

**Peter Ruzicka**

**DIE GEZEICHNETEN**

**28. Juli 2005**

**Festspiel-Dialoge 2005**

© Copyright by Peter Ruzicka

### **„Wundersame Visionen wurden mir da“**

Franz Schreker, der Komponist der „Gezeichneten“

Die Musik kennt ihre eigene Mythologie. Insbesondere um die unwiderstehliche Macht der Musik ranken sich die Legenden. So berichtet das Alte Testament von der Stadt Jericho, deren wehrhafte Mauern vor dem Schall der Trompeten und dem furchtbaren Geschrei der Krieger niedersanken: eine Eroberung mit musikalischen Mitteln. Die griechischen Sagen wiederum erzählen von dem thrakischen Sänger Orpheus, der wilde Tiere bezähmte, Bäume und Felsen berückte und selbst die Schrecken der Unterwelt überwand durch Saitenspiel und Sangeskunst. Diese sanfte und gewissermaßen zivilisatorische Wirkungsmacht blieb das klassische Ideal schlechthin, das Ideal einer vollkommenen inneren und äußeren Harmonie.

Die Mythologie der Musik weiß aber auch von einsamen Inseln und bedrohlichen Felsen, von gefährlicher Seefahrt, von den betörenden Sirenengesängen und dem männerverderbenden Lied der Loreley. Denn die Musik ordnet nicht nur den tobenden Sprung, sie entfesselt auch das Bacchanal und treibt zum besinnungslosen Tanz auf dem Vulkan; die Musik bezähmt nicht nur die „brausende Lust“, sie bringt ihre Hörer auch um den Verstand: Die Musik berauscht, betäubt, überwältigt, sie reißt uns mit – und keineswegs nur in höhere Sphären. Gerade die dunklen Seiten der menschlichen Psyche, die Abgründe der Seele, die aus dem Unterbewußten wirkenden Impulse werden von der Musik angerufen, so direkt und unmittelbar, daß der Verstand gar nicht mehr im Spiel ist. „Musik ist eine heilige Kunst“, sagt der Komponist in der „Ariadne auf Naxos“. Aber Musik ist auch eine unheilige, unvernünftige, irrationale und gefährliche Kunst, dem Kultischen oftmals näher als der Kultur, dem Orgiastischen zugetan, nicht dem lichten Ordnungssinn. Wenn Friedrich Schiller den „Sieg der Form“ als das Gebot der klassischen Stunde ausgab – „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt“, schreibt Schiller in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung“ –, wenn so der überkommene Maßstab, die goldene Regel der Klassik lautete, dann müssen wir in Franz Schreker den Anti-Klassiker erkennen oder, besser gesagt, den anticlassizistischen Komponisten, der die anarchische Macht der Musik über die Herrschaft des Intellekts stellt.

Franz Schreker überraschte seine Zeitgenossen – und zuweilen auch noch uns – durch künstlerische Bekenntnisse von entwaffnender Freimütigkeit: „Meine musikdramatische Idee?“ fragte er erstaunt. „Ich habe eigentlich keine. Ich schreibe planlos. Was mir einfällt ist da. Nur – ich komme von der *Musik* her. Meine Einfälle haben wenig ‚Literarisches‘. Geheimnisvoll-Seelisches ringt nach musikalischem Ausdruck.“ Franz Schreker wollte vor allen anderen Dingen zwischen Himmel und Erde das, wie er es nannte, „Liebesempfinden“ musikalisch ergründen, er wollte die „im Unterbewußtsein schlummernden, triebhaften Einflüsse“ in seiner Musik zur Sprache, zum Tönen, zum Klingen bringen. Im Klang allein, im reinen, flutenden, unbegreiflichen Klang entdeckte Schreker das verlorene Königtum der Musik. „Klänge – welch arg mißbrauchtes, vielgeschmähtes Wort!“ ereiferte sich Schreker. „*Nur* ein Klang – *nur* Klänge! Wüßten die Nörgler, welche Ausdrucksmöglichkeiten, welch unerhörter Stimmungszauber ein Klang, ein Accord in sich bergen kann! Schon als Knabe liebte ich es, mir einen jener ‚Wagnerschen‘ Accorde am Klavier anzuschlagen und lauschte versunken seinem Verhalten. Wundersame Visionen wurden mir da, glühende Bilder aus musikalischen Zauberreichen. Und eine starke Sehnsucht!“

