

Im Frühling des Jahres 1861 entwarf man in Berlin das Erbauen eines Denkmals von Lessing. Unzählige Verhandlungen schlugen zu diesem Zweck, das Sammeln eines Kapitals vor. Es ist was einem jungen rumänischen Philosophen in der deutschen wissenschaftlichen Welt veranlasste zu behaupten durch eine Konferenz über „Die alte französische Tragödie und die Musik von Richard Wagner“. Er hiess Titus Livius Maiorescu (1840–1917) und die Konferenz findet am 10.III.1861 statt. Den davon getragenen Erfolg veranlasste die „Berliner Philosophische Gesellschaft“ des jungen Rumänen einzuladen, um in seiner Sitzungen den Vortrag zu wiederholen, welcher am 27 April 1861 stattfinden wird. Er wurde noch mit einem anderen jungen rumänischen Philosophen, ein Bewunderer Wagners, der Fürstensohn Gregor Sturza war, zum Mitglied der Gesellschaft gewählt<sup>1</sup>.

Das Wichtigste des Vortragen von Maiorescu war in einem Buch enthalten, welches auch in Berlin, Anfang des Jahres 1861 erschienen ist, unter dem Titel: „Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form“. Gerade der Rezensionen aus der Presse, so wie dem IV. Kapitel des Buches, verdanken wir einige Kenntnisse des verlorenen Vortrages, und den Verhandlungen der philosophischen Gesellschaft<sup>2</sup>.

Wir geben einige Ideen der Konferenz, die sich auf die Bruchstücke dieses berufen. Maiorescu beginnt mit des hegelschen Definition des Schönen, obzwar fortlaufend können wir in seiner Vorstellung kantische und herbartische Elemente entdecken. „Wenn das Schöne, sagte nämlich Maiorescu, selbst die Vollkommene Durchdringung der Idee und des sinnlichen Scheinens ist, so können wir als die einseitigen und vom Schönen sich entfernenden Richtungen die betrachten, wo entweder die Idee, das Logische, auf Kosten des Sinnlichen sich geltend macht, – was wir das Erhabene nennen können; oder wo das

ENESCIANA \*

## DAS ÄSTHETISCHE DENKEN UND DIE RUMÄNISCHE OPER VON DER ROMANTIKERN ZUR MODERNEN

*Romeo Ghircoiașiu*

sinnliche Moment zum Nachteil der Idee vortritt – wodurch dann das Reizende besteht“. Nach einem Beispiel aus Corneille's „Horace“, in welchen Maiorescu der Ausdruck des Erhabenen sieht, nam er eine Analyse dieser Erscheinung in der Musik an. „Die Harmonie entspricht hier dem logischen, dem ideellen Element, während die Melodie das sinnliche vertritt. In der vollständigen Verschmelzung der Harmonie und der Melodie, wie sie in unerreichtem Grade Beethoven's Symphonien realisiert haben, liegt das Musikalisch-Schöne, während das einseitige Geltendmachen der Melodie zum Nachteil der Harmonie des Sinnlich-Reizende ergibt (neuere italienische Opernmusik), wogegen das einseitige Geltendmachen der Harmonie auf Unkosten der Melodie, zum Erhabenen führt (Wagners Opern). So ist Wagners Richtung in der Musik ein eben

\* Rubrique coordonnée par Mircea Voicana qui continue la série des études réalisées sous l'égide du Centre Enesco entre 1983–1986 et partiellement

publiées dans RRHA, Série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XXXII, 1995 (voir également l'Avant-propos du même tome). (N. réd.)

solchen Extrem, wie Corneille's Richtung in der Tragödie"<sup>3</sup>. In einer Fussnote der Rezension, die berliner Zeitschrift „Der Gedanke“, zeigt dass der Redner (Maiorescu) spricht über die logische Notwendigkeit der Dissonanz bei Wagner, und wies, endlich, den sozialen Komplex, dieser künstlerischen Phänomene darzulegen. Über dieser sozialen Ansicht, die wir unterstrichen müssen, wegen des fehlenden Vortrages, teilt uns dieselbe Zeitschrift mit, im Zusammenhang mit dem ersten Vortrag, der Lessing gewidmet war. „Wenn die Erhabenheit zum Nachteil des Schönen sich geltend macht, dies ist schlechter für die Musik als für die Gesellschaft. Denn, wir denken, setzte Maiorescu fort, dass über der Kunst, das reine seelische Reich der Wissenschaft steht, dann sowohl die alte französische Tragödie, als auch die Musik Wagners, haben die Gesellschaft der Zukunft vorbereitet, in welcher er (Maiorescu) jeden Menschen mit einer Lampe, die in einem dunkeln Sall gestellt ist, um ihn zu erhellen vergleicht“. Der Rezensent schliesst mit einem Glückswunsch: „Wir begleiten Herrn Maiorescu mit unsern besten Wünschen an seine südliche Heimat, in welcher man die Verbreitung der Philosophie, der westlichen Zivilisation vorbereitet um von dort, diese, begeisterter zurück zu kehren“<sup>4</sup>.

Maiorescu war in dieser Zeit, oft mit sozialen Problemen beschäftigt. Im Jahre 1859 hielt er einem Vortrag in Bukarest über „Sozialismus und Kommunismus“, welche Ideen er im Buch „Einiges Philosophische“ wieder aufnehmen wird. Die Annäherung an Wagner, in Zusammenhang auch mit seiner politischen Betätigung, war unvermeidlich. Die Rumänen lebten damals in der Epoche der Vereinigung der beiden Fürstentümer, die Moldau und Muntenien, welche viele sozialpolitische Reformen beanspruchten. „Alles will seine Emanzipation“, schrieb damals Maiorescu, „und durch die äusserlich ruhige Gesellschaft hallt dumpf hindurch das heisere schreien des Sozialismus und Kommunismus... Ein Altes ist für immer ab

gestorben, mit ängstlicher Hast wird nach Neuerem gehascht; eine feste Burg ist zerstört und aus den Trümmern grinst brod- und obdachlos das geistige Elend“<sup>5</sup>.

Natürlich, dass die Ideen des jungen Philosophen, lebhafte Diskussionen in der Gesellschaft der hegelschen Berliner hervorrief; zwischen denen die an den Debatten teilnahmen, erwähnen wir: C. L. Michelet, der Leiter der Gesellschaft, Pasquale d'Arcole, Adolf Iasson, Förster und Max Schassler. Maiorescu antwortet den Kritikern mit volles Genauigkeit, auch wenn seine Theorie begrenzt ist<sup>6</sup>. Tatsächlich übernimmt er einige Beweise aus den Schriften Wagners, wie zum Beispiel, die Idee der Richtung der Italienischen Oper „über bezaubernd“. Was das Ideal-Logische Element der Musik betrifft, in einem früheren Zeitabschnitt sieht er in der „Instrumentation, Kontrapunkt und Rezitativ, welcher sich logisch an den Sinn der Wörter bindet. Letzten Endes nimmt er doch das logische Element an „Harmonie“, welches, nach der Rezension aus der „National Zeitung“, von ihm betrachtet war, als eine Verschmelzung mehrerer Töne in einem Ganzen, nur isorythmisch und gleichgültig der Melodie“<sup>7</sup>.

Die Grenzen der These Maiorescu's sehen wir besonders in der strenge Demarkation zwischen Harmonie und Melodie, als Ausdruck der „rationell-affektiven“ Verbindung. Gemäss des Denkens der rumänischen Ästhetikers Pius Servien-Coculescu, sowohl die Harmonie als auch die Melodie, drückt sich durch die „wissenschaftliche Sprache“ (die Welt der Ideen und Gesätze), als auch durch die „lyrische Sprache“ (die Kategorie der Affekte und deren unendliche Freiheit) aus. Gerade die Leit-Motive aus „Tristan“ und „Parzival“ sind vom Servien analysiert worden, durch seine „mathematisch“ mit Ziffern bezeichnete Methode<sup>8</sup>.

Die Aktualität der debattierten Probleme seitens der jungen Philosophen ist klar. Es sind gerade die Jahre in welchen Wagner den bekannten „Brief an einem französischen

Freund", „Die Musik der Zukunft" schrieb (15.IX.1860). Maiorescu schrieb aus Paris, (15.I.61) an seinem Vater, dass er einem Vortrag über „Le drame du passé et la musique de l'avenir" im „Kreis der Wissenschaftlichen Gesellschaften" hält. Der junge ehrgeizige betonte im Brief, dass – wie er informiert ist – die ganze Universität von Paris, sowie auch Rossini und Wagner zur Teilname eingeladen werden<sup>9</sup>.

Wieder im Heimat, Maiorescu, hat auch in Bukarest seine Konferenz gehalten. Bis Ende des XIX. Jahrhunderts publiziert die allgemeine und die musikalische rumänische Presse viele Texte über die wagnersche Kunst. Der Musikkritiker Nicolae Filimon (1819–1865) teilnahm an den wagnerschen Dramen während seine Reisen durch Europa, so zum Beispiel „Lohengrin" in München (1859). Seine Reserven (die er der italienischer Kultur verdankt) hindert ihn nicht den Komponisten zu bewundern: „welcher neben dem musikalischen Talent, vereint auch das der dramatische Poesie"... „Es blieben ihm viele Verdienste und wir glauben dass die musikalische und dramatische Kunst, nach seinen Werken viel gewinnen wird"<sup>10</sup>, schrieb am Ende Filimon.

Ein Wagner-Verein betätigt sich in Bukarest (1884–1896), und die symphonischen Orchester aus verschiedene Kultur-Zentren (Bukarest, Iassy, Sibiu, Braşov, Timişoara, Cluj), nehmen in ihr Repertoire Ouverturen und wagnerische Fragmente auf. Seit dem Jahre 1866 beginnend, als man in Timişoara „Tannhäuser" aufführte, die Opern des grossen Komponisten erschienen oft auf den Bühnen Rumäniens und speziell Siebenbürgens. Unter den begeisterten der wagnerschen Kultur erwähnen wir Ed. Wachmann und Ed. Caudella, die Begründer der Philharmonikern aus Bukarest und Iassy (1868). Ähnlich setzt sich George Dima und dessen Frau ein; es ist die Sängerin Maria Dima, die Übersätzerin der „Walküre" ins Rumänisch.

...Gegen Ende des XIX. Jh. setzt sich die National-Musikschule durch eine Serie von

Komponisten von internationalem Ruf, ein. Ein Beispiel ist in diesem Sinn Ion Scărlătescu (1872–1922). Nach den Studien in Wien mit seinem Landsmann E. Mandy-czewski, und in Paris mit Widor, setzt er sich durch Kammermusik und symphonische Werken ein. Seine Oper „Othello's letzter Aufzug" auf einen Libretto von H. S. Chamberlain, heute verloren gegangen, war, in Prag, 1906, uraufgeführt.

Ein ausgeprägter Moment in der Entwicklung der rumänischen Musik-Schule, ist George Enescu (1881–1955). Seine kompositorische Bildung in Wien mit Robert Fuchs und in Paris mit Fauré, erlaubte ihm eine Orientierung in die Zusammensetzung der europäischen Kunst. In der wiener Oper, spielte man viele Wagner-Opern, erinnert sich Enescu in den Besprechungen mit Bernard Gavoty im französischen Rundfunk. Er bewunderte Hans Richter „wenn im Tosen des Orchesters die Bläser sich entfesselten"<sup>11</sup>. „Seit 10 Jahren gewisse wagnerische Chromatismen waren ein Teil meines waskularen Systems", sagte er bei demselben Anlass. Was für den Dirigenten Enescu diese ersten wagnerschen Experimente darstellen ist die Tatsache, die Tempi-originali zurückhielt von Zeitgenossen des Komponisten, wie er, an den amerikanischen Musikkritiker Helen Kaufmann erklärte<sup>12</sup>. Unzählige wagnersche Partituren waren im Repertoire des Dirigenten und in diesem Qualität eröffnete er die Rumänische Oper aus Bukarest, 1920, mit „Lohengrin".

Das Werk welches das Studium der wagnerianische stilistische Stellung Enescu's erlaubt, ist die Oper „Oedipus" – nach seinen eigenen Wörtern, „das Werk meines Lebens". Der Einfall der motivischen Entwicklung spielt hier eine besondere Rolle. Es sind Probleme, gebunden an den kompositorischen Stil und Technik, welche alle seine symphonischen Werke und die Kammermusik beherrschen. Wie Stefan Niculescu hingewiesen hat, „Enescu entwickelt die zyklische Technik so, dass er, fasst alle Themen aus

einer einzigen melodischen Linie abgeleitet, aber die tonale Stütze, durch die Chromatik, nicht aufhebt; daher benötigt er keines formales Prinzip von der Art des Serialismus. Seine Kunst kann als „quasi-serielle“ bezeichnet werden, da die Entstehung der Musik aus einem oder mehreren zyklische Themen... wirksam wird, allerdings mit fast serieller Konsequenz, während die andere Faktoren des Ausdrucks, frei nach noch gültig gebliebenen tonalen und modalen Prinzipien gegliedert werden“<sup>13</sup>. Es ist gerade die kompositorische Auffassung welche wir in „Oedipus“ bemerken. So wie O. L. Cosma in

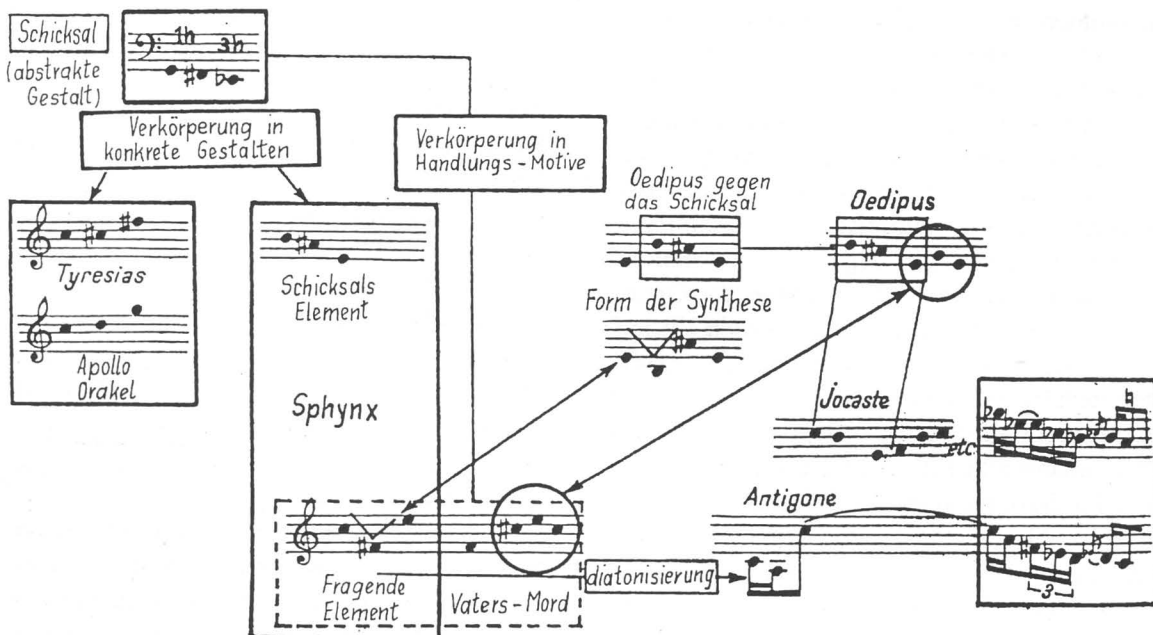


Beispiel 1

seiner bedeutenden Monographie „Enescu's Oedipus“, hingewiesen hat: „Was hinsichtlich der Auffassung dieser Leitmotive besonders beeindruckt, ist der organische Charakter der Thematik, besser gesagt der Umstand dass alles sich auf der Urzelle in den ersten Takten des Preludiums aufbaut, das zum Leit-Motiv des Schicksals wird. Aus diesem löst sich

das Leitmotiv des Oedipus, des Menschen, und aus diesem wieder die der Jokaste und des Laios“... „In der Partitur kommen fast 30 Leitmotive vor, die eine Gemeinsame Struktur suchbar werden lassen. Dieser Ansicht erscheint uns in der Opernliteratur einzigartig“<sup>14</sup>. Unermüdliche Umgestaltungen der Motive aus einer gemeinsamen Entsprungen und ihre Integrierung in der Entwicklung der Form veranlasst die typische Vorherrschaft der „symphonischen Leitmotivik“ wie es Prof. Georg Knepler nennt<sup>15</sup>. In dieser Richtung haben wir die Motive eines kynetischen Charakter hervor, gegenüber weniger eines statischen Charakters. Enescu selbst gibt einige Leitmotive der Oper in den erwähnten Gesprächen, und als ein Beispiel des abstrakten Ausdrucks nennt er die ersten Takte des Duets zwischen Oedipus und der Sphinx, wo die vier Motive verschiedene Bedeutung haben: a = der Mensch, b = die Frage, c = das Rätsel und d = wohin führen all diese?<sup>16</sup>.

Wir geben auch eine suggestive Darstellung von Myriam Marbé gebildet, in welchen man merken kann, Verwandschaft



Beispiel 2

der Motive, die gemeinsame Quelle aus einigen Linien, ihre Umformungen durch Umkehrung, Krebs, Chromatisierung-Distonisierung, Vermehrung-Verkleinerung etc.<sup>17</sup>.

Gewiss dass Enescu sich geschützt hat, um sich ein Epigone der grossen Schöpfer zu werden, sondern er fühlte sich zu einem neuen modernen Oedipus hingezogen. „Um keinen Preis, sagte er, wolte ich nicht die formen und entlehrten Formeln ihrer Substanzen, seitens der Menschen der Genie's aufnehmen, sowie Wagner und Debussy... Umsomehr, da zwischen dem Oedipus-Mythos und des Heldengedichtes Siegfried eine Ähnlichkeit existiert und ausserdem fühlte ich mich angezogen von der so aussergewöhnlich und so verführerischen Prosodie aus „Pelléas“<sup>18</sup>.

Was die ästhetische Essenz des „Oedipus“ von Enescu betrifft, diese reflektiert sich auf die Idee des Menschen welcher gegen feidliche Mächte kämpft, behauptet Sieg über sie, für dem Ideal der Freiheit. Es ist die Macht des Schicksals und der feindlichen Natur, welche unterwürfung werden muss. Wagner sah im Staat und in der Religion dem antiken Helden entgegengesetzten Kräfte<sup>19</sup>.

Der junge Karl Marx drückt in seine Dissertation die Bewunderung an Prometheus und dessen Schrei aus: „Mit einem Wort, ganz hass'ich all und jeden Gott“ – Aischylos: Der gefesselte Prometheus<sup>20</sup>. In einer ähnlichen Weise über der Zeit des Aristoteles, „der die Ewigkeit des individuellen Geistes und den Gott der positiven Religionen unterwarf“<sup>21</sup>.

Zwei Momente aus Enescu's Oedipus – dessen Libretto ist von Edmond Fleg geschrieben – können hier hervorgehoben werden in oben erwähnten Richtung. So das 2te Szene aus Akt II: Oedipus in den Bergen herumirrend, verflucht die Götter, wegen einem unbarmherzigen Schicksal, welches sie ihm geschenkt haben, erhob er den Streitkolben gegen den Himmel. In selben Moment erscheint der königliche Karren und es folgt die Tötung mit dem Streitkolben dieser unbekannten Reisenden, unter denen, einer

sein Vater war, König Laios. Es erfüllte sich der erste Befehl des Schicksals. Eine andere bedeutende Szene ist das Ende der Oper: Oedipus stirbt in Kolonnos in einer Grotte verschwindend, wo der Schutzherr Prometheus war: nachdem er in Athen von Theseus empfangen und verteidigt wurde. In ähnlichen Sinn Theseus ist ein anderes Symbol des Kampfes des Menschen, gegen den Tellurischen blinden Mächte.

Im XX. Jahrhundert, die ästhetische Denken und die rumänische Oper entwickelte sich in paralleler Weise, den Kontakt zwischen ihnen machend, insbesondere durch der Vermittlung der Musikkritik. D. Cuclin (1885–1978), imponiert in dieser Richtung durch die 20 Symphonien, und die Opern mit antiken Themen „Agamemnon“ und „Bellerophon“, sowie sein Handbuch des „Musikästhetik“ (1933), einer den ersten dieser Gattung in XX. Jh. Em. Ciomac (1890–1962) übernahm die Ästhetik der Oper in seinen Kritiken sowie in seinem Buch, „Richard Wagner“ (1934).

Die zeitgenössische rumänische Oper hat verschiedene historische satyrische, antike, oder aus Volksdrama und Märchen übernommene Thematik verarbeitet. Alle stroben sich nach eine Verspiegelung mit aktiven Kräften der zeitgenössische Leben und Ideale, in organischen Verbindung mit der kunsttheoretische Denken.

In diesem Sinn erwähnen wir Pascal Benteoiu (1927) mit seinen musikästhetische Schriften unter denen sein System in „L'Image et le sens“ (1979), oder seine Oper, „Hamlet“ und „Die Opferung der Iphigenie“, in welcher sich die gesprochene Melodie aufdrängt die „Eurythmik“ des Frauenchors. Neben seine Studien über der „Kompositionsklassen“ im kybernetischen Sinn, hat sich Aurel Stroe (1932), durch zwei Opern mit antiken Themen eingesetzt: „Oresteia I – Agamemnon“ und „Oresteia II – Die Grabesspenderinnen“. Die erste nicht nur Elemente des Instrumental-Theaters zugeeignet, sondern auch eine neue formbildende Technik, in der Richtung einen

fortdauernden „Entstehung von Formen“. Diese fortentwickelt sich von der Organisation zur Freiheit, von der Heterophonie zur Arie, dann Arioso, Rezitativ, Sprechgesang und am Ende ein unabsonderlichen tönender Komplex, eine Kompositionstechnik als „Morpho-genesis“ genannt.

Eine andere bemerkbare Oper ist „Iona“ von Anatol Vieru (1926) eine antiken-biblische Thema, interpretiert in derselber Idee des Kampfes gegen die blinde Kräfte der Natur und der Gesellschaft. Die Ausdrucksweisen sind auch hier erneuernd als eine dauernden Veränderung der Form, welche sich mit den plastischen Prinzipien in den Kupferstichen M. C. Eschers in Verbindung erscheinen. Das Modale System

des Komponisten ist in seinen „Buch der Modi“, durch mathematische Methoden organisiert.

Die noch nicht uraufgeführte Oper „Meister Manole“ von Sigismund Toduță (1908) verarbeitet eine Volksballade und die theoretische Schriften des Komponisten erscheinen als eine wahre Ästhetik der „Polyphonischen Formen bei J. S. Bach“ (3 Bände).

Nach die Vorläufer, wie Wagner, Liszt oder Berlioz, die Musikern der Gegenwart in Rumänien so wie in viele Länder der Erde, offenbaren eine Reihe von aufsteigenden Linien, die vereinen sich in ein zusammen gesetztes Werden der Geschichte, und erlauben die Musik der Zukunft zum Vorschein bringen.

Cluj, 1985.

## Bemerkungen

<sup>1</sup> Tudor Vianu, *Studii de literatură română* (Studien zur rumänischen Literatur), București, 1965, S. 566 f.; siehe auch: *Rumänische Ästhetiker* (Texte in English, Französisch, Deutsch und Rumänisch, București, 1972, S. 5 f. (mit eine Abhandlung über Maiorescu von Liviu Rusu).

<sup>2</sup> T. L. Maiorescu, *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1861, S. 51 f.

<sup>3</sup> „Der Gedanke“, Band II, S. 112 f.

<sup>4</sup> „Der Gedanke“, Band I, S. 250. Die Rezensionen des Buches waren in folgenden erschienen: „Vossische Zeitung“, 4, XII, 1860; „Zeitschrift für praktische Philosophie“, Heft 3, Dez. 1860; „National Zeitung“, 10.I.1861.

<sup>5</sup> T. L. Maiorescu, *Einiges*, S. 201–202.

<sup>6</sup> „Der Gedanke“, II, S. 112 f.

<sup>7</sup> „National Zeitung“, 25.III.1861.

<sup>8</sup> Pius Servien, *Esthétique, Musique-Peinture-Poésie-Science*, Paris, 1953.

<sup>9</sup> T. Maiorescu, *Jurnal-Epistolar*, (Tagebuch – Korespondenz), București, Band II, 1975.

<sup>10</sup> N. Filimon, *Opere*, (Werke), București, 1978, Band I, S. 194.

<sup>11</sup> Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, S. 57.

<sup>12</sup> •• George Enescu. *Monografie*, von Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffmann, Elena Zottoviceanu, in Zusammenarbeit mit Myriam Marbé, Stefan Niculescu, Adrian Rațiu. Redakteur: Mircea Voicana, București, 1971. Band II, S. 886.

<sup>13</sup> Ștefan Niculescu, *George Enescu und die Musik des XX. Jahrhunderts*, in „Rumänische Rundschau“, Band XXXV, 1981, Nr. 8.

<sup>14</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Oedipus*, ebenda; siehe: O. L. Cosma, „Oedip“-ul enescian (Enescu's „Oedipus“), București, 1967, S. 102 f.

<sup>15</sup> Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1961, Band II, S. 849.

<sup>16</sup> Cosma, *Enescu's Oedipus*, S. 110.

<sup>17</sup> Die erwähnte Mircea Voicana u.a., *George Enescu. Monografie*, S. 835.

<sup>18</sup> Bernard Gavoty, *op. cit.*, S. 133–134.

<sup>19</sup> R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig, 1888, S. 67.

<sup>20</sup> Marx-Engels, *Über Kunst u. Literatur* (rumänische Ausgabe) București, 1953 (deutsche Ausgabe, 1949), S. 204.

<sup>21</sup> Marx-Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlin, 1967, Bd. I, S. 282.