

LIZENTIATSARBEIT DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ZÜRICH  
REFERENT: PROF. DR. HANS-JOACHIM HINRICHSSEN

DER EINAKTER *PHÈDRE* OP. 58 VON MARCEL MIHALOVICI  
UND YVAN GOLL

Lukas Näf  
Rychenbergstrasse 314  
8404 Winterthur

Mai 2003

**Inhaltsverzeichnis**

|  |     |
|--|-----|
| Dank.....  | 2   |
| 1. Einleitung.....   | 3   |
| 2. Marcel Mihalovici um 1950.....  | 11  |
| 2.1 Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner.....   | 13  |
| 2.2 Marcel Mihalovici an den Donaueschinger Musiktagen 1951.....                             | 19  |
| 2.3 Marcel Mihalovici und Paul Sacher.....   | 24  |
| 3. Antikenrezeption im deutschsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts.....      | 31  |
| 4. Antikenrezeption im französischsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts.....  | 47  |
| 5. Der Einakter <i>Phèdre</i> von Marcel Mihalovici.....                                     | 62  |
| 5.1 Marcel Mihalovicis Oper <i>L'intransigent Pluton</i> als Vorstufe zu <i>Phèdre</i> ..... | 62  |
| 5.2 Entstehungsgeschichte der Oper <i>Phèdre</i> .....                                       | 66  |
| 5.3 Aufführungsgeschichte der Oper <i>Phèdre</i> .....                                       | 69  |
| 5.4 Yvan Goll und Marcel Mihalovici - Zusammenarbeit und Freundschaft.....                   | 77  |
| 5.5 Inhalt und Dramaturgie von <i>Phèdre</i> .....   | 83  |
| 5.6 Literarische Vorbilder von Yvan Golls <i>Phèdre</i> .....                                | 87  |
| 5.6.1 Goll - Euripides.....  | 87  |
| 5.6.2 Goll - Seneca.....   | 91  |
| 5.7 Musiksprache der Oper <i>Phèdre</i> - Einführung.....                                    | 97  |
| 5.7.1 Chor.....  | 101 |
| 5.7.2 Singstimme.....  | 108 |
| 5.7.3 Sprechgesang.....  | 113 |
| 5.7.4 Interlude.....   | 122 |
| 5.7.5 Wiederholung und Schichtung.....   | 129 |
| 5.7.6 Akkordwechsel.....   | 133 |
| 6. Schlussbetrachtungen.....   | 136 |
| 7. Bibliographie.....  | 140 |
| 7.1 Quellen.....   | 140 |
| 7.2 Schriften.....   | 140 |
| 7.3 Musikalien.....  | 146 |
| 8. Abkürzungen.....  | 147 |
| Anhang I: Textedition <i>Phèdre</i> .....  | 148 |
| Anhang II: Personenindex.....  | 163 |

## **Dank**

An dieser Stelle möchte ich all jenen Personen meinen Dank aussprechen, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. An erster Stelle sei mein Kommilitone Matthias von Orelli verdankt, der mich dazu animierte, mit ihm zusammen den Nachlass von Ferdinand Leitner in der *Stiftung Archiv der Akademie der Künste* in Berlin aufzuarbeiten. Natürlich sei in diesem Zusammenhang auch Frau Gisela Leitner gedankt, die in stetigem Wohlwollen unsere Studien in Berlin und die Aufarbeitung des Materials in der Schweiz unterstützt hat. Ihre zahlreichen Hinweise lösten Probleme und ergänzten die Dokumente.

Sodann sei den zahlreichen Institutionen und ihren Leitern gedankt, die breitwillig Einblick in ihre Bestände ermöglichten: Die *Stiftung Archiv der Akademie der Künste* in Berlin (Dr. Werner Grünzweig), das *Orff Zentrum München* (Dr. Hans Jörg Jans), die *Paul Sacher Stiftung* in Basel (Dr. Felix Meyer) und die Musikabteilung der *Zentralbibliothek Zürich* (Dr. Urs Fischer). Sodann möchte ich denjenigen Personen danken, die umfangreiche Lektorenarbeit geleistet haben. An erster Stelle Matthias von Orelli und Naemi von Orelli, sodann Antonio Baldassarre, Patrick Müller und Barbara Sckell. Nicht zuletzt möchte ich meinen Eltern Fritz und Ursula Näf für die stetige Unterstützung einen herzlichen Dank aussprechen.

Winterthur, den 6. Mai 2003

## 1. Einleitung

Die vorliegende monographische Studie zur Oper *Phèdre* von Marcel Mihalovici rückt einen Musiker ins Blickfeld, der beinahe vergessen ist. Der rumänisch-französische Komponist, der in Paris wirkte, hinterliess jedoch ein Oeuvre, das genauer zu studieren und aufzuführen sich lohnt. Noch zu Lebzeiten des Komponisten (1898-1985) wurden seine Werke von den führenden Orchestern der Zeit und durch international bekannte Dirigenten interpretiert. Seine sechs Symphonien etwa wurden durch die folgenden Orchester uraufgeführt: Die *Symphonies pour le temps présent* op. 48 (1944) vom *Orchestre National de France* (Manuel Rosenthal), die *Sinfonia giocosa* op. 65 (1951) vom *Basler Kammerorchester* (Paul Sacher), die *Sinfonia partita pour orchestre à cordes* op. 66 (1953) vom *Südwestfunk-Orchester* (Hans Rosbaud), die *Sinfonia variata* op. 82 (1962) durch das *Tonhalle-Orchester Zürich* (Hans Rosbaud), die *Sinfonia cantata pour orchestre, baryton solo et chœur mixte* op. 88 (1965) durch das *Orchestre National de France* (Serge Baudo) sowie seine *V<sup>e</sup> symphonie (à la mémoire de Hans Rosbaud)* op. 94 (1971) durch das *Orchestre de la Radio-Télévision de Bucarest* (Isosif Conta). Auch die fünf Opern von Marcel Mihalovici *L'intransigeant Pluton* op. 27 (1939), *Phèdre* op. 58 (1951), *Die Heimkehr* op. 70 (1954), *Krapp ou La dernière bande* op. 81 (1961) nach einem Text von Samuel Beckett und die komische Oper *Les jumeaux* op. 84 (1963) nach Plautus wurden alle zu Lebzeiten des Komponisten und meist an deutschen Bühnen (Paris, Stuttgart, Frankfurt, Bielefeld, Braunschweig) uraufgeführt. Weshalb Mihalovici trotz namhafter Förderer seiner Werke, wobei die Namen Ferdinand Leitner, Paul Sacher, Hans Rosbaud, Heinrich Strobel, Erich Schmid und andere Persönlichkeiten genannt werden müssen, nicht zu den international bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gehört, mag unzählige Gründe haben. Wichtig scheint mir die Beobachtung, dass Mihalovici mit keinem seiner Werke den "Durchbruch" schaffte. Im Gegensatz zu Arthur Honegger, der mit *Le Roi David* H. 37 (1921) und *Jeanne d'Arc au bûcher* H. 99 (1935) die europäischen Konzerthäuser eroberte, blieb Mihalovicis Schaffen zwar nicht unbeachtet, auch in Deutschland, der Schweiz und Rumänien nicht, doch eine vertiefte Auseinandersetzung mit Leben und Werk fand nicht statt. Obwohl Mihalovici bereits in den 1920er und 1930er Jahren in Paris aktiv war, auch im Rahmen der Gesellschaft für zeitgenössische Kammermusik *Triton*, entstanden seine Hauptwerke, die bereits erwähnten Symphonien und Opern, erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Zeit war indes von einer Musikgeschichtsschreibung geprägt, die sich primär am Fortschritt orientierte, wobei ein Fortschritt im kompositionstechnischen Sinne gemeint ist. Im Jahre 1949 veröffentlichte Theodor W. ADORNO seine bereits 1940/41 konzipierte Schrift *Philosophie der neuen Musik*, worin er im

Kapitel *Schönberg und der Fortschritt* seine Vorstellung einer "geschichtlichen Tendenz"<sup>1</sup> des musikalischen Materials formulierte. Im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stehen die Werke von Arnold Schönberg, die auf ihren "Wahrheitsgehalt" hin überprüft werden sollen. Dabei geht er von einer Situation der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg aus, die im Niedergang begriffen ist:

"Über alle Landesgrenzen hinweg ähneln sich die Epigonen der Epigonenfeindschaft in schwächlichen Mixturen aus Versiertheit und Hilflosigkeit. Der von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemassregelte Schostakowitsch, die quicken Zöglinge der pädagogischen Statthalterin Strawinskys, die auftrumpfende Dürtigkeit Benjamin Britzens – sie alle haben gemein den Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung, Unreife, sie sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung. In Deutschland vollends hat die Reichsmusikkammer einen Schutthaufen hinterlassen. Der Allerweltsstil nach dem zweiten Krieg ist der Eklektizismus des Zerbrochenen."<sup>2</sup>

Adorno findet deutliche Worte für die Musikproduktion nach dieser Katastrophe der Menschheit und so stellt sich die Frage, ob auch Mihalovici, der zahllose Werke zur Neuen Musik der Zeit beisteuerte, von Adorno zu den "Epigonen" gezählt worden wäre. Doch wenden wir uns von diesem provokativen und ideologischen Urteil Adornos ab und kehren zur Frage der Geschichtlichkeit des musikalischen Materials zurück. Adorno thematisiert zur Stützung seiner These hauptsächlich die Harmonik, wobei ihm besonders der verminderte Septimakkord als Anschauungsobjekt dient, und kommt zum Schluss, dass gewisse Akkorde abgenutzt und schäbig seien oder ihre Funktion nicht mehr erfüllen würden:

"Die Schäbigkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts gewahrt selbst das stumpfere Ohr. Fürs technisch erfahrene setzt solches vage Unbehagen in einen Kanon des Verbotenen sich um."<sup>3</sup>

Zu dem erwähnten "Kanon des Verbotenen" gehört nicht zuletzt auch die Tonalität, wobei tonale Klänge in einer "modernen Komposition" nach Adorno viel eher "kakophonisch" seien, als Dissonanzen.<sup>4</sup> Die Weiterführung von Adornos Idee des "Materialstandes", der Geschichtlichkeit des musikalischen Materials und der notwendigen Fortschrittlichkeit der Neuen Musik, fand sich in der seriellen, aleatorischen und elektronischen Musik der 1950er Jahre durch die Komponisten Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna, John Cage, Ernst Krenek oder Henri Pousseur. Wenngleich Adorno die Ausweitung des Materialstandes über die Harmonik hinaus auf neue Materialsichten nicht mehr folgte, lagen dennoch die Ideen dieser

---

<sup>1</sup> ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, 38.

<sup>2</sup> Ebd., 16.

<sup>3</sup> Ebd., 40.

<sup>4</sup> Ebd., 40.

Tendenz in den ästhetischen Reflexionen von Adorno begründet.<sup>5</sup> Im Text *Das Altern der Neuen Musik*, erstmals gedruckt 1955, übte Adorno harte Kritik an der seriellen Musik und verwies darauf, dass neues musikalisches Material nicht mehr gefunden werden könne: "Zugleich jedoch ist die Expansion des musikalischen Materials selbst bis zu einem Äussersten vorgestossen. [...] so sind die Möglichkeiten neuer Klänge innerhalb des Bereichs der zwölf Halbtöne der temperierten Stimmung virtuell erschöpft."<sup>6</sup> Aufgrund des angeführten ästhetischen Überbaus von Adorno entwickelten sich die neuen Tendenzen der Musik, die ihren geographischen Mittelpunkt in den *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik* in Darmstadt hatten, zu einer Art "Hauptstrom" der musikgeschichtlichen Entwicklung, die als Technikgeschichte verstanden wurde. Doch Carl DAHLHAUS wies im Aufsatz *Geschichte und Geschichten* im Sammelband *Die Musik der fünfziger Jahre: Versuch einer Revision* von 1985 auf die Eindimensionalität dieser Geschichtsschreibung hin. Er beanstandete die Fokussierung auf eine Kompositionsgeschichte, die von einer stetigen technischen Weiterentwicklung der "Werke" im Sinne Adornos auszugehen scheint:

"Die erwähnte Zirkelstruktur des historischen Urteils, das die serielle Musik in den Vordergrund "der" Geschichte rückt, besteht darin, dass man zunächst postuliert, die Kompositions- und nicht die Rezeptionsgeschichte sei der "eigentliche" historische Prozess, um dann im Namen einer isolierten Kompositionsgeschichte, die sich ausschliesslich am Begriff des Neuen orientiert, eine anders begründete Musikkultur, in der die kompositorische Praxis zu ständiger Auseinandersetzung und Vermittlung mit der Rezeption gezwungen ist oder sich gedrängt fühlt, als rückständig und substanzarm zu bezeichnen und an die Peripherie der Musikgeschichte zu verweisen."<sup>7</sup>

Diese Vernachlässigung der Rezeptionsgeschichte führe aber zu einem "schiefen" Geschichtsbild, das sogenannte "Nebenströme", wenn es denn solche überhaupt gibt, ausblende. Daher fordert DAHLHAUS weniger "die" Geschichte der Musik zu schreiben, sondern vielmehr Geschichten der Musik zu schreiben, was in der erwähnten Publikation dann auch an verschiedenen Gegenständen, etwa an Werken von Bernd Alois Zimmermann, an der Symphonie als Gattung in der Mitte des 20. Jahrhunderts oder in einem Plädoyer für die amerikanische Moderne, vorexerziert wird. Im Umfeld der oben skizzierten Situation der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg muss nun auch Marcel Mihalovicis Oeuvre gesehen werden, das eben nicht zum sogenannten "Hauptstrom" der Geschichte gehörte. Die Tatsache, dass Mihalovici in der Forschung und im aktuellen Konzertleben kaum präsent ist, hängt wohl auch mit diesem von Adorno geprägten auf Fortschritt ausgerichteten Geschichtsbild zusammen.

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu das Kapitel *Der Streit ums Altern der Neuen Musik* in der Geschichte und Dokumentation der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt von BORIO und DANUSER, *Im Zenit der Moderne*, Bd. 1, 432-440.

<sup>6</sup> ADORNO, *Vom Altern der Neuen Musik*, 154.

<sup>7</sup> DAHLHAUS, *Geschichte und Geschichten*, 16.

Vielleicht ist aufgrund dieser Voraussetzungen eine spezifische Forschung zu Marcel Mihalovici nicht nachzuweisen. Selbst im Rahmen der Publikationen der Paul Sacher Stiftung, wo sich der Nachlass<sup>8</sup> von Mihalovici befindet und wo zumindest eine grundlegende Studie zu erwarten gewesen wäre, findet sich bis heute kein Beitrag. Lediglich in Rumänien scheint man sich jüngst an den Landsmann zu erinnern, erschien doch 1998 zum hundertsten Geburtstag von Mihalovici im Verlag *Editura Musicala* (Rumänien) ein Symposiumsbericht<sup>9</sup> in rumänischer Sprache. Leider konnte diese Publikation für die vorliegende Arbeit nicht konsultiert werden. Die Informationen zu Leben und Werk in den allgemeinen musikhistorischen Nachschlagewerken ist beschränkt. Die gängigen Musiklexika *The New Grove* und *Musik in Geschichte und Gegenwart* widmen Mihalovici zwar einen Personeneintrag<sup>10</sup>, zudem wird in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* seine Oper *Krapp ou La dernière bande* op. 81 (1961)<sup>11</sup> besprochen, doch beruhen diese Artikel auf einer unbefriedigenden Quellenbasis. Auf zahlreiche Artikel, Werkbesprechungen, die hauptsächlich in der Zeitschrift *Melos* erschienen sind, wird in der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen und verwiesen. Eine biographische Skizze liegt von Georges BECK vor, die aber bereits 1954 erschien und aus diesem Grunde nur einen kleinen Teil von Mihalovicis Leben abdeckt. Die Stuttgarter Uraufführung von *Phèdre* unter Ferdinand Leitner findet aber noch Erwähnung.<sup>12</sup> Zudem bietet diese Publikation ein mit kurzen analytischen Hinweisen versehenes Werkverzeichnis. Eine weitaus bessere Informationsquelle ist hingegen eine durch Claude CHAMFRAY zusammengestellte Chronik der Werke Marcel Mihalovicis, die in der Zeitschrift *Le courrier musical de France* erschienen war und bis ins Jahr 1976 alle Werke und deren Uraufführungsdaten sowie die Ausführenden auflistet. Aufschlussreich ist auch ein Interview mit Marcel Mihalovici, das im April 1931 von José BRUYR geführt wurde.<sup>13</sup> Hier finden sich Aussagen bezüglich Mihalovicis Verhältnis zu Vincent d'Indy und dessen "forme cyclique" sowie zur Vorbildfunktion von Darius Milhaud und Arthur Honegger.

Die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Quellen blieben bislang zumeist unbeachtet, existieren doch weder Briefeditionen noch andere gedruckte Dokumente zu Leben und Werk von Marcel Mihalovici. Einige Quellenbestände sind jedoch, zum Teil erst seit kurzer Zeit, öffentlich

---

<sup>8</sup> "Die Witwe des Komponisten, die Pianistin Monique Haas (1909-1987), hatte verfügt, dass der Nachlass ihres Mannes der Paul Sacher Stiftung als Schenkung zu übergeben sei. Diese Manuskriptsammlung umfasst rund zwei Drittel des mit Opuszahlen versehenen Gesamtwerks und reicht von der Sonate für Violine und Klavier Nr. 1, op. 3 (1920) - Mihalovici erhielt dafür 1921 den nach seinem Förderer benannten Georges-Enesco-Preis - bis zur Elegie II (1984), ebenfalls für Violine und Klavier, die mit Opus 114 bezeichnet ist." *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 2, Januar 1989.

<sup>9</sup> *Centenar Marcel Mihalovici, Comunicari prezentate la simpozionul de muzicologie "Marcel Mihalovici" 1998*. Diese Publikation konnte bisher nicht eingesehen werden.

<sup>10</sup> ESTRADA-GUERRA, *Marcel Mihalovici*, 286 und COSMA, *Marcel Mihalovici*, 650.

<sup>11</sup> ORGASS, *Mihalovici: Krapp oder Das letzte Band (1961)*, 169-171.

<sup>12</sup> BECK, *Marcel Mihalovici*, 8.

<sup>13</sup> BRUYR, *Marcel Mihalovici*, 68-74.

zugänglich. Dazu gehört etwa die Korrespondenz zwischen Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner, die seit 2001 in der *Stiftung Archiv der Akademie der Künste* in Berlin aufbewahrt wird. Die Kapitel *Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner* sowie *Aufführungsgeschichte der Oper Phèdre* basieren hauptsächlich auf den über 90 Briefen von Mihalovici an Leitner. Die Gegenbriefe standen leider nicht zur Verfügung. Im Nachlass von Ferdinand Leitner in Berlin befindet sich zudem eine sehr umfangreiche Programmheftsammlung, welche die Konzerttätigkeit von Ferdinand Leitner allgemein, aber auch die Zusammenarbeit mit Mihalovici dokumentiert. Diese Quellen fanden Eingang in die Darstellungen. Der Berliner Bestand umfasst zudem eine Nachlassbibliothek mit ungefähr 900 Musikdrucken. Von Mihalovici sind 22 Partituren vorhanden, die meist mit einer Widmung von Mihalovici an Leitner versehen sind.

Der zweite wichtige Quellenbestand liegt in der *Paul Sacher Stiftung* in Basel. Die Korrespondenz zwischen Marcel Mihalovici und Paul Sacher ist schon seit geraumer Zeit im Bestand der Stiftung. Allein zur Entstehung der *Sinfonia giocosa* op. 65, die Sacher bei Mihalovici in Auftrag gegeben hatte, existieren etwa 25 Briefe. Doch auch aus den wenig dokumentierten 1930er Jahren und der Zeit des Zweiten Weltkrieges existieren zahlreiche Dokumente. Im Kapitel *Marcel Mihalovici und Paul Sacher* wird auf diesen Quellenbestand, der etwa 150 Briefe umfasst, wobei jeweils auch eine Kopie der Briefe von Sacher vorhanden ist, zurückgegriffen. Eine weitere Korrespondenz, die zwischen Marcel Mihalovici und Edward Staempfli, befindet sich in der *Zentralbibliothek Zürich*. Mihalovici lernte Staempfli in den 1930er Jahren in Paris kennen. Es existieren gut 50 Briefe, die Mihalovici in den Jahren 1958-1985 verfasste. Dieser sehr informative (in einem Brief erwähnt Mihalovici etwa, dass er in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett eine Oper schreibe sowie Professor für Formenlehre an der *Schola Cantorum Paris* geworden sei<sup>14</sup>) und persönliche Briefwechsel wurde nur beschränkt verwendet, thematisiert er doch den Gegenstand der vorliegenden Arbeit nicht. Letztlich muss auf die Korrespondenz zwischen Mihalovici und Erich Schmid hingewiesen werden, die über zwanzig Briefe aus den Jahren 1968-1982 umfasst. Diese Briefe wurden nicht verwendet.

Das biographisch ausgerichtete Kapitel *Marcel Mihalovici um 1950* (mit drei Unterkapiteln) stützt sich, wie oben angedeutet, hauptsächlich auf die eingesehenen Quellen. Das Kapitel soll dabei zwei Funktionen übernehmen: Einerseits will es einen möglichst genauen Einblick in Marcel Mihalovicis Schaffen um 1950 bieten, wobei auch auf Werke eingegangen werden soll, die nicht direkt mit *Phèdre* im Zusammenhang stehen, aber zeigen, dass Mihalovici äusserst vielseitig tätig war. Andererseits wurde bewusst auf die Personen Ferdinand Leitner, Paul Sacher

---

<sup>14</sup> Brief vom 7. Mai 1959 von Mihalovici (Paris) an Staempfli (Zürich), ZBZ (Nachlass Edward Staempfli, Mus NL 77 : LM 6).



und im Unterkapitel *Marcel Mihalovici an den Donaueschinger Musiktagen 1951* auf Heinrich Strobel fokussiert, um aufzuzeigen, inwiefern Mihalovici in ein soziales Netz von Dirigenten, Mäzenen und Musikmanagern eingebunden war. Es ist offensichtlich, dass Mihalovici wichtige Förderer und gute Freunde hatte, die hinter seinem Schaffen standen. In diesen Kapiteln wurden auch Ausblicke auf die weitere Zusammenarbeit zwischen Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner bzw. Paul Sacher eingefügt.

Die Kapitel *Antikenrezeption im deutschsprachigen bzw. französischsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts* rücken das Umfeld des Gegenstandes dieser Arbeit in den Mittelpunkt und umreißen einen breiten Kontext. Die Oper *Phèdre* op. 58 von Marcel Mihalovici steht im Zusammenhang mit der im 20. Jahrhundert sehr aktuell gewordenen Wiederbelebung der Antike beziehungsweise der antiken Tragödie. Als Schlüsselwerk dieser neu interpretierten Antike gilt hauptsächlich die Oper *Elektra* op. 58 von Richard Strauss, die 1909 in Dresden uraufgeführt wurde. Strauss komponierte diese Oper auf die Tragödienbearbeitung *Elektra* (frei nach Sophokles) von Hugo von Hofmannsthal, die bereits 1903 erstmals aufgeführt wurde. Hofmannsthal's Stück wurde beeinflusst durch die Tragödienneudeutung von Friedrich Nietzsche, der in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 den dionysischen beziehungsweise archaischen Charakter der Tragödie hervorzuheben versuchte. In den beiden erwähnten Kapiteln beabsichtige ich einen Überblick über die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für die Antikenrezeption der beiden Sprachräume zu bieten. Es gilt ein weites Feld abzustecken und zahlreiche musikdramatische Werke, etwa von Honegger, Schoeck, Milhaud oder Strauss, genauer zu untersuchen. Dabei soll auch gezielt auf die Musiksprache, die literarische Vorlage, die Dramaturgie oder die Sprachbehandlung dieser Werke eingegangen werden. Bezüglich der Antikenrezeption sei auf einige wichtige Sammelpublikationen aufmerksam gemacht: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir* (2000), sowie die gesammelten Vorträge eines Salzburger Symposiums von 1989: *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*. Eine wichtige Studie zu den Kompositionen *Antigone* von Arthur Honegger und *Oedipus Rex* von Igor Strawinsky, die in diesem Kapitel behandelt werden, bietet Dieter MÖLLER: *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'* aus dem Jahre 1981. Als Überblickswerk zur Frage der Antike in der Literatur, wobei der Autor meist auch auf die Vertonungen der Werke eingeht, bietet Hellmut FLASHAR in der Studie *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990* von 1991.

Das folgende Kapitel *Marcel Mihalovicis Oper L'intransigeant Pluton als Vorstufe zu Phèdre* geht auf einen Operneinakter von Marcel Mihalovici ein, der ebenfalls ein antikes Sujet besitzt

und vor *Phèdre* entstanden ist (zwischen 1928 und 1939): *L'intransigent Pluton ou Orphée aux Enfers* op. 27. Das Libretto des Werkes greift auf eine Vorlage von Jean-François Regnard (1655-1709) zurück, der sich im Rahmen eines Opernlibrettos für André Campra mit der Orpheus-Thematik beschäftigt hatte. Mihalovici verwendet lediglich Teile dieses Librettos.

Die Kapitel *Entstehungsgeschichte* und *Aufführungsgeschichte der Oper Phèdre* basieren auf den bereits erwähnten Quellen. Zudem wurden zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, wobei es sich hauptsächlich um Kritiken der Stuttgarter und Pariser Aufführung der Jahre 1951 und 1952 handelt, hinzugezogen. Das Werk kann mit den zur Verfügung stehenden Materialien sehr gut dokumentiert werden.

Die Beschäftigung mit der Person und dem Oeuvre des Schriftstellers Yvan Goll, der kurz vor seinem Tod das Libretto zu *Phèdre* verfasste, aber auch schon früher mit Mihalovici zusammengearbeitet hatte, scheint mir für das Verständnis von *Phèdre* wichtig. Darum soll im Kapitel *Yvan Goll und Marcel Mihalovici - Zusammenarbeit und Freundschaft* ausführlich auch auf Leben und Werk, sowie auf die weiteren gemeinsamen Projekte eingegangen werden. Von Michael KNAUF liegt eine aus dem Jahre 1996 stammende kompakte Darstellung über den nicht sehr bekannten Schriftsteller vor: *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*. Auf zusätzliche Spezialliteratur zu einzelnen Fragen der Werke von Goll soll an entsprechender Stelle hingewiesen werden.

Das folgende Kapitel *Inhalt und Dramaturgie von Phèdre* bietet neben einer gerafften Zusammenfassung der Handlung von *Phèdre*, Überlegungen zur Frage, ob eine spezifische Dramaturgie des Operneinakters gefunden werden kann. Ausführlich wird im Sammelband *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* von 1991 auf dieses Problem eingegangen. Es muss dabei besonders diskutiert werden, inwiefern grundsätzlich die Dramaturgie der antiken Tragödie selbst, wenn sich das Werk auf ein antikes Vorbild beruft, Einfluss auf die Dramaturgie der Oper hat.

Das Kapitel *Literarische Vorbilder von Yvan Golls Phèdre* dient der Suche nach den Quellen für Golls Libretto, wobei Aussagen von Mihalovici existieren, dass auf die Tragödien *Hippolytos* von Euripides und *Phaedra* von Lucius Annaeus Seneca zurückgegriffen wurde. Es wird sich zeigen müssen, welches Werk mehr als Vorbild diente. Neben dieser Frage steht besonders auch das Problem der Bearbeitungstechnik der antiken Vorlage zur Diskussion. Im Kapitel *Antikenrezeption im französischsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts* wurde im Zusammenhang mit Jean Cocteau bereits auf ein Verfahren der "contraction" hingewiesen, das mit dem Verfahren von Goll verglichen werden soll.

Das abschliessende und in viele Bereiche aufgeteilte Kapitel *Musiksprache der Oper Phèdre* untersucht die verschiedenen Bestandteile der Oper, die aus instrumentalen (Interlude), chorischen (Chor), solistischen (Singstimme) und sprachähnlichen (Sprechgesang) Partien zusammengesetzt ist. Zudem gehen zwei Kapitel auf strukturelle Fragen der Werkkonzeption ein: *Akkordwechsel* und *Wiederholung und Schichtung*. Die Analyse der fraglichen Stellen von *Phèdre* erfolgte meist aber nicht losgelöst von vergleichbaren Werken, wie etwa Othmar Schoecks Einakter *Penthesilea*, *Antigone* von Arthur Honegger oder auch *Elektra* von Richard Strauss. Das angewandte komparative Verfahren bietet dabei den Vorteil, weniger deskriptiv die einzelnen Elemente der Struktur von *Phèdre* zu behandeln, als vielmehr bereits erprobte Konstruktionen mit *Phèdre* zu vergleichen, was zu aussagekräftigeren Resultaten führt. Gleichwohl ist das vergleichende Verfahren immer eine analysetechnische Hilfskonstruktion. Auf Sekundärliteratur konnte ausgenommen von Zeitungskritiken nicht Bezug genommen werden, da gar keine Studien bezüglich der musikalischen Struktur von *Phèdre* existieren. Zu den erwähnten Werken von Strauss, Honegger und Schoeck liegen indes gute Studien vor. Eine Edition des Librettotextes im Anhang (*Textedition Phèdre*), die bislang nicht greifbar vorlag, ein *Index*, einiger in der vorliegenden Arbeit erwähnten Personen sowie die *Bibliographie* vervollständigen die Studie zu *Phèdre* von Marcel Mihalovici.

## 2. Marcel Mihalovici um 1950

Die Zeit um 1950 war für Marcel Mihalovici, der nunmehr seit über dreissig Jahren in Frankreich lebte, geprägt von zahlreichen Kompositionsaufträgen und intensiven Kontakten zu Förderern und Freunden. Mihalovici war es gelungen, ein Netz von Beziehungen aufzubauen und sich sowohl im Musikleben von Frankreich und Rumänien als auch in jenem Deutschlands und der Schweiz zu etablieren. Das Wirken von Marcel Mihalovici in Frankreich intensivierte sich seit seiner Übersiedlung von Rumänien nach Paris im Jahre 1919 und dem anschliessenden Kompositionsstudium an der *Schola Cantorum* bei Vincent d'Indy<sup>15</sup> besonders in den 30er Jahren. In einem Gespräch mit José Bruyr vom April 1931 äusserte sich Mihalovici folgendermassen über seinen Lehrer, dessen Einfluss auf ihn sowie über seine eigenen kompositorischen Aufgaben:

"Aussi, chaque été, je retourne chez mon frère à Sinaïa, dans les Carpathes. J'y vais repartir bientôt, avec le grand projet d'un *Concerto de Violon* et le projet, le plus vaste encore, d'une *Symphonie* dont j'amasse depuis longtemps les matériaux. Mon *Mouvement Symphonique*, qui a obtenu le prix national en Roumanie, m'en a déjà montré les difficultés et les écueils. J'ai cherché dès mes débuts à couler ma pensée dans une forme qui lui soit adéquate; dans le cas de la *Symphonie*, il faudra relier les parties successives dans un sens très élargi de la variation, sans rien de la forme cyclique chère à mon vieux maître. J'apporte la même préoccupation de style et d'unité à mon œuvre théâtrale."<sup>16</sup>

Die in dieser Erinnerung angesprochene bevorzugte Verwendung einer sehr freien Form der Variation bewahrheitete sich in den folgenden Jahren in zahlreichen Kompositionen, nicht zuletzt in den *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 oder der *Sinfonia variata* op. 82. Eine enge Verbundenheit mit den zahlreichen ausländischen Komponisten in Paris, etwa mit dem tschechischen Komponisten Bohuslav Martinů, dem Schweizer Conrad Beck, mit Tibor Harsányi aus Ungarn und etwas später mit dem Russen Alexander Tcherepnin, sicherte Mihalovici im Pariser Konzertleben einen festen Platz. Eine Sammlung von *Treize Danses*<sup>17</sup> vermittelt ein Bild

<sup>15</sup> Zusätzlich erhielt Mihalovici Unterricht in Harmonielehre bei Léon Saint Requier (geb. 1872), Gregorianischen Gesang bei Amédée Gastoué (1873-1943) und Violinunterricht bei Nestor Lejeune. Auf den Unterricht bei Vincent d'Indy und dessen Einflüsse kann in der vorliegenden Arbeit nicht ausführlich eingegangen werden. BECK, *Marcel Mihalovici*, 6.

<sup>16</sup> BRUYR, *L'écran des musiciens*, 72. Um welchen Bruder es sich handelt, ist nicht sicher, da Marcel Mihalovici noch vier weitere Brüder hatte. Der Vater von Marcel Mihalovici, Michel Mihalovici (geboren 1863) war verheiratet mit Helene Kapralik (geboren 1871/1872). Aus dieser Ehe entsprangen die Söhne Arthur, über den keine Informationen vorliegen, Ionel Mihalovici (geboren 20.10.1897), Leo Mihalovici (geboren 1896 in Bukarest und gestorben 1974 in Berkeley, Kalifornien), und Edmond Mihalovici (geboren 1895 in Bukarest und gestorben 1960 in Paris).

<sup>17</sup> Die 1929 bei der *Editions de la Sirène Musicale* erschienene Sammlung von Tänzen umfasst folgende Werke: Conrad Beck: *Danse*; Marcel Delannoy: *Rigaudon*; Pierre-Octave Ferroud: *Bacchante-Blues*; Tibor Harsányi: *Fox-Trot*; Jacques Larmanjat: *Valse*; Nicolai Lopatnikow: *Gavotte*; Bohuslav Martinů: *La Danse*; Georges Migot: *La Sègue*; Marcel Mihalovici: *Chindia*; Manuel Rosenthal: *Valse des pêcheurs à la ligne*; Erwin Schulhoff: *Boston*; Alexandre Tansman: *Burlesque*; Jean Wiéner: *Rêve*.

dieser Gruppe von Komponisten in Paris, die jedoch nicht eine gemeinsame ästhetische Richtung vertraten.

1932 folgte die Gründung der Gesellschaft für zeitgenössische Kammermusik *Triton* in Paris durch den Komponisten, Musikkritiker und Organisator Pierre-Octave Ferroud.<sup>18</sup> Dem ausführenden Komitee von *Triton* gehörten neben Ferroud und Mihalovici folgende Personen an: Jacques Ibert, Darius Milhaud, Jean Rivier, Henri Tomasi, Tibor Harsányi, Arthur Honegger und Sergej Prokofiew. An den Konzerten von *Triton*, die oftmals im Radio übertragen wurden, gelangten zahlreiche Werke von Mihalovici zur Aufführung, am 2. oder 10.5.1935 etwa *Divertissement pour petit orchestre* op. 38 (1934).<sup>19</sup> Das Ende dieser innovativen Konzertreihe, die sich ganz der zeitgenössischen Musik verschrieben hatte, erfolgte bereits 1939. An jenem Abschlusskonzert gelangte das Werk *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 von Mihalovici zur Aufführung. Monique Haas<sup>20</sup>, Pianistin und Ehefrau von Marcel Mihalovici, übernahm damals den Klavierpart.<sup>21</sup>

Die Teilnahme des Komponisten an den Musikfesten der IGNM in den Jahren 1930,<sup>22</sup> 1936<sup>23</sup> und 1939<sup>24</sup> zeugt ebenfalls von der fortgeschrittenen Integration des Komponisten im europäischen Musikleben. Über die Teilnahme am Musikfest 1936 in Barcelona - dieses Fest galt unter den Besuchern als Höhepunkt der bisherigen IGNM-Geschichte - berichtet Mihalovici ausführlich in einem Artikel in *La Revue Musicale*; er erwähnt die Aufführung seines *Concerto (quasi una fantasia) pour violon et orchestre* op. 33 (1930) jedoch nicht. Vielmehr geht Mihalovici ausführlich auf die Uraufführung des Violinkonzertes von Alban Berg ein, der 1935 verstorben war. Louis Krasner interpretierte den Violinpart und Hermann Scherchen übernahm in letzter Minute die Leitung des Konzertes. Im Vorfeld dieser Gedenkfeier für Alban Berg war es zum Eklat gekommen, wollte doch Anton von Webern, offiziell aus gesundheitlichen Gründen, das

<sup>18</sup> Vgl. dazu MELKIS-BIHLER, *Pierre-Octave Ferroud*, 433-466 und die kürzere Fassung MELKIS-BIHLER, "*Triton: musique contemporaine*", 280-288 zudem VIDAL, *Autour du Triton et de Robert Soëtens*, 375-382.

<sup>19</sup> MELKIS-BIHLER, *Pierre-Octave Ferroud*, 455, erwähnt den 10. Mai 1935, CHAMFRAY, *Marcel Mihalovici* vermerkt hingegen für die Uraufführung den 2. Mai 1935 unter der Mitwirkung von Hermann Scherchen.

<sup>20</sup> Die französische Pianistin Monique Haas lebte von 1909-1987. Studium am *Conservatoire* in Paris bei Joseph Morpain und Lazare Lévy und später bei Rudolf Serkin und Robert Casadesus. Internationale Karriere mit Konzertreisen durch Europa, USA, Russland, Armenien, China und Australien. Zwischen 1967 und 1970 unterrichtete Haas am *Conservatoire* in Paris.

<sup>21</sup> Zu Pierre-Octave Ferroud und der Konzertreihe *Triton* in Paris existiert die bereits erwähnte Studie von MELKIS-BIHLER: *Pierre-Octave Ferroud (1900-1936). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich*, 1995.

<sup>22</sup> Im Jahre 1930 gelangte das Werk *Fantaisie pour grand orchestre* op. 26 (1927) am VIII. Fest der IGNM in Lüttich - Brüssel (1.-8. September 1930) zur Aufführung. HAEFELI, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, 488.

<sup>23</sup> Im Jahre 1936 interpretierte Stefan Frenkel das *Concerto (quasi una fantasia) pour violon et orchestre* op. 33 (1930) am XIV. Fest der IGNM in Barcelona (18.-25. April 1936). Auf dieses Jahr lässt sich auch das erste Zusammentreffen mit Paul Sacher und der Beginn einer intensiven Korrespondenz mit diesem datieren. Ebd., 494.

<sup>24</sup> Im Jahre 1939 erfolgte die Aufführung von *Prélude et invention pour orchestre à cordes* op. 42 (1937) am XVII. Fest der IGNM in Warschau - Krakau (14.-21. April 1939). Ebd., 497.

Konzert nicht dirigieren; auch Mihalovici hielt sich in seinem Bericht an diese Version.<sup>25</sup> Doch offensichtlich versagten Weberns Nerven zu jener Zeit.

Der Zweite Weltkrieg unterbrach die Präsenz von Mihalovici an den Musikfesten für Neue Musik in Europa, befand er sich doch zwischen 1940 und 1944 in der französischen Stadt Cannes im Exil. Marcel Mihalovici, der jüdischen Glaubens war, musste vor den Nationalsozialisten nach Südfrankreich fliehen. Dennoch entstanden in dieser Zeit zahlreiche Werke: *Ricercari. Variations libres pour piano* op. 46, zudem eine Neufassung der *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 oder die *Symphonies pour le temps présent* op. 48. Nach dem Krieg konnte Mihalovici wieder an die Kontakte der Vorkriegszeit anknüpfen, was seine Teilnahme am IGNM Musikfest von 1949<sup>26</sup> in Italien belegt.

Um die Vielseitigkeit von Mihalovicis künstlerischem Schaffen um 1950 zu dokumentieren und auch das schöpferische Umfeld der Oper *Phèdre* zu beleuchten, soll auf drei Momente im Leben und Schaffen von Mihalovici nach dem Zweiten Weltkrieg im Folgenden detaillierter eingegangen werden: 1) Auf den Beginn der Zusammenarbeit zwischen Mihalovici und dem deutschen Dirigenten Ferdinand Leitner, der 1951 seine Oper *Phèdre* op. 58 in Stuttgart zur szenischen Uraufführung brachte; sowie den weiteren Verlauf dieser Freundschaft, 2) auf die Teilnahme an den Donaueschinger Musiktagen 1951 mit dem Werk *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 und 3) auf die seit 1936 bestehende Freundschaft zu Paul Sacher, die 1950 im Zusammenhang mit dem Auftrag für die *Sinfonia giocosa* op. 65 in eine wichtige Phase gelangte.