In diesen Zeilen finden wir Schrekers künstlerisches Credo in konzentriertester Aussage – zumindest aber das ästhetische und psychologische Programm jener Werke, die damals Schrekers flüchtigen Ruhm begründeten und die nach wie vor im Zentrum der Schreker-Renaissance stehen, falls von einer solchen überhaupt die Rede sein kann. Doch schon in einem noch wenig charakteristischen Frühwerk, der Symphonischen Ouvertüre „Ekkehard“ – nach dem gleichnamigen Roman von Victor von Scheffel –, suchte Franz Schreker den Weg, der wie im Märchen in das Zauberreich ferner Klänge und musikalischer Glücksversprechen führt, auf eine Insel der Seligen, in ein Elysium der Schönheit. Denn Schreker stellte seinem „Ekkehard“ ein programmatisches Gedicht voran, das in ziemlich präntiösen Worten die innere Handlung der Ouvertüre umreißt: „Weitab von der Welt, gehorchend der strengen Satzung des Glaubens im Banne des Klosters, lebt seine Tage Ekkehard hin. – Aber, verhallend im Klang der Choräle, bebt durch die Tiefen der Seele ihm ein leises, rätselhaftes unverstandenes Sehnen – weltfrohen Lebens lockender Ruf.“ Sogleich steigt wieder das Bild des jungen Komponisten auf, der tagträumerisch am Klavier die erlesensten Akkorde anschlägt und ihrem Klang nachlauscht, in den verhallenden Klang hineinhorcht, um seine verschwiegene Botschaft zu vernehmen, seinen „lockenden Ruf“: Musik als

Sirenengesang, der alle Geheimnisse dieser Erde verheißt. „Wundersame Visionen wurden mir da, glühende Bilder aus musikalischen Zauberreichen. Und eine starke Sehnsucht!“

Von der starken, ja zerstörerischen Sehnsucht nach Schönheit und Vollkommenheit handelte auch jene Pantomime, zu der Franz Schreker 1908 die Musik erdachte, ein Tanzspiel der Schwestern Wiesenthal nach Oscar Wildes Märchen „Der Geburtstag der Infantin“. Die Pantomime – und Schrekers Musik – gelangten noch 1908 während der Wiener Kunstschau in einem Gartentheater zur Aufführung. Der Dichter Peter Altenberg wurde damals Zeuge dieser exquisiten, hochartifiziellen Abendunterhaltung: „Es ist unter freiem Himmel. In einem abendlichen Garten“, so schilderte Altenberg seine Eindrücke. „Auf einem schneeweißen Thronsessel mit einem großen goldenen Polster, in einer schneeweißen Nische thront die jugendliche Infantin. Man will ihr manches bieten an ihrem Geburtstage. Sie und ihr Hofstaat weinen bei den Darbietungen eines Puppentheaters. Dann bietet man ihr einen buckligen tanzenden Zwerg. Dieser gerät in Ekstase, und die jugendliche Infantin wirft ihm gerührt eine Rose zu. Da ist er verloren, verloren. Es ist unser aller Schicksal! Wir entzünden uns, brennen, glühen, man wirft uns eine Rose zu, nimmt uns dennoch nicht ernst. [...] Da bricht uns denn das dumme Herz, wie dem grotesken mißgestalteten Zwerge. [...] Nicht anders könnte man es sich vorstellen, daß ein Verkrüppelter – und wer wäre es nicht einem idealen Lichtbilde gegenüber – tanzte in rührend-grotesken Verrenkungen, sein armes Bestes leistend und dennoch unfähig, zu erobern, zu bezwingen, da ihm die göttliche Anmut fehlte!? Es war ein Drama des Krüppels, dieses Tanzen, es war eine Tragödie unser aller, die wir als Verkrüppelte tanzen vor unseren Lichtgestalten! Die Infantin wirft ihm daher eine Rose zu, wie sie uns allen Rosen zuwerfen, aus Laune, Übermut und Leichtsinn! Unser Herz keineswegs bedenkend und uns zerbrechend wie wertloses Spielzeug!“

Franz Schrekers Musik zum „Geburtstag der Infantin“, die Urfassung dieser Partitur, um genau zu sein, galt lange Zeit als verschollen und unwiederbringlich verloren. In diesem Sommer jedoch können Sie die wiederentdeckte Version von 1908 in einem Konzert der Camerata Salzburg bei den Festspielen kennenlernen. Das, mit Altenberg zu sprechen, „Drama des Krüppels“, des nach Schönheit verlangenden, an seiner Sehnsucht zerbrechenden Außenseiters, sollte Franz Schreker wenige Jahre später noch

einmal beschäftigen, als ihn Alexander Zemlinsky bat, eine „Tragödie des häßlichen Mannes“ zu entwerfen. Aus diesem gemeinsam begonnenen Opernprojekt wurden schließlich jedoch zwei: Schreker konnte sich von dem Textbuch, das er für Zemlinsky verfaßt hatte, nicht mehr losreißen und schrieb zur Dichtung die Musik – die Musik der „Gezeichneten“. Zemlinsky aber komponierte seine eigene „Tragödie des häßlichen Mannes“, er schuf das tragische Märchen „Der Zwerg“, das wiederum auf Oscar Wildes „Geburtstag der Infantin“ zurückging. Es läßt sich freilich mühelos einsehen, weshalb Schreker die ursprüngliche Vereinbarung aufkündigte, ja aufkündigen mußte, als er in der Geschichte des genuesischen Edelmannes Alviano Salvago, der eine Insel der Seligen schafft, die er selbst nicht zu betreten wagt, das Drama fand und erfand, das „Drama des Krüppels“, des sehnsüchtigen, schönheitstrunkenen Menschen, das seinen musikalischen Visionen so vollkommen entsprach wie Bild und Ebenbild. Ja, das vielleicht überhaupt erst aus diesen musikalischen Visionen hervorgegangen war. Hatte Schreker nicht selbst betont, daß seine Dramen ursprünglich aus der Musik entstünden, und nicht umgekehrt? Theodor W. Adorno erkannte im Gleichnis der fernen, lockenden Insel das visuelle Pendant zu Schrekers berückenden, unerreichbar schönen Klängen, zu seinem musikalischen Zauberreich. Und das Orchestervorspiel zu den „Gezeichneten“ erschien Adorno nachgerade als die „Quintessenz der Schrekerschen Produktion überhaupt“: „Exemplarisch der Anfang“, schrieb Adorno, „die Schrekersche Phantasmagorie par excellence, ein ungezählte Instrumentalfarben ineinander träufelndes, opalenes Klingen als Dessin zu den drei Hauptthemen des Helden, die nacheinander in Tenorlage auftreten [...]. Das Resultat ist paradox: das Getön wird zur Vordergrundfigur, die drei Themen merkwürdig uneigentlich, als wären sie nur Kontrapunkte ihrer eigenen Begleitung. Wie rasch auch in der Geschichte von Musik bloße Stimuli abstumpfen, der des Anfangs der ‚Gezeichneten‘-Ouvertüre läßt heute noch sich spüren, so originär ward er einmal gehört.“

Auf der Suche nach der Quintessenz, dem Wesentlichen, dem Unverwechselbaren der Schrekerschen Musik drängt sich aber noch ein zweites seiner Hauptwerke auf, die 1916 komponierte Kammersymphonie für sieben Bläser, elf Streicher, Harfe, Celesta, Harmonium, Klavier, Pauken und Schlagzeug. Der Eröffnungsabschnitt der Kammersymphonie, er ist überschrieben mit „langsam, schwebend“, erinnert an den Beginn des „Gezeichneten“-Vorspiels – changierende Klangflächen in den Tasteninstrumenten Klavier und Celesta, dazu eine Quartharmonisierung im

Harmonium; über dieser harmonisch mehrdeutigen Grundierung eine wie schwebend einsetzende Linie in der Soloflöte, halbtönig fallend, noch nicht thematisch, sondern wie vorbereitend, unwirklich, „uneigentlich“. Die Klangfarbencharakteristik erscheint „gläsern“. Ein Jahr vor der Kammersymphonie hatte Schreker übrigens an einer niemals vollendeten Oper zu schreiben begonnen. Sie sollte den Titel „Die tönenden Sphären“ tragen; und dieser Titel scheint imaginär auch über dem symphonischen Werk zu stehen. In der Tat lesen sich die heute in der Wiener Nationalbibliothek liegenden Skizzen und Entwürfe wie frühe Ansätze zur Kammersymphonie. Diese ist – ähnlich Alban Bergs Lyrischer Suite – eine „latente Oper“, um Adornos treffendes Wort aufzugreifen. Die Kammersymphonie erscheint als eine Folge charakteristischer Klangzustände, ihre Formteile konstituieren sich recht eigentlich durch Zustandswechsel. Damit ist die Dramaturgie eine „innere“, irrationale, der Logik des Traumes, nicht des Tages unterworfen: Der Stoff vertilgt die Form.

Es blieb einem klugen, weitsichtigen Kritiker vorbehalten, Alexander Berrschke, einem Schüler Max Regers, diesen Wesenszug des Komponisten früher als andere zu erkennen und auszusprechen: „Mit Franz Schreker ist der absolut unzeichnerische, impressionistische Kolorismus in die Musik eingedrungen. Das Klangliche hat nicht mehr den Zweck, Medium und Vehikel des musikalisch Gedanklichen zu sein, sondern es ist umgekehrt alles, was auf dem Papier steht, nur eine Hilfskonstruktion, die die Orchesterfarben ins Licht stellen soll. Die spekulativen Erörterungen Arnold Schönbergs über Klangfarbenmelodien sind hier Wirklichkeit geworden. Man hört bei der Aufführung des Schrekerschen Werkes auch harmonische und melodische Bildungen, die man auswendig weiß, nur als Klangfarben. Und diese Klangfarben sind von einer ungeahnten, förmlich betäubenden Schönheit.“ Der Querverweis auf Schönberg, in diesem Falle unverkennbar auf dessen Orchesterstücke op. 16, führt allerdings in die Irre, denn dem Schönberg der expressionistischen Jahre war alles am „Ausdruck“ gelegen, nicht am Klang; und der spätere, rigoristische Gründervater der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ war ohnehin ganz anderen, fundamental anderen Idealen verpflichtet, der Logik, der Einheit in der Vielfalt, der „Faßlichkeit“ und vor allem: dem musikalischen Gedanken, Alpha und Omega seiner im anspruchsvollsten Sinne klassischen Kompositionslehre. Klang kann bei Schönberg allenfalls zur äußerlichen Hülle des Gedankens werden. Schrekers musikalischer

Gedanke hingegen ist der Klang selbst. Die melodische Linienführung wirkt daneben in seiner Musik oftmals eher wie „abgeleitet“, als eine bloß sekundäre Erscheinung.

Schrekers Klangfarben seien von einer „förmlich betäubenden Schönheit“, hatte Alexander Berrschke geschrieben. Wer dieser Betäubung nicht erlag – oder aus ihr erwachte –, konnte leicht von schwärmerischer Bewunderung in bittere Ablehnung verfallen. Wie etwa Schrekers einstiger Schüler Ernst Krenek, der im Schaffen seines Meisters „Wagners verhängnisvolles Erbe“ am Werk sah: „Seiner Musik mangelte es nicht an visionärer Kraft und Größe, wohl aber an Organisation und Zielsetzung. Er hatte einen ausgeprägten Sinn für verführerische orchestrale Farbmischungen, die klangen, als hielte man sich eine verzauberte Muschel ans Ohr, aber von der schimmernden, durchsichtigen Eleganz Debussys war wenig zu spüren. Meistens war es ein reichhaltiger, pikanter Eintopf aus schweren, klebrigen Melodien, die zu einem eindrucksvollen, sinnverwirrenden Gemisch zusammengerührt worden waren, das einem schnell zu Kopfe stieg.“ Man muß diese bitterböse Polemik des Schülers gegen den einstmals verehrten Lehrer keineswegs teilen: Kent Nagano, der Dirigent unserer Neuproduktion der „Gezeichneten“, lobt sogar ausdrücklich die Transparenz, die klangliche Balance, die mikroskopische Feinabstufung der Schrekerschen Instrumentationskunst. Dennoch bezeugt Kreneks harsches Urteil die tiefe und offenbar unheilbare Entfremdung, die das Verhältnis zwischen Schreker und der jungen Generation in ein emotionales Klima der Distanz und der Geringschätzung verkehrte. In den zwanziger Jahren, in der Epoche des technischen Fortschritts, der Neuen Sachlichkeit und der musikalischen „Gebrauchsgegenstände“, geriet Schreker rasch in die Rolle eines antiquierten Schöngeistes, er wurde zum hoffnungslosen Fall der Gefühlsduselei und Vorkriegs-Romantik abgestempelt. Aber Schreker wußte selbst am besten, daß der „Rausch des Klanges“ nicht mehr zeitgemäß, ein „ferner Klang“ geworden war, daß das Ausbleiben des spektakulären Erfolges kaum überraschend sein konnte in einer Zeit, die sich, nicht zuletzt unter dem Aufkommen der modernen Kommunikationsmedien, anderem zuwandte. 1928 schrieb er die Kleine Suite für Kammerorchester für den Breslauer Rundfunk. Sie wurde im Jahr darauf unter seiner Leitung dort uraufgeführt und zum ersten Mal gesendet. Ein sehr reduziertes Instrumentarium, so die fast durchweg nur einfache Bläserbesetzung, weist bereits auf jenen Wandel hin, für den das Stück entstehen mag: Die romantisch-symphonische Form soll überwunden werden. Aber auch die Faktur des musikalischen Satzes selbst

erscheint auf den ersten Blick als zurückgenommen, als prägnant-sachlich, klargerichtet, eben als persönlicher Kommentar zur musikalischen Zeitströmung der Neuen Sachlichkeit. Nichts Ornamentales, Flirrendes mehr, sondern klare, unmittelbar faßliche Linearität der musikalischen Formulierung. Wir haben, gewissermaßen als Gegenbeispiel zu den „Gezeichneten“, auch dieses Werk in das Programm der Salzburger Festspiele aufgenommen: In wenigen Tagen werden die Camerata Salzburg und Sir Roger Norrington die Kleine Suite für Kammerorchester zur Aufführung bringen.

Gleichwohl muß sich heute niemand mehr dafür rechtfertigen, wenn er der aparten, verlockenden und zuweilen sogar betäubenden Schönheit der „Gezeichneten“ oder der Kammersymphonie erliegt und sich bereitwillig dem Rausch, der „brausenden Lust“ dieser Klangkunst ergibt. Ohnehin sollten wir gewarnt sein – gewarnt von gänzlich unerwarteter Seite. Der Dichter Franz Kafka, der von sich behauptete, er sei vollkommen unmusikalisch und könne den „Tristan“ nicht von der „Lustigen Witwe“ unterscheiden, ausgerechnet Franz Kafka kam dem Mythos von der Macht der Musik hellhörig auf die Spur. Und er gab uns eine unentbehrliche Warnung mit auf den Weg in die Opernhäuser und Konzertsäle. Homer erzählt vom betörenden Gesang der Sirenen. Franz Kafka jedoch ergänzte diesen Bericht: „Nun haben aber die Sirenen“, erklärte er, „eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen.“