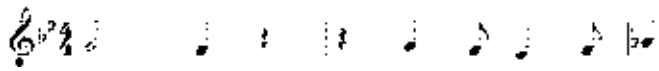


Abb. 132: Leitmotiv *Œdipe le prédestiné*

8.9 9. Abschnitt

Der Auftritt Antigones und Ismenes ([299]+2) markiert den Beginn des dritten Teils des Klage-Monologs von Ödipus und die neunte formale Untereinheit des III. Aktes. Das Erscheinen der Töchter Ödipus' bewirkt eine Änderung der Grundstimmung. Nach Ödipus' Worten „*Dans l'eternelle nuit*!" [„*In der ewigen Nacht!*"] folgt das Leitmotiv Antigones in den Holzbläsern, gefolgt von ihren Ausrufen „*Père! Père!*" [„*Vater, Vater!*"], die auf dem Motiv *Œdipe le prédestiné/Le destin* erfolgen. Ödipus empfängt seine Töchter mit einer Klage, deren melodische Gestaltung sich von den vorhergehenden Klagen deutlich abhebt. Im Orchester vollzieht sich ein Wechselspiel zwischen gewaltigen Tutti-Strukturen, die den Charakter von Klangskulpturen haben, und Strukturen höchster Transparenz, sowie zwischen homophonen und heterophonen Strukturen.

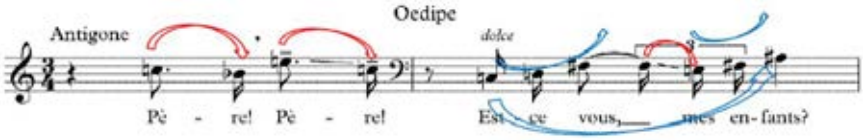
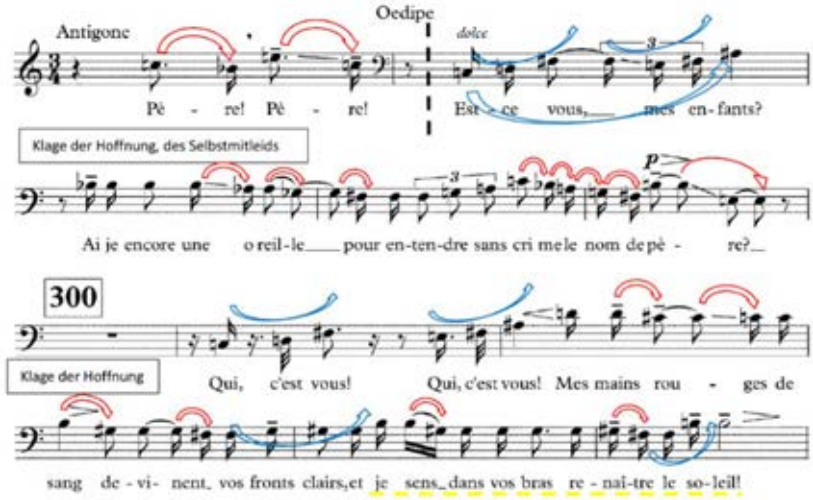


Abb. 133: Der Auftritt Antigones im III. Akt, Ziffer [299]+2

Das Erscheinen Antigones stellt einen entscheidenden Wendepunkt der Handlung dar. In die Dunkelheit, in der sich Ödipus am Ende seines Monologs wähnte, fällt durch das Erscheinen seiner Töchter gleichsam ein Lichtstrahl (gelbe Markierung).



I a)	II a)	III γ)	IV Antigone	V a)
I c)	II e)	III δ)	IV Ödipus	V d)

Abb. 134: Antigone und Ödipus bei [300]

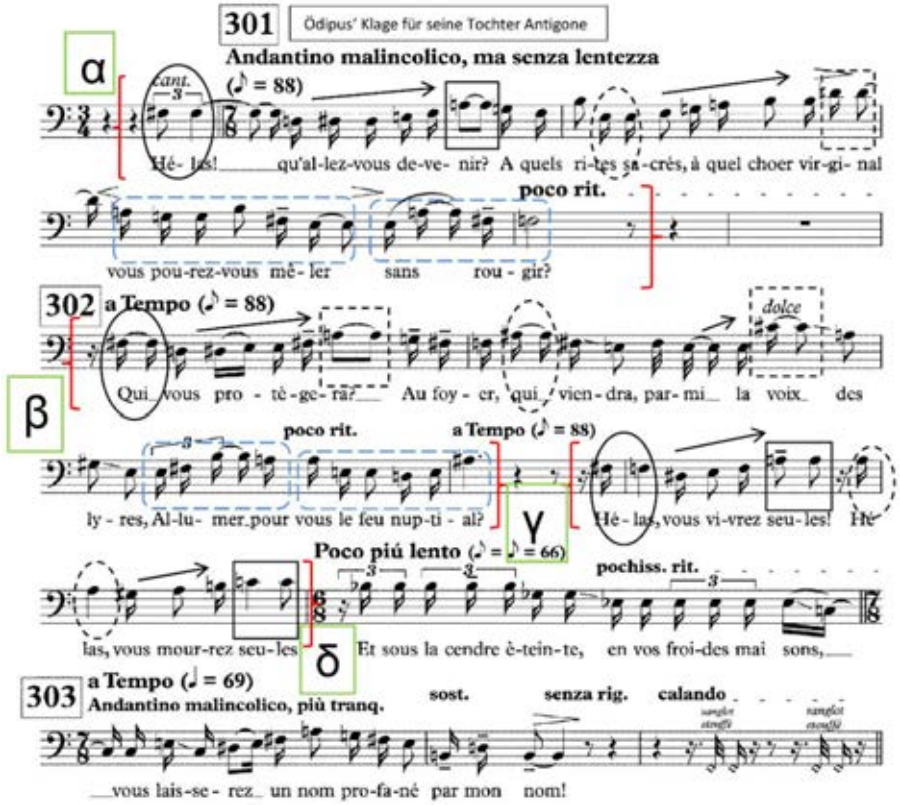
Der Wendepunkt im Handlungsverlauf macht sich unmittelbar in der Gestaltung der von Ödipus gesungenen Melodien bemerkbar: Die weiterhin erklingenden klagenden Elemente sind jetzt z. T. auch aus aufwärtsgerichteten Intervallen zusammengesetzt, in denen sich die Hoffnung widerspiegelt, die mit Antigones Erscheinen verbunden ist. Der Wahnsinn („*comme pris de folie*“) weicht einem *dolce*-Ausdruck.

Fleg/Enescu gestalten den Text dieser Passagen mit Fragmenten und Motiven aus 1478–1514 des sophokleischen Originals und kommen zu dieser Fassung:

Ödipus: Seid ihr es, meine Kinder?
Habe ich noch ein Ohr, ohne Schuld auf mich zu laden, den Namen Vater zu hören?
(*Sie sind näher gekommen. Ödipus berührt ihre Gesichter.*)
Ja, ihr seid es! Ja, ihr seid es!
Meine von Blut roten Hände ertasten eure Stirn
und ich fühle in euren Armen wieder die Sonne aufgehen!
Ach! Was wird aus euch werden?
An welchen heiligen Riten, welchem Jungfrauenchor
könnt ihr euch beteiligen, ohne zu erröten?
Wer wird euch beschützen? Wer wird im Heim zum Klang der Leiern
für euch das Hochzeitsfeuer entzünden?
Ach, ihr werdet allein sein im Leben! Werdet allein sein im Tod!
Und unter der erloschenen Asche in euren kalten Häusern
hinterlaßt ihr einen Namen,
der beschmutzt ist durch meinen Namen!
(Er schluchzt.)
Kreon: Du mußt gehen, Ödipus!

Ödipus wechselt dabei zwischen Selbstbeklagungen (aporetische Aussagen: *quo me vertam, quid faciam?/quid fiet?*) und Beklagungen dessen, was Antigone bevorsteht[481]. Der vierte Abschnitt des Klage-Monologs Ödipus' ist somit die Klage über die Auswirkungen des Schicksals Ödipus' auf Antigones Zukunft, wenn sie bei ihm bleiben wird ([301]–[304]):

481 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 232.



I a)	II d-e)	III γ)	IV) Ödipus	V a+b)

Abb. 135: Fortsetzung des Monologs von Ödipus (3. Teil), [301]–[303]

Der Unterabschnitt ab [301] besteht aus vier Untereinheiten (in Abb. 135 mit den Buchstaben α, β, γ, δ gekennzeichnet). Sie sind jeweils nach ähnlichen Bauprinzipien komponiert, die sich durch folgende wiederkehrende Elemente manifestieren: **A)** der Beginn eines jeden Abschnitts auf einer Tonwiederholung (auf dem Ton *Fis*; Kreise in Abb. 135); **B)** davon ausgehend ein aufwärtssteigender Gestus, der einen Zielton erreicht (*A* bzw. *Cis/D*; Pfeile in Abb. 135), der auch repetiert wird. Diese Repetition wird durch den Gesang nicht immer wiedergegeben, aber für das Verständnis von Enescus kompositorischer Denkweise und der Bauweise seiner Melodien ist diese Beobachtung wichtig. Dieses zweite wiederkehrende Element (Tonrepetiton + aufsteigender Gestus + Zielton) ist in sich wiederum eine Untereinheit in der Untereinheit (Abspaltungen), denn es folgt eine Wiederholung dieses Elements; danach erfolgt ein schrittweises Zurückführen zum Ausgangston *Fis*. Dieses Zurückführen erfolgt wieder über eine klar zu identifizierende Geste **C)**, die aus den Komponenten Sprung auf/ab und Sekundschritt aufwärts/abwärts besteht (blau-gesticheltes Rechteck).

Abb. 136: Wiederkehrendes Bauelement **B** in den Untereinheiten α, β, γ, δ ([301]–[303])

In der folgenden Abbildung sind die Untereinheiten in den einzelnen Phrasen markiert:

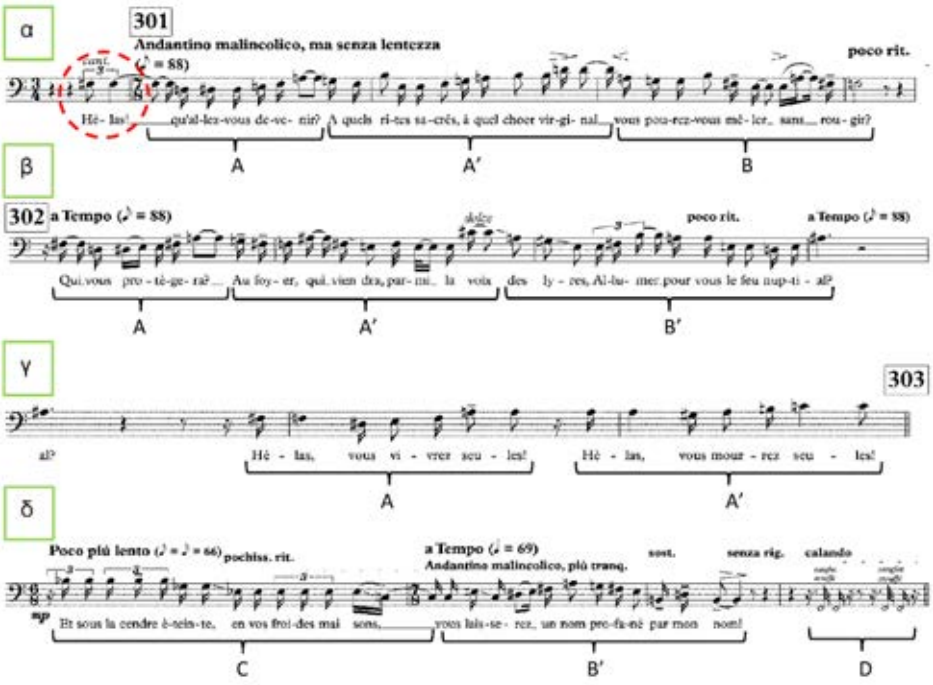


Abb. 137: der vierte Teil des Klage-Monologs von Ödipus ([301]–[304]-1)

Den Abschluss dieses vierten Teils des Monologs bilden die beiden Schluchzer „*sanglot etouffé*“ [„*erstickte Schluchzer*“]. Sie repräsentieren die eine Seite der beiden Extreme der Klage, an deren gegenüberliegenden Polen zum einen eben dieser erstickte Schluchzer und zum anderen der Schrei liegen. Beides sind keine rein-musikalischen Elemente, sondern können als phonetische Ausdrucksbewegungen im Sinne eines Seufzers verstanden werden. Ihr extrem expressiver Gehalt liegt außerhalb der Grenzen konventioneller musikalischer Ausdrucksformen, und sie können als musikästhetische Grenzfälle aufgefasst werden. Die Schluchzer der vorliegenden Stelle werden von einem Ison kontrapunktiert, der an den Ison zu Beginn des Prologs (und des III. Aktes) erinnert. Die Passage kennzeichnet den Moment der vollkommenen Niedergeschlagenheit, denn Ödipus erkennt, dass sein Schicksal nicht nur ihn selbst, sondern auch seine Töchter ihr ganzes Leben lang verfolgen wird.

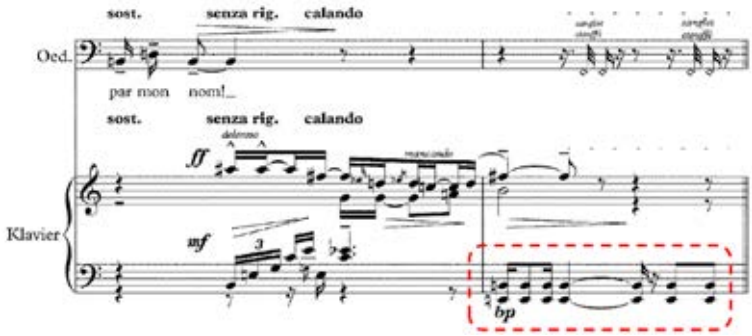


Abb. 138a: Endes des vierten Teils des Klage-Monologs von Ödipus ([304]-1); Markierung des Ison

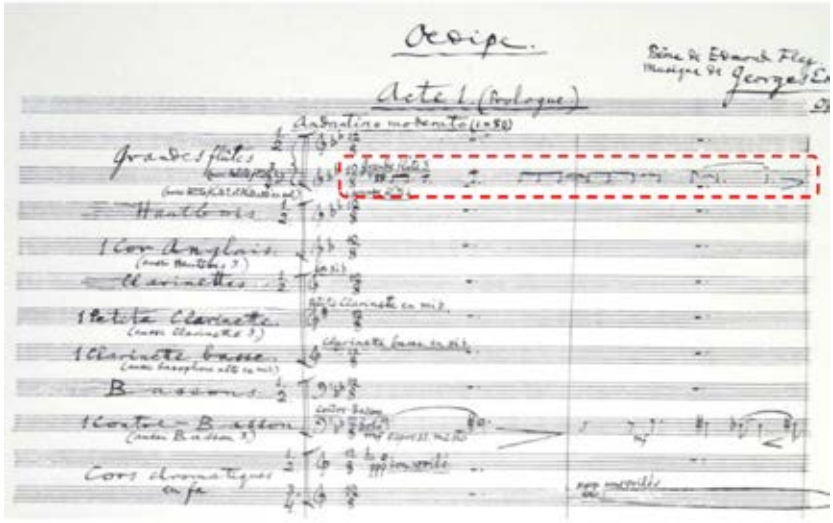


Abb. 138b: Beginn des Oper *Œdipe* (Manuskript); Markierung des Ison in den Flöten

Mit diesen „erstickten Schluchzern“ endet der lange Klage-Monolog Ödipus’. In den Orchesterstimmen erklingen während des gesamten Abschnitts von [299] bis [304] verschiedene Varianten des Leitmotivs von Antigone.

In diesem Moment höchster Verzweiflung erscheint Kreon und fordert Ödipus dazu auf, die Stadt zu verlassen. Dies ist der Beginn des 10. Abschnitts des III. Aktes.

8.10 10. Abschnitt

Tab. 10: Formale Gliederung der Abschnitte 10 und 11

Abschnitt	Ziffer	Handlung
10	304 – 305	Kreon schickt Ödipus fort
	305 – 310	Der Chor verabschiedet Ödipus
	310 – 312	Antigone geht mit Ödipus / Klage Ödipus
11	312 – 318	Abschiedsklage Ödipus
	318 – Ende Akt III	Schlussklage des Chores

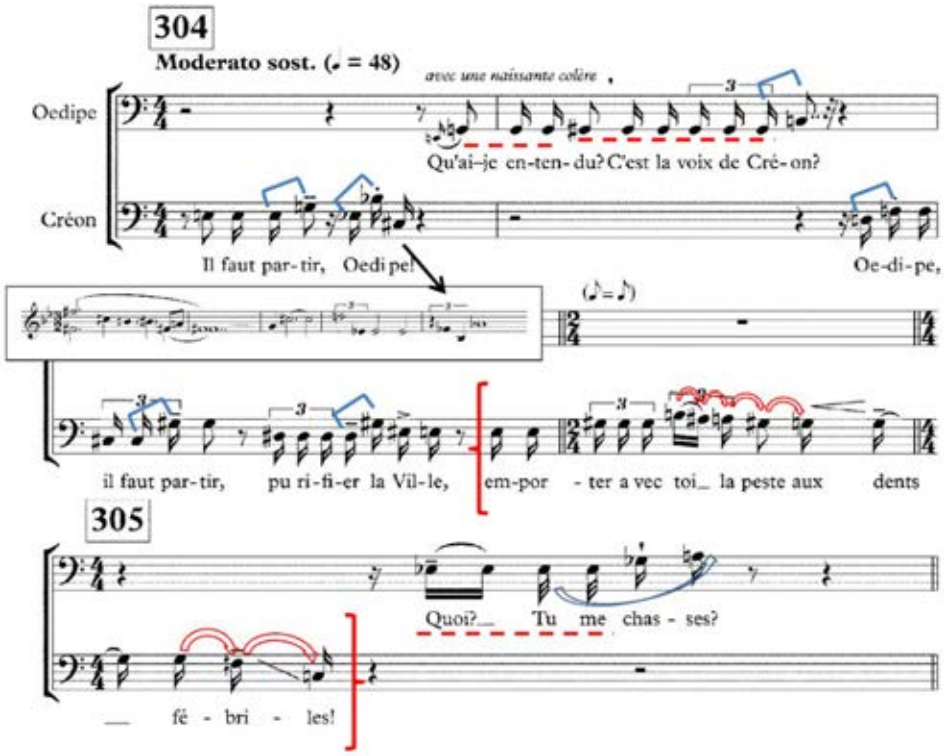
Kreon mahnt Ödipus, das von den Göttern und Ödipus selbst ausgesprochene Urteil zu erfüllen und die Stadt von der Pest zu befreien. Die Konturen seiner Melodien entsprechen auch hier den für ihn typischen melodischen Gestus (vgl. Kap. 6 Leitmotive): Seine Melodien sind aufwärtsgerichtet und erhalten dadurch den entschlossenen Ausdruck, den Kreon in der Oper stets vermittelt. Ödipus wechselt zu einem deklamatorischen Stil, der in vollkommenen Gegensatz zu den unmittelbar zuvor erklungenen *sanglot etouffé* steht und in dem Ödipus sich Kreon zur Wehr setzt:

Ödipus: *(mit aufsteigendem Zorn) Was habe ich gehört? Das ist die Stimme Kreons!*
Kreon: *Ödipus, du mußt gehen, die Stadt säubern, die Pest mit den fiebrigen Zähnen ihr nehmen.*
Ödipus: *Was? Du jagst mich weg?*
Die Menge: *Ach! Ach! Ödipus, du mußt gehen!*
Ödipus: *Ihr also auch, Thebaner? Keiner von euch hält mich zurück?*
Mich, den Bezwinger der Sphinx, mich, den Erretter der Stadt?
Die Menge: *Du mußt gehen, du mußt in das Exil gehen,*
zu dem du dich selbst und die Götter verurteilt haben.
Ödipus: *Habe ich mich noch nicht genug bestraft?*
Habe ich mich nicht, als ich mir die Augäpfel ausriß,
der Stadt entrissen, dem Himmel und der Erde?
Die Menge: *Du mußt gehen! Du mußt gehen!*
Ödipus: *Ich werde in Dunkelheit wandern, allein, immer allein!*
Antigone: *Vater, ich werde dir folgen.*

(Libretto von Edmond Fleg)

Kreons erste Phrase bei [304] ist eine Variante des Motivs *Son destin*, das hier mit größeren Intervallsprüngen versehen ist, die Kreons Entschlossenheit bekräftigen (siehe Abb. 139). Über dem Ison, der mit Ödipus' Schluchzern einsetzte und während Kreons erster Phrase erklungen ist, entwickelt sich in den Orchesterstimmen eine Melodie, die zunächst als eine sehr entfernte Variante des Motivs von Antigone aufgefasst werden kann und sich dann allmählich in das *Prédestiné*-Motiv verwandelt. Der Gestus des *Prédestiné*-Motivs dient den folgenden Choreinsätzen ([305]) als grundlegender Gestus. Ödipus selbst antwortet *avec une naissante colère* [mit an-

wachsender Wut] und dementsprechend ist der melodische Duktus seiner Melodien gestaltet:



I c)	II c)	III δ	IV) Kreon	V e)
I c)	II c)	III δ	IV) Ödipus	V d)

Abb. 139: Dialog zwischen Kreon und Ödipus ([304]–[305])

Ödipus beklagt die Undankbarkeit des thebanischen Volkes, das ihn im Anschluss an Kreon ebenfalls auffordert, die Stadt zu verlassen. Ödipus erinnert an seine Taten, die stets dem Wohle des Volkes dienten. Die Klagen dieses Teils sind als Anklagen zu deuten. Sie richten sich an das thebanische Volk bzw. an ein personifiziertes Theben, welches Ödipus als solches anruft. Dementsprechend sind die Melodien mit dem charakteristischen Intervall des Motivs Thebens als einem wesentlichen Element gestaltet:

Abb. 140: Leitmotiv *Thebes* von Enescus Skizze

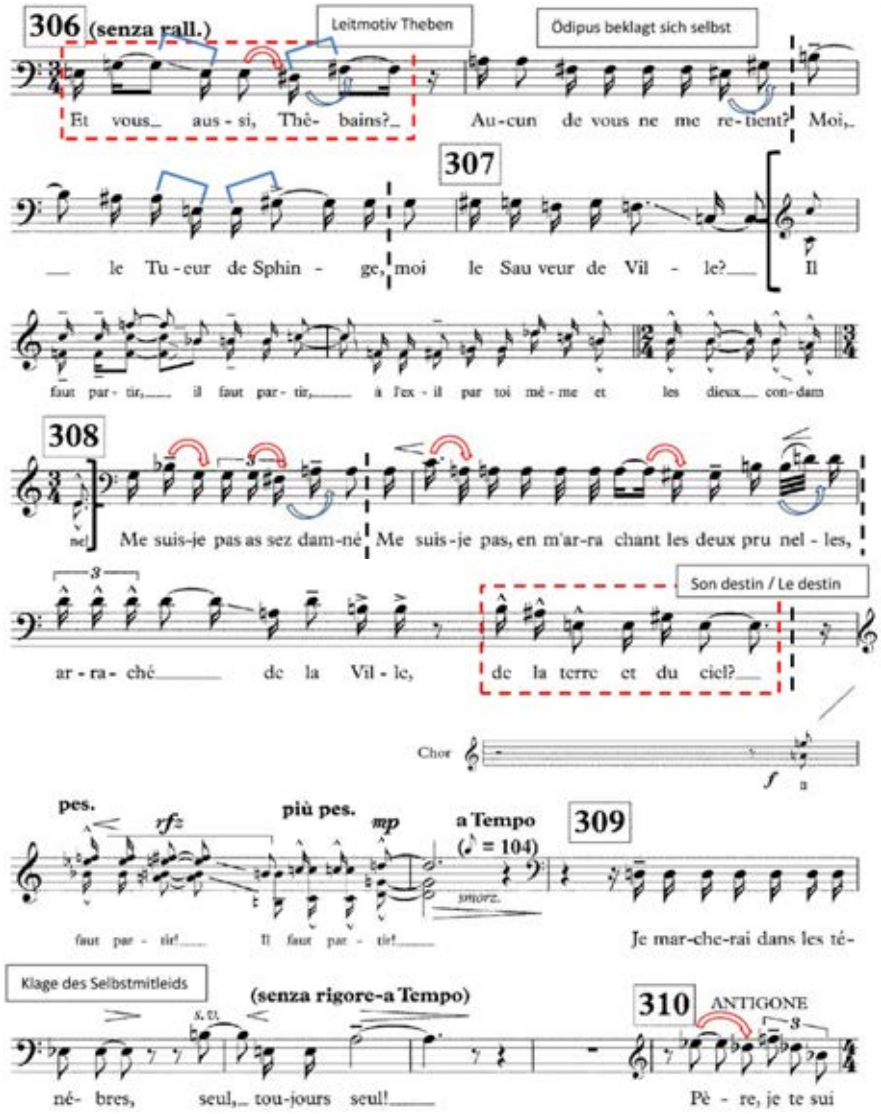
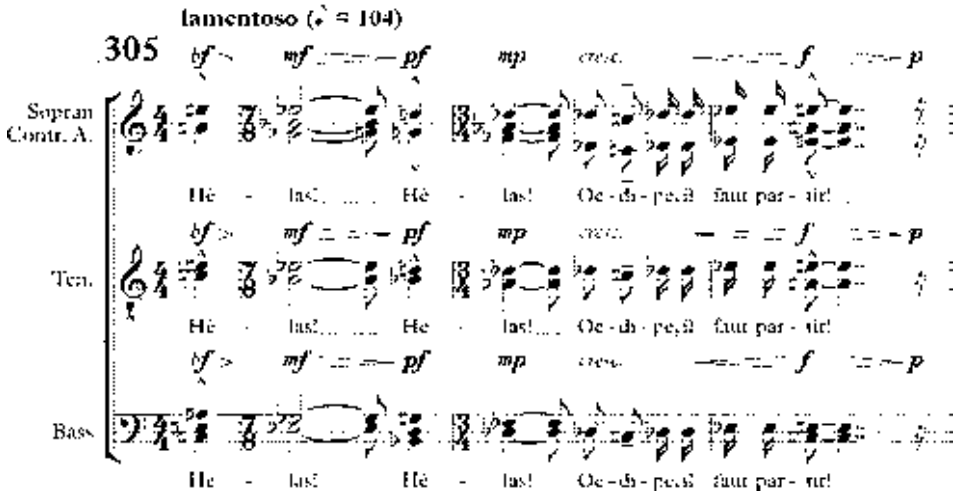


Abb. 141: Ödipus macht dem thebanischen Volk Vorwürfe ([306]–[310])

Der zweite Teil dieses Motivs korrespondiert mit dem zweiten Teil des Motivs *Son destin/le destin.* Die im Folgenden erklingenden Fragen werden, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, mit Intervallschritten aufwärts vertont, was der prosodischen Hebung der Sprechmelodie bei Fragen entspricht.

Der Chor wiederholt zunächst die Aufforderungen Kreons [305] – jedoch mit einer ganz anderen Aussage: In Kreons Worten kommt eine nüchterne Entschlossenheit

und Brutalität zum Ausdruck, während aus der Klage des Chores Mitleid und Trauer über den bevorstehenden Abschied von Ödipus spricht.



I a)	II c-d)	III δ)	IV) Chor	V a)

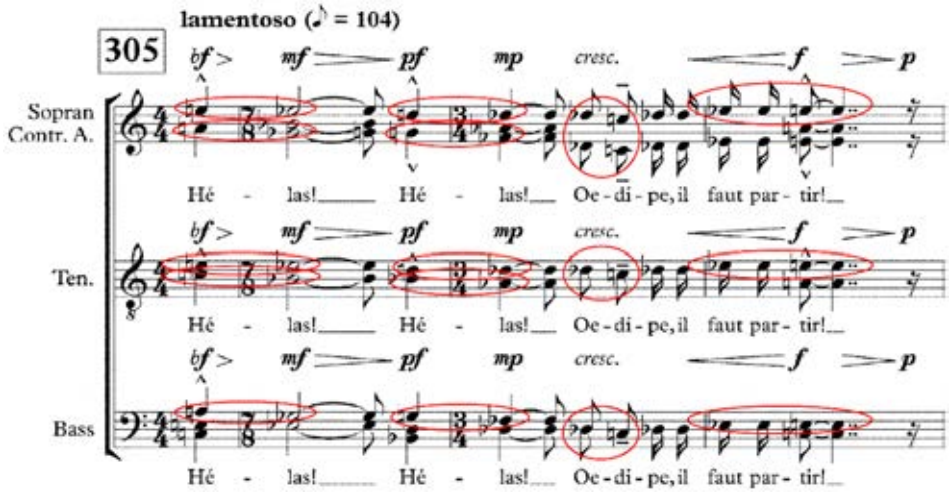
Abb. 142: Der Chor wiederholt Kreons Aufforderung ([305])

Die Chor-Einwürfe markieren den Beginn der zweiten Untereinheit des 10. Abschnitts:

Tab. 11: Untereinheiten des 10. Abschnitts

Abschnitt	Ziffer	Handlung
10	304 – 305	Kreon schickt Ödipus fort
→	305 – 310	Der Chor verabschiedet Ödipus
	310 – 312	Antigone geht mit Ödipus / Klage Ödipus

Der Chor unterbricht die Klage Ödipus' an drei Stellen, die im Folgenden im Hinblick auf die darin enthaltenen harmonischen Zusammensetzungen analysiert werden. Wie bei einigen Beispielen zuvor wird auch in diesem Fall deutlich, dass der Klage-Gestus auf melodischer Ebene ausschlaggebend ist für die harmonischen Zusammensetzungen. Durch die heterophone Projektion der melodischen Gesten des Gesangs auf die Instrumente des Orchesters entsteht eine komplexe Form von Mehrstimmigkeit, die zugleich das homophone Motiv *L'exil* beinhaltet.



I a)	II b-d)	III δ)	IV) Chor	V a)

Abb. 143: Erster Choreinwurf bei [305]

Die absteigenden Sekundschritte, die den Gestus dieser Choreinsätze charakterisieren, sind in Abb. 143 in der Sopran-, Alt-, Tenor und Bassstimme rot gekennzeichnet. Das Volk Thebens beklagt das Schicksal Ödipus' und die bevorstehende Trennung von ihm. Das *partir* selbst wird auch auf einem fallenden Sekundschritt intoniert.

EXKURS*: Harmonische Zusammensetzungen und Syntaxtypen im orchestralen Kontext*

Mit dem Gestus der Klagen aus den Gesangsstimmen werden auch die harmonischen Zusammensetzungen der Orchesterstimmen gebildet. Der Auftakt in [305] beginnt mit einem *A*-Tonzentrum. Auf der ersten schweren Zählzeit des folgenden Taktes erklingt ein *Es*-Tonzentrum, gefolgt von einem *G*-Tonzentrum auf der letzten Viertel-Note desselben Taktes. Auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes erklingt ein *Des*-Tonzentrum. Zu diesen Tonzentren gehören Terzschichtungen und Zusatztöne, die aber nicht auf tonale Zusammenhänge reduzierbar sind. Ähliche melodische Konturen, die einen Reichtum an Ausdrucksintensität bringen, werden vom Orchester gespielt.

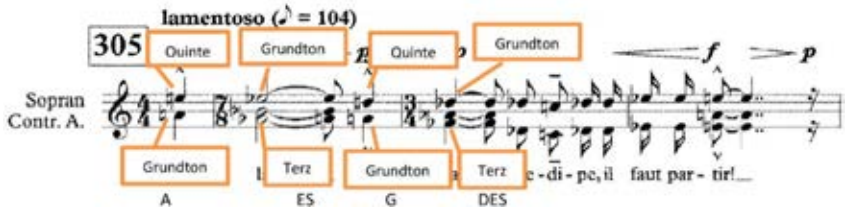


Abb. 144: Harmonische Zusammensetzungen der Chorstimmen bei [305]

Der Tritonus-Abstand zwischen diesen Tonzentren (*A* → *Es*; *G* → *Des*) hat in diesem Kontext eine symbolische Funktion: ebenso wie die koexistierenden Klagen, die sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene der Oper eine Mehrdeutigkeit erzeugen, so ruft auch der Tritonus diese Mehrdeutigkeit durch die scharfe, aber fluktuierende Teilung der Oktave hervor. Als übermäßige Quarte tendiert das Intervall zur Quinte, als verminderte Quinte zur Quarte. Somit spiegelt sich auch in diesem Intervall musikalisch die Mehrdeutigkeit wider, die inhaltlich zum Wesen der tragischen Dimension gehört. Aus den absteigenden Sekundschritten im Diskant und in den mittleren Stimmen [305]+2 werden Tonzusammensetzungen generiert, die sich – wie oben gesehen – zu bestimmbaren Harmonien zusammenfügen. Im weiteren Verlauf wechselt der Chor ins Unisono und setzt das *lamentoso* folgendermaßen fort:

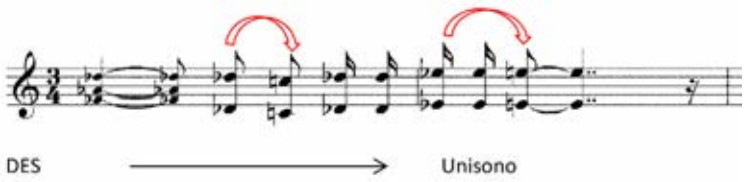


Abb. 145: Übergang des Chores in das Unisono

Die Zusammensetzungen der Harmonien der Orchesterstimmen ändern sich ab dem Unisono des Chores entscheidend; lassen sich die Akkorde bis zum Einsatz des Unisono noch musiktheoretisch als Akkorde mit Dur-Moll-Bezug einordnen, so folgen mit dem Unisono des Chores Akkord-Zusammensetzungen, die sich nicht mehr in herkömmlicher Weise bestimmen lassen. Diese Strukturen ergeben sich aus den Tonzusammensetzungen auf der Vertikalen, durch die Hinzunahme von Zusatztönen sowie durch die Überlagerung von Varianten einer Melodie bzw. eines Gestus' – also durch Prozesse, die komplexe heterophone Strukturen generieren. Gleichzeitig sind die entstehenden Zusammenklänge auf der Vertikalen als homophone Fortschreitungen wahrzunehmen, so dass hier durch die heterophone Denkweise homophone Strukturen hervorgebracht werden, die gleichzeitig auch noch ein Leitmotiv repräsentieren, nämlich das des Exils:

Abb. 146: Leitmotiv *L'exil* aus der Skizze mit Leitmotiven von Enescu

Alle drei Einwürfe des Chores ([305], [307], [310]-3) repräsentieren dieses Leitmotiv *L'exil*. Der Entstehungsprozess dieses Motivs ist auf unterschiedliche melodische Bewegungen zurückzuführen und rückblickend nachvollziehbar. Insofern ist auch dieses Motiv mehrdimensional: Es ist linear-melodieorientiert und lässt sich homophon fortschreitend interpretieren; gleichzeitig verleihen die in den Akkorden enthal-

tenen Quinten diesen Passagen trotz allem eine tonzentrierende Klang-Aura, die jedoch geschwächt ist und nur als „Schimmern“ wahrzunehmen ist. Nicht zuletzt können diese Akkordzusammensetzungen auch als vertikalisierte Projektionen des Sekundintervalls interpretiert werden (in dem Leitmotiv *L'exil* gut zu sehen). Somit liegt eine musikalische Struktur vor, deren sicht- und hörbare Gestalt auf verschiedene Weise realisiert werden kann, wobei ihr Ursprung in der fallenden Sekunde stets der gleiche bleibt.

Für die Musiksprache Enescus im Allgemeinen und speziell für die Oper *Œdipe* ist dieses linear-melodieorientierte Denken mit mehrdimensionalen Ableitungsmöglichkeiten charakterisierend. Bei konsequenter Durchführung enthält dieser Strukturtyp etwas „Vorprogrammiertes“: Die Bewegungen auf der horizontalen führt unausweichlich zum Zusammentreffen von Tönen auf der Vertikalen in Form eines nicht-umkehrbaren, schicksalhaften, definitiven Prozesses, der nicht zu stoppen ist. Es ergibt sich somit eine weitere Korrespondenz zwischen dem Inhalt der Tragödie und der Art, wie musikalische Strukturen zustande kommen. Wie sich die Zusammensetzungen der Akkorde aus der melodischen Geste ergeben, wird im Folgenden untersucht.

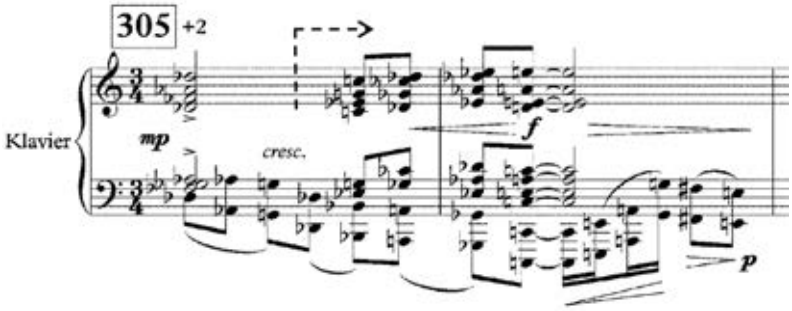


Abb. 147: Klavierauszug der Orchesterstimmen während des Übergangs in das Unisono des Chores

Die Bauweise dieser Akkorde wird aus den melodischen Linien des Chores gewonnen: das Unisono des Chores (*C-Des-Es-E*) erklingt bei Flöte, Englischhorn, Klarinette 1, Horn 1 und 2 sowie Violine 1 und 2. Neben den Melodietönen des Chores finden sich aber zahlreiche andere Zusatztöne in den Harmonien der Orchesterstimmen wieder, die alle aus der Chormelodie abgeleitet werden können, z. B. eine Folge zweier Sekundschritte bei Oboe 2, Horn 3 und 4, Viola 1 und 2 sowie Klarinette 2:

Abb. 148a: Sekundschritte bei Oboe 2, Horn 3 und 4, Viola 1 und 2 sowie Klarinette 2 ([305]+2)

Eine dritte Folge absteigender Sekundschritte erklingt im tiefen Register bei Bassklarinette, Fagott und Kontrafagott:

Abb. 148b: Sekundschritte bei Bassklarinette, Fagott und Kontrafagott ([305]+2)

Der Sekundschritt *B-A* findet sich bei Bassklarinette, Fagott und Kontrafagott; der erste Ton des zweiten Sekundschritts (*Gis/Fis*) findet sich bei denselben Instrumenten, wird jedoch von Trompeten und Posaunen durch den zweiten Ton des Sekundschritts komplettiert (*E*). Oftmals verteilt Enescu die Folge der Sekundschritte auf mehrere Instrumente und auch innerhalb einzelner Instrumente auf verschiedene Stimmen: Daraus resultiert die dichte Textur und die Beweglichkeit/Flexibilität des Klanges/der Klänge. Durch die komplexe Korrespondenz zwischen verschiedenen vertikalen und horizontalen Ebenen bleibt die Textur trotz der Dichte transparent:

Abb. 148c: Verteilung von Sekundschritten auf verschiedene Stimmen einer Instrumentengruppe ([305]+2)

Weitere Töne, die von Enescu in diesen zwei Takten als Akkordmaterial verwendet werden, stehen im Sekundabstand zu den Haupt-Melodietönen:

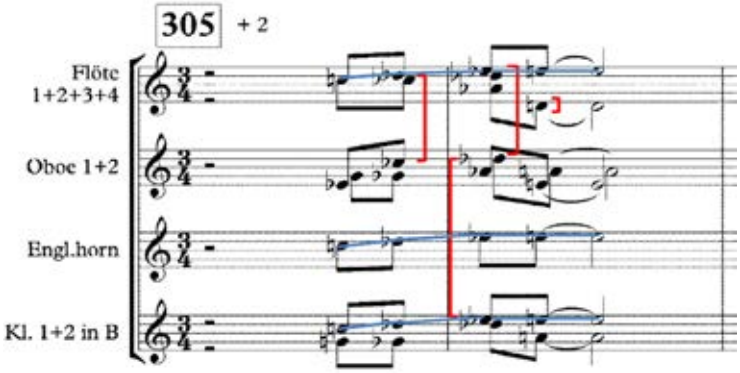


Abb. 149: Weitere Zusatztöne, die zu den Melodietönen erklingen ([305]+2)

Somit können die Intervallabstände innerhalb von Klängen, die sich nicht über die Erzeugung horizontaler Sekundschritte herleiten lassen, damit erklärt werden, dass Enescu die Sekundspannung in Form des Erklingens zweier Töne eines Sekundschritts im selben Moment auch als „Moment-Spannung“ einsetzt. Auf diese Weise durchsetzt der klagende Gestus die gesamte musikalische Struktur.

Die Zusammensetzungen der Töne in diesen Harmonien können letztlich nur über den horizontalen Verlauf der Melodien bzw. durch die darin enthaltenen Sekundbewegungen erklärt werden, und so das Zustandekommen der Klangerscheinungen bei [305]+2 und [305]+3 rekonstruiert werden:

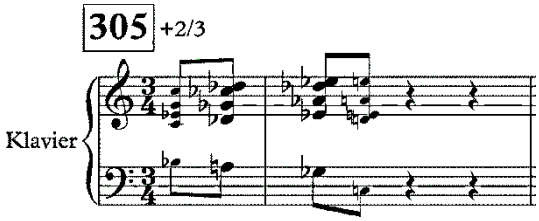


Abb. 150: Klangzusammensetzungen bei [305]+2/3

Diese gesamte Passage beginnt bei [305] mit einem deutlichen *A*-Tonzentrum, welches bei [306]-1 auch wieder erreicht wird; die dazwischen erklingenden Tonzentren *Es* und *G* sowie *Des* können ebenfalls bestimmt werden; sie stehen wiederum im Tritonus-Abstand zueinander; das auf der dritten Zählzeit erklingende *C*-Tonzentrum kann als Rückung des vorherigen *Des*-Tonzentrums interpretiert werden, aber spätestens danach erzeugen die melodischen Bewegungsabläufe der einzelnen Stimmen fluktuierende heterophone Syntaxen im Orchestersatz. Diese können im herkömmlichen Sinne nicht mehr beschrieben werden.

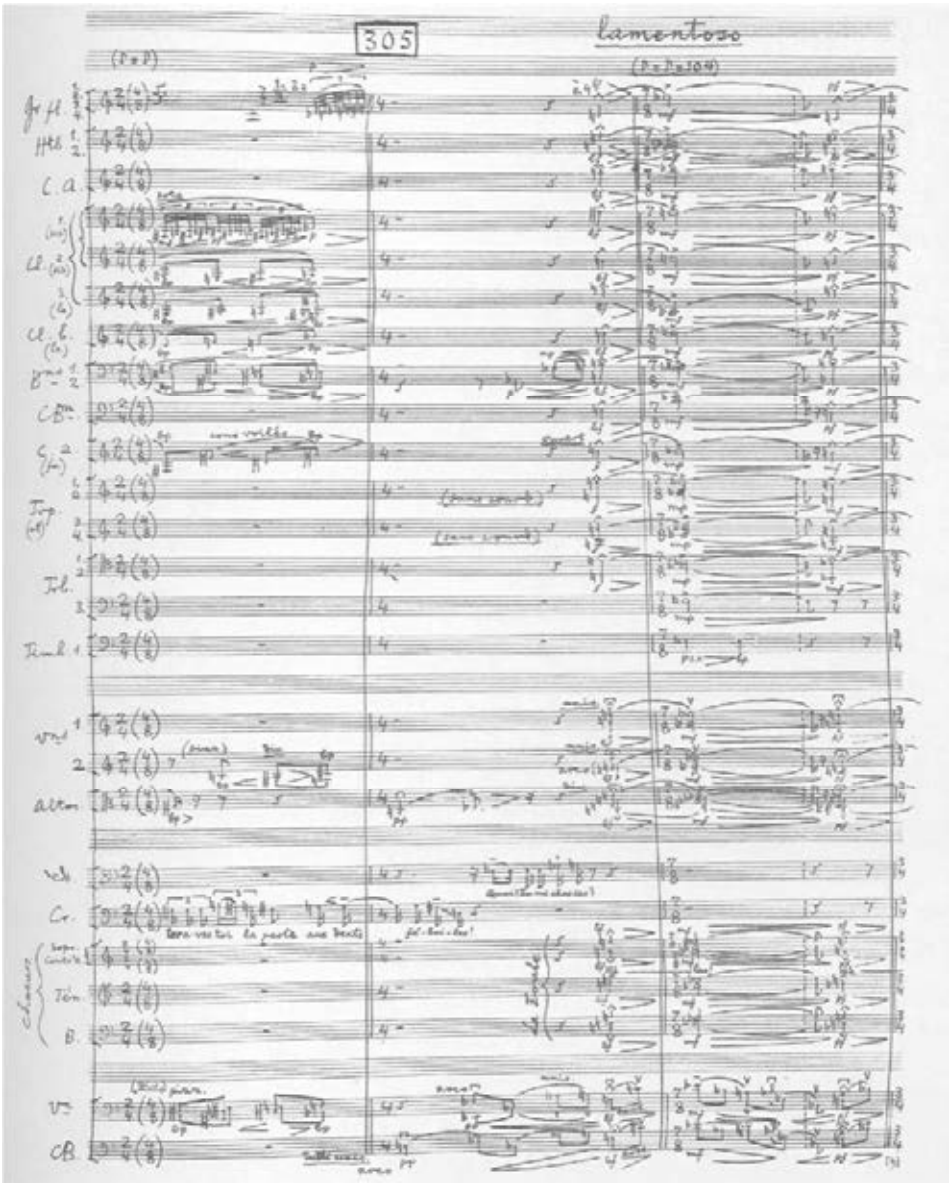


Abb. 150a: Manuskript Enescus, Ziffer [305]–[306]

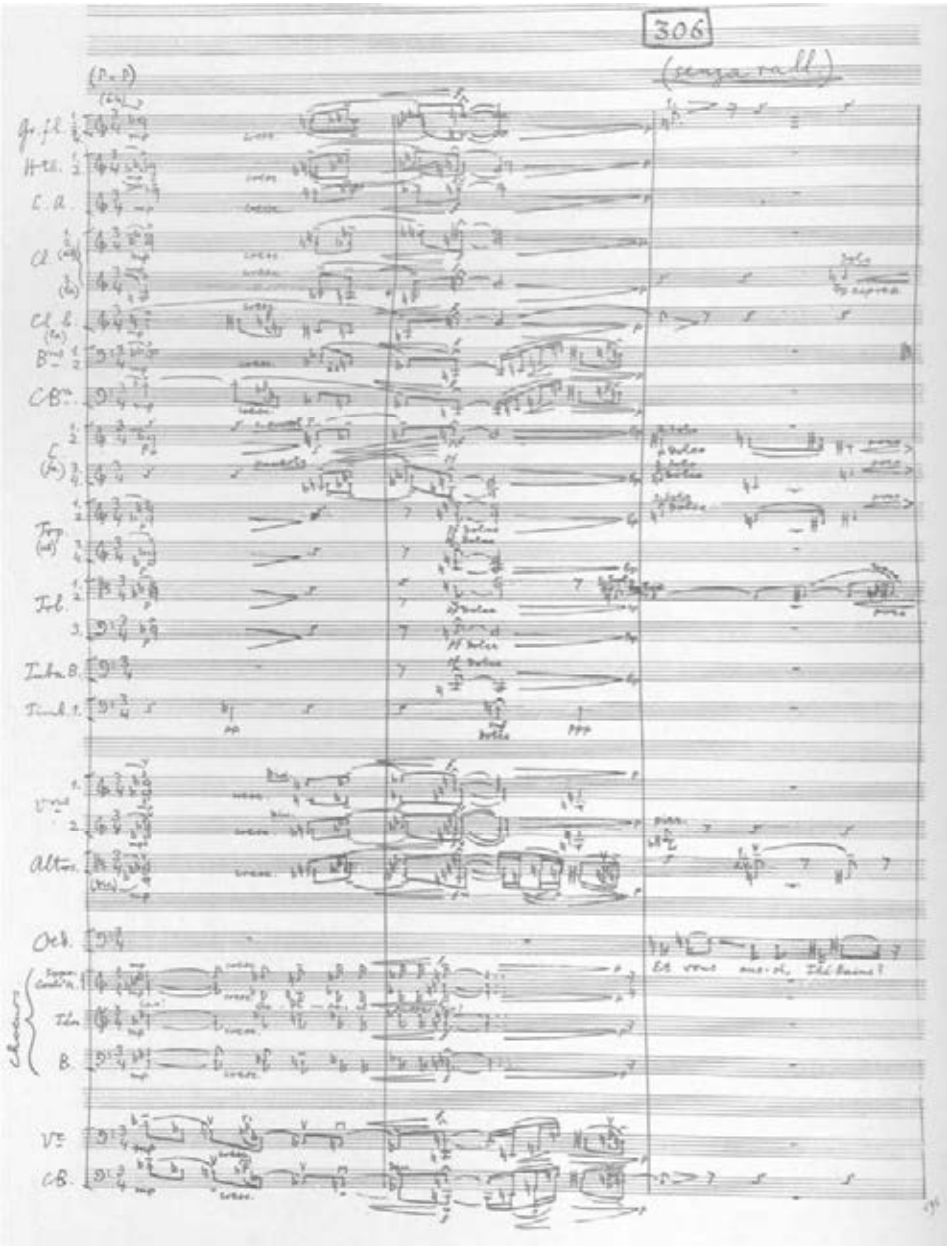


Abb. 150b: Manuskript Enescus, Ziffer [305]–[306]

Enescu kann dem Chor dieses polyphone Geflecht in den Orchesterstimmen entgegensetzen, weil sich die Chorstimmen an der entsprechenden Stelle im Unisono befinden und somit ausreichend Durchsetzungsvermögen besitzen. Außerdem sind die einzelnen Stimmen des Orchesters wie „Schatten", die das Unisono des Chores wirft. Das Gehör ist in der Lage, die Konturen trotz ihrer Unterschiede als Teil eines

organischen Ganzen wahrzunehmen. Das vorübergehende Abgleiten über die Cluster-ähnlichen Klänge innerhalb des konstant bleibenden Rahmens entsteht auf organische Weise. Hiermit liegt ein Beispiel für organische Entstehungsprozesse komplexer Klangstrukturen vor, wie sie häufig in den Werken Enescus zu finden sind. Beim Hören resultieren sie in einer Form wahrnehmbarer Komplexität, die nicht bloß aus einer Agglomeration von Klangereignissen besteht.

Die Orchesterstimmen der weiteren Chorstellen innerhalb des Klage-Monologs Ödipus' (Ziffer [307], [309]-2, [319]) sind nach demselben Prinzip komponiert, d. h. mit Harmonisierungen, die aus dem Melodieverlauf generiert werden. Hier die Passage des Chores bei [307]:

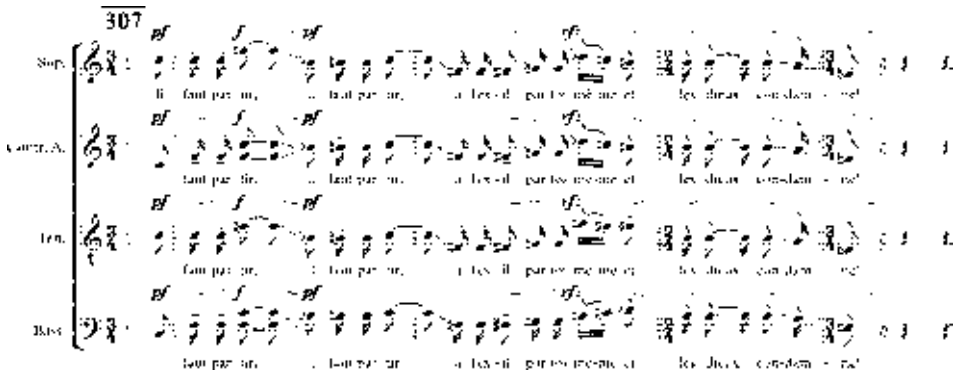


Abb. 151: Zweiter Chor-Einwurf bei [307]

Nachdem das erste „*Il faut partir*" [„*Du musst gehen*"] von dem Chor noch auf einem die Aufbruchsstimmung vermittelnden Quartsprung aufwärts im *f* gesungen wurde, erklingt das zweite „*Il faut partir*" wie ein kraftloses Echo des ersten im *pf* (ruhigere Intervallkonstellationen im Chor, mit prädominierender Konsonanz) und unterbricht diese Aufbruchsstimmung abrupt – als ob sich der Chor plötzlich bewusst werden würde, wie tragisch/widersprüchlich dieser Aufbruch und die Aufforderung dazu sind. Außerdem wird es im Gegensatz zum Sprung beim ersten „*Il faut partir*" auf einer Folge zweier aufsteigender Sekunden gesungen (*B-H/H-C*) – somit wird die Aufbruchsstimmung auch in dieser Hinsicht relativiert bzw. deutlich abgeschwächt; ebenso erfolgen an der darauffolgenden Stelle „*à l'exil par toi*" (*F-Fis-G*) Sekundschritte aufwärts, die auf das „*(toi) même et les dieux condamné*" zielen und dort „klagend" auf dem Motiv Ödipus' wieder abwärts geführt werden (*Des-C-H-A*). Der Klage-Gestus wird hier also mit einem dreifachen Anlauf vorbereitet und dadurch intensiviert.

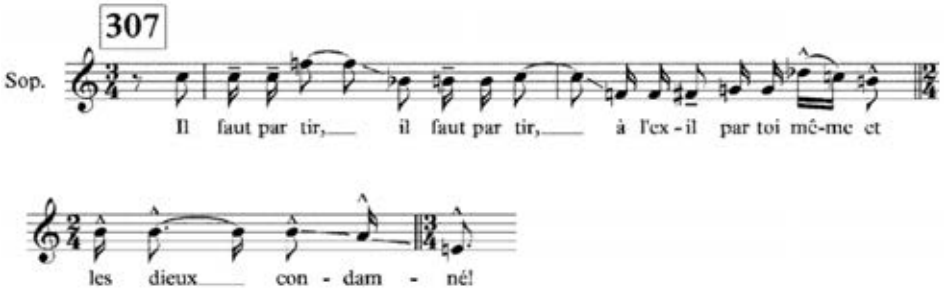


Abb. 152: Sopranstimme bei [307]

Wie bei der zuvor beschriebenen Stelle bei [305] werden auch in diesem Abschnitt die Melodien der Chorstimmen in die Homophonien der Orchesterstimmen projiziert. Im Gegensatz zu der Stelle bei [305] ist die Einordnung dieser Strukturen in herkömmliche funktionale Zusammenhänge von Beginn an schwieriger. Der Chor singt fast ausschließlich im Unisono, und muss dies tun, da er eine von vielen Stimmen innerhalb des heterophonen Geflechts ist. Das „Ausgangs-Tonzentrum" *Des* ist diffuser und nur das „Zielton-Zentrum" *E* ist bestimmter; bei [307]+1 wird die Aura eines Tonzentrum *Des* evoziert; der Zersetzungsgrad der Musik ist von Anfang an höher, die darin enthaltene Spannung ebenso. Diese Gestaltungsweise entspricht der Tatsache, dass es sich um den zweiten Einsatz des Chores in dieser Passage handelt und Enescu hier folgerichtig auf eine Intensivierung des Ausdrucks abzielt.

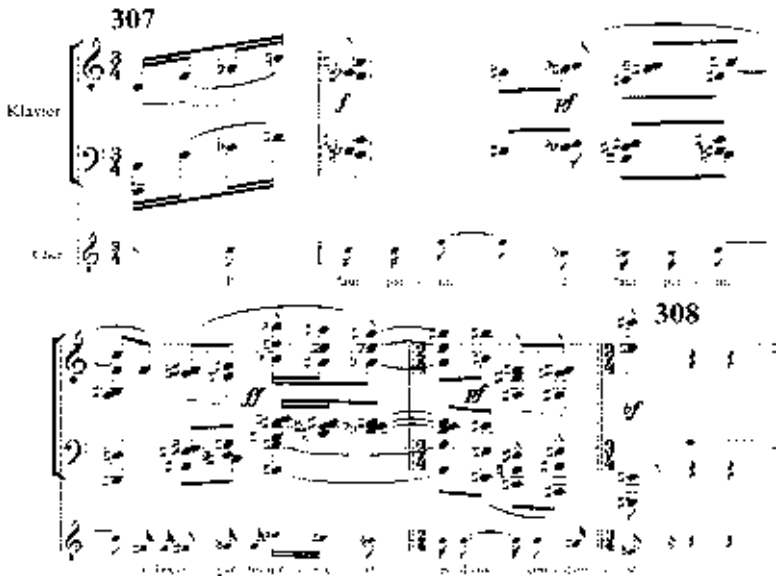


Abb. 153: Zweiter Choreinwurf [207]–[208]

Chor- und Orchesterstimmen ergeben gemeinsam ein hochkomplexes polyphones Geflecht eigenständiger und dennoch zusammengehöriger Stimmen heterophoner Substanz. Die Analyse erfolgt ausgehend vom Gestus der Melodie im Sopran (Abb. 152), von der aus dann die weiteren Stimmen in Chor und Orchester beschrieben werden:

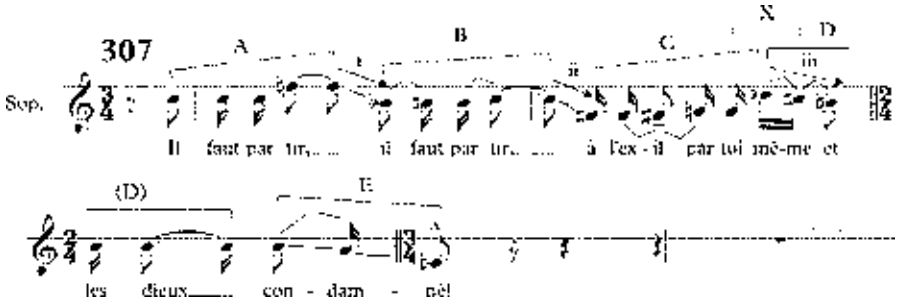


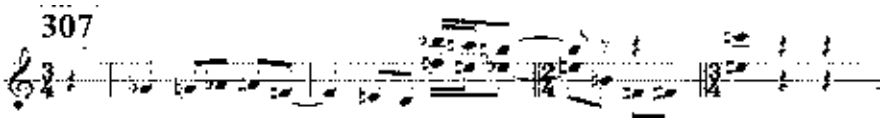
Abb. 154: Sopran-Chorstimme bei [307] mit Markierung der Baueinheiten

Die Melodie weist eine klare Bauweise auf (siehe Abb. 154): Mit drei Schwüngen (A, B, C) wird der „Höhepunkt" (bei X) erreicht. Diese melodische Klimax korrespondiert mit der inhaltlichen Aussage. Die Schwünge selbst weisen auch jeweils die gleiche Bauart auf: Einer dreifachen Tonrepetition folgt ein Quartsprung aufwärts (A); danach wird diese Zelle eine Quinte tiefer wiederholt (i). Dieses Bauschema wird jedoch schon bei (B) variiert: Die Tonrepetition enthält einen Sekundschritt aufwärts (*B-H*), und der Sprung aufwärts ist kein Sprung mehr; er wird ausgespart und durch einen Sekundschritt ersetzt (die Dynamik der Aussage erhält dadurch ihren zögerlichen/nachdenklichen/innehaltenden Charakter). Der dritte Schwung erfolgt wieder eine Quinte tiefer (ii). Die Tonrepetition ist verlängert und enthält zunächst wieder keinen Sprung aufwärts, sondern zwei Sekundschritte aufwärts – das Fundament diese Melodie ist nicht fest, sondern instabil, allerdings mit stabilen Klangkonturen. Der Sprung aufwärts wird nachgeliefert und erhält durch die Verzögerungen und durch die Tatsache, dass er in (B) ausgespart wurde, besonderen Nachdruck, was auch dem Höhepunkt des textlichen Inhalts entspricht. Außerdem liegt nicht ein Quartsprung wie in (A) vor, sondern ein spannungsbeladener Tritonus-Sprung. Danach erfolgt kein Sprung abwärts wie bei (i) und (ii) und somit kein Weiterführen der Melodie auf dem Ton einer Quinte tiefer, sondern der Klimax der Melodie: Die beiden Melodiebögen (D) und (E), mit ihren absteigenden Sekundschritten (iii), führen die Spannung zurück auf das „Anfangsniveau" und ergeben dabei zugleich das Leitmotiv *Œdipe le prédestiné*. Das starke An- und Abschwellen des Energiepotenzials erzeugt den intensiven und expressiven Gehalt der Melodie dieser Chorpassage.

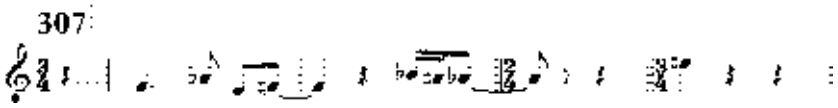
Die Intervalle innerhalb der klar strukturierten Bauweise der Passage werden flexibel behandelt, es geht mehr um die Bewegungsrichtung und den daraus resultierenden Gestus als um die Einhaltung genauer Intervallkonstellationen. Gleichzeitig werden Sprung- und Schrittbewegung der Melodien gezielt genutzt, um den expressiven Gehalt und das Energiepotenzial des Inhalts wiederzugeben. Daraus ergibt sich einer-

seits das Gefühl des ständig Neuen beim Hören, und andererseits ist damit die Wiedererkennbarkeit gewährleistet.

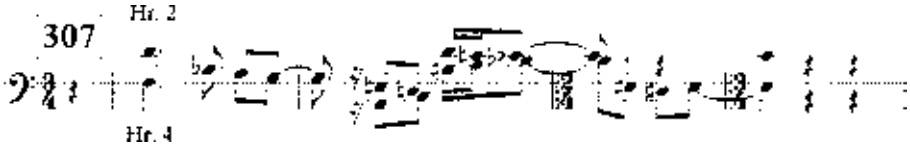
Betrachtet man nach der Analyse der Sopranstimme die weiteren Stimmen im Chor und Orchester, lässt sich erkennen, dass es in dieser Passage drei weitere Nebenformen dieses Grund-Gestus gibt (α, β, γ, jeweils mit entsprechenden Varianten).

α: 

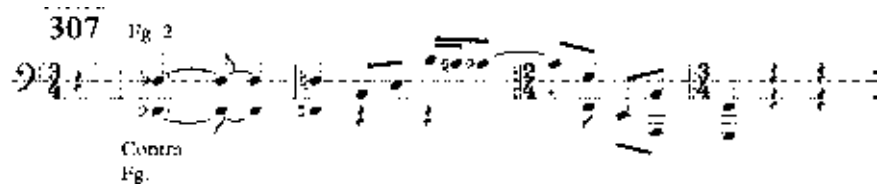
Diese Form ist bei den Flöten zu finden. Von ihr gibt es mehrere Varianten, es ist keine Grundform festzulegen, vielmehr ist der Variantenreichtum fester Bestandteil ihrer Faktur und ihres Charakters.

β: 

Diese Variante (β) wird von der Oboe 2 gespielt; sie existiert in einer weiteren Sub-Variante beim Horn 2 und Horn 4:



Es lässt sich erkennen, wie diese Stimmen einerseits teils gespiegelte Varianten von β sind und wie zugleich die variierten Stellen in den Passagen selbst Elemente der anderen Varianten der Melodie aufnehmen; es wird also mit bekanntem Material variiert. Durch das Variieren verschiedener Bauelemente der Urform der Melodie (Abb. 153 und 154) entstehen im Moment durch eine Verschmelzung mehrere simultan erklingende Varianten, durch die eine Entfächerung auf das Orchester vollzogen wird.

γ: 

Die entscheidende Änderung in der Nebenform γ sind im Vergleich zu der Grundform und den Nebenformen α und β die lang-ausgehaltenen Töne in [307]+1, die den aufsteigenden Sekundschritt hervorheben. Ansonsten kommen nur Elemente vor, die schon aus den anderen Formen bekannt sind.

Die Töne der einzelnen Nebenformen sind wiederum so ausgewählt, dass vertikale Sekundspannungen entstehen, die wie Zusatztöne wirken (schwarze Markierungen). Dies kann sehr gut am Beispiel des Zusammenspiels der Grundform mit α und dem Zusammenspiel der vier Flöten nachvollzogen werden. Dabei entstehen auch unterschiedliche Melodiebögen auf Grundlage desselben Gestus (geschwungene rote Pfeile) und heterophone Strukturen (rote Pfeile):

Urform + Nebenform α:

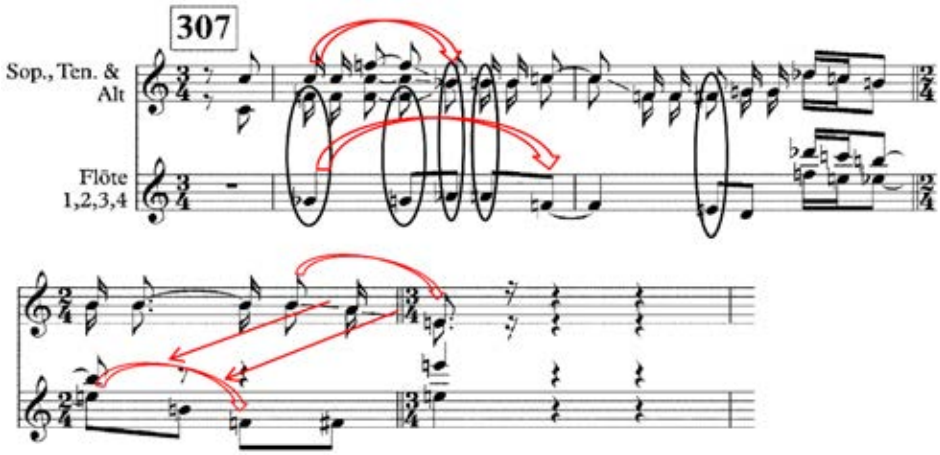


Abb. 155: Chorstimmen und Flöten 1–4 bei [307]

Durch die Hinzunahme von β und γ wird die chromatische Schärfe auf der Vertikalen weiter intensiviert. Zugleich sieht man, dass die Spannungen sukzessiv und z. T. wie im klassischen Kontrapunkt auf gehaltenen Harmonien eingeführt werden, was die Schärfe der Spannung abschwächt.

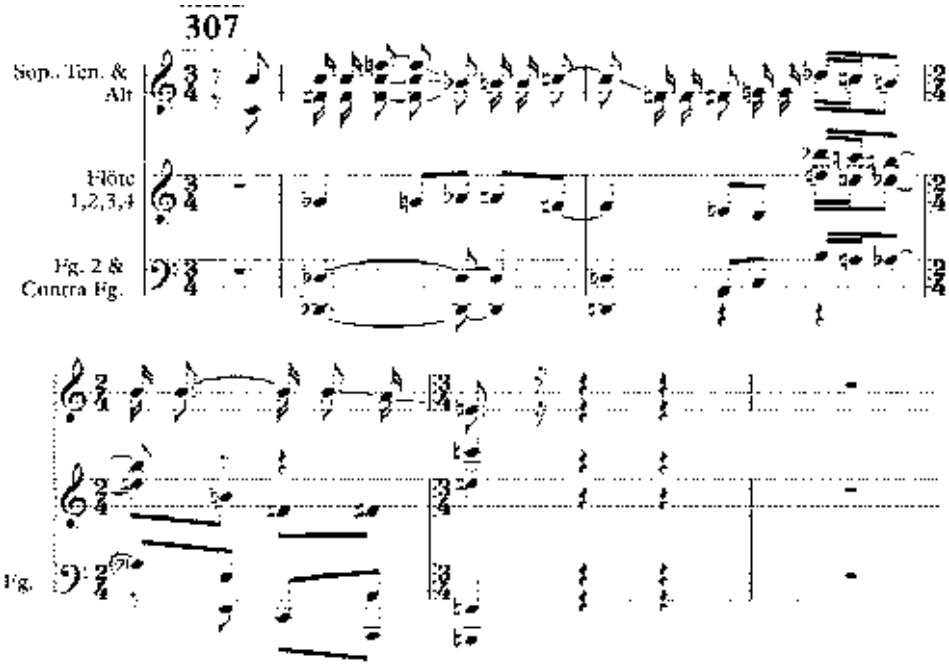


Abb. 156: Chorstimmen, Flöten 1–4 und Fagott 2 und Kontrafagott bei [307]

Bei den Hörnern kann der Spannungsaufbau ebenfalls durch die Verwendung verschiedener Nebenformen der Urform nachvollzogen werden:

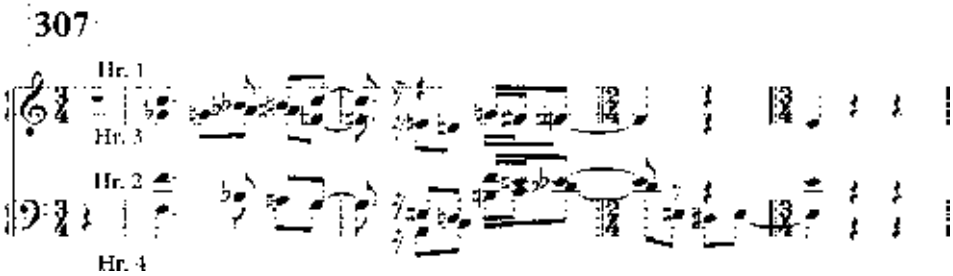


Abb. 157: Stimmen der Hörner bei [307]

Horn 1 spielt die Grundform, bzw. die Urform; Horn 2 spielt β, Horn 3 spielt α und Horn 4 eine Variante von β, mit Elementen aller anderen Formen.

Keine Stimme ist exakt wie die andere und doch entstammen alle dem gleichen Gedanken, dem gleichen Gestus, der in der Sopranstimme zu finden ist.

Der dritte Choreinwurf bei [308]+3 ist wie die beiden Choreinsätze zuvor gebaut und enthält zwei Mal das Motiv *L'exil*.

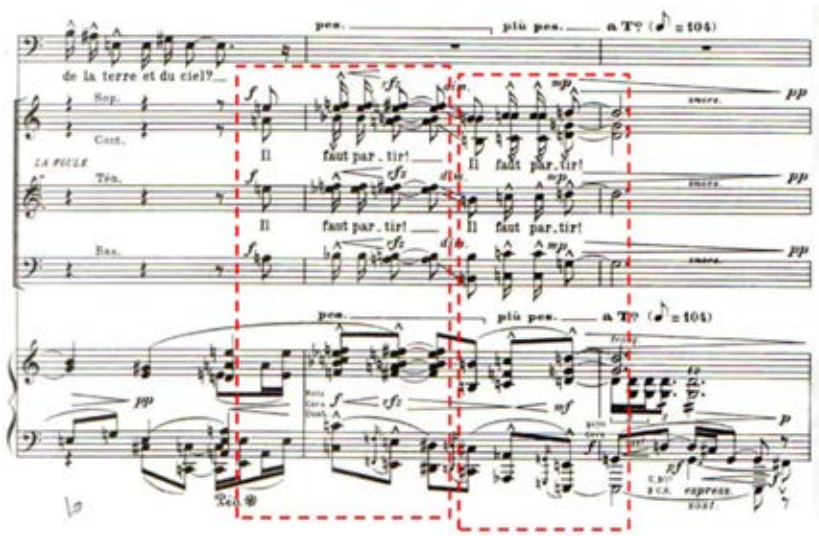


Abb. 158: dritter Choreinwurf bei [308]+3 mit Markierung des Leitmotivs *L'exil*

Hiermit endet die Betrachtung der Entstehung von komplexen Korrespondenzen zwischen einem urmelodischen Gestus und deren Projektion in verschiedenen Stimmzusammensetzungen.

Ab [309] erklingt das *Prédestiné*-Motiv im Kontrafagott und den zweiten Kontrabässen zusammen mit Ödipus' Worten „*Je marcherai dans les ténébres, seul, toujours seul!*" [„*Ich werde in Dunkelheit wandern, allein, immer allein!*"] Die ewige Dunkelheit war und ist das Schicksal des Prédestiné. Gleichzeitig erklingt das Motiv Antigones, die kurz darauf selbst nochmal das Wort ergreift und somit die letzte Untereinheit des 10. Abschnitts eröffnet ([310]–[312]):

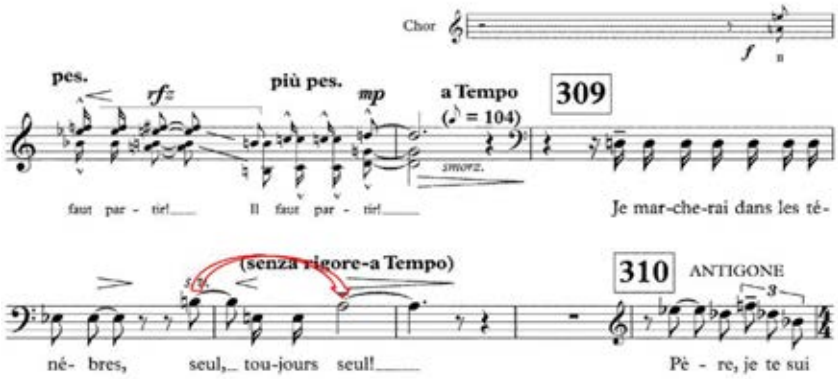
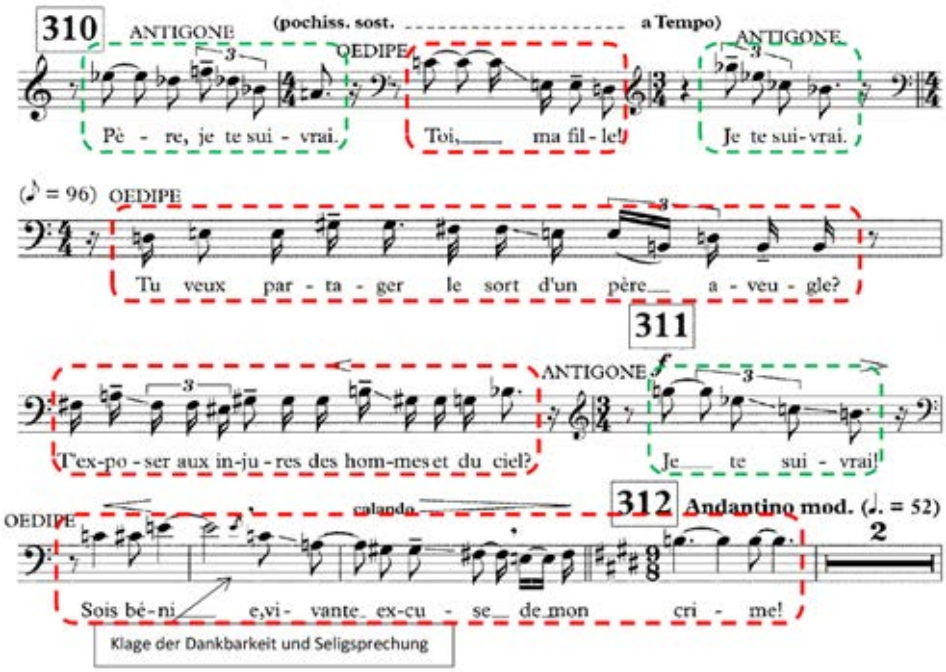


Abb. 159: *Œdipe le prédestiné* beklagt sein zukünftiges Schicksal

Tab. 12: Untereinheiten des 10. Abschnitts

Abschnitt	Ziffer	Handlung
10	304 – 305	Kreon schickt Ödipus fort
	305 – 310	Der Chor verabschiedet Ödipus
	310 – 312	Antigone geht mit Ödipus / Klage Ödipus



I a)	II a-c)	III γ-ε)	IV Antigone	V a)
I a)	II a-c)	III γ-ε)	IV Ödipus	V a)

Abb. 160: letzte Untereinheit des 10. Abschnitts von Akt III

Auch diese nächste Untereinheit ([310]–[312]) weist eine klare Struktur auf, innerhalb derer sich die Melodien von Antigone und Ödipus in Dialogform entfalten und dabei ein kurzes Duett bilden, in dem Antigone jedoch immer wieder nur die Worte „*Je te suivrai!*“ [„*Ich werde dir folgen.*“] wiederholt. Ödipus beklagt die Konsequenzen, die Antigones Entschluss für sie selbst haben wird, durch die Formulierung von Begleiterscheinungen und Folgen von Schicksalsschlägen: Hoffnungslosigkeit, Zukunftsängste, Verlust der Ehre[482]. Dieses kurze Duett ist ein Beispiel für eine Form gemeinsamer Klage mit Rede und Gegenrede, wie sie auch in traditionellen Toten-

482 Vgl. Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 203.

und Begräbnisbräuchen vorkommt[483]. Die Wörter *„Sois bénie, vivante excuse de mon crime!“* [*„Sei gesegnet, lebende Rechtfertigung meines Verbrechens!“*] beinhalten einen Teil der Kernaussage der Interpretation der Tragödie durch Fleg und Enescu. In diesen Wörtern kommt zum Ausdruck, dass trotz der Ungeheuerlichkeit der Verbrechen Ödipus', der Mensch, der aus diesem Verbrechen hervorgegangen ist, voll Güte und Mitgefühl ist. Ihr Sein – Antigones Dasein – rechtfertigt Ödipus' Handeln und entlastet ihn von der Schuld vor den Thebanern und den Göttern. In der Fassung Flegs und Enescus ist es letztlich Antigones Handeln, das Ödipus seine Freiheit zurückgibt und ihn vollends aus den Fängen des Schicksals befreit. Bei diesem Ausspruch Ödipus' ([312]-2–[312] in Abb. 160) handelt es sich um einen Sonderfall der Klage: Die Kontur der Melodie weist einen eindeutig klagenden Charakter auf. Dieser steht im Widerspruch zum Inhalt der Aussage, mit der Ödipus seine Freude über Antigones Verhalten zum Ausdruck bringt. Es handelt sich somit um eine Passage, die textlich eine positive Wendung des Geschehens suggeriert und in der es um Hoffnung und Dankbarkeit geht. Dass dies dennoch über den eindeutig klagenden Gestus zum Ausdruck kommt, liegt daran, dass Antigone durch ihre Selbstopferung zur „lebenden Entschuldigung der Vergehen ihres Vaters“ wird [*„vivante excuse de mon crime“* siehe Abb. 160] und die keimende Hoffnung somit lediglich eine Fortsetzung des Leids auf anderen Ebenen bedeutet. In dieser Klage kommt deutlich die Simultaneität zweier Gefühlsebenen zum Ausdruck: Die Dankbarkeit über die Selbstaufopferung Antigones einerseits und die Konsequenzen ihres Handelns für ihr eigenes Fortleben andererseits.

Ab [312] folgt der letzte Teil Abschnitt des III. Aktes, in dem Ödipus seinen Abzug verkündet:

Tab. 13: Formale Gliederung des 11. Abschnitts des III. Aktes

Abschnitt	Ziffer	Handlung
10	304 – 305	Kreon schickt Ödipus fort
	305 – 310	Der Chor verabschiedet Ödipus
	310 – 312	Antigone geht mit Ödipus / Klage Ödipus
11	312 – 318	Abschiedsklage Ödipus
	318 – Ende Akt III	Schlussklage des Chores

483 Eine besonders eindrückliche Form antiphoner Klage ist die gjama aus Albanien, bei der Männer mit extrem lauten Schreien die Frauen dazu auffordern zu weinen und zu klagen, wodurch ein responsoriales Verhältnis zwischen den Gruppen etabliert wird, das für den weiteren Verlauf der Klage aufrechterhalten wird (siehe Bledar Kondi, *Death and Ritual Crying. An anthropological approach to Albanian funeral customs*, Berlin 2012).

8.11 11. Abschnitt

Et, maintenant, conduis mes pas.
Pluisqu'au malheur prédit,
Le dieu fut veridique, au bonheur annoncé,
il ne faillira pas.
Je vais errer, errer, jusqu' aujour fatidique,
Où d'invisibles dèités m'accueilleront mourant au bord d'un bois sacré.
Alors, ingrats Thébains, vous vous repentirez.
Qui, qui, l'heure luira, vers mon heure derniére,
où pour votre salut vous viendrez m'implorer.
Mais Œdipe á son tour sera dur aux prières :
car le Destin vaincu lui rendra la lumiere,
et vous serez maudits, vous tous qui maudisez!

(Libretto Fleg/Enescu)

Der neue Abschnitt bringt eine grundsätzliche Veränderung der musikalischen Strukturen mit sich: Ab Ziffer [312] weicht das komplexe polyphone Geflecht in den Orchesterstimmen einem nicht weniger komplexen vibrierenden Ison der Flöten, Klarinetten, des Klaviers und der Harfe, durch den eine neue klangliche Atmosphäre entsteht. Dieser Ison bleibt beinahe durchgehend bis [318], also bis zum Ende des Aktes erhalten. Er bewegt sich chromatisch ab- und vor allem aufwärts und verändert dabei mehrfach seine Binnengestalt; er bildet den vorwärtsdrängenden Impuls, der die Atmosphäre bis zum Nachsatz (ab [318]) ausmacht.

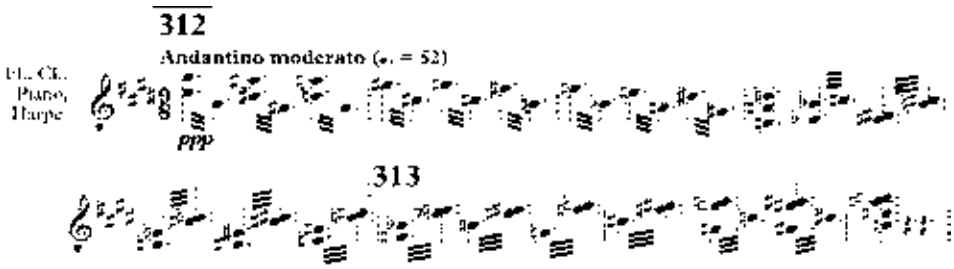


Abb. 161: Figurierter Ison der Orchesterstimmen ab [312]

Nach dem chromatischen Abstieg in den drei Takten ab [312] nimmt dieser Ison die Gestalt einer Variante des Leitmotivs *L'exil* an. Diese Variante erklingt noch zwei weitere Male bei [314] und [316]-1, wobei der Aufstieg jeweils über andere Akkordzusammensetzungen erfolgt. Gleichzeitig erklingen von [312] an neben diesem leitmotivischen Ison verschiedene Varianten des *Prédestiné*-Motivs und des *... qui gémit sous les poids des ses maux* …-Motivs. In den Folgetakten vollzieht sich in den Orchesterstimmen ein Verwandlungsprozess, der nochmals die enge Verwandtschaft und Variabilität der Leitmotive verdeutlicht.

In [312]+2 intoniert das Solo-Horn das Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* (Abb. 162 = rot); während dessen erklingen bereits zuvor zwei aufsteigende Sekundschritte beim

Violoncello solo (Abb. 161 = blau), die eine Verwandtschaft zum vorhandenen Material besitzen (die ersten zwei Töne des *Œdipe le prédestiné*-Motivs als Spiegelung). Die Pausen „schreien nach Klang“ und lenken die Aufmerksamkeit auf diese Töne des Cellos und ihre Funktion als subliminales Signal:

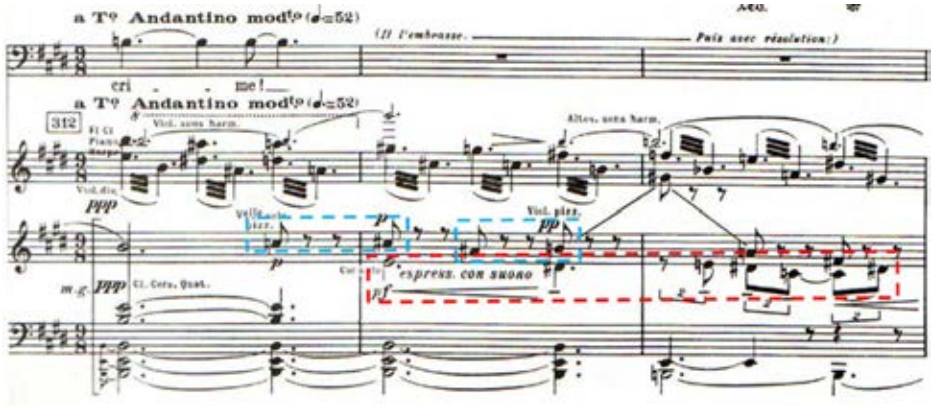


Abb. 162: Klavierauszug 1936, ab [312]

Die beiden aufsteigenden Sekundschritte können als ein „Keim“ interpretiert werden, der die Verwandlung der folgenden 26 Takte bis [318] vorwegnimmt und in Bewegung setzt; die Verwandlung wird von den verschiedenen Leitmotiven, die erklingen werden, und der Kraft des fortlaufenden Ison vorangetrieben. Bei [318] wird sich das Motiv *Œdipe le prédestiné* in die Gestalt seiner Umkehrung verwandelt haben, womit sich das Schicksal auch auf musikalischer Ebene in sein Gegenteil wendet.

Zunächst erklingt das Motiv *Œdipe le prédestiné* in seiner Ur-Gestalt aus dem Prolog und wird von … *qui gémit sous le poids de ses maux* … gefolgt. Bei [313]+2 weiten sich die Intervallschritte vom Anfang des Motivs … *qui gémit sous le poids de ses maux* … zwischenzeitlich zum Leitmotiv *Apollon rédempteur* (Grün in Abb. 163):

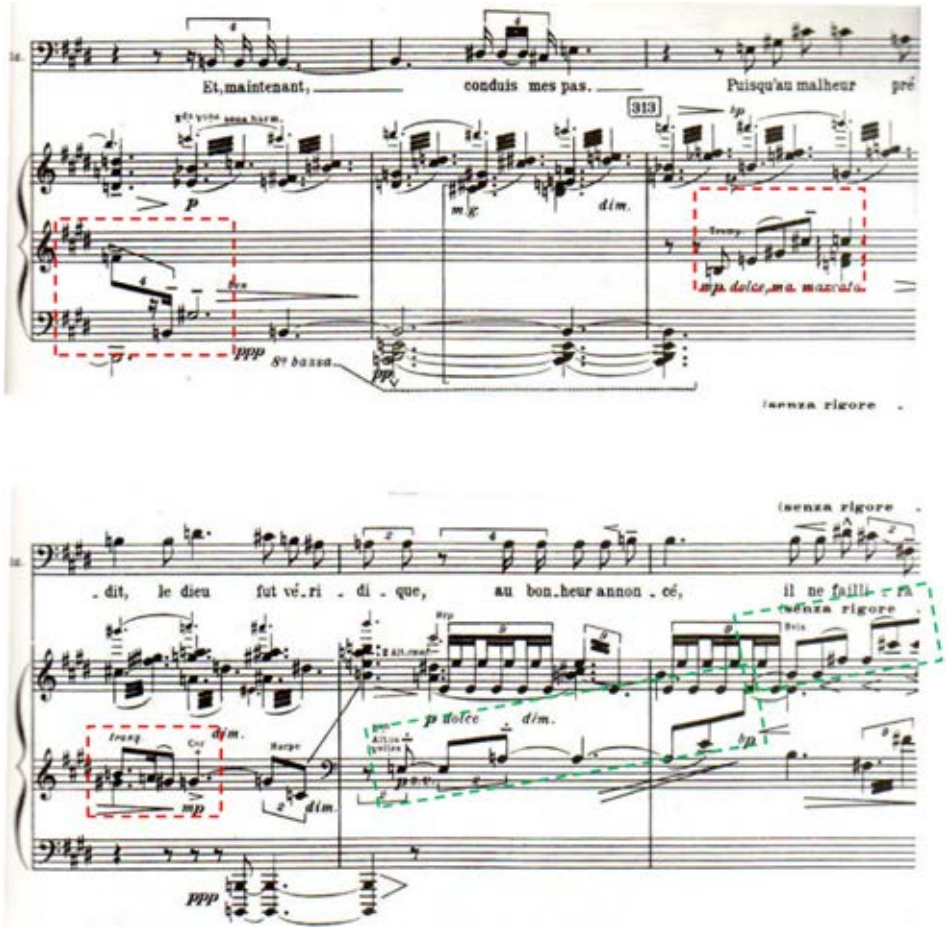


Abb. 163: Klavierauszug 1936, [313]-2–[314]

Bei [314] erfolgt ein weiterer Einsatz des *L'exil*-Ison, der sich bei [315]-2 und der Nennung von Ödipus' finaler Destination in das Motiv *Les Euménides au tombeau d'Oedipe* verwandelt; dabei ist die nahe Verwandtschaft zum Motiv *L'exil* (Rot in Abb. 163) nicht zu übersehen; direkt danach erklingt eine Variante des Motivs *Athènes, la cité de la paix et de la justice* (grün in Abb. 164):

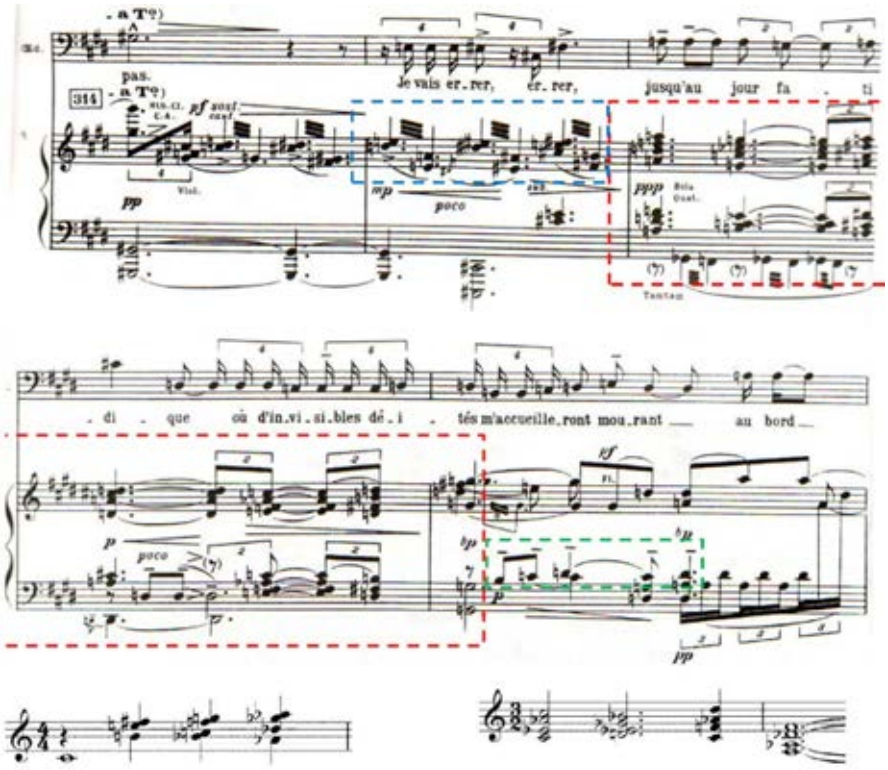


Abb. 164: Leitmotive *L'exil* (blaue Markierungen) und *L'Euménides au tombeaux d'Œdipe* (rote Markierungen) und Klavierauszug ab [314]

Auch die Nennung Thebens und der Fluch, den Ödipus gegen die Thebaner ausspricht, erfolgt auf dem entsprechenden Leitmotiv (*Thèbes en deuil*, rote Kreise in Abb. 165):

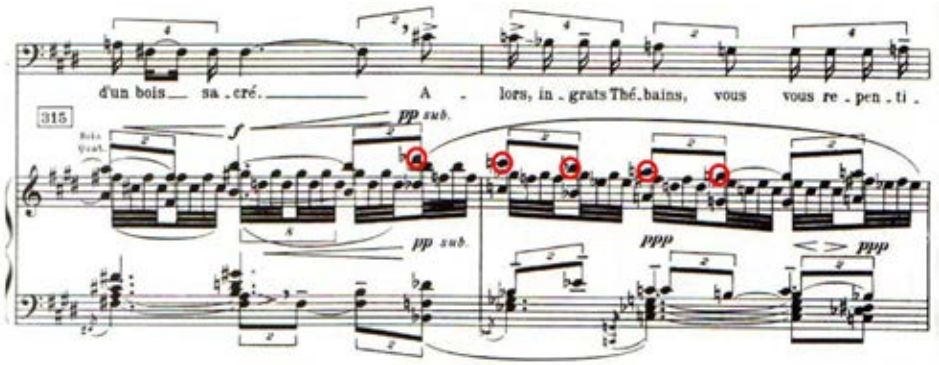


Abb. 165: Klavierauszug ab [315]

Bei [316]-2 erfolgt eine verstärkte Wiederaufnahme des *L'exil*-Ison, bei dem die Celli wie zu Beginn der Passage einen aufsteigenden Sekundschritt intonieren (blau in Abb. 165). Bei [316] spricht Ödipus eine Prophezeiung aus, und mehrere Varianten des Leitmotivs *Apollon l'oracle* erklingen (Blau in Abb. 165):

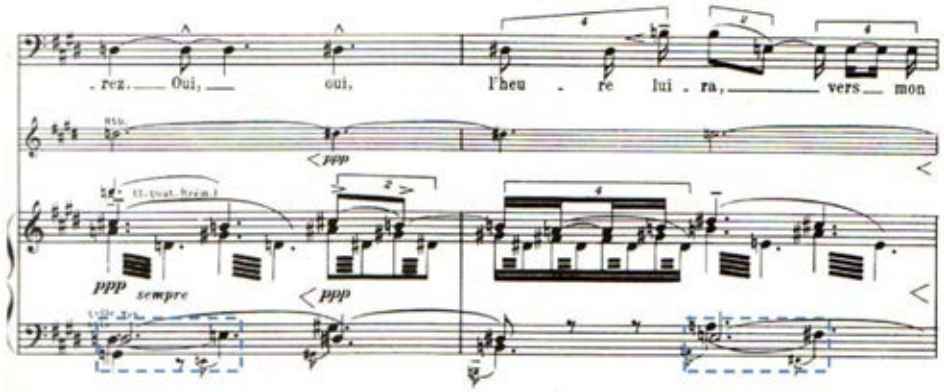


Abb. 166: Klavierauszug ab [316]-2

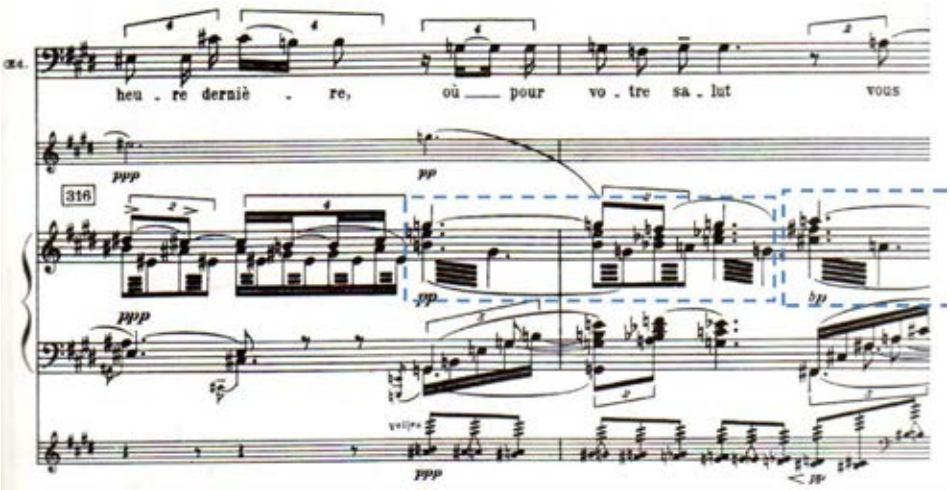


Abb. 167a: Klavierauszug ab [316]

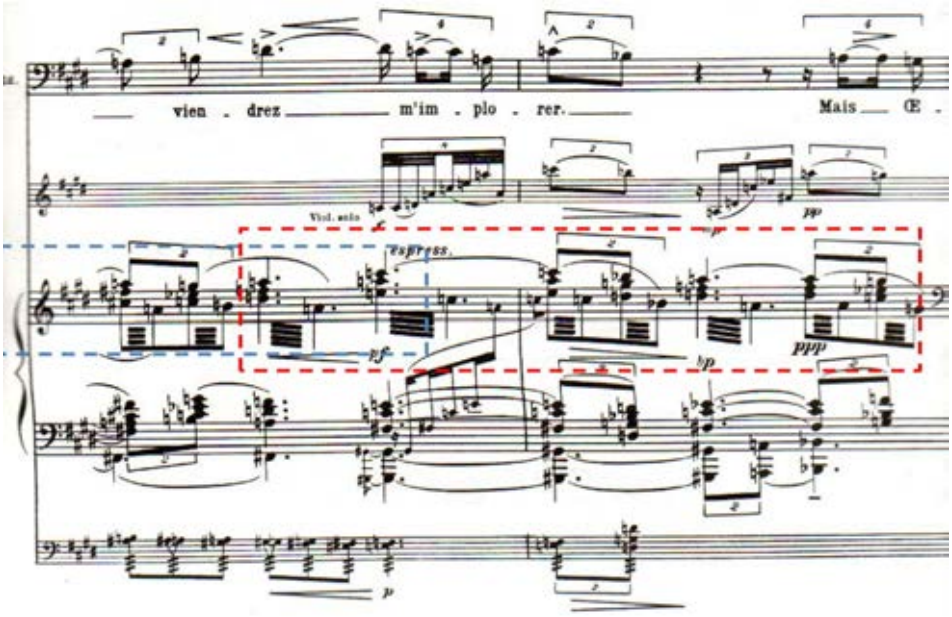


Abb. 167b: Klavierauszug ab [316]

Bei [317]-2 verändern sich die musikalischen Strukturen ein letztes Mal, wenn Ödipus prophezeit, dass sich das Schicksal gegen die Thebaner wenden und er selbst ins Licht zurückkehren wird.

Mais Œdipe á son tour sera dur aux prières :
car le Destin vaincu lui rendra la lumiere,
et vous serez maudits, vous tous qui maudisez!

(Libretto Fleg/Enescu)

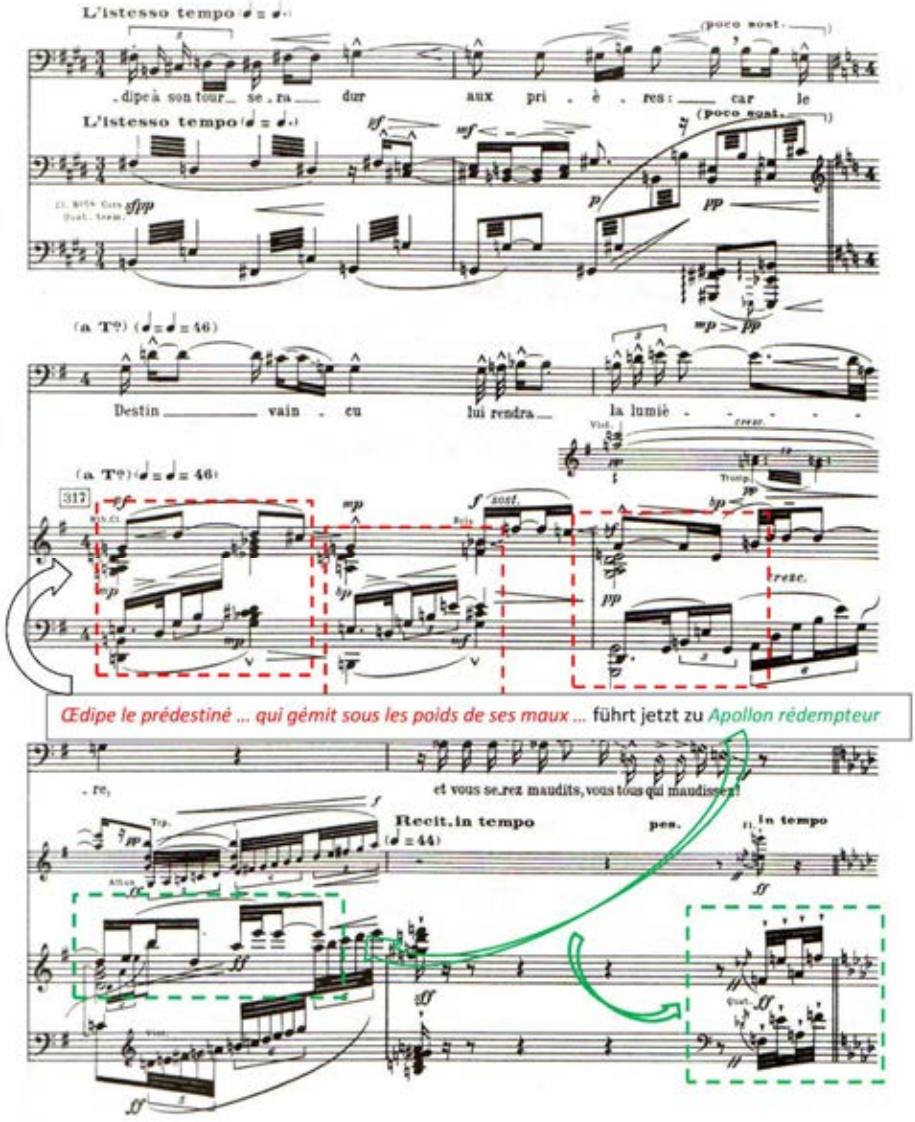
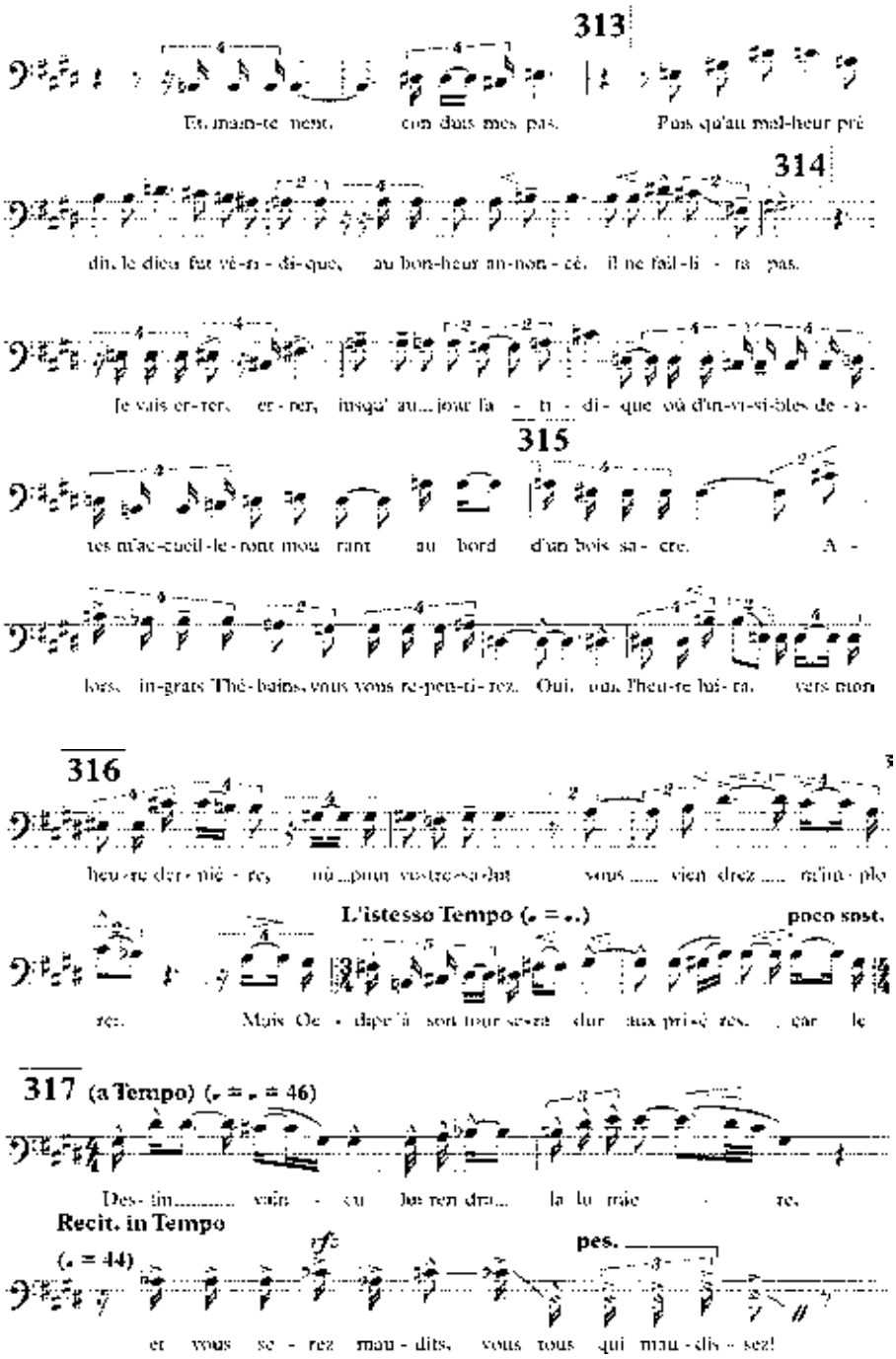


Abb. 168: Klavierauszug ab [317]-2

In den Melodien Ödipus' äußert sich der atmosphärische Wandel dieser Passage u. a. durch die häufig vorkommenden Quartolen. Sie verleihen seinen Aussagen durch den Konflikt zwischen Rhythmus und Metrum den entschlossenen Gestus und die Kraft, die Ödipus nun ausstrahlt.



I a-c)	II a-c)	III α)	IV Ödipus	V a)

Abb. 169: Ödipus' Prophezeiung, [313]-2–[317]

Auch in diesem Fall liegt wiederum eine strukturbildende Form zu Grunde, die die Freiheit der melodischen Variabilität ermöglicht:

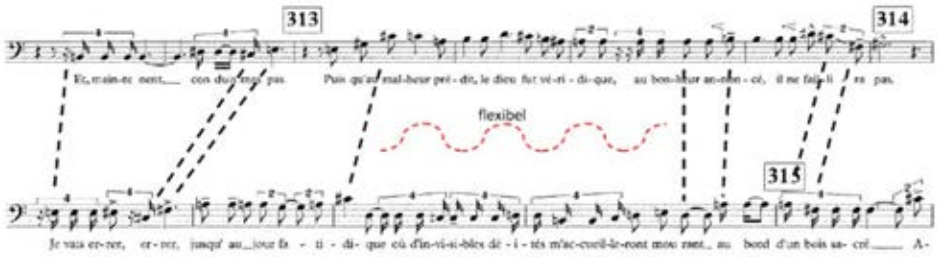


Abb. 170: Korrespondenzen zwischen den ersten beiden Phrasen von Ödipus ab [313]-2

Diesen beiden strukturell ähnlichen Abschnitten, die im Inneren jedoch eine große Variabilität aufweisen, folgt eine Klage Ödipus', in der er die künftige Reue des thebanischen Volkes beklagt und die den gesamten Abschnitt in zwei größere Untereinheiten gliedert.

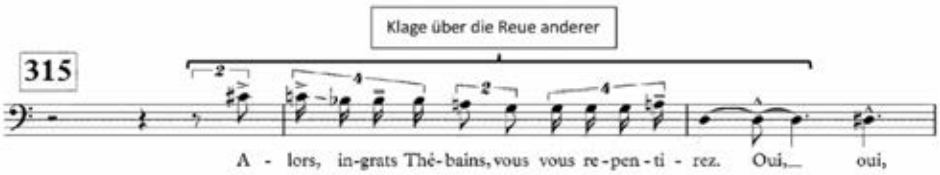


Abb. 171: Ödipus bei [315]; gliedernde Phrase zwischen [313]-2 und [317]+2

Nach dieser Klage über die Reue der Thebaner nimmt Ödipus den Gestus der vorhergehenden Melodien wieder auf und verwendet dabei ähnliche Elemente, die jedoch sehr stark variiert werden. Durch die Einhaltung von Proportionen zwischen Tonwiederholungen und wiederkehrenden Intervallkonstellationen ist die Erkennbarkeit gewährleistet:

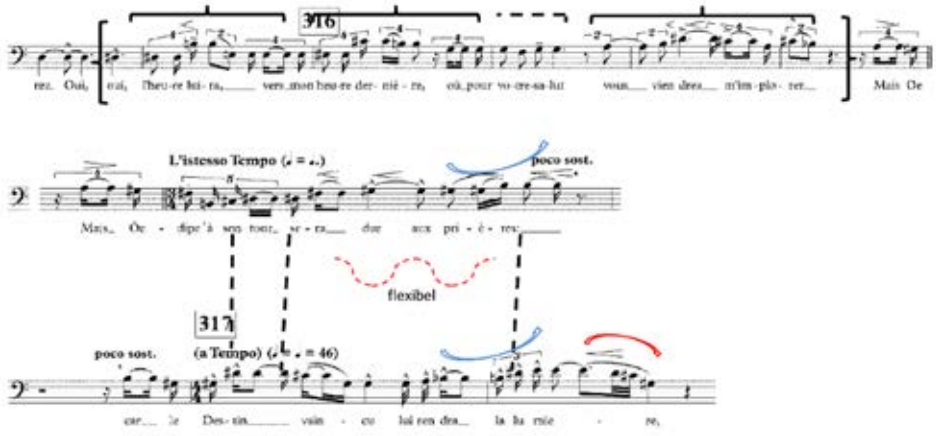


Abb. 172: Fortsetzung der Prophezeiung von Ödipus, [316]-1–[317]+2

Ödipus' schließt seine Prophezeiung über sein eigenes Schicksal und das der Thebaner mit den Worten „*Mais Œdipe à son tour sera dur aux prières; car le destin vaincu lui rendra la lumière, et vous serez maudits, vous tous qui maudisez!*“ [„*Doch Ödipus hat dann ein taubes Ohr für die Gebete; denn im Sieg über das Schicksal siehr er wieder das Licht, und ihr werdet alle verflucht sein, ihr alle, die ihr verflucht!*“]

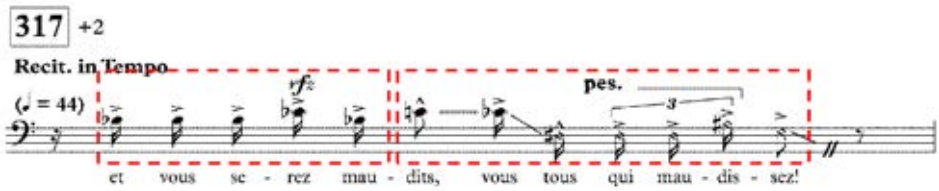


Abb. 173: Ödipus' letzte Worte im III. Akt

Dadurch, dass Ödipus mit diesen Worten die Melodie wieder aufgreift, mit der kurz zuvor noch der Chor Ödipus aufgefordert hat, die Stadt zu verlassen (vgl. unten Abb. 173), findet die Wendung des Schicksals auch auf musikalischer Ebene eine Entsprechung. Bei dieser Melodie handelt es sich zudem um eine Variante des Leitmotivs *Le destin/Son destin*, wodurch verdeutlicht wird, dass Ödipus' Schicksal in diesem Moment auch das Schicksal der Thebaner ist; sein Schicksal wird in diesem Augenblick zu ihrem Schicksal.

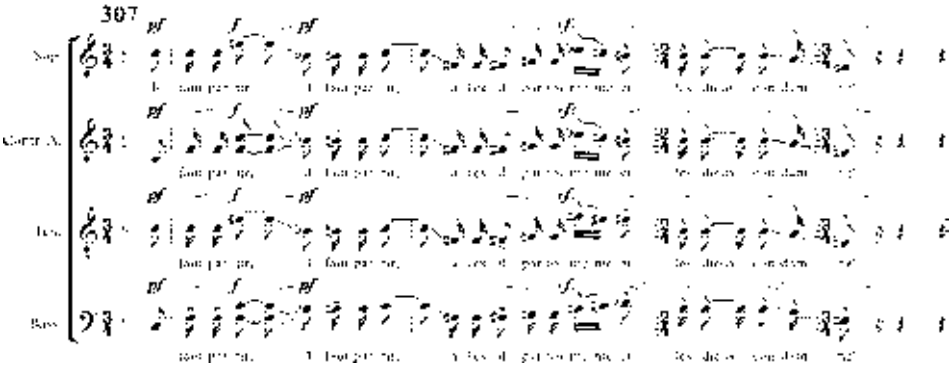


Abb. 174: Chor bei [307]

Mit Ziffer [318] beginnt die letzte Untereinheit des 11. Abschnitts, in dem Ödipus „torkelnd, tastend, auf Antigone gestützt“ die Bühne verlässt:

Tab. 14: Formale Gliederung des 11. Abschnitts

Abschnitt	Ziffer	Handlung
11	312 – 318	Abschiedsklage Ödipus
	318 – Ende Akt III	Schlussklage des Chores

Die zuvor begonnene „Umkehrung des Schicksals“ wird hier fortgesetzt und „vollzogen“. Die ersten vier Takte ab [318] evozieren eine vollkommen verwandelte Variante des Beginns des III. Aktes bzw. des Prologs: Auf einem Ison erklingt eine Variante von *Œdipe le prédestiné*.

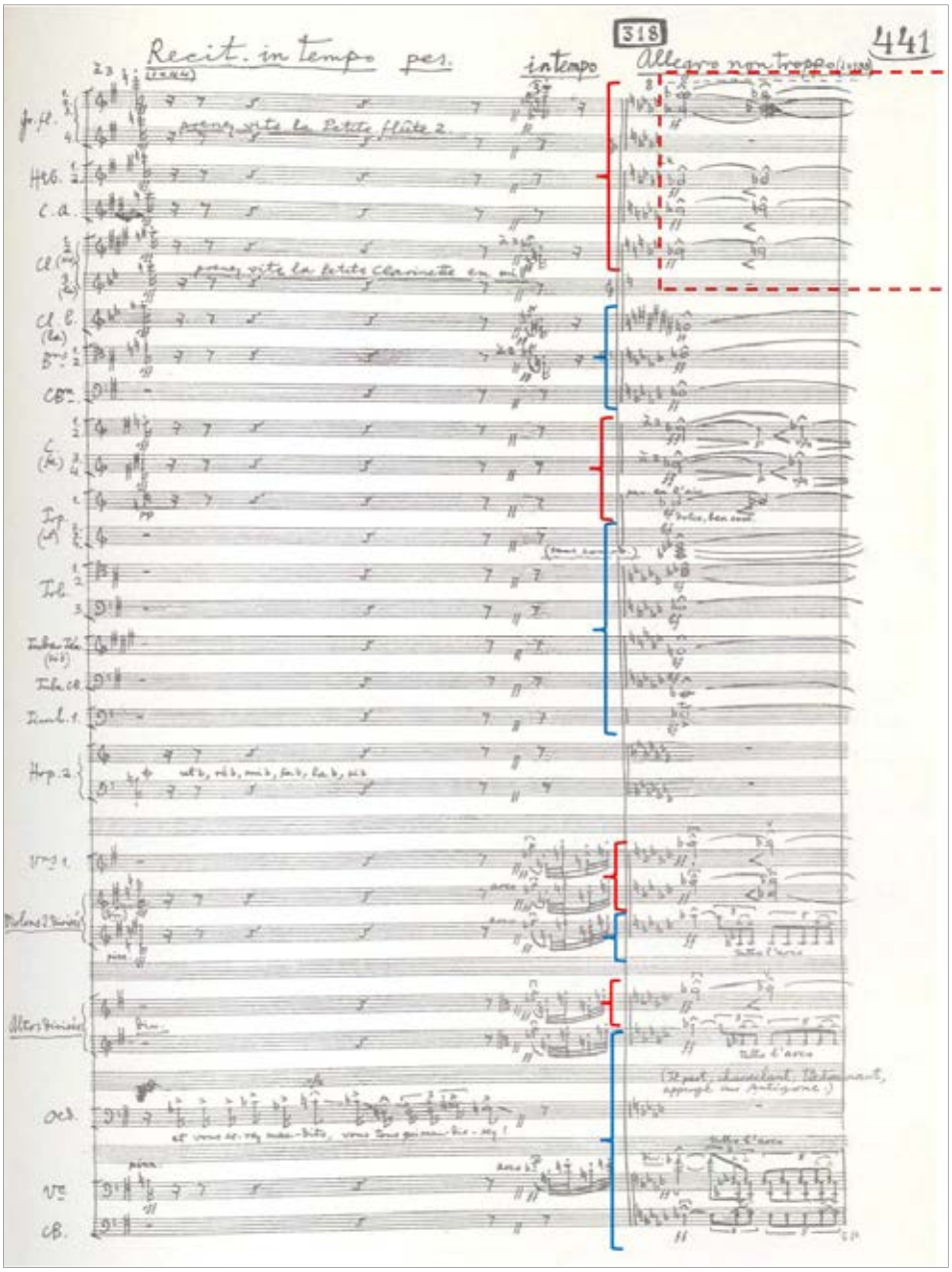


Abb. 175: Beginn der letzten Untereinheit des 11. Abschnitts; Ison (blau), Umkehrung des Leitmotivs *Œdipe le prédestiné*, Manuskript

Im Gegensatz zum Ison vom Beginn des III. Aktes und aus dem Prolog, der „aus dem Nichts“ erklang, handelt es sich bei diesem Ison um einen extrem starken, vibrierenden Ison, der in den Instrumenten Bassklarinette in A, Fagotte, Kontrafagott, Trompeten, Posaunen, Tuba, Kontrabasstuba, Pauken, einem Teil der zweiten Geigen, einem Teil der Bratschen sowie Violoncelli und Kontrabässe erklingt. Wieder haben wir es mit einer subliminalen Korrespondenz zu tun, die sich auf der Makroebene abspielt: Am Anfang erklang der Ison aus dem Nichts; im Verlauf von drei Akten nahm er verschiedene Zustandsformen ein, und nun zeigt er sich in voller Entfaltung in höchster Dichte und Dynamik. In ihm kommt die Kraft zum Ausdruck, die für die Vollendung der Verwandlung aufgebracht werden musste. Diese Verwandlung ist in der Melodie enthalten, die von den Flöten, den Oboen, dem Englischhorn, den 1. und 2. Klarinetten in B (später Klarinette in Es), den 1. Violinen sowie einem Teil der Bratschen intoniert wird und besagte Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné* ist. Diese Melodie ist eine exakte Umkehrung jenes zentralen Leitmotivs.

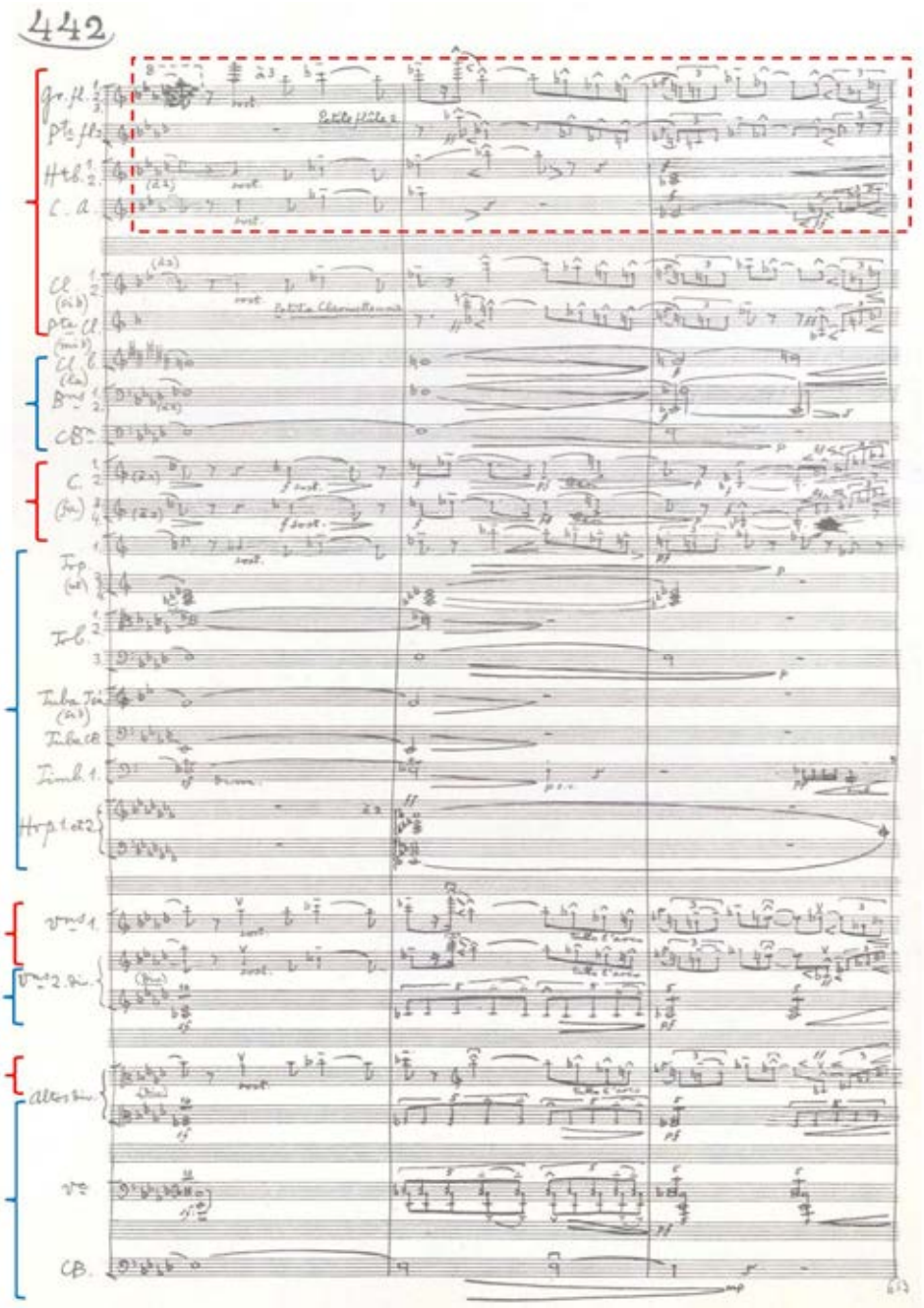


Abb. 175 (Fortsetzung)

Am Ende dieses Aktes mit seinen gewaltigen Ereignissen ist das Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* „umgekehrt“ worden: Der „Prédestiné“ hat das Schicksal „überwunden“ und es in das Gegenteil umgewandelt; die Sekundschritte, die nun aufsteigen, führen ihn über das Leid zur Erlösung. Dass die Überwindung des Schicksals auch unmittelbar mit dem Verhalten Antigones zu tun hat, wird an dieser Melodie auch deutlich. Eine Variante ihres Motivs erscheint unmittelbar nach der Umkehrung von *Œdipe le prédestiné*, wobei wiederum die Verwandtschaft der Motive nachvollziehbar wird:

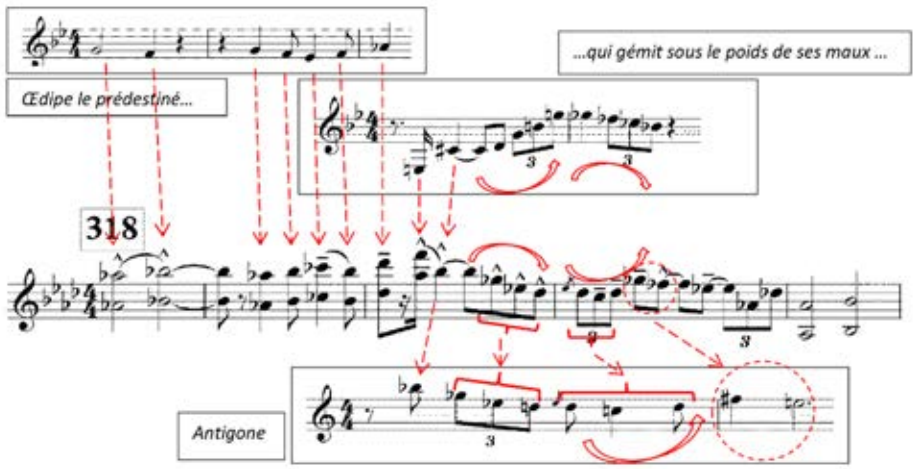


Abb. 176: Oben: Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* und *… qui gémit sous le poids de ses maux* …(oben); unten Umkehrung der Motive bei [318] (Mitte); Motiv Antigones (unten)

Der Chor, der vier Takte später mit einer abschließenden Klage einsetzt, intoniert einen ‚Klangschatten‘ dieser Melodie, in dem die gleichen Intervalle verwendet werden:

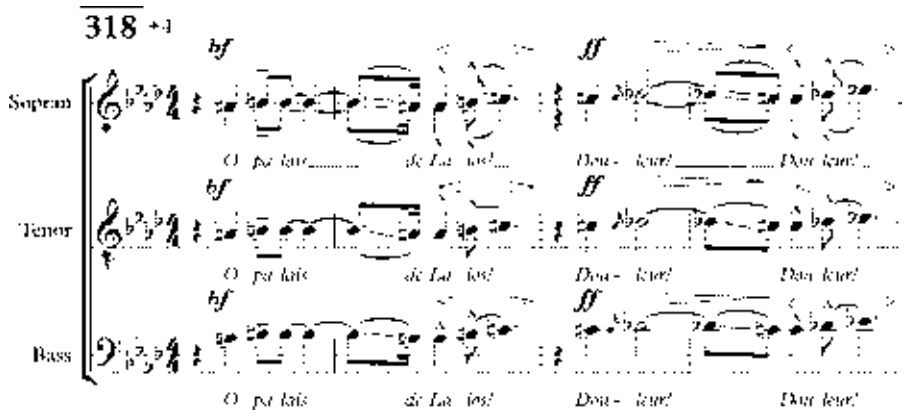


Abb. 177: Einsatz des Chores bei [318]+4 bis [319];
Variante der Umkehrung des Leitmotivs *Œdipe le prédestiné*

Im Verlauf dieser Analyse wurde wiederholt auf die feinen Details hingewiesen, mit denen Enescu den agogischen und dynamischen Ausdruck der Gesangsmelodien steuert und mit denen er auch die Orchesterstimmen behandelt. Auch konnte gezeigt werden, dass die Orchesterstimmen nie lediglich die Funktion der Begleitung erfüllen, sondern stets auch bedeutungstragende Funktion im Kontext der Handlung besitzen und mit ebenso viel Detailreichtum ausgestattet sind wie die Melodien, die im Vordergrund stehen. Dieses Charakteristikum der Musiksprache Enescus kann an den letzten Takten des III. Aktes nachvollzogen werden. Die für die Interpretation maßgeblichen Informationen werden über die Melodien des Orchester vermittelt: Durch sie erfahren wir die bereits angesprochene Tatsache, dass *Œdipe le prédestiné* ins Gegenteil umgewandelt wurde, dass Antigone ein wichtiges Element dieses Umwandlungsprozesses ist und dass dies alles in Hinblick auf die Wirkung des *Apollon rédempteur* zu verstehen ist, also des Leitmotivs, das ab [320] vom Orchester intoniert wird (vgl. Abb. 178d). Nicht nur die Tatsache, dass *Œdipe le prédestiné* umgekehrt wurde, ist wichtig, sondern ebenfalls die Art und Weise, wie diese Umkehrung erfolgt ist. Es erklingt von Beginn an im *ff* und steigert sich sogar noch bis zum *fff*. Beinahe jeder Ton des Motivs ist mit einer zusätzlichen Betonung versehen (*rfz*, *sfz*, ^ , ‾). Dass Enescu auch die Orchestrierung zu einem bedeutungstragenden Element erhebt, wird ebenfalls an diesem Beispiel deutlich. Am Anfang der Oper im Prolog erklingt *Œdipe le prédestiné* im tiefen Register beim Fagott. Nun erklingt es hier im extrem hohen Register bei den Flöten (*a‘‘‘*), von denen eine zusätzlich noch zur Piccolo wechselt. Auch eine der Klarinetten wechselt zur Klarinette in Es, so dass sich der Klang dieser Melodie gänzlich aufhellt. In dieser gestalterischen Arbeit mit den Registern spiegelt sich wiederum die körperlich-gestische Auffassung der Melodiebildung wider: *Œdipe le prédestiné* hat sich zu „höheren Sphären“ durchgerungen, wo er nun mit voller Kraft erstrahlt. Für diese Sphäre steht auch *Apollon rédempteur*. Sein Leitmotiv repräsentiert diesen Aufstieg auf bildhaft-gestische Weise.

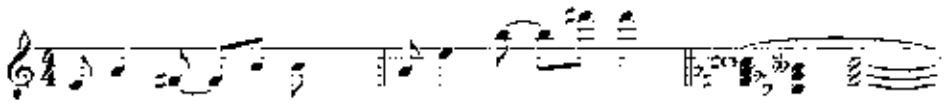


Abb. 178: Leitmotiv *Apollon rédempteur* (rot) aus der Skizze Enescus mit Leimotiven

Auch die Gestaltung des Ison offenbart einen extremen Reichtum an Details und belegt die zu keinem Zeitpunkt nachlassende Bedeutung der Orchestrierung. Der Ison wird zu Beginn ([318]) von der Bassklarinette in A, den Fagotten, dem Kontrafagott, den Trompeten, den Posaunen, der Tuba, der Kontrabasstuba, der Pauken, einem Teil der zweiten Geigen, einem Teil der Bratschen sowie von den Violoncelli und Kontrabässen intoniert. Es ist jedoch eben nur ein Teil der Bratschen und Zweiten Geigen, die den Ison intonieren; der jeweils andere Teil dieser Gruppen spielt die Umkehrung des Motivs *Œdipe le prédestiné* mit; das Bassinstrument aus der Gruppe der Klarinetten schafft die Verbindung zwischen den Holzbläsern, die die Melodie spielen, und dem Ison, an dem die Bassklarinette mitwirkt. Die Hörner nehmen ebenfalls eine klangliche und melodische „Zwischenstellung“ ein: Sie intonieren eine Variante der Umkehrung von *Œdipe le prédestiné* auf Noten mit langer Tondauer, so dass sie

sowohl zur Gruppe der Instrumente gehören, die den Ison bilden, als auch zu den Instrumenten, die die Melodie im Vordergrund spielen. Dabei schaffen die Hörner zusätzlich die für ihren Klang typische Verschmelzung der Blasinstrumente mit den Streichinstrumenten, die ja ihrerseits durch die Beteiligung jeweils eines Teils ihrer Stimmen dazu beitragen.

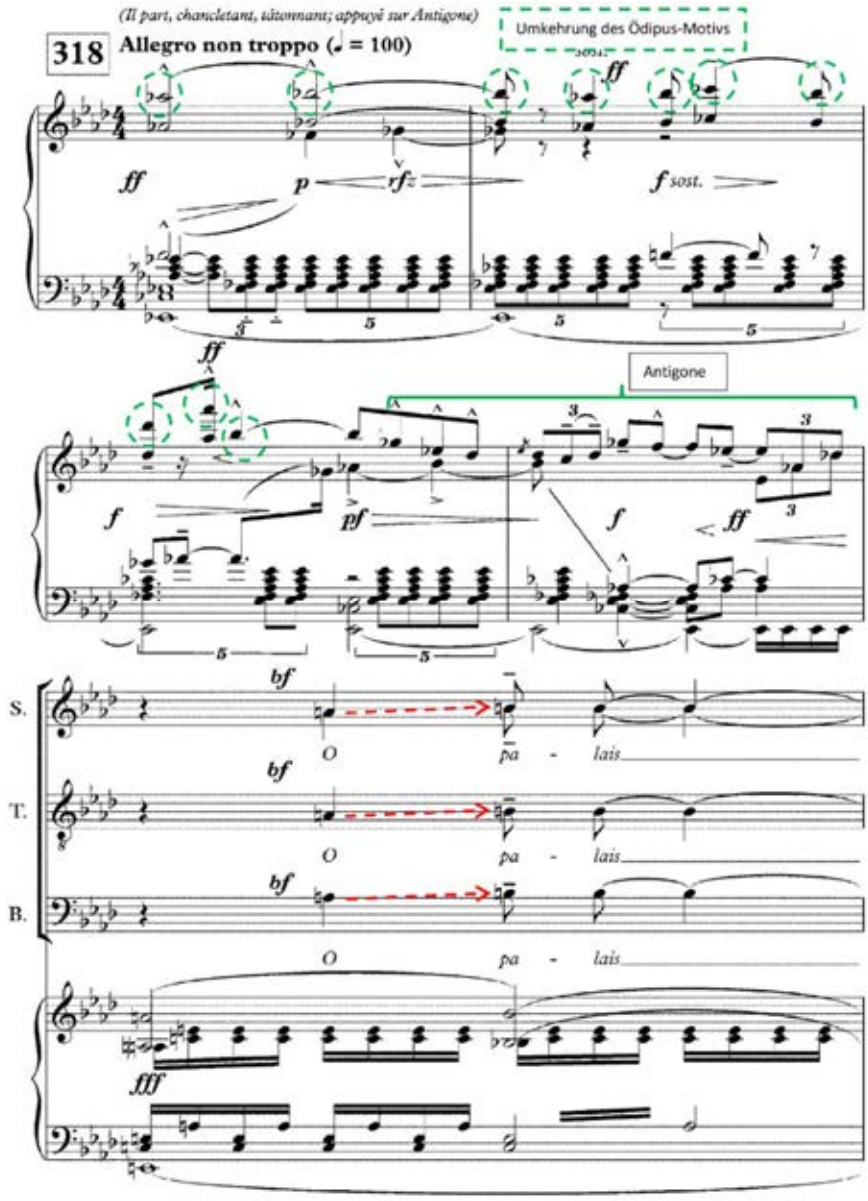


Abb. 179a: Ende des III. Aktes ab Ziffer [318]

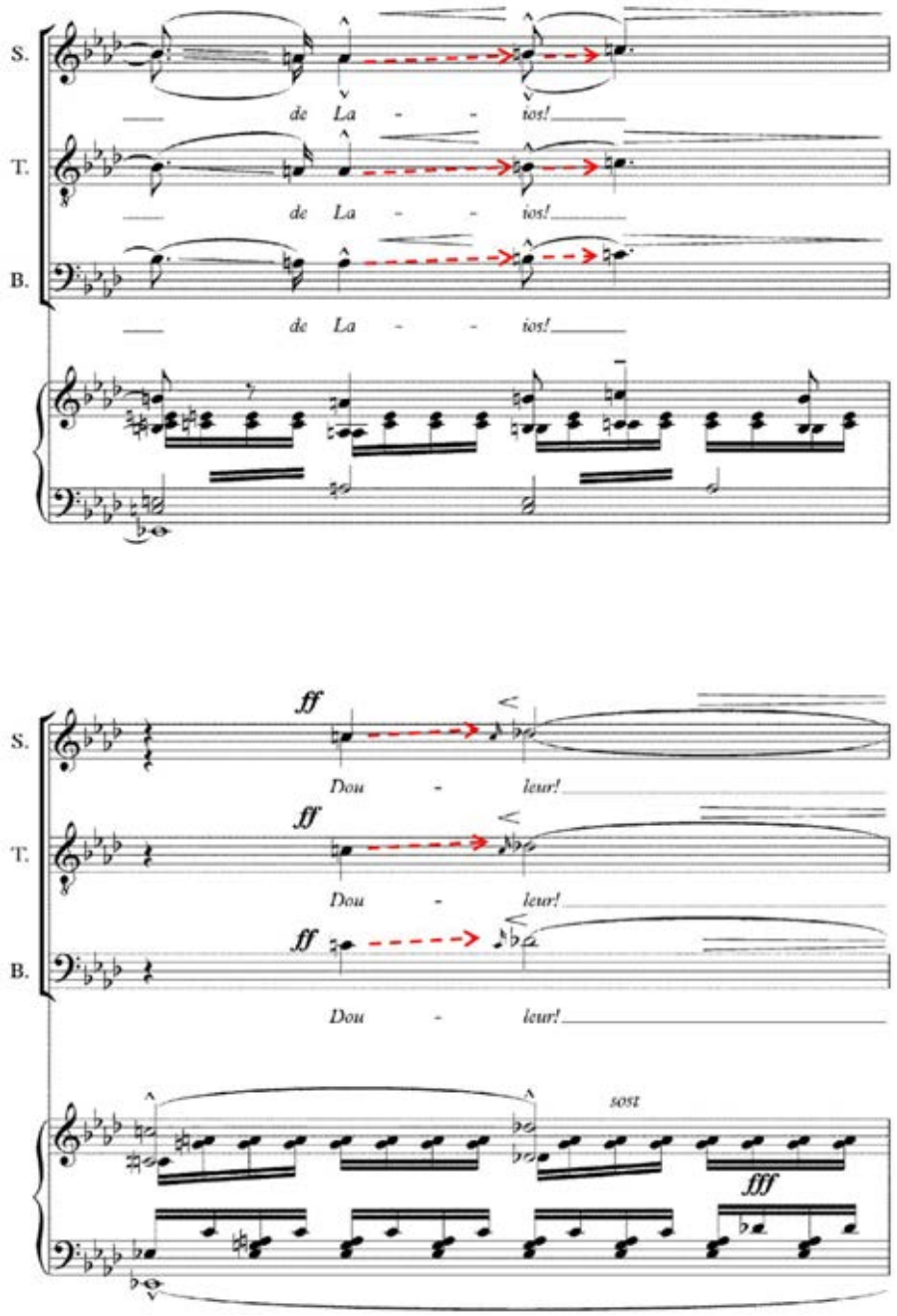


Abb. 179b: Ende des III. Aktes (Fortsetzung)

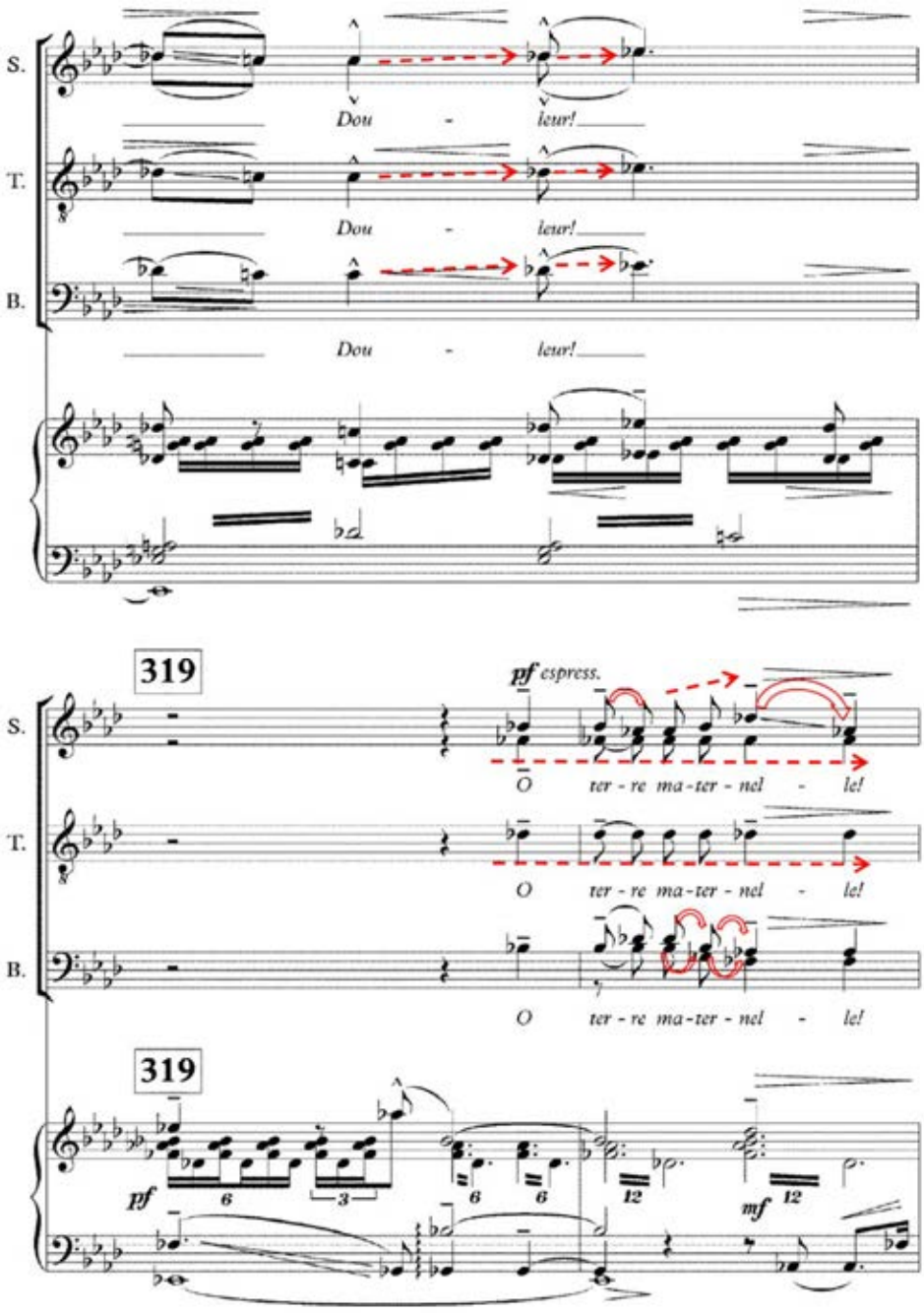


Abb. 179c: Endes des III. Aktes (Fortsetzung ab [319])

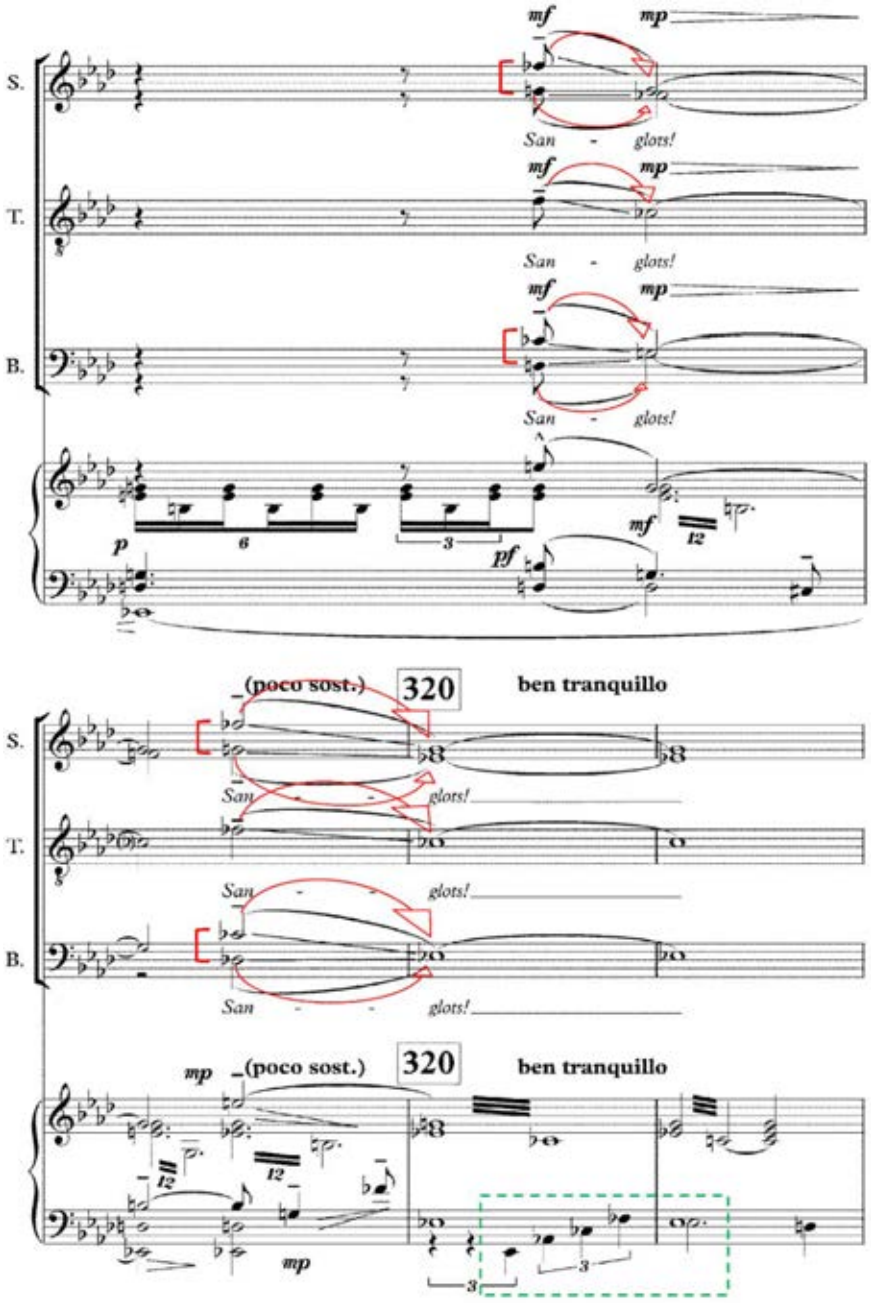


Abb. 179d: Ende des III. Aktes, Ziffer [320]

Die Instrumente spiegeln die psychische Welt wider, die mit Worten nicht zu beschreiben ist. Mehrdimensionale Kommentare, die nur in der Seele stattfinden können. Reflektierend werden Schichten des Memorierens erzeugt und das Orchester

wird zu einem gigantischen Psychogramm; je tiefer man in die Schichten vordringt, desto komplexer werden die Verästelungen und desto tragischer ist der Gehalt des Ausdrucks.

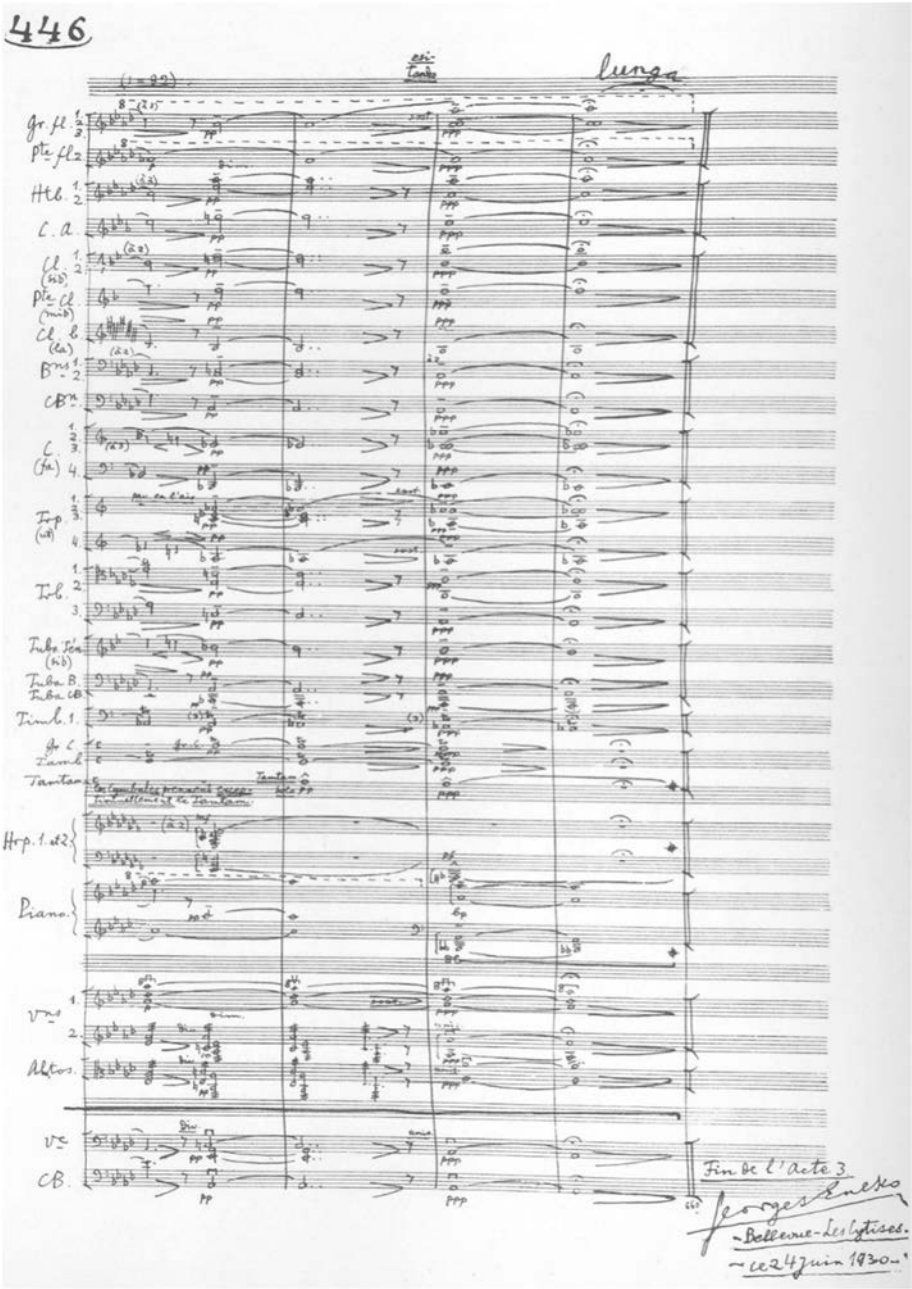


Abb. 180: Die letzten Takte des III. Aktes aus dem Manuskript der Oper

9 Ergebnisse der Analyse

Die Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt der Oper *Œdipe* zeigt, dass nahezu alle gesungenen Melodien einen klagenden Gestus aufweisen. Bezüglich des Klage-Gestus in den gesungenen Melodien spielen musikalische Parameter eine ebenso große Rolle wie sprachliche Eigenschaften und Elemente aus den tragischen Klagedarstellungen der Antike. Diese werden auch bei der Gestaltung der Orchesterstimmen angewandt. Die bereits in der Antike vorhandene Vielfalt der Klage hat Enescu aufgegriffen und dafür musikalische Entsprechungen gefunden, die in einem musikalischen „Spektrum der Klage" resultieren. Diese Übertragung war und ist sehr naheliegend, weil das Phänomen Klage, wie in den vorhergehenden Kapiteln belegt werden konnte, an sich eine stark ausgeprägte musikalische Komponente beinhaltet.

In *Œdipe* und speziell im III. Akt manifestiert sich der Klage-Gestus in unzähligen Formen. Er reicht von kaum hörbaren „gehauchten Schluchzern" über ausgedehnte Klage-Monologe, die z. T. nach Mustern traditioneller Musik gestaltet sind, bis zu extremen Wehrufen und Schreien (mit allen denkbaren „Zwischenstufen"), so dass von einem „Spektrum der Klage" gesprochen werden kann. Hierbei gilt es grundsätzlich die von Bentoiu geäußerte Feststellung zu berücksichtigen:

> „With Enescu, diatonicism is almost connected to calmness, truth, affirmation, the more perfect the intervals (as for example in the emblem theme of the Symphony in E-flat), while chromaticism seeks to portray doubt, hesitation, sometimes depression – in a word, the penumbrae of the spirit. The deepest point of unrest or despair, or occasionally evil, is evidenced through the use of quarter tones (here Oedipus's song about the virtues of poisoning as a remedy for his sufferings, the attack of the Sphinx, and later the moment of revelation of the terrible truth and self-mutilation."[484]

Im Kern des Spektrums der Klage in *Œdipe* liegt das Motiv *Œdipe le prédestiné*. Mit dem fallenden Sekundschritt beinhaltet dieses Leitmotiv das „Ur-Motiv" von Klage überhaupt:

Die „Ur-Klage" in *Œdipe*:

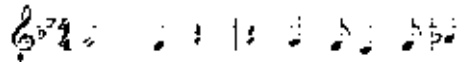


Abb. 181: Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* von Enescus Skizze mit Leitmotiven

484 Bentoiu, *Masterworks*, 2010, S. 244.

Durch die Analyse der Leitmotive konnte belegt werden, dass dieses Ur-Motiv in allen Leitmotiven der Oper zum Ausdruck kommt. Die Analyse des III. Aktes hat aber darüber hinaus auch gezeigt, dass alle Stimmen – also Gesangs- und Orchesterstimmen – zu jedem Zeitpunkt im Verlauf des Aktes von Leitmotiven abgeleitet werden können. Dadurch wird es möglich, die gesamte Oper vom Leitmotiv *Œdipe le prédestiné* aus zu verstehen, und es wird gleichzeitig nachvollziehbar, wie es zu der Omnipräsenz des Klage-Gestus im III. Akt kommt.

Das „Spektrum der Klage" wird aber nicht nur durch verschiedene Typen von Klagen, die im Verlauf des III. Aktes erklingen, konstituiert. Diese Kompositionstechnik Enescus, bei der sehr enge Beziehungen zwischen Motiv-Zellen, Motiven und Leitmotiven bestehen, führt zu einer komplexen Musiksprache, deren wesentlichstes Merkmal eine Form immanenter Mehrdimensionalität ist. Diese Mehrdimensionalität ist schon in der Beschaffenheit der Leitmotive angelegt, die nirgends in der Oper in gleicher Gestalt erscheinen und in stetigem Wandel begriffen sind. Dieser Wandel erfolgt über unzählige Übergangsformen und ebenso viele Kombinationen. Durch das Zusammenspiel verschiedener Zellen, Motive und Leitmotive, die ja auch in den Orchesterstimmen bedeutungstragende Strukturen darstellen, ergeben sich fast immer mehrere Bedeutungs-Ebenen. In jedem Moment des III. Aktes (und der gesamten Oper) werden Inhalt und Ausdruck stets von einer Vielzahl musikalischer Ebenen generiert: Im Moment des Erklingens einer Klage erscheinen gleichzeitig mehrere andere inhaltliche und zeitliche Ebenen, mit denen die Klage kontrapunktiert und durch die ein „Subtext" generiert wird. Diese kontinuierlichen generativen Prozesse führen u. a. dazu, dass es in der gesamten Oper keine einzige Wiederholung gibt.[485]

Im Folgenden sind einige Beispiele für verschiedene Typen von Klagen aus dem III. Akt von *Œdipe* angegeben.

485 Abgesehen von dem sehr einleuchtenden Zitat des Prologs zu Beginn des III. Aktes.

1. Klage-Typ „traditionelle Klage“

Im III. Akt erscheint zu Beginn eine Klage, deren Funktion die Darstellung traditionellen Brauchtums ist:

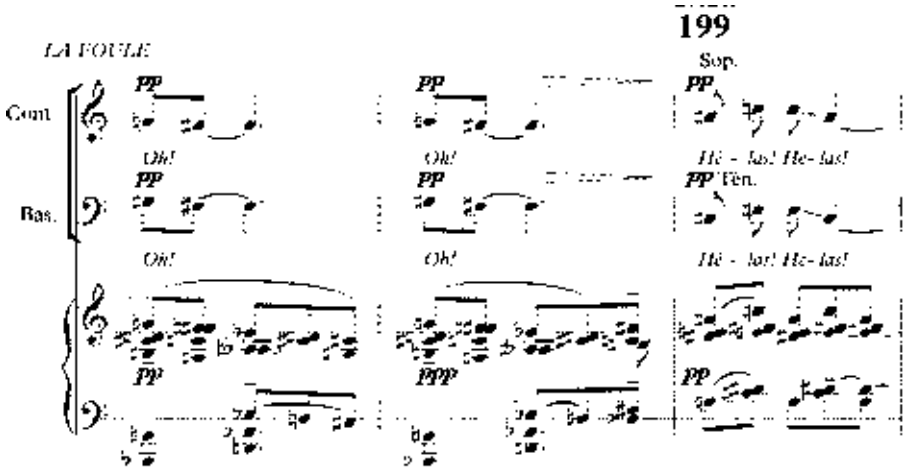


Abb. 182: Klage des Chores bei Ziffer [199]

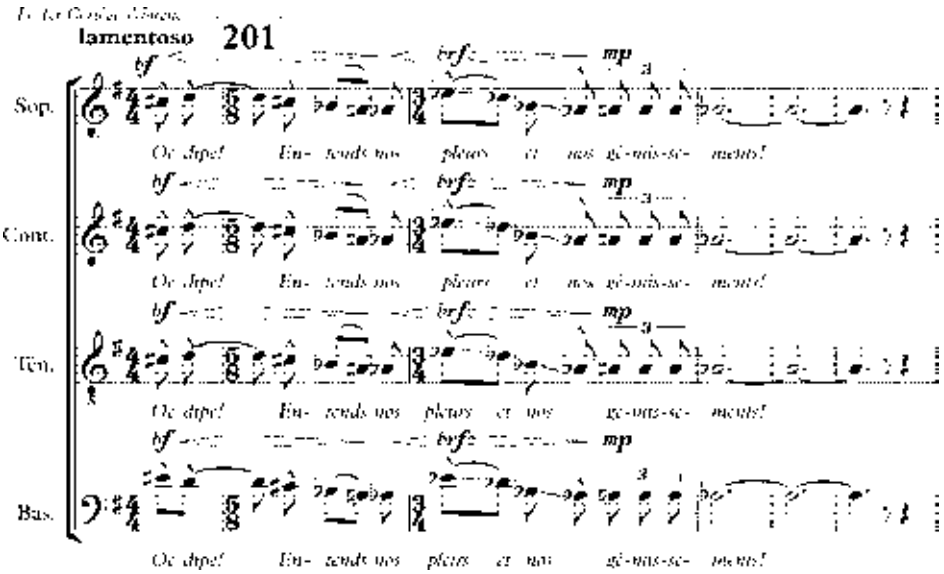


Abb. 183: Klage des Chores bei Ziffer [201]

Wehrufe, Weheworte und die Nennung ritueller Handlungen weisen auf das Totenbrauchtum der Antike hin. Ebenso die musikalischen Merkmale, die den traditionellen Formen der Klage entsprechen.

2. Klage-Typ „Schicksal“

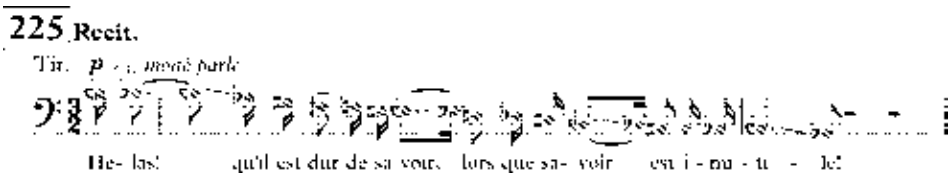


Abb. 184: Klage Tirésias bei [225]

Melodien, die für das „Beklagen des Schicksals“ stehen. Jeder Akteur in der Oper ist auf unterschiedliche Art und Weise mit demselben Schicksal verbunden. Jeder und jede hat seine Gründe, weswegen dieses Schicksal beklagenswert ist, so wie Tirésias im o. a. Beispiel.

3. Klage-Typ, der eine Vorhersehung beinhaltet

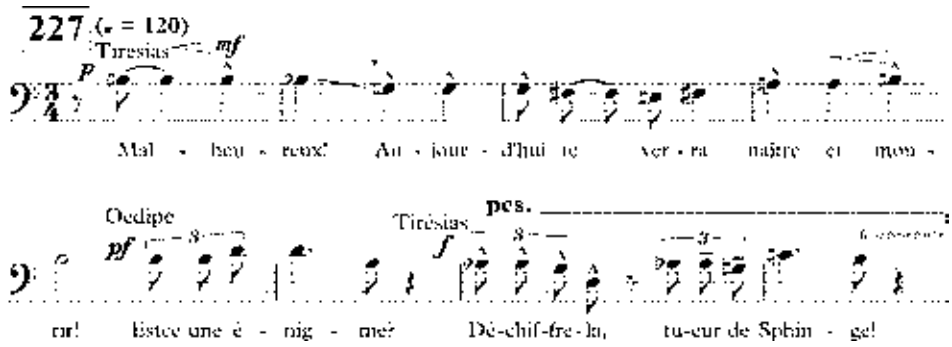


Abb. 185: Klage von Tirésias bei [227]

Die Melodiegestaltung ist ein eindeutiges Indiz dafür, dass diese Vorhersehung als Klage verstanden werden muss. Die Melodiegestaltung wirkt sich unmittelbar auf den Inhalt aus: Tirésias spricht diese Vorhersehung aus *„Malheureux! Aujour-d'hui te verra naître et mourir!“* [*„Unglücklicher! Der heutige Tag wird dich geboren und sterben sehen!“*], ist dabei aber völlig machtlos gegenüber dem, was er sagt. Er ist nur der Mittler im Ablauf eines ungeheuren Unglücks und er ist der Einzige, der die entscheidende Antwort kennt.

4. Klage-Typ, der eine Anklage beinhaltet

Trotz des auf den ersten Blick wenig klagenden Inhalts besitzt die folgende Passage, melodisch gesehen, klagenden Charakter. Der Klage-Typus, den Ödipus hier verwendet, ist der der Anklage bzw. des Vorwurfs: „In der emotionalen Rede kann sich Klage zur Anklage steigern. Da in der Tragödie die Klage nicht selten einen demonstrativen Akt in der Öffentlichkeit darstellt, auf den z. B. mit *ecce*-Rufen aufmerksam gemacht wird, ist sie geeignet, Unschuldsbeteuerungen und Schuldzuweisungen zu Gehör zu

bringen."[486] Auch derart erregte Zustände des Zorns sind immer auf Formen des Leids oder zumindest der Unzufriedenheit zurückzuführen und beinhalten somit immer auch etwas Beklagenswertes.

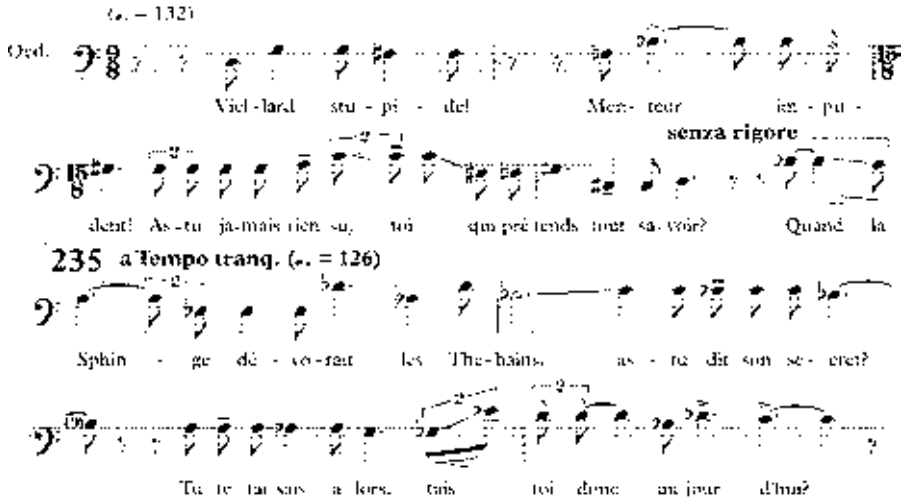


Abb. 186: Ödipus Vorwürfe an Tirésias bei [235]

5. Klage-Typus, der Bitten, Wünsche, Anrufungen und Flehen enthält

In beiden folgenden Beispielen sind extreme Formen des Wünschens und des Bittens der Grund bzw. Inhalt der Klage:

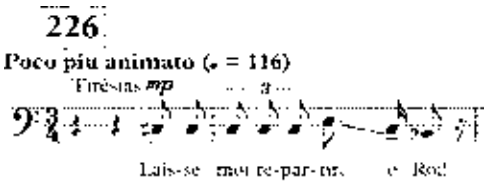


Abb. 187: Tirésias bei [226]

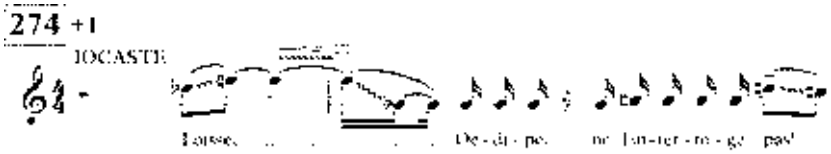


Abb. 188: Iokaste bei 274+1

486 Schauer, *Tragisches Klagen*, 2002, S. 246.

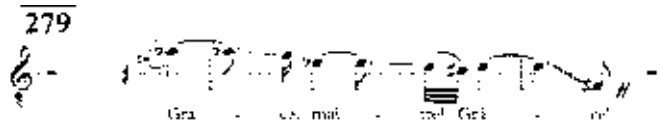


Abb. 189: Der Schäfer bei [279]

Klage-Typ „Mitgefühl“

In dem Moment, in dem Kreon Ödipus aus der Stadt verweist, beklagt der Chor diese Tatsache und zeigt sich deutlich hin- und hergerissen zwischen den Gefühlen der Gewissheit um die Notwendigkeit, dass Ödipus die Stadt verlassen muss, damit sie von der Pest befreit wird, und dem Gefühl der Zuneigung, die er (der Chor/das Volk) ihm aufgrund all dessen, was er für sie getan hat, entgegenbringen.

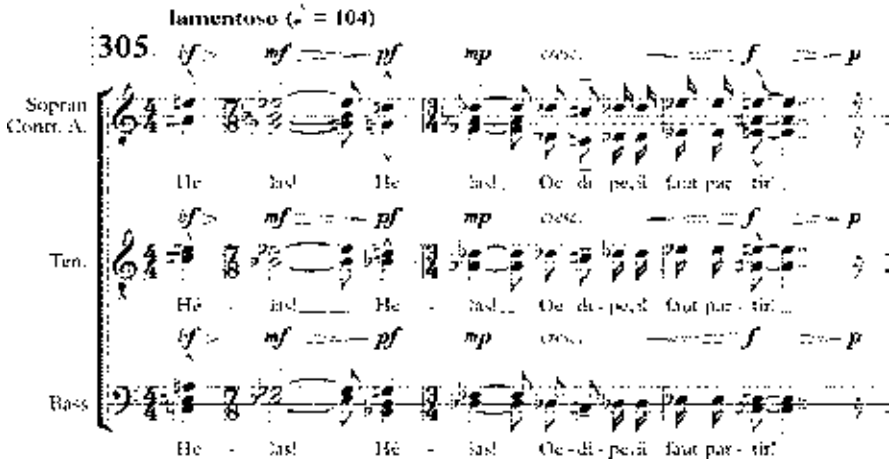


Abb. 190: Klage des Chores bei [305]

6. Klage-Typ „Zorn“ und „Wut“

In Ödipus beginnt sich Zorn und Wut breitzumachen, nachdem Kreon ihn auffordert, Theben zu verlassen. Niemand ist da, der versucht, Ödipus davon abzuhalten, Kreons Rat zu befolgen. Mit diesen Klagen bringt Ödipus seine Wut über die Undankbarkeit der Bevölkerung Thebens zum Ausdruck. Klage wird hier über Anklage zu Wut und Wut zu Zorn. Somit kann auch Zorn als extremer emotionaler Zustand der Klage interpretiert werden.

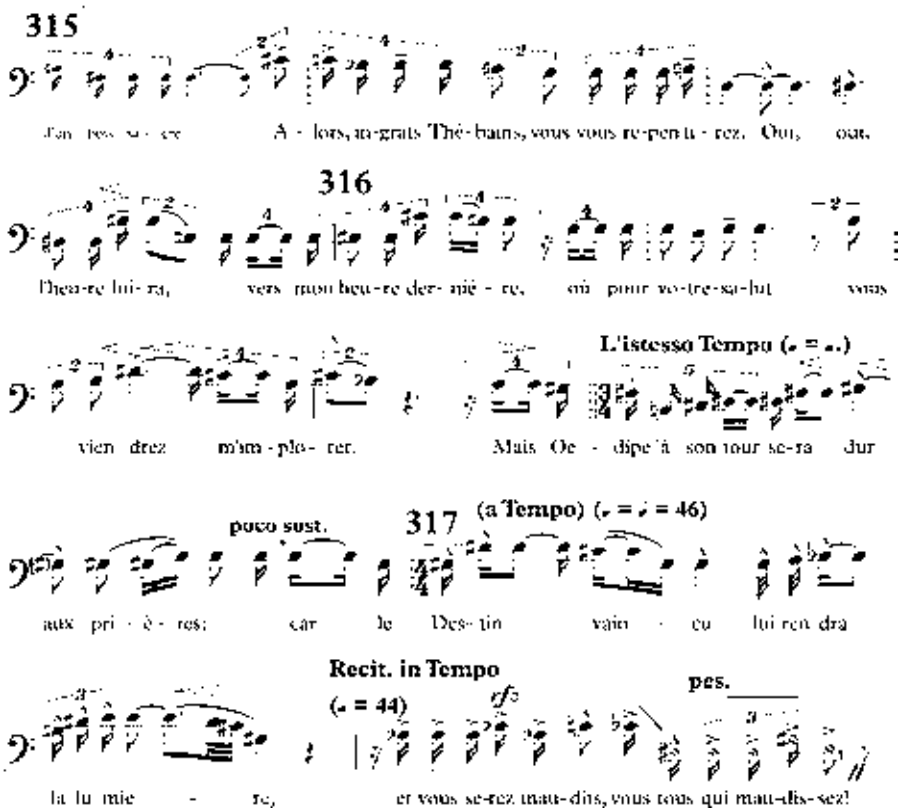


Abb. 191: Ödipus bei [315]–[317]

7. Klage-Typ, der einen hoffnungslosen Wunsch beinhaltet

Dieser Klage-Typ kommt im III. Akt der Oper bei allen Charakteren außer bei Kreon vor. Er beinhaltet auf die Vergangenheit gerichtete hoffnungslose Wünsche, die auch in den Texten der Klage aus dem traditionellen Totenbrauchtum eine wichtige Rolle spielen.

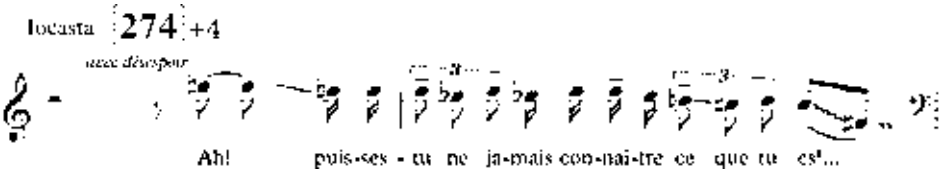


Abb. 192: Iokaste bei [271]+4

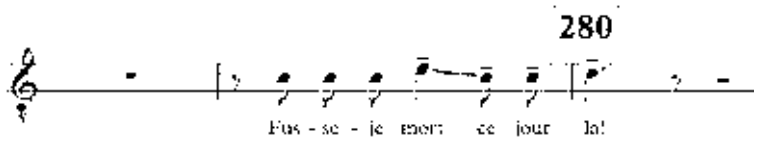


Abb. 193: Der Schäfer bei [280]-1

Abb. 194: Ödipus bei [296]

8. Klage-Typ der Verzweiflung/Hoffnungslosigkeit

In der folgenden Klage, die kurz vor der Anagnorisis von Iokaste intoniert wird, ist Verzweiflung der Grund des Klagens. Es erklingen Ausrufe des Namens des Beklagten (das zweite Mal auf Ödipus' Leitmotiv) und gleichzeitig eine Anrufung der Götter.

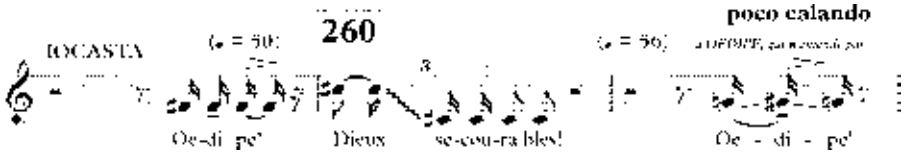


Abb. 195: Klage Iokastes bei [260]

9. Klage-Typ, die den Aspekt der Hoffnung beinhaltet

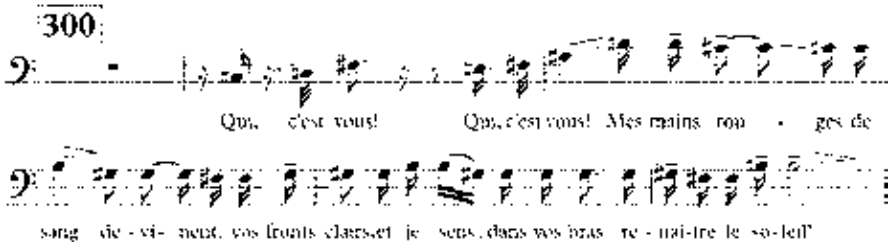


Abb. 196: Ödipus nach Antigones Erscheinen, Ziffer [300]

Ödipus schöpft aus dem Erscheinen seiner Tochter Antigone Hoffnung, die melodisch durch den aufwärts gerichteten Gestus zum Ausdruck kommt. Im Angesicht seines Zustandes und seines Schicksals erweckt die Loyalität der Tochter jedoch Schamgefühl in Ödipus, das durch die klagenden Elemente zum Ausdruck kommt.

10. Zusammenwirken verschiedener Klage-Typen

Häufig erscheinen verschiedene Klage-Motive (threnetische Bauelemente) bzw. Klage-Typen gleichzeitig und ergeben im Zusammenspiel einen übergeordneten Ausdruck. Die Mehrschichtigkeit des Ausdrucks spiegelt sich rein textlich (inhaltlich) nicht wider und entsteht erst im Zusammenwirken von Text und Melodie. Die Motive Beklagung einer leidenden Person und Mitleid vereinigen sich im folgenden Beispiel zu einer übergeordneten Klageeinheit, in der bevorstehendes Leid in Form einer Verwünschungs-Klage zum Ausdruck kommt.

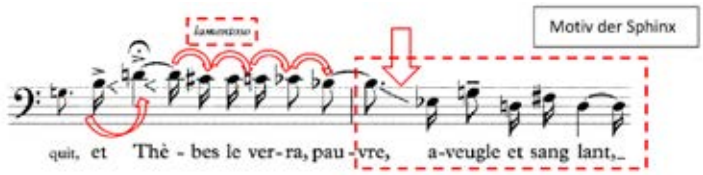


Abb. 197: Tirésias bei [242]-2

Überlappungen von Klagen

Bisweilen entstehen durch die Gestaltungsformen der Melodien Klage-Einheiten, bei denen sich ein übergeordneter Klage-Gestus aus dem Zusammenspiel verschiedener Klage-Typen ergibt, bzw. eine übergeordnete Klageeinheit entsteht, in dessen Inneren mehrere Klage-Typen und daraus resultierende Bedeutungsebenen existieren. Als Beispiel für diesen Klage-Typ sei der Abschnitt zwischen [226]–[228] angeführt, in dem während des Disputs zwischen Ödipus und Tirésias folgende Klage-Typen gleichzeitig erscheinen:

Tirésias vollzieht die bereits besprochene Klage der Vorhersehung, die auf direkte Weise zukünftige Geschehnisse anspricht:

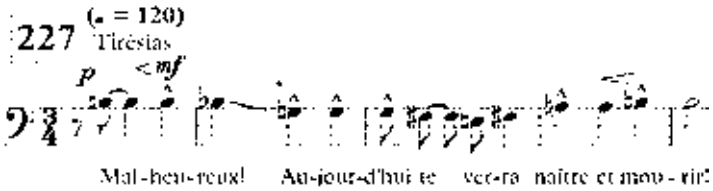


Abb. 198a: Die Melodie Tirésias' bei [227]

Tirésias selbst und sein Wirken werden durch die Melodie repräsentiert, die von der ersten und dritten Geige aus der ersten Gruppe solistischer Violinen gespielt wird und eine Variante des Leitmotivs von Tirésias ist:

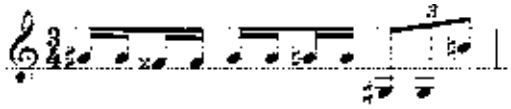


Abb. 198b: Variante des Leitmotivs von Tirésias

Die Vorhersehung, die Tirésias ausspricht, spiegelt sich in den Melodien der Holzbläser und die 3. und 4. aus der zweiten Gruppe solistischer Violinen wider, die mit ihren langausgehaltenen Tönen, die allmählich zu Drei- und Vierklangs-Akkorde werden, das Motiv *L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée* intonieren und somit eine weitere Facette der Sphäre Tirésias' adressieren.

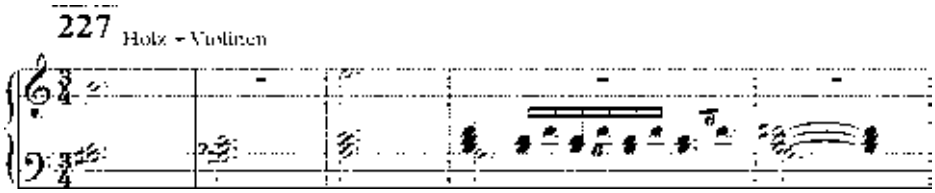


Abb. 198c): Variante des Motives *L'acheminement (…)* in den Holzbläsern und Violinen bei [227]

Dass dies alles Teil der unumgänglichen Vorhersehung der Götter ist, wird durch die solistischen Stimmen der Violine und Viola verdeutlicht, die eine Variante des Leitmotivs *Œdipe le prédestiné* spielen, in der sich gleichzeitig die Klage Tirésias spiegelt.

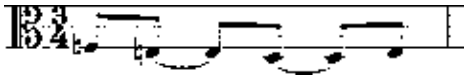
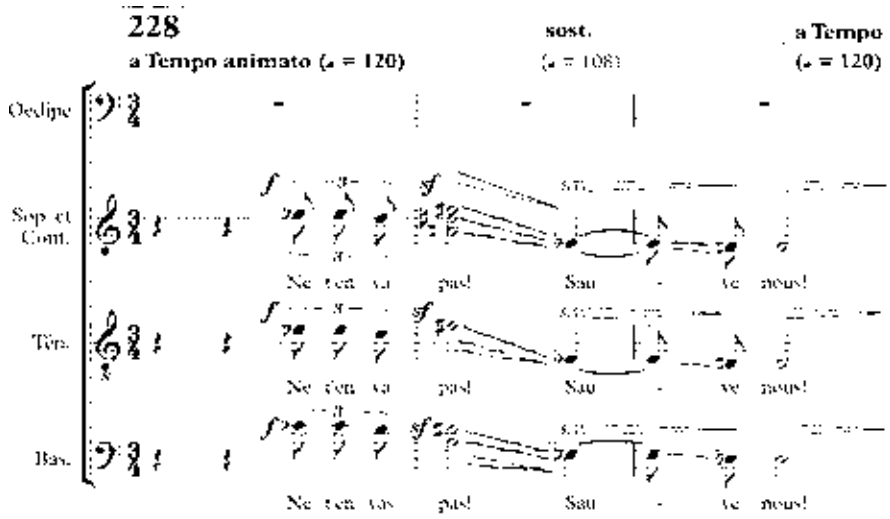


Abb. 198c: Variante des Motivs *Œdipe le prédestiné*

Dennoch spielen alle beteiligten Instrumente (mit Ausnahme derer, die die Liegetöne erklingen lassen) letztlich Varianten der Melodie, die Tirésias singt.

Der Chor kommentiert das Geschehen mit Klagen, die traditionellen Formen der Klage zugeordnet werden können und den Klagen aus der Pestszene vom Beginn des III. Aktes ähneln.



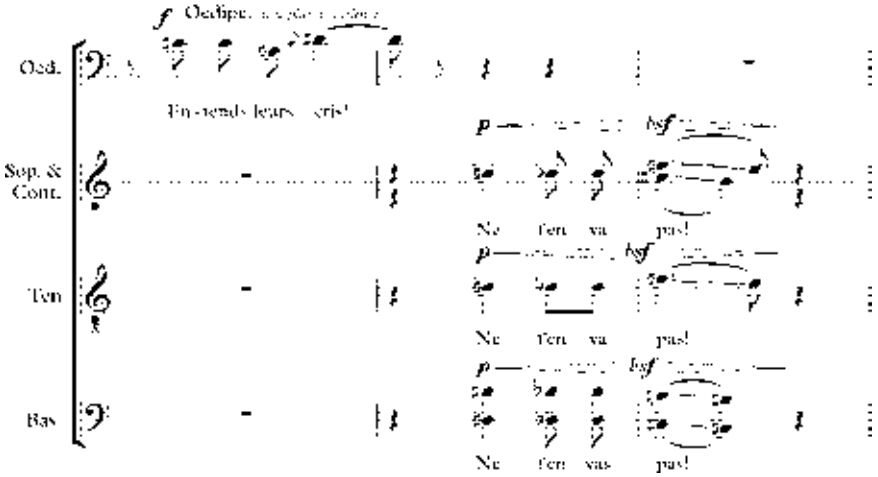


Abb. 198d: Chor bei [227]

In der betrachteten Passage werden Tirésias Anwesenheit und sein Wirken auf mehrfache Art musikalisch wiedergegeben: zum einen durch sein Leitmotiv, das seine Anwesenheit musikalisch repräsentiert, und zum anderen durch das, was und wie er es sagt – die Klage, die die Vorhersehung beinhaltet. Letztlich werden durch die Kommentare des Chores auch die unmittelbaren Auswirkungen seines Wissens deutlich. Die verschiedenen inhaltlichen Konnotationen seiner Person und seines Wirkens erscheinen somit durch die simultan erklingenden Leitmotiv-Komplexe als Einheit im Moment seiner Anwesenheit. Alles, wofür er steht und was er verkörpert, ist „hörbar".

Klagen einzelner Charaktere

Die Klagen können auch entsprechend der sie äußernden Personen gruppiert werden. Dies soll anhand der Melodien Kreons, Iokastes sowie Ödipus gezeigt werden.

Kreon

Wäre Kreon ein Instrument, dann wäre er eine Trompete, die ständig Fanfaren von sich gibt. Geleitet vom festen Glauben an die Gesetze, stellt er sein eigenes Handeln ganz in den Dienst übergeordneter „Größen und Mächte", ohne diese und sein daraus resultierendes Handeln jemals in Frage zu stellen. In dieser Hinsicht bildet sein Charakter bei Fleg/Enescu einen direkten Gegenpart zu Ödipus (vgl. Kap. 4). Der deklamatorische Duktus der Melodien Kreons mit den vielen Tonwiederholungen und Intervallsprüngen aufwärts zeugt von dem unverrückbaren Glauben an die Gesetze. Seine Melodien sind „unbewegt", so wie er selbst es auch ist; in seiner Welt gibt es keinen Anlass zur Äußerung von Klage. Dementsprechend ist sein Leitmotiv eines der wenigen, in dem der Klage-Gestus kaum zur Wirkung kommt. Wenn, dann geschieht dies meist im Zusammenspiel mit anderen Leitmotiven, durch die dann zum Ausdruck kommt, dass Kreons Handeln (bzw. Nicht-Handeln!) zum Anlass der Klage anderer wird.

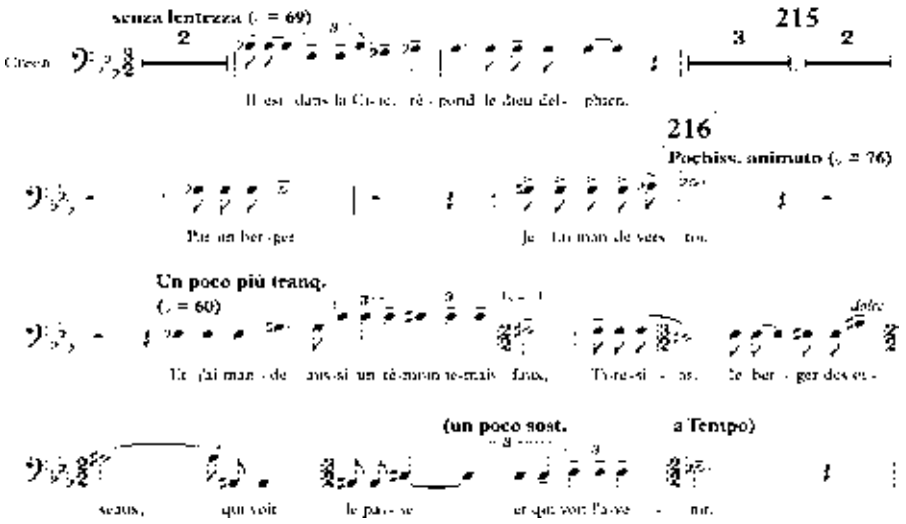


Abb. 199a: Kreon bei [212]–[214]

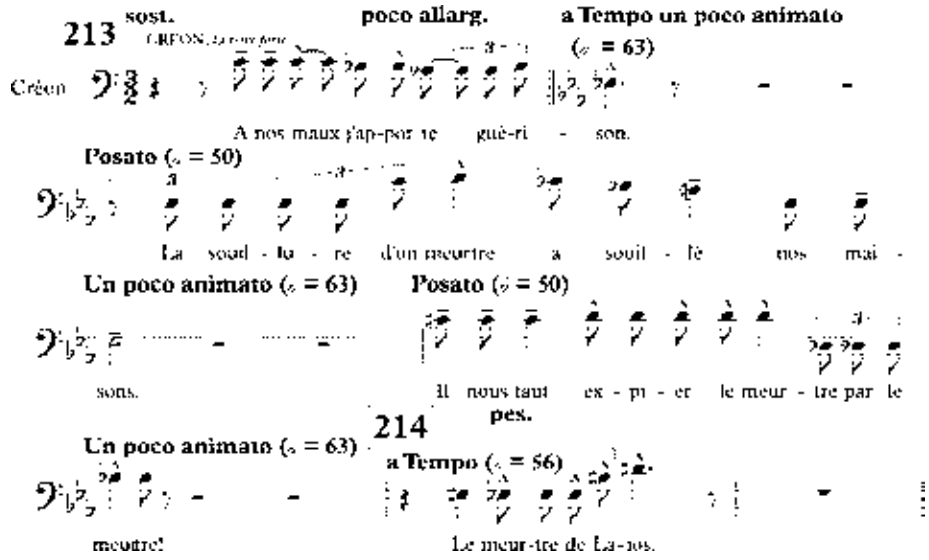


Abb. 199b: Kreon bei [215]-5

Iokaste

Ähnlich einem Psychogramm spiegelt sich auch Iokastes Charakter in den von ihr intonierten Melodien wider. Verunsicherung, Angst, und Zurückhaltung sind die Motive, die Iokastes Melodiegestaltung bestimmen. Dass sie Verunsicherung in den Wahnsinn

treibt, kommt in den Ausbrüchen zum Ausdruck, die ihre zurückhaltenden Tonrepetitionen durchsetzen. Es ist Angst, die den leidenschaftlichen Gestus ihrer Melodien hervorruft. Im Gegensatz zu Kreon ist ihre Handlungsunfähigkeit aber nicht auf Gesetzestreue zurückzuführen, sondern auf Angst vor dem Phänomen des „Übermächtigen", also der Götter. Diese Angst ist es auch, die sie grundsätzlich davon abhält, den Weg der Selbsterkenntnis zu beschreiten und deswegen versucht sie auch Ödipus davon abzuhalten. Sie sieht es als hoffnungslos an und versteht es als „Provokation" der Götter mehr wissen zu wollen, als die Götter den Menschen zugestehen. Im Angesicht der Geschehnisse steht sie wie gelähmt da und ist, ebenso wie Kreon, des Handelns unfähig.

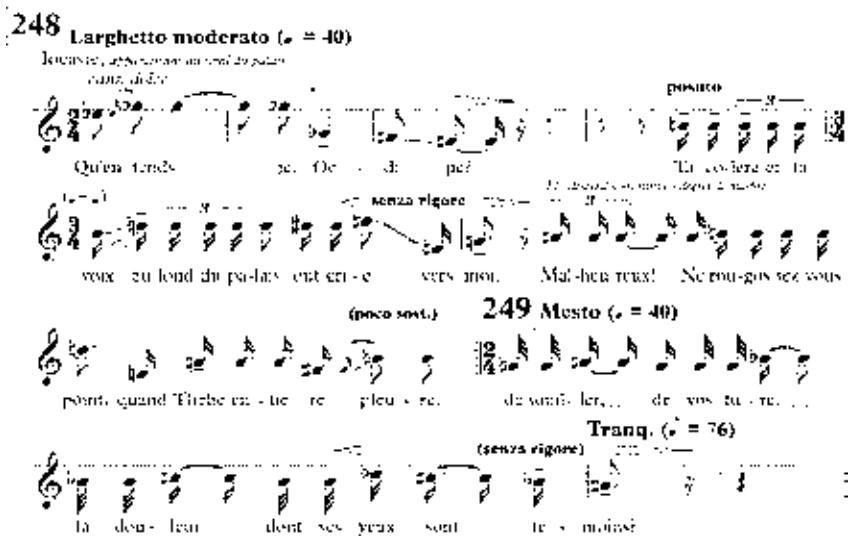


Abb. 200a: Iokaste bei [248]

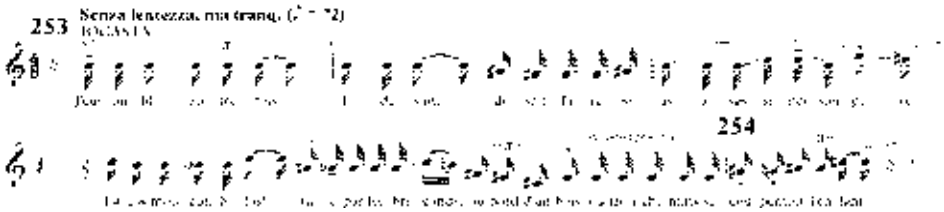


Abb. 200b: Iokaste bei [253]

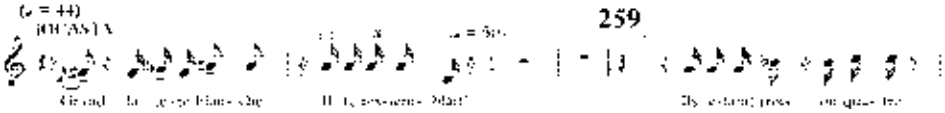


Abb. 200c: Iokaste bei [259]-3

Ödipus

Ödipus' Gesangsmelodien aus dem III. Akt decken ein gestalterisches Spekturm ab, das dem Charakter Ödipus' entspricht. Ödipus besitzt die Facetten Kreons, kann treu und ergeben sein und ist stets bereit, die Worte der Götter zu respektieren und Gesetze zu befolgen. Emotionen der Angst und Verunsicherung treffen ihn mehr als jeden anderen der Akteure und so spiegeln sich diese ebenso wie bei Iokaste in der Melodiegestaltung durch zahlreiche „melodische Ausbrüche" wider. Ödipus ist mitfühlend (im Angesicht des Unheils, dass die Pest in Theben anrichtet – Abb. 200a); er ist folgsam und ergeben bei der Befragung und Befolgung der Sprüche des delphischen Orakels (Abb. 200b); er ist bereit zu handeln (wenn es den Mord an Laios aufzuklären gilt); er ist angsterfüllt, wenn er zu ahnen beginnt, was ihm bevorsteht – Abb. 200c); er ist haltlos (auf seinem Weg zur Selbsterkenntnis – Abb. 200d), und er ist voller Klage, wenn er immer wieder feststellt, was es bedeutet, dies alles zu sein (Abb. 200 e). Aber all dies ist er nur bis zu einem bestimmten Punkt, der durch sein Ethos definiert wird. Dieses zwingt ihn, gleichsam nach bestem Wissen und Gewissen zu handeln, und im Verlauf der Oper (vor allem im IV. Akt) äußert Ödipus bei Fleg/Enescu dies auch deutlich (vgl. Kap. 4). Was Ödipus von allen anderen Personen in der Tragödie unterscheidet, ist sein Wille zur Selbsterkenntnis, der ihn als konstante Größe seines Ethos leitet. Ödipus bleibt nicht stehen und er erstarrt nicht – als handelnder Mensch erstarrt er selbst im Angesicht göttlicher Vorhersehungen nicht, mögen diese noch so erdrückend sein. Dass sich diese Lebensauffassung über das Motiv Leid definiert, liegt im Kern der antiken Tragödien, und es ist der Weg, den Ödipus in Enescus Oper einschlägt.

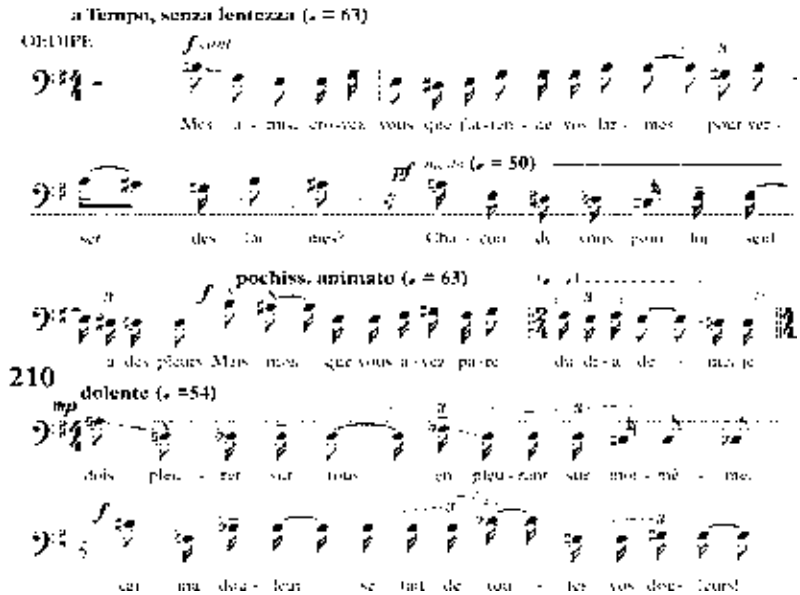


Abb. 200a: Ödipus bei [210]-5

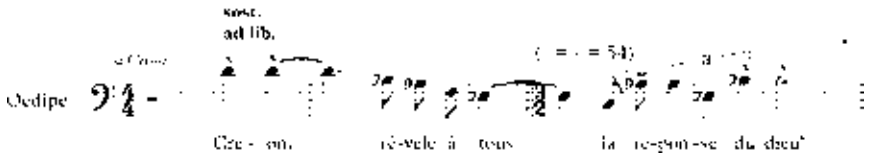


Abb. 200b: Ödipus fordert Kreon auf das delphische Orakel kundzutun ([213]-3)

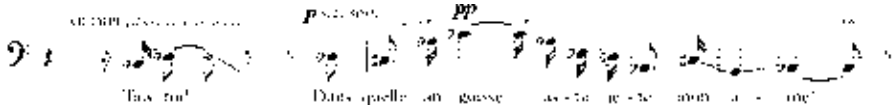


Abb. 200c: Ödipus bei [254], bei einsetzender Anagnorisis

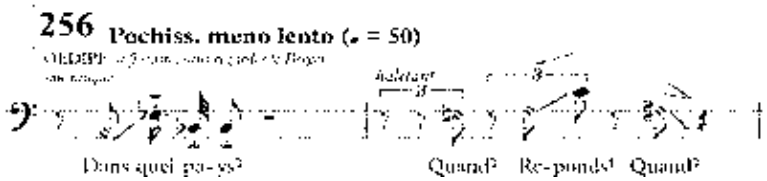


Abb. 200d: Ödipus befragt den Schäfer ([256])

Abb. 200e: Kurz vor dem Vollzug der Selbsterkenntnis ([257])

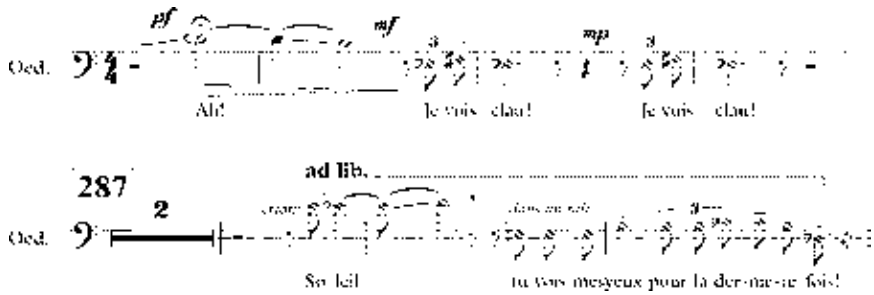


Abb. 200f: Ödipus im Moment der Selbsterkenntnis ([287]-6)

Neben den beiden vorgestellten Typologien („Klage-Inhalt“ und „Klage-Gestalten“) gibt es noch weitere Möglichkeiten, den klagenden Gestus im III. Akt von *Œdipe* zu systematisieren bzw. interpretieren, u. a. entsprechend der Chronologie ihres Erscheinens, nach formalen Abschnitten, den wirkenden Veränderungsprozessen (*Œdipe le prédestiné* verwandelt sich von der Gestalt am Anfang des Aktes zu der am Ende des Aktes) etc. Dabei würde jeweils ein anderer Aspekt des den Melodien immanenten Gehalts hervortreten.

In *Œdipe* ergeben sich somit mehrere Möglichkeiten bedeutungskonstituierender Kombinationen und Querverbindungen des Klage-Gestus, die im Facettenreichtum der Tragödienhandlung selbst bereits angelegt sind. In *Œdipe* sind dies stets unterschiedliche Aspekte eines Panoptikums, in dessen Zentrum Enescus Interpretation des Tragischen (der tragischen Dimension) steht: Klage als Reaktion auf den Schmerz, den der Weg zur Selbsterkenntnis bedeutet.

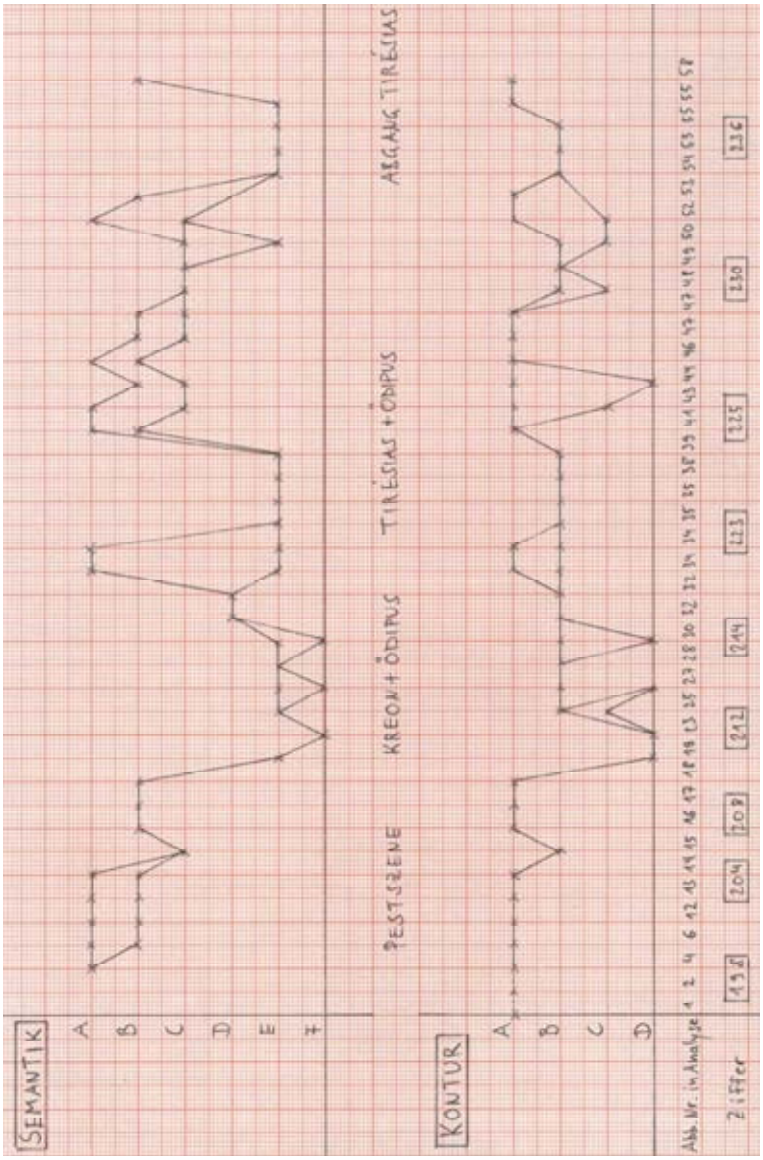


Abb. 201: Dramaturgie der Klage im III. Akt von *Œdipe*, Ziffer [198]–[236][487]; Pestszene bis Abgang Tirésias

487 Semantik: A = Ausrufe; B = eindeutig; C = teilweise; D = kaum; E = Text klagt nicht, Melodie ja; F = keine Klage; Kontur: A = eindeutig; B = teilweise; C = kaum; D = keine Klage

Im Gegensatz zu der einen, von Schauer (2002) für Sophokles' *Ödipus tyrannos* angegebenen threnetischen Baueinheit (1297–1415) werden der III. Akt und letztlich die gesamte Oper Enescus aus musikalischer Perspektive zu einer einzigen großen threnetischen Einheit. Fasst man den III. Akt aufgrund der musikalischen Merkmale als eine solche threnetische Baueinheit auf, so lässt sich diese weiter in untergeordnete Baueinheiten und die darin enthaltene Bauelemente gliedern. Diese „Dramaturgie der Klage" kann neben einigen anderen Kriterien (z. B. beteiligte Akteure auf der Bühne) auch als Kriterium zur formalen Einteilung des III. Aktes herangezogen werden. Mit den Daten aus den Tabellen unterhalb der Notenbeispiele in der Analyse, in denen die Merkmale der Klage mit Hilfe eines semantischen Mittels beurteilt wurden, lässt sich der Verlauf der Zu- und Abnahme der Merkmale der Klage graphisch darstellen.

In Abb. 201 wurden der Verlauf der Merkmale Semantik und Kontur für einen Abschnitt des III. Aktes (Ziffern [198]–[236]) dargestellt. Die grafische Darstellung zeigt, dass sich das dramaturgische Geschehen von der Intensität des Klagens aus verstehen lässt. Die Anfertigung von anderen Graphen unter Verwendung anderer Merkmale (Wer klagt?, Lautstärke, Länge der Klage) ist ebenso denkbar.

10 Schlussbetrachtungen

When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools.[488]

Im Jahr 1910 besuchte George Enescu in der *Comédie Française* in Paris eine Aufführung des *Œdipe Roi* mit dem Schauspieler Jean Mounet-Sully in der Titelrolle. Enescu äußerte sich später über die starke Wirkung, die von dieser Aufführung auf ihn ausging: „En vérité, je ne saurais décrire le choc que je ressentis devant l'œuvre et son interprète. Cette voix, cette voix sonore et flexible qui lançait le phrases comme si ç'avait été du chant, et les vers comme s'il se fût agi d'une mélodie – jusqu'à mon dernier jour, elle résonnera dans ma mémoire!"[489] Aus Enescus eigenen Angaben geht hervor, dass die Komposition seines *Œdipe* nach der relativ kurzen Zeit von 16 Monaten abgeschlossen war, wohingegen die Fertigstellung der Orchesterpartitur zusätzliche sechs Jahre beanspruchte: „About fifteen years ago [hence 1921], with one pen-stroke, so to say, I sketched the preparation of the entire opera. It is much if I tell you that I needed only sixteen months to concoct this elaboration? … Engrossed in my engagements as violinist … in seven years… I have worked out the score."[490]

George Enescu und sein Librettist Edmond Fleg entschieden sich für eine freie Bearbeitung der Tragödie. Dies galt am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert als eine Art „Tabubruch", denn zu jener Zeit war ein allgemeines Postulat der Unversehrtheit der antiken Vorlagen in Kennerkreisen verbreitet. Aber schon lange vor Enescu und Fleg hatten bereits andere Komponisten und Librettisten mit Tragödien- und Opern-spezifischen Konventionen gebrochen: „So genau sich Lullys Musik am Sprachduktus der klassischen Tragödie orientierte, so belanglos waren die anderen Regeln der klassischen Tragödie für die Oper […]."[491] In Enescus Oper gibt es u. a. nicht die von Aristoteles geforderte Einheit von Raum und Zeit, woraus sich zugleich die zweite, tiefgreifende Entscheidung in Hinblick auf die Gestaltung und die Dramaturgie der Oper ergibt: Enescu und Fleg vertonen nicht nur die sophokleische Tragödie, sondern nehmen zusätzlich auch noch die Vorgeschichte des *Ödipus*

488 „Wir Neugebornen weinen, zu betreten, die große Narrenbühne"; Shakespeare: *King Lear* Akt 4, Szene 6.

489 „In Wirklichkeit, wüsste ich nicht, wie ich den Schock beschreiben könnte, den ich diesem Werk und seinem Interpreten gegenüber empfand. Diese Stimme, diese sonore und flexible Stimme, die die Phrasen so herausschleuderte, als wäre es Gesang, und die Verse, als seien sie von einer Melodie zum Leben erweckt – bis an meinen letzten Tag wird ihr Klang in meiner Erinnerung tönen." Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955/2007, S. 107. Übersetzt von Roberto Reale.

490 Bentoiu, *Masterworks*, 2010, S. 268.

491 Matthias Broszka, *Geschichte der Oper. Eine Einführung*, (= *Gattungen der Musik*, Band 3), Laaber 2015, S. 62.

Tyrannos, wie sie sich aus den Schilderungen in Sophokles' Tragödie ergeben, ebenso wie eine stark gekürzte Fassung des *Ödipus auf Kolonos* mit in das Libretto auf.

Enescu wollte mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln seine Interpretation des Stoffes umsetzen, in der Klage als Sinnbild menschlicher Existenz verstanden wird. Das Schicksal ist determiniert, nicht jedoch das Handeln. Das Handeln, verstanden als Streben nach Erkenntnis oder Wahrheit, hebt den Menschen über sein/das Schicksal hinaus. Bei der Realisation dieser Interpretation nahm Enescu keine Rücksicht auf bestehende Konventionen. Der Originaltext musste so bearbeitet werden, dass er in Verbindung mit Enescus musikalischer Konzeption zu einer Synthese von Inhalt und Musik führte, durch die seine Deutung voll zum Ausdruck kommen konnte – auch wenn Enescu dadurch Gefahr lief, den Argwohn von Tragödien-Puristen auf sich zu ziehen. In *Œdipe* lassen sich kaum Passagen finden, die nach traditioneller Opern-Terminologie mit Arie, Rezitative oder Duett benannt werden können. Zu sehr folgt Enescu seinen eigenen gestalterischen Prämissen, so dass diese Formvorstellungen nicht mehr greifen. Dies hat u. a. zur Folge, dass sich das gesamte musikalische Geschehen ebenso wie das inhaltliche – entsprechend dem Postulat Aristoteles', aus sich selbst heraus, also entelechisch entfaltet. Dadurch brach Enescu ästhetisierende Opernkonventionen auf. Mit Sicherheit bezeichnete der Komponist deswegen seine Oper als *Tragédie lyrique*, die als Operngattung traditionsgemäß eine größere Freiheit der Formen und Strukturen erlaubte. Gleichzeitig schuf Enescu durch die Wahl dieser Gattung z. B. den Raum für die großangelegte Tanz-Szene im I. Akt, die z. T. kritisiert wurde.[492] Aber auch der Einbau dieser Szene erscheint unter Berücksichtigung der Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit und der daraus resultierenden Interpretation nachvollziehbar, tritt doch in dieser Tanz-Szene die Gegensätzlichkeit des tragischen Geschehens sehr deutlich zum Vorschein.

In *Œdipe* vermitteln die Art und Weise des Singens und ihr expressiver Gestus einen Ausdruck, der auf Ur-Formen des Gesangs verweist, über den Curt Sachs schrieb:

> „Ein urtümlicher Sänger zeigt verschiedenartige Verhaltensweisen. Oft enthält er sich außergewöhnlicher Tonhöhe und Tonstärke. Wenn ihn aber Raserei zum Äußersten treibt, wird sein Singen unnatürlich: Es wird, und das ist beabsichtigt, der Sprechstimme des Sängers unähnlich; es soll unmenschlich, übernatürlich wirken. Er spricht wie ein Bauchredner, singt durch die Nase, schreit und jodelt, gellt und kreischt, aber es ist niemals das, wonach moderne Sänger streben: ungezwungen und natürlich."[493]

Die in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Analyse der gesungenen Melodien aus dem III. Akt zielte darauf ab zu untersuchen, welche Formen musikalisch ausgedrückter Klagen in Enescus *Œdipe* vorkommen, wie diese musikalisch gestaltet sind und welche Auswirkungen sie auf die Dramaturgie der Oper haben. Die Analyse der Melodien hat ergeben, dass musikalische Elemente der Klage sich speziell im III. Akt

492 Bentoiu, *Masterworks*, 2010, S. 229 ff.

493 Curt Sachs, *Die Musik der alten Welt in Ost und West: Aufstieg und Entwicklung*, Berlin 1968, S. 19.

von *Œdipe* in unzähligen Formen manifestieren, so dass von einem „Spektrum der Klage“ gesprochen werden kann. Im Kern des Spektrums der Klage in *Œdipe* liegt das Motiv *Œdipe le prédestiné*, das als Bindeglied und „inhaltlicher Kern“ aller Melodien aufgefasst werden kann. Enescu komponiert in *Œdipe* somit Melodien, die durch die Omnipräsenz des Klage-Gestus eine Verbindung zu Musizierpraktiken vergangener Zeiten aufweisen und die zugleich Gestaltungselemente enthalten, die den Nerv der damaligen Zeit trafen. Weil alle Melodien in ihrem motivischen Kern auf den Gestus der Klage zurückgeführt werden können, spielt der gestische Aspekt der Melodien an sich eine wichtige Rolle bei der Analyse und Interpretation. Der gestische Aspekt der Musik wurde um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu einem vielbeachteten Topos und blieb es bis in die jüngste Zeit:

> „Das objektiv Ungreifbare des Gestischen als ‚entmaterialisiertes Zeichen‘ weist auf das Flüchtige, Ephemere, wodurch das Vorläufige oder Fragmentarische einer Formung im Vordergrund steht. Gleicherweise stellt eine Geste den ‚prägnanten Augenblick‘ im ‚Nu‘ einer Jetztzeit ins Zentrum. Diese Dialektik zwischen Offenheit und dem Unabgeschlossenen einer Form und der Prägnanz einzelner Gestalten – eine Dialektik, die Widersprüche und Brüche zulässt und somit den Sog eines linearen Zeitkontinuums unterbricht – eine solche Dialektik wird zum Merkmal eines neuen kompositorischen Denkens.“[494]

Enescu negiert aber nicht seine Vergangenheit und auch nicht die musikalische Tradition, in der er fest verankert ist. Dies lässt sich in *Œdipe* an dem Umgang mit allen kompositionstechnisch relevanten Parametern nachvollziehen. Ein ähnliches Phänomen beschreibt Willmann in seiner Analyse des *Klavierkonzertes* von Ligeti:

> „Dass Ligeti die Lamento-Figur in ein flexibles Modell verwandelt, spitzt ihr expressives Moment noch zu; bewegend und subtil zugleich vermittelt sich darin das haltlos Gleitende des schmerzlichen Affekts. In einer Musik jedoch, die im Zeichen spannungsreicher Balance steht, fordert dies die Gegenkraft geradezu heraus: Umso strenger und vielschichtiger ist die musikalische Konstruktion.“[495]

Die Erweiterung der Handlung und der Dimensionen Zeit und Raum ist zwar tragödien-theoretisch nicht „erwünscht“, sie schafft jedoch eine der wichtigsten Grundlagen für die Interpretation des Stoffs durch Enescu: Die „Elastisierung“ der Einheit von Zeit und Raum wird gewissermaßen zum vereinheitlichenden Element der Oper. Enescus Ödipus befindet sich in einem Kontinuum von Zeit und Raum, in dem die chronologische Verlaufszeit „ausgehebelt“ und in der Ödipus’ Leben von Vornherein zum Scheitern verurteilt ist. In diesem Kontinuum gibt es für Ödipus letztlich kein Vor und kein Zurück, und diese tragische Grunddisposition ist es, die über den omni-

494 Gertrud Meyer-Denkmann, *Grenzübergänge zwischen Musik, Kunst und den Medien heute*, Oldenburg 2005, S. 39.

495 Roland Willmann, *Gebannte Zeit; Studien zum Klavierkonzert György Ligetis*, Anif/Salzburg 2006, S. 50.

präsenten Klage-Gestus und dem daraus resultierenden Klage-Spektrum zum Ausdruck kommt. Von der Vorherbestimmtheit seines Lebens weiß Ödipus bis zum Augenblick der Selbsterkenntnis im III. Akt nichts, aber dem Betrachter ist diese Grunddisposition von Anfang an klar. Dadurch dass das Schicksal Ödipus' unwiderruflich vorherbestimmt ist, tritt umso deutlicher zum Vorschein, dass sein eigenes Handeln nicht vorherbestimmt ist, d. h. trotz allem besitzt er die Freiheit des Handelns; eben dieses Handeln ist es, was Enescus Ödipus im Angesicht des Schicksals bleibt, und es ist der Aspekt, auf den Enescu die Aufmerksamkeit des Betrachters lenkt. Dieser beobachtet Ödipus dabei wie er allen Widrigkeiten zum Trotz nicht von seinem unbändigen Bestreben, die eigentlichen Hintergründe seines Schicksals zu erkennen, ablässt, bis die Erkenntnis schließlich zwar ein psychisches und physisches Desaster für ihn bedeutet, letztlich aber – in der Interpretation Enescus – als das aufzufassen ist, was den Menschen über sein Dasein hinweg transzendiert.

Musikalisch ist das Konzept des Kontinuums von Zeit und Raum, in dem Ödipus sich befindet, in der Gestaltungsweise der Leitmotive angelegt. Die leitmotivische Arbeit Enescus ist darauf ausgerichtet, das Chronologische der Zeit zu überformen, zu objektivieren – eine Eigenschaft menschlicher Wahrnehmung, die nur in der Musik darstellbar ist. Enescus Leitmotive müssen als „Ideen-Komplexe" charakteristischer Merkmale verstanden werden, denen ein kontinuierlicher Drang zur Wandelbarkeit immanent ist: In dem Moment, in dem sich ein Leitmotiv (oder Motiv) manifestiert, befindet es sich bereits im Übergang zu einer anderen Erscheinungsform.

In den Leitmotiven wird der Ur-Gestus der Klage zu einem „flexiblen Modell"[496]. Die Wandelbarkeit wird dadurch ermöglicht, dass allen Leitmotiven und Motiven ein gemeinsamer Baustein immanent ist: der fallende Sekundschritt – der Seufzer als Ur-Motiv der Klage. Er ermöglicht jedem Leitmotiv und allen Motiven, unzählige Verbindungen und Kombinationen mit anderen Leitmotiven und Motiven einzugehen, wodurch sich in Verbindung mit dem Text vielfältige semantische Bedeutungsfelder eröffnen, die das Geschehen auf der Bühne in einen mehrdimensionalen (Klage-) Raum verwandeln. Als mehrdimensional ist dieser Raum zu verstehen, weil die Musik es möglich macht, dass sich darin unterschiedliche Zeitebenen überlappen. In jedem Augenblick des III. Aktes der Oper (sowie in der gesamten Oper überhaupt) sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch die Beschaffenheit der verschiedenen, simultan erklingenden Ebenen der Komposition präsent. Es entsteht eine Art „Zeitstrudel", in dem die tragische Dimension dadurch zur Wirkung kommt, dass das Geschehen durch die Götter vorherbestimmt ist und sich dennoch in kontinuierlicher Bewegung und Verwandlung befindet. Was sich aus der Analyse des III. Akts der Oper ergeben hat, gilt auch für die gesamte Oper: Es gibt keinen einzigen Takt, in dem die erklingenden Stimmen nicht auf eines der Leitmotiv-Komplexe zurückzuführen sind. Neben horizontal verlaufenden Transformationsprozessen des musikalischen Materials existieren immer auch koexistierende Schichten immanenten Bedeutungsgehalts, die als Kontrapunkt zu den Stimmen in Beziehung treten, die sich im

496 Zum Begriff „flexibles Modell" vgl. Willmann, *Gebannte Zeit*, 2006, S. 50.

Vordergrund befinden. Jede Orchesterstimme trägt eine inhaltliche Bedeutung, die über den entsprechenden Leitmotiv-Komplex bestimmbar ist. Somit können auch diejenigen Passagen, die scheinbar erfreuliche Ereignisse schildern (Ödipus Taufe im I. Akt, der Tanz der Schäfer im I. Akt, das Bezwingen der Sphinx im II. Akt, die bevorstehende Ergreifung des Mörders von Laios im III. Akt), mit zurück- oder vorausliegenden Ereignissen derart in Verbindung gebracht werden, dass sie als Klagen verstanden werden können. Dass Enescu das Leid und die Klage als Sinnbild menschlicher Existenz versteht und zum entscheidenden Motiv und gestaltbildenden Element in seiner Oper macht, spiegelt sich in der tragischen Dimension, die dem musikalischen Ausgangsmaterial innewohnt, deutlich wider.

Willmann spricht im Zusammenhang mit Ligetis *Klavierkonzert* von „imaginären Räumen", die „(…) von Klagelauten durchdrungen sind. (…) Der Ausdruck der Klage verdichtet sich zur melodisch-prägnanten, auch solistisch hervortretenden Gestalt."[497] Auch in Enescus *Œdipe* existiert ein „imaginärer Raum", der jedoch durch das Element der Klage selbst konstituiert wird. Der Prozess der Verdichtung ist über den Zustand „melodisch-prägnanter" und „solistisch hervortretender" Gestalten hinaus bis zu dem Punkt vorangetrieben, wo die Klage zum entscheidenden konstitutiven Element des imaginären Raums wird und nicht mehr nur ein Gestaltelement unter anderen ist. Das Spektrum des Klage-Topos in *Œdipe*, das von einzelnen Tönen, über unterschiedliche Ison-Typen bis hin zu konkreten Klagen traditioneller Art reicht, konstituiert selbst den imaginären Raum, innerhalb dessen wiederum verschiedene Klage-Typen hervortreten können.

Mit seinem kompositorischen Konzept weitet Enescu seine Musiksprache auf einen Bereich aus, der weit über die Tendenzen „nationaler Musik" des beginnenden 20. Jahrhunderts auf ästhetische Konnotationen hinausweist, für die die Musikwissenschaften erst Jahrzehnte später hermeneutische Modelle des Verstehens entwickelten. So verbindet Zofia Lissa in ihren Aufsätzen zur Musikästhetik (1975) ontologische und anthropologische Fragen mit soziologischen und historischen Aspekten. In diesem Sinne ist Ästhetik nicht als Frage nach „Schön" und „Nichtschön" aufzufassen, sondern vielmehr als ein Versuch, die Merkmale und Eigenschaften eines Musikwerkes zu erfassen, um somit die charakteristischen Züge des Werkes beschreiben zu können. Diese ästhetischen Überlegungen lassen sich auch auf formale Aspekte der Komposition ausweiten, für deren ästhetische Beurteilung die von John Cage beschriebene Konvention galt: „Ein formaler Aspekt der grundsätzlichen Konvention in der europäischen Musik ist die Darstellung des Werkes als einer Ganzheit, als eines sich in der Zeit entwickelnden Gegenstandes, der sein Anfang, Mitte und Ende sowie einen Entwicklungs- (Ablaufs-), nicht aber statischen Charakter hat."[498] Die dramaturgische Konzeption Enescus stellt diese Konvention

497 Willmann, *Gebannte Zeit*, 2006, S. 45.

498 John Cage, *Silence* (Gesammelte Vorlesungen und Schriften), Middletown Connecticut 1959, S. 36, zitiert nach: Zofia Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Band 38), Wilhelmshaven 1975, S. 1.

grundsätzlich in Frage, und durch die Überlagerung der zeitlichen Ebenen erhalten Begriffe wie „Anfang", „Mitte" und „Ende" im *Œdipe* neue Bedeutung. Dadurch entsteht eine Polydirektionalität der Zeit bzw. eine „Zersetzung" des Zeitverlaufs. Wenn der Zuhörer in *Œdipe* das Leitmotiv von Ödipus, dem Auserwählten (*Œdipe le prédestiné*), hört, dann schwingen (musikalisch) immer auch alle Ursachen, Umstände und Folgen der Handlung mit, was dazu führt, dass die Musik zu einem Spiegelbild der Handelnden und ihrer Existenz auf musikalischer Ebene wird. Über den Klage-Gestus ermöglicht Enescu eine Korrespondenz zwischen den Ebenen der Inhaltsbedeutung und Strukturbedeutung. Dadurch spiegelt sich die Bedeutungsebene vollkommen auf der Inhaltsebene wider, wodurch ein enges Beziehungsgeflecht zwischen Tragödie und Oper, zwischen Inhalt und Musik entsteht. Das Kunstwerk ist nicht wie üblich nur eine Referenz einer Bedeutung, sondern ist die Bedeutung selbst. Diese Tatsache enthebt Enescus *Œdipe* der Sphäre der „Repräsentationsmusik", die ausschließlich dazu dient, bestehende Verhältnisse aufrecht zu erhalten.

Das Leid und seine verschiedenen Darstellungsformen bilden bis heute einen festen Bestandteil aller Kunstrichtungen. Im Theater und in der Musik ist Leid ein zentrales, wiederkehrendes Motiv:

> „Pain is the very stuff of tragic drama, and the relationship between pain and theater emerges as a significant issue at the very beginnings of European literary history, in classical poetics, not because of pain's constricting self-sameness and incommunicability but because of its theatrical malleability and contagiousness. Classical poetics attribute to the theater tremendous power to transform and communicate pain."[499]

Können Musikwerke über das „Lustvolle" des Erlebens eines kathartischen Prozesses hinaus überhaupt „Lösungen" anbieten für die unausgleichbaren Gegensätze, die dem menschlichen Leben immanent sind und seine tragische Dimension konstituieren? Enescus und Flegs Interpretation des Ödipus scheinen genau hierauf eine Antwort geben zu wollen: Durch die musikalisch-dramaturgische Gestaltung des III. Aktes von *Œdipe* und der gesamten Oper wird die zielgerichtete, teleologische Verlaufszeit ausgehebelt – eine Tatsache, die in starkem Kontrast dazu steht, dass es zielgerichtete Ereignisse in der Oper gibt. Diese stehen von Beginn an fest, und die dramaturgische Verlaufsform ist demnach mehr als ein Kreisen aufzufassen denn als zielgerichteter Verlauf. Die Komponente, die diesem unendlichen Kreisen dennoch Kontur und Richtung verleiht, ist der Mensch (Ödipus) und sein Handeln. Dies ändert aber trotz allem nichts an der grundsätzlichen Natur des ziellosen, a-chronischen Daseins des Menschen, das sich somit nur über das Motiv des Leids als unverrückbare Größe begreifen lässt. Mehr noch als das Schicksal steht der Mensch in Enescus *Œdipe* im Mittelpunkt: Dadurch dass Enescus Ödipus ein handelnder Mensch bleibt, ist sein Handeln nie lediglich eine Reaktion. Sein Handeln als Folge unnachgiebigen Fragens

499 Robert Allard, Mathew Martin (Hrsg.), *Staging Pain, 1580–1800. Violence and Trauma in British Theater*, Farnham/Burlington 2009, S. 1.

ist Aktion und verleiht seinem Leben Sinn und Würde – verläuft aber zwangsweise über einen leidvollen Weg.

> „Wir treffen auf den Schein des Unsinns, der in Wahrheit eben doch nicht unsinnig ist. Man kann auch sagen, dass der Sinn so verhüllt ist, dass man nur zu ihm durchbrechen und den Sinn transparent machen kann durch das Leiden. Das geschieht in der Tragödie. […] die Tragödie hat es zu tun mit dem Streit in umfassendem Sinne, der vom Menschen nur ausgetragen werden kann durch das Leiden."[500]

Abschließend sei auf die persönlichen und historischen Lebensbedingungen Enescus hingewiesen, die bei der Auseinandersetzung mit dem tragischen Stoff und der Komposition von *Œdipe* eine Rolle gespielt haben dürften. Bereits zu einem früheren Zeitpunkt seines Lebens stand Enescu im Angesicht des Tragischen: „Von insgesamt mindestens acht Kindern war George das einzig (!) überlebende, was bedeutete, dass er von seiner Mutter hermetisch von der Außenwelt abgeschirmt wurde."[501] Da Enescus musikalische Begabung zudem bereits sehr früh von den Eltern und kurze Zeit später auch von seinen Lehrern in Jassy (Moldawien) erkannt wurde, schickte man den Sechsjährigen zum Musikstudium nach Wien. Um überleben zu können, musste Enescu seine Familie und seine Heimat zurücklassen – für ein Kind im Alter von sechs Jahren bedeutet dies einen außerordentlichen Bruch und eine extreme Übergangssituation, durch die er unmittelbar der Widersprüchlichkeit des menschlichen Lebens ausgesetzt wurde. In Wien war Enescu neben Fritz Kreisler der einzige Schüler, der im Alter unter zehn Jahren ins Konservatorium aufgenommen wurde, welches er nach sieben Jahren, ausgezeichnet mit der Silbernen Gesellschaftsmedaille, in Richtung Paris wieder verließ. Dort erhielt Enescu Kompositionsunterricht bei Jules Massenet und nach dessen Tod bei Gabriel Fauré und perfektionierte sein Geigenspiel bei Pierre Marsik. Beide Tätigkeiten – die des Komponisten und des Violinisten – bestimmten fortan das Leben Enescus. In den kommenden Jahrzehnten bereiste Enescu zahlreiche Länder als Geiger, Dirigent und Pianist. In Enescus Beschreibung seines Verhältnisses zu seinem Instrument, der Geige, kommt die Dimension der unausgleichbaren Gegensätze in seinem Leben zum Ausdruck:

> „Sie [die Geige, Anm. des Verfassers] sicherte mir die Unabhängigkeit, … die Verleger können bei mir nichts bestellen, was sie für ‚gangbar' halten, ich schaffe keine Musik auf Bestellung, sondern im Auftrage des Herzens. Ich erkannte schon in meiner Jugend, dass die Geige mir in dieser Hinsicht von großem Nutzen sein würde." Aber „als ich zum ersten Mal alleine auf dem Podium stand, hatte ich zu meinem Pech Erfolg. Beifall umbrauste mich… und ich vernahm in mir das unheilschwere Wort: Virtuose. Ich sah, in diesem Vagabundenberuf weder Annehmlichkeit noch Notwendigkeit. So fasste ich

500 Schadewaldt 1991, S. 58 ff.

501 Harald Haslmayr, *Erinnerung und Landschaft im Werk von George Enescu*, in: Andreas Dorschel/Klaus Aringer (Hrsg.), *Resonanzen: vom Erinnern in der Musik*, (= *Studien zur Wertungsforschung*, Band 47), Wien 2007, S. 186. Siehe hierzu auch Cosmovici 1990, S. 60.

noch am selben Abend einen ausgezeichneten Entschluss: Ich wollte Geige spielen, so viel, so oft und so gut wie möglich, ein wenig Geld, gar ein Vermögen damit verdienen, Land in Rumänien kaufen, um mich – noch verhältnismäßig jung – dorthin zurückzuziehen und bis zu meinem letzten Atemzug zu komponieren. Welch schöner Traum."[502]

Nach allem, was wir über die Faszination Enescus für den Stoff des Ödipus wissen, ist es berechtigt anzunehmen, dass es auch sein eigenes „Ich" war, sein eigenes Leben und sein eigenes Schicksal, das er mit seinem *Œdipe* aufgearbeitet hat. In der Tragödie fand er die Reflektionsebene, die es ihm erlaubte, Antworten auf die Fragen und Probleme seines eigenen Lebens zu finden, aber auch die einer ganzen Generation, die aus einer Katastrophe in die nächste zu stürzen drohte. Somit ist Enescus *Œdipe* auch als Zeitdokument zu verstehen: Die Direktheit der Musiksprache, die auf die Expressivität der Melodien und den ihnen immanenten Ur-Gestus der Klage zurückzuführen ist, wird zum Sinnbild einer Epoche, die unter dem Zeichen schlimmer Vorausahnungen stand und denen Enescu durch seinen Ödipus zu sagen scheint: „Hört nicht auf zu fragen und hört nicht auf zu handeln!"

502 Titu I. Băjenescu. *Die Liebe ist eine ernste und endgültige Sache. Das Leben des Tonkünstlers Georeg Enescu*, Leipzig 2006, S. 11.

11 Literaturverzeichnis

Verwendete und weiterführende Literatur

Adamski-Störmer, Ursula: *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36: *Musikwissenschaft*, Band 66), Frankfurt a. M. 1991.

Adamson, Sue/Holloway, Margaret: *A sound track of your life: music in contemporary UK funerals*, in: *OMEGA Journal of Death and Dying* Band 65 (2012) Nr. 1, S. 33–54.

Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit*, 9. Auflage, Frankfurt a. M. 1980.

Agawu, Kofi: *Music in the Funeral Traditions of the Akpafu*, in: *Ethnomusicology*, Band 32 (1988), Nr. 1, S. 75–105. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/85226, Zugriff am 1. März 2017, 14:42 Uhr.

Aiello, Rita (mit Sloboda, John A.): *Musical Perceptions*, New York 1994.

Albrecht, Michael von/Werner Schubert (Hrsg.): *Musik in Antike und Neuzeit*, (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Band 1), Frankfurt a. M. 1987.

Alexiou, Margaret: *The ritual lament in Greek tradition*, London/New York 1974.

Allard, Robert/Martin, Mathew R. (Hrsg.): *Staging Pain, 1580–1800. Violence and Trauma in British Theater*, Farnham/Burlington 2009.

Anantharaman, Tanjore Ramachandra: *Leid, Wiedergeburt und Überwindung des Bösen im Hinduismus*, in: Peter Koslowski, Peter (Hrsg.), *Ursprung und Überwindung des Bösen und des Leidens in den Weltreligionen*, (= *Diskurs der Weltreligionen* 2), München 2001, S. 129–145.

Anderegg, Johannes: *Zum Ort der Klage. Literaturwissenschaftliche Erkundungen*, in: Martin Ebner/Ottmar Fuchs/Paul D. Hanson/Bernd Janowski (Hrsg.), *Klage*, (= *Jahrbuch für biblische Theologie*, Band 16), Neukirchen-Vluyn 2001, S. 185–208.

Apelt, Otto (Hrsg.): Platon: *Sämtliche Dialoge*, Band 2, (= *Philosophische Bibliothek*, Band 174), Leipzig 1918.

Ariès, Philippe: *Die Geschichte des Todes*, München 1993.

Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch; übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Arnold, Antje/Papa, Walter (Hrsg.), *Emotionen in der Romantik. Rezeption, Ästhetik, Inszenierung*, (= *Schriften der Internationalen Armin-Gesellschaft*, Band 9), Berlin/ Boston 2012.

Aslan, Adnan: *Sündenfall und Überwindung des Bösen und des Leidens im Islam*, in: Peter Koslowski (Hrsg.), *Ursprung und Überwindung des Bösen und des Leidens in den Weltreligionen*, (= *Diskurs der Weltreligionen* 2), München 2001, S. 31–61.

Assmann, Jan: *Tod und Sterben im Alten Ägypten*, München 2001.

Assmann, Jan/Maciejewski, Franz/Michaelis, Axel (Hrsg.): *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen 2005.

Atkinson, Rita L./Grabowksi, Joachim (Hrsg.): *Hilgards Einführung in die Psychologie*, Heidelberg/Berlin 2001.

Băjenescu, Titu I.: *Liebe ist eine ernste und endgültige Sache. Das Leben des Tonkünstlers George Enescu*, Leipzig 2006.

Bakan, Michael B.: *Music of death and new creation: experiences in the world of Balinese Gamelan Beleganjur*, (= *Chicago studies in ethnomusicology*), Chicago /London 1999.

Baraldi, Filippo B.: *La douceur. Critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie* [*Die Sanftheit. Kriterien der musikalischen Wertschätzung unter den Zigeunern Transsilvaniens*] in: *Cahiers d'ethnomusicologie* (2015), Nr. 28, S. 23–41. Stable URL: https://www.academia.edu/17656399/_2015_La_douceur_crit%C3%A8re_ d_appr%C3%A9ciation_musicale_chez_les_Tsiganes_de_Transylvanie.

Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

Bartlett, Dale L.: *Physiological responses to music and sound stimuli*, in: Donald A. Hodges (Hrsg.), *Handbook of music psychology*, San Antonio 1996, S. 343–385.

Bartók, Béla (A): *Rumanian Folk Music Vol. I: Instrumental Melodies*, hrsg. von Benjamin Suchoff/Nijhoff Martinus, Den Haag 1967.

Bartók, Béla (B): *Rumanian Folk Music Vol. II: Vocal Melodies*, hrsg. von Benjamin Suchoff/Nijhoff Martinus, Den Haag 1967.

Bartók, Béla (C): *Rumanian Folk Music Vol. III: Texts*, hrsg. von Benjamin Suchoff/Nijhoff Martinus, Den Haag 1967.

Bartók, Béla (D): *Rumanian Folk Music Vol. V: Maramureş County*, hrsg. von Benjamin Suchoff/Nijhoff Martinus, Den Haag 1975.

Bauer, Amy: *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham 2011.

Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte der Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, (= *Epistemata Literaturwissenschaft*, Band 383), Würzburg 2002.

Becker, Alexander/Vogel, Matthias (Hrsg.): *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 2007, S. 7.

Behne, Klaus-Ernst: *Musik – Kommunikation oder Geste?* in: ders. (Hrsg.), *Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn*, (= *Musikpädagogische Forschung*, Band 3), Laaber 1982, S. 125–145.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1963.

Bentoiu, Pascal: *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis* [*Capodopere Enesciene*, 1999], Lanham 2010.

Billings, Joshua/Leonard, Miriam: *Tragedy and the idea of modernity* (= *Classical Presences*), Oxford 2015.

Blackburn, Stuart: *Die Reise der Seele. Bestattungsrituale in Arunachal Pradesh, Indien*, in: Jan Assmann/Franz Maciejewski/Axel Michaelis, *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen 2005, S. 82–108.

Blaga, Lucian: *Zum Wesen der rumänischen Volksseele*, hrsg. von Mircea Flonta, Bukarest 1982.

Blumenberg, Heike: *De lamentatione Jeremiae Prophetae: Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18. Jahrhundert,* (= *Hochschulschriften der Universität der Künste*), Berlin 2008, S. 30.

Böhm, Fritz: *Die neugriechische Totenklage*, Berlin 1947.

Bocu, Marilina: *De vorbă cu George Enescu* [*Im Gespräch mit George Enescu*], in: *Vestul*, (25. Dez. 1936), Nr. 1828, o. S.

Boehm, Rudolf: *‚Tragik' von Oidipus bis Faust*, Würzburg 2001.

Buhociu, Octavian: *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie; Totenklage, Burschenbünde und Weihnachtslieder, Hirtenphänomen und Heldenlieder*, (= *Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa*, Band 8), Wiesbaden 1974.

Bohrer, Karl Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009.

Bolinger, Dwight (Hrsg.): *Intonation: Selected readings*, London 1972.

Borasio, Gian Domenico: *Über das Sterben: was wir wissen, was wir tun können, wie wir uns darauf einstellen*, München 2012.

Borgards, Roland/Neumayer, Harald (Hrsg.): *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2009.

Bowlby, John: *Verlust. Trauer und Depression*, München/Basel 2006.

Brăiloiu, Constantin: *„Ale mortului“ din Gorj*, [*„Für den Verstorbenen“ aus Gorj*], (= *Veröffentlichungen des Folklorearchivs*, Band VII), Bukarest 1936, in: ders. (Hrsg), *Opere* (Band V), Bukarest 1981, S. 107–114.

Brăiloiu, Constantin: *Despre bocetul de la Drăguş (Jud. Făgăraş),* [*Über die Totenklage in Drăguş (Gemeinde Făgăraş)*], (= Auszug aus dem *Archiv für Wissenschaft und soziale Reform*, Jahrgang X, Ausgabe 1–4), Bukarest 1938, in: ders. (Hrsg), *Opere* (Band V), Bukarest 1981, S. 115–194.

Brăiloiu, Constantin: *Bocete din Oaş,* Extras din *Grai şi suflet*, Vol. VII, revista *Institutului de filologie şi folklor*, [*Totenklagen aus Oaş*, (= *Zeitschrift des Instituts für Philologie und Folklore*, Auszug aus *Sprache und Seele*, Band VII], Bukarest 1938.

Brandl, Rudolf M.: *Über das Phänomen Bordun (Drone). Versuch über die Beschreibung von Funktion und Systematik*, in: Kurt Reinhard (Hrsg.), *Studien zur Volksmusik Südost-Europas*,(= *Beiträge zur Ethnomusikologie* 4), Hamburg 1976, S. 90–121.

Brandl, Rudolf M.: [Artikel] *Bordun*, in: *MGGS2*, Kassel/ Stuttgart 1995, Sp. 70–71.

Brandstätter, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln 2008.

Braun, Werner: [Artikel] *Affekt*, in: *MGGS1*, Kassel/Stuttgart 1994, Sp. 31–41

Braun, Werner: [Artikel] *Trauermusik*, in: *MGGS9*, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 749–769.

Britten, Benjamin: *Elegy* for unaccompanied Viola, Boosey & Hawkes, London 1930.

Broszka, Matthias: *Geschichte der Oper. Eine Einführung*, (= *Gattungen der Musik*, Band 3), Laaber 2015.

Brown, Peter/ Ograjenšek, Suzana (Hrsg.): *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, New York 2010.

Bruhn, Ewald (Hrsg.): *Sophokles erklärt von F. W. Schneidewin und A. Nauck*, Teil 2: *König Oedipus*, 11. Auflage, Berlin 1910.

Buchholz, B. Bernd: *Die Geburt der Sprache aus dem Geist der Musik. Evolutionstheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Psychoanalyse und Musik*, in: Bernd Oberhoff (Hrsg.), *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen*, Gießen 2005, S. 87–122.

Buller, Jeffrey L.: *The Œdipe of Georges Enesco and Edmond Fleg*, in: *The Opera Quarterly*, Band 19 (2003), Nr. 1, S. 64–79.

Bunt, Leslie: *Musiktherapie: eine Einführung für psychosoziale und medizinische Berufe*, Weinheim [u. a.] 1998.

Burton, Reginald. W. B.: *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.

Butzkamm, Jürgen/Butzkamm, Wolfgang: *Wie Kinder sprechen lernen: kindliche Entwicklung und die Sprachlichkeit des Menschen*, Tübingen/Basel 2004.

Cage, John: *Silence* (Gesammelte Vorlesungen und Schriften), Middletown Connecticut 1959.

Canacakis, Georges: *Trauerverarbeitung im Trauerritual und leib-seelisches Befinden. Psychologische Felduntersuchung zur psychohygienischen Wirksamkeit der Totenklagen (Miroloja) in Mani, Griechenland*, Mülheim 1982.

Canaris, Johanna: *Mythos Tragödie. Zur Aktualität und Geschichte einer theoretischen Wirkungsweise*, Bielefeld 2012.

Caranica-Fulea, Michaela: *Mythe et destin dans la tragédie lyrique Oedipe de George Enesco et Edmond Fleg: essai d'analyse esthétique et musicale*, Dissertation, Paris 1993.

Caranica-Fulea, Michaela: Besprechung von Cosma, Octavian Lazăr: *Universul Muzici Românesti* [*Die Welt der Rumänischen Musik*] Bukarest 1995, in: Helmut Loss/Eberhard Möller (Hrsg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. (= *Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, Heft 2), Chemnitz 1998, S. 182–185

Caraveli-Chaves, Anna: *Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event*, in: *The Journal of American Folklore* 93 (1980), Nr. 368, S. 129–157. Stable URL: http://www. jstor.org/stable/541009.

Chee-Kiong, Tong: *Chinese Death Rituals in Singapore*, (= *Anthropology of Asia series*), London/New York 2004.

Chrysander, Friedrich: *Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik*, in: ders. (Hrsg.), *Allgemeine Musikalische Zeitung*, III. Jahrgang (1868), Nr. 46, 11. November, S. 361–363.

Cizmic, Maria: *Performing pain: music and trauma in Eastern Europe*, New York/ Auckland 2012.

Claver, Bruno G.: *Sterben heißt weiterleben. Die Akan der Elfenbeinküste*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 95–98.

Comişel, Emilia: *Cîntece populare şi creaţii în stil popular*, [*Populäre Gesänge und Werke im populären Stil*], Bukarest 1950.

Comişel, Emilia: *Din folclorul nostru* [*Über unsere Folklore*], Bukarest 1953.

Comişel, Emilia: *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor (Hunedoara)* [*Kompendium der Folklore aus dem Kreis Pădureni (Hunedoara)*], Band 1, Bukarest 1959; Band 2, Bukarest 1964.

Comişel, Emilia: *Folclor Muzical*, Bukarest 1967.

Comişel, Emilia: *Folclor din Dobrogea* [*Folklore aus Dobrogea*], Bukarest 1978.

Comişel, Emilia: *Studii de etnomuzicologie* [*Studien der Ethnomusikologie*], Band 1, Bukarest 1986; Band 2, Bukarest 1992.

Coray, Marina: *Wissen und Erkennen bei Sophokles*, (= *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft*, Band 24), Basel/Berlin 1993.

Cosma, Octavian Lazăr: *Oedip-ul Enescian* [*Enescus Oedipe*], Bukarest 1967.

Cosmovici, Alexandru: *George Enescu în lumea muzicii şi în familie* [*George Enescu im der Welt der Musik und in der Familie*], Bukarest 1990.

Costantino, Salvatore: *Destino di un uomo. L'edipe di George Enescu* [*Das Schicksal eines Mannes. Der Ödipus von George Enescu*], Bologna 2009.

Cox, Arnie: *Hearing, Feeling, Grasping Gestures*, in: Anthony Gritten/Elaine King Elaine (Hrsg.), *Music and Gesture*, Aldershold 2006, S. 45–60.

Cramer, Maria: *Die Totenklage bei den Kopten. Mit Hinweisen auf die Totenklage im Orient überhaupt*, (= Sitzungsberichte/Akademie der Wissenschaft in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Band 219), Wien 1941, 2. Abhandlung, S. 1–104.

Crystal, David: *Prosodic Systems and Intonation in English*, Cambridge 1962.

Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts*, (= *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Band 7), München 1974.

Dahlhaus, Carl: [Artikel] *George Enescu: Oedipe (1936)*, in: ders. (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden*, Band 2, München/Zürich 1987, S. 144–146.

Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Musiklexikon Brockhaus Riemann in vier Bänden und einem Ergänzungsband*, Dritter Band L-Q, Mainz/München, 1995.

Danckert, Werner: *Ursymbole melodischer Gestaltung: Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte*, Kassel 1932.

Danielou, Alain: *Einführung in die indische Musik*, (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Band 36), Wilhelmshaven 1975.

Danuser, Hermann: *Vorwärts zum Ursprung. Antike Motive in moderner Musik*, in: Walter Jens/Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne*, Berlin/New York 2003, S. 261–273.

Danuser, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* Band 8/1), Laaber 2004.

Davidson, Jane W./Garrido, Sandra (Hrsg.): *Music and Mourning*, London/New York 2016.

Darwin, Charles: *Der Ausdruck der Gemütsbewegung bei dem Menschen und bei den Tieren*, in: Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.), *Die Andere Bibliothek*, Frankfurt a. M. 2000.

De Martino, Ernesto: *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [*Tod und rituelles Klagen in der antiken Welt: von der antiken Begräbnisklage bis zur Klage Marias*], Turin 1958/2000.

Dorschel, Andreas/Aringer, Klaus (Hrsg.): *Resonanzen: vom Erinnern in der Musik*, (= Schriftenreihe *Studien zur Wertungsforschung*), Wien 2007.

Drebes, Gerald: *Monteverdis „Kontrastprinzip", die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das „Genere concitato"*, in: *Musiktheorie* 6 (1991), Heft 1, S. 29–42.

Dudenredaktion (Hrsg.), Günter Drosowski (Leitung), *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden*, Mannheim/Leipzig 1994.

Dürrenmatt, Friedrich: *Die Panne*, Zürich 1959

Ebner, Martin/Fuchs, Ottmar/Hanson, Paul D./Janowski, Bernd (Hrsg.): *Klage*, (= *Jahrbuch für biblische Theologie*, Band 16), Neukirchen-Vluyn 2001.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Zum Figur-Begriff der musica poetica*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1957), S. 57–69.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, München/Zürich 1991.

Edelmann, Bernd/Kurth, Sabine (Hrsg.): *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, Augsburg 1999.

Ekman, Paul: *Ein Lächeln ist ein Lächeln ist ein Lächeln*, in: *Psychologie Heute* 3 (1976), Heft 6, S. 31–35.

Ekman, Paul (Hrsg.): *Emotion in the human face*, (= *Studies in Emotion and in Social Interaction*), New York 1982.

Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957.

Eliade, Mircea: *Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1988.

Elsas, Christoph/Sternberg-el Hotabi, Heike/Witthuhn, Orell (Hrsg.): *Die Würde des Menschen am Lebensende in Theorie und Praxis* (= *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 2), Berlin 2011.

Elsas, Christoph/Sternberg-el Hotabi, Heike/Witthuhn, Orell (Hrsg.): *Bestattungsbräuche, Totenkult und Jenseitsvorstellungen im Alten Ägypten* (= *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 3), Berlin 2015.

Enescu, George: *Œdipe*, Tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableau, Poeme de Edmond Fleg, op. 23, Editura Muzicală, Bukarest 1964.

Enescu, George: *Œdipe*, Piano reduction par Henri Lauth (1899–1969), Éditions Salabert, Paris 1934.

Enescu, George: *Contrepoint dans le miroir*, Paris 1982.

Essen, Otto von: *Grundzüge der Hochdeutschen Satzintonation*, Ratingen/Düsseldorf 1964.

Ewans, Michael: *Opera from the Greek: studies in the poetics of appropriation*, Aldershot 2007.

Feld, Steven: *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham/London 2012.

Felskis, Rita (Hrsg.): *Rethinking Tragedy*, Baltimore 2008.

Fiehler, Reinhard: *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*, (= *Grundlagen der Kommunikation und Kognition*), Berlin 1990.

Firca, Clemansa Liliana: *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu, Vol. 1, Muzica de Cameră* [*Der neue Katalog der Themen aus den Werken George Enescus*, Band 1: *Kammermusik*], Bukarest 2010.

Fischer, Torsten/Riis, Thomas (Hrsg.): *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerriten in Nordeuropa*, Kiel 2006.

Fishman, Andrea: *Thrênoi to Moirológia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity*, in: *Oral Tradition*, Heft 23/2 (2008), S. 267–295.

Flashar, Hellmut: *Musik zum antiken Drama – Überlegungen eines Philologen*, in: Michael von Albrecht/Werner Schubert (Hrsg.), *Musik in Antike und Neuzeit.* (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Band 1), Frankfurt a. M. 1987, S. 183–194.

Flashar, Hellmut: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, München 1991.

Fleischhauer, Günter (Hrsg.): *Tod und Trauer im 17. und 18. Jahrhundert* (= *Michaelsteiner Konferenzberichte*, Band 59), Blankenburg-Michaelstein 2001.

Fónagy, Ivan/Magdics, Klára: *Emotional Patters in Intonation and Music*, in: Dwight Bolinger (Hrsg.), *Intonation. Selected Readings*, London 1972, S. 286–312.

Fontaine, August Heinrich Julius: *Eugenie, der Sieg über die Liebe*, Erster Band, Halle 1814.

Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie (1917)*, in: Anna Freud/Edward Bibring (Hrsg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke, Werke aus den Jahren 1913–1917*, Band 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 427–446.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* (Studienausgabe, Band 2), Frankfurt a. M. 1972.

Fuchs, Gotthard (Hrsg.): *Angesichts des Leids an Gott glauben? Zur Theologie der Klage*, Frankfurt a. M. 1996.

Fuchs, Ottmar/Janowski, Bernd, *Vorwort* in: Martin Ebner/Ottmar Fuchs/Paul D. Hanson/Bernd Janowski (Hrsg.), *Klage* (= *Jahrbuch für Biblische Theologie*, Band 16) Neuenkirchen-Vluyn 2001, S. V–VI.

Fulda, Adam von: *de Musica*, in: Martin von Gerbert (Hrsg.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Band III, St. Blasien 1784; Hildesheim 1967.

Fulda, Daniel: *Menschwerdung durch Gefühle – Gefühlserregung durch eine Übermenschliche: Schillers „Jungfrau von Orleans" zwischen Aufklärung und Romantik*, in: Antje Arnold/Walter Pape (Hrsg.), *Emotionen in der Romantik. Rezeption, Ästhetik, Inszenierung*, (= *Schriften der Internationalen Armin-Gesellschaft*, Band 9), Berlin/Boston 2012, S. 3–20.

Gavoty, Bernard: *Les Souvenirs de George Enesco* [*Erinnerungen von George Enescu*], Paris 1955/2006.

Gehring, Petra: *Theorien des Todes. Zur Einführung*, Hamburg 2010.

Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.

Gerbert, Martin (Hrsg.): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum: ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donate*, Nachdruck der Ausgabe St. Blasien 1784, Hildesheim 1963.

Gelfert, Hans-Dieter: *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995.

Gergely, Jean: *Einführung in die Volksmusik*, hrsg. von François Vaudou, Lausanne/ Zurich 1967.

Gerhardt, Wilfried: *Linguistik des Leid(en)s*, Hamburg 2011.

Giannelos, Dimitri: *La musique byzantine. Le chant ecclésiatique grec, sa notation et sa pratique actuell.* [*Die byzantinische Musik. Der griechische ekklesiastische Gesang, seine Notation und aktuelle Praxis*], Paris/Montreal 1996.

Glatt, Dorothea: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikaesthetik Eduard Hanslicks*, (= *Schriften zur Musik*, Band 15), München 1972.

Glinz, Hans: *Textanalyse und Verstehenstheorie I*, (= *Studienbücher zur Linguistik und Literaturwissenschaft*, Band 5), Wiesbaden 1977.

Glück, Alfons in: *Interpretationen. Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*, Stuttgart 1990/2001.

Gouin, Margaret: *The Buddhist way of death*, in: Colin M. Parkes/Pittu Laungani/Bill Young (Hrsg.), *Death and Bereavement across Cultures* (Sec. Ed.), London/ New York 2015, S. 61–75.

Grabner-Haider, Anton: *Strukturen des Mythos. Theorie einer Lebenswelt*, (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XX, *Philosophie*, Band 273), Frankfurt a. M 1989.

Grappin, Pierre: *Die Mythologie der Germanen*, in: Pierre Grimal (Hrsg.), *Mythen der Völker*, Band 3, Frankfurt a. M./Hamburg 1977, S. 45–103.

Gritten, Anthony/King, Elaine (Hrsg.): *Music and Gesture*, Aldershold 2006.

Gruhn, Wilfried: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, (= *Olms Forum* 8), Hildesheim 2014.

Gutschow, Niels: *Totenrituale in Bhaktapur, Nepal* in: Jan Assmann/Franz Maciejewski/Axel Michaelis (Hrsg.), *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen 2005, S. 151–179.

Gundermann, Horst: *Phänomen Stimme*, München 1994.

Gutknecht, Dieter: *Instrumentale Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts – zwischen Topos und Sentiment*, in: Günter Fleischhauer (Hrsg.), *Tod und Trauer im 17. und 18. Jahrhundert* (= *Michaelsteiner Konferenzberichte*, Band 59), Blankenburg-Michaelstein 2001, S. 207–216.

Haja, Gabriela: *Structuri Dramatice în Folclorul Românesc* [*Dramatische Strukturen in der rumänischen Folklore*], Iaşi 2003.

Halbmayer, Ernst: *Auf dem Weg in die Welt der Toten bei den Yukpa Kolumbiens*, in: Christoph Elsas (Hrsg.), *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 2, (= *Die Würde des Menschen am Lebensende in Theorie und Praxis*), Berlin 2011, S. 108–149.

Handschin Jacques: *Musikgeschichte im Überblick* (Luzern 1948), 3. Auflage: Wilhelmshaven 1981.

Happe, Barbara: *Der Tod gehört mir: die Vielfalt der heutigen Bestattungskultur und ihre Ursprünge*, Berlin 2012.

Hardmeier, Christof: *Texttheorie und biblische Exegese: zur rhetorischen Funktion der Trauermetaphorik in der Prophetie*, (= *Theologische Abhandlungen*, Band 79), München 1978.

Hardmeier, Christof: *Die Totenklage*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de) 2007; aufgerufen am 16.02.2017.

Harris, Marvin: *Kulturanthropologie Ein Lehrbuch*, Frankfurt a. M./New York 1989.

Harrison, Robert P.: *The dominion of the dead*, Chicago 2004.

Hasenfratz, Hans-Peter: *Leben mit den Toten: eine Kultur- und Religionsgeschichte der anderen Art*, (= *Herder-Spektrum* 4246), Freiburg i. Br. 1998.

Haslmayr, Harald: *Erinnerung und Landschaft im Werk von George Enescu*, in: Andreas Dorschel/Klaus Aringer (Hrsg.), *Resonanzen: vom Erinnern in der Musik*, (= *Studien zur Wertungsforschung*, Band 47), Wien 2007, S. 185–196.

Hatten, Robert S.: *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hrsg.), *Music and Gesture*, Aldershold 2006, S. 1–23.

Heinemann, Michael/Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.), in Verbindung mit Carmen Otter, *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, Köln 2009.

Heller, Birgit/Winter, Franz: *Tod und Ritual. Interkulturelle Perspektiven zwischen Tradition und Moderne*, (= *Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft für Religionswissenschaft*, Band 2), Wien/Berlin 2007.

Hermann, Eduard: *Probleme der Frage*, (= *Nachrichten von der Akademie der Wissenschaft in Göttingen, Philologisch-historische Klasse*, Nr. 3), Göttingen 1942.

Hermanni, Friedrich: *Über das Verhältnis von Leib und Seele: eine anthropologische Konstellation*, in: Bernd Janowski/Christoph Schwöbel (Hrsg.), *Gott – Seele – Welt. Interdisziplinäre Beiträge zur Rede von der Seele*, (= *Theologie Interdisziplinär*, Band 14), Neukirchnen-Vluyn 2013, S. 56–70.

Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion: wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*, Wien 2003.

Hodges, Donald A. (Hrsg.): *Handbook of music psychology*, San Antonio 1996.

Hörr, Beate: *Tragödie und Ideologie: Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1997.

Höffe, Otfried (Hrsg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft* (1790), (= *Klassiker auslegen*, Band 33), Berlin 2008.

Hösle, Vittorio: *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles. Ästhetisch-historische Bemerkungen zur Struktur der attischen Tragödie*, (= *problemata 105*), Stuttgart 1984.

Holst-Warhaft, Gail: *Dangerous Voices. Women's laments and Greek literature*, London, New York 1992.

Hülshoff, Thomas: *Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe*, München, Basel 2001.

Hühn, Helmut/Vöhler, Martin: [Artikel] *Oidipus*, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der Neue Pauly*, Supplemente, Band 5), Stuttgart/ Weimar 2008, S. 500–511.

Huntington, Richard/Metcalf, Peter: *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, London/New York 1979.

Ionescu, Ioana-Maria: *Rumänische Übergangsriten, dargelegt am Beispiel der Lebensbräuche in Oltenien*, (= *Hochschulschriften der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*), Münster1987.

Jähns, Friedrich-Wilhelm: *Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871.

Jamme, Christoph/Matuschek, Stefan: *Handbuch der Mythologie*, Darmstadt 2014.

Janowski, Bernd: *Konfliktgespräche mit Gott: eine Anthropologie der Psalmen*, Neukirchen-Vluyn 2013.

Jarrett, Janice Carole: *The Song of lament: an artistic women's heritage (a study of the modern greek lament in tradition and its ancient West Asian and Mediterranean Prototypes)*, (= *Hochschulschrift der Wesleyan University*), Middletown 1977.

Jaspers, Karl: *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin/Heidelberg 1946.

Jeffrey, Peter: [Artikel] *Lektionstöne*, in: *MGGS8*, Kassel/ Stuttgart 1996, Sp. 1095–1096.

Jens, Walter (Hrsg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, (= *Beiheft zu Poetica* 6), München 1971.

Jens, Walter/Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne*, Berlin/New York 2003

Jespersen, Otto: *Lehrbuch der Phonetik*, Leipzig 1926.

Joannidu, Maria: *Untersuchungen zur Form der neugriechischen Klagelieder (Moirologien)*, Speyer a. Rh. 1938.

Jouve, Pierre Jean: *Mozarts Don Giovanni*, Salzburg 1968/1990.

Jung, Carl Gustav: *Zwei Schriften über Analytische Psychologie*, (= *Gesammelte Werke*, Band 7), Zürich/Stuttgart 1964.

Juslin, Patrik N./Sloboda, John (Hrsg.): *Music and emotion: theory and research*, Oxford 2008.

Kahane, Mariana/Georgescu-Stănculeanu, Lucilia: *Cîntecul Zorilor şi Bradului (Tipologie Muzicală)* [*Gesänge der Morgendämmerung und der Tanne (eine Musik-Typologie*)], (= Schriftenreihe *Nationalen Folkloresammlung* [*Colecţia naţională de folclor*]), Bukarest 1988.

Kanellatou, Paraskevi G.: *Lamentation in Modern Greek Death Rituals, Review of the Research from the 19th Century till today*, Thesis for BA in Ethnomusicology, Research Centre for Greek Singing, Athen 2007. Stable URL: https://www.researchgate.net/publication/265292391; Zugriff am 24. Februar 2017; 10:11 Uhr.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band 10, (= *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*), hrsg. von Wilhelm Weinschedel, Frankfurt a. M. 2004.

Karbusicky, Vladimir: *Grundriss der musikalischen Semantik*, (= *Grundrisse*, Band 7), Darmstadt 1986.

Karbusicky, Vladimir: *Gustav Mahler und seine Umwelt*, (= Schriftenreihe *Impulse der Forschung*, Band 28), Darmstadt 1978.

Karlinger, Felix: *Das sardische Volkslied. Versuch einer Bestimmung seiner historischen und geographischen Situation als Beitrag zur westmediterranen Volkskunde*. *Sardìnnia*, Band 3, hrsg. von Giovanni Marsala, Norderstedt 2004.

Kearl, Michael C.: *Endings. A Sociology of Death and Dying*, New York/ Oxford 1989.

Kirsch, Anja: *Bestattungskultur im Wandel*, in: Birgit Heller/Franz Winter (Hrsg.), *Tod und Ritual. Interkulturelle Perspektiven zwischen Tradition und Moderne*, (= *Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft für Religionswissenschaft*, Band 2), Wien/Berlin 2007, S. 177–188.

Kligman, Gail: *The Wedding of the Dead Ritual, Poetics, and Popular Culture in Transylvania*, Los Angeles/London 1988.

Knox, Bernard: *Die Freiheit des Ödipus*, in: Renate Schlesier (Hrsg.), *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Basel 1991, S. 125–144.

Koelsch, S./Fritz, T.: *Investigating Emotion With Music: An fMRI Study*, [*Untersuchungen von Emotion mit Musik: eine funktionell-bildgebende Analyse*], in: *Human Brain Mapping* 27 (2006) Nr. 3, Hoboken/New Jersey, S. 239–250.

Koenen, Klaus: *Klagelieder Jeremias*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de) 2010/14; aufgerufen am 17.02.2017.

Koenen, Klaus: *Stadtklagen (Alter Orient)*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de) 2013; aufgerufen am 17.02.2017.

Kondi, Bledar: *Death and Ritual Crying. An anthropological approach to Albanian funeral customs*, Berlin 2012.

Koslowski, Peter (Hrsg.): *Ursprung und Überwindung des Bösen und des Leidens in den Weltreligionen*, (= *Diskurs der Weltreligionen* 2), München 2001.

Kostantinidou, Magdalene: *Sprache und Gefühl. Semiotische und andere Aspekte einer Relation*, (= *Papiere zur Textlinguistik*, Band 71), Hamburg 1997.

Krasberg, Ulrike/Kosack, Godula (Hrsg.): *… und was ist mit der Seele? Seelenvorstellungen im Kulturvergleich*, Frankfurt a. M 2009.

Krasberg, Ulrike: *Einleitung: Über Körper, Leib und Seele*, in: dies./Godula Kosack (Hrsg.), *… und was ist mit der Seele? Seelenvorstellungen im Kulturvergleich.*, Frankfurt a. M. 2009, S. 7–16.

Krones, Hartmut: [Artikel] *Musik und Rhetorik*, in: *MGGS6*, Kassel/Stuttgart 1997, Sp. 814–852.

Krügers, Manfred: *Wandlungen des Tragischen: Drama und Initiation*, Stuttgart 1973.

Kucharek, Andrea: *70 Tage – Trauerphasen und Trauerriten in Ägypten*, in: Jan Assmann (Hrsg.), *Der Abschied von den Toten: Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen 2005, S. 342–358

Kuckertz, Josef: *Variationen in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden*, Regensburg 1963.

Kühn, Hellmut/Mahling, Christoph-Hellmut (Hrsg.): *Historische und Systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora*, Tutzing 1972.

Kunst, Japp: *Music in Flores: A Study of the Vocal and Instrumental Music Among the Tribes Living in Flores*, Leiden 1942.

Kurtz, Donna C./Boardman, John: *Greek Burial Customs*, (= *Aspects of Greek and Roman Life*), London 1971.

Laux, Lothar/Weber, Hannelore: *Bewältigung von Emotionen*, in: Klaus R. Scherer (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*, (= *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C: Theorie und Forschung, Serie IV: *Motivation und Emotion*, Band 3), Göttingen/ Toronto/Zürich 1990, S. 560–628.

Lefèvre, Eckard: *Die Unfähigkeit sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*, Leiden/ Köln 2001.

Lefèvre, Eckard: *Philoktetes – Wandlungen der Sophokles-Tragödie im 20. Jahrhundert. 12 Dramen von Andrè Gide bis Seamus Heaney*, (= *Rombach-Wissenschaften, Paradeigmata*, Band 21), Freiburg i. Br. 2012.

Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und Dramatisches Theater*, Berlin 2013.

Leicher, Richard: *Die Totenklage in der deutschen Epik von der ältesten Zeit bis zur Niebelungen-Klage*, (= *Germanistische Abhandlungen*, Heft 58), Hildesheim/ New York 1977.

Lenneberg, Eric H.: *Biologische Grundlagen der Sprache*, Frankfurt a. M. 1972.

Leonhard, Karl: *Der menschliche Ausdruck in Mimik, Gestik und Phonik*, Leipzig 1976.

Leonhardt, Luise: *Volkslieder aus der asiatischen Sowjetunion*, Wolfenbüttel 1987.

Lesky, Albin: *Die griechische Tragödie*, (= *Körners Taschenausgabe*, Band 143), Stuttgart 1984.

Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Moderne, Fünf Radiovorträge. Gespräche mit C. Lévi-Strauss*, hrsg. von Adelbert Reif, Frankfurt a. M. 1996.

Levy, Kenneth/Troesgård, Christian: [Artikel] *Byzantine Chant*, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove*, Second Edition, Band 4, Borowski to Canobbio, London 2001, S. 734–746.

Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis: cum cantu Gregoriano quem ex editione typica in recentioris musicae notulas translatum solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt, Paris 1932.

Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu Gregoriano: ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato, Paris 1962.

Liebermann, Philip/Michaels, Sheldon B.: *Some aspects of fundamental frequency and envelope amplitude as related to the emotional content of speech*, in: Dwight Bolinger (Hrsg.), *Intonation. Selected Readings*, London 1972, S. 235–249.

Lienhard Fritz/Bölle, Adrian: *Zur Sprache befreit – diakonische Christologie: theologischer Umgang mit dem Leiden*, Neukirchen-Vluyn 2013.

Liess, Kathrin: *Der Weg des Lebens. Psalm 16 und das Lebens- und Todesverständnis der Individualpsalmen*, (= *Forschungen zum Alten Testament*, 2. Reihe, Band 5), Tübingen 2004.

Ligeti, György: *Sonate für Viola solo*, Schott, Mainz/London 1991–1994.

Lissa, Zofia: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Band 38) Wilhelmshaven 1975.

Liszt, Franz: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, (= *Franz Liszt. Gesammelte Schriften*, Band 3: *Dramaturgische Blätter*, II. Abteilung), Leipzig 1881, S. 3–60.

Loos, Helmut/Möller, Eberhard: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, Heft 2, in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgesellschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Technischen Universität Chemnitz, Chemnitz 1998.

Lorenz, Joachim/Bals, Robert: *Checkliste Pneumologie*, New York 2015.

Lungwitz, Hans: *Die Psychobiologie der Sprache. Mit einem Anhang: Beispiele zur biologischen Wortverwandtschaft*, hrsg. von Reinhold Becker, Stuttgart 2010.

Magowan, Fiona: *Melodies of Mourning. Music & Emotion in Northern Australia*, (= *World Anthropology*), Perth 2007.

Mahler, Elsa: *Die russische Totenklage: Ihre rituelle und dichterische Deutung* (*Mit besonderer Berücksichtigung des grossrussischen Nordens*), (= *Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin*, Band 15), Leipzig 1935.

Malcolm, Noel: *George Enescu. His Life and His Music*, London 1990.

Mann, Otto: *Poetik der Tragödie*, Bern 1958.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, aus der Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton, Frankfurt a. M. 1952, S. 8.

Mann, Thomas*: Wagner und unsere Zeit: Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a. M. 1983.

Marcaggi, Jean Baptiste: *Lamenti, voceri, chansons populaires de la Corse* [*Lamenti, voceri, Volklieder aus Korsika*], Ajaccio 1926.

Marianu, Simion Florea: *Înmormântarea la Români* [*Das Begräbnis bei den Rumänen*], Bukarest 1892.

Mauser, Siegfried/Schmidt, Matthias (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*, Laaber 2005.

Meier, Christian: *Die Antike in der Geschichte Europas*, in: Walter Jens/Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Nähe und Ferne der Antike*, Konferenzschrift i. A. der Akademie der Künste und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaft, Berlin 2003, S. 3–15.

Melchinger, Siegfried: *Die Welt als Tragödie*, Band 1: *Aischylos, Sophokles*, München 1979.

Menkes, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M. 2005.

Merriam, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.

Merz, Vreni (Hrsg.): *Alter Gott für neue Kinder. Das traditionelle Gottesbild und die nachwachsende Generation*, Freiburg (CH) 1994.

Meyer, Leonard B.: *Emotion and meaning in music*, Chicago 1956.

Meyer-Denkmann, Gertrud: *Grenzübergänge zwischen Musik, Kunst und den Medien heute*, Oldenburg 2005.

Meyers, Karen: *The Truth about Death and Dying*, hrsg. von Mark J. Kittleson, New York 2005.

Miell, Dorothy/MacDonald, Raymond/Hargreaves, David J. (Hrsg.): *Musical Communication*, Oxford 2007.

Mittwede, Martin: *Sterben und Tod in der Hindukultur*, in: Christoph Elsas (Hrsg.), *Die Würde des Menschen am Lebensende in Theorie und Praxis* (= *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 2), Berlin 2011, S. 203–210.

Monelle, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton 2000.

Moog-Grünewald, Maria: (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der Neue Pauly*, Supplemente, Band 5), Stuttgart/Weimar 2008.

Morgan, Gareth: *The laments of Mani*, in: *Folklore*, Band 84 (1973) Nr. 4, S. 265–298. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1259835; Zugriff: 19.06.2014 um 13:05 Uhr.

Morphy, Howard: *The interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice*, (= Reihe *Man: the journal of the Royal Anthropological Institute*, Band 29,1), London 1994, S. 117–146.

Mosonyi, Dezsö (Hrsg.): *Psychologie der Musik*, Darmstadt 1975.

Müller-Blattau, Joseph (Hrsg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Kassel 1963.

Müller-Busch, Hans-Christof: *Abschied braucht Zeit: Palliativmedizin und Ethik des Sterbens*, (= *MedizinHuman*, Band 14), Berlin 2012.

Müsseler, Jochen/Prinz Woifgang (Hrsg.), *Allgemeine Psychologie*, Berlin/Heidelberg 2002.

Munster, Sebastian: *Cosmographia*, hrsg. von Anne Rücker/Frederik Palm, Basel 1628, Lahnstein 2010.

Narroditskaya, Inna: *Songs from the Land of fire. Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham*, in: Jennifer C. Post (Hrsg.), *Current Research in Ethnomusicology*, (= *Outstanding Dissertations*, Band 6), New York/London 2002, S. 163–191.

Nelson, Kristina: *The art of reciting the Qur'an*, Kairo 2002.

Neola-Kallio, Aili: *Studies in Ingrian Laments*, (= Schriftenreihe *FF Communications/Folklore Fellows*, Nr. 234), Helsinki 1982.

Nettl, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana 1983.

Neubecker, Annemarie Jeanette: *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, (= *Die Altertumswissenschaft. Einführung in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften*), Darmstadt 1977.

Neuwirth, Gösta: *Das Ende des 19. Jahrhunderts: Kehraus des schönen Wahns*, in Matthias Brzoska/Michael Heinemann (Hrsg.), *Die Geschichte der Musik*, Band 3, Laaber 2001, S. 169–187.

Neweklowsky, Gerhard/Károly Gaál: *Totenklage und Erzählkultur im Stinatz*, in: Tilmann Reuther (Hrsg.), *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 19, (= *Linguistische Reihe*, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien), Wien 1987.

Niculescu, Ştefan: *Reflecţii despre Muzică* [*Gedanken über Musik*], Bukarest 1980.

Nixon, Paul: [Artikel] *Hora lungă*, in: Stanley Sadiey (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 11, Harpégé to Hutton, London 2001, S. 704–706.

Nketia, Joseph H. Kwabena: *Funeral dirges of the Akan people*, Achimota 1955.

Nüsse, Bettina: *Melancholie und Tragödie. Genealogische Kulturtheorie I*, München 2008.

Nyanatiloka (Anton Walther Florus Gueth): *Der Weg zur Erlösung in den Worten der buddhistischen Urschriften*, Konstanz 1981.

Oberhaus, Michael: *Die Notwendigkeit der Erlösung. Gedanken zur Antikenrezeption im Oedipe von Enescu*, in: Deutsche Oper Berlin in Verbindung mit dem Förderkreis der Deutschen Oper Berlin e. V. (Hrsg.), *Deutsche Oper Berlin, Spielzeit 1995/96. Beiträge zum Musiktheater XV*, Berlin 1996, S. 134–142.

Oberhoff, Bernd (Hrsg.): *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen*, Gießen 2005.

O'Callaghan, Clare: *Lullament: Lullaby and Lament Therapeutic Qualities Actualized Through Music Therapy,* in: *American Journal of Hospice & Palliative Medicine*, Band 25 (2008) Nr. 2, S. 93–99.

Oelkers, Jürgen: *Die Frage nach Gott. Über die natürliche Religion von Kindern*, in: Vreni Merz (Hrsg.), *Alter Gott für neue Kinder. Das traditionelle Gottesbild und die nachwachsende Generation*, Freiburg (CH) 1994, S. 13–22.

Orff, Carl: *Ödipus der Tyrann – ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin*, Studienpartitur, Edition Schott 5525, Mainz [u. a.] 1957/59.

Ortoli, Jean-Baptiste Frédéric: *Les voceri de l'île de Corse* [*Die voceri der Insel Korsika*], Paris 1887.

Ossi, Massimo : [Artikel] *Lamento* (übersetzt von Caroline Schneider-Kliemt), in: *MGGS5*, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 904–911.

Jean Pagès, *Avant-première à l'Opéra à Paris*, in : *Le petit Journal*, Paris, 10.03.1936, S. 10.

Paladi, Irina: *„Dragă a mea mămuți": eine rumänische Totenklage für die Mutter*, in: Bernd Edelmann/Sabine Kurth (Hrsg.), *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, Augsburg 1999, S. 363–367.

Papană, Ovidiu: *Violoncelul „bătut" (banda)* [*Das „geschlagene" Violoncello (banda)*], in: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu"* [*Jahrbuch des Instituts für Ethnografie und Folkore „Constantin Brăiloiu"*], neue Serie, Band 22, Bukarest 2011, S. 51–71.

Parkes, Colin M./Laungani, Pittu/Young, Bill (Hrsg.): *Death and Bereavement across Cultures* (Sec. Ed.), London/New York 2015.

Pascal, Blaise: *Pensées: texte de Léon Brunschvicg*, (= Schriftenreihe *Édition Lutetia*), Paris 1932.

Petersen, Peter: *Alban Berg Wozzek. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, (= *Musik-Konzepte* Sonderband), München 1985.

Pheby, John: *Intonation und Grammatik im Deutschen*, (= Schriftenreihe *Sammlung Akademie-Verlag*, Nr. 19: *Sprache*), Berlin 1975.

Pianigiani, Ottorino: *Vocabolario etimologico della lingua italiana* [*Etymologisches Wörterbuch der italienischen Sprache*], Rom/Mailand 1907

Pike, Kenneth: *The Intonation of American English*, Ann Arbor 1945.

Platon: *Der Staat*, in: Grassi, Ernesto (Hrsg.), *Platon. Sämtliche Werke 3, Phaidon, Politeia*, (= *Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Griechische Philosophie*, Band 4), Hamburg 1968.

Platon: *Der Staat*, übersetzt von August Horneffer, Stuttgart 1973.

Platon: *Phaidon*, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Stuttgart 2012.

Robert Plutchik, Robert/Kellerman, Henry (Hrsg.), *Emotion. Theory, Research, and Experience*, Vol. 1: *Theories of Emotion*, New York 1980.

Plutchik, Robert: *A General Psychoevolutionary Theory of Emotion*, in: ders./Henry Kellerman (Hrsg.), *Emotion. Theory, Research, and Experience*, Band 1: *Theories of Emotion*, New York 1980, S. 3–34.

Pohl, Richard: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1883.

Pohlenz, Max: *Die griechische Tragödie, Erläuterungen*, Göttingen 1954.

Pop, Mihai/Ruxăndoiu, Pavel: *Folclor literar românesc* [*Rumänische Literarische Folklore*], Bukarest 1976.

Pop Miculi, Otilia: *Curs de folclor muzical şi etnomuzicologie* [*Skript über Folklore und Ethnomusikologie*], Band 1, Bukarest 2007.

Post, Jennifer C. (Hrsg.), *Current Research in Ethnomusicology*, (= *Outstanding Dissertations*, Band 6), New York/London 2002.

Qāḍī, ʿAbd-ar-Raḥīm Ibn-Aḥmad, al-: *Das Totenbuch des Islam: die Lehren des Propheten Mohammed über das Leben nach dem Tod*, Frankfurt a. M. 2006.

Reale, Roberto: *Im Reich der Farben – Eine Interpretation der Klanginszenierung in Pascal Bentoius 6. Symphonie op. 28, Culori (Farben)*, in: Violeta Dinescu/Michael Heinemann/Eva-Maria Houben (Hrsg.), *Pascal Bentoiu*, (= *Archiv für osteuropäische Musk. Quellen und Forschungen*, Band 3) Oldenburg 2015, S. 239– 251.

Radcliffe-Brown, Alfred R.: *The Andaman Islanders*, Cambridge 1922/New York 1964.

Reiner, Eugen: *Die rituelle Totenklage der Griechen*, (= *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft*, Heft XXX), Stuttgart/Berlin 1938.

Reinhardt, Karl: *Sophokles*, Frankfurt a. M. 1947.

Renz, Monika: *Hinübergehen: was beim Sterben geschieht. Annäherungen an letzte Wahrheiten unseres Lebens*, Freiburg i. Br. 2011.

Richebächer, Wilhelm: *POLE SANA! Umgang mit Tod und Trauer in Tansania – Anregungen für Europas Christen,* in: Christoph Elsas (Hrsg.), *Die Würde des Menschen am Lebensende in Theorie und Praxis* (= *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 2), Berlin 2011, S. 150–177.

Ridder, Michael de: *Wie wollen wir sterben? Ein ärztliches Plädoyer für eine neue Sterbekultur in Zeiten der Hochleistungsmedizin*, München 2010.

Riemer, Peter: *Der Chor im antiken und modernen Drama,* Stuttgart 1999.

Riess Jones, Mari/Holleran, Susan: *Cognitive bases of musical communication*, Washington DC 1992.

Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, (= *Spektrum der Musik*, Band 5), Laaber 1999.

Roeck, Bernd: *Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität: über ein Paradigma der Moderne,* in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), in Verbindung mit Carmen Otter, *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, Köln 2009, S. 11–23.

Ross, Alex: *Listen to this*, New York 2010.

Rousseau, Jean Jacques: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften,* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Band 99), Wilhelmshaven 1984.

Sachs, Curt: *Die Musik der alten Welt in Ost und West: Aufstieg und Entwicklung*, Berlin 1968.

Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove* (Second Edition), London 2001.

Sattler, Dieter E. (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, München 2004.

Saunders, Ernest D.: *Die Mythologie der Japaner*, in: Pierre Grimal (Hrsg.), *Mythen der Völker*, Band 2: *Perser, Inder, Japaner, Chinesen*, Frankfurt a. M. 1967, S. 174–260.

Saunders, Rebecca: *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy, and Culture*, New York 2007.

Schadewaldt, Wolfgang: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966.

Schadewaldt, Wolfgang (Hrsg.): *König Ödipus*, Frankfurt a. M. 1973.

Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie,* in: Ingeborg Schudoma (Hrsg.), *Tübinger Vorlesungen*, Band 4, Frankfurt a. M. 1991.

Schauer, Markus: *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, (= *Münchener Studien zur klassischen Philologie*, Band 26), Tübingen 2002.

Scherer, Klaus R. (Hrsg.): *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*, Weinheim/Basel 1982.

Scherer, Klaus R.: *Die vokale Kommunikation emotionaler Erregung*, in: ders. (Hrsg.), *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*, Weinheim/Basel 1982, S. 287–306.

Scherer, Klaus R.: *Methods on research on vocal communication: Paradigms and parameters*, in: Klaus R. Scherer/Paul Ekman (Hrsg.), *Handbook of methods in Nonverbal Behavior research*, Cambridge 1982, S. 135–198.

Scherer, Klaus R. (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*, (= *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C: Theorie und Forschung, Serie IV: *Motivation und Emotion*, Band 3), Göttingen/Toronto/Zürich 1990.

Scherer, Klaus R./Wallbott, Harald, G.: *Ausdruck von Emotionen*, in: Scherer, Klaus R. (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*, (= *Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C: Theorie und Forschung, Serie IV: *Motivation und Emotion*, Band 3), Göttingen/Toronto/Zürich 1990, S. 345–421.

Schering, Arnold: *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

Schlesier, Renate (Hrsg.): *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Basel 1895.

Schmidt, Marlene: *Zur Theorie des musikalischen Charakters*, (= *Beiträge zur Musikforschung*, Band 9), München/Salzburg.

Schnebel, Dieter: *Maulwerke* (1968–74) für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte, Schott, Mainz 1971.

Schneider, Herbert: [Artikel] *Tragédie lyrique*, in: *MGGS9*, Kassel/Stuttgart 1994, Sp. 703–726.

Schneider, Herbert: *Tragédie lyrique*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 12), Laaber 2001, S. 147–220.

Schneider, Markus: *Primitive Music*, in: Egon Wellesz (Hrsg.), *The New Oxford Dictionary of Music*, Band 1: *Ancient and Oriental Music*, London 1957, S. 1–82.

Schneider, Marius (Hrsg.): *Aussereuropäische Folklore und Kunstmusik*, (= *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Band 44), Köln 1972.

Schneider, Reinhard: *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München 1980.

Schnickmann, Tilla: *Von Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?* in: Ursula Rautenberg (Hrsg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, (= Reihe *Buchwissenschaftliche Forschungen*, Band 7), Wiesbaden 2007, S. 21–53.

Schömbucher, Elisabeth/Zoller, Claus Peter (Hrsg.): *Ways of Dying. Death and its meaning in South Asia*, (= Reihe *south Asian Studies* Nr. XXXIII), New Delhi 1999.

Schröder, Ekkehard: *Ethnomedizin und Berichte über Sterben und Tod in anderen Kulturen und bei uns*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 67–80.

Schönemann, Hubertus: *Theologie der Klage*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de) 2012; aufgerufen am 19.02.2017.

Schumann, Hans Wolfgang: *Handbuch Buddhismus. Die zentralen Lehren: Ursprung und Gegenwart*, München 2000.

Schwarz-Friesel, Monika: *Sprache und Emotion*, Stuttgart 2013.

Schwitalla, Johannes: *Gesprochenes Deutsch: eine Einführung*, Berlin 2003.

Secară, Constantin: *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*, [*Die byzantinische Musik – Doxologie und spirituelle Erhabenheit*], Bukarest, 2006.

Seeck, Gustav Adolf: *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2000.

Seidensticker, Bernd: *Beziehungen zwischen den beiden Oidipusdramen des Sophokles*, in: *Hermes* 100 (1972) Nr. 3, S. 255–274.

Seidensticker, Bernd: *Über das Vergnügen an Tragischen Gegenständen, Studien zum antiken Drama*, hrsg. von Jens Holzhausen, Leipzig 2005.

Seidler, Eduard: *„Vado mori" Von der Herausforderung für die Heilpraxis durch den Tod*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band. 8 (1985), Nr. 1, S. 15–22.

Shiloah, Amnon: *Music in the world of Islam: a socio-cultural study*, Aldershot 1995.

Shim, Jae-Ryong: *Das Böse und die Überwindung des Leidens im Buddhismus*, in: Peter Koslowski (Hrsg.), *Ursprung und Überwindung des Bösen und des Leidens in den Weltreligionen*, (= *Diskurs der Weltreligionen* 2), München 2001, S. 9–30.

Siegele, Ulrich: *Carl Orffs Welttheater – Tragödie und Gaukelspiel*, in: Michael von Albrecht/Werner Schubert (Hrsg.), *Musik in Antike und Neuzeit* (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Band 1), Frankfurt a. M. 1987, S. 209–212.

Snell, Bruno: *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928.

Sprengel, Peter: *„Tragik der Menschheit überhaupt"?: Gerhart Hauptmann im „Dritten Reich"*, in: Wolfgang Benz/Peter Eckel/Andreas Nachama (Hrsg.), *Kunst im NS-Staat: Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin 2015, S. 131–141.

Sokolowski, Kurt: *Emotion*, in: Jochen Müsseler/Woifgang Prinz (Hrsg.), *Allgemeine Psychologie*, Berlin/Heidelberg 2002, S. 337–383.

Sophokles: *König Ödipus*, übertragen und hrsg. von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a. M. 1973.

Sperl, Ingo: *Die Kunst und Fähigkeit zu trauern dargestellt am Beispiel der rumänischen Totenklagen*, (= *Deutsche Hochschulschriften* 1182), Frankfurt a. M. 2000.

Sperl, Ingo/Suliţeanu, Gisela: *Die Totenklage in Rumänien. Musikethnologische und psychologische Studien* [*Bocetul în România. Studii etnomuzicologice si psihologice*], (= *Studien zur interdisziplinären Thanatologie*, Band 5), Berlin 1998.

Spohr-Rassidakis, Angi: *Fünf Klageliedmelodien aus der Gegend des Assterrùssia-Gebirges auf Kreta. Eine vergleichende Studie*, (= *Orbis musicarum* 6), Göttingen 1990.

Stäblein, Bruno: [Artikel] *Lamentatio*, in: *MGGS8*, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 893–897.

Standhartinger, Angela: *„… was sie bei ihren Verstorbenen zu tun pflegten" (EvPetr 12,50). Totenklagen im entstehenden Christentum*, in: Christoph Elsas (Hrsg.), *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 2, (= *Die Würde des Menschen am Lebensende in Theorie und Praxis*), Berlin 2011, S. 282–302.

Stephan, Rudolf: *Mahler II. Symphonie c-moll*, (= Reihe *Meisterwerke der Musik, Werkmonographien zur Musikgeschichte*), München 1979.

Stoll, Albrecht D.: *Figur und Affekt; Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieu*, (= *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, Band 4), Tutzing 1974.

Strawinsky, Igor: *Elegy for solo Viola*, Chappel & Co., Inc., New York, 1944.

Stroh, Wilfried: *Jan Novák: Moderner Komponist antiker Texte*, in: *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, Atti A, Serie VII, Band IX, Rovereto 1999, S. 33–62.

Stubbe, Hannes: *Prolegomena zu einer kulturanthropologischen Theorie der Trauer*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 237–255.

Szagun, Gisela: *Sprachentwicklung beim Kind. Ein Lehrbuch*, Weinheim/Basel 2006.

Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M. 1964.

Stirbat, Raluca: *George Enescu – Creaţia pentru pian* [*George Enescu – Werke für Klavier*], Universität der Künste *George Enescu*, Iaşi 2014.

Taruskin, Richard: *On Russian Music*, Los Angeles/London 2009.

Tennyson, Alfred: *In memoriam*, hrsg. von Erik Gray, New York 2007.

Theis, Christoffer: *Deine Seele zum Himmel, dein Leichnam zur Erde: zur idealtypischen Rekonstruktion eines altägyptischen Bestattungsrituals*, Hamburg 2011.

Theis, Christoffer: *Das ägyptische Bestattungsritual*, in: Christoph Elsas (Hrsg.), *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt*, Band 3, (= *Bestattungsbräuche, Totenkult und Jenseitsvorstellungen im Alten Ägypten*), Berlin 2015, S. 211–277.

Thompson, William Forde: *Music, Thought, and Feeling. Understanding the Psychology of Music*, New York/Oxford 2009.

Tolbert, Elizabeth: *Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament*, in: *Yearbook for Traditional Music*, Band 22 (1990), S. 80–105. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/767933.

Uldall, Elisabeth: *Dimensions of Meaning in Intonation*, in: Dwight Bolinger (Hrsg.), *Intonation. Selected Readings*, London 1972, S. 250–258.

Urban, Greg: *Ritual Wailing in Amerindian Brazil*, in: *American Anthropologist*, New Series, Heft 90 (Juni 1988) Nr. 2, S. 385–400. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/ 677959; Zugriff am 29. März 2017 19:37 Uhr.

Vanecek, Erich: *Wahrheit und Wahrnehmung*, in: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.), *Bericht des Bruckner-Symposion Kunst und Wahrheit im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz* (23.–26. September 2004), Linz/Wien 2008, S. 27–36.

van Gennep, Arnold: *Les rites de passage* (1909) *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 2005.

Vaughn, Kathryn: *The Music Mapper: A Computer Application for Performance Based Interpretation of Cultural Variance in Digitized Patterns of Melody and Rhythm*, MA-Arbeit, Department of Music at UCLA, Los Angeles 1988.

Veit, Joachim: [Artikel] *Leitmotiv*, in: *MGGS5*, Kassel/ Stuttgart 1996, Sp. 1078–1095.

Vība, Solvita: *Funeral Traditions in Medieval Latvia: Sources and Problems for Research*, in: Torsten Fischer/Thomas Riis (Hrsg.), *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerriten in Nordeuropa*, Kiel 2006, S. 137–146.

Vivelo, Frank R.: *Handbuch der Kulturanthropologie*, hrsg. von Justin Stagl, Stuttgart 1978/1981.

Voicana, Mircea/Firca, Clemansa/Hoffmann, Alfred/Zottoviceanu, Elena (Hrsg.), in Zusammenarbeit mit Marbe, Myriam/Niculescu, Ştefan/Rațiu, Adrian, *George Enescu*, Bukarest 1971.

Voiculescu, Lucian: *George Enescu şi opera sa Oedip* [*George Enescu und seine Oper Oedipe*], Bukarest,1956.

Wagner, Max L.: *Die sardische Volksdichtung*, in: Eugen Stollreither (Hrsg.), *Festschrift zum XII. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in München, Pfingsten 1906*, Erlangen 1906, S. 236–299.

Wagner, Richard, *Oper und Drama* (1850/51), (= *Gesammelte Schriften*, Band 4), Leipzig 1872, S. 3–129.

Wagner, Richard: *Beethoven* (1870), (= *Gesammelte Schriften*, Band 9), Leipzig 1873, S. 128–135.

Wagner, Richard: *Brief an Friedrich Nietzsche* (1872), (= *Gesammelte Schriften*, Band 9), Leipzig 1873, S. 350–358.

Wagner, Richard: *Über das Operndichten und komponieren im Besonderen* (1879), (= *Gesammelte Schriften*, Band 10), Leipzig 1883, S. 201–228.

Wagner, Richard: *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879), (= *Gesammelte Schriften*, Band 10), Leipzig 1883, S. 229–250.

Walsh, Stephen: *The Action Drama and the Still Life: Enescu, Strawinsky and Oedipus*, in: Peter Brown/Suzana Ograjenšek (Hrsg.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, New York 2010, S. 305–319.

Weiß, Gabriele: *Zur Anthropologie des Todes. Konzeption außereuropäische (Stammes-) Gesellschaften zu Totenkult und Jenseitsglauben*, in: *curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie*, Band 8 (1985), Nr. 2/3, S. 217–226.

Wellesz, Egon (Hrsg.): *The New Oxford Dictionary of Music*, Band 1: *Ancient and Oriental Music*, London 1957.

Westermann, Claus: *Die Rolle der Klage in der Theologie des Alten Testaments*, in: Rainer Albertz/Eberhard Ruprecht (Hrsg.), *Forschung am Alten Testament: gesammelte Studien/Claus Westermann*, Teil 2 (= Schriftenreihe *Theologische Bücherei*: 55) Gütersloh 1974, S. 250–268.

Wickett, Elizabeth: *For the Living and the Dead. The Funerary Laments of Upper Egypt, Ancient and Modern*, London, New York 2010.

Wiora, Walter: *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, (= *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Band 4) Köln 1952.

Wiora, Walter: *Europäische Volkmusik und abendländische Volkskunst*, Kassel 1957.

Wiora, Walter: *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.

Williams, Peter: *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*, Oxford 1997.

Willmann, Roland: *Gebannte Zeit; Studien zum Klavierkonzert György Ligetis*, Anif/Salzburg 2006.

Wolzogen, Hans von: *Motive in Richard Wagners Siegfried*; *Mus. Wochenblatt* VII, 25. Feb. 1876. StableURL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18760225&seite=1&zoom=33

Ziegler, Konrat: [Artikel] *Tragödie*, in: Wilhelm Kroll/Karl Mittelhaus (Hrsg.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Zweite Reihe, Zwölfter Halbband, Timon bis Tribus, Stuttgart 1937, Sp. 1896–2075.

Zierl, Andreas: *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin 1994.

Zingg, Reto: *Sophokles. König Ödipus, Neuübersetzung in Iamben*, (= *Drama, Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Beiheft 20), Stuttgart/Weimar 2002.

12 Anhang

Das Wortfeld Klage im griechischen Wortschatz nach Schauer 2002:

Für folgende Wörter werden jeweils die erste Belegstelle und ausgewählte Tragikerstellen angegeben. In der deutschen Übersetzung wird neben der Grundbedeutung vor allem die threnetische Sinnkomponente wiedergegeben.[471]

αἰάζω	wehklagen (Aischyl. Pers. 922; Soph. Ai. 432)
αἴλινος	Klageruf, Klagelied (Aischyl. Ag. 121. 139. 159; Soph. Ai. 627; Eur. Herc. 348) (vgl. zur Begriffserklärung III, 1 s.v.)
ἀλαλάζω	schreien, stöhnen (Eur. El. 843, Stelle umstritten; nicht i. d. S. bei Aischyl. und Soph.) (vgl. dazu Deubner, 1941, und Id., 1919, 386f.)
ἀναμυχθίζομαι	aufstöhnen (Prom. 743; nicht bei Soph.)
ἀοιδή	Klagelied (Soph. Ant. 883; bei Aischyl. nicht i. d. S.)
ἀπολοφύρομαι	klagen (nicht bei den Tragikern)
γοάω	wehklagen, beklagen (Hom. Il. 14.502; Aischyl. Pers. 1072; Soph. Trach. 937; Eur. Tro. 288)
γόος	Wehklage, Klagelied, Totenklage (Hom. Od. 4.758; Aischyl. Pers. 949; Soph. Ai. 579; Ant. 883; Eur. Or. 1121) (vgl. zur Begriffserklärung III, 1 s.v.)
ἐπικήδειον	Trauergesang (als Substantiv nicht bei den Tragikern) (vgl. zur Begriffserklärung III, 1 s.v.)
ἐπικήδειος	zum Leichenbegängnis gehörig (Eur. Tro. 514: ᾠδά ἐπικήδειος; nicht bei Aischyl. und Soph.)
ἐπικωκύω	beklagen (Soph. El. 283; nicht bei Aischyl.)
ἐξαιάζω	beweinen (Eur. Tro. 198)
ἐξοιμώζω	aufstöhnen, klagen (Soph. Ai. 317; Ant. 427; nicht bei Eur.)
θρηνέω	klagen, beklagen (Hom. Od. 24.61; Aischyl. Ag. 1541; Soph. Phil. 1401; Eur. Med. 1409)
θρηνητήρ	Klagender (Aischyl. Pers. 938; nicht bei Soph. und Eur.)
θρηνητής	Klagender (Aischyl. Ag. 1075; nicht bei Soph. und Eur.)
θρήνημα	Wehklage (Eur. Or. 132; Hel. 174; nicht bei Aischyl. und Soph.)

[471] Lit. (außer den einschlägigen Lexika): Rohde, 1921, Bd. 1, 284f. (Iakchos); Wilamowitz, 1958, 29 (Ololyge); Reiner, 1938, 53 und passim; Wegner, 1937 (Ololyge); Peretti, 1939, 49. 53, 189 (Ololyge); Peretti, 1939, 43ff. bzw. 127. 138, Anm. 2., 221 (Kokytos bzw. Ototysmos); Deubner, 1941 (Ololyge); Schadewaldt, 1955, bes. 142. 144; Haldane, 1974 (zum Verhältnis Paian, Threnos und Ololyge u.a.); Stanford, 1983, 56f.; Barlow, 1986, 37–39 (ad Eur. Tro.; Wortfeld Klage); West, 1987, 262 (Ololyge); Schnyder, 1995, 75 (Oiktos); Sullivan, 1997, 1999, 2000 (passim).

θρῆνος	Wehklage, Klagelied, Totenklage (Hom. Il. 23.1ff.; Aischyl. Choeph. 335; Aischyl. Prom. 390; Soph. El. 88; Oed. C. 1751; Eur. Med. 1211); (vgl. zur Begriffserklärung III, 1 s.v.)
θρηνῳδέω	beklagen (Eur. Iph. A. 1176; nicht bei Aischyl. und Soph.)
ἰακχος	auch Klagelied (Eur. Tro. 1230 [mit Schol. ad loc.]; vgl. auch Schol. Eur. Hec. 685)
ἰαχέω	laut schreien, klagen (Aischyl. Sept. 868; Eur. Heraclid. 783; Eur. Tro. 515)
ἰάλεμος	auch Klagelied (Eur. Suppl. 281; Eur. Tro. 604. 1304; Eur. Or. 1390; nicht bei Aischyl. und Soph.) (vgl. zur Begriffserklärung III, 1 s.v.)
ἰυγή	Klagegeschrei (Soph. Phil. 752; nicht bei Aischyl. und Eur.)
ἰυγμός	(Freuden-)Schrei; Schmerzensschrei (Hom. Il. 18.572; Aischyl. Choeph. 26; Eur. Heraclid. 126; nicht bei Soph.)
ἰύζω	schreien, wehklagen (Hom. Od. 15.162; Aischyl. Pers. 281; Aischyl. Suppl. 808. 872; Soph. Trach. 787; nicht bei Eur.)
κατοιμώζω	stöhnen (nicht bei den Tragikern)
κατολοφύρομαι	beklagen (Eur. Iph. T. 644; Eur. Or. 339; nicht bei Soph.)
κηδεύω	einen Toten bestatten, betrauern (nicht bei Aischyl.; Soph. El. 1141; Eur. Iph. T. 1212)
κῆδος	Kummer, Trauer (um einen Toten), Leid, Bestattung (Hom. Il. 5.156; 13.464; Aischyl. Choeph. 469; Eur. Alc. 828; i. d. S. nicht bei Soph.)
κλαίω	etwas beweinen, (Leid bzw. einen Toten) beklagen (Hom. Il. 23.252; Aischyl. Ag. 890; Soph. El. 1117; Eur. Med. 347)
κράζω	klagen, stöhnen (Prom. 743; bei Soph. nicht i. d. S.)
κομμός	das Sich-an-die-Brust-Schlagen, Totenklage, Wechselgesang (Aischyl. Choeph. 423; nicht bei Soph. und Eur.) (vgl. zur Begriffserklärung III, 1 s.v.)
κόπτομαι	vor Trauer sich an die Brust schlagen, heftig beklagen (Hom. Il. 22.33; Aischyl. Pers. 683; nicht bei Soph. und Eur.)
κραυγή	Geschrei, Wehgeschrei (Eur. Orest. 1510. 1529; Ion 893; nicht bei Aischyl. und Soph.)
κωκυτός	Wehklage (Hom. Il. 22.409; Aischyl. Choeph. 150; Soph. Ai. 851; Soph. Trach. 867; Soph. El. 108; Eur. Med. 1177; Phoen. 1350)
κωκύω	kreischen, wehklagen, (einen Toten) beklagen (stets von

	Frauen) (Hom. Il. 18.37; Aischyl. Ag. 1313; Soph. Ant. 28. 423 [ἀνα-]; nicht bei Eur.)
μέλος γοερόν	Klagelied (Eur. Hec. 84)
μυγμός	Stöhnen, Seufzen (Aischyl. Eum. 117. 120; nicht bei Soph. und Eur.)
μύρομαι	(be-)weinen, (einen Toten) beklagen (Hom. Il. 24.795; nicht bei den Tragikern)
ὄδυρμα	Wehklage (Aischyl. Choeph. 508; Soph. Trach. 50; Eur. Tro. 1226)
ὀδυρμός	Wehklage (Prom. 33; Eur. Phoen. 1071; Eur. Tro. 609; nicht bei Soph.)
ὀδύρομαι	wehklagen, (einen Toten) beklagen (Hom. Il. 23.224; Aischyl. Pers. 582; Soph. Oed. C. 1439; Eur. Andr. 397)
οἰκτίρω	bemitleiden, beklagen (Aischyl. Ag. 1321; Soph. Oed. R. 1508; Eur. Hec. 720)
οἶκτος	Mitleid (Hom. Od. 2.81; Prom. 241; Soph. Phil. 1074; Eur. Hec. 851) bzw. Wehklage (Eur. Tro. 197)
οἰμωγή	Wehklage (Hom. Il. 22.409; Aischyl. Pers. 426; Soph. El. 123; Soph. Phil. 190; Eur. Heraclid. 833)
οἰμωγμός	Wehklage (Soph. TrGF F 941.5; nicht bei Aischyl. und Eur.)
οἴμωγμα	Wehklage (Aischyl. Sept. 1023; Eur. Bacch. 1112; nicht bei Soph.)
οἰμώζω	wehklagen, (einen Toten) beklagen (Hom. Il. 24.178; Aischyl. Choeph. 8; Soph. Ant. 1226; Eur. Iph. T. 862; Eur. Hipp. 1405)
ὀλολυγή	Jubelschrei, Wehklage (von Frauen) (Hom. Il. 6.301; Eur. Med. 1176; nicht bei Aischyl. und Soph.)
ὀλόλυγμα	Geschrei (Eur. Heraclid. 782; nicht bei Aischyl. und Soph.)
ὀλολυγμός	Jubelschrei, Wehklage (von Frauen) (Aischyl. Sept. 268; Eur. Or. 1137; nicht bei Soph.)
ὀλολύζω	laut jauchzend oder klagend die Göttern anrufen (von Frauen) (Hom. Od. 22.411; Aischyl. Eum. 1043; Eur. El. 691; Eur. Bacch. 689; nicht bei Soph.)
ὀλοφύρομαι	wehklagen, (einen Toten) beklagen (Hom. Il. 5.871; Soph. El. 148; Eur. Rhes. 896; nicht bei Aischyl.)
ὀτοτύζω	ototoi rufen, wehklagen (Aischyl. Choeph. 327; nicht bei Soph. und Eur.)
παιάν	(auch das) Klagelied (Aischyl. Choeph. 151, vgl. dazu Garvie, 1986, ad loc.; Soph. Oed. R. 5. 187 [mit den Schol. ad loc.]; Eur. Alc. 424; Eur. Tro. 578 [mit den Schol. ad loc.]; vgl. ferner Käppel, 1992, 44, und Deubner, 1919)

στέναγμα	Stöhnen (Aischyl. Eum. 802 [?]; Soph. Oed. R. 5; Eur. Or. 1326)
στεναγμός	Stöhnen (Aischyl. Pers 896; Soph. Oed. R. 30; Eur. Suppl. 798; Eur. Or. 959)
στενάζω	stöhnen, beklagen (Aischyl. Pers. 1046, Prom. 696; Soph. Phil. 917; Eur. Iph. T. 656)
στεναχίζω	stöhnen, beseufzen (nur episch: nicht bei den Tragikern [vgl. dazu Dindorf, 1870, s.v. στενάχω])
στενάχω	stöhnen, beseufzen (Hom. Il. 24.722; Prom. 99; Soph. El. 141; Eur. Phoen. 1551)
στένω	laut klagen, (einen Toten) beklagen (Hom. Il. 10.16; Aischyl. Pers. 285; Soph. Ant. 1249; Eur. Phoen. 1425)
τήκομαι	sich in Klage verzehren (Soph. El. 123 [codd.]. 283. 834; nicht i. d. S. bei Aischyl.)
ὠγμός	das Oh-Rufen (Aischyl. Eum. 123. 126; nicht bei Soph. und Eur.)

Schriftenreihe „Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“
Hrsg. von Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Band 1: *Ştefan Niculescu*. – Violeta Dinescu, Eva Maria Houben (Hrsg.). – Oldenburg 2013. – 307 S. – ISBN 978-3-8142-2281-3 – € 25,80

Band 2: *Die Doina*. – Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens. – Vincent Rastädter. – Oldenburg 2015. – 186 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7 – € 26,80

Band 3: *Pascal Bentoiu*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Eva-Maria Houben, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2015. – 357 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7 – € 29,80

Band 4: *Der Raum in der Musik*. – Martin Kowalewski. – Oldenburg 2018. – 213 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7 – € 26,80

Band 5: *Enescu im Kontext*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2019. – 417 S. – ISBN 978-3-8142-2379-7 – € 36,80

Band 6: *Myriam Marbe*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2022. – 406 S. – ISBN 978-3-8142-2393-3

Leiden und Klagen sind die Antwort auf tragische Verstrickungen des menschlichen Lebens. In der griechischen Antike haben sich insbesondere die Dichter mit diesen Urphänomenen beschäftigt und in ihren Tragödien zu einem zeitlosen Ausdruck gebracht. Es wundert daher nicht, dass sie immer wieder und gerade in der neuesten Zeit aufgegriffen und neu bearbeitet werden. Eines der großen Vorbilder ist die Tragödie Oedipus Rex von Sophokles, in der eine tragische Verwicklung ein vielfältiges Leiden und Klagen nach sich zieht.

Der rumänische Komponist George Enescu fand für dieses sprachliche Meisterwerk der Antike mit seiner Oper Œdipe, die 1936 in Paris uraufgeführt wurde, eine musikalische Entsprechung, die sowohl die unterschiedlichen und nebeneinander herlaufenden Klagegesten differenziert, als auch verschiedene Intensitätsgrade der Klage musikalisch zum Ausdruck bringt.

Roberto Reale spürt in profunder und nachvollziehbarer Weise den Veränderungen und Verschmelzungen der unterschiedlichen Klangcharaktere nach, die Enescu gebraucht, um seine eigene existentielle Vision durch eine musikalische Reflektion auf die griechische Tragödie zu finden und zu rechtfertigen. Mit dieser Interpretation gelingt dem Autor zweierlei: Er spannt den Bogen von Enescus Œdipe zu Sophokles und dessen Ödipus, und er führt den Leser zu Tragik und Klage als Urquellen des menschlichen Daseins.

Robert Reale, geb. 1974 in Hannover, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Das vorliegende Buch ist die gekürzte Fassung seiner Dissertationsschrift, für die ihm 2018 von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg der Doktortitel verliehen wurde.

ISBN 978-3-8142-2404-6