## 2.1 Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner

Ein erstes Zusammentreffen zwischen Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner erfolgte mit grosser Sicherheit im Zusammenhang mit der Aufführung der *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 am 18. Juni 1950 in Baden-Baden. Hans Rosbaud dirigierte damals das *Orchester des Südwestfunks Baden-Baden* und Mihalovicis Frau Monique Haas sass am Klavier. Ein Brief aus dem Jahre 1975 deutet auf dieses erste Zusammentreffen hin:

"Du Meister, Du alter Freund (25 Jahre nun, dass wir uns kennen lernten: in Baden-Baden, bei Strobele...), Du wunderbarer Musiker!"<sup>27</sup>

<sup>25</sup> "C'est Scherchen aussi qui se chargea (Anton von Webern ayant, pour raisons de santé, déposé la baguette dernier moment) de mettre sur pied, avec un nombre de répétitions incroyablement restreint, les partitions plus que difficiles qui suivirent." MIHALOVICI, *Espagne: Le XIV<sup>e</sup> Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine*, 63.

<sup>26</sup> Zehn Jahre später, 1949, gelangten die *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 am XXIII. Fest der IGNM in Palermo - Taormina (22.-30. April 1949) zur Aufführung. HAEFELI, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, 504.

<sup>27</sup> Brief vom 18. Mai 1975 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAdK (FLA 267/2).

Im Jahre 1972 schien sich Mihalovici indes nicht mehr ganz sicher gewesen zu sein, ob das Zusammentreffen 1950 oder 1951 stattfand:

"Dich, lieber Ferdinand, umarmen wir auch in alter, treuer Freundschaft, eine Freundschaft, die nunmehr volljährig wird - wir lernten uns ja 50 oder 51 bei Heinrich Strobels kennen. Ich erinnere mich noch so gut daran."<sup>28</sup>

Doch einige Hinweise sprechen für eine Begegnung zum Zeitpunkt des erwähnten Anlasses im Jahre 1950. 1951 war es Ferdinand Leitner trotz einer Einladung von Mihalovici zur Uraufführung seines Werkes *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 nicht möglich, nach Donaueschingen zu kommen, war er doch mit den Proben und den Aufführungen von Igor Strawinskys neuer Oper *The Rake's Progress* nach einem Text von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman zu sehr beschäftigt.<sup>29</sup> Für das Jahr 1950 spricht auch der Umstand, dass Mihalovici für die *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst* ein Stück zu verfassen hatte, zu dem er wohl im Rahmen dieses Konzertes in Baden-Baden vielleicht von Heinrich Strobel aufgefordert worden war. Im Dezember 1950 berichtete Mihalovici Paul Sacher, dass er für die Musiktage 1951 ein Stück schreiben müsse, weshalb sich die Ausführung des Kompositionsauftrages für Sacher selbst verzögere.<sup>30</sup> Bei diesem Auftrag von

<sup>28</sup> Brief vom 12. November 1972 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAAdK (FLA 267/2).

<sup>29</sup> Brief vom 5. November 1951 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAAdK (FLA 267/1): "Donaueschingen war äusserst interessant. Schade, dass Sie nicht hin konnten. Reutter hat Ihnen sicherlich ausführlich berichtet. Seine Kantate war ein grosser Erfolg." Die Uraufführung der Oper *The Rake's Progress* von Igor Strawinsky fand im *Teatro La Fenice* in Venedig am 11. September 1951 statt. Strawinsky selbst leitete diese Aufführung; danach übernahm Ferdinand Leitner die weiteren Aufführungen. Kurz danach, am 4. November 1951, war zudem die deutsche Erstaufführung am *Württembergischen Staatstheater* in Stuttgart. Kurt Puhlmann übernahm die Inszenierung, Leni Bauer-Ecsy gestaltete Bühnenbild und Kostüme und Heinz Mende studiert den Chor ein. Es sangen Walter Hagner (Trulove), Lore Wissmann (Ann, seine Tochter), Richard Holm a.G. (Tom Rakewell), Gustav Neidlinger (Nick Shadow), Paula Kapper (Mutter Goose), Martha Fuchs (Baba, genannt die Türkenbab), Hubert Buchta (Sellem, Auktionator) und Heinz Cramer (Ein Wärter des Irrenhauses). Ein Programm der Stuttgarter Erstaufführung befindet sich im Nachlass Ferdinand Leitner, SAAdK (FLA). Zur Deutschen Erstaufführung schrieb Leitner: "Als ich auf Einladung der Intendanz der Mailänder Scala die gesamte Einstudierung, die Generalprobe und die Wiederholungen der neuen Oper Strawinsky leitete, die auf der Biennale in Venedig ihre Welturaufführung erlebte, vermittelte mir die wochenlange Zusammenarbeit mit dem grossen Komponisten die gründliche Kenntnis des Werks und einen Einblick in seine kompositorischen Absichten. Jeder Musiker, der die zeitgenössische Musikdramatik des In- und Auslands wirklich und praktisch kennt, muss zwangsläufig zu der Feststellung kommen, dass Strawinsky mit den Werken von "Sacre du printemps" über die "Psalmensymphonie" bis zu "Rake's Progress" so richtungsweisend Neues gegeben hat, dass der da und dort aufgetauchte Vorwurf, diese Oper sei für einen Strawinsky nicht "modern" genug, einfach absurd erscheint. Strawinsky verwarft sich seit jeher dagegen, als Neutöner angesprochen zu werden. Er wollte eine "Musiker- und Sänger-Oper" schaffen und ist seinen Weg konsequent gegangen. Sein Ziel, insbesondere das der letzten Jahre, war grösste Einfachheit, der Verzicht auf alles Überflüssige, und so schrieb er eine wirkliche Oper voll Geist, in der es zwar an reizvollen, ironischen Glanzlichtern nicht fehlt, die aber doch eine Oper mit Arien, Duetten, Terzetten, Chorfinalis, Klavier-Rezitativen usw. bleibt. Die Orchesterbesetzung gleicht der von Mozarts "Figaro" und "Cosi fan tutte". Dem Hörer ist die Musik nach spätestens zweimaligem Hören leicht zugänglich, und die Sänger können wieder in schönen musikalischen Bogen singen. Wir haben in Stuttgart die Ehre, "The Rake's Progress" ("Der Wüstling") als erste deutsche Bühne aufzuführen und hoffen, dass das Publikum sich der reifen Meisterschaft dieses Werkes nicht verschliessen wird. F.L." LEITNER, *Weltstimmen*, 682.

<sup>30</sup> Brief vom 26. Dezember 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

Sacher handelte es sich um die *Sinfonia giocosa*, die ebenfalls 1951 zur Uraufführung gelangte und auf die ich im Kapitel *Marcel Mihalovici und Paul Sacher* ausführlich zu sprechen komme werde. Aus der Begegnung von Mihalovici und Leitner in Baden-Baden erwuchs das erste grosse gemeinsame Unternehmen: die Uraufführung der Oper *Phèdre* op. 58 in fünf Szenen nach einem Libretto von Yvan Goll am 9. Juni 1951 in Stuttgart.

Einige Monate nach dem Konzert in Baden-Baden stand fest, wie ein im November 1950 verfasster Brief dokumentiert, dass *Phèdre* in Stuttgart szenisch uraufgeführt werden würde.

"Car je pars après pour Stuttgart. Coni vous a-t-il dit que l'on y monte à l'opéra ma Phèdre? Ce sera au printemps, mais je dois dès à présent voir le régisseur, le décorateur, le Generalmusikdirektor (Leitner) etc. J'espère que vous pourrez y venir pour la première, dont je vous dirai à temps la date exacte."<sup>31</sup>

Über die detaillierte Entstehungsgeschichte von *Phèdre* und die weiteren Aufführungen soll noch ausführlicher eingegangen werden. Bevor die weitere Zusammenarbeit zur Darstellung gelangt, möchte ich aber die rund dreissigjährige Freundschaft zwischen Ferdinand Leitner und Marcel Mihalovici noch genauer erläutern. Die Korrespondenz setzte wie bereits erwähnt im Mai 1951 ein und dauerte bis in den Mai 1983, zwei Jahre vor dem Tod des Komponisten. In beinahe hundert Briefen berichtete Mihalovici Leitner kontinuierlich von seinen Aktivitäten und neuen Kompositionen; etwa über die Symphonien ab 1951,<sup>32</sup> über seine Funkoper *Die Heimkehr* op. 70 oder die Oper nach Samuel Beckett *Krapp ou La dernière bande* op. 81. Häufige Zusammentreffen fanden zumeist in Paris statt, dirigierte Leitner doch beinahe jedes Jahr im *Théâtre National de l'Opéra* oder auch in den *Concerts Colonne*. Bei den Treffen in Paris waren sowohl Ferdinand Leitners Frau Gisela als auch die Pianistin Monique Haas zugegen. Oftmals gesellte sich auch der Bruder von Marcel Mihalovici, Edmond Mihalovici, dazu. Hinsichtlich eines Aufenthaltes im April 1953 in Paris - Leitner dirigierte am *Théâtre des Champs Elysées* in einem Gastspiel des Württembergischen Staatstheater *Die Meistersinger von Nürnberg* von Richard Wagner und *Die Hochzeit des Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart<sup>33</sup> - vermerkte Mihalovici:

"Wir waren glücklich Sie wieder in Paris zu sehen. Wenn Sie nächstes Mal wieder kommen, dann müssen Sie länger bleiben. Hoffentlich hat Ghisela keine schlechten Erinnerungen von ihren pariser Strapazen mitgenommen. Dem kleinen Bruder geht es gut. Den zahlreichen Damen, mit denen er oft ausgeht, hoffentlich auch..."<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Brief vom 24. November 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel). PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>32</sup> *Sinfonia giocosa* op. 65; *Sinfonia partita pour orchestre à cordes* op. 66; *Sinfonia variata* op. 82; *Sinfonia cantata pour orchestre, baryton solo et chœur mixte* op. 88 und *V<sup>e</sup> symphonie (à la mémoire de Hans Rosbaud)* op. 94.

<sup>33</sup> Programmhefte dieser Gastauftritte der Stuttgarter Oper befinden sich im Nachlass Ferdinand Leitner, SAdK (FLA).

<sup>34</sup> Brief vom 19. Juni 1953 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).



Ein Jahr später weilte Leitner wiederum in Paris und dirigierte im *Théâtre National de l'Opéra* am 24., 26. und am 28. März 1954 das Bühnenweihspiel *Parsifal* von Richard Wagner in einer Inszenierung von Kurt Puhmann. Es musizierte das *Orchestre du Théâtre National de l'Opéra*. Dazu berichtet Mihalovici an Leitner:

"Hoffentlich sind Sie gut angelangt in Stuttgart. Hier haben Sie ein wunderschönes Andenken hinterlassen. Ich speiste neulich beim Konzertmeister des Orchestre de l'opéra und er war begeistert von Ihnen. Auch der Solo-Bratscher, mit dem ich unlängst zusammen war. Gewiss haben Sie die ganze Presse gelesen. Auch den Artikel von Henri Sanguets?"<sup>35</sup>

Weitere Besuche und Gastdirigate in Paris fanden sicher 1955, 1957 und 1959 statt. Leitner dirigierte beispielsweise am 11. und 12. Oktober 1959 im *Théâtre National de l'Opéra* das Oratorium *Jephta* von Georg Friedrich Händel<sup>36</sup>. Die Freundschaft zwischen den Familien, auch zum "kleinen Bruder" von Marcel Mihalovici, Edmond Mihalovici, war äusserst herzlich, wovon auch die regelmässigen Berichte Mihalovicis über die Konzerttätigkeit von Monique Haas sowie Neuigkeiten aus der Familie zeugen.

Diejenigen Werke von Mihalovici, die Ferdinand Leitner neben der Uraufführung von *Phédre* zur Aufführung brachte, sollen nur kurz Erwähnung finden. Zusammenfassend muss indes festgestellt werden, dass zahlreiche grössere Projekte scheiterten, insbesondere die Aufführung von *Krapp ou La dernière bande* op. 81 nach einem Textbuch von Samuel Beckett. Nach der Uraufführung am 25. Februar 1961 in Bielefeld kam im Juli die Idee auf, die Oper in Stuttgart zu spielen.<sup>37</sup> Die Entscheidung, ob das Stück aufgeführt werden konnte, lag jedoch nicht in den Händen von Leitner, sondern von Walter Erich Schäfer<sup>38</sup>, dem Generalintendanten der *Württembergischen Staatstheater Stuttgart*. Doch dieser schien sich nicht für die Oper zu interessieren:

"Dass Du Dich für mich bei D<sup>f</sup> Schäfer so intensiv eingesetzt hast, macht mich ganz mürbe vor Dankesgefühlen. Du bist wirklich ein guter Freund. Ich möchte natürlich für einen oder 2 Tage nach Stuttgart fahren. Nun hat aber D<sup>f</sup> Schäfer nie auf meinen Brief reagiert, und dies ist vielleicht ein Zeichen, dass ihn mein „Krapp“ überhaupt nicht interessiert. Ich möchte nicht, dass er glaubt, ich wollte ihm durch meine Présence in Stuttgart die Hand forcieren. Ich bin ab dem 14. in Braunschweig, auf jeden Fall bleibe ich da bis zum 17. Ich rufe Dich einmal an - so gegen 9 Uhr morgens im Theater - oder Du schickst mir eine Karte und sagst mir wann und wo ich Dich [erreiche]. Und dann sagst Du mir ganz ehrlich, ob es sich lohnt, dass ich den Sprung nach Stuttgart mache und ob dieser Sprung Herrn D<sup>f</sup> Schäfer nicht als ein zu penetrantes Gebärden meinerseits erscheinen würde."<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Brief vom 22. April 1954 von Mihalovici (Paris) an Leitner, SAdK (FLA 267/1).

<sup>36</sup> Auch von diesem Konzert finden sich Programmhefte im Nachlass Ferdinand Leitner, SAdK (FLA).

<sup>37</sup> Brief vom 16. Juli 1961 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Italien), SAdK (FLA 267/1).

<sup>38</sup> Walter Erich Schäfer lebte von 1901 bis 1981. Er war seit 1949 Intendant der *Württembergischen Staatstheater Stuttgart* und seit 1950 bis 1972 Generalintendant.

<sup>39</sup> Brief vom 12. November 1961 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

Eine Aufführung des Werkes in Stuttgart fand nie statt, was Mihalovici sehr bedauerte. Mehrere Male kommt er auf diese nicht zustande gekommene Aufführung zu sprechen:

"Es tut mir leid, dass es mit dem Krapp nicht zu klappen scheint. Ich war fast sicher, dass es gehen wird, als wir mit D<sup>f</sup> Schäffer [*sic!*] zusammen die Sache besprachen. Eine kleine Enttäuschung. \_\_\_ Wird aber schon wieder gut. \_\_\_ Warum scheiterte diese Aufführung?"<sup>40</sup>

Eine Stelle in der Korrespondenz scheint aber darauf hinzudeuten, dass sich Leitner vielleicht auch nicht energisch genug für das Werk einsetzen konnte oder dies gar nicht wollte. Jedenfalls beklagt Mihalovici dieses Scheitern und schreibt leicht vorwurfsvoll:

"Vor zwei Jahren bekam Dooley auch den 1. Preis mit meinem Krapp (den Du leider hast fallen lassen, nachdem ich grosse Illusionen mir umsonst gemacht habe.....)"<sup>41</sup>

Es ist bedauerlich, dass keine Aufführung zustande kam, nimmt doch diese Oper im Oeuvre von Mihalovici als Teil einer Serie von Samuel Beckett-Vertonungen<sup>42</sup> eine bedeutende Stellung ein. Bei der Uraufführung an den Städtischen Bühnen in Bielefeld kam es zu einem Theaterskandal. Mihalovicis Oper war die erste Vertonung eines Textes von Samuel Beckett, welcher sich zuerst ausser Stande fühlte, einen Operntext zu schreiben, sich dann aber doch dazu auffraffte, eine singbare englische Version des Stückes zu schreiben, nachdem Mihalovici den französischen Text unter der Kontrolle des Dichters vertont hatte.<sup>43</sup> Trotz der schlechten Kritik war Mihalovici jedoch mit der Aufführung in Bielefeld zufrieden:

"KRAPP a été une chose merveilleuse à Bielefeld. Interprétation absolument parfaite et inoubliable pour moi. Chanteur génial et comédien aussi. Succès! 23 rideaux. Mais des coups de sifflet aussi. Presse assez bonne, du moins dans ce que j'ai pu voir. Sur la douzaine de critiques reçue, deux misérables et mêmes méchantes, vulgaires. Les autres bonnes. Tachez d'y aller, on donne Krapp encore les 14, 16 et 22 mars. J'écris aussi à Stuckenschmidt de s'y rendre."<sup>44</sup>

Noch vor diesem unglücklichen Bemühen, eine weitere Oper von Mihalovici durch Leitner zum Leben zu erwecken, übernahm dieser am 18. Januar 1960 im 4. Symphoniekonzert des *Württembergischen Staatsorchester* die deutsche Erstaufführung der *Elégie pour orchestre* op. 72. Im gleichen Konzert erklang auch das Werk *Capriccio für Orchester* op. 2 von Gottfried von

<sup>40</sup> Brief vom 18. September 1962 von Mihalovici (Ascona) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>41</sup> Brief vom 13. Juli 1963 von Mihalovici (Paris) an Leitner, SAdK (FLA 267/2).

<sup>42</sup> Mihalovici verwendete Texte von Samuel Beckett nicht nur in der Oper *Krapp ou La dernière bande* op. 81, sondern auch im Hörspiel *Cascando* (1963), von dem Mihalovici (Ascona) Leitner (Stuttgart) am 18. September 1962 berichtet: "Ich habe einen Auftrag bekommen für das nächste Luzerner Festival. Ich schreibe ein Klarinetten-Konzert. Aber vorher muss ich noch ein neues Beckett-Stück fertig machen (ein Hörspiel für den französischen Rundfunk), das ich wegen der Sommer-Arbeit im Stich lassen musste." SAdK (FLA 267/1). Zudem verwendet Mihalovici auch in seiner *V<sup>e</sup> symphonie (à la mémoire de Hans Rosbaud)* op. 94 Texte von Beckett.

<sup>43</sup> ORGASS, *Krapp oder Das letzte Band* (1961), 170.

<sup>44</sup> Brief vom 12. März 1961 von Mihalovici (Paris) an Edward Staempfli (Zürich), ZBZ (Nachlass Edward Staempfli, Mus NL 77 : LM 13). Edward Staempfli (1908-2002) gehörte um 1930 auch in den Umkreis der ausländischen Komponisten in Paris.

Einem, einem Komponisten, mit dem Leitner ebenfalls eine rege Korrespondenz führte und dessen Oper *Dantons Tod* er aufführte. Mihalovici äussert sich zu diesem Konzert nicht. Auch zu erwähnen ist die deutsche Erstaufführung der *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 (1946) am 8. März 1965 in Stuttgart, die schon von Paul Sacher am 27. Januar 1950 in Basel aufgeführt wurden. Leider scheint die Stuttgarter Aufführung, bei der Mihalovici nicht anwesend sein konnte, kein grosser Erfolg gewesen zu sein. Mihalovici schreibt:

"Und die Variationen scheinen kein Glück in Stuttgart zu haben. Vielleicht versucht Ihr es mal als abstraktes Ballett im Theater? Oder die *Scènes de Thésée*? die ja so tänzerisch sind. Könnte Euch ein Band schicken...."<sup>45</sup>

Bedeutend war auch die Aufnahme der *V<sup>e</sup> symphonie (à la mémoire de Hans Rosbaud)* op. 94 durch Ferdinand Leitner im Juni 1974 am Bayerischen Rundfunk. Mihalovici wohnte einem Teil der Proben beziehungsweise der Aufnahme bei und zeigte sich begeistert von der Interpretation Leitners:

"Ich kam einfach nicht dazu dir zu schreiben, Dir für alles unendlich zu danken. Was ich von der Sinfonie hörte war einfach herrlich. Es war eine Wonne für mich, mit Dir arbeiten zu können. Wurdet Ihr fertig mit dem Scherzo? Möchte gerne etwas von Dir erfahren. Hat Dir eigentlich meine Sinfonie etwas gesagt?"<sup>46</sup>

Selbst mit beinahe achtzig Jahren liess Mihalovicis Schaffenskraft keineswegs nach. So schuf er für Ferdinand Leitner in den Jahren 1976-1977 das Stück *Follia paraphrases pour orchestre* op. 106. Im Februar 1977 hatte er das Stück bereits zur Hälfte instrumentiert<sup>47</sup> und im Mai konnte er Leitner von der Fertigstellung unterrichten:

"Aber dazu muss ich noch honzufügen [*sic!*], wie sehr mich Dein Vorhaben freut, mein, Dir gewidmetes neues Werk, im Haag und in München aufzuführen. Ich habe lange an dieser Partitur gearbeitet: 15 Monate lang. Es gibt keine sehr grosse Schwierigkeiten. Es sind fünf Paraphrasen über ein eigenees Chaconne - Thema. Ich glaube, es dauert etwa 18 Minuten. Die Partitur hast Du ja mit diesem Brief. Ja, ich habe sie Dir mit einem wahren freundschaftlichen Elan gewidmet. Und bin stolz darauf, dass Du die Widmung angenommen hast."<sup>48</sup>

Die Aufführungen von *Follia paraphrases pour orchestre* fanden am 12. und 18. Mai 1979 in Den Haag mit dem *Het Residentie Orkest* statt<sup>49</sup>. Die Uraufführung ging indes schon früher in Paris über die Bühne, und zwar am 23. Oktober 1978 zum 80. Geburtstag des Komponisten.<sup>50</sup> Betreffend dieser Aufführung vermerkte Mihalovici:

---

<sup>45</sup> Brief vom 26. März 1965 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/2).

<sup>46</sup> Brief vom 4. Juli 1974 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAdK (FLA 267/2).

<sup>47</sup> Brief vom 13. Februar 1977 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAdK (FLA 267/2).

<sup>48</sup> Brief vom 28. Mai 1977 von Mihalovici (Paris) an Leitner, SAdK (FLA 267/2).

<sup>49</sup> Ein Programm dieses Konzertes findet sich im Nachlass Ferdinand Leitner, SAdK (FLA).

<sup>50</sup> Brief vom 4. August 1978 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAdK (FLA 267/2).

"Darf ich dir einige Hinweise hier geben, die ich nun bei den Proben in Paris (wo es eine ganz schöne Aufführung übrigens gab) notiert habe! Ich lege sie diesen Zeilen bei. Und Du machst davon Gebrauch oder nicht - wie Du es glaubst."<sup>51</sup>

Bei diesen Hinweisen handelt es sich um detaillierte Angaben zur Interpretation des Stückes, so zum Beispiel, wann ein Instrument hervortreten hat.<sup>52</sup> Aus einem kurz nach der Aufführung in Den Haag verfassten Brief von Mihalovici an Leitner lässt sich erahnen, dass sich Leitner mit der Dichte der Partitur nicht anfreunden konnte. Er hat das Stück wohl als "undurchsichtig" bezeichnet. Darauf reagiert Mihalovici und liefert gleichzeitig einige Hinweise zur Entstehung des Stückes:

"Wie nett, mein lieber Ferdinand, dass Du mir so freundschaftlich [*sic!*] und aufrichtig geschrieben hast. Ich war gerührt, Deinen Brief zu lesen. Ich bin froh zu erfahren, Dass [*sic!*] die FOLLIA ein wenig angekommen ist. Die Partitur ist schon im Druck und ich kann vorläufig nichts mehr an ihr ändern. Als das Stück hier uraufgeführt, kamen die meisten Komponisten von Paris ins Konzert. Es war ein schöner Erfolg. Und keiner von ihnen - und wir sind gewohnt hier ganz offen miteinander zu reden - sagte zu mir, dass das Stück undurchsichtig [*sic!*] sei. Doch, einer. Aber er trägt ein Hörapparat, ist ein erstklassiger Musiker, aber ich hatte Bedenken über seine Kritik. Und nun sehe ich nach Deinem Brief, dass er Recht hatte. Ich selber fand nichts Undurchdringliches an der Partitur. Fand einfach, dass manche dynamische Zeichen geändert werden mussten, was ich auch tat. Aber wahrscheinlich nicht genügend. Ich weiss, die vorletzte Variation klingt sehr stark, aber ist sie dadurch wirklich undurchsichtig? Zumal wenn man die Blechbläser etwas mässigt? Die Musik, die man heute schreibt, d.h. deren Klang, hängt oft von der Akustik [*sic!*] des Saales ab. Das gesamte Bild der FOLLIA, ausser einiger wenigen Tuttis, hat doch einen ziemlich durchsichtigen Anblick."

Über die Uraufführung in Paris und die Umstände der Komposition, die während einer schweren Krankheit von Monique Haas entstand, vermerkt Mihalovici weiter:

"Das Orchestre Philharmonique, das das Stück in Paris uraufführte, war in den ersten drei Proben so ganz uninteressiert an dem Stück. Jedoch erwachte sein Interesse bei den letzten zwei Proben. Und die Musiker kamen alle um mich in den Pausen und szgten [*sic!*] zu mir wie glücklich sie waren, das Werk zu spielen. Ich weiss, es ist eine schwere Partitur. Ich schrieb sie in der schweren Zeit, wo Monique so schwer krank war, aber ich glaube, dass nichts an ihr unspielbar ist. Ich habe sogar Fingersätze [*sic!*] in den Streichern eingetragen, ganz persönliche Fingersätze, d.h. die Fingersätze [*sic!*], die ich bei meinem eigentlichen Meiser [*sic!*] bei meinem Freund Enesco, kennen lernte. Mit vielen leeren Saiten. Ich weiss, dass die Orchestermusiker diese Fingersätze nicht mögen. Jedoch nahmen sie sie in den letzten Proben in Betracht, da ich ihnen von Enesco erzählte, den sie alle noch heute in Gedanken verehren. Ja, ich danke Dir vom Herzen für alles. Wäre Dir dankbar, wenn Du mir die Stellen in der Partitur angeben möchtest, wo Du das Undurchdringliche fandest. Ich bin sicher, Du hast recht, Und ich könnte eventuell einne [*sic!*] Seite ERRATA der Partituer [*sic!*] hinzufügen. Und ein Programmheft, soger [*sic!*] zwei, denn eines wäre für Heugel, schicken könntest."<sup>53</sup>

## 2.2 Marcel Mihalovici an den Donaueschinger Musiktagen 1951

Eine Verbindung von Marcel Mihalovici zu den 1946 von Hugo Herrmann wiederbelebten Musiktagen in Donaueschingen, die bis anhin den Titel *Neue Musik Donaueschingen* trugen, dann ab 1950 *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst*

<sup>51</sup> Brief vom 17. April 1979 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAaK (FLA 267/2).

<sup>52</sup> Die handschriftlichen Interpretationshinweise, die drei Seiten umfassen, befinden sich in der SAaK (FLA 900).

<sup>53</sup> Brief vom 30. Mai 1979 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Forch bei Zürich), SAaK (FLA 268/2).

hiessen, lässt sich mit Sicherheit seit 1951 nachweisen, als die Komposition *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 zur Uraufführung gelangte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Aufführung durch den Musikwissenschaftler und Musikkritiker Heinrich Strobel, der seit 1946 Leiter der Musikabteilung des Südwestfunk Baden-Baden war, ermöglichte wurde. Der erwähnte Sender übernahm seit 1950 die Ausführung der Musiktage in Donaueschingen, wodurch Strobel dieser Veranstaltung seinen eigenen Stempel aufdrücken konnte.<sup>54</sup> Die Stellung von Strobel im deutschen Musikleben in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg darf als überaus einflussreich bezeichnet werden, war er doch seit 1946 erneut Herausgeber der Zeitschrift *Melos*. Diese Zeitschrift war geprägt von der ästhetischen Orientierung Strobels, der sich besonders mit dem "Klassizismus" identifizieren konnte.

"Er [Strobel] hat keinen Zweifel darüber gelassen, dass ihm die geistig-klangliche Welt Hindemiths zumindest bis in die vierziger Jahre, dass ihm der spirituelle Klassizismus Strawinskys besonders nahe lagen. Der Zweiten Wiener Schule hingegen stand er in einer Mischung aus Respekt und Distanz gegenüber; hier erblickte er noch in den sechziger Jahren 'romantische Abenddämmerung', und dies trotz mancher Mühe, die Pierre Boulez in vielen freundschaftlichen Gesprächen darauf verwendet haben mochte, ihm die Kost schmackhafter zu machen."<sup>55</sup>

Inwiefern sich diese persönlichen Vorlieben auch auf die Programmgestaltung auswirkten, bleibt unklar. Dass Strobel aber einen grossen Einfluss hatte, zeigt dessen von Selbstsicherheit nicht mangelnde Devise "La musique contemporaine, c'est moi"<sup>56</sup>, nach der er gelebt haben soll. Die Orientierung am sogenannten "Klassizismus" zeigt sich etwa auch in der Themenwahl der Mai/Juni 1947 Ausgabe der Zeitschrift *Melos*, die ausschliesslich dem "Klassizismus in der Musik" gewidmet ist. Inwiefern auch Marcel Mihalovici einer Form des "Klassizismus" zugerechnet werden kann, etwa der "klassizistischen Moderne", kann an dieser Stelle noch nicht beantwortet werden.

Es kann lediglich festgehalten werden, dass regelmässig Berichte, Porträts und Aufführungshinweise zu Mihalovici in der Zeitschrift *Melos* zu finden sind. In einem grossen Porträt über den Komponisten aus dem Jahre 1958 geht der französische Musikkritiker und Frankreich-Korrespondent von *Melos* Claude ROSTAND auf die musikalischen Wurzeln und deren Weiterentwicklung im Werk des Komponisten ein. An späterer Stelle soll genauer darauf eingegangen werden. Ob sich Mihalovici und Strobel bereits aus der Zeit kannten, als dieser in Paris weilte, ist unklar. Bis 1934 war Strobel Schriftleiter von *Melos* beziehungsweise nach der

---

<sup>54</sup> Zu den *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst* veröffentlichte Josef HÄUSLER 1996 eine ausführliche Studie mit dem Titel *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen, Chronik - Tendenzen - Werkbesprechungen*, die auch auf den Neubeginn nach 1950 eingeht.

<sup>55</sup> Ebd., 134.

<sup>56</sup> Ebd., 133.

Einstellung dieses Organs bei der Zeitschrift *Neues Musikblatt*.<sup>57</sup> 1938 wurde er jedoch vor die Wahl gestellt, sich entweder von seiner jüdischen Frau Hilde Strobel zu trennen oder nach Frankreich zu emigrieren. Strobel wählte die Emigration und kam 1939 als Korrespondent der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* nach Paris, wo er sich für einen aktiven Kulturaustausch zwischen den beiden Ländern engagierte. Er publizierte zwischen Februar 1941 und März 1944 in der *Pariser Zeitung*, wo er etwa über eine Aufführung von Hans Pfitzners Oper *Palestrina* berichtete und dieses Werk als "eine der bedeutendsten neuen deutschen Opern"<sup>58</sup> bezeichnete. Die deutsche Kulturpropaganda in Frankreich steuerte einen ähnlichen Kurs, versuchte sie doch die deutsche Musik in Frankreich populärer zu machen. Meist schrieb Strobel positiv über Gastspiele deutscher Künstler in Frankreich. Somit trug er vielleicht unbewusst dazu bei, auf kulturpropagandistischer Ebene die Besatzung und Germanisierung von Frankreich zu unterstützen. Aufgrund der Tatsache, dass sich Mihalovici seit 1940 im Exil in Südfrankreich befand, scheint ein Zusammentreffen in dieser Zeit nicht realistisch. Indes besteht die Möglichkeit, dass sich die beiden früher einmal trafen, da Strobel zwischen 1927 und 1938 mehrere Male auf Urlaub in Frankreich war.

Spätestens 1950, im Rahmen der Aufführung der *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 vom 18. Juni 1950 in Baden-Baden mit dem Orchester des Südwestfunks unter der Leitung von Hans Rosbaud<sup>59</sup> und unter Mitwirkung von Monique Haas, muss ein Zusammentreffen zwischen Mihalovici und Strobel stattgefunden haben. Es ist anzunehmen, dass dieses Ereignis zu einem Auftrag oder zumindest zur Aufforderung geführt haben könnte, ein Stück für die Musiktage im kommenden Jahr zu schreiben. Mihalovicis Verhältnis zu Heinrich Strobel scheint freundschaftlich und nicht nur geschäftlich gewesen zu sein, worauf einige vergnügliche Stellen in der Korrespondenz mit Ferdinand Leitner hindeuten. Im September 1953 berichtet er Leitner:

<sup>57</sup> Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf PRIEBERG, *Die Musik im NS-Staat*, 310-317 sowie auf dem im Rahmen der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000) gehaltenen und später publizierten Referat von Manuela SCHWARTZ, "Eine versunkene Welt". *Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939-1944)*, 291-317.

<sup>58</sup> *Pariser Zeitung*, 1.4.1942 zitiert nach SCHWARTZ "Eine versunkene Welt". *Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939-1944)*, 312.

<sup>59</sup> Der österreichische Dirigent Hans Rosbaud studierte Klavier und Komposition in Frankfurt und wurde 1921 Direktor der Städtischen Musikschule in Mainz, wo auch seine Dirigiertätigkeit begann. Engen Kontakt zu den Vertretern der Neuen Musik knüpfte Rosbaud in den 20er Jahren, als er Direktor des Frankfurter Radios wurde und dabei mit Schönberg, Berg, Webern, Bartók und Strawinsky zusammentraf. Zahlreiche Uraufführungen zeugen von diesem engen Kontakt. Später wurde Rosbaud Generalmusikdirektor in Münster (1937-41), Strassburg (1941-44) und des *Münchner Philharmonischen Orchesters* (1945-48). Als Leiter des *SWF-Sinfonieorchesters* ab 1948 bis zu seinem Tod setzte er sich nochmals intensiv, besonders an den *Donaueschinger Musiktagen*, für die Neue Musik ein. 1957 wurde er zudem zum Chefdirigenten des *Tonhalleorchesters Zürich* ernannt. Rosbaud führte von Mihalovici 1950 nicht nur die *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 auf, sondern am 1. März 1953 in Baden-Baden auch die *Sinfonia partita pour orchestre à cordes* op. 66. Zudem leitete er am 5. Januar 1962 in Zürich die Uraufführung der *Sinfonia variata* op. 82 mit dem *Tonhalle Orchester Zürich*. CHAMFRAY, *Marcel Mihalovici*.

"Es war eine schöne Sommer-Zeit. Gut ausgeruht, gut gegessen, schön spazierengegangen auch schön gearbeitet haben wir. Monique – toi – toi – toi sieht gut aus, sie hat ihre üblichen 2 ½ Gramm zugenommen und ich meine übliche Tonne... Heute fahren wir nach der Stadt wo die schönsten Kitsch Karten zu finden sind. Hoffentlich sind Strobels nicht da gewesen, damit ich euch noch welche schicken kann."<sup>60</sup>

Oder 1975 an Leitner:

"Du Meister, Du alter Freund (25 Jahre nun, dass wir uns kennen lernten: in Baden-Baden, bei Strobele...), Du wunderbarer Musiker!"<sup>61</sup>

Die Anregung für die Komposition von *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 für das Konzert vom Samstag, 6. Oktober 1951 an den *Donaueschinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst* verdankt sich wohl diesem guten Verhältnis zu Strobel.<sup>62</sup> Nicht zuletzt ist das Werk auch Heinrich Strobel gewidmet, wie der gedruckte Zusatz "à Heinrich Strobel" in der Partitur<sup>63</sup> beweist. Marcel Mihalovici und Monique Haas reisten am 3. Oktober 1951 nach Donaueschingen, wo Hans Rosbaud mit Monique Haas die *Étude en deux parties* probte, wie Mihalovici Leitner mitteilt:

"Seien Sie mir nicht böse, lieber Freund, aber wenn ich nach Venedig reise, bekomme ich meine Symphonie für den angenommenen Termin nicht fertig. Wir fahren am 3. Oktober nach Baden-Baden, wo Monique meine *Étude* für Klavier und 10 Instrumente mit Rosbaud für Donaueschingen proben soll. Kommen Sie vielleicht nach Donaueschingen? Die Konzerte finden statt am 6. und 7. Okt. Dies wäre fein."<sup>64</sup>

Auf dem Programm mit dem Titel Kammermusik I standen zahlreiche Uraufführungen. Von Ernst Krenek erklang das *Doppelkonzert für Violine, Klavier und Orchester* op. 124 (1950), von Rolf Liebermann die *Klaviersonate* (1951), von Pierre Boulez das für die Entwicklung der seriellen Musik wichtige Stück *Polyphonie X für 18 Soloinstrumente* (1951) und von Hermann Reutter die Komposition "*Der himmlische Vagant*", *lyrisches Portrait des F. Villon von Klaviersolo für Alt, Bariton und Instrumente* (1951) sowie von Marcel Mihalovici die genannte *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 (1951). Der Rezensent des Abends Hans-Heinrich STUCKENSCHMIDT nahm das Werk von Mihalovici in der Zeitschrift *Melos* wohlwollend auf und beurteilte die Wirkung der Musik des Rumänen als "viel eher französisch" als Kompositionen von Boulez und Messiaen, von welchem am 7. Oktober der Liedzyklus *Harawi* erklang:

<sup>60</sup> Brief vom 11. September 1953 von Mihalovici (Mont St. Léger) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>61</sup> Brief vom 18. Mai 1975 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAdK (FLA 267/2).

<sup>62</sup> Vom Werk *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 existiert in der Paul Sacher Stiftung in Basel eine Aufnahme aus dem Jahre 1951 mit dem *Orchester des Südwestfunk Baden-Baden* unter der Leitung von Hans Rosbaud (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>63</sup> Die Partitur des Werkes *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 erschien 1952 bei *Heugel* in Paris und trägt die Platten-Nr. H. 31.396 bzw. die Bestell.-Nr. P.H. 198.

<sup>64</sup> Brief vom 8. September 1951 Mihalovici (Mont S<sup>t</sup> Léger) an Leitner (Mailand), SAdK (FLA 267/1).

"Eines ist sicher: auch diese Masslosigkeit des Gefühls und der Form ist französisch nur im Berliozschen Sinne. Und es gibt zu denken, dass zwei Osteuropäer, die seit 30 Jahren in Paris heimisch sind, auf den Donaueschinger Programmen viel eher französisch wirken als die beiden Franzosen. Ich meine Marcel Mihalovici und Tibor Harsanyi. Beide legen Werke für konzertierendes Klavier und Orchester vor, der 53jährige Rumäne eine "Étude en deux parties", nur mit Bläsern, Celesta und Schlagzeug; der etwa gleichaltrige Ungar ein zweisätziges übrigens schon 1930 komponiertes Konzertstück. Mihalovici schreibt geistvoll, subjektiv, mit hohem Klangsinn für das Klavier und die gewürzte Nuancen von Blech und Holz; im zweiten Satz bisweilen rumänisierend und gleichsam die Hirtenflöte im Stahlrohrsessel blasend. Es ist kein sehr kräftiger Stil, aber eine kultivierte Musikerhand hat ihn geschrieben. Und bei Monique Haas ist der virtuose Klavierpart in nicht nur schönen, sondern auch brillant trainierten Händen."<sup>65</sup>

Die Programmierung des Konzertes vom 6. Oktober wies mit dem Werk *Polyphonie X für 18 Instrumente* von Pierre Boulez insofern eine Besonderheit auf, als dieses Werk und der Skandalerfolg, den es hatte, einerseits den Beginn der internationalen Karriere von Boulez darstellt und andererseits das Aufkommen des seriellen Komponierens markiert. *Polyphonie X* entstand etwa gleichzeitig wie die ersten Stücke aus *Structures pour deux pianos* (erstes Heft) und ist ein Beispiel für die "total serielle Durchorganisation des Kunstwerkes mit all den Konsequenzen".<sup>66</sup> STUCKENSCHMIDT urteilt über diese Komposition zurückhaltend kritisch, ich denke bewusst technisch:

"Ist die dreifache Konstruktivität, das Nebeneinanderlaufen eines zwölfstimmigen Reihenprinzips, mathematisch variiertes Metren und planvoll gekurvter Dynamik, französisch in irgendeinem überlieferten Sinne? Pierre Boulez, der die verblüfften Hörer in seiner "Polyphonie X für 17 [sic!] Soloinstrumente" mit solcher Polymethodik überfiel, ist gewiss ein aufrichtiger Musiker. Der vorgefasste Plan, alles Auf-der-Hand-Liegende zu vermeiden, ist ein Zeichen von sehr junglichem Stilpurismus. Man spürt bei genauem Hinsehen dahinter eine fast naive Kraft, die sich beständig zur Sublimation zwingt. Das ist ganz bewusst geschrieben und ausgespart; noch der Schock, noch der Lachreiz, den dieser Klang-Pointillismus auf den Hörer ausübt, ist mitkomponiert. Die stilistische Begrenzung solcher Ungegenständlichkeit (die oft in reinen Seelen-Realismus umschlägt) liegt in der Monotonie, die leicht bei Häufung von gänzlich Abseitigem entsteht. Das Oszillieren dieser mosaikhaft hingesetzten Linien und Kurven resultiert in einer paradoxen Periodik, die übrigens mehr auf den mittleren Schönberg (Opus 19 und 22) zurückgeht als auf den späten Webern, dem sich Boulez so verbunden fühlt."<sup>67</sup>

Die Gegenüberstellung im Konzert vom 6. Oktober dieses Werkes von Boulez mit den *Étude en deux parties* von Mihalovici zeigt beispielhaft, dass für Heinrich Strobel und die Organisatoren der Musiktage keineswegs eine Spezialisierung auf eine "vermeintlich" fortschrittliche Entwicklung ausschlaggebend war, sondern vielmehr die Auseinandersetzung möglichst vieler Tendenzen der Neuen Musik. Die Programmgestaltung ab 1950 zeigt alle Facetten der Neuen Musik, ob sie nun von Igor Strawinsky, Boris Blacher, Hugo Herrmann, Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, Ernst Krenek oder eben auch von Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez repräsentiert wurden.

---

<sup>65</sup> STUCKENSCHMIDT, *Donaueschinger Musiktage: Ein musikalisches Wochenende*, 319.

<sup>66</sup> HÄUSLER, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, 168.

<sup>67</sup> STUCKENSCHMIDT, *Donaueschinger Musiktage: Ein musikalisches Wochenende*, 318.



### 2.3 Marcel Mihalovici und Paul Sacher

Das erste Zusammentreffen zwischen Marcel Mihalovici und Paul Sacher geht auf das Jahr 1936 zurück. Mihalovici berichtet über diese Begegnung am legendären Musikfest der IGNM in Barcelona, das vom 18.-25. April stattfand, wie folgt:

"Meine erste Begegnung mit Paul Sacher verbinde ich mit einem der bedeutsamsten Musikfeste der Vorkriegszeit. Es war jenes der IGNM, das 1936 in Barcelona stattfand. Ich ging hin, da Ansermet an einem der Konzerte mein Violinkonzert dirigierte, mit Stefan Frenkel als Solist. Paul Sacher war auch da. Ich kannte ihn nicht, obschon ich wusste, *wer* er war. Er kam auf mich zu. 'Sind Sie Mihalovici? Ich bin Paul Sacher.' Und mit diesen einfachen, kurzen Worten begann eine Freundschaft, die jetzt 40 Jahre alt ist, eine Freundschaft, die immer gleich blieb."<sup>68</sup>

Maja Hoffmann-Stehlin, die seit der Heirat mit Paul Sacher im Mai 1934 den Namen Maja Sacher trug, kannte Mihalovici schon lange vorher. Maja Sacher absolvierte nach dem Ersten Weltkrieg eine Bildhauerlehre in Paris bei Emile Antoine Bourdelle.<sup>69</sup> In dessen Atelier war auch Mihalovici öfters anwesend:

"Auch ich besuchte jenes Atelier; ich ging nach den Stunden von Vincent d'Indy in der Schola Cantorum dorthin. Die ästhetischen Abschweifungen Bourdelles waren wie eine Fortsetzung der Stunden d'Indys, die nicht nur Musiktechnisches umfassten, sondern auch Äusserungen über die bildende Kunst und über Architektur enthielten."<sup>70</sup>

Doch nochmals kurz zurück zum erwähnten Fest der IGNM in Barcelona, wo das Werk *Concerto (quasi una fantasia) pour violon et orchestre* op. 33 (1930) von Mihalovici mit Stefan Frenkel als Violinist aufgeführt wurde.<sup>71</sup> Unmittelbar nach diesem Musikfest setzte eine intensive Korrespondenz zwischen Mihalovici und Paul Sacher ein, die bis 1969 andauerte und lediglich während des Zweiten Weltkrieges, als sich Mihalovici nach Cannes in Südfrankreich zurückziehen musste, etwas spärlicher floss. Im ersten Brief vom 6. Mai 1936 schlug Mihalovici Sacher Konzerte im Rahmen der Gesellschaft für zeitgenössische Kammermusik *Triton* bereits für den Juni desselben Jahres vor, was für Sacher jedoch zu kurzfristig angesetzt war. Im November 1936 fand in Basel hingegen eine Studienaufführung des *Trio pour violon, alto, violoncelle* op. 30 aus dem Jahre 1929-30 statt, das vom Winterthurer Streichquartett interpretiert wurde.<sup>72</sup> Bezüglich der Realisierung dieses Konzertes hatte wohl Paul Sacher vermittelnd gewirkt, jedenfalls schreibt er am 4. August 1936:

<sup>68</sup> MIHALOVICI, *Eine alte Freundschaft*, 46.

<sup>69</sup> Der französische Bildhauer Emile Antoine Bourdelle lebte von 1861 bis 1929.

<sup>70</sup> MIHALOVICI, *Eine alte Freundschaft*, 46.

<sup>71</sup> Im gleichen Konzert standen noch folgende Werke auf dem Programm: Carl Ruggles: *Sun-Treader*; Albert Roussel: *Symphonie Nr. 4 in A-Dur* op. 54; Frank Martin: *Klavierkonzert Nr. 1*; Rodolfo Halffter: *Don Lindo de Almería, Divertimento coreográfico*; Roman Palester: *Danse polonaise*. HAEFELI, *Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, 494.

<sup>72</sup> Brief vom 11. Oktober 1936 von Sacher an Mihalovici, PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

"Ich glaube, dass die Mitglieder des Winterthurer Streichquartetts im nächsten Winter Ihr Streichtrio in Basel spielen werden. Hat sich Joachim Röntgen wegen des Materials schon mit Ihnen in Verbindung gesetzt?"<sup>73</sup>

Leider konnte Mihalovici nicht am Konzert vom 1. November 1936 in Basel anwesend sein, musste er doch bis zum 20. November aus ungeklärten Gründen in Bukarest bleiben. Das Konzert muss aber ein grosser Erfolg gewesen sein, wie Sacher am 9. November Mihalovici berichtete.<sup>74</sup> Die folgenden Briefe, hauptsächlich vom August 1937, handeln von geplanten Konzerten in Paris, die Paul Sacher dirigieren sollte. Er selbst gab die Anregung zu diesen Konzerten und lieferte einen Programmvorschlag.<sup>75</sup> So leitete Sacher dann unter Beteiligung des *Orchestre de la Société Philharmonique de Paris* am 3. November 1937 ein Konzert mit Werken der Schweizer Komponisten Willi Burkhard, Jean Binet, Edward Staempfli, Robert Blum und Conrad Beck.<sup>76</sup> Das zweite Konzert in Zusammenarbeit mit *Triton* mit demselben Orchester fand am 8. November 1937 in Paris in der *Maison Gaveau* statt und brachte Werke von Johann Sebastian Bach, Arthur Honegger, Conrad Beck und Béla Bartók zur Aufführung.<sup>77</sup> Von letzterem die berühmte *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von 1936, die Sacher bekanntlich selbst in Auftrag gegeben hatte. Immer wieder berichtet Mihalovici Sacher von neuen Werken, so auch am 10. September 1941. Er erwähnt in diesem Brief seine Variationen für Klavier mit dem Titel *Ricercari* op. 46 (1941), die *2<sup>eme</sup> sonate pour violon et piano* op. 45 (1941) und die schon früher entstandene *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 (1938), die er 1940 revidiert hatte und die wie bereits erwähnt 1950 in Baden-Baden zur Aufführung gelangte. Kurze Zeit später schlug Sacher vor, die erwähnte zweite Sonate im Oktober 1941 zur Aufführung zu bringen. Die Ausführung der Sonate für Violine und Klavier übernahmen der aus Luzern stammende Violinist Fritz Hirt sowie Monique Haas. Diesbezüglich meldet Sacher an Mihalovici nach Cannes:

"Mon cher Chip, Merci de votre lettre et du programme du 27 octobre joint à la lettre de Monique. Je viens de lui écrire que Fritz Hirt a consenti à jouer votre sonate avec elle. En dépit de tout son travail il croit que le temps disponible suffira d'autant plus qu'il a déjà reçu le manuscrit de la sonate et pourra se mettre à l'étude sans délai."<sup>78</sup>

<sup>73</sup> Brief vom 4. August 1936 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>74</sup> Brief vom 9. November 1936 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>75</sup> Brief vom 21. August 1937 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Paul Sacher, Mikrofilm 160.1).

<sup>76</sup> Willy Burkhard: *Kleine Serenade für Streichorchester* op. 42 (1935); Jean Binet: *Quatre chansons de C.F. Ramuz* (diese Lieder wurden jedoch nicht aufgeführt, da das Klavier fehlte); Edward Staempfli: *Musique pour onze instruments* (1935); Robert Blum: *Vier Psalmen für Sopran und Kammerorchester* (1932); Conrad Beck: *Kleine Suite für Streichorchester*. GUTMANN (Hrsg.), *Paul Sacher als Gastdirigent*, 140f..

<sup>77</sup> Johann Sebastian Bach: *Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur*, BWV 1048; Arthur Honegger: *Prélude-Arioso-Fughette sur le nom de BACH* (1932/36); Conrad Beck: *Kammerkantate nach Sonetten der Louïze Labé für Sopran und Kammerorchester* (1937); Béla Bartók: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936). GUTMANN (Hrsg.), *Paul Sacher als Gastdirigent*, 141.

<sup>78</sup> Brief vom 7. Oktober 1941 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Cannes), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

An diesem Konzert, das zuerst auf den 13. Oktober angesetzt war, aber schliesslich am 27. Oktober 1941 stattfand, gelangten auch Werke von Tibor Harsanyi, Edward Staempfli, Bohuslav Martinů und Albert Roussel zur Aufführung.<sup>79</sup> Zu jener Zeit weilte Mihalovici bereits in Cannes und schrieb im August 1941 an Paul Sacher: "Nous avons fait l'exode et avons comme toutes ses tristesses."<sup>80</sup> Auch während der Zeit in Cannes - Mihalovici wohnte in Cannes im Chalet des Enfants, Avenue du Petit Juas - schrieb Mihalovici regelmässig Karten an Paul Sacher und bestätigte sein Wohlbefinden (so am 8. Februar 1943, am 11. September 1943 und 12. November 1943). Als sich 1944 Edmond Mihalovici Sorgen über das Schicksal seines Bruders machte, liess Sacher beim IKRK Nachforschungen über den Verbleib von Mihalovici anstellen. Doch ein Brief vom November 1944 von Mihalovici an Sacher, in welchem er diesem mitteilt, dass er im Februar Cannes verlassen habe, lässt die Nachforschungen überflüssig werden.<sup>81</sup> Die Zeit in Cannes musste für Mihalovici äusserst schwierig gewesen sein. Mihalovici berichtet Leitner 1972 rückblicken über diese Zeit:

"Wir waren im Juli [1972] in Kalifornien, wo die kleine Haas konzertiert hat, und wo wir unsere dortige Familie (ich müsste sagen Familienreste) besuchten. Dann machten wir Ferien in Cannes, wo wir die schweren Jahre der Nazi-okkupation verbrachten. Kannst Dir vorstellen, welche erschütternde Erinnerung, da, in uns heraufstiegen."<sup>82</sup>

Nach 1945 intensivierte sich der Kontakt mit Sacher wieder und es gediehen neue Projekte. So hörte Sacher im Mai 1948 am Radio die *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 (1946) und erhielt von Mihalovici gleichzeitig die Partitur dieses Werkes.<sup>83</sup> Diese Variationen beeindruckten Sacher sehr, was er im erwähnten Brief vom 4. Mai zum Ausdruck brachte, und er beschloss, das Werk, allerdings erst 1949, in Basel aufzuführen.<sup>84</sup> Tatsächlich fand die Aufführung dann aber erst am 27. Januar 1950 in Basel statt.<sup>85</sup> Auf dem Programm dieses Abends standen zudem Werke von Michel Ciry, Arthur Honegger und Sandor Veress.<sup>86</sup> Mihalovici vermerkt in einem Einführungstext zu seinen Variationen:

"Die 'Variationen für Blechbläser und Streichorchester' sind zwischen Oktober und Dezember 1946 entstanden. Diese Form hat mich schon jeher angezogen. Eine Anzahl meiner kammermusikalischen und sinfonischen Werke zeugen hievon: ihre Durchführungen sind meistens als Variationen gestaltet. In der vorliegenden Partitur habe ich freiwillig auf den Klangreiz der Holzbläser und der Hörner verzichtet. Die

<sup>79</sup> Brief vom 24. September 1941 von Mihalovici (Cannes) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>80</sup> Brief vom 22. August 1941 von Mihalovici (Cannes) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>81</sup> Brief vom 16. November 1944 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>82</sup> Brief vom 12. November 1972 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Zürich), SAAdK (FLA 267/2).

<sup>83</sup> Brief vom 4. Mai 1948 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>84</sup> Brief vom 16. August 1949 Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>85</sup> Von den *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 (1946) existiert in der Paul Sacher-Stiftung in Basel eine Aufnahme mit dem *Südwestfunk Sinfonieorchester* unter Hans Rosbaud (Sammlung Marcel Mihalovic).

<sup>86</sup> Michel Ciry: *"Stèle pour un héros" für Streichorchester* op. 43 (1949) (UA); Arthur Honegger: *Concerto da Camera für Flöte, Englischhorn und Streichorchester* (1948) (E); Sandor Veress: *"Vier Transsylvanische Tänze" für Streichorchester* (1944/1949) (E). *Alte und Neue Musik*, 240.

Kombination der hellen Blechbläser (zwei Trompeten und zwei Posaunen) mit der Masse der Streicher schien mir mit dem ernsten Charakter des Werkes übereinzustimmen. Die Gegenüberstellung von Blechbläsern und Streichern ist nichts Neues und wurde schon von den Komponisten der Renaissancezeit angewandt. Ich erinnere unter anderem an die 'Sonata Pian e Forte' von Giovanni Gabrieli. Das Thema wird von den Violinen allein vorgetragen und dann in zehn Variationen nach und nach abgewandelt. Die beiden ersten Variationen haben den Zweck, die Erinnerung an das Thema dem Hörer so stark als möglich einzuprägen. Im allgemeinen ist jede Variation in einer bestimmten musikalischen Form gestaltet: wie Tanz, Sonate, Lied, Scherzo, Choral, Ricercar usw. Ich verwende auch alle Möglichkeiten der Satzkunst: Nachahmung, Kanon, Fuge, ornamentale, verzierende und erweiternde Variation. Aber das sind alles Worte, die im Grunde für den Hörer die Dinge nur komplizierter machen, die wir ihm erleichtern wollten. Und schliesslich ist die Musik nicht dazu da, erklärt zu werden, sondern gehört – es sei mir gestattet, ein Wort von André Gide zu variieren – wiedergehört zu werden."<sup>87</sup>

Dass sich die Freundschaft zwischen Mihalovici und Sacher immer mehr intensivierte, besonders nach dem erwähnten Konzert, zeigt eine Briefstelle vom Juni 1951:

"Cher Paul, ce concert merveilleux de Baden-Baden, cette rencontre, cette soirée si gentille, si amicale, ce tutoiement générale, restent pour moi un souvenir exquis. Monique regrette tout de ne s'être pas jointe à nous. Ah, ces pianistes! Toujours ailleurs que leurs époux! Elle se joint à moi pour vous dire à Maja, à toi et à Arthur, notre amitié très fidèle et affectueuse, toujours

Chip"<sup>88</sup>

Der Höhepunkt der Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern war indes Sachers Auftrag für ein Orchesterstück, der späteren *Sinfonia giocosa* op. 65. Dieser Auftrag erfolgte in einem Brief vom 22. Dezember 1950, wobei noch nicht von einer Symphonie die Rede ist, sondern von "une oeuvre d'une durée d'exécution de 10' au minimum et ne dépassent pas un quart d'heure, qui se prêterait pour commencer ou terminer un programme."<sup>89</sup> Der sehr sachlich verfasste Auftrag schrieb nicht vor, welcher Gattung das Werk angehören sollte. Er setzte lediglich einen ziemlich weiten Rahmen für die Besetzung, die sich nach der Zusammensetzung des Basler Kammerorchesters im Jahre 1950 richten sollte:

"Notre orchestre se compose, comme vous le savez, de 10/8/6/6/4 cordes et nous ne disposerons dans ce concert que des instruments à vent suivantes : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors 2 trompettes, timbales et harpe."<sup>90</sup>

Mihalovici nutzte jedoch nicht alle ihm zur Verfügung stehenden Instrumente, verwendete er doch nur eine Flöte bzw. Piccolo, eine Oboe, eine Klarinette, ein Fagott sowie Streicher. Hinsichtlich des geschäftlichen Charakters des Auftragsbriefes sind noch die Bedingungen zu erwähnen, die mit diesem Auftrag verknüpft waren:

<sup>87</sup> Einführungstext von Mihalovici zum Werk *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 aus dem Programmheft Nr. 33, 21. Januar 1950 des Basler Kammerorchesters; abgedruckt in *Alte und Neue Musik*, 174.

<sup>88</sup> Brief vom 17. Juni 1951 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>89</sup> Brief vom 22. Dezember 1950 von Sacher an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>90</sup> Brief vom 22. Dezember 1950 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

"Tous les droits d'auteur restent chez vous, seule la création sera réservée au Baseler Kammerorchester [*sic!*]. Comme honoraires je vous offre 2.000.- frs. s. et j'espère sincèrement que vous pourrez vous décider à accepter ma proposition."<sup>91</sup>

Alle diese Bedingungen akzeptierte Mihalovici: "Vos conditions, je les accepte bien sûr, avec reconnaissance."<sup>92</sup> Mihalovici schien durchaus vom Auftrag begeistert gewesen zu sein, obwohl er zu jener Zeit noch an der *Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et batterie* op. 64 arbeitete, die er für die *Donaueschinger Musiktage* von 1951 schrieb.

"J'accepte avec joie votre proposition d'écrire une œuvre spécialement pour vous. Et j'ajoute même que, s'il est vrai - selon Rivarol - que le talent est fait d'ant mêlé d'enthousiasme, je mettrai un talent fou (!) à composer ma musique, car je m'affèlerai à ce travail avec un enthousiasme énorme! Je pense écrire une œuvre pour la fin du concert - peut-être pour tout l'effectif dont vous disposerez ce soir là ou pour cordes et bois. Laissez-moi quelque temps de réflexion et je vous le dirai. Je dois faire avant une musique pour Piano - 4 cuivres et batterie qu'on m'a commandée pour le Festival de Donaueschingen. Dites-moi aussi la date extrême à laquelle vous voulez que je vous envoie ma future partition. Je pense la terminer avant l'été, faire aussitôt le matériel par mon éditeur - et même faire graver la partition, de façon à ce que vous l'ayez au début de l'automne."<sup>93</sup>

Im April 1951 fertigte Mihalovici nach eigenen Angaben erste Skizzen an. Er wollte jedoch erst nach der Fertigstellung der Komposition für Donaueschingen ernsthaft mit dem neuen Werk beginnen: "J'en ai déjà composé le 1<sup>er</sup> mouvement. Du moins j'en ai fait une esquisse très pensée. Mais je ne ni y mettrai pour de bon, que lorsque j'aurai terminé la musique que j'écris pour le festival de Donaueschingen."<sup>94</sup> Mehr als zwei Monate später berichtet Mihalovici zwar, er sei daran die *Sinfonietta*, wie das Werk zu jenem Zeitpunkt hiess, zu verfassen: "Je travaille à ta Sinfonietta. Dès que la partition sera terminée, je la ferai photographier et t'enverrai le manuscrit."<sup>95</sup> Allzu weit war die Komposition aber wohl noch nicht fortgeschritten. An die Ausarbeitung des ersten Satzes der *Sinfonietta* machte Mihalovici sich zwischen dem 11. und 26. August 1951.<sup>96</sup> Zuerst arbeitete er in St<sup>t</sup> Prex<sup>97</sup> am Genfersee, wo er bei einem gewissen Dr. Forel wohnte. Die intensive Kompositionstätigkeit liess dabei wohl auch den einst gewählten Titel *Sinfonietta* unpassend erscheinen. Fortan nannte er das Werk *Petite symphonie burlesque*. Die Komposition des ersten Satzes schloss Mihalovici dann in La Chapelle en Serval<sup>98</sup> am 26. August 1951 ab. Der zweite Satz entstand nach den Angaben in der gedruckten Partitur zwischen dem 1.

<sup>91</sup> Brief vom 22. Dezember 1950 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>92</sup> Brief vom 26. Dezember 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>93</sup> Brief vom 26. Dezember 1950 von Mihalovici (Paris) an Paul Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>94</sup> Brief vom 2. April 1951 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>95</sup> Brief vom 17. Juni 1951 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>96</sup> Diese Angaben finden sich auch in der gedruckten Partitur mit der Platten-Nr. H. 31.398 und der Bestell-Nr. P.H. 190 auf der Seite 27, die bei *Heugel* in Paris erschienen ist.

<sup>97</sup> St-Prex liegt ca. 14 km westlich von Lausanne direkt am Genfersee (Schweiz, Vaud).

<sup>98</sup> La Chapelle en Serval liegt ca. 30 km nordöstlich von Paris (Frankreich, Picardie, Oise).

und dem 25. September in Mont-Saint-Léger.<sup>99</sup> Am 27. September 1951 konnte er Sacher von der Fertigstellung des Werks berichten und fügte zudem überraschend an:

"J'ai fini ma Symphonie. Elle t'est naturellement dédiée. J'espère y avoir rendu toute la joie que j'ai eue à la composer pour toi. A bien considérer son contenu j'ai trouvé qu'elle était bien moins burlesque que "giocosa". Ce qui fait que je l'ai définitivement intitulée Sinfonia giocosa."<sup>100</sup>

Die Uraufführung der *Sinfonia giocosa* op. 65 erfolgte am 14. Dezember 1951 in einem Konzert des Basler Kammerorchesters. In jenem Konzert gelangten auch Werke von Karl Amadeus Hartmann, Boris Blacher und Conrad Beck zur Aufführung.<sup>101</sup> In einer Konzerteinführung beschrieb Mihalovici sein Werk folgendermassen:

"Le titre de l'oeuvre indique l'esprit dans lequel elle a été conçue. Deux mouvements: I. Allegro giocoso - de construction classique, à deux thèmes - Une particularité pourtant: à la réexposition on entend d'abord le deuxième thème; l'idée principale qui, durant le développement aura subi pas mal de transformation, fera, à la fin de ce mouvement, une courte apparition pour le clore rapidement. II. Tema con variazioni. Andantino scherzando (tema) - Stesso tempo - Più mosso - Allegretto - Tempo giusto - Presto (variazione finale). Donc cinq variations - La deuxième qui fera revivre passagèrement des éléments thématiques du premier mouvement, a le caractère d'un bref final de symphonie. Composé pendant l'été 1951, la Sinfonia Giocosa est dédiée à Paul Sacher. Elle est écrite pour un petit effectif orchestral: flûte (ou petite flûte), hautbois, clarinette, basson et cordes. J'ajoute que, sans faire aucun usage d'un matériel folklorique roumain, la thématique de cette œuvre en a parfois l'accent. A ma plume, plutôt "chromatique", parfois, restent encore attachés des souvenirs des musiques du terroir qui ont enchanté mon enfance et ma jeunesse."<sup>102</sup>

Auf die weitere Zusammenarbeit zwischen Sacher und Mihalovici kann lediglich summarisch eingegangen werden. Am 17. Juni 1954 leitete Sacher die konzertante Uraufführung der Funkoper *Die Heimkehr* op. 70 in Frankfurt am Main mit dem Sinfonieorchester und Chor des Hessischen Rundfunks.<sup>103</sup> Mihalovici berichtet Ferdinand Leitner von dieser Aufführung: "In Frankfurt war eine recht eindrucksvolle Aufführung. Vielleicht hat ihnen Neidlinger [...] darüber berichtet. Neidlinger sang neulich. Und da war eine wunderbare junge Altistin, Christa Ludwig (augenblicklich in Hannover)."<sup>104</sup> Die erwähnten Personen wirkten bei dieser Aufführung nachweislich mit. Es sangen Maria Madlen Madsen (Sopran), Christa Ludwig (Alt), Erika Schmidt (Alt), Richard Holm (Tenor), Hans-Bert Dick (Tenor), Gustav Neidlinger (Bass-Bariton), August Heimpel (Bass-Bariton), Ernst Ginsberg (Sprecher). Der Text der Oper stammt aus der Feder von Karl Heinz Ruppel nach Guy de Maupassant, wobei Ruppel auch die Regie übernahm. An demselben Konzert erklang zudem das *Concerto grosso für Kammerorchester*

<sup>99</sup> Mont-Saint-Léger liegt ca. 65 km nördöstlich von Dijon (Frankreich, Franche-Comté, Haute-Saône).

<sup>100</sup> Brief vom 27. September 1951 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>101</sup> Es erklangen die folgenden Werke: Karl Amadeus Hartmann: *Symphonie concertante (Sinfonie Nr. 5)* (1949/50) (EA), Boris Blacher: *Dialog für Flöte, Violine, Klavier und Streichorchester* (1951) (UA) sowie von Conrad Beck: *Konzert für Viola und Orchester* (1949) (EA). *Alte und Neue Musik II*, 335.

<sup>102</sup> *Alte und Neue Musik II*, 272.

<sup>103</sup> Eine Aufnahme mit Paul Sacher als Dirigenten ist in der Paul Sacher-Stiftung vorhanden (Sammlung Marcel Mihalovic).

<sup>104</sup> Brief vom 18. Oktober 1954 von Mihalovici (Paris) an Ferdinand Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

(1937) von Bohuslav Martinů und das *Concertino für Klarinette, Fagott und Orchester* (UA) von Conrad Beck.<sup>105</sup> Ein weiterer Anlass, an dem Werke von Mihalovici zur Aufführung gelangten, war der 60. Geburtstag<sup>106</sup> des Komponisten. In diesem Zusammenhang wurde am 24. Oktober 1958 in Basel im Rahmen eines Konzertes im Musiksaal des Casino mit dem Basler Kammerorchester und Kammerchor sowie mit Monique Haas am Klavier unter der Leitung von Paul Sacher die *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 (1938/40) aufgeführt.

---

<sup>105</sup> GUTMANN (Hrsg.), *Paul Sacher als Gastdirigent*, 179.

<sup>106</sup> Im gleichen Konzert erklangen zudem die Werke *Kyrie D-Moll für Chor und Orchester* KV 341 sowie *Konzert Adur für Klavier und Orchester* KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart und das *Sextett für Streichorchester* (1932) von Bohuslav Martinů. *Alte und Neue Musik* II, 349.

### 3. *Antikenrezeption im deutschsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts*

Die Bedeutung der antiken Tragödie für die Philosophie, Literatur und Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum war einerseits geprägt durch traditionelle, streng philologische Übersetzungen, etwa von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, dessen *Orestie* von Aischylos im November 1900<sup>107</sup> inszeniert wurde, und andererseits durch eine ganz neue Sicht auf die Antike, die durch eine Gruppe von Gelehrten aus dem Raum Basel, welche sich vom klassischen Griechenbild der Weimarer Klassik trennten und ein neues vorklassisches, archaisches Griechenbild zeichneten, propagiert wurde. Zu diesen Gelehrten gehörte Johann Jakob Bachofen (1815-1887), Erwin Rohde (1845-1898), Jacob Burckhardt (1818-1897) und besonders Friedrich Nietzsche, der mit seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 die Grundlagen für die archaische Antikendeutung des beginnenden 20. Jahrhunderts schuf. Unmittelbar durch Nietzsche beeinflusst waren Hugo von Hofmannsthal's Tragödienübersetzungen. Im Einakter *Elektra* frei nach Sophokles, der 1903 uraufgeführt wurde, kombiniert Hugo von Hofmannsthal zudem die neue Sicht auf die Antike mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds, wie dieser sie in den mit Josef Breuer zusammen vorgelegten *Studien über Hysterie* (1895), aber auch in *Die Traumdeutung* (1900) entwickelt hatte.

Bis zu jener Zeit herrschte ein von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) geprägtes klassisches Antikenbild, das auf die Kunstgeschichte bezogen war. In der Abhandlung *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1756 formuliert Winckelmann seine Vorstellung von "edler Einfalt" und "stiller Größe" der griechischen Kunst, die für das künstlerische und literarische Schaffen des 18. und 19. Jahrhunderts prägend wurde. Zu beachten ist die von Winckelmann verwendete Metaphorik des Meeres, der wir in anderer Bedeutung auch bei Nietzsche wieder begegnen werden:

"Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."<sup>108</sup>

Diese Charakterisierung des Griechentums im Sinne von "edler Einfalt" und "stiller Größe" inspirierte bekanntlich auch Johann Wolfgang Goethe zu seinem im Winckelmann'schen Sinne gestalteten Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* (1779), dessen Humanität Goethe selbst bemerkte und auch gegenüber Schiller offenlegte. Diese Tendenz ist auch Hugo von Hofmannsthal aufgefallen:

<sup>107</sup> FLASHAR, *Inszenierung der Antike*, 114.

<sup>108</sup> Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, 43



"17. VII. – 'Elektra'. – Der erste Einfall kam mir anfangs September 1901. Ich las damals, um für die 'Pompilia' gewisses zu lernen, den 'Richard III.' und die 'Elektra' von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiterleben kann, dass, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihre Eingeweide ihr entstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchteten Stachel zugleich Eingeweide und Leben einstürzen. Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur 'Iphigenie' zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: 'dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human' (Goethe an Schiller)."<sup>109</sup>

Hofmannsthal weist auf einen grundsätzlich anderen nicht unwesentlich durch Nietzsches Antikenrezeption beeinflussten Charakter seiner *Elektra* verglichen mit dem Griechenbild der Weimarer Klassik hin. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Neuerungen Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* propagiert hat, wobei im Kontext der vorliegenden Arbeit die tragödientechnischen Sachverhalte von Interesse sind. Eine Metapher schildert die Situation des Menschen in der Welt, eine Grundsituation, die Nietzsche im weiteren Verlauf der Schrift auf den Charakter der Tragödie anzuwenden sucht. Nietzsche zitiert an dieser Stelle Schopenhauer:

"Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbekränkt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis".<sup>110</sup>

Diese erste Metapher von Schopenhauer stellt die Situation eines Menschen dar, der in einer Welt der Erscheinung lebt. Das "principium individuationis" ist das Prinzip der Einzeldinge als Erscheinung in Raum und Zeit. Nietzsche weist diesem Teil des Lebens auch den Zustand des Traums zu. Gleichzeitig überträgt er die Vorstellung dieser Schein-Welt auf die Kunst und propagiert zwei Arten, wie Kunst geschaffen oder wahrgenommen werden könne. Die eine Komponente der Kunst ist die des Scheins. Nietzsche ordnet dieser Ebene auch den Begriff des Apollinischen zu. Das Apollinische, ein Kunsttrieb, ist das "Olympisch-Klare", das "Formale" an einem Kunstwerk, das "Einfache".<sup>111</sup>

"Ja es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des 'Scheines', sammt seiner Schönheit, zu uns spräche".<sup>112</sup>

Dieser Vorstellung einer Alltagswelt des Scheins stellt Nietzsche eine Einsicht in das Leben, in eine mögliche Wahrheit der Existenz entgegen, die sich eröffnet, wenn der Mensch diese Welt des Scheins zerbricht und tiefer in sich und die Natur hineinsieht und nicht an der Oberfläche verharrt. Es ist eine Welt des Schreckens, ein Abgrund der sich öffnet. Diese Erkenntnis oder

<sup>109</sup> HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen*, 131.

<sup>110</sup> NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 28.

<sup>111</sup> Diese Stichworte der Charakterisierung stammen von SCHÜLE, *Apollinisch-dionysisch*, 187.

<sup>112</sup> NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 28.

diesen Kunsttrieb nennt Nietzsche das Dionysische. Es ist das "Chaotische", das "nicht Geformte", eine Welt die nur im Rausch dem Betrachter sich kundtut oder erkennbar wird.

"An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure Grausen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird."<sup>113</sup>

Das Dionysische ist Symbol für das überschäumende Leben und für die Formlosigkeit, aber eben auch ein Symbol für die wahre Erkenntnis, für das "Wahre". Es ist eine metaphysische Vorstellung. Entscheidend für Nietzsches Theorie ist aber, dass er diese Art der Welterkenntnis eng mit der Kunst in Verbindung bringt. Diese Welterkenntnis ist eine Erkenntnis durch die Kunst. Nur durch die Kunst lässt sich in diese Tiefe sehen und nur durch sie hat die Welt überhaupt eine Berechtigung zur Existenz.

"Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung und Bildung wegen aufgeführt wird, ja dass wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt gerechtfertigt."<sup>114</sup>

Es stellt sich die Frage nach der Priorität beziehungsweise Bedeutsamkeit dieser beiden Kunsttriebe. Ist es hauptsächlich erstrebenswert, dass in einem Kunstwerk lediglich das Dionysische zum Ausdruck kommt, weil dadurch der Blick in die Tiefe des Lebens gegeben, das "Wahre" zu erkennen ist?

Mit dieser Frage rücken unweigerlich die erwähnten tragödiotechnischen Sachverhalte in den Blick. Für Nietzsche ist die Ausgeglichenheit der Kunsttriebe in einem Kunstwerk, einer Tragödie etwa, entscheidend. Es ist gegenseitige Abhängigkeit oder "Gegenwendigkeit"<sup>115</sup> vom Schrecklichen und vom Schönen, die Nietzsche betonen möchte. Bei Euripides<sup>116</sup> aber findet sich nach Nietzsche die geforderte Ausgeglichenheit nicht, vielmehr zeigt sich ein Übergewicht des Apollinischen, des Scheinhaften, was ein Verlust an Erkenntnis und an Tiefe, an Wahrheit zur Folge hat. Die von Nietzsche kritisierten Punkte haben ihren Ursprung in Euripides' "sokratischer Tendenz", die sich etwa auf die Gestaltung des Prologs sowie auf den Schluss der Tragödien auswirkt. Die euripideische Tragödie ist weder apollinisch und schon gar nicht dionysisch,

---

<sup>113</sup> NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 28.

<sup>114</sup> Ebd., 47.

<sup>115</sup> Vgl. hierzu RIES, *Nietzsche für Anfänger: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 50f.

<sup>116</sup> Euripides, attischer Tragiker, 480-406 v. Chr.

sondern vielmehr sokratisch, aus dem Denken<sup>117</sup> geboren. Diese Tendenz des Rationalismus und des Zwangs zu Beginn der Tragödie, die Situation vollständig erklären zu müssen, dem Zuschauer ein klares Bild vom Verlauf der Handlung, den Beziehungen der Personen zueinander usw. zu liefern, kritisiert Nietzsche bei den Prologen des Euripides<sup>118</sup>. Besonders stört ihn bei diesem rationalistischen Vorgehen, welches den Prolog an die erste Stelle setzt, dass dieser auch von einer Person vorgetragen wird, "der man Vertrauen schenken durfte: eine Gottheit musste häufig den Verlauf der Tragödie dem Publicum gewissermassen garantieren und jeden Zweifel an der Realität des Mythos nehmen."<sup>119</sup> Dieser "deus ex machina"<sup>120</sup> taucht aber nicht nur zu Beginn der Tragödie auf, sondern auch am Ende, wo eben diese Gottheit die Moral des Stücks verdeutlicht. Diese Tendenz kann Nietzsche bei Aischylos oder Sophokles noch nicht finden und obwohl weder Aischylos<sup>121</sup> noch Sophokles<sup>122</sup> der archaischen Zeit entstammen, lebten sie doch im 5. Jahrhundert v. Chr., entsprechen deren Werke gemäss Nietzsche mehr dem Ursprung der Tragödie, die er im "griechischen Satyrchor"<sup>123</sup> sieht. Wenn nun also bei Hofmannsthal von einer archaischen Antikendarstellung die Rede ist, bezieht sich dies nicht direkt auf die Tragiker dieser Zeit, sondern möchte lediglich charakteristische Eigenschaften der frühen Tragödie, ihren ekstatischen Charakter, ihre Verwurzelung in Rausch und Tanz, hervorheben.

Die Auswirkungen von Nietzsches Neudeutung der Tragödie auf Hugo von Hofmannsthal's archaisierendes Drama *Elektra* sind offensichtlich: Hofmannsthal lässt den Prolog weg und eliminiert so die erklärenden Worte des alten Erziehers (1-22).<sup>124</sup> Zudem entledigt er sich auch der gesamten Götterwelt und vermenschlicht dadurch die Tragödie vollständig; auch dies wurde von Nietzsche gefordert. Nicht zuletzt reduziert Hofmannsthal auch den Chor radikal. Es bleibt lediglich eine Szene ganz zu Beginn der Tragödie übrig, in welcher sich die fünf Dienerinnen über Elektra unterhalten. Entgegen der Haltung des Chores bei Sophokles sind alle ausser einer jungen Dienerin Elektra feindlich gesinnt.

<sup>117</sup> "Diese Erregungsmittel sind kühle paradoxe Gedanken – an Stelle der apollinischen Anschauung – und feurige Affecte – an Stelle der dionysischen Entzückung – und zwar höchst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Aether der Kunst getauchte Gedanken und Affecte." NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 84.

<sup>118</sup> "Der euripideische Prolog diene uns als Beispiel für die Productivität jener rationalistischen Methode. Nichts kann unserer Bühnentechnik widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Dass eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stücks erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlauf des Stücks geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein muthwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effect der Spannung bezeichnen." NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 85.

<sup>119</sup> NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 86.

<sup>120</sup> Ebd., 86.

<sup>121</sup> Aischylos: attischer Tragiker 525/24-456/55 v. Chr.

<sup>122</sup> Sophokles: attischer Tragiker 497/96-406 v. Chr.

<sup>123</sup> NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 55.

<sup>124</sup> Vgl. hierzu Sophokles, *Elektra* in der Edition und Übersetzung von WILLIGE und BAYER, 453.

Diese Änderung hat zur Folge, dass die segmentierende Funktion des Chores wegfällt und Elektra als Person mehr in den Vordergrund rückt. Das Drama von Hofmannsthal und dann die gleichnamige Oper von Richard Strauss werden zu einem Monodrama. Die Konsequenzen dieser Anlage hat WORBS treffend beschrieben:

"Auch dies [die Eliminierung des Chores] dient der Konzentration auf die Person Elektras, ist ein Mittel zur Subjektivierung und Psychologisierung der Vorlage."<sup>125</sup>

Auch die anderen Personen der Tragödie, Klytämnestra, Ägisth, Chrysothemis und Orest sind "in ihrer dramatischen Funktion ganz auf Elektra bezogen"<sup>126</sup> und tragen dazu bei, dass die Tragödie *Elektra* zu einer Art artifiziell psychischen Studie wird. Indes hat schon FLASHAR darauf hingewiesen, dass erst durch Sophokles eigentlich ein Elektra-Drama geschaffen wurde; die Tendenz, Elektra ins Zentrum der Geschehnisse zu rücken, und ihr Leiden, ihre Qualen ausführlichst darzustellen, diese geradezu zu analysieren, ist eine bereits bei Sophokles angelegte Eigenschaft.<sup>127</sup> Kurt HONOLKA hat mit seiner Charakterisierung der *Elektra* von Richard Strauss als "Kolossalgemälde dekadenter Hysterie"<sup>128</sup> auf eine Rezeptionsstufe hingewiesen, die seit der Uraufführung von Hofmannsthals *Elektra* 1903 in Berlin Verbreitung gefunden hat. Die Rezensenten bemerkten den Einfluss der Psychoanalyse Sigmund Freuds und verwiesen mit der Charakterisierung "hysterisch" auf die bereits erwähnte gemeinsame Studie von Sigmund Freud und Josef Breuer mit dem Titel *Studien über Hysterie*, worin die Krankengeschichte der Anna O. beschrieben wird.<sup>129</sup> KHITTL hat auf die Lektüre dieser Schrift durch Hofmannsthal hingewiesen.<sup>130</sup> Die Gemeinsamkeiten zwischen der Patientin Anna O., einem Pseudonym für Berta Pappenheim, und Elektra hat WORBS eindrucklich herausgearbeitet, wenngleich festgehalten werden muss, dass Hofmannsthal keine veritable Hysterie-Studie auf die Bühne bringt, sondern lediglich von der Psychoanalyse inspiriert war. Die Gemeinsamkeiten der beiden Personen lassen sich mit den Schlagworten "Bewusstseinsspaltung"<sup>131</sup>, "dissociierte Persönlichkeit"<sup>132</sup> und "Autohypnose"<sup>133</sup> beschreiben. Wichtig ist, dass beide unter dem Tode ihres Vaters leiden und jeweils gegen Abend in einen hypnoiden Zustand verfallen, in dem sie dessen Tod immer und immer wieder durchleben. Dieser abendliche Wechsel in eine zweite, psychisch kranke Persönlichkeit, wird als "condition seconde" bezeichnet und ist von

<sup>125</sup> WORBS, *Nervenkunst*, 277.

<sup>126</sup> Ebd., 276.

<sup>127</sup> FLASHAR, *Die antike Gestalt der Elektra*, 51.

<sup>128</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne*.

<sup>129</sup> vgl. *die Studien über Hysterie* von Joseph BREUER und Sigmund FREUD von 1895.

<sup>130</sup> KHITTL, "Nervencontrapunkt" als musikalische Psychoanalyse, 212f.

<sup>131</sup> WORBS, *Nervenkunst*, 283.

<sup>132</sup> Ebd., 285.

<sup>133</sup> Ebd., 282.

Halluzinationen begleitet.<sup>134</sup> Hofmannsthals Gestaltung der *Elektra* ist jedoch nicht nur durch Freud, sondern wohl auch wesentlich durch Nietzsches Tragödienverständnis selbst geprägt worden. Oft wird auf die Studie *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1890 bzw. 1893/94) des Nietzsche Freundes Erwin Rohde, der grundlegende Ideen Nietzsches übernimmt, hingewiesen.<sup>135</sup> Obwohl sich die Schrift ausführlich mit dem Dionysischen befasst, findet indes der einstige Freund - Nietzsche vollzog den Bruch der Freundschaft 1887 - keine Erwähnung.<sup>136</sup> Auch die Tatsache, dass die Schriften Sigmund Freuds, auf die sich Hofmannsthal beruft, in vielen Belangen auf den Ideen Friedrich Nietzsches beruhen, obgleich dies Freud immer vehement zurückgewiesen hatte,<sup>137</sup> zeigt, dass der Einfluss von Nietzsche auf die Neudeutung des Mythos bei Hofmannsthal nicht offen propagiert wurde. Doch GASSER weist in seiner ausführlichen Arbeit darauf hin, dass zahlreiche Ideen und Formulierungen, ohne genauer auf diese Gegenstände einzugehen, bei Nietzsche auf die Psychoanalyse vorausweisen:

"Die Heftigkeit, mit der seit Anbeginn für oder wider die 'Geburt der Tragödie' argumentiert wurde und die schliesslich zu einem regelrechten Grabenkampf innerhalb der Philologie geführt hat, vermag freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Geist der Schrift von vornherein über die Philologie hinauswies. Tatsächlich legt die 'Geburt der Tragödie' nicht nur erste Fundamente der späteren Ästhetik und Erkenntnistheorie, sondern auch der Trieb-, Kultur- und Sublimierungstheorie, wobei die ästhetische Versöhnung des apollinischen Willens zur Begrenzung mit dem dionysischen Triebuntergrund (die Nietzsche im nachhinein 'anstössig Hegelisch' nennt) etwa an die Freudsche Vermittlung von Realitäts- und Lustprinzip, von Ich und Es bzw. an die 'ökonomische Aufgabe' des Ichs denken lässt, eine 'Harmonie unter den Kräften und Einflüssen herzustellen, die in ihm und auf es wirken'".<sup>138</sup>

Aufgrund der unbestrittenen Bedeutung von Hugo von Hofmannsthals Neudeutung der antiken Tragödie im Geiste von Nietzsche und Freud für die Antikenrezeption des 20. Jahrhundert stellt sich nun die Frage, inwiefern die Oper *Elektra* op. 58 von Richard Strauss, welche die archaischen Tendenzen der literarischen Vorlage um eine musikalische Dimension erweitert, Einfluss auf die Entwicklung der Gattung Oper hatte. *Elektra* entstand in den Jahren 1906-1908 und wurde am 25. Januar 1909 in Dresden uraufgeführt. Von Interesse ist die Frage, ob *Elektra* von Strauss die Oper *Phèdre* von Mihalovici beeinflusst hatte. Eine Verbindung zwischen den beiden Werken zu sehen, drängt sich auf, weisen doch beide Werke antike Sujets mit einer Frauenfigur im Zentrum der Handlung auf, beide Opern sind Einakter und beide Werke entstanden in relativ enger Anlehnung an eine antike Tragödienvorlage, sind also nicht freie Bearbeitung des antiken Mythos. In einigen Rezensionen der Stuttgarter Uraufführung von *Phèdre* 1951 wurde auf die Gemeinsamkeiten der Werke hingewiesen:

<sup>134</sup> Ebd., 283.

<sup>135</sup> Vgl. HINRICHSSEN, *Antike Heroinnen im Musiktheater der Moderne*, 203 oder WORBS, *Nervenkunst*, 274.

<sup>136</sup> Vgl. den Artikel Erwin Rohde im *Nietzsche-Handbuch*, 38

<sup>137</sup> Vgl. GASSER, *Nietzsche und Freud*, 5; vgl. auch MEISTER, *Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne*, 63.

<sup>138</sup> GASSER, *Nietzsche und Freud*, 353.

"Das Stück leidet bei aller klanglichen Finesse an chronischer Blutarmut. Abgesehen von dem statuarisch hinter der Bühne sitzenden, kommentierenden Chor, erinnert es in Aufbau und Stil, der harmonisch in die Atonalität vorgetrieben wird, an Richard Straussens 'Elektra' – ohne freilich deren Wucht und suggestive Thematik auch nur entfernt zu erreichen."<sup>139</sup>

In den *Stuttgarter Nachrichten* schrieb der Kritiker und Musikschriftsteller Dr. Kurt HONOLKA<sup>140</sup>:

"Zu dieser Fabel mit ihren starken Affekten steht Mihalovicis nervöse, überzüchtete, zwischen Dreiklängen und Atonalität pendelnde Musik in seltsamem Gegensatz. Er hat die Gabe, sich möglichst kompliziert auszudrücken, mit grossem Aufwand an Mitteln geringe Wirkungen zu erzielen. Gewiss, auch Straussens 'Elektra', deren Schatten schwer über dem Einakter lastet, war alles andere als 'klassisch', vielmehr ein Kolossalgemälde dekadenter Hysterie. Aber die bannende musikalische Geste der Elektra-Musik ist Mihalovici versagt. Sein Orchester ist mit Feinheit, ja Raffinesse behandelt, motivische Beziehungen verknüpfen einzelne Szenen, in der Führung der Gesangsstimmen erstrebt er eine eigengesetzliche Linie, ein hinter der Szene postierter Chor soll mit seinen betrachtenden Kommentaren Pausenzeichen in die ermüdende Hochspannung setzen. Es fehlt aber an Saft und Kraft, an jeglicher Plastik des Einfalls – ohne Bühneninstinkt bleibt nun einmal die kunstvollste Opernpartitur Papiermusik."<sup>141</sup>

Interessant ist besonders der Hinweis im ersten Zitat, dass *Elektra* und *Phèdre* in "Aufbau" und "Stil" sehr ähnlich sein sollen. Untersucht werden muss nun also, ob tatsächlich strukturelle Gemeinsamkeiten bestehen und ob die Musiksprache der beiden Werke, darauf scheint der Rezensent zu referieren, wenn er von "Stil" spricht, ähnlich ist. Was den Aufbau betrifft, muss man einen äusserlich prägnanten Unterschied feststellen. Im Unterschied zu *Phèdre* von Mihalovici ist *Elektra* nicht in Szenen eingeteilt, sondern wird lediglich durch mehr oder weniger ausgedehnte Zwischenspiele (32-34, 127-131, 259-273, 144a-147a usw.) bei den Konfigurationswechseln strukturiert. Bei *Phèdre* findet man lediglich ein Zwischenspiel, das vor dem Botenbericht erklingt und eine ganz bestimmte dramaturgische Funktion übernimmt. Es zeichnet instrumental den Unfall von Hippolytos nach.<sup>142</sup> Der Fortgang der Handlung wird bei Mihalovici durch den Chor unterbrochen und beruhigt, was Strauss vermeidet, weil er Elektra in den Mittelpunkt der Handlung rücken und ihre Präsenz auf der Bühne betonen möchte:

"Auch dies [das Fehlen des Chors] dient der Konzentration auf die Person Elektras, ist ein Mittel zur Subjektivierung und Psychologisierung der Vorlage. Nur das äussere Handlungsgerüst, der einleitende Monolog der Elektra (bei Sophokles ein Wechselgespräch mit dem Chor), die vier grossen Dialoge (Elektra-Chrysothemis, Elektra-Klytämnestra, Elektra-Chrysothemis, Elektra-Orest) und die Schlusszenen hat Hofmannsthal übernommen."<sup>143</sup>

<sup>139</sup> ANONYM, *Auf "Elektras" Spuren: Mihalovicis "Phädra" in Stuttgart uraufgeführt.*

<sup>140</sup> Kurt Honolka (geb. 1913) war Redakteur am *Prager Tagblatt* und von 1949 bis 1963 Feuilletonleiter der *Stuttgarter Nachrichten*. Neben zahlreichen Monographien u.a. über Dvořák, Smetana, Wolf und Janáček spezialisierte sich Honolka auf fremdsprachige Opernübersetzungen. Die Publikation *Kulturgeschichte des Librettos* ist Ergebnis dieser langen Auseinandersetzung mit Opernlibretti.

<sup>141</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne.*

<sup>142</sup> Im Kapitel *Interlude* komme ich ausführlich darauf zu sprechen.

<sup>143</sup> WORBS, *Nervenkunst*, 277.

Eben diese Konzentration auf die Hauptfigur kann in *Phèdre* nicht beobachtet werden, gibt es doch zwei Szenen, eine Übergangsszene zu Beginn und die fünfte Szene nach dem Tode von Phädra, wo diese nicht auf der Bühne präsent ist.

Die beiden Opern unterscheiden sich auch hinsichtlich des Tragödienverlaufs. In *Elektra* findet sich eine typische Erkennungsszene (Anagnorisis), wo Elektra ihren Bruder Orest wiedererkennt (144a). In *Phèdre* hingegen kann höchstens die Szene, wenn Theseus das Schwert von Hippolytos erkennt, als Anagnorisis bezeichnet werden, doch kommt dieser Szene nicht die gleiche dramaturgische Bedeutung zu, wie der Erkennungsszene in *Elektra*. Auf einen weiteren Unterschied, bezogen auf das von Hofmannsthal vorgeschriebene Bühnenbild, muss hingewiesen werden. Ein Indiz für die Überwindung einer klassizistischen Antikedarstellung in der *Elektra* von Hofmannsthal ist auch die neue Art des Bühnenbildes. WORBS weist auf die szenischen Vorschriften zur *Elektra* hin:

"Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind zu ernüchtern als subjektiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit"<sup>144</sup>

Eben dieser Charakter - Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit und bewusste Vermeidung jeglichen klassizistischen Kolorits - verweist auf die psychologisierende Tendenz der Tragödie im Sinne Hofmannsthal's. Elektra lebt abgeschlossen in ihrer eigenen Welt der Rache und des Hasses und kann daraus nicht entfliehen. Betrachtet man hingegen den Bühnenbildentwurf von Leni Bauer-Ecsy, der im Zusammenhang mit der Uraufführung von *Phèdre* in Stuttgart 1951 entstand, fällt gerade die entgegengesetzte Tendenz auf. Bauer-Ecsy sieht breite Treppenstufen, zwei grosse wahrscheinlich korinthische Säulen, sowie leicht abgetrennt ein Zimmer mit Liegebett vor. Die Offenheit der Szenerie ist überdeutlich.<sup>145</sup> Die Vergleichbarkeit mit der *Elektra* von Hofmannsthal im Bezug auf das Bühnenbild ist also keineswegs gegeben. Schliesslich muss noch eine wichtige Frage geklärt werden, die im Zusammenhang mit der Musiksprache von *Elektra* und möglichen stilistischen Gemeinsamkeiten zu Mihalovicis *Phèdre* steht. Mehrmals äusserte Richard Strauss bezüglich seiner Oper *Elektra*, dass er eine "psychische Polyphonie" oder einen "Nervencontrapunkt" verwendet habe, um die Komplexität und Simultanität der menschlichen Gefühle, die in diesem Zusammenhang auch pathologischen Charakter haben, adäquat darstellen zu können.<sup>146</sup> Dieses Verfahren lehnt sich an die Leitmotivtechnik von Richard Wagner an, wenngleich ein wichtiger Unterschied festzustellen ist. Richard Strauss weist nicht ein oder mehrere Leitmotive etwa einer Person zu und schafft so ein

---

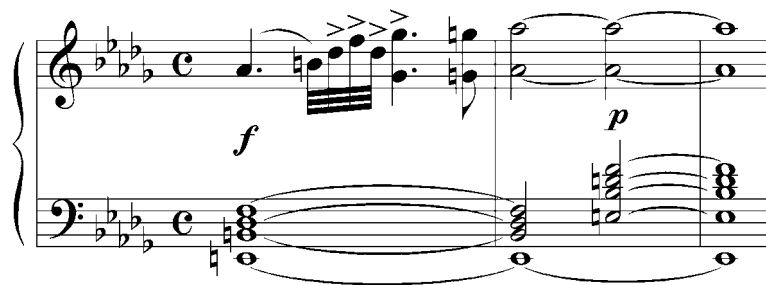
<sup>144</sup> Zitiert nach WORBS, *Nervenkunst*, 278.

<sup>145</sup> Vergleiche dazu die Zeichnung im Kapitel *Chor*.

<sup>146</sup> Vgl. die Aussagen hierzu bei KHITTL, "*Nervencontrapunkt*" als musikalische Psychoanalyse?, 211.

Geflecht von Motiven. Vielmehr nutzt er einen spezifischen Akkord oder ein thematisches Gebilde, das klar semantisiert worden ist für wechselnde Situationen und Personen. Strauss abstrahiert den Leitmotivgedanken insofern, als er dessen Funktion der Bedeutungsvermittlung verallgemeinert. KHITTLs Überlegungen etwa bezüglich des bitonalen Elektra-Akkordes erscheinen mir äusserst plausibel: "Denn der bitonale Akkord steht nicht leitmotivisch nur für Elektra, sondern für den Zustand der psychisch gespaltenen 'dissoziierten' Persönlichkeit."<sup>147</sup> Die von KHITTL angefügte Analyse, welche an dieser Stelle referiert und veranschaulicht werden soll, zeigt deutlich, dass Strauss nicht nur eine polyphone Art der Kombination etwa von einstimmigen Themen, sondern vielmehr das Prinzip einer Klangschichtung anstrebt. Das wiederum schafft eine Verbindung zu *Phèdre* von Mihalovici, der an einigen Stellen eine ähnliche Technik verwendet.

Doch zuerst zur angesprochenen Passage in *Elektra* (5 nach 186), wo der bitonale Elektra-Akkord sieben Mal erklingt. Erstmals (12 nach 34) hören wir diesen Akkord in der Kombination von Des-Dur und E-Dur, zwei Akkorde also, die terzverwandt sind.



Die vorgeschlagene Deutung rechtfertigt sich aber nur dann, wenn das  $a^1$  enharmonisch nach  $g^1$  verwechselt wird. Wenn Des-Dur nach Cis-Dur umgedeutet wird, ist dieser Akkord die Dur-Variante der Tonikaparallele: E-Dur (T) zu Cis-Dur (TP). Wenn Klytämestra in der Traumszene ihre Angstzustände schildert, ihre schlimmen Wachträume, erklingt der oben beschriebene Akkord transponiert in den Posaunen, in der Basstrompete und den Holzbläsern. Bei Takt 3 vor Ziffer 187 erklingt zugleich D-Dur und F-Dur, wobei der Ton  $a^1$  beiden Akkorden gemeinsam ist. An dieser Stelle muss kein Ton enharmonisch verwechselt werden. Beim zweiten transponierten Auftauchen des bitonalen Akkordes (187) findet sich eine Kombination von As-Dur und H-Dur, wobei auch hier die Singstimme, wie zuvor, hinzugezogen werden muss. An dieser Stelle ist die enharmonische Verwechslung des Tones  $e^1$  nötig. Sodann erkennen wird die Akkordkombinationen: B-Dur und Cis-Dur (5 nach Ziffer 187) sowie C-Dur und Dis-Dur (9 nach Ziffer 187).

<sup>147</sup> Ebd., 217.



1. 3.

187 *schleppend dragging strascicando*

Klyt. ein Et was hin ü-ber mich. Es ist kein Wort, es ist kein Schmerz,  
*a Some - thing Creeps o'er my couch. It is no word, it is No pain,*

2.

Klyt. es drückt mich nicht, es würgt mich nicht. Nichts ist es  
*it hath no weight, it chokes me not. Naught is it*

188 *Etwas breiter (Viertel!) Un poco più moderato.*

Klyt. nicht einmal ein Alp, und dennoch, es ist so fürch - - ter - lich, daß mei -  
*not een a sick-ness: but tru-ly, It doth so mad - - den me, the hang-*

*pp marc.*

H 15780

Ich referiere und verdeutliche weiter die Analyse von KHITTL: Zu diesem ersten Element, das eine gespaltene Persönlichkeit durch einen bitonalen Akkord versinnbildlicht, tritt in Kontrafagott, Tuba und Kontrabasstuba als zweites Element ein bewegtes Motiv hinzu, das als "verzerrtes", aus dem Unterbewussten hervortretendes Agamemnon-Motiv (7 nach 36) angesehen werden kann. Als drittes Element identifiziert KHITTL einen Streicherakkord, der während dieses ganzen Abschnittes ertönt und zu dem er vermerkt: "Sie [Klytämnestra] ist eine leere menschliche Hülle, leer wie die Akkorde in der oberen Klangschichtung, und sie droht tatsächlich psychisch zu zerfallen, "wie ein Kleid, zerfressen von den Motten."<sup>148</sup> Dieser Akkord kann als Kombination von zwei Tritoni, hier verminderte Quinten, interpretiert werden.

<sup>148</sup> KHITTL, "Nervencontrapunkt" als musikalische Psychoanalyse?, 220.

Die Analyse zeigt, dass durch das Zusammenführen der drei Schichten, wobei die Singstimme noch als vierte Schicht angesehen werden müsste, wenngleich sie in die mannigfaltige Veränderung des Elektra-Akkordes involviert ist, ein komplexes Geflecht von Erinnerungen geschaffen wurde. Bedeutsam ist aber, dass die einzelnen Elemente bereits vorgängig mit einer Bedeutung versehen wurden, damit sich nun eine wahre "Polyphonie" von Gefühlen und Erinnerungen einstellen kann.

Bezüglich dieses Verfahrens des "Nervenkontrapunkts" muss auf eine Stelle in *Phèdre* verwiesen werden, wo eine ähnliche Art der Klangschichtung zu entdecken ist. Im Kapitel *Wiederholung und Schichtung* soll noch ausführlicher darauf eingegangen werden. Beinahe am Ende der vierten Szene, wenn Theseus seinen Sohn Hippolytos verflucht und ihm den Tod wünscht [65]<sup>149</sup>, kombiniert Mihalovici vier klar voneinander abgrenzbare Klangschichten. Bis zu diesem Zeitpunkt hat aber noch keine klare Semantisierung der Elemente stattgefunden. Erst an späterer Stelle, in der fünften Szene, wenn wiederum von dieser Verwünschung die Rede ist [6 nach 68], taucht das entscheidende Element (mit Triolen, Sextolen und Oktolen) wieder auf und übernimmt die Funktion, auf die Verwünschungsszene zu verweisen. Wohl mit Bezug auf derartige Stellen wurde zur Behandlung des Orchesterersatzes folgende Aussage gemacht:

"Die Autoren nennen 'Phädra' eine Oper, aber die Form dieser Oper bezieht oratorische Elemente mit ein. Die Aktionen geschehen aus psychischer Hochspannung heraus, aber sie sind doch gleichsam nur Symbole eines statuarischen, durch nichts beeinflussbaren Schicksals. Diesen Dualismus zeichnet Mihalovici in der musikalischen Struktur des Werkes nach, indem er die Betrachtungen des Chores in einem teilweise sogar unbegleiteten homophonen, mitunter psalmodierenden Satz der psychologisch differenzierten, kammermusikalisch polyphonen Schreibweise des Orchesterparts gegenüberstellt."<sup>150</sup>

Aufgrund dieses Hinweises müsste noch genauer herausgearbeitet werden, inwiefern einzelne Element des Orchesterparts tatsächlich die Funktion einer psychischen Kommentierung, ein Verweisen auf Gefühle und Stimmungen von Personen, übernehmen. Aufgrund dieses einen Erinnerungsmotives lässt sich jedenfalls noch nicht die Frage beantworten, ob in *Phèdre* tatsächlich Ansätze zu einer "Leitmotivtechnik" im Sinne von Richard Strauss vorhanden sind.

Wenden wir uns aber im Rahmen einer Betrachtung der Antikenrezeption im deutschsprachigen Musiktheater des beginnenden 20. Jahrhunderts einem Stück zu, das auf den ersten Blick nicht in diesen Zusammenhang zu passen scheint, aber aus mehreren Gründen dennoch besprochen werden muss. Die Analyse von Kurt Weills Kantate *Der neue Orpheus* op. 15<sup>151</sup> für Sopran, Solovioline und Orchester ist insofern im Zusammenhang mit den bereits

<sup>149</sup> Die eckigen Klammern beziehen sich immer auf die Ziffern im Klavierauszug von *Phèdre*.

<sup>150</sup> HARTH, "Phädra" von Mihalovici, 297.

<sup>151</sup> Vgl. hierzu auch DANUSER, *Ursprung und Gegenwart. Anverwandlungen des Mythos durch Musik*, 312.

dargestellten Werken erklärungsbedürftig, als diese Komposition nicht nur in Bezug auf ihre Gattung, sondern auch aufgrund ihrer Länge aus dem Rahmen fällt. Eine Auseinandersetzung mit diesem Werk rechtfertigt sich aber deshalb, weil der Text dieser Komposition von Yvan Goll stammt, dem Textautor von Mihalovicis *Phèdre*, und es sich um ein antikes Sujet handelt. Die Art und Weise, wie Goll in den frühen zwanziger Jahren mit antiken Stoffen umging, könnte einen Hinweis darauf geben, wie er in seinen späteren Werke, etwa in *Phèdre* (1947/48), die Antike behandelt. Es ist zu betonen, dass es sich bei *Der neue Orpheus* um ein Gedicht handelt, das in drei unterschiedlichen Fassungen aus den Jahren 1918 (deutsch), 1923 (französisch) und 1924 (deutsch) vorliegt. Das Interessante an dieser Entwicklung zur endgültigen dritten und wiederum deutschen Fassung, die dann mit geringen Änderungen auch als Grundlage für die Komposition von Weill gedient hat, besteht in ihrem dokumentarischen Charakter bezüglich Yvan Golls Abwendung vom Expressionismus. Der grosse Unterschied zu *Phèdre* liegt nun aber darin, dass es sich nicht um eine Bearbeitung eines klassischen Textes, sondern um eine freie Neugestaltung des Orpheus-Mythos handelt.

Doch bevor diese Entwicklung aufgezeigt werden soll, scheint die Darstellung einiger Bezugspunkte zwischen Goll und Weill angebracht. Zum Kontakt kam es wohl über den gemeinsamen Bekannten, den Schriftsteller Georg Kaiser (1878-1945), der Goll während seines Berliner Aufenthaltes vom Oktober 1924 im Zusammenhang mit der Uraufführung von dessen Drama *Methusalem oder Der Ewige Bürger* in seiner Zweitwohnung logieren liess.<sup>152</sup> Wie aus einem Brief an Claire Goll hervorgeht, in dem Golls Aufenthalt in Berlin bestätigt wird, besuchte Kaiser die Aufführung jedoch nicht.<sup>153</sup> Auch Kurt Weill hatte zu jener Zeit mit Georg Kaiser zu tun, und zwar im Zusammenhang mit dem Operneinakter *Der Protagonist* op. 15 (1924-1925), und so kam auch der Kontakt zwischen Goll und Weill zustande.

Weill vertonte den Text seit Anfang Juli 1925 und muss im August desselben Jahres damit fertig geworden sein. Die Uraufführung erfolgte zusammen mit der einaktigen Oper *Royal Palace* am 2. März 1927 in der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber. Auch für *Royal Palace* schrieb Yvan Goll das Libretto. Die Solovioline in der Kantate übernahm Rudolf Deman, den Sopranpart Delia Reinhardt.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. hierzu WACKERS, *Eurydike folgt nicht mehr*, 106f.

<sup>153</sup> Der Brief vom 14. Oktober 1924 von Yvan Goll (Berlin) an Claire Goll (Paris) ist abgedruckt in Goll, *Meiner Seele Töne*, 44.

<sup>154</sup> Die wenigen Angaben zur Entstehung finden sich bei WACKERS, *Eurydike folgt nicht mehr*, 127 und bei VILAIN und CHEW, *Iwan Goll and Kurt Weill*, 122f.

Die erste Fassung von Golls *Der neue Orpheus: Eine Dithyrambe*<sup>155</sup> von 1918 steht noch ganz im Zeichen des Expressionismus. Das Gedicht ist unterteilt in I. Unterwelt, II. Boulevard, III. Absythschenke, IV. Globus-Kino, V. Café, VI. Wildnis sowie VII. Absolution. Auf pathetische Weise fordern die Vertreter des Expressionismus die Veränderung der Welt, eine Abkehr von einer *l'art pour l'art*. Sie fordern durch Manifeste, Appelle und Anklagen eine Veränderung der Verhältnisse, eine Anteilnahme an dieser Welt; "die Ästhetik des Expressionismus steht im Zeichen des Visionären, Pathetischen und Expressiven."<sup>156</sup> Dabei steht die Kunst als Mittel der Veränderung an erster Stelle und gleichzeitig auch der "Gott der Kunst", Orpheus, der "ein Mann Gottes"<sup>157</sup> ist. Interessant ist die Tatsache, dass Goll das Gedicht eine Dithyrambe nennt, womit er auf den Ursprung der griechischen Tragödie verweist.<sup>158</sup> Kehren wir zurück zur Rolle von Orpheus, der zu einer Art Hoffnungsträger wird. "Während der expressionistischen Periode nimmt der Erlöser Gestalt in der Figur des Neuen Orpheus an, in der sich antiker Orpheusmythos und christlicher Erlöserglaube miteinander verbinden."<sup>159</sup> Diesem Gott der Kunst gelingt es, die Menschen zu befreien, indem er in die Unterwelt hinabsteigt, die Goll als eine schmutzige, stinkende Grossstadt beschreibt.

"Die Menschen hockten drunten in Fusel und Armut. Sie kannten Orpheus nicht. Ihr dunkles Rinnsal quoll durch die grauen Städte. [...] Die Menschheit hockte unten an der Erde. Er fühlte sie fern wie die Geliebte in der Unterwelt. Als Gott der Kunst musste er sie befreien. Und Orpheus stieg in die menschliche Unterwelt."<sup>160</sup>

Orpheus versucht mit seiner Musik, einem tristen und harten Leben Hoffnung zu schenken; überall versucht er sein Bestes zu geben: "Zwischen halbeins und halbzwei, Mittwochs, war er der schüchterne Klavierlehrer und erlöste ein Mädchen aus der Fessel der Mutter."<sup>161</sup> Doch die Menschen hörten ihn nicht und Orpheus "kehrt in seine Landschaft zurück". Erst im "dritten Jahrtausend" kommt er wieder; inzwischen haben die Menschen erkannt, dass Orpheus' Kunst Glaube ist. "Fern in Nacht und Geschichte lag die tägliche Unterwelt. Orpheus der Befreier sang. Er führte die Menschheit hinaus zur Absolution."<sup>162</sup> Orpheus und somit die Kunst ist der Erlöser der Menschheit.

<sup>155</sup> Die gesamte Lyrik von Yvan Goll wurde 1996 im Auftrag der *Fondation Yvan et Claire Goll Saint-Dié-des-Vosges* in vier Bänden zusammengestellt und herausgegeben von Barbara GLAUERT-HESSE.

<sup>156</sup> KNAUF, *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, 43.

<sup>157</sup> Goll, *Der neue Orpheus: Eine Dithyrambe 1918*, 99.

<sup>158</sup> Griechisches Chorlied aus dem Kult des Dionysos entstanden.

<sup>159</sup> KNAUF, *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, 45.

<sup>160</sup> Goll, *Der neue Orpheus: Eine Dithyrambe 1918*, 95 und 97.

<sup>161</sup> Ebd., 102.

<sup>162</sup> Ebd., 102.

Ganz anders gestaltete Goll die französische zweite<sup>163</sup> und die deutsche dritte<sup>164</sup> Fassung, die bedeutend kürzer sind. Durch die politischen Wirren um die deutsche Revolution (Novemberrevolution) des Jahres 1918 und die daraufhin in Deutschland etablierte Republik, liess der Enthusiasmus der Vertreter der Expressionisten nach und eine Ernüchterung machte sich breit.<sup>165</sup> Das drückte Goll auch im *Neuen Orpheus* aus, wenn er den früheren Gott der Kunst nun als durchschnittlichen Mann von der Strasse darstellt: "Jeder ist Orpheus"<sup>166</sup>. Goll lässt den einstigen Gott wiederum die alltäglichen Arbeiten eines Musikers durchexerzieren, vom Klavierlehrer über den Organisten bis zum Kinopianisten. Dies bietet Weill die Möglichkeit, unterschiedlichste Stile, in Form von sieben Variationen, zu verwenden; vom Walzer über die Zirkusmusik bis zum Marsch. In einer sachlichen und beinahe lapidaren Sprache schildert er die Eingebundenheit des Musikers ins - ökonomische - Leben der Zeit.

"Und um das Grotleske der Unverträglichkeit des Mythos mit seiner Übertragung auf bzw. in die Moderne auf die Spitze zu treiben, lässt Goll Orpheus neueste technische Errungenschaften zur Verbreitung seiner Musik nutzen wie Grammophone, Pianolas, Dampforgeln oder die drahtlose Übertragungsweise seiner Konzerte."<sup>167</sup>

Doch die positive Stimmung der Erlösung und Hoffnung ist der Ernüchterung gewichen; es gibt keine Erlösung oder Absolution für die Menschheit mehr. Und so endet das Gedicht äusserst tragisch mit den Worten: "Orpheus allein im Wartesaal / Schiesst sich das Herz entzwei!" Die freie Behandlung des Orpheus-Mythos, der aktuelle Zeitbezug, beziehungsweise der Einfluss der politischen Umstände auf den Inhalt des Gedichts, verdeutlichen eine komplett andere Antikenrezeption von Goll in den zwanziger Jahren, als in *Phèdre* am Ende seines Lebens. *Phèdre* ist nicht mit aktuellen Zeitbezügen versehen und ist vor allem nicht eine freie Bearbeitung des antiken Mythos, sondern orientiert sich klar an der antiken Tragödie und an einer Übersetzungstradition.

Abschliessend gilt es noch auf zahlreiche Werke hinzuweisen, die in Bezug auf die Antikenrezeption des 20. Jahrhunderts prägend waren. Im Rahmen dieser Arbeit bleibt es aber ungeklärt, inwiefern sie als Vorbild für Mihalovicis *Phèdre* gedient haben könnten. An erster Stelle ist Othmar Schoecks Literaturoper *Penthesilea* in einem Aufzug nach Heinrich von Kleist zu erwähnen, die 1927 in Dresden zur Uraufführung gelangte.<sup>168</sup> Auf den ersten Blick scheinen

<sup>163</sup> Goll, *Le nouvel Orphée*. 1917, 214-218.

<sup>164</sup> Goll, *Der Neue Orpheus*, 247-250.

<sup>165</sup> KNAUF, *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, 68f.

<sup>166</sup> Goll, *Der Neue Orpheus*, 247.

<sup>167</sup> WACKERS, *Eurydike folgt nicht mehr*, 111.

<sup>168</sup> HINRICHSSEN, *Das "Wesentliche des Kleist'schen Dramas"?: Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operneinakter Penthesilea*, 267-297.

*Phèdre* und *Penthesilea* nicht sehr viele Gemeinsamkeiten aufzuweisen, ist doch *Penthesilea* eine deutschsprachige Oper und eben nach einem schon bestehenden Text von Kleist, der indes äusserst radikal von Léon Oswald<sup>169</sup> zusammengestrichen wurde, komponiert worden. Durch die erwähnte Eliminierung jeglicher epischer Stellen erhöht sich das Tempo des Handlungsablaufes und lässt die Tragödie "wie ein Sturmwind"<sup>170</sup> vorüberraschen. Das erinnert an *Phèdre* von Mihalovici oder an *Antigone* von Arthur Honegger, wie später noch deutlicher gezeigt werden soll. In diesen Opern stellt man auch ein sehr hohes Aktionstempo fest. Anzufügen bleibt aber, dass in *Phèdre* immer wieder Ruhepole, die Chorstücke, eingefügt werden, die reflektierend Rechenschaft über die Handlung abgeben. Hier zeigt sich ein bedeutender Unterschied. Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses in Schoecks *Penthesilea* soll im Kapitel *Singstimme* dieser Arbeit genauer eingegangen werden. Nur soviel sei an dieser Stelle vorweggenommen: Schoeck verwendet eine grosse Palette von Möglichkeiten, wie ein Text in Musik gesetzt werden kann. HINRICHSSEN schreibt hierzu:

"Unter anderem führte sie zu der Konsequenz, Kleists Verse nicht durchgängig singen zu lassen, sondern sie auf ein Spektrum der Möglichkeiten vom Ariosen und Rezitativen über tonhöhenlos notierte rhythmische Deklamation bis hin zum Melodram und zum einfachen Sprechen zu verteilen."<sup>171</sup>

Wenngleich Mihalovici dieses Spektrum der Textvertonung in *Phèdre* nicht ausschöpft, er verwendet etwa das Melodram nicht, finden sich dennoch verschiedene Formen der "rhythmischen Deklamation", die differenziert und gezielt eingesetzt werden. Im Kapitel *Sprechgesang* soll darauf zurückgekommen werden. Nicht zuletzt ist auf die Verwendung einer Ostinato-Technik verwiesen, die auch bei Mihalovici eine Rolle spielt.

Folgende Werke, die im Zusammenhang mit dieser Arbeit aber nicht mehr detailliert betrachtet werden können, müssten ebenfalls zur Vervollständigung des Bildes der deutschen Antikenrezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinzugezogen werden: Die Oper *Orpheus und Eurydike* von Ernst Krenek auf einen Text von Oskar Kokoschka, die 1926 in Kassel uraufgeführt wurde, sowie das *Leben des Orest*<sup>172</sup> (1930) von demselben Komponisten. Zudem ist auch *Antigone* von Carl Orff nach Sophokles in der Übersetzung von Friedrich Hölderlin nicht zu vergessen. Das Werk wurde 1949 in Salzburg uraufgeführt.<sup>173</sup> Im Zusammenhang mit *Phèdre* bietet sich ein Vergleich mit Orff weniger an, unterscheiden sich die beiden Werke doch

<sup>169</sup> HINRICHSSEN, *Das "Wesentliche des Kleist'schen Dramas"?: Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operneinakter Penthesilea*, 273.

<sup>170</sup> Aussage von Othmar Schoeck zitiert nach Ebd., 274.

<sup>171</sup> Ebd., 273.

<sup>172</sup> Vgl. STEWARD, *Ernst Krenek: Eine kritische Biographie*, 104-110 für *Orpheus und Euridike* und 136-144 für *Das Leben des Orest*. Zudem VOGEL, *Gerettete Atriden: Zu Ernst Kreneks Das Leben des Orest*, 281-295.

<sup>173</sup> THOMAS, *"Ante oder post Antigone": Carl Orffs Evokation der Tragödie*, 245-257 und KUNZE, *Carl Orffs Tragödien-Bearbeitung: Vision des Anfänglichen*, 259-280.

bezüglich ihrer Tonsprache fundamental. Zudem sei noch auf das Drama *Alkestis* (1924 in Mannheim uraufgeführt) nach Euripides von Egon Wellesz hingewiesen, das durch die Integration des Ausdruckstanzes die Oper reformieren sollte. Kurze Zeit später verfasste der gleiche Komponist auf Anregung von Hugo von Hofmannsthal die Oper *Die Bakchantinnen*, die 1931 in Wien das erste Mal erklang. Auf sämtliche dieser erwähnten Werke müsste noch vertiefter eingegangen werden, was im Rahmen dieser Arbeit aber nicht geleistet werden kann.

#### **4. Antikenrezeption im französischsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts**

Die Rezeption der Antike und im Speziellen der antiken Tragödie im französischsprachigen Raum im beginnenden 20. Jahrhundert scheint weniger durch einen philosophischen Text über die Tragödie geprägt, der weit über die Philologie hinausreicht, wie Nietzsches *Geburt der Tragödie* etwa, sondern vielmehr durch innovative und zum Teil sehr freie Übersetzungen. Grundsätzlich lässt sich anmerken, dass die sogenannte "philhellenistische" Strömung in Frankreich, die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte und ihren Höhepunkt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hatte<sup>174</sup>, einerseits Einfluss auf den literarischen Bereich in Form einer "anti-romantischen" Bewegung ausübte, die eine neue Art der Lyrik forderte, wobei die "subjektive romantische Lyrik zugunsten einer unpersönlichen und objektiven Dichtkunst aufgegeben werden" sollte.<sup>175</sup> Andererseits beeinflusste sie auch die Wissenschaft, die Malerei und die Musik, wobei sich diese Bereiche gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark der Antike beziehungsweise antiken Sujets und Texten zuwandten.

Eine detaillierte Studie zu den antiken Sujets in der Musik um 1900 legte SCHNEIDER-SEIDEL vor, die im ersten Teil ihrer Arbeit auf die Einflüsse des Phänomens Antikenrezeption auf die Literatur und Kunst eingeht. Im zweiten Teil untersucht sie Werke von Claude Debussy, Lili Boulanger, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Jules Massenet, Florent Schmitt und nicht zuletzt Erik Satie, die jedoch meist nicht im Zusammenhang mit der antiken Tragödie stehen. Für das französische Tragödienverständnis des beginnenden 20. Jahrhunderts sind vielmehr die Tragödienübersetzungen oder Bearbeitungen der folgenden Personen sehr wichtig: Paul Claudel wollte den Übersetzungen von Leconte de Lisle (1818-1894), eine wichtige Figur in der französischen Antikenrezeption, eine ganz neue Art von Texten entgegensetzen. Claudel schrieb: "Eschyle doit être autre chose".<sup>176</sup> Henri Hoppenot löste sich ganz von der Tradition und reduzierte für Milhaud den griechischen Mythos auf dessen Kern. Jean Cocteau wiederum aktualisierte für Honegger und Strawinsky die Tragödien von Sophokles, verkürzte sie und machte sie schlagkräftiger. Und nicht zuletzt Yvan Goll, der für Mihalovici ebenfalls eine straff geführte, auf die Handlung beschränkte, aber mit Chorteilen ergänzte Tragödienbearbeitung nach Euripides und Seneca schuf. Verallgemeinernd lässt sich eine Tendenz zur Kürze und Aktualisierung feststellen, ein Befund, der im Folgenden indes noch differenziert werden muss.

---

<sup>174</sup> MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 281-289.

<sup>175</sup> Ebd., 283.

<sup>176</sup> Zitiert nach FLASHAR, *Inszenierung der Antike*, 136.



In Bezug auf musikalische Werke der Antikenrezeption in Frankreich der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nennt MÖLLER besonders die Namen Erik Satie und Darius Milhaud, jener mit *Mercure* (1924) und *Socrate* (1919) und dieser etwa mit der Trilogie *L'Orestie d'Eschyle*, welche die Bühnenmusiken *Agamemnon* op. 14 (1913/14) und *Les Choéphores* op. 24 (1915) sowie die Oper in drei Akten *Les Euménides* op. 41 (1917-22) umfasst.<sup>177</sup> Was Satie betrifft, ist anzumerken, dass es sich sowohl bei *Socrate* als auch bei *Mercure* nicht um musikdramatische Werke handelt. Das symphonische Drama *Socrate* ist vielmehr ein Werk für Orchester und Singstimme nach Dialogen von Platon in einer Übersetzung von Victor Cousin (1792-1867). Zudem ist *Socrate* nach dem Prinzip der "Musique d'ameublement" geschaffen und entspricht Saties Vorstellung einer "weissen" und "reinen" Antike: "Je m'occupe de la Vie Socrate. J'ai une 'frousse' de 'rater' cette oeuvre que je voudrais blanche et pure comme l'Antique."<sup>178</sup> Auch *Mercure* kann nicht mit den Bühnenwerken der Zeit mit antiken Sujets verglichen werden, ist dies doch ein auf Posen reduziertes Ballett.<sup>179</sup>

Die Trilogie von Milhaud demgegenüber ist dessen erste Auseinandersetzung mit der Antike im Bereich des Musiktheaters. Das Werk entstand auf Initiative von Paul Claudel (1868-1955), der vorschlug, seine Übersetzungen von Aischylos mit Musik zu versehen.<sup>180</sup> So entstanden bereits 1913 die ersten Teile zur Bühnenmusik von *Agamemnon*, die nur etwa zehn Minuten Musik umfasst und dem gesprochenen Text eine bedeutend wichtigere Stellung überlässt. Unmittelbar daran anschliessend entstand die Musik zu *Les Choéphores* und in Rio de Janeiro, wo Paul Claudel Botschafter war, die Oper in drei Akten *Les Euménides*, die eine Stunde und fünfzehn Minuten dauert. Die erste integrale szenische Aufführung erlebte die Trilogie erst 1963 auf Initiative von Karl Amadeus Hartmann.<sup>181</sup> Aussergewöhnlich in ihrer Neudeutung des Orpheus-Mythos ist Milhauds sehr kurze, eine halbe Stunde dauernde Oper in drei Akten *Les Malheurs d'Orphée* op. 85, auf einen Text von Armand Lunel. Das Werk wurde 1926 im *Théâtre de la Monnaie* in Brüssel uraufgeführt. Lunel und Milhaud verlegten die Handlung in die französische Camargue und machten aus Orpheus einen verschlossenen Bauern, der Wunder bewirken kann, und aus Eurydice eine Zigeunerin. Die Handlung ist komplett humanisiert und

---

<sup>177</sup> Offensichtlich ist dies lediglich eine Auswahl von Werken mit antiken Sujets. Eine ebenfalls unvollständige wengleich repräsentative Liste mit Werken aus dem 20. Jahrhundert mit antikem Stoff, die nicht nur auf Frankreich beschränkt ist, findet sich bei KUNZE, *Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 38-39 oder bei HINRICHSSEN, *Antike Heroinnen im Musiktheater der Moderne*, 199. Auch HIRSBRUNNER geht auf die antiken Sujets in der französischen Musik zwischen 1917-1929 ein und erwähnt die Komponisten Erik Satie, Igor Strawinsky, Arthur Honegger und Darius Milhaud. HIRSBRUNNER, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, 116-128.

<sup>178</sup> Zitiert nach SCHNEIDER-SEIDEL, *Antike Sujets und moderne Musik*, 208f. Vergleiche zu *Socrate* von Satie ebendiese Studie von SCHNEIDER-SEIDEL, *Antike Sujets und moderne Musik*, 205-214.

<sup>179</sup> Vgl. zu *Socrate* die Studie von WEHMEYER, *Erik Satie*, 230-250 und zu *Mercure* Ebd., 253-257.

<sup>180</sup> Vgl. zu der Zusammenarbeit zwischen Claudel und Milhaud auch FLASHAR, *Inszenierung der Antike*, 136ff.

<sup>181</sup> STEGEMANN, *Milhaud: Die Orestie (1963)*, 185-187.

schildert den Kampf um die Vereinigung von Orphée und Eurydice, die tatsächlich erst in der Todesstunde von Orphée, nachdem Eurydice an einer rätselhaften Krankheit gestorben ist, gelingt.<sup>182</sup> Von besonderem Interesse sind aber auch die drei *opéras minute* *L'Enlèvement d'Europe* op. 94 und *L'Abandon d'Ariane* op. 98 sowie *La Délivrance de Thésée* op. 99, von denen die erste im Auftrag von Paul Hindemith für das Festival *Deutsche Kammermusik Baden-Baden* von 1927 entstand und dort in der deutschen Übersetzung von Walther Klein am 17. Juli uraufgeführt wurde.<sup>183</sup> Die beiden anderen Kurzopern gelangten 1928 in Wiesbaden zur Uraufführung. Im Vergleich zu *Les Malheurs d'Orphée* komponierte Milhaud in den drei *opéras minute* jeweils eine Abfolge von Szenen von geradezu aphoristischer Kürze. Die Gegenreaktion zu den grossen Musikdramen des 19. Jahrhunderts, die sich im aufkommenden Einakter der Jahrhundertwende deutlich manifestiert, wird mit diesem Werk offensichtlich auf die Spitze getrieben. Zentral scheint im Hinblick auf die dramaturgische Gestaltung solcher Kurzopern die Struktur des Textes. Das Libretto lieferte in diesem Fall der Diplomat Henri Hoppenot, der kein professioneller Literat war, sondern vielmehr ein weit gereister und erfolgreicher französischer Botschafter - zwischen 1945 und 1951 übrigens in Bern -, der gerade aus diesem Grunde wohl unbekümmert an die Verfassung der Texte ging. Er gestaltete die Libretti meist frei nach dem antiken Mythos, verwendet also keine konkrete Vorlage. Einzig bei *La Délivrance de Thésée* persifliert er die französische Tragödie *Phèdre* von Jean Racine.<sup>184</sup> Das Erstaunliche an der dramaturgischen Gestaltung der Opern Milhauds ist ihre äusserst genaue Orientierung am klassischen Drama. Dies zeigt sich offensichtlich, in der Gliederung des Handlungsablaufs, der in fünf bis acht Szenen unterteilt ist.<sup>185</sup> Doch aufgrund des Umstandes, dass sich die Handlung in wenigen Minuten zum Höhepunkt und zur Katastrophe entwickeln muss, bleibt wenig Raum um einerseits die Personen an sich und andererseits ihre emotionale Entwicklung, welche die Handlung bedingt und weiterrückt, detailliert darzustellen. Es bietet sich vielmehr die Möglichkeit an, alle Gefühle als starre, unbewegliche Tatsachen darzustellen. "Jedes Gefühl wird auf schlagwortartige Kürze und Banalität reduziert und ist damit Motor einer ebenfalls auf ihr Minimum reduzierten Aktion."<sup>186</sup> Wichtig im Vergleich etwa auch zu den Libretti von Cocteau, die an späterer Stelle in diesem Kapitel zur Sprache kommen sollen, ist die Tatsache, dass es sich bei den Texten von Hoppenot um freie Bearbeitungen der antiken Stoffe handelt, die sich nicht an der Textstruktur einer bestimmten antiken Tragödie orientieren. Hoppenot reduziert die Handlung auf ein Skelett der nötigen Aktionen und erzielt dabei oft den Charakter einer Parodie. Der

<sup>182</sup> ANDRASCHKE, *Milhaud: Les Malheurs d'Orphée* (1926), 173-174.

<sup>183</sup> MALCOMESS, *Die opéras minute von Darius Milhaud*, 34.

<sup>184</sup> vgl. zur Bedeutung der Vorlage Ebd., 81ff.

<sup>185</sup> Ebd., 67ff.

<sup>186</sup> Ebd., 68.

schnelle Ablauf der Handlung entspricht ganz deutlich einer Tendenz im französischen Musiktheater, das auf eine Psychologisierung, auf eine Entwicklung und tiefe innere Auseinandersetzung mit den Gefühlen verzichtet. Dies wird sich auch bei den im Folgenden zu besprechenden Texten von Cocteau in der Vertonung von Honegger und Strawinsky oder auch bei Goll und Mihalovici bestätigen. Doch wenn im Zusammenhang mit Cocteau von einer "Vogelperspektive" auf die Tragödie die Rede ist, muss in Bezug auf Hoppenot und Milhaud nochmals eine Differenzierung vorgenommen werden, bezog sich Cocteau mit dieser Aussage doch auf seine Übersetzung des sophokleischen Textes, die im Sinne einer Vergröberung, einer Herausarbeitung von Konturen, als Neugewichtung und Neuformulierung verstanden werden sollte. Hoppenot hingegen wagte eine freie Bearbeitung und musste sich somit nicht mit einer Tradition auseinandersetzen.

Die Tatsache, dass Mihalovici seit den 20er Jahren in Paris tätig war und dort seine Studienzeit verbracht hatte, lässt vermuten, dass er auch in Kontakt mit Arthur Honegger und der Musik der *Groupe des Six* kam, die sich neben Honegger aus den Komponisten Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Georges Auric zusammensetzte.<sup>187</sup> Kontakte mit der *Groupe de Six* bestätigt Mihalovici selbst: "D'ailleurs dès mes débuts à Paris, j'avais suivi les Six : Milhaud m'attirait et plus encore Honegger. A travers eux, je subissais l'attraction, le vertige du plus grand des maîtres actuels..."<sup>188</sup> Aus diesem Grunde liegt es nahe, die musikdramatischen Werke von Honegger, und dabei möchte ich mich auf die Tragödie in drei Akten *Antigone* H. 65 (1924-27) nach einem Text von Jean Cocteau konzentrieren, genauer zu untersuchen.<sup>189</sup>

Mihalovici und Honegger hatten spätestens seit der Gründung der Gesellschaft zur Förderung der Kammermusik *Triton* im Jahre 1932 miteinander zu tun, da sie beide dem Exekutivkomitee angehörten.<sup>190</sup> Gemeinsam beteiligten sie sich auch an einer Sammlung von Stücken mit dem Titel *Parc d'attractions-Expo 1937*; Mihalovici steuerte das Werk *Un danseur roumain* und Honegger das Klavierstück *Scenic Railway* H. 115 (1937) bei.<sup>191</sup> Anhand der Briefe von Mihalovici an Paul Sacher lässt sich zudem aufzeigen, dass Honegger und Mihalovici auch nach dem Krieg in Verbindung blieben. Um 1951 scheint der Kontakt besonders eng gewesen zu sein,

<sup>187</sup> Eine eindrückliche analytische Studie zur Kammermusik der Groupe des Six liegt von Ursula ANDERS-MALVETTI mit dem Titel: *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six: Studien zu ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917-1921* vor.

<sup>188</sup> BRUYR, *Marcel Mihalovici*, 71.

<sup>189</sup> Zu *Antigone* von Honegger hat sich HIRSBRUNNER im Sammelband *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir* im Artikel *Die Situation des französischen Musiktheaters in der Zwischenkriegszeit*, 169-178 geäußert. Die Ausführungen bleiben jedoch an der Oberfläche.

<sup>190</sup> MELKIS-BIHLER, *Pierre-Octave Ferroud (1900-1936): Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich*, 442.

<sup>191</sup> HALBREICH, *Arthur Honegger: Un musicien dans la cité des hommes*, 185 und 303.

denn Mihalovici berichtet Sacher über eine Reise von Honegger nach Strassburg, wo seine *Symphonie n° 5 en ré, "Di Tre Re"* H. 202 (1950) zur Aufführung gelangte.<sup>192</sup> Doch bereits vorher scheint ein gutes Verhältnis zu Mihalovici bestanden zu haben, denn Honegger erwähnt ihn in einem Brief an seine Geliebte Suzanne-Charlotte Agassiz mit seinem Spitznamen: "Chip arrive ce soir car Sacher joue une pièce de lui."<sup>193</sup> An Ferdinand Leitner schreibt Mihalovici bezüglich dieses Spitznamens 1952: "Ihr Marcel (oder Chip wie ihn die Damen nennen...)"<sup>194</sup> Doch nun zur erwähnten Oper Honeggers, die in einer ersten Fassung eine Szenenmusik zu Jean Cocteau bearbeiteter Sophokles-Tragödie *Antigone* war. Zur Uraufführung dieser Fassung der *Antigone* kam es am 20.12.1922 im Pariser *Théâtre d'Atelier*<sup>195</sup>; das Werk wurde von der Presse aber nicht freundlich aufgenommen. Sodann arbeitete Honegger das Werk in der Zeit zwischen Januar 1924 und September 1927 zu einer Oper um.<sup>196</sup> Zur Uraufführung von *Antigone* H. 65 (1924/27) kam es am 28. Dezember 1927 im *Théâtre de la Monnaie* in Brüssel mit dem Chor und dem Orchester des *Théâtre royal de la Monnaie* unter der Leitung von Corneil de Thoran.<sup>197</sup> Für eine Neuaufführung im Jahre 1927 veränderte Cocteau die Struktur des Textes ein weiteres Mal, namentlich den Chor fasste er in einer Stimme zusammen. Doch auf die Oper von Honegger hatten diese Änderungen keinen Einfluss mehr. Kommen wir nun genauer auf Cocteaus Antikenrezeption und dessen Bearbeitung der sophokleischen Vorlage zu sprechen. Die Charakteristik von Cocteaus Bearbeitungen der Tragödie *Antigone* von Sophokles besteht darin, dass dieser kaum in den mythologischen Kern der Geschichte um die durch Kreon zum Tode verurteilte Antigone, der Tochter von Oedipus, eingreift. Vielmehr handelt es sich bei dieser Bearbeitung, man könnte sie auch als freie Übersetzung bezeichnen, um eine formale Umgestaltung, die das Ziel verfolgt, den Text zu aktualisieren und den Handlungsverlauf zu beschleunigen.<sup>198</sup>

Die formale Umgestaltung erreicht Cocteau durch das Verfahren einer "contraction", also durch das Zusammenfassen oder Zusammenziehen der Textvorlage. Im Vorwort der Ausgabe von 1928 schreibt Cocteau: "Antigone fut créée à Athènes en 440. Cette contraction a été représentée à

<sup>192</sup> Mihalovici (Paris) schildert diesen Umstand in einem Brief vom 20. Juni 1951 an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher). Dies wird durch HALBREICH, *Arthur Honegger: Un musicien dans la cité des hommes*, 255 bestätigt.

<sup>193</sup> Brief vom 26. Januar 1950 von Honegger (Pratteln) an Agassiz (Paris). Im Konzert vom 27. Januar 1950 dirigierte Paul Sacher die *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 (1946) von Mihalovici. Vergleiche oben das Kapitel *Marcel Mihalovici und Paul Sacher*.

<sup>194</sup> Brief vom 21. März 1952 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>195</sup> Erwähnt in FLASHAR, *Inszenierung der Antike*, 148 und bei HALBREICH, *Arthur Honegger: Un musicien dans la cité des hommes*, 106, der indes den 21. Dezember als Datum der Uraufführung angibt und dazu vermerkt: "En décembre, Honegger écrit une musique de scène pour L'Antigone de Jean Cocteau, créée au Théâtre de l'Atelier le 21. Cette brève partition sera publiée dès janvier 1923 dans le supplément musical des Feuilles libres."

<sup>196</sup> HALBREICH, *L'oeuvre d'Arthur Honegger*, 584.

<sup>197</sup> HALBREICH, *Arthur Honegger: Un musicien dans la cité des hommes*, 550.

<sup>198</sup> Vgl. zu Cocteau auch BÖSCHENSTEIN, *Antigone und Oedipus Rex: Sophokles – Hölderlin – Cocteau*, 145-157.

l'Atelier, le 20 décembre 1922."<sup>199</sup> Doch was versteht Cocteau unter "contraction"? Wird der originale Text tatsächlich verkürzt und zusammengefasst? ASENBAUM resümiert dazu: "[...] der Text [...] ist in freier Prosa gehalten, aber jeder Schmuck der Rede, alles bildlich Ausgedrückte fehlt oder ist auf die knappste sachliche Aussage reduziert, die sich in kurzen Hauptsätzen bewegt." Zudem fügt sie bezüglich der Sprache an: "Vielfach sind Gesprächswendungen der Volkssprache hinzugefügt [...] Vergröberung oder nackter Tatbestand treten an die Stelle alles Illustrierenden [...]"<sup>200</sup> Diese Aussage mag etwa für den Beginn des Prologs (1-10) zutreffen. Cocteau formuliert wie folgt:

"ANTIGONE Ismene, Schwester, weißt du eine einzige Geißel aus dem Erbe Ödipus', die Zeus uns erspart? Nun, ich will dir eine weitre nennen. Errate, welche Schmach unsere Feinde gegen uns vorbereiten."<sup>201</sup>

Die Übersetzung des sophokleischen Originals durch ZINK lautet indes wie folgt:

"AN. Vom gleichen Blut, schwesterlich verbunden, Ismenes kennst du nur eines der von Ödipus herkommenden Leiden, welches Zeus an uns beiden noch Lebenden nicht erfüllt? Denn nichts Schmerzendes, nichts ohne Unheil, nichts Schändliches, nichts Entehrendes gibt es, das ich nicht in deinem und meinem Unglück gesehen habe. Und jetzt, was ist dies wieder – wie sie sagen – für eine Verfügung, die der Herr des Militärs vor allem Volk verkünden ließ? Weißt du etwas und hast du's gehört? Oder merkst du gegen die Freunde gerichtete Anschläge der Feinde nicht?"<sup>202</sup>

Offensichtlich entrümpelt Cocteau die Textvorlage gründlich. Er reduziert auf Hauptsätze und lässt etwa Verdeutlichungen, wie "nichts Schmerzendes, nichts ohne Unheil, nichts Schändliches, nichts Entehrendes" aus. Trotzdem kann aber von einer Übersetzung gesprochen werden, was die Analyse des gesamten Prologs zeigt. Cocteau ändert in seiner Übersetzung nicht die Anzahl der Repliken des Dialogs zwischen Ismène und Antigone, sondern kürzt innerhalb der einzelnen Repliken und steigert so die Häufigkeit des Wechsels der Rede (Unterbrechungsfrequenz).<sup>203</sup> Deutlich zeigt sich aber die relativ enge Orientierung an der sophokleischen *Antigone*, wenn Antigone Ismène von der Absicht Créons berichtet, dass Polyneikes nicht beerdigt werden darf. Hier kürzt Cocteau kaum. Ganz anders hingegen verfährt Cocteau bei den Chorliedern, den Stasima, die er grundsätzlich aktualisiert und in eine neue Sprache gießt; auf diese Tatsache hat MÖLLER bei der Analyse des Textes im Sinne einer weiteren Differenzierung nicht klar hingewiesen. Zur Demonstration sei das erste Chorlied (332-383) zitiert und der Bearbeitung von

<sup>199</sup> Cocteau, *Antigone*, 87. "Antigone wurde im Jahre 440 in Athen geschrieben. Diese zusammengezogene Fassung wurde am 20. Dezember 1922 im 'Atelier' aufgeführt." Deutsche Übersetzung von PLOOG, *Antigone*, 260.

<sup>200</sup> ASENBAUM, *Die Griechische Mythologie im Modernen Französischen Drama*, 137 zitiert nach MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 301.

<sup>201</sup> Die Übersetzung stammt von PLOOG, *Antigone*, 261; der Originaltext bei Cocteau lautet: "Ismène, ma soeur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Oedipe que Jupiter nous épargne? Eh bien, je t'en annonce un autre. Devine la honte que nos ennemis préparent contre nous." COCTEAU, *Antigone*, 91.

<sup>202</sup> Es wurde folgende Edition und Übersetzung der *Antigone* von Sophokles hinzugezogen: Sophokles, *Antigone*, Griechisch / Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Norbert ZINK.

<sup>203</sup> Zur Frage der Unterbrechungsfrequenz und Replikenlänge vgl. PFISTER, *Das Drama*, 197ff.

Cocteau gegenübergestellt. Ich denke, dass sich bei den Chorliedern die Bezeichnung "Bearbeitung" rechtfertigen lässt. Cocteaus Vorgehen überrascht indes nicht, möchte er doch den Fortgang der Handlung beschleunigen, was bedeutet, dass er die betrachtenden Stellen möglichst zu beschränken und die dramatischen Partien keinesfalls zu kürzen hat.

"ERSTES STANDLIED

*CHOR.*

Strophe 1

Vielgestaltig ist das Ungeheure, und nichts ist ungeheurer als der Mensch; dieses Wesen geht auch über das graue Meer im winterlichen Südwind, unter rings aufbrüllendem Wogenswall kommt es hindurch, der Götter höchste dann, die Erde, unzerstörbare, unermüdliche erschöpft es sich bei kreisenden Pflügen Jahr für Jahr, mit dem Rossegeschlecht sie umwühlend.

Gegenstrophe 1

Den Stamm munterer Vögel umgarnt er und fängt sie und wilder Tiere Völker wie des Meeres Salzbrut in Fallen, aus Netz gesponnen, der allzu kluge Mensch. Er zähmt aber mit Listen das frei schweifende Tier in den Bergen, das mähnige Pferd zügelt er mit Nacken umgebendem Joch und den unbezwingbaren Bergstier.

Strophe 2

Sprache und windschnelles Denken und staatenlenkenden Trieb lehrte er sich und Geschosse unwirtlichen Reifes, unter freiem Himmel und in bösem Regen zu fliehen, überall durchkommend. Verlegen geht er an nichts Künftiges; vor Hades allein wird er sich kein Entrinnen schaffen, schwer heilbare Krankheiten hat er im Griff.

Gegenstrophe 2

Als klug anwendbar besitzt er die Kunst der Erfindung über alles Erwarten, und er schreitet bald zum Schlechten, bald zum Guten. Die Gesetze des Landes bringt er zur Geltung und der Götter eidlich verpflichtet Recht, in der Stadt hoch oben; von der Stadt ausgeschlossen, wer sich dem Unrecht ergibt des Wagemuts wegen. Weder sei mir Gast am Herde noch gleichen Sinnes, wer solches tut."<sup>204</sup>

Cocteau reduziert dieses Chorlied auf den folgenden, wenig metaphorisch umschreibenden, sondern vielmehr knapp und sachlich gehaltenen Text. Die Verwendung von äußerst prägnanten Hauptsätzen ist offensichtlich.

"CHOR Der Mensch ist seltsam. Der Mensch fährt zur See, der Mensch arbeitet, der Mensch jagt, der Mensch fischt. Er bändigt Pferde. Er denkt. Er spricht. Er erfindet Gesetze, er weiß sich zu wärmen, und er deckt sein Haus. Er überwindet Krankheiten. Die einzige Krankheit, die er nicht überwinden kann, ist der Tod. Er tut Gutes und Böses. Er ist ein rechtschaffener Mensch, wenn er den Gesetzen des Himmels und der Erde folgt, dagegen hört er auf, es zu sein, wenn er ihnen nicht mehr gehorcht. Möge nie ein Unbotmäßiger bei mir zu Gast sein. Ihr Götter, welch seltsames Wunder! Es ist unglaublich, aber es ist wahr. Ist das nicht Antigone? Antigone! Antigone! Solltest du ungehorsam gewesen sein? Wärest du so wahnsinnig gewesen, dich zugrunde zu richten?"<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Sophokles, *Antigone*, übersetzt und herausgegeben von Norbert ZINK.

<sup>205</sup> Deutsche Übersetzung von PLOOG, *Antigone*, 264ff.; der Originaltext bei Cocteau lautet: "L'homme est inouï. L'homme navigue, l'homme laboure, l'homme chasse, l'homme pêche. Il dompe les chevaux. Il pense. Il parle. Il invente des codes, il se chauffe et il couvre sa maison. Il échappe aux maladies. La mort est la seule maladie qu'il ne guérisse pas. Il fait le bien et le mal. Il est un brave homme s'il écoute les lois du ciel et de la terre, mais il cesse de l'être s'il les écoute plus. Que jamais un criminel ne soit mon hôte. Dieux, quel prodige étrange. C'est incroyable, mais c'est vrai. N'est-ce pas Antigone? Antigone! Antigone! Aurais-tu désobéi? Aurais-tu été assez folle pour te perdre!" COCTEAU, *Antigone*, 105f.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Cocteaus berühmtes Vorwort zu *Antigone* in der Vertonung von Honegger besser verstehen:

"C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j'ai voulu traduire Antigone. A vol d'oiseaux de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus. Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. A force d'y habiter nous les contemplant distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois."<sup>206</sup>

Cocteaus bildliche Beschreibung seines Bearbeitungsprozesses, der neben einer Aktualisierung zum Teil auch eine Verkürzung zum Ziel hatte, zeigt, dass durch sein Verfahren der Entschlackung und Aktualisierung gewisse Details des originalen Textes verloren gehen können. Die Frage der Aktualisierung, wobei MÖLLER auf die "moderne französische Prosa"<sup>207</sup> von Cocteau hinweist, wird in der Literatur unterschiedlich bewertet.<sup>208</sup> FLASHAR sieht wenig Bezug zu einer zeitgeschichtlichen Aktualität, die aber wohl auch MÖLLER nicht aus dem Stück herauslesen möchte:

"Das Ergebnis ist zunächst eine *Antigone* aus der Vogelperspektive, jene vielzitierte 'photographie de la Grèce en aéroplane', das in einer Art anatomischer Reduktion das Knochengerüst der Dichtung in einer neuartigen, konzentrischen Monumentalität wie eine archaische Statue hervortreten lässt. Cocteaus *Antigone* ist eine der wenigen freien Bearbeitungen einer griechischen Tragödie, die keinerlei aktuellen Zeitbezug aufweist, sondern deren Konzept ein rein ästhetisches ist."<sup>209</sup>

GRIMM weist darauf hin, dass *Antigone* noch in einem anderen Sinn aktuell ist. Er sieht in diesem Werk eine "ästhetische Revolte" Cocteaus gegen sich selbst aber auch gegen sein literarisches Umfeld. Cocteaus ambivalentes Verhältnis gegenüber dem Dadaismus und Surrealismus des Pariser Umfeldes lässt ihn ein Stück gegen diese Strömung schreiben: "Gegen die radikale Traditionsfeindlichkeit von Dada und Surrealismus setzt Cocteau in *Antigone* die Rückkehr zu einer aufpolierten, modernisierten Antike" und leistet dadurch für das französische Musiktheater "Pionierarbeit".<sup>210</sup>

Durch seine Art der Übersetzung beziehungsweise Bearbeitung der sophokleischen Vorlage erreicht Cocteau eine wichtige Grundvoraussetzung für einen Opernstoff: eine adäquate Kürze<sup>211</sup>. Dadurch erhält das Drama eine für die Opernbühne entscheidend wichtige Beschleunigung des Handlungsablaufes. Diesem schnellen Handlungsverlauf steht eine durch Cocteau

<sup>206</sup> Zitiert nach dem Vorwort des Klavierauszuges zu *Antigone*, Senard, 1927 mit der Platten-Nr. E.M.S. 7297.

<sup>207</sup> MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 304.

<sup>208</sup> Auch GRIMM, *Cocteaus Antikendrama Antigone: Aktualisierung und Aktualität des Mythos*, 207-220 setzt sich mit der Frage der Aktualität auseinander und verweist auf eine "formal-ästhetische Aktualisierung".

<sup>209</sup> FLASHAR, *Inszenierung der Antike*, 148 sowie ähnlich in FLASHAR, *Klassizistische Ansichten der Antike in den zwanziger Jahren*, 231.

<sup>210</sup> GRIMM, *Cocteaus Antikendrama Antigone: Aktualisierung und Aktualität des Mythos*, 217ff.

<sup>211</sup> Vergleiche dazu GIER, *Das Libretto: Theorie und Geschichte*, 33.

vorgeschriebene statische Inszenierung gegenüber. Cocteau schreibt im Vorwort der Ausgabe von 1928:

"L'extrême vitesse de l'action n'empêche pas les acteurs d'articuler beaucoup et de remuer peu. Le chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. Cette voix sort d'un trou, au centre du décor. Naturellement, aucune figuration n'escorte les personnages. Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles l'une contre de l'autre."<sup>212</sup>

Auf die Frage der Beschleunigung soll im Bezug auf *Phèdre* ebenfalls eingegangen werden. Im Kapitel *Literarische Vorbilder* gilt es zu erläutern, ob Goll ein ähnliches Verfahren wie Cocteau anwendet, reduziert dieser doch das griechische Original auch auf sein Handlungsgerüst, lässt alle beschreibenden, individualisierenden Elemente weg und erreicht so einen äusserst kompakten Handlungsverlauf. Ein Vergleich mit *Phèdre* bietet sich also offensichtlich an. Als Unterschied ist aber zu nennen, dass es sich bei *Phèdre* um einen Einakter handelt, bei *Antigone* um ein Werk von elf Szenen, die in drei Akte aufgeteilt sind.<sup>213</sup> Zudem ist das Bearbeitungsverfahren von Goll weniger "authentisch", im Gegensatz zur genauen Orientierung an dem sophokleischen Original bei Cocteau, führt Goll doch den Selbstmord von Theseus ein. Eine ähnliche Änderung der mythologischen Grundlage wäre auch bei Cocteau möglich gewesen, bleibt doch bei dessen *Antigone* Créon ebenfalls als gebrochener Mann zurück, weil er Antigone in den Tod getrieben und seinen Sohn sowie seine Ehefrau Euridice verloren hat. Cocteau unterlässt aber eine weitere "äußerliche" Dramatisierung und lässt Créon als gebrochenen Mann zurück, der mit seinem Schicksal zu leben hat.

Abschliessend gilt es noch einige analytische Punkte zur Sprache zu bringen, und diese mit *Phèdre* von Mihalovici in Beziehung zu setzen. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass Honegger den Text von Cocteau in eine gespannt dissonante Tonsprache, oder anders formuliert, in eine "schroffe und spröde Tonalität"<sup>214</sup> taucht, die den rasanten Handlungsverlauf weniger bremst als diesen vielmehr unterstützt. Mehrere Gründe erklären dieses Phänomen. Einerseits wählt Honegger für die dialogischen Partien tatsächlich meist sehr schnelle Tempi (Allegro und Presto). Lediglich bei einigen lyrischen Stellen der Chorführerinnen (Ziffer 59)<sup>215</sup> vor der sechsten Szene oder vor der achten Szene (Ziffer 77) finden sich langsamere Tempi, etwa *Adagio espressivo*. Andererseits ist es die Art und Weise, wie Honegger den handlungsorientierten Text vertont. Honegger verwendet eine melodisch klar definierte Deklamationsweise, die keine Wortwiederholungen kennt und somit die Handlung konsequent weitertreibt. Honegger legt

<sup>212</sup> COCTEAU, *Antigone*, 89.

<sup>213</sup> Die Frage der Segmentierung des Dramas wird im Kapitel *Inhalt und Dramaturgie* besprochen und weiter unten nochmals in Bezug auf Honegger vertieft.

<sup>214</sup> FRANKE, *Honegger: Antigone (1927)*, 105.

<sup>215</sup> Die Ziffern beziehen sich auf den Klavierauszug, erschienen 1927 bei *Senart* mit der Platten-Nr. E.M.S. 7297.



diesbezüglich grossen Wert auf die Textverständlichkeit, sollte doch dem Gang der Handlung unbedingt gefolgt werden können. Die eigenständige Art der Melodiebildung, die Honegger wählt, könnte auch in Bezug auf *Phèdre* von Mihalovici eine Rolle spielen. Honegger schreibt hierzu:

"Voici quelles ont été mes préoccupations en écrivant la musique d'Antigone: 1° - Envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement. 2° - Remplacer le récitatif par une écriture vocale mélodique ne consistant pas en tenues sur les notes élevées (ce qui rend toujours le texte incompréhensible) ou en lignes purement instrumentales; mais au contraire en cherchant une ligne mélodique créée par le mot lui-même, par sa plastique propre, destinée à en accuser les contours et en augmenter le relief. 3° - Chercher l'accentuation juste principalement dans les consonnes d'attaque en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouses. Pour le reste, faire l'honnête ouvrage d'un honnête ouvrier."<sup>216</sup>

Interessant ist sicherlich der von Honegger angeführte zweite Punkt, dass sich die Melodik den Worten anpasst und sich nach deren Beschaffenheit richtet. Dies kann wohl allgemein auch für *Phèdre* gelten; jedenfalls soll dies zur Diskussion gestellt werden und im Kapitel *Singstimme* nochmals behandelt werden. Diesem vokalen Element der Oper wird ein instrumentales Element gegenübergestellt, das SPRATT<sup>217</sup> in seiner ausführlichen Analyse eingehend untersucht hat. Die aus zahllosen Motiven bestehende und polyphon gearbeitete Begleitung steht der Gesangsstimme kontrastierend gegenüber.

Eine interessante Gemeinsamkeit zwischen Honegger und Mihalovici betrifft die Verwendung von Sprechgesang. Bei Honegger findet sich der Sprechgesang bekanntlich in zahlreichen seiner dramatischen Werken. Nur als Beispiel sei die cantate sacrée *La Danse des morts* H. 131 (1938) erwähnt, bei welcher im zweiten Teil mit dem Titel *Danse des morts* im kleinen Chor Sprechgesang verwendet wird. Dieser wird auf einem Fünfliniensystem adiastematisch notiert, im Unterschied zur Notationsweise in *Antigone* jedoch ohne Notenköpfe. Die Verwendung des Sprechgesangs beschränkt Honegger auf Créon und auf eine Chorführerin, wobei sich besonders dort verschiedene Deklamationsebenen aufzeigen lassen. Im Zusammenhang mit Créon sei auf die sechste Szene hingewiesen, in welcher Hémon seinen Vater Créon umzustimmen versucht. Als Hémon seinem Vater die öffentliche Meinung zu seinem Verhalten vorträgt, platzt diesem plötzlich der Kragen und er schreit in Sprechgesang seinen Unmut laut heraus (2 vor Ziffer 73). Grundsätzlich kann aber gesagt werden, dass der Sprechgesang nicht dieselbe Bedeutung hat wie bei Mihalovici, der charakteristischere Passagen dieser Ausdrucksmöglichkeit gewidmet hat.

Eine interessante Parallele zwischen *Phèdre* von Mihalovici und *Antigone* von Honegger lässt sich auch im Zusammenhang mit der Funktion der Zwischenspiele aufzeigen, von denen es bei

<sup>216</sup> Vorwort des Klavierauszuges, erschienen 1927 bei *Senard* mit der Platten-Nr. E.M.S.7297.

<sup>217</sup> SPRATT, *The Music of Arthur Honegger*, 93-146.

Honegger zwei gibt, jeweils als Überleitung vom ersten zum zweiten Akt bzw. vom zweiten zum dritten Akt. Um zu verstehen, welche Funktion diese übernehmen, soll zuerst auf die Struktur der Tragödie und ihre Segmentierungseinheiten eingegangen werden. Wie bereits kurz angemerkt, hält sich Cocteau relativ streng an die Struktur der sophokleischen Vorlage. Auch er segmentiert nicht in Szenen und Akte. Der Aufbau der Handlung bei Sophokles gestaltet sich folgendermaßen:

Nach dem dialogisch gesprochenen Prolog mit dem erregenden Moment,<sup>218</sup> der Absicht von Antigone ihren Bruder Polyneikes zu begraben, was Kreon verboten hatte, weil dieser unehrenhaft gekämpft hatte, schliesst das Einzugslied des Chores (Parodos) an.<sup>219</sup> Diesem folgen nach FREYTAG die Elemente der Steigerung, wobei nach jedem Auftritt (Episode) ein Stasimon (Stasimon) anschliesst, wie die Tabelle zeigt. Der erste Auftritt beinhaltet die Nachricht, dass Polyneikes beerdigt wurde sowie Kreos Forderung, den Täter zu fassen. Der zweite Auftritt bringt die Festnahme von Antigone und ihr Geständnis, die Tat vollbracht zu haben. Zudem behauptet die Schwester Ismene, dass sie eine Mitschuld am Tun von Antigone habe. Der dritte Auftritt schildert das Flehen von Antigones Verlobtem Haimon, der Kreon die Meinung des Volkes kundtut. Der Höhepunkt der Tragödie ist Antigones Pathosszene<sup>220</sup> (Klagelied), die den Befehl von Kreon beinhaltet, Antigone wegzubringen und im Grab einzuschliessen.<sup>221</sup> Danach empfindet man die Handlung als fallend. Es folgt der Auftritt des Sehers Teiresias, der Kreon rät, Antigone zu begnadigen. Kreon beschliesst, Antigone frei zu geben, doch fällt dieser Entschluss spät. Nach dem fünften Stasimon, einem Jubelgesang, folgt die Katastrophe (Schlusszene). Der Botenbericht schildert den Selbstmord von Antigone und Haimon und aufgrund dieser tragischen Entwicklung auch den von Eurydike.

| Äussere Form <sup>222</sup> | Innere Form nach FREYTAG <sup>223</sup> | Innere Form nach Aristoteles <sup>224</sup> |
|-----------------------------|---|---|
| Prolog [1-99]               | Einleitung; erregendes Moment           | Verknüpfung/Knoten <sup>225</sup>           |
| Parodos [100-161]           |   |   |
| 1. Episode [162-331]        | Steigerung                              |   |
| 1. Stasimon [332-383]       |   |   |
| 2. Episode [384-581]        | Steigerung                              |   |
| 2. Stasimon [582-630]       |   |   |
| 3. Episode [631-780]        | Steigerung                              |   |

<sup>218</sup> Vgl. zur Analyse von Sophokles' *Antigone* FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 147 und zum erregenden Moment ebd., 105.

<sup>219</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1452b (Kap. 12) zur Unterteilung der Tragödie: "Die Teile, die sich aus der Ausdehnung ergeben, d.h. die Abschnitte, in die man sie gliedern kann, sind folgende: Prolog, Episode, Exodos und Chorpartie, die ihrerseits eine Parodos oder ein Stasimon sein kann."

<sup>220</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 148.

<sup>221</sup> Zum Wendepunkt (Peripetie) vergleiche Aristoteles, *Poetik*, 1452a-1452b, (Kap. 11).

<sup>222</sup> Terminologie nach Aristoteles, *Poetik*, 1452b (Kap. 12).

<sup>223</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 147f.

<sup>224</sup> Aristoteles, *Poetik*, 1455b-1465a sowie 1454b-1455.

<sup>225</sup> Ebd., 1455b-1456a (Kap. 18).

|                         |  |                           |
|-------------------------|--|---------------------------|
| 3. Stasimon [781-805]   |  |                           |
| 4. Episode [806-943]    | Höhepunkt                                  |                           |
| 4. Stasimon [944-987]   |  |                           |
| 5. Episode [988-1114]   | Moment der letzten Spannung <sup>226</sup> | Peripetie und Anagnorisis |
| 5. Stasimon [1115-1154] |  |                           |
| Exodos [1155-1353]      | Katastrophe                                | Lösung des Knotens        |

Die Segmentierung durch Honegger entspricht nicht immer dem sophokleischen Vorbild beziehungsweise der freien Übersetzung von Cocteau. Meist fügt Honegger eine neue Szene für die Standlieder, sowie für die darauf folgenden Auftritte ein. Die Szeneneinteilung erfolgt meist nach einem partiellen Konfigurationswechsel,<sup>227</sup> etwa wenn eine neue Person auftritt. Dies macht Honegger so konsequent, dass er etwa im zweiten Auftritt, wenn Antigone erwischt wird und vor Créon tritt, den Auftritt von Ismène durch eine Szene abtrennt (5. Szene). Gleiches gilt für den Abgang von Hémon im dritten Auftritt (7. Szene). Die Akteinteilung folgt gemäss PFISTER dem Prinzip des totalen Konfigurationswechsels, also entweder nach dem Wechsel aller Personen, die auf der Bühne waren, oder, und dies scheint mir für Honegger wichtig, nach "der Unterbrechung der zeitlichen Kontinuität".<sup>228</sup> Der zweite Akt folgt bei Honegger nach dem ersten Interlude, das von Orchester und Chor bestritten wird. Antigone tritt auf und ist dem Verbrechen überführt.

Die Unterbrechung des zeitlichen Kontinuums lässt sich somit insofern als Argument für die Segmentierung in Akte heranziehen, als notwendigerweise Zeit zwischen dem Bericht des Boten, dass Polyneikes beerdigt wurde, und der erfolgreichen Suche nach dem Schuldigen, verstreichen musste. Die gleiche Argumentation lässt sich für das Ansetzen des dritten Aktes vor dem Botenbericht anführen. Nachdem Créon Hals über Kopf aufgebrochen war, um Antigone aus dem Grab zu befreien, und nach dem Botenbericht, der über die tragische Entwicklung berichtet, verging eine gewisse Zeit. Honegger gestaltet diese Aktübergänge, anders als Mihalovici, nicht als reine Orchesterzwischenstücke, sondern sie beinhalten auch den Chor, der ansonsten, ausser in der zweiten Szene, eine untergeordnete Rolle spielt.<sup>229</sup> Das Zwischenstück ist das Bindeglied zwischen dem Beschluss von Créon, Antigone trotzdem frei zu geben, nachdem ihn Tirésias für seine Starrköpfigkeit verflucht hat, und der Benachrichtigung des Boten, dass sich Hémon, Créons Sohn, umgebracht und dessen Verlobte Antigone sich erhängt habe. Créon ist mit seinem Beschluss zu spät gekommen. Das Zwischenstück mit Beteiligung des Chores feierte noch mit

<sup>226</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 117.

<sup>227</sup> PFISTER, *Das Drama*, 312ff.

<sup>228</sup> Ebd., 313.

<sup>229</sup> Neben dem Chor spielen auch die Chorführer eine wichtige Rolle, die meist solistisch aus dem Chor hervortreten. Für eine spätere Aufführung von 1927 hatte Cocteau sein Konzept nochmals geändert und den Chor in einer Stimme zusammengefasst, um seiner idealen Inszenierungsvorstellung näher zu kommen. Diese sah möglichst wenig Bewegung auf der Bühne vor, was auch durch die Reduktion der Beteiligten erreicht wurde. Honegger übernahm für seine Oper diese Umformung jedoch nicht. Vergleiche zu dieser Frage MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 308ff. und FLASHAR, *Inszenierung der Antike*, 149.

einer Hymne an Bacchus, mit fanfarenhafter Bläserbegleitung, die Befreiung Antigones, doch diese Freude war verfrüht. Das sehr expressiv, meist im dreifachen Forte gehaltene Orchesterzweischenspiel lässt das bittere Ende erahnen. Ähnlich wie bei Mihalovici, und das ist noch ein Element, das über den Umstand der Unterbrechung des zeitlichen Kontinuums hinausgeht, übernimmt bei Honegger das Zwischenspiel die Aufgabe, die Handlung zu illustrieren, die nicht auf der Bühne geschehen kann oder soll. Erst durch einen Boten erfährt das Publikum vom Schicksal Antigones und Hémons.

Etwa zu derselben Zeit wie *Antigone* entstand auch Cocteau's Theaterstück *Oedipe-Roi* (1922), das dieser als *adaption libre d'après Sophocle* bezeichnet<sup>230</sup> und in dem er seine Vorstellung einer aktualisierten Antike, die sich durch eine moderne Sprache und eine spezifische Inszenierung manifestiert, verwirklichte.<sup>231</sup> Die spätere Umarbeitung und lateinische Übersetzung bildete die textliche Grundlage für Igor Strawinskys *opéra-oratorio en deux actes d'après Sophocle Oedipus Rex* (1926-1927).<sup>232</sup> Im Gegensatz zu *Antigone* von Honegger muss hier mehr von einer monumentalisierten als von einer aktualisierten Antike gesprochen werden. Auch die Möglichkeit einer vertieften Psychologisierung wird durch eine Vergröberung und Vereinfachung des Textes ausgeschlossen, eine Tendenz, die für die französische Antikenrezeption von Anbeginn charakteristisch war und was auch die Werke von Milhaud und Honegger zeigen. Das Bearbeitungsverfahren bei *Oedipe-Roi* war in Bezug auf die antike Vorlage sehr ähnlich wie bei *Antigone*, wendet Cocteau doch auch hier das Vorgehen der *contraction* an. Cocteau ging in diesem Fall aber noch radikaler vor, reduzierte er doch die Anzahl an Personen und kürzt die Dialoge radikal. Im eigentlichen Sinne bleibt nur noch ein auf kurze Hauptsätze reduziertes Skelett<sup>233</sup> der sophokleischen Vorlage übrig. Zur Simplifizierung trägt auch ein wiederholendes Moment, etwa im Eingangschor, bei. Grundsätzlich also führt Cocteau seine Tendenzen der Vereinfachung und nicht zuletzt Aktualisierung der antiken Vorlage voran, rührt aber wiederum nicht an der inhaltlichen Integrität von Sophokles' *König Oidipus*. Die entscheidende Umdeutung im Sinne einer Monumentalisierung erlangte der Text durch die Übersetzung in die lateinische Sprache und die Vertonung von Igor Strawinsky. Im Jahre 1925 machte sich Cocteau auf Wunsch von Strawinsky an die nochmalige Umarbeitung und verstärkte die Tendenz der Verkürzung und Simplifizierung;<sup>234</sup> anschließend wurde der Text von Jean Guenole-Louis Daniélou ins

<sup>230</sup> Die Entstehungszeit scheint umstritten vgl. dazu MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 314-317.

<sup>231</sup> Zur Inszenierung vgl. Ebd., 323-330.

<sup>232</sup> Vgl. zu *Oedipus Rex* auch GOUBAULT, *Igor Strawinsky*, 227-231 und DANUSER, *Ursprung und Gegenwart. Anverwandlungen des Mythos durch Musik*, 309-311.

<sup>233</sup> MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 306.

<sup>234</sup> Vgl. hierzu MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 338-350.

Lateinische übersetzt. Die Frage der Monumentalisierung oder auch tendenziell statischen Wirkung des Werkes, die dem drängenden Handlungsverlauf bei Honeggers *Antigone* entgegensteht, lässt sich zweifach thematisieren. Zum einen trägt sicher die von Strawinsky und Cocteau geforderte Inszenierung zum statischen Charakter der Oper bei, liest man doch im Vorwort zur Partitur: "Sauf Tirésias, le Berger et le Messenger, les personnages habitent leurs costumes construits et leurs masques. Ils ne bougent que des bras et de la tête. Ils doivent avoir l'air de statues vivantes."<sup>235</sup> Zum anderen ist es natürlich die Musik von Strawinsky selbst, die zu diesem Eindruck beiträgt,<sup>236</sup> wenngleich keineswegs das ganze Werk dieser allgemeinen Tendenz folgt. MÖLLER nennt eine ganze Palette von "statischen", "undynamischen" und "gleichbleibenden Erscheinungen in der Musik", die zum statischen Charakter des Werkes beitragen. Nicht nur Strawinskys Ostinatotechnik, sondern auch zahlreiche Orgelpunkte, eine statische Melodik und Homorhythmik tragen zu diesem Eindruck bei. GRUBER verweist auch auf drei Merkmale der musikalischen Statuarik in Strawinskys' *Oedipus Rex*:

"Zum einen die Reduktion der Mittel und ihr lapidarer Einsatz. Zum zweiten die blockhafte formale Anlage. Im *Oedipus Rex* findet sich (toleriert man gewisse Modifikationen und Verkürzungen) im Grunde nur ein Formmodell, das der dreiteiligen Form A – B – A. [...] Zum dritten wird oft auf die Wahl 'antikisierender' Rhythmen und ihre flächige Anwendung hingewiesen."<sup>237</sup>

Hinsichtlich der Statuarik existiert ein interessanter Vergleich mit *Phèdre* von Mihalovici, der dem Leser nicht vorenthalten werden soll, wenngleich die Werke meiner Meinung nach äusserst unähnlich sind, besonders wegen ihrer unterschiedlichen Musiksprache. Dennoch ist HARTH der Meinung, in *Phèdre* einerseits oratorische Elemente und andererseits einen statischen Charakter gefunden zu haben:

"Die Autoren nennen 'Phädra' eine Oper, aber die Form dieser Oper bezieht oratorische Elemente mit ein. Die Aktionen geschehen aus psychischer Hochspannung heraus, aber sie sind doch gleichsam nur Symbole eines statuarischen, durch nichts beeinflussbaren Schicksals. Diesen Dualismus zeichnet Mihalovici in der musikalischen Struktur des Werkes nach, indem er die Betrachtungen des Chores in einem teilweise sogar unbegleiteten homophonen, mitunter psalmodierenden Satz der psychologisch differenzierten, kammermusikalisch polyphonen Schreibweise des Orchesterparts gegenüberstellt."<sup>238</sup>

Tatsächlich lässt sich in den Chören eine Tendenz zur Homophonie feststellen, die den übrigen polyphonen Stellen gegenübergestellt wird. Doch stellt sich als Gesamteindruck niemals ein statischer Charakter ein, weil die vorantreibenden Elemente weit überwiegen. Treffend ist hingegen die Bemerkung, dass die Aktionen aus einer psychischen Hochspannung heraus geschehen, obwohl das Schicksal von Hippolytos und Theseus schon sehr früh feststeht. Die

<sup>235</sup> Vorwort der Partitur des Verlages *Boosey & Hawkes* mit der Platten-Nr. B.&H. 16497, IV.

<sup>236</sup> Vgl. zur Statuarik GRUBER, *Bemerkungen zu Igor Strawinskys Oedipus Rex*, 234ff. und besonders auch MÖLLER, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, 377ff.

<sup>237</sup> GRUBER, *Bemerkungen zu Igor Strawinskys Oedipus Rex*, 234.

<sup>238</sup> HARTH, "*Phädra*" von Mihalovici, 297.

betrachtende Funktion des Chores hat tatsächlich die Funktion, auf dieses Schicksal aufmerksam zu machen und die Handlung zu kommentieren. Das den statischen Charakter in *Oedipus Rex* fördernde musikalische Mittel des Ostinato wurde im Übrigen als Repräsentant für das seit seiner Geburt feststehende Schicksal von Oedipus interpretiert; eine Interpretation, die von dem obigen Zitat nicht weit entfernt ist.

## 5. Der Einakter *Phèdre* op. 58 von Marcel Mihalovici

### 5.1 Marcel Mihalovicis Oper *L'intransigent Pluton* als Vorstufe zu *Phèdre*

Die Oper *Phèdre* von Mihalovici nach einem Libretto von Yvan Goll, der sich an den antiken Vorlagen *Hippolytos* von Euripides und *Phaedra* von Seneca orientiert hat, steht im Oeuvre von Mihalovici nicht ohne Vorgänger da. Gut zwanzig Jahre zuvor hatte sich Mihalovici in der Oper *L'intransigent Pluton ou Orphée aux Enfers* op. 27 nach einer Vorlage von Jean-François Regnard (1655-1709) mit der Orpheus-Thematik beschäftigt.

Der Rezeption der Antike kommt im kompositorischen Schaffen von Mihalovici offensichtlich eine wichtige Rolle zu, hatte er sich doch während mehr als zwanzig Jahren damit beschäftigt; anlässlich von *L'intransigent Pluton* zwischen 1928 und 1939 und im Zusammenhang mit *Phèdre* von 1948 bis 1951.

Mihalovici komponierte seine erste Oper, wie er im Programmheft der Stuttgarter Uraufführung<sup>239</sup> von *Phèdre* anmerkt, zwischen 1928 und 1939, wobei wohl erst ab 1937 die Kompositionsarbeit intensiv vorangetrieben wurde. Jedenfalls erwähnt Mihalovici das Jahr 1937 explizit im Klavierauszug sowie diesbezüglich die Orte Bucarest und Sinaïa,<sup>240</sup> wo Mihalovici am Werk arbeitete. Tatsächlich weilte dieser im September 1937 in Sinaïa<sup>241</sup> in den Südkarpaten<sup>242</sup>, wohl bei einem seiner Brüder.

Das lange instrumentale Zwischenspiel der Oper mit dem Titel *Cortège des divinités infernales* wurde bereits im Dezember 1928 in Prag durch das *Philharmonische Orchester* unter der Leitung von Václav Talich (1883-1961) uraufgeführt; in Paris erfolgte am 20. Oktober 1930 mit dem *Orchestre Symphonique de Paris* unter der Leitung von Vladimir Golschmann<sup>243</sup> eine weitere Aufführung. Die Uraufführung des integralen Werkes fand wohl am 3. April 1939 am Pariser Radio durch das *Orchestre National* unter Manuel Rosenthal (geboren 1904) statt, wobei die Altistin Germaine Cernay (1900-1943) und ein Bass-Bariton mit dem Namen Charles-Paul (1903-1985) mitwirkten. Eine weitere Aufführung, beziehungsweise die öffentliche Uraufführung, muss gemäss den Eintragungen in der Partiturreinschrift<sup>244</sup> am 5. April im *Salle de Conservatoire* in Paris stattgefunden haben, was auch die Korrespondenz zwischen Mihalovici und Sacher bestätigt. Ob tatsächlich zwei Aufführungen stattfanden, ist jedoch unklar, denn Mihalovici erwähnt nur den 5., nicht aber den 3. April:

<sup>239</sup> Ein Programmheft der Stuttgarter Uraufführung ist im Nachlass Ferdinand Leitner vorhanden, SAaK (FLA).

<sup>240</sup> Vgl. Klavierauszug erschienen bei der *Editions Max Eschig* mit der Platten-Nr. M.E.5531, 69.

<sup>241</sup> Sinaïa (Rumänien, Prahova) liegt ca. 110 km nördlich von Bukarest.

<sup>242</sup> Brief vom 23. September 1937 von Mihalovici (Bukarest) an Paul Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>243</sup> CHAMFRAY, *Marcel Mihalovici*.

<sup>244</sup> Die Reinschrift der Partitur mit Eintragungen befindet sich in der Paul Sacher Stiftung (Sammlung Marcel Mihalovici).

"Cher ami, En hâte je vous attire l'attention qu'on donne mon opéra le 13 avril à 20<sup>h30</sup> Radio Tour Eiffel et Bordeaux. Peut-être l'avez-vous déjà entendu le 5? Faites-moi le plaisir de l'écouter. Je vous enverrai incessamment aussi la partition."<sup>245</sup>

Aus dem Brief geht nicht klar hervor, ob es sich bei dem Termin vom 5. April tatsächlich um eine Radiübertragung gehandelt hat, doch scheint es wenig plausibel, dass Sacher eine Aufführung in Paris gehört haben soll, sendete Mihalovici seine Karte doch nach Basel. Leider konnte Sacher aber auch die Übertragung vom 13. April 1939 nicht hören:

"Cher ami, Merci beaucoup de votre carte. Malheureusement je n'ai pas pu écouter la radiodiffusion de votre opéra le 13 avril, c'était à l'époque de mes vacances et nous étions en voyage. Je le regrette vivement car j'aurais bien aimé faire la connaissance de votre œuvre. Jusqu' à présent je n'ai malheureusement pas encore reçu la partition que vous vouliez m'envoyer."<sup>246</sup>

Im Einakter *L'intransigeant Pluton ou Orphée aux Enfers* greift Mihalovici auf einen Text des französischen Dramatikers Jean-François Regnard zurück. Dieser Text entstand 1699 anlässlich einer Aufführung des Balletts *Le carnaval de Venise* des Komponisten André Campra (1660-1744), der durch zahlreiche *opéra-ballet* bekannt wurde. Wie der Librettodruck<sup>247</sup> aus dem Jahre 1732 zeigt, verwendete Mihalovici nur die nach dem dritten Akt des Balletts folgende und dem letzten *Divertissement* vorangehende italienische Oper in einem Akt *Orfeo n'ell Inferi*, die aber auch in der französischen Übersetzung mit dem Titel *Orphée aux Enfers* an gleichem Ort vorhanden ist. Zur Textwahl, die offenbar wenig reflektiert erfolgte, vermerkt Mihalovici:

"Pluton Intransigeant, par contre, reste un véritable petit opéra-comique en un acte. – Y a-t-il une idée préconçue dans ce choix du vieux Regnard comme collaborateur? - Rien d'autre que mon plaisir."<sup>248</sup>

Wie der Vergleich des Librettodruckes von 1732 mit dem verwendeten Text des Klavierauszuges von Mihalovici zeigt, änderte dieser den originalen Text kaum. Lediglich die achte Szene mit der Aufforderung von Pluto, die Traurigkeit über das Schicksal von Orpheus zu vermeiden, ersetzte Mihalovici durch die schon zuvor gestellte zentrale Frage: "Ce crime de l'amour était il donc impardonable?" Doch bevor genauer auf das Werk eingegangen werden kann, soll der vollständige Text der Oper wiedergegeben werden:

**SCENE I.** RIDEAU Le théâtre représente le Palais de Pluton.

PLUTON

Dieux des enfers, aux armes! Un mortel insolent / Malgré la loi du sort, Dans les royaumes de la mort / Descend encor vivant et cause mes alarmes / Aux armes! Le Tartare frémit, L'Erèbe gémit, Cerbère mugit; Dieux des enfers, aux armes! Mais quels chants remplis de douceur! Quelle douce harmonie chasse la barbarie / D'un cœur comme le mien, ouvert à la fureur!

<sup>245</sup> Brief vom 7. April 1939 von Mihalovici (Paris) an Paul Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>246</sup> Brief vom 21. April 1939 von Paul Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>247</sup> REGNARD, *Le carnaval de Venise*, 1732.

<sup>248</sup> BRUYR, *Marcel Mihalovici*, 72.



**SCENE II.** (Orphée, Pluton)

ORPHEE

Puissant maître des ombres, A ton trône enflammé / L'amour conduit mes pas. La charmante Eurydice hélas!  
a passé les rivages sombres; Rends moi cet objet plain d'appas / Ou par pitié donne moi le trépas.

PLUTON

Plus loin que ton espoir tu portes ta demande / Mais Pluton y consent, si l'amour le commande. Pars; Sors du  
ténébreux séjour: Mais je prétends qu'une loi s'accomplisse / Ne regarde point Eurydice. Que tu ne sois  
rendu dans l'empire du jour.

**SCENE III.** (Orphée)

Air

ORPHEE

Mon cœur chantez votre victoire / L'Amour est couronné de gloire. Les ris et les chants. A la douleur  
succèdent, les enfers / Aux charmes de deux yeux touchants.

**SCENE IV.** (Une ombre heureuse)

Récit

L'OMBRE HEUREUSE

Soutienne qui pourra / Les traits et les éclairs. Qu'on voit partir d'un beau visage. La beauté dans les cieux  
trouve un aisé passage / Et se fait même ouvrir les portes des Enfers.

**SCENE V.** (Eurydice, seule)

Air

EURYDICE

Pour plaire à l'objet qui m'enflamme, Amours, voulez tous dans mon âme. Fuyez, peines, soupirs / Ne  
revenez jamais / De mon cœur amoureux interrompre la paix.

**SCENE VI.** (Orphée, Eurydice) Orphée passe sans regarder Eurydice.

EURYDICE

Jette, Orphée / Un regard sur celle qui t'adore.

ORPHEE

Chère Eurydice, Enfin, je vous revois encore!

EURYDICE

Orphée!

**SCENE VII** (Pluton, Orphée, Eurydice)

PLUTON

Va, fuis loin de mes yeux, Mortel trop téméraire, Puisque des Dieux tu violes les arrêtes sévères, qu'  
Eurydice reste dans ces lieux!

ORPHEE

O, Dieux!

PLUTON

Qu'une troupe de démons infernaux dans l'empire des airs rapporte ce perfide.

Pluton commande, Obéissez!

ORPHEE

Quelle rigueur impitoyable!

EURYDICE

Un crime de l'amour n'est il point pardonnable?

**CORTEGE DES DIVINITES INFERNALES**

**SCENE IX** (Euridice seule)

EURYDICE

Ce crime de l'amour était il donc impardonnable?

Indem Mihalovici den Schluss ändert und nochmals die zentrale Frage nach der Verzeihbarkeit des von Orpheus begangenen Verbrechens, nämlich sich nach Eurydike umzudrehen, aufgreift, verzichtet er auf den auf Ausgleich bedachten Schluss von Regnard. Dort fordert Pluto zu Gesang und Tanz auf.

Die Vertonung von Mihalovici kann an dieser Stelle nicht eingehend beleuchtet werden, dazu wäre eine eigene Untersuchung notwendig, die mit grosser Wahrscheinlichkeit auch Verbindungen zu *Phèdre* aufzeigen würde. Lediglich einige allgemeine Beobachtungen seien an dieser Stelle erlaubt. Besonders auffallend sind die zahlreichen Wortwiederholungen, die wohl auch wegen der Kürze des Textes notwendig wurden. Zu beobachten ist dies schon in der ersten Szene [1 und 2], wenn Pluto mehrere Male zu den Waffen ruft. Gerade weil Mihalovici den Text tendenziell syllabisch vertont hat, stehen ausgeprägte Melismen, wie etwa in der sechsten Szene zwischen Orpheus und Eurydike [8 vor 30] besonders hervor. Eurydike singt: "Jette, Orphée / Un regard sur celle qui t'adore." Das Melisma auf dem zentralen Wort "adore" streicht die Bedeutung des Wortes, Eurydikens intensive Bewunderung, kunstvoll heraus:

Jette, Or-phé-e, Un re-gard sur cel-le qui - t'a-

ad libitum

Allarg.

-do - - - - - re.

*p*

Bei einem Vergleich zwischen *Phèdre* und *L'intransigent* fällt auf, dass Mihalovici in beiden Werken den Sprechgesang verwendet. In der siebten Szene [68] rezitiert Pluto über einem Triller die Worte: "Qu'une troupe de démons infernaux dans l'empire des airs rapporte ce perfide." Mihalovici verwendet hier Sprechgesang, der auf einem Fünfliniensystem diastematisch notiert ist. Es wird sich im Kapitel *Sprechgesang* der vorliegenden Arbeit zeigen, dass Mihalovici die Verwendung des Sprechgesangs in *Phèdre* intensiviert und gezielt weiterentwickelt hat. Eine weitere Gemeinsamkeit ist ein in beiden Werke vorh andenes relativ ausgedehntes Zwischenspiel. In *L'intransigent Pluton* handelt es sich um einen umfangreichen *Cortège des Divinités Infernales*. Dieser hat wohl die dramaturgische Funktion, das Aufsteigen von Orpheus aus der Unterwelt zu verdeutlichen, heisst es doch in der Vorlage von Regnard: "Les Démons enlèvent Orphée".

## 5.2 Entstehungsgeschichte der Oper *Phèdre*

Die Komposition der Oper *Phèdre* op. 58 begann Mihalovici nach eigenen Angaben am 25. Februar 1948.<sup>249</sup> Wie Mihalovici Sacher 1948 berichtet, schrieb er die Oper im Auftrag des französischen Radios, der *Radiodiffusion Française*, wie die französische Rundfunkanstalt 1948 noch hiess:

"Je travaille. J'écris un opéra que m'a commandé la Radio et qui doit durer une heure. C'est Ivan Goll qui m'a fait le texte. *Phèdre* d'après Euripide et Sénèque. C'est une chose lyrique et parfois assez trouble. Je fais ça pour un orchestre réduit. J'ai déjà fait plus que la moitié."<sup>250</sup>

Der Auftrag zu diesem Werk kam vom Schriftsteller Jean Tardieu (1903-1995), dem Leiter des Radioprogramms *Club d'Essai*.<sup>251</sup> Der *Club d'Essai* entwickelte sich übrigens aus dem von Pierre Schaeffer 1942 gegründeten *Studio d'Essai*. Im März 1948 war Mihalovici also mitten in der Arbeit und hatte bereits die Hälfte der etwa eine Stunde dauernden Oper fertig. Doch handelt es sich dabei wohl noch nicht um die vollständig orchestrierte Partitur, sondern vielleicht erst um ein Particell. Genauere Angaben gibt Mihalovici hierzu jedoch nicht. Jedenfalls ist er spätestens im Juni 1948 oder bereits am 27. Mai, wie im Klavierauszug vermerkt, mit der Oper in dieser Form fertig:

"Monique part demain pour l'Allemagne. Elle vous dit, à Maja<sup>252</sup> et à vous, son affectueux souvenir. Moi, je viens de terminer mon opéra. Quel boulot!"<sup>253</sup>

Erst danach, mit Sicherheit im August 1948, macht sich Mihalovici an die Orchestrierung der Oper: "J'ai pu commencer là l'orchestration de mon opéra."<sup>254</sup> Der nächste Hinweis auf die Oper taucht erst ein gutes Jahr später in der Korrespondenz mit Sacher auf: "Actuellement [je] suis en train de traduire avec mon poète, mon opéra en allemand. Quel boulot!"<sup>255</sup> Die Oper scheint schon so weit fortgeschritten zu sein, dass eine deutsche Übersetzung des französischen Originaltextes angefertigt werden konnte. Auf diese deutsche Übersetzung wird im Zusammenhang mit der Uraufführung von *Phèdre* in Stuttgart im Jahre 1951 genauer eingegangen werden. Gegen Ende des Jahres 1949 scheinen sich langsam auch die Termine für die Aufnahme am französischen Radio zu klären. "J'espère pouvoir me rendre à Bâle fin janvier. Je dis j'espère, car le 30 janvier la Radio donnera la 1<sup>re</sup> audition de mon opéra *Phèdre* et tout

<sup>249</sup> Im gedruckten Klavierauszug mit der Platten-Nr. E.F.M002 des Verlages *Éditions Françaises de Musique* findet sich auf der Seite 161 die Anmerkung: "Paris du 25 février au 27 mai 1948".

<sup>250</sup> Brief vom 17. März 1948 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>251</sup> Programmheft des *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris der Spielzeit 1952, SAdK (Nachlass Ferdiandn Leitner).

<sup>252</sup> Maja Sacher.

<sup>253</sup> Brief vom 7. Juni 1948 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>254</sup> Brief vom 30. August 1948 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>255</sup> Brief vom 16. August 1949 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

dépend des répétitions que nous aurons à ce moment là."<sup>256</sup> Es handelte sich dabei wohl um öffentliche Aufnahmen, denn Sacher entschuldigt sich bei Mihalovici, dass er bei der ersten Aufführung nicht anwesend sein könne:

"C'est très dommage que je ne puisse me rendre à Paris pour la première audition de l'œuvre, mais je dois partir pour Düsseldorf ce jour-même pour aller diriger un concert."<sup>257</sup>

Dies trifft tatsächlich zu, denn Sacher war für ein Konzert am 3. Februar 1950 in Düsseldorf und dirigierte Werke von Johann Sebastian Bach, Richard Strauss und Wolfgang Amadeus Mozart.<sup>258</sup> Obwohl Mihalovici anfangs November 1949 Sacher noch berichtet,<sup>259</sup> dass am 30. Januar 1950 die Erstaussstrahlung der Oper stattfinden werde und er aus diesem Grunde für die Aufführung der *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 am 27. Januar 1950 nicht nach Basel kommen könne, scheint sich das Aufnahmedatum für *Phèdre* verschoben zu haben, denn aus einem Brief vom 17. Februar 1950 geht hervor, dass Mihalovici mit der Ausführung der *Variations pour cuivres et cordes* op. 54 sehr zufrieden war. Er musste also doch in Basel gewesen sein. Diese Vermutung bestätigt ein Brief vom 20. Februar, welcher den Schluss zulässt, dass Mihalovici auf dem Schönenberg<sup>260</sup> bei Maja und Paul Sacher logiert hatte: "Dites mille choses de ma part à Maja. Je pense encore à mon merveilleux séjour au Schoenenberg."<sup>261</sup> In demselben Brief teilt Mihalovici Sacher mit, dass die Aufnahmen nun sicher im Februar stattfinden werden: "Pour ce qui est de Phèdre: L'enregistrement aura lieu le 28 de ce mois - mais l'œuvre ne passera sur les antennes qu'en mars ou avril. Je vous préviendrai - soyez en certain - de la date exacte, dès que je le saurai."<sup>262</sup> Der intensive Austausch mit Sacher über *Phèdre* führte dazu, dass Mihalovici das Werk Paul Sacher widmete:

"A propos de cette œuvre, me permettez-vous de vous la dédier? On grave en ce moment la partition de piano et je voudrai avoir votre accord pour y inscrire en tête votre nom. Il y a bien longtemps que je voulais rendre un hommage à l'admirable action que depuis plus d'un quart de siècle vous menez en faveur de la musique de notre temps, de la musique tout court et - toute modestie mise à part - il m'a semblé que Phèdre

<sup>256</sup> Brief vom 10. November 1949 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>257</sup> Brief vom 14. November 1949 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>258</sup> GUTMANN (Hrsg.), *Paul Sacher als Gastdirigent*, 161.

<sup>259</sup> Brief vom 10. November 1949 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>260</sup> "Der Schönenberg ist eine Anhöhe südlich von Pratteln, von der aus man eine wundervolle Aussicht auf die langsam sich senkenden Ausläufer des Jura, auf die grosse Rheinebene und den Schwarzwald bis hin zu den Vogesen genießt. Hier, abseits von jedem Verkehr, haben sich Maja und Paul Sacher Mitte der 1930er Jahre (nach den Plänen der kunstsinnigen Frau Maja) ein geräumiges Haus erbaut, mit flachem Dach und weiten Terrassen, von Gärten, Wiesen und Wäldern umsäumt. Basel ist in einer halben Autostunde erreichbar, so dass man sich die Annehmlichkeiten der Stadt bequem zunutze machen und - etwa nach Konzerten - noch am gleichen Abend in die ländliche Ruhe zurückkehren kann" BONJOUR, *Die Musiker auf dem Schönenberg*, 97. Neben Mihalovici logierten regelmässig Honegger, Martinù, Martin, Burkhard und viele andere auf dem Schönenberg bei Pratteln (Schweiz, Basel-Landschaft).

<sup>261</sup> Brief vom 20. Februar 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>262</sup> Brief vom 20. Februar 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

conviendrait mieux que toute autre de mes partitions à exprimer cet hommage. Faites-moi donc l'amitié de l'accepter."<sup>263</sup>

Sacher war über die Widmung sehr erfreut und zeigte sich dankbar für dieses Zeichen der Freundschaft: "Je suis très touché que vous voulez me dédier votre Opéra "Phèdre". Vous me faites en effet beaucoup d'honneur et je vous remercie sincèrement de ce témoignage d'amitié."<sup>264</sup> Leider wurden die erwähnten Aufnahmen vom Tode des Librettisten der Oper, Yvan Goll, am 27. Februar 1950 überschattet: "J'ai eu le douleur de perdre mon ami Yvan Goll - poète de mon texte - juste le jour de l'exécution de Phèdre. Il est mort à la suite d'une très grave maladie. Cela m'avait bouleversé!"<sup>265</sup> Mihalovici übte zusätzlich einige Kritik an der Aufnahme, die für ihn unausgeglichen war:

"L'enregistrement n'est pas mal, mais le micro trahit quand même mes intentions. Ainsi, je ne comprends pas pour quelles raisons on entend si mal les basses et parfois même tout le groupe des cordes. C'est sans doute une erreur de la cabine d'écoute. Mais j'espère que vous aurez quand même une idée concrète de mon travail lorsque vous l'entendrez."<sup>266</sup>

Wahrscheinlich entstand im Zusammenhang mit dieser Aufnahme ein Artikel von Claude ROSTAND über *Phèdre*, auf den Sacher zu sprechen kommt; gleichzeitig bedankt er sich nochmals für die Widmung:

"La partition de "Phèdre" vient d'arriver ce matin. Votre dédicace me rend très fier, je vous en remercie de tout cœur. Je suis très content de la vive appréciation dans l'article de Claude Rostand et me réjouis beaucoup d'entendre bientôt votre œuvre."<sup>267</sup>

Die Ausstrahlung der Oper fand dann tatsächlich erst am 18. April 1950 um 21.25 Uhr statt, wie Mihalovici Sacher berichtet.<sup>268</sup> Die Sendung als solche begann schon um 20.50 Uhr, wie man der Tagespresse entnehmen kann. Welches Stück zur Aufführung gelangt, wird indes nicht erwähnt, lediglich der Hinweis "20 h. 50, Concert par l'Orchestre national (dir. Roger Desormière)"<sup>269</sup> ist zu finden. Die Ausführenden, neben dem *Orchestre national* unter der Leitung von Désormière, waren Lucienne Marée (Phèdre), Eugenia Zareska (Nourrice), Bernard Demigny (Hippolyte), Lucien Lovano (Thésée), Joseph Peyron (Messenger) und der Chor von Radio France. Sacher konnte auch diese Ausstrahlung nicht hören, weil er zu jener Zeit gerade in Berlin weilte.<sup>270</sup>

<sup>263</sup> Brief vom 10. November 1949 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>264</sup> Brief vom 14. November 1949 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>265</sup> Brief vom 18. März 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>266</sup> Brief vom 18. März 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>267</sup> Brief vom 17. März 1950 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>268</sup> Brief vom 13. April 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>269</sup> *Le Monde*, 14. April 1950.

<sup>270</sup> Sacher leitete am 19. und 20. April ein Konzert mit dem *RIAS-Sinfonieorchester*. GUTMANN (Hrs.), *Paul Sacher als Gastdirigent*, 162.

### 5.3 Aufführungsgeschichte der Oper *Phèdre*

Die Uraufführung von *Phèdre* am 9. Juni 1951 an der Württembergischen Staatsoper in Stuttgart durch Ferdinand Leitner ist Hauptgegenstand des vorliegenden Kapitels. Diesbezüglich sind besonders die Reaktionen zu diesem Ereignis in den Tageszeitungen sowie in Fachzeitschriften von Interesse. Auffallend ist, wie zurückhaltend das durchaus avancierte Stück von Mihalovici aufgenommen wurde, im Gegensatz zu den Begeisterungstürmen, die das szenische Spiel *Catulli Carmina* von Carl Orff, das am gleichen Abend erklang, in der Presse ausgelöst hatte. Zuerst seien aber einige Daten zur Uraufführung erwähnt. Kurze Zeit nach der Ausstrahlung von *Phèdre* am französischen Radio und nach der Aufführung der *Toccata pour piano et orchestre* op. 44 am 18. Juni 1950 in Baden-Baden, wo Mihalovici vermutlich mit Ferdinand Leitner zusammentraf, erwähnt Mihalovici Sacher gegenüber, dass *Phèdre* in Stuttgart gespielt werden solle:

"Car je pars après pour Stuttgart. Coni vous a-t-il dit que l'on y monte à l'opéra ma *Phèdre*? Ce sera au printemps, mais je dois dès à présent voir le régisseur, le décorateur, le Generalmusikdirektor (Leitner) etc. J'espère que vous pourrez y venir pour la première, dont je vous dirai à temps la date exacte."<sup>271</sup>

Sacher bestätigt im Antwortbrief, dass Conrad Beck ihm von dieser Uraufführung in Stuttgart erzählt habe.<sup>272</sup> Im Dezember 1950 stand der Uraufführungstermin indes noch nicht fest, erwähnt Mihalovici doch, dass *Phèdre* Ende April in Stuttgart zu sehen sein werde:

"*Phèdre* est pour fin avril à Stuttgart. J'y suis allé l'autre jour pour prendre contact avec mes interprètes. Je crois que ça sera pas mal. Le théâtre et M. Leitner veulent faire les choses bien. Je vous avertirai à temps de la date exacte, pour le cas si vous voulez vous rendre à la première."<sup>273</sup>

Die Uraufführung fand jedoch erst am 9. Juni 1951 im grossen Haus der *Württembergischen Staatstheater* Stuttgart unter der Leitung von Ferdinand Leitner statt.<sup>274</sup> Inszeniert wurde *Phèdre* von Kurt Puhmann,<sup>275</sup> für das Bühnenbild war Leni Bauer-Ecsy<sup>276</sup> verantwortlich. Sowohl mit Puhmann als auch mit Bauer-Ecsy arbeitete Leitner meist zusammen, waren diese doch während einer langen Zeit am Stuttgarter Theater tätig. Der Bühnenbildentwurf von Bauer-Ecsy für Stuttgart (und 1952 auch für Paris) war äusserst schlicht. Auf einem etwas erhöhten Bühnenaufbau, zu dem eine breite Treppe hinaufführt, befinden sich lediglich zwei stilisierte Säulen, sowie davon durch Tücher abgetrennt eine Liege und eine auf einem Ständer ruhende

<sup>271</sup> Brief vom 24. November 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>272</sup> Brief vom 27. November 1950 von Sacher (Basel) an Mihalovici (Paris), PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>273</sup> Brief vom 26. Dezember 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>274</sup> Ein Programm dieser Uraufführung befindet sich im Nachlass von Ferdinand Leitner, SAdK (FLA).

<sup>275</sup> Über den Werdegang von Kurt Puhmann konnte bis anhin nichts Genaueres eruiert werden.

<sup>276</sup> Über den Werdegang von Leni Bauer-Ecsy konnte bis anhin nichts Genaueres eruiert werden.

Wasserschale.<sup>277</sup> Die Rollen in *Phèdre* waren durch Sängerinnen und Sänger besetzt, die zum Ensemble der Stuttgarter Oper gehörten: Paula Kapper (Phädra), Res Fischer (Amme), Gustav Neidlinger (Hippolyt), Otto von Rohr (Theseus), Gustav Grefe (Bote). Der in *Phèdre* eine wichtige Rolle übernehmende Chor des Stuttgarter Theaters wurde von Heinz Mende einstudiert. Die Korrespondenz zwischen Marcel Mihalovici und Ferdinand Leitner, eine wichtige Quelle für weitere Informationen betreffend der Reaktionen des Stuttgarter Publikums und der Kritiker, beginnt kurz vor der Uraufführung. Einige Tage nach dem 9. Juni bedankt sich Mihalovici für die seiner Meinung nach vorzügliche Interpretation:

"Lieber Freund,

Wir sind gut angelangt in Paris. Ich will Ihnen sofort noch schreiben, um Ihnen meinen tiefsten Dank auszusprechen für die wunderbare Art mit welcher Sie sich für meine Phädra eingesetzt haben. Diese letzten Stuttgarter Tage werden für mich eine unvergessliche Erinnerung bleiben. Ihre Interpretation meiner Oper war einfach herrlich. In meinen heimlichsten Träumen hätte ich es mir nicht schöner vorstellen gewagt. Die kleinen Beckmessers können bellen so viel sie wollen, wir wissen, und mit uns wissen es 1500 Stuttgarter, Pariser und ...Finnen [*sic!*], dass der Abend des 9. Juni nicht so schlecht verlief, wie sie es erzählen. Ich hoffe von Herzen, dass sie hier in Paris die Vorstellungen arrangieren können. Morgen werde ich Herrn Dugardin noch anrufen. Bitte sagen Sie Ihrer Frau unsere Freundschaft und übermitteln Sie Ihr unsere besten Grüsse, behalten aber auch für Sie selbst einen grossen Teil davon.

Ihr

Marcel Mihalovici <sup>278</sup>

Schon in diesem Brief deutet Mihalovici an, dass die Oper von der deutschen Presse nicht sehr positiv aufgenommen wurde und dass er dieses Urteil nicht auf die leichte Schulter nehmen konnte. Diese Haltung von Mihalovici bestätigt sich auch in einem Brief bezüglich einer möglichen Aufführung von *Phèdre* in Paris:

"Wie steht es mit den pariser Aufführungen der Stuttgarter Oper? Darf ich, wie mir Dugardin sagte, auch auf die Phädra hoffen? Das wäre fein und, vielleicht, eine schöne Antwort an die Beckmessers, die mich in der Stuttgarter Presse so misshandelt haben. Die Kritiker, hier, bin ich gewiss, würden ganz anders über meine Arbeit denken und schreiben. Dies habe ich schon nach der Konzertaufführung Phädra im hiesigen Rundfunk sehen können."<sup>279</sup>

In ähnlicher Weise berichtet Mihalovici am 17. Juni 1951 auch Sacher, also kurz nach der Aufführung in Stuttgart, von den Reaktionen des Publikums: "Les représentations auxquelles j'ai assisté, étaient remarquable. La presse m'a avez malmené. Un de ces Beckmesser m'a accusé d'avoir tout volé à .... Puccini..."<sup>280</sup> Es stellt sich also die Frage, was genau an *Phèdre* bemängelt

<sup>277</sup> Diese Beschreibung fusst auf einem Bühnenbildentwurf, der im Programmheft der Stuttgarter Uraufführung abgedruckt ist, sowie einem Szenenphoto, das im Programmheft der Pariser Aufführung zu finden ist. SAdK (FLA). Vgl. auch die Abbildung im Kapitel *Antikenrezeption im deutschsprachigen Musiktheater anfangs des 20. Jahrhunderts*.

<sup>278</sup> Brief vom 17. Juni 1951 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>279</sup> Brief vom 7. Januar 1952 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>280</sup> Brief vom 17. Juni 1951 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

wurde. Es existieren zahlreiche Kritiken von der Uraufführung und so findet sich auch in der von Heinrich Strobel herausgegebenen Zeitschrift *Melos* ein Bericht aus Stuttgart. Dies beweist ein weiteres Mal, dass Mihalovici im Kreis um Strobel, der von seiner ästhetischen Ausrichtung besonders Hindemith, danach aber Strawinsky nahe stand, kein Unbekannter war. Tatsächlich kommt Mihalovici in der *Melos*-Kritik nicht allzu schlecht weg. Erich HERRMANN schreibt:

"Seine 'Phädra', die in Paris bereits eine konzertmässige Aufführung erlebt hat, zeigt eine erstaunliche Vielfalt der stilistischen Mittel. In der Behandlung der Singstimmen durchaus der Linie Wagner-Strauss verpflichtet, weist die sehr selbständig gehandhabte Führung des Orchesters eine grosse Virtuosität in der Beherrschung verschiedenartigster Ausdrucksmittel auf; man kann vielleicht sagen, dass sie den im Grunde wohl in der Spätromantik wurzelnden, aber durch alle geschichtlichen Erscheinungen unseres Jahrhunderts bereicherten Musiker aufzeigt. Erstaunlicherweise zeigt die Sprache des Orchesters aber nirgends einen stilistischen Bruch; selbst die (gewollte) stilistische Absetzung der betrachtenden chorischen Parteien fügt sich dem Charakter des übrigen reibungslos ein."<sup>281</sup>

Was Mihalovici hier in gewisser Weise positiv angerechnet wird, nämlich die erstaunliche Vielfalt der stilistischen Mittel, findet bei einigen anderen Kritikern aber Missfallen. Der Rezensent (oes) der *Stuttgarter Zeitung* schreckt selbst vom Wort "Epigonalität" nicht zurück:

"Entsprechend bunt ist seine epigonale musikalische Sprache. Sie setzt sich aus tonalen, zwölftönigen und atonalen Bestandteilen zusammen und lässt keine klare Scheidung oder Abgrenzung des Vokalen und Instrumentalen erkennen und rührt trotz klangreicher Orchestrierung nur in einzelnen, wehmütig lyrischen oder düster elegischen Parteien [...]"<sup>282</sup>

Der Vorwurf, Mihalovici drücke sich besonders kompliziert aus, wemgleich kein Rezensent genauer ausführt, was er damit meint, findet sich mehrfach und zeigt die ästhetische Ausrichtung der Kritiker und des Publikums, die einer Orffschen Einfachheit und Schlagkraft mehr abgewinnen konnten. Der Kritiker (C.H.) von *Die Neuen Zeitung* formuliert den Umstand wie folgt:

"Zu dieser Geradlinigkeit [des Librettos] steht die Musik allerdings in auffallendem Kontrast. Ihr Schwergewicht liegt in dem raffiniert behandelten Orchester, die Gesangstimmen sind so unsänglich wie nur irgend möglich geführt, obwohl sich der Komponist paradoxerweise bemüht, dass dramatische Rezitativ durch eine eigengesetzliche Melodik zu überhöhen. Aber seinem Hang, sich möglichst kompliziert auszudrücken, steht nicht zugleich der plastische Einfall zur Seite, ohne den die Oper nun einmal nicht gedeihen kann. Das Stück leidet bei aller klanglichen Finesse an chronischer Blutarmut."<sup>283</sup>

Die *Ludi scaenici Catulli Carmina* für 2 Solostimmen, Chor und Orchester (1930/1941-1943) von Carl Orff, die zusammen mit *Carmina Burana* und *Trionfo di Afrodite* das *Trittico Teatrale Trionfi* bilden und an demselben Abend wie *Phèdre* in Stuttgart aufgeführt wurden, nahm die Stuttgarter Presse mit grösster Begeisterung auf. Der Rezensent der *Stuttgarter Zeitung* schreibt:

<sup>281</sup> HERRMANN, "Phädra" von Mihalovici, 223.

<sup>282</sup> ANONYM, Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper.

<sup>283</sup> ANONYM, Auf "Elektras" Spuren: Mihalovicis "Phädra" in Stuttgart uraufgeführt.



"[...] – das Ganze ist von der unübertrefflichen Einheit, Wirksamkeit und Originalität einer absolut neuen, zeitnahen Schöpfung."<sup>284</sup> Und Kurt HONOLKA berichtet sogar triumphierend:

"Dann kamen Carl Orffs 'Catulli Carmina' an die Reihe, und hier schäumten die Wogen des Beifalls um so höher, aufgepeitscht von einem Frühlingssturm des entfesselten Rhythmus, der wie ein Elementarereignis hereinbrach."<sup>285</sup>

Dass Mihalovicis meist atonale bzw. freitonale Musiksprache mit einer gewöhnungsbedürftigen Melodik, die jedoch keineswegs total neu war, gegen das bewusst einfach strukturierte, auf Wirkung ausgerichtete Stück von Orff wenig Chancen hatte, überrascht nicht, war doch der Publikumsgeschmack nach dem Zweiten Weltkrieg tendenziell wenig offen für Experimentelles. Davon ausgenommen waren die Enklaven der Avantgarde - zur Hauptsache die Ferienkurse in Darmstadt -, die einen Traditionsbruch wagten. MÖSCH weist in einem Aufsatz über die Oper nach dem Zweiten Weltkrieg auf die problematische Stellung dieser Gattung und ihren Missbrauch während der Nationalsozialistischen Herrschaft hin.<sup>286</sup>

Zurück zu den Beurteilungen von *Phèdre* in der Presse. Das instrumentale Zwischenspiel nach der vierten Szene wird von den meisten Kritikern zwar positiv beurteilt, doch bleibt für diese die dramaturgisch plausible Begründung offen, warum Mihalovici überhaupt ein instrumentales Stück eingeführt hat: "Bezeichnenderweise ist die stärkste Nummer die Zwischenspielfuge, die aber ohne jede dramaturgische Notwendigkeit eingebaut erscheint."<sup>287</sup> Ähnlich die Beurteilung im Stuttgarter Organ *Die Neue Zeitung*: "In dem besten Stück, dem Fugen-Interludium, zeigt sich, dass Mihalovicis Stärke im Instrumentalen liegt."<sup>288</sup> Ob sich die Orchesterfuge tatsächlich nur als instrumentales Stück rechtfertigen lässt, wie die *Stuttgarter Zeitung* behauptet, "diese [Orchesterfuge] kann ihren Wert jedoch nur als instrumentales Stück für ein Konzert behaupten [...]"<sup>289</sup>, darauf soll im analytischen Kapitel über das Orchesterzwischenspiel eingegangen werden. Die tendenziell positive und genaueste Kritik in der Zeitschrift *Musica* verweist sowohl auf die Bedeutung der Orchesterfuge als auch auf die Leistung von Ferdinand Leitner:

"Die musikalische Einstudierung der Chöre (Heinz Mendel) und des präzise und klangschön spielenden Orchesters durch Ferdinand Leitner erfüllte alle Ansprüche des Komponisten in vollendeter Weise, was insbesondere in der grossangelegten und musikalisch vielleicht bedeutendsten Stelle der Partitur, der Orchesterfuge vor der letzten Szene, deutlich wurde."<sup>290</sup>

<sup>284</sup> ANONYM, *Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper.*

<sup>285</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne.*

<sup>286</sup> MÖSCH, *Per aspera ad futura?: Zwischen Neuanfang und Tradition: die Oper nach dem zweiten Weltkrieg*, 185.

<sup>287</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne.*

<sup>288</sup> ANONYM, *Auf "Elektras" Spuren: Mihalovicis "Phädra" in Stuttgart uraufgeführt.*

<sup>289</sup> ANONYM, *Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper.*

<sup>290</sup> HARTH, *"Phädra" von Mihalovici*, 299.

Inwiefern die deutsche Übersetzung des Librettos, die, wie bereits oben dargestellt, von Autor und Komponist im August 1949 gemeinsam verfasst wurde, auch Anteil am Misserfolg der Oper in der Presse hatte, darüber kann nur spekuliert werden. HONOLKA schreibt verächtlich: "Den Franco-Rumänen Marcel Mihalovici lockte der 'Phädra'-Stoff wegen seiner lapidaren Einfachheit (das Textbuch, auch die oft unzulängliche deutsche Übersetzung stammt vom Elsässer Yvan Goll)."<sup>291</sup> Auf Details dieser Übersetzung soll im Rahmen der Textedition eingegangen werden. Es sei nur darauf hingewiesen, dass die deutsche Übersetzung tatsächlich zahlreiche orthographische Fehler aufweist, was jedoch mehr dem Verlag als den Autoren zum Vorwurf gereichen sollte. Eine Auswirkung auf die Aufführung hatten diese Fehler aber sicherlich nicht. Die Aufführung der Oper *Phèdre* am 15. März 1952 im *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris stand unter einem besseren Stern. Dennoch machte sich Mihalovici vorerst grosse Sorgen um seine "unglückselige" *Phèdre*, wie er in einem Brief an Carl Orff zum Ausdruck bringt:

"Paris, den 5. März 1952  
15, Rue du Dragon

Lieber Carl Orff,

Soeben war ich in der Pressekonferenz des Theaters des Champs-Élysées. Da erfuhr ich von Herrn D<sup>f</sup> Häring, dass Sie vielleicht nicht nach Paris mit den Stuttgartern kommen werden. Das ist absolut unmöglich. Sie müssen herkommen. Alle Musiker sind um Ihr Werk interessiert und es wäre wirklich wünschenswert, dass sie Sie auch persönlich kennen lernen. Sicher bin ich, dass Ihre "Catulli Carmina" in Paris denselben Publikums- und Presseerfolg haben werden wie in Stuttgart. Weniger sicher bin ich, unter uns gesagt, über das Loos [*sic!*] meiner "unglückseligen" Phädra ....

Also kommen Sie, sans faute. Es ist sehr wichtig, dass Sie die pariser Musiker kennen. Ich werde alles tun, was in meiner Macht steht, um Ihnen all dies zu erleichtern. Monique und ich grüssen inzwischen Ihre Gattin und Sie selbst.

Herzlichst  
Ihr  
Marcel Mihalovici.

Bitte schreiben Sie mir, wann Sie ankommen und ob ich für Sie ein Hotelzimmer bestellen solle. Ich werde Sie, wenn Sie es wünschen, am Bahnhof abholen.

Besten Gruss auch an D<sup>f</sup> Ruppel. Hoffentlich kommt er auch zu unserer Aufführung mit."<sup>292</sup>

Bei diesem Gastspiel der Württembergischen Staatstheater in Paris - neben den Werken von Orff und Mihalovici dirigierte Ferdinand Leitner auch *Tristan und Isolde* von Richard Wagner sowie *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart<sup>293</sup> - wirkten dieselben Sänger und Sängerinnen mit, die auch schon die Uraufführung bestritten. Bereits im September 1951 wurde die

---

<sup>291</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne*.

<sup>292</sup> Brief vom 5. März 1952 von Mihalovici (Paris) an Carl Orff, Orff-Zentrum München.

<sup>293</sup> Ein Programmzettel der Aufführungen der Württembergischen Staatstheater in Paris unter der Leitung von Ferdinand Leitner findet sich im Nachlass von Leitner, SAaK (FLA).

Aufführung in Paris geplant: "Trachten Sie Dugardin doch zu überreden. Ich werde ihn Ende Monats [*sic!*] in Paris aufsuchen und das möglichste tun, damit die Catull und Phädra-Angelegenheit im Théâtre des Champs Elysées gelingt."<sup>294</sup> Im November desselben Jahres scheint die Pariser Aufführung noch nicht festzustehen: "Wurde etwas mit Phädra? Ich sah nicht mehr Dugardin. Er fährt morgen nach Amerika für 3 Wochen und ist äusserst beschäftigt."<sup>295</sup> Vielmehr dankt Mihalovici Leitner, dass er das *Interlude* aus *Phèdre* am italienischen Radio (RAI) im September<sup>296</sup> zur Aufführung brachte.<sup>297</sup> Interessant ist diese Aufführung eines Teiles aus der Oper insofern, als zahlreiche Rezensenten die Tauglichkeit dieses Interludiums als Konzertstück hervorhoben. Mihalovici hatte wohl nichts dagegen, dass das *Interlude* auch separat erklang. Es scheint auch, als habe Mihalovici eine Veränderung der Fuge ins Auge gefasst, diese Änderungen jedoch noch nicht ausgeführt:

"Wie bin ich Ihnen dankbar für die Aufführung des Interludiums aus Phädra! Ich bin sicher, dass es herrlich aufgenommen ist. Ich schreibe dieser Tage an die RAI, um das Datum der Sendung zu erfahren. Bevor ich die Fuge ändere, will ich nur einmal die Aufnahme, als Konzertstück, anhören. Es macht mir grosse Freude, dass Sie diese Musik so gerne mögen."<sup>298</sup>

Selbst im Januar 1952 war es noch nicht klar, ob *Phèdre* durch Leitner in Paris zur Aufführung gelangen wird, und in diesem Zusammenhag kommt Mihalovici nochmals auf die schlechte Presse in Stuttgart zu sprechen:

"Wie steht es mit den pariser Aufführungen der Stuttgarter Oper? Darf ich, wie mir Dugardin sagte, auch auf die Phädra hoffen? Das wäre fein und, vielleicht, eine schöne Antwort an die Beckmessers, die mich in der Stuttgarter Presse so misshandelt haben. Die Kritiker, hier, bin ich gewiss, würden ganz anders über meine Arbeit denken und schreiben. Dies habe ich schon nach der Konzertaufführung Phädra im hiesigen Rundfunk sehen können. Geben Sie mir denn bald eine frohe Nachricht. Aber auch wenn es nicht mit der Phädra ginge, so würde ich mich freuen Sie in Paris begrüßen zu können. Inzwischen verbleibe ich mit nochmaligen Neujahrswünschen und Grüßen für Frau Gisela und für Sie

Ihr Marcel Mihalovici.<sup>299</sup>

Die nächste Information bezüglich der *Phèdre* in Paris erscheint in einem Brief kurz nach der Aufführung in Paris, worin sich Mihalovici mehr als glücklich über die Aufführung zeigt. Im Gegensatz zu Stuttgart scheint die Oper von den Pariser Rezensenten positiv aufgenommen worden zu sein:

<sup>294</sup> Brief vom 8. September 1951 von Mihalovici (Mont S<sup>t</sup> Leger) an Leitner (Mailand), SAdK (FLA 267/1).

<sup>295</sup> Brief vom 5. November 1951 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>296</sup> Aufführung in Turin im September 1951 durch das Orchester des RAI. CHAMFRAY, *Marcel Mihalovici*.

<sup>297</sup> Die separat bei *Technisonor (Billaudot)* erschienene Partitur im Nachlass Leitner ist mit der folgenden Widmung versehen: "Ferdinand Leitner, dem "Taufheber" dieser Seiten, die endlich erscheinen... In treuer Freundschaft und Dankbarkeit. Marcel Mihalovici. Paris, im Juni 1969." SAdK (NB Leitner 211).

<sup>298</sup> Brief vom 5. November 1951 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>299</sup> Brief vom 7. Januar 1951 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

"Noch ein Wörtchen: Es war wunderbar! Kein Dank ist zu gross, dass er hier seinen richtigen Platz findet. Sie wissen aber, Sie haben es gefühlt wie tief bewegt ich war von Ihrer herrlichen Aufführung meiner Phädra. Die Presse ist, mit 2-3 Ausnahmen, sehr gut. Dugardin schickt Ihnen alles ein. Für Tristan und Zauberflöte ist da ein allgemeiner Lobes-Chor.<sup>300</sup>

Ihr persönlicher Erfolg ist ganz gross. Sie haben sich da einen wunderbaren Platz im pariser Musikleben erkoren. Und dies wird ziemlich Folgen haben."<sup>301</sup> René DUMESNIL verfasste in *Le Monde* eine für Mihalovici vorteilhafte Kritik. Nachdem er sich ziemlich negativ über *Catulli Carmina* von Orff geäußert hat, merkt er an: "Venons en aux choses sérieuses, à la 'Phèdre' de Marcel Mihalovici." und geht detailliert sowohl auf den Text als auch auf Mihalovicis musikalische Umsetzung ein:

"[...] Par un excès de logique, et pour aller jusqu'au terme de sa rigueur, M. Yvan Goll fera mourir Thésée au dénouement; le héros ne pourra supporter les coups du sort qui l'accable, et Artémis ne viendra point, comme chez Euripide, expliquer la loi des dieux avant qu'Hippolyte soit apporté, expirant, sous les yeux de son père. La scène finale de M. Yvan Goll fait plus songer à Shakespeare qu'aux Grecs. N'importe. Son texte ramassé, précis, plein de substance, offrait au musicien une matière dont la concentration renforce la richesse. Marcel Mihalovici s'est gardé de ralentir une action si rapide: il a bien fait. S'il a donné aux chœurs une part très large – et très belle bien souvent – il a, sans vaine prétention au pastiche antique, traité avec la plus grande sobriété leurs interventions. Leur puissance s'en trouve augmenté. La coupe de l'ouvrage exclut la division en numéros; point d'airs, de duos, d'ensembles, hormis bien entendu les chœurs. Mais dans les rôles les plus développés – celui de Phèdre et celui de la Nourrice – une grande variété montre l'aptitude du musicien à traduire avec souplesse, et parfois au moyen de simples indications, les nuances les plus subtiles de la pensée (exprimée ou suggérée) de ses personnages. Sa ligne mélodique a la sinuosité, le replis secrets, de cette pensée. L'instrumentation est savante, telle qu'on la pouvait attendre de l'auteur du 'Cortège des divinités infernales'. Plus de vingt ans ont passé depuis de Vladimir Golschmann revêla le jeune musicien roumain, Parisien d'adoption. Il a donné depuis bien d'autres preuves de ses dons; il a gardé la même sobre puissance et la même honnêteté. L'interprétation fut excellente, avec M. Ferdinand Leitner au pupitre [...]"<sup>302</sup>

Die weiteren Aufführungen von *Phèdre*, soweit durch den vorhandenen Quellenbestand ersichtlich, sollen lediglich Erwähnung finden. Am 9. November 1956 fand eine erfolgreiche Aufführung von *Phèdre* in Braunschweig statt:

"Gestern war hier Phädra-Première. Sehr schöne Aufführung - anders wie bei Ihnen. Gute Aufnahme. Wir hatten 16 Vorhänge, wie man es bei Leuten am Theater sagte. Zuerst war grosser Widerstand beim Orchester, bei den Sängern und bei dem Regisseur (Generalintendant Kühn) Langsam, langsam aber kamen Sie zum Stück an und, wie sie es mir alle sagten, war dann grosse Begeisterung in der Arbeit. Die so aufgeführte spannende Aufführung bewies es auch gestern."<sup>303</sup>

<sup>300</sup> Bei ihrem Gastspiel in Paris am *Théâtre des Champs-Élysées* führte die *Staatsoper Stuttgart* am 13. und 16. März *Die Zauberflöte* KV 620 von Wolfgang Amadeus Mozart in einer Inszenierung von Kurt Puhmann und einem Bühnenbild und Kostümen von Leni Bauer-Ecsy auf, sowie am 12. und 14. März *Tristan und Isolde* von Richard Wagner in einer Inszenierung von Heinz Arnold und einem Bühnenbild und Kostümen von Helmut Koniarsky, SAdK (FLA).

<sup>301</sup> Brief vom 21. März 1952 von Mihalovici (Paris) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

<sup>302</sup> DUMESNIL, *L'opéra de Stuttgart aux Champs-Élysées: Deux œuvres de Carl Orff et Marcel Mihalovici*.

<sup>303</sup> Brief vom 10. November 1956 von Mihalovici (Braunschweig) an Leitner (Stuttgart), SAdK (FLA 267/1).

Nicht zuletzt ist eine Aufführung am 10. Januar 1961 im *Théâtre des Champs Elysées* in Paris nachgewiesen.<sup>304</sup> Es spielte das *Orchester National* unter Manuel Rosenthal. Diesbezüglich schreibt Mihalovici an Edward Staempfli:

"Je dois aller en janvier à Bielefeld pour travailler avec le chanteur et là je parlerai encore avec Klaiber sur moi. Je ne pourrai pas partir tout de suite, car j'ai ici ma *Phèdre* aux Champs Elysées le 10 janvier et il y a un tas de répétitions. Savez-vous que c'est votre compatriote Rehfuss qui doit chanter le rôle de Thésée? J'en suis ravi."<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> In der Paul Sacher Stiftung existiert eine Live-Aufnahme von *Phèdre* dieser Aufführung. Es wirkten mit: *Orchestre National*, Paris (*Orchestre de l'ORTF*) unter der Leitung von Manuel Rosenthal, Ethel Semser (Sopran), Christiane Guéraud (Mezzosopran), Heinz Rehfuss (Bariton), Louis-Jacques Rondeleux (Bass), Joseph Peyron (Tenor), Choeurs René Alix, René Alix (Choreinstudierung).

<sup>305</sup> Brief vom 31. Dezember 1960 von Mihalovici an Staempfli, Zentralbibliothek Zürich (Mus NL 77 : LM 12).

#### 5.4 Yvan Goll und Marcel Mihalovici - Zusammenarbeit und Freundschaft

Bevor auf die künstlerische und persönliche Beziehung zwischen Marcel Mihalovici und Yvan Goll eingegangen werden kann, drängen sich einige Angaben zu Leben und Werk des ausserordentlich vielseitigen oder, bei unscharfer Betrachtung, beinahe prinzipienlos scheinenden Schriftstellers auf.<sup>306</sup> Geboren wurde Yvan (oder Iwan) Goll am 29. März 1891 in Saint-Dié,<sup>307</sup> zog jedoch 1898 nach dem Tode des Vaters mit seiner Mutter in deren Heimatstadt Metz und erhielt 1909, weil er "Staatsangehöriger von Elsass-Lothringen" war, die deutsche Staatsbürgerschaft.<sup>308</sup> Nach dem erfolgreich bestandenen Abitur studierte er von 1910 bis 1913 an den Universitäten Strassburg, Freiburg i.Br. und München und promovierte 1914 vermutlich mit einer Dissertation über *Die Lothringisch-Elsässischen Heimarbeiterinnen*. Die weiteren Stationen seines Lebens setzten sowohl künstlerische wie auch persönlich wichtige Zäsuren. Um der Einberufung in das deutsche Reichsheer zu entgehen, siedelte der überzeugte Pazifist Goll 1914 nach Lausanne über, wo er an der dortigen Universität weiterstudierte und sich in die politische Auseinandersetzung um den Ersten Weltkrieg aktiv einmischte. Goll stand zu jener Zeit dem deutschen literarischen Expressionismus nahe und veröffentlichte lyrische Dichtungen, Artikel und Manifeste, die sich gegen den Krieg richteten. Die Schrift *Élegies Internationales. Pamphlets contre cette guerre* (1915) und das dem Pazifisten Romain Rolland gewidmete *Requiem. Für die Gefallenen Europas* (1917) zeugen von diesem Engagement. In der Schweiz traf Yvan Goll auch seine spätere Frau Claire Studer, mit der er bis zu seiner Übersiedlung nach Paris in Genf, Zürich und Ascona wohnte. In Zürich (seit 1917) pflegten Claire und Yvan Goll (sie heirateten 1921) engen Kontakt zu exilierten Dichtern und Malern aus dem Umkreis der Dadaisten, wie etwa Tristan Tzara (1896-1963), Hans Arp (1887-1966) und Hugo Ball (1886-

<sup>306</sup> Die Nachlässe von Claire, der Ehefrau von Yvan Goll, die ebenfalls Schriftstellerin war, und Yvan Goll befinden sich im *Deutschen Literaturarchiv Marbach* sowie in der *Bibliothèque Municipale de Saint-Dié*. Im Teilnachlass von Claire Goll finden sich zudem Briefe von Marcel Mihalovici an Claire Goll. Die zahlreich vorliegenden Studien zu Claire und Yvan Goll decken die wichtigsten Forschungsgegenstände ab. Michael KNAUF geht in seiner Dissertation über Goll auf alle Stationen seines Lebens und Schaffens ein und umreisst den Schriftsteller als einen Intellektuellen, der zwischen den Avantgarden von Deutschland und Frankreich zu vermitteln versuchte. Eine umfangreiche Dokumentation zu den Querelen um den literarischen Nachlass von Goll, der Paul Celan verwalten sollte und darüber mit Claire Goll in Streit geriet, liefert Barbara WIEDEMANN. Daraus konnten einige Hinweise zu *Phèdre* und zur Zusammenarbeit mit Mihalovici entnommen werden. Eine reiche biographische Quelle ist eine Edition von Briefen Claire und Yvan Golls, die durch Barbara GLAUERT besorgt wurde mit dem Titel *Meiner Seele Töne*. In musikalischem Kontext sind die Studie von Robert VILAIN und Geoffrey CHEW sowie von Ricarda WACKERS zur Zusammenarbeit mit Kurt Weill sehr aufschlussreich. Zum Text von *Phèdre* existieren jedoch keine Studien. Nicht zuletzt bietet auch die literarische Chronique scandaleuse *Ich verzeihe keinem* von Claire Goll selbst Hinweise auf Leben und Schaffen von Yvan Goll. Weitere Studien werden an entsprechender Stelle erwähnt.

<sup>307</sup> Saint-Dié liegt ca. 70 km südwestlich von Strassburg (Frankreich, Lorraine, Vogesen).

<sup>308</sup> Die folgenden biographischen Angaben beruhen im Wesentlichen auf Goll, *Meiner Seele Töne*, 421-426 und KNAUF, *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, 6-19 und GLAUERT-HESSE, *Zeittafel zu Leben und Werk*, 395-414.

1927). Doch sie distanzieren sich immer mehr von diesem Umfeld. Nicht zuletzt hatten Claire und Yvan Goll während ihrer Schweizer Zeit Kontakt zu James Joyce (1882-1944)<sup>309</sup>.

Im November 1919 erfolgte die Übersiedlung nach Paris, womit sich auch der Freundeskreis bzw. das Beziehungsnetz änderte. Nun bildeten Künstler aus dem Umfeld des 'Kubismus' und des neu aufkommenden 'Surrealismus' das engere Beziehungsfeld. Die erste Lyrik, welche zwar noch expressionistisch geprägt war, sich aber dennoch schon an kubistischen Techniken orientierte, entstand 1921/23 und trägt den Titel *Paris brennt*.<sup>310</sup> Ein Kennzeichen dieser neuen Kunst ist der Verzicht auf ethische und moralische Appelle; vielmehr stehen Themen des Alltags, der Technik und der Grossstadt im Zentrum.<sup>311</sup> Nicht unerwähnt bleiben soll der Umstand, dass die französische Version, *Paris brûle*, 1923 innerhalb der Sammlung *Le nouvel Orphée* bei der *Éditions de la Sirène* erschien, demselben Verlag, bei dem auch Mihalovici zahlreiche seiner frühen Werke veröffentlichen konnte. Zwischen 1918 und 1924 entstanden zudem drei Fassungen des Gedichtes *Der neue Orpheus*, in der französischen Neudichtung *Le nouvel Orphée*, das - wie ausgeführt - Kurt Weill zur Komposition des Werkes mit dem Titel *Der neue Orpheus* op. 15, Kantate für Sopran, Solovioline und Orchester animierte. Interessant an diesen drei Fassungen ist besonders der Umstand, dass sich Goll dabei langsam vom Expressionismus löst und sich neu am Kubismus und Surrealismus orientiert. In einem gesonderten Kapitel soll auf dieses Werk und die darin akzentuierte spezifische Antikenrezeption eingegangen werden.<sup>312</sup> Dem gemeinsamen Werk liessen Goll und Weill zudem die Oper *Royal Palace*, Oper in einem Akt, op. 17 folgen. Beide Werke gelangten am 27. März 1927 unter der Leitung von Erich Kleiber (1890-1956) an der Berliner Staatsoper zur Aufführung und waren, die Musik betreffend, ein grosser Erfolg, obgleich das deutsche Publikum dem surrealistischen Text nicht vollständig aufgeschlossen gegenüber stand; dies bekundet Goll jedenfalls gegenüber Nino Frank:

"Der Librettist, Ihr ergebener Diener, dagegen wurde von der Kritik wegen seines für Berlin noch schwer verdaulichen Surrealismus stark angegriffen. Am selben Abend spielte man vor der Aufführung – gleichsam als Prolog – eine Kantate ebenfalls von Kurt Weill, der ein Gedicht 'Der neue Orpheus', ebenfalls von Ivan Goll zugrunde liegt. Was für eine erhabene, sensible, intelligente und tragische Musik."<sup>313</sup>

<sup>309</sup> Vgl. hierzu auch die Erinnerungen von Claire Goll, *Ich verzeihe keinem*, 43ff.

<sup>310</sup> Johannes ULLMAIER widmet eine umfangreiche Studie mit dem Titel *Yvan Golls Gedicht "Paris brennt"* diesem Gedicht und geht auf die Fragen der Ablösung vom Expressionismus und Golls Beziehungen zu den avantgardistischen Strömungen wie Kubismus und Surrealismus detailliert ein.

<sup>311</sup> KNAUF, *Yvan Goll: ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und Avantgarden*, 115.

<sup>312</sup> Vgl. bezüglich *Der neue Orpheus* besonders die Artikel von Robert VILAIN und Geoffrey CHEW: *Iwan Goll and Kurt Weill* und die Studie *Eurydike folgt nicht mehr* von Ricarda WACKERS.

<sup>313</sup> Dieser Brief vom 7. März 1927 ist abgedruckt in ULLMAIER, *Yvan Golls Gedicht "Paris brennt"*, 66.

Bereits ab dem Jahre 1919 beschäftigte sich Goll, im Anschluss an Guillaume Apollinaire (1880-1918), mit dem Surrealismus.<sup>314</sup> Apollinaire hatte den Begriff 1917 im Zusammenhang mit dem Theaterstück *Les Mamelles de Tirésias* erstmals verwendet. Golls Schrift *Manifeste du Surréalisme* aus dem Jahre 1924 zeigt sein spezifisches Verständnis dieser literarischen Strömung, welches sich klar von André Breton (1896-1966), dem weitaus bekannteren Vertreter des französischen Surrealismus, der sich ebenfalls auf Apollinaire bezieht, abhebt. Dieser hatte kurz nach Goll ebenfalls ein *Manifeste du Surréalisme* veröffentlicht, wodurch ein offener Streit ausbrach und Goll zunehmend ins Abseits gedrängt wurde.<sup>315</sup> Wenngleich Bretons Bedeutung für den Surrealismus ungemein gross ist, ist es vielmehr Goll zu verdanken, dass sich der Begriff im deutschen Raum etabliert hat und der Surrealismus selbst, dank des erwähnten Manifests, in Frankreich eingeführt wurde.<sup>316</sup> In eine neue literarische Phase gelangt Goll gegen Ende der 20er Jahre und zu Beginn der 30er Jahre mit zahlreichen zum Teil autobiographischen Romanen, welche die zahllosen Probleme der Zeit aufgreifen und eine Abrechnung mit den literarischen Avantgarden in Paris und Berlin darstellen.<sup>317</sup> Diese Romane tragen die Titel *Die Eurokokke* (1927), *Sodome und Berlin* (1929) oder *Der Mitropäer* (1928). Der Zweite Weltkrieg zwang Yvan und Claire Goll ins amerikanische Exil nach New York, wo sie von 1939 bis 1947, mit Aufhalten in Kuba und Kanada, blieben. Auch im Exil veröffentlichte Goll seine Werke und betätigte sich zudem als Herausgeber der Zeitschrift *Hémisphères. Revue Franco-Américaine de Poésie*. Nach der 1947 erfolgten Rückkehr in die französische "Heimat" - Goll hatte 1945 die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen - lässt sich eine Hinwendung zu traditionellen Gedichtformen feststellen. In zwei Texten, *Ars Poetica* von 1945 und *Le Résime* (1950), thematisiert Goll seine poetologischen Überlegungen.<sup>318</sup> Mit der Gedichtsammlung *Traumkraut* (1951) und der posthum veröffentlichten Sammlung *Abendgesang* (1954) wandte sich Goll während der Zeit schwerer Krankheit - seit 1945 litt Goll an Leukämie - nochmals der deutschsprachigen Dichtung zu. 1957 vertonte Marcel Mihalovici vier dieser Gedichte und bezeichnete die Sammlung als *Abendgesang. Vier Gedichte von Yvan Goll für Gesang und Klavier* op. 75. Nach schwerer Krankheit starb Yvan Goll am 27. Februar 1950.

Informationen zur künstlerischen Zusammenarbeit und Freundschaft von Marcel Mihalovici und Yvan Goll finden sich hauptsächlich in der umfangreichen Edition der

<sup>314</sup> Zum Thema Surrealismus vgl. hauptsächlich KNAUF, *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, 133-157.

<sup>315</sup> Vgl. bezüglich des Streites zwischen Breton und Goll die Arbeiten von Jeremy STUBBS, *Goll versus Breton: The battle for surrealisme* und von Albert RONSIN den Artikel *Yvan Goll et André Breton: Des relations difficiles*.

<sup>316</sup> KNAUF, *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, 133.

<sup>317</sup> Vgl. hierzu Ebd., 161-171.

<sup>318</sup> Vgl. hierzu Ebd., 175-198.



Korrespondenz von Claire und Yvan Goll mit dem Titel *Meiner Seele Töne*, die 1978 von Barbara GLAUERT neu herausgegeben wurde. In einem Brief von Yvan an Claire Goll vom 12. Juli 1933 findet sich der erste Hinweis auf Mihalovici:

"Gestern war Mihalovici bei mir, war von der Genèse entzückt, fand auch ganz richtig, warum der liebe Gott traurig ist, und versprach, sie noch vor seiner Abreise zu vertonen."<sup>319</sup>

Der Kommentar zu diesem Brief merkt an, dass "Iwan Goll und Mihalovici seit dieser Zeit eine enge Freundschaft [verband], die den Krieg überdauerte."<sup>320</sup> Wann und zu welchem Anlass sich die beiden erstmals begegneten, ist jedoch nicht bekannt. Die zitierte Stelle verweist auf eine Komposition Mihalovicis aus dem Jahre 1939: *La Genèse. Cantate pour baryton, chœur de femmes et orchestre* nach einem Text von Yvan Goll. Die szenische Dichtung, die der Komposition zugrunde liegt, entstand bereits 1919 in französischer Sprache<sup>321</sup>, doch erst 1970<sup>322</sup> wurde der Text durch Claire Goll veröffentlicht. Der auf drei Figuren aufgeteilte Text - es kommen der Erzengel, die Engel und ein Sprecher vor - schildert die Erschaffung der Erde auf ungewöhnliche und surreale Weise. Den Ausführungen des Erzengels zu den einzelnen Schöpfungstaten, etwa der Erschaffung der Pflanzen und Tiere, folgt immer eine stereotype Bemerkung des Sprechers, die beispielsweise besagt, dass nicht alle Pflanzen und Tiere aufgezählt werden könnten, die Gott erschuf:

"L'ARCHANGE

Mais en voyant la terre nue  
Dieu fut pris de pitié  
Et il lui tissa une robe verte  
Semant les arbres et les herbes  
Les forêts sombres les pampas brûlantes  
Les buissons les prairies  
Les fleurs les fleus les fleurs

LES ANGES

Ainsi furent  
Les Chênes les Erables les Palmes les Roseaux les Eglantiers  
les Orangers les fougères les Mousses les Pissenlits les mille  
Roses l'Agave unique le Rafflésia carnivore l'Ylang-Ylang  
les jardins sous-marins les jardins suspendus

LE SPEAKER

Et des millions de plantes qu'il serait trop long d'énumérer  
ici"<sup>323</sup>

<sup>319</sup> Goll, *Meiner Seele Töne*, 115.

<sup>320</sup> Ebd., 347.

<sup>321</sup> Ebd., 347.

<sup>322</sup> Goll, *La Genèse*, 73-78.

<sup>323</sup> Ebd., 77.

Am 11. Januar 1939 teilt Claire Yvan mit, dass in einer Pariser Zeitung von der Fertigstellung der Kantate berichtet wird: "Eine herrliche Nachricht: 'Marcel Mihalovici termine actuellement une cantate pour baryton, chœur de femmes et orchestre, La Genèse, sur un texte d'Ivan Goll'. Authentischer Zeitungsbericht."<sup>324</sup> Am 23. Juni 1939 trägt Goll in sein Tagebuch ein: "3.00 chez Mihalovici qui nous joue sa Cantate 'La Genèse'."<sup>325</sup> Über das Schicksal des Manuskriptes der Kantate<sup>326</sup> von Mihalovici berichtet Goll, nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, am 16. Dezember 1947:

"Dimanche après-midi j'étais à ce concert d'un musicien italien qui a plus d'entrain que de talent: moi j'y ai rencontré l'admirable ami Marcel Mihalovici, avec lequel je suis sorti et qui m'a raconté son émouvant séjour en France, sous la menace constante des Nazis. Ceux-ci, paraît-il, ont emporté le manuscrit de sa Cantate sur mon poème..."<sup>327</sup>

Der Kontakt zu Mihalovici blieb bis kurz vor der Flucht von Claire und Yvan Goll nach New York am 26. August 1939 bestehen.<sup>328</sup> Jedenfalls versuchte Claire Goll am 11. August noch Kontakt mit Mihalovici aufzunehmen: "Mihalovici gleich angerufen, aber er war nicht da. Versuche es später nochmals."<sup>329</sup> Nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil am 31. Mai 1947 an Bord der *Mauretania* wurde der Kontakt sehr bald wieder aufgenommen. Yvan Goll notiert am 14. Dezember 1947 in sein Tagebuch: "Marcel Mihalovici, 14 Rue du Dragon, que j'ai revu pour la première fois depuis '39. Il me raconte ses années de fuite en France."<sup>330</sup> In diese Zeit datiert auch die Arbeit am Libretto von *Phèdre*. Gemäss Tagebucheintragen war Goll um den 13. Dezember 1947 damit beschäftigt eine Radiofassung der Oper *Phèdre* zu schreiben.<sup>331</sup> Spätestens im Frühjahr 1948 muss die französische Fassung abgeschlossen worden sein. An eine Zusammenarbeit war danach weniger zu denken, denn der Gesundheitszustand von Goll verschlimmerte sich rapide. Im Juli 1945 diagnostizierten New Yorker Ärzte bei Goll Leukämie. Im März 1948, als Mihalovici bereits an der Oper<sup>332</sup> arbeitete, erhielt Goll im Hôpital Broussais in Paris Röntgenbestrahlungen. Mit grosser Sicherheit arbeitete er zu diesem Zeitpunkt nicht direkt mit Mihalovici zusammen.<sup>333</sup> Während des folgenden Jahres befand sich Goll meist ausserhalb von Paris. Vom 21. Mai bis 8. Juli 1948 hielten sich Claire und Yvan in Metz auf und

<sup>324</sup> Goll, *Meiner Seele Töne*, 246.

<sup>325</sup> Ebd., 347.

<sup>326</sup> CHAMFRAY, *Marcel Mihalovici* vermerkt in seiner biographischen Zusammenstellung zu *La Genèse* im Jahr 1935 folgendes: "Commence **La Genèse**, cantate pour baryton, chœur et orchestre. Texte de Y. Goll. Achevé en 1940 (manuscrit disparu)."

<sup>327</sup> Goll, *Meiner Seele Töne*, 272.

<sup>328</sup> Eine genaue Chronologie der Flucht nach Amerika findet sich Ebd., 256f.

<sup>329</sup> Ebd., 254.

<sup>330</sup> Ebd., 401.

<sup>331</sup> Ebd., 398.

<sup>332</sup> Brief vom 17. März 1948 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>333</sup> Die folgenden Bemerkungen beruhen im Wesentlichen auf Goll, *Meiner Seele Töne*, 273. und 301f.

besuchten dessen Mutter Rebecca in Préville. Im September 1948 war dann auf Grund des schlechten Zustandes ein Krankenhausaufenthalt in Metz nötig, eine doppelseitige Lungenentzündung und ein Ödem am Bein verschlimmerten die Situation. Diese Leiden zwangen Goll zu einer weiteren Behandlung in Strassburg. Erst am 14. Januar 1949 kehrte er nach Paris zurück. Die ersten Monate des Jahres versprachen zunächst eine hoffnungsvollere Zukunft, konnte Goll doch seine normalen Aktivitäten wieder aufnehmen, bereits im April zeichnete sich indes wiederum eine Verschlechterung des Zustandes ab. In der Zeit, als in Zusammenarbeit von Komponist und Librettist die deutsche Fassung von *Phèdre* entstand,<sup>334</sup> musste sich Goll von Neuem mit Röntgenstrahlen behandeln lassen. Im Dezember 1949 erlitt er einen Zusammenbruch und entschloss sich darauf, ins amerikanische Hospital von Paris in Neuilly einzutreten. Vom 14. Dezember 1949 bis 25. Januar 1950 erhielt Goll über zwanzig Bluttransfusionen; gleichwohl verstarb er am 27. Februar 1950 um 2.15 Uhr in Neuilly bei Paris. Im Kapitel über die Entstehungsgeschichte von *Phèdre* wurde bereits darauf hingewiesen, dass Goll am Vortag der Radioaufnahme von *Phèdre* verstarb, wie Mihalovici Sacher mitteilt: "J'ai eu le douleur de perdre mon ami Yvan Goll - poète de mon texte - juste le jour de l'exécution de Phèdre. Il est mort à la suite d'une très grave maladie. Cela m'avait bouleversé!"<sup>335</sup> Deshalb konnte Goll auch nicht an der szenischen Uraufführung in Stuttgart teilnehmen. Stattdessen reiste Claire Goll nach Stuttgart und berichtet Paul Celan enthusiastisch von dem vermeintlich grossen Erfolg der Oper:

"Stuttgart, 14. Juni 1951.

Mein liebes Püälchen,

Ja, was ich fürchtete, ist eingetreten: Deutschland hat mich zurückerobert. Was für ein Empfang! Es fing mit einem riesigen Rosenstrauss am Bahnhof an und der freundschaftlichen Gesten, Einladungen und des selbstlosen zur Verfügung stehens ist noch immer kein Ende. 'Phädra' war ein Erfolg: 20 Vorhänge! Ausverkauftes Haus. Am nächsten Tag ¾ Stunden Lesung am Rundfunk, mit einer wunderschönen Einführung des Leiters der lit. Abteilung: Dr Karl Schwedhelm, der auch gestern vor meinem Vortrag im Centre d'Études franco-allemand eine viele Seiten lange Rede über uns (besonders Yvan) hielt, die bald erscheinen wird und in der er ihn sogar mit - Goethe verglich."<sup>336</sup>

Claire Goll verschweigt jedoch, dass der Applaus vornehmlich dem Werk von Carl Orff, *Catulli Carmina*, galt, worüber bereits ausführlich berichtet wurde.

<sup>334</sup> Brief vom 16. August 1949 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>335</sup> Brief vom 18. März 1950 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>336</sup> Der Brief von Claire Goll (Stuttgart) an Paul Celan vom 14. Juni 1951 ist abgedruckt bei WIEDMANN, *Paul Celan - Die Goll-Affäre*, 165.

### 5.5 Inhalt und Dramaturgie von *Phèdre*

Noch losgelöst von der Diskussion über die antiken Vorbilder, soll an dieser Stelle eine Zusammenfassung der Handlung von Golls *Phèdre* sowie auch deren Segmentierungsstruktur angeführt werden. Dazu greife ich, mit der nötigen Vorsicht, auf die Terminologie der normativen Dramentheorie von Gustav FREYTAG zurück,<sup>337</sup> die das klassische Drama in seiner Handlungsstruktur zu erfassen versucht.

Der Prolog schildert nicht die allgemein erwarteten Orts- und Zeitumstände sowie Personenkonstellationen und Absichten der Götter, sondern berichtet vom Leiden Phädras, der Königin von Theben und Gattin von Theseus. Der Leser erfährt nicht, dass Phädra die Tochter des Königs Minos von Kreta und die Schwester der auf Naxos verbannten Ariadne ist. Der Prolog beinhaltet hingegen die persönliche Nachricht einer Magd an den Chor, die besagt, dass Phädra wahnsinnig zu werden droht. Im folgenden Kapitel wird auf die Nähe dieses Prologs zum Einzug des Chores (Parodos) bei Euripides eingegangen werden.

In der ersten Szene [5-25] ist Phädra verzweifelt und wünscht sich den Tod: "Je veux mourir! Je veux mourir!" [6]. Theseus hatte nach dem Tode seiner ersten Frau, der Amazone Hippolyte, Phädra zur Gemahlin genommen. Aus der ersten Ehe mit Hippolyte entsprang der Sohn Hippolytos. Phädra ist zu Tode unglücklich, denn sie ist in Hippolytos verliebt und möchte ihn auf der Jagd im Gebirge begleiten [16]. Das erregende Moment<sup>338</sup> ist folglich Phädras Geständnis ihrer Liebe zu Hippolytos. Die Amme sieht in Phädras Begehren keine Sünde und rät sogar zur Heirat, zumal Theseus, aufgrund seines langen Fernbleibens, tot zu sein scheint.

Die zweite Szene [25-28] ist bei Goll eine Übergangsszene. Hippolytos kehrt von der Jagd zurück. Die Amme äussert ihm gegenüber die Vermutung, dass Theseus nie mehr zurückkehren werde, doch Hippolytos wiegelt ab. Die Amme erwähnt gegenüber Hippolytos nichts von Phädras Liebe diesem gegenüber.

Der Höhepunkt der Handlung bringt die dritte Szene [29-55], in der Phädra Hippolytos ihre Liebe gesteht und sich dem Sohne Theseus' vollkommen unterwirft [34]. Doch dieser ist über diese Annäherung entsetzt und weist sie höhnisch zurück [46]. Phädra ist verzweifelt über diese Demütigung und fordert wenigstens einen raschen Tod [49]. Doch Hippolytos weigert sich, sowohl sie zu töten als auch ihr das Schwert zu überlassen, damit sie sich selbst von den Qualen erlösen kann [51]. Hippolytos flieht und vergisst in der Hast ausgerechnet sein Schwert, wie die

---

<sup>337</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 100ff.

<sup>338</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 105, umschreibt das erregende Moment wie folgt: "Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluss fasst, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzten."

Amme berichtet [53]. Ein Bote überbringt die Nachricht, dass Theseus nach langer Fahrt nun zurückkehren werde, worauf Phädra beschliesst, ihrem Leben baldmöglichst ein Ende zu setzen. Sie ersticht sich. Die Amme ist von ihrem Plan, die ganze Schuld Hippolytos aufzulasten, überzeugt und sieht das Schwert als ideales Beweismittel für diese Schuldzuweisung.

In der vierte Szene [55-67] kehrt Theseus nun tatsächlich zurück und findet die tote Phädra und das Schwert seines Sohnes. Die Amme weist Theseus auf den Griff des Schwertes hin [59] und macht somit Hippolytos für den Mord verantwortlich. Theseus verwünscht seinen Sohn und bittet Poseidon, den "Gebietter des Meeres", dass der hinterhältige Spross der Amazone Hippolyte bis zum Abend tot sein solle [65]. Diese Stelle ist die Peripetie der Tragödie, beginnt doch zu diesem Zeitpunkt die Handlung bis zur Katastrophe zu fallen. Die Tatsache, dass Theseus die Schuld des Hippolytos am Griff des Schwertes erkennt, könnte man als Anagnorisis (Wiedererkennung) interpretieren, die somit mit der Peripetie zusammenfällt.<sup>339</sup> In der Oper folgt dieser vierten Szene ein ausgedehntes Zwischenspiel des Orchesters (Interlude).

In der fünften Szene [67-88] meldet ein Bote den schrecklichen Unfall von Hippolytos, der mit seinem Wagen am Meer entlang fuhr, als plötzlich das Meer empor sprang [69] und aus den Riesenwellen ein Drachen auftauchte. Hippolytos wurde vom Wagen geschleudert und an einem Felsen zerschmettert. Schwer verwundet kehrt dieser in den Palast zurück und bittet den Vater in der Stunde des Todes um dessen Segen [73]. Er weiss jedoch nicht, dass dieser für seinen Tod verantwortlich ist. Theseus ist sehr erzürnt. Hippolytos sieht die tote Phädra und fragt, wer sie getötet habe. Der Vater fragt hingegen seinen Sohn, ob er den Griff seines Schwertes wiedererkenne, dies würde seine Frage beantworten. Aber Hippolytos versteht im Fieberwahn die Gedanken seines Vaters nicht. Er stirbt. Die Amme gesteht, dass sie eine Lüge verbreitet habe. Nicht Hippolytos, sondern Phädra sei die Sünderin [80]. "Sie liebte Hippolytos / Hippolytos wies sie zurück". Theseus ist verzweifelt und ersticht sich ebenfalls. Die Schlusszene bringt die Katastrophe der Tragödie, den unnötigen Tod von Hippolytos, sowie die Erkenntnis, dass Phädra die eigentliche Sünderin ist.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich ein Szenenwechsel nach einem partiellen Konfigurationswechsel aufdrängt. Das ist bei *Phèdre* von Goll offensichtlich vier bzw. fünf Mal der Fall, wenn man den Beginn miteinrechnet. Immer wenn Goll die Personenkonstellation ändert, segmentiert er den Handlungsverlauf äusserlich durch eine Szene. Zumeist sind zwei Personen in einer Szene auf der Bühne, der Chor ausgenommen. In der fünften Szene, wenn der

---

<sup>339</sup> Aristoteles verweist darauf, dass das Zusammenfallen von Peripetie und Anagnorisis äusserst kunstvoll sei: "Die Wiedererkennungen, die um eines Beweises willen stattfinden - und alle anderen dieser Art -, sind allerdings kunstloser, die hingegen, die mit einer Peripetie zusammenhängen, wie die in den 'Niptra', besser." Aristoteles, *Poetik*, 1454b-1455a.

Bote seinen Bericht schildert, sind sogar drei Personen auf der Bühne. Die Integration eines Zwischenspiels nach der vierten Szene lässt sich mit dem von PFISTER als "Unterbrechung der zeitlichen Kontinuität"<sup>340</sup> bezeichneten totalen Konfigurationswechsel begründen, der eigentlich eines Aktwechsels bedürfte. Im Kapitel *Antikenrezeption im französischsprachigen Musiktheater* habe ich aufgezeigt, dass Honegger an entsprechender Stelle in *Antigone* einen neuen Akt folgen lässt. Doch schien dies Goll nicht angebracht. Die Unterbrechung der kontinuierlichen Handlung ergibt sich dadurch, dass notwendigerweise zwischen dem Aussprechen der Verwünschung und dem Botenbericht einige Zeit vergeht, die im Bewusstsein des Publikums vorhanden sein muss. Wie Mihalovici diese auf der Bühne handlungsfreie Zeit musikalisch ausgestaltet und dadurch für die Dramaturgie unentbehrlich macht, wird im analytischen Kapitel *Interlude* aufgezeigt werden. Insofern *Phèdre* ein Einakter ist, gilt es sich noch dem Problem anzunehmen, ob eine spezifische Dramaturgie des Einakters gefunden werden kann, die sich von der Dramaturgie eines mehraktigen Stückes unterscheidet. Eingehend wurde im Sammelband *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakers* diese Frage diskutiert,<sup>341</sup> und es zeichnet sich der Eindruck ab, dass eine spezifische Dramaturgie, die für alle Einakter zutreffen würde, offensichtlich nicht zu bestehen scheint. Wenn man die von Peter SZONDI für den modernen Einakter postulierten Bestimmungen mit der Dramaturgie von Golls *Phèdre* oder auch mit den Kurzoperen von Milhaud vergleicht, zeigen sich die Unterschiede der verschiedenen Konzeptionen. SZONDI bemerkt bezüglich des Einakters:

"Der moderne Einakter ist kein Drama im Kleinen, sondern ein Teil des Dramas, der sich zur Ganzheit erhoben hat. Sein Modell ist die dramatische Szene. Das besagt, dass der Einakter mit dem Drama wohl dessen Ausgangspunkt, die Situation, teilt, nicht aber die Handlung, in welcher die Entschlüsse der dramatis personae die Ursprungslage immerfort abwandelt und dem Endpunkt der Auflösung entgegentreibt."<sup>342</sup>

Diese Aussage trifft mit Bestimmtheit etwa auf Arnold Schönbergs Monodram *Erwartung* op. 17 von 1909 zu. Dieses Werk darf nicht als "kondensierten Mehrakter", sondern vielmehr als "Stationendrama" verstanden werden, dessen Dramaturgie so angelegt ist, dass die Klärung einer bestimmten Situation möglich wird.<sup>343</sup> MAUSER äusserte sich in diesem Zusammenhang wie folgt:

"Das Fortschreiten der dramatischen Handlung kann im Einakter nur darin bestehen, dass sich die spezielle Situation in irgendeiner Weise klärt; das heisst, die Entwicklung verläuft nicht in einem zielgerichteten

<sup>340</sup> PFISTER, *Das Drama*, 313.

<sup>341</sup> Vgl. etwa die Aufsätze von BAYERDÖRFER, *Die neue Formel: Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters*, 31-46, der auf die Frage des modernen Einakters eingeht. Der Aufsatz von Ulrike KIENZLE, *Theorien des einaktigen Schauspiels im literaturwissenschaftlichen Schrifttum*, 17-29 bietet einen gelungenen Überblick über die Sekundärliteratur.

<sup>342</sup> SZONDI, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, 92.

<sup>343</sup> Vgl. hierzu MAUSER, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, 20-23.

Vermittlungsprozess unterschiedlicher Personen, sondern als Schritt von einer Täuschung zur Ent-Täuschung. [...] Trotz der vierteiligen Szenengliederung ist die 'Erwartung' in der dramatischen Entwicklung zweigeteilt in die Phase der hoffnungsvollen Suche der Frau nach dem Geliebten und der Ent-Täuschung dieser Hoffnung, als sie ihn tot auffindet; [...]"<sup>344</sup>.

MAUSER skizziert somit eine Zweistufigkeit, die gar nicht der Dramaturgie einer antiken Tragödie entspricht. Die Tragödie, übrigens ursprünglich aktlos, orientiert sich mehr an einem dreistufigen Ablauf von Exposition, Höhepunkt und Katastrophe, wobei eine weitere Differenzierung vorgenommen werden kann. Die Konzeption des modernen Einakters, wie SZONDI sie propagiert hat, trifft also auf *Phèdre* von Mihalovici und Goll nicht zu, wobei anzumerken ist, dass sich wohl die meisten Einakter, die sich an der antiken Tragödienstruktur orientieren, wohl auch *Elektra* von Richard Strauss, nicht als Stationendramen, die eine Situation darstellen, begreifenn lassen.

Auf die Frage der Sprachebehandlung beziehungsweise der Bearbeitungstechnik der antiken Vorbilder soll im folgenden Kapitel *Literarische Vorbilder* eingegangen werden. Es gilt besonders Cocteaus Verfahren der "contraction" mit dem von Goll zu vergleichen. Abschliessend bleibt festzuhalten, dass es sich beim Text von Goll um eine Bearbeitung des antiken Stoffes und nicht um eine Übersetzung handelt, wenngleich gewisse Teile dem antiken Vorbild sehr nahe sind. Es ist indes offensichtlich, dass Goll mit antiken Texten gearbeitet hat, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

---

<sup>344</sup> MAUSER, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, 21.

## 5.6 Literarische Vorbilder von Yvan Golls *Phèdre*

Die folgende vergleichende Betrachtung von Golls *Phèdre* mit der Tragödie *Hippolytos* von Euripides und *Phaedra* von Lucius Annaeus Seneca rechtfertigt sich durch Hinweise von Mihalovici, die explizit betonen, dass sich Goll nicht auf die französische Nachdichtung *Phèdre et Hippolyte* von Jean Racine aus dem Jahre 1677 bezog, sondern hauptsächlich auf die sogenannte zweite Fassung der Tragödie *Hippolytos* aus dem Jahre 428 v. Chr. von Euripides.<sup>345</sup> Ob dies tatsächlich zutrifft, soll genauer untersucht werden. Zudem findet sich in einem Brief von Mihalovici an Paul Sacher ein weiterer Hinweis auf die Vorbilder, die Goll gewählt haben soll: "C'est Ivan Goll qui m'a fait le texte. *Phèdre* d'après Euripide et Sénèque."<sup>346</sup> Die Gestaltung der Tragödie bei Seneca, über deren Verhältnis zur ersten Fassung des euripideischen *Hippolytos* eingegangen werden muss, steht also auch zur Disposition. Im Programmheft der Stuttgarter Uraufführung vom 9. Juni 1950 bemerkt Mihalovici zu diesem Thema:

"Yvan Goll machte mir einen idealen Operntext: Die dichterische Sprache bleibt bei ihm einfach genug, um jederzeit jenseits der Rampe verstanden zu werden. Ausgangspunkt war für uns nicht der Text Racines, sondern der des Euripides. Wir reduzierten die Handlung auf fünf Szenen, denen ein Prolog vorangeht. So wurde die Handlung aufs äusserste konzentriert und zu einem schnellen Ablauf gebracht. In unserem Text sind - wie ich glaube - keine unnützen Erklärungen enthalten. Man weiss, dass Racine für die Personen seiner Handlung Partei nahm, ja, er - als Hofmann, der er war - scheint Phädra zu entschuldigen, während Goll unparteiisch bleibt. Er erzählt einfach das Geschehnis. Im übrigen nimmt er sich einige Freiheiten dem antiken Mythos gegenüber. So ist der Selbstmord des Theseus neu in die Handlung eingeführt. Er sollte unserem Drama eine düstere Note mehr geben und sollte es mit diesem letzten tragischen Vorgang abschliessen. Die Musik dieser Oper ist absichtlich ständig gespannt. 'Phädra' beginnt mit voller Absicht in der Klimax der Handlung und hält sich darin bis zum Schluss. Die Teilnahme der Chöre unterbricht in gewissen Augenblicken diese Spannung. Die Chöre sind sozusagen Stufen des Ausruhens. Ihr Stil weicht ohne Zweifel von dem des übrigen Werkes ab. Ich möchte betonen, dass die Chöre keineswegs direkten Anteil an der Handlung nehmen, sondern dass sie lediglich Kommentatoren, die objektiven Zuschauer sind."<sup>347</sup>

Aufgrund der Betonung, dass Euripides als Vorbild gedient habe, soll das Verhältnis zwischen Euripides und Goll zuerst behandelt werden.

### 5.6.1 Goll - Euripides

Als Textgrundlage für den Vergleich zwischen Goll und Euripides wurde für Goll, in Ermangelung eines Librettodruckes, die handschriftliche Partitur<sup>348</sup> sowie der Klavierauszug von

<sup>345</sup> Einführung zur Textedition von Euripides, *Hippolytos* in der Übersetzung von EBENER, *Euripides Tragödien Zweiter Teil*, 95.

<sup>346</sup> Brief vom 17. März 1948 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>347</sup> Programmheft der *Württembergischen Staatstheater Stuttgart* der Spielzeit 1950/51, SAaK (Nachlass Ferdinand Leitner).

<sup>348</sup> In der Paul Sacher Stiftung befindet sich die Partiturreinschrift von *Phèdre* mit Korrekturen (Sammlung Marcel Mihalovici).



1948<sup>349</sup> herangezogen, für den euripideischen Hippolytos konnte auf die Edition und Übersetzung von EBENER<sup>350</sup> zurückgegriffen werden. Um eine Gesamtsicht über das Stück *Hippolytos* von Euripides zu gewinnen, füge ich eine schematische Darstellung der Tragödie an. Zudem habe ich den Versuch unternommen, die innere und äussere Form der Handlung, (LATA CZ nennt sie die Formkonstituenten und die Ablaufsdynamik)<sup>351</sup> zu eruieren.

| Äussere Form            | Innere Form nach der Terminologie von FREYTAG <sup>352</sup> | Innere Form nach der Terminologie von Aristoteles <sup>353</sup> | Innere Form bei Goll         | Äussere Form bei Goll               |
|-------------------------|--|--|------------------------------|-------------------------------------|
| Prolog (1-120)          | Einleitung;<br>erregendes Moment                             | Verknüpfung<br>Knoten  |                              |                                     |
| Parodos (121-175)       |  |  |                              | Prolog [2-4]                        |
| 1. Episode (176-524)    | Steigerung   |  | erregendes Moment            | Szene I [5-25]                      |
| 1. Stasimon (525-564)   |  |  |                              |                                     |
| 2. Episode [565-731]    | Steigerung   |  | Höhepunkt                    | Szene II [25-28] und<br>III [29-55] |
| 2. Stasimon [732-775]   |  |  |                              |                                     |
| 3. Episode [776-1102]   | Höhepunkt  | Peripetie und<br>Anagnorisis                                     | Peripetie und<br>Anagnorisis | Szene IV [55-67]                    |
| 3. Stasimon [1103-1150] |  |  |                              |                                     |
| 4. Episode [1151-1267]  | Botenbericht   |  | Katastrophe                  | Szene V [67-88]                     |
| 4. Stasimon [1268-1281] |  |  |                              |                                     |
| Exodos [1282-1466]      | Katastrophe  | Lösung   |                              |                                     |

Wie Mihalovici im Programmheft der Stuttgarter Uraufführung anmerkt, setzt das Stück in der Version von Goll unmittelbar im Geschehen ein. Obwohl ein Prolog vorangestellt wird, hat dieser keineswegs dieselbe Bedeutung wie bei Euripides. In dessen Prolog, der sich in zwei Teile auftrennen lässt, nimmt die Göttin Aphrodite bereits einige der zentralen Punkte der Handlung vorweg, wie etwa die Absicht der Götter, Hippolytos wegen seiner keuschen Lebensweise, seines Hochmutes gegenüber der Göttin der Liebe und seiner Verehrung der Jagdgöttin Artemis zu bestrafen; sowie nicht zuletzt Phaidras Liebe zu Hippolytos, dem Sohn ihres Gatten (10-28).<sup>354</sup> Somit ist das erregende Moment bereits eingeführt. Der zweite Teil des Prologs schildert nochmals Hippolytos' Verehrung der Jagd- und Naturgöttin Artemis, doch auch die Warnung eines alten Dieners, nicht allzu hochmütig zu erscheinen. Goll setzt hingegen mit der Parodos des

<sup>349</sup> Erschienen bei *Editions Françaises de Musique* in Paris; Platten-Nr.: E.F.M. 002. Vergleiche hierzu das Vorwort zur Textedition im Anhang I.

<sup>350</sup> Euripides, *Hippolytos* in der Edition und Übersetzung von EBENER, *Euripides Tragödien Zweiter Teil*, 93-199.

<sup>351</sup> LATA CZ, *Einführung in die griechische Tragödie*, 67-77.

<sup>352</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 100-120.

<sup>353</sup> Aristoteles, *Poetik*, 1455b-1465a sowie 1454b-1455.

<sup>354</sup> Runde Klammern beziehen sich auf die Verse in Euripides, *Hippolytos*; eckige Klammern auf die Ziffern im Klavierauszug von *Phèdre* von Yvan Goll; die Ziffern finden sich auch in der Textedition im Anhang I.

Chores [2] ein, der die Umstände des Leidens von Phädra, ihre Verweigerung jegliche Nahrung aufzunehmen schildert. Wenngleich dieser Teil bei Goll kürzer ist, lässt sich eine Ähnlichkeit zwischen dem Aufziehen der Trozenischen Frauen (121-175) bei Euripides und dem Chor bei Goll nicht verleugnen.<sup>355</sup> Wichtiger ist aber die Feststellung, dass bei Goll durch den ausgelassenen Prolog das Eingreifen der Götter vollständig eliminiert ist.

In der erste Szene [ab 5] bei Goll steht Phädras Wunsch, sterben zu können, im Vordergrund. Phädra leidet, doch möchte sie der Amme nicht erzählen, was genau sie quält, und sie bestätigt die Vermutung der Amme keineswegs, dass die Abwesenheit von Theseus der Grund ihres Leidens ist. Die erste Szenen entspricht also der ersten Episode (176-524) von Euripides, wenngleich die Abfolge gewisser Elemente nicht vergleichbar ist. Ein Motiv, das bei Euripides eher zu Beginn (215-231) des erwähnten Abschnitts zu finden ist, und zwar der Wunsch Phaidras, in das Gebirge und auf die Jagd zu gehen, also Hippolytos zu folgen, verschiebt Goll weiter nach hinten [16]. Anders ist auch die Funktion des Chores, der bei Goll nicht an der Handlung beteiligt ist, im Gegensatz zu Euripides, bei welchem sich der Chor nach dem Befinden von Phaidra erkundigt (267-283).<sup>356</sup> Zentral in Golls erster Szene von *Phèdre* ist die tatsächliche Preisgabe von Phädras Geheimnis. Sie liebt Hippolytos, den Sohn von Theseus und der Amazone Hippolyte [21].

Bei Euripides reagiert die Amme vorerst mit Entsetzten auf diesen vermeintlichen Skandal (353-361), doch beruhigt sie sich schon sehr bald und rät Phaidra, nachdem diese ihre unehrenhafte Situation ausgiebig beklagt und mit Selbstmord gedroht hat, das Beste aus der ganzen Sache zu machen, Mut zur Liebe zu haben (476) und ihr Leben zu retten (496). Die Amme will Phaidra sogar ein Zaubermittel gegen die Liebe aus dem Palast holen, doch Phaidra misstraut der Amme und befürchtet, sie könnte Hippolytos ihr Geheimnis anvertrauen. Aus diesem Grunde gebietet sie ihr zu schweigen.

Reichlich abgeklärt reagiert die Amme in der Version von Goll. Sie rät Phädra, sogleich den beliebten Hippolytos, der ja nicht einmal der leibliche Sohn von Phädra ist, auf den Thron zu setzen [22 und 23]. Der anschliessende Chor [24-25] bekräftigt nochmals, dass Hippolytos nichts von den Frauen und der Liebe wissen möchte. Nichts von dem bei Euripides vom Chor vorgetragene Loblied (2. Stasimon) auf den Gott Eros ist bei Goll zu finden (525-564).

---

<sup>355</sup> LATA CZ, *Einführung in die griechische Tragödie*, 73 verweist auf das Fehlen des Prologs in den *Hiketiden* von Aischylos.

<sup>356</sup> Im Kapitel *Chor* wird detailliert auf die Funktion des Chores bei Euripides und im Vergleich dazu bei Goll eingegangen.

In Golls zweiter Szene [nach 25] versucht die Amme Hippolytos, der von der Jagd zurückgeehrt ist, von der Tatsache zu überzeugen, dass sein Vater nie mehr zurückkommen werde. Dass sich Phädra in Hippolytos verliebt hat, kommt nicht zur Sprache.

Das Gespräch zwischen der Amme und Hippolytos verläuft bei Euripides bedeutend spektakulärer. Die Amme verrät dem keuschen Sohne die ihm zukommende königliche Liebe, obwohl Phaidra nicht wollte, dass er davon erfährt (520). Hippolytos ist entsetzt und nennt die Amme hierauf eine "Unheilskupplerin", die "an der Ehe ihres Herrn Verrat geübt!" (590). Natürlich fühlt er sich dadurch in seinem "Weiberhass" (664) bestätigt. Nach dem gescheiterten Versuch der Amme, Hippolytos über die Liebe von Phaidra zu unterrichten, gesteht diese ihren Fehler ein (695) und wird von Phaidra scharf getadelt (706-709). Phaidra sieht keinen anderen Ausweg, als ihrem Leben ein Ende zu setzen. Doch ihr Tod soll nicht umsonst sein, auch Hippolytos soll vernichtet werden:

"Doch mit meinem Tod will einem andern noch Verderben ich bringen: Wissen soll er, dass er meine Not niemals verachten darf! Trägt er an meinem Schmerz erst mir, so wird er schon Bescheidenheit erlernen."  
(727-731)

Nachdem der Chor im zweiten Stasimon das Schicksal von Phaidra beklagt und ihren Tod aufgrund der vernichteten Ehre vorausgesagt hat, rennt die Amme zu Beginn der dritten Episode schreiend aus dem Palast und meldet den Tod von Phaidra. Theseus tritt auf (790), zurückgekehrt nach langer Irrfahrt, erfährt vom Tode seiner Gattin und findet einen Brief in deren Hand, in dem Phaidra Hippolytos beschuldigt, ihr Gewalt angetan zu haben. Die Funktion des Briefes könnte man als das Objekt der Erkenntnis beziehungsweise die Anagnorisis deuten, denn durch diesen Brief erfährt Theseus, dass Hippolytos der Schuldige sein muss.

Hier findet sich also wieder ein gewichtiger Unterschied zu Goll, spielt doch in seiner Version nicht ein Brief, sondern der Dolch als Erkennungsmerkmal die entscheidende Rolle. Doch grundsätzlich übernehmen sowohl Brief als auch Dolch die Funktion, den Verdacht auf Hippolytos zu lenken.

Sogleich spricht Theseus den Wunsch aus, der an Poseidon gerichtet ist, dass sein Sohn vernichtet werden soll, der "[g]ewaltsam meine Ehe anzutasten wagte [...]" (885). Durch die Schreie des Vaters aufgeschreckt, tritt Hippolytos auf (902) und findet Theseus und die tote Phaidra vor. Er fragt, sich keiner Schuld bewusst, nach dem Mörder. Doch Theseus gibt keine Antwort und beklagt Hippolytos' Frechheit, überhaupt danach zu fragen (937), und bezichtigt ihn, ein Heuchler zu sein (955) und seine Ehe geschändet zu haben (944). Hippolytos setzt zu einer langen Verteidigungsrede (983-1035) an, worin er seine Unschuld beteuert, seine Reinheit beschwört. Theseus indes lässt sich nicht erweichen und verbannt den Sohn aus dem Lande (1088). Im dritten Stasimon wird das grausame Handeln der Götter beklagt: "Ich empöre mich

gegen die Götter. O weh!" (1146) Die vierte Episode, der Botenbericht, meldet, dass Hippolytos auf der Flucht von der Strafe seines Vaters eingeholt wurde. Eine unheimliche Flutwelle (1205-1298) überraschte Hippolytos am Strand und ein Stier entstieg dem Getöse (1214). Das Pferdegespann entglitt Hippolytos' Kontrolle und er wurde gegen einen Felsen geschmettert, weshalb er nun im Sterben liegt. Darauf folgt das vierte Stasimon, das auf die Allmacht der Göttin Aphrodite (Kypris) vorausweist und ihr böses Spiel entlarvt. HOSE hat zu jener Chorstelle (1268-1282) bemerkt:

"Mit dem Lied jedoch wird der Zuschauer an die hinter dem Geschehen stehende Absicht Aphrodites, Hippolytos zu vernichten, erinnert, von der er im Prolog erfahren hatte. Es ist bezeichnend, dass die ausführliche Schilderung der Allmacht der Liebesgöttin sich auf deren Worte in 1-4 zurückbeziehen lässt. Das 4. Stasimon stellt damit einen 'Durchblick' auf die Götterhandlung dar, bei dem zugleich implizit nochmals das Problem der Verantwortlichkeit erscheint: Aphrodite hat Macht über alle Lebewesen - dies ist eine indirekte Entschuldigung für Phaidra wie zugleich auch Hippolytos, der zuletzt als unschuldig Verfolgter erschien, angesichts seines dadurch nicht gemilderten Fehlers der Geringschätzung gegenüber der mächtigen Göttin nun nicht gänzlich zu Unrecht gestürzt erscheint [...]."<sup>357</sup>

Da erscheint Theseus die Göttin Artemis (dea ex machina) und erzählt die "wahre" Geschichte. Nicht der Sohn war durch Kypris Kraft gelenkt, sondern Phaidra, die sich in Hippolytos verliebt hat. Doch dieser wies standhaft ihr Begehren zurück. Gegen Ende der Szene wird der schwer verletzte Hippolytos in den Palast gebracht, der sein Schicksal beklagt. Von Artemis wird er darüber aufgeklärt, dass es eine List der Göttin Aphrodite war, ihn zu bestrafen (1400-1403), und sie kündigt an, dass sie Vergeltung für den Tod ihres Anhängers fordert (1416-1422):

"ART. Ja, Kypris hat, die Listige, den Plan geschmiedet.  
HIP. O weh! Jetzt kenne ich die Gottheit, die mich tötet!  
ART. Missachtung nahm sie übel, zürnte deiner Keuschheit.  
HIP. Ich sehe es: Zu dritt hat Kypris uns vernichtet."

Hippolytos stirbt und Theseus bleibt verzweifelt zurück. Natürlich fehlt bei Goll dieser letzte Auftritt der Göttin Aphrodite, weil er eine menschlich gelenkte Tragödie anstrebt. Bei Goll hält Theseus, durch den Verlust der Gattin und des Sohnes gezeichnet, nichts mehr auf dieser Welt, und er erlöst sich mit dem eigenen Schwert vom Leiden.

### 5.6.2 Goll - Seneca

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch die Tragödie *Phaedra* von Lucius Annaeus Seneca der Version von Golls *Phèdre* zugrunde liegen könnte. Daher drängt sich ein eingehender Vergleich mit diesem aus dem ersten Jahrhundert nach Christus stammenden Stück auf. Auf die Frage der Abhängigkeit zwischen den euripideischen Hippolytos-Fassungen und der

<sup>357</sup> HOSE, *Studien zum Chor bei Euripides*, Bd. 2, 129.

*Phaedra* von Seneca, besonders auch zum früher entstandenen *Hippolytos kalypptomenos*, der nur als Fragment überliefert ist, und der uns vorliegenden Fassung des *Hippolytos stephanephores* kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Die Forschung behandelt diese Frage kontrovers.<sup>358</sup> Der folgenden Darstellung des Verhältnisses von Senecas *Phaedra* und Golls *Phèdre* liegt die Edition und Übersetzung von THOMANN<sup>359</sup> zugrunde. Die Handlung der *Phaedre* lässt sich in Akte einteilen, wenngleich diese nicht explizit angegeben sind<sup>360</sup> und die Verwendung des modern Aktbegriffs umstritten ist.<sup>361</sup> Dennoch orientieren sich die Tragödien von Seneca an der Dramentheorie von Quintus Horatius Flaccus,<sup>362</sup> der nicht weniger und nicht mehr als fünf Akte, die Nichteinmischung der Götter, höchstens drei Schauspieler sowie einen Chor fordert, der sich in den Chorliedern auf die Handlung bezieht.<sup>363</sup>

| Äussere Form        | Innere Form nach der Terminologie von FREYTAG <sup>364</sup> und ANLIKER <sup>365</sup> aus der Perspektive Phaedra gegen Hippolytos | Innere Form nach der Terminologie von FREYTAG <sup>366</sup> und ANLIKER <sup>367</sup> aus der Perspektive Phaedra gegen Theseus | Innere Form bei Goll      | Äussere Form bei Goll                 |
|---------------------|--|---|---------------------------|---------------------------------------|
| 1. Akt (1-84)       | Monodie  |   |                           |                                       |
| 2. Akt (85-273)     | erregendes Moment  |   | erregendes Moment         | Szene I [5-25]                        |
| Chor (274-359)      |  |   |                           |                                       |
| 3. Akt (360-735)    | Höhepunkt  | Höhepunkt   | Höhepunkt                 | Szene II [25-28]<br>Szene III [29-55] |
| Chor (736-834)      |  |   |                           |                                       |
| 4. Akt (835-958)    | Vorbereitung der Katastrophe   |   | Peripetie und Anagnorisis | Szene IV [55-67]                      |
| Chor (959-990)      |  |   |                           |                                       |
| 5. Akt (991-1122)   | Katastrophe  | Vorbereitung der Katastrophe  | Katastrophe               | Szene V [67-88]                       |
| Chor (1123-1155)    |  |   |                           |                                       |
| Schluss (1156-1280) |  | Katastrophe (Enthüllung)  |                           |                                       |

<sup>358</sup> Vgl. hierzu HELDMANN, *Senecas Phaedra und ihre griechischen Vorbilder*, 88-117 und DINGEL, *Ἰππόλυτος ζήφονλκος. Zu Senecas Phaedra und dem ersten Hippolytos des Euripides*, 44-57.

<sup>359</sup> Seneca, *Phaedra* in der Edition und Übersetzung von THOMANN, *Seneca sämtliche Tragödien, Bd.1*, 314-401.

<sup>360</sup> Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob es sich bei den Tragödien von Seneca um Bühnenstücke oder Rezitationsdramen handelt, also Stücke die zwar nicht szenisch dargestellt aber laut vorgetragen wurden. Vgl. hierzu und für weitere Literatur VON ALBRECHT, *Geschichte der Römischen Literatur, Bd. 2*, 937.

<sup>361</sup> ANLIKER, *Prologe und Akteinteilungen in Senecas Tragödien*, 49.

<sup>362</sup> Auf diesen Einfluss verweist jedenfalls ANLIKER, *Prologe und Akteinteilungen in Senecas Tragödien*, 49.

<sup>363</sup> "Neue minor neu sit quinto productior actu fabula, quae posci uult et spectanda reponi. Nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus incidere; nec quarta loqui persona laboret." Flaccus, *Epistula ad Pisones*, 64f.

<sup>364</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 100-120.

<sup>365</sup> ANLIKER, *Prologe und Akteinteilungen in Senecas Tragödien*, 93f.

<sup>366</sup> FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 100-120.

<sup>367</sup> ANLIKER, *Prologe und Akteinteilungen in Senecas Tragödien*, 93f.

Der erste Akt, den wir bei Goll nicht finden, ist ein langer Monolog, eine Monodie von Hippolytos, der die Idylle der Jagd, seine bevorzugte Lebensweise beschreibt (1-84)<sup>368</sup> und nicht auf die folgende dramatische Handlung vorausweist. STÄHLI-PETER schreibt hierzu:

"Die Monodie des Hippolytos am Beginn der *Phaedra* stellt innerhalb der Tragödien Senecas ein Stück von ganz besonderer Prägung dar: ein opernhafes Canticum, eine lyrische Arie, die formal an der Stelle des Prologes stehend, sich metrisch, stilistisch, thematisch sowie funktionell von den Prologen der übrigen Senecadramen abhebt und somit als Singularität gewertet werden darf."<sup>369</sup>

Prolog und Parodos fehlen, was dazu führt, dass die Monodie des Hippolytos und die Klageszene der *Phaedra*, die bei Goll als Szene I bezeichnete Unterredung zwischen Phädra und der Amme, hart aufeinanderprallen. Die Unterschiede zwischen den beiden Versionen sind insofern bedeutend, als bei Seneca die Amme bereits zu Beginn des Gespräches weiss, dass *Phaedra* in Hippolytos verliebt ist. Daher versucht sie *Phaedra* von der Unmöglichkeit dieser Liebe zu überzeugen und zählt die Gefahren einer solchen Verbindung auf (171-172). *Phaedra* ist sich bewusst, dass sie mit ihrer "Liebesraserei" (179) das Unglück heraufbeschwört, doch sie kann sich nicht dagegen wehren. Wichtig ist die Bemerkung der Amme, dass Theseus ihr vielleicht diese Liebe verzeihen möge, doch Hippolytos sicherlich nicht umzustimmen sei, ist er doch aus dem "Geschlecht der Amazonen" (232). Daher sieht *Phaedra* nur noch im Tod die Lösung ihres Problems (254). Doch die Amme versucht noch einzulenken: "Mein ist die Mühe, den wilden Jüngling anzugehen und den grimmigen Sinn des unsanften Mannes zu beugen." (270-272) Anders reagiert die Amme in der ersten Szene bei Goll. Diese weiss vorerst nicht, warum Phädra so betrübt ist, und als sie erfährt, dass Phädra Hippolytos liebt, sogleich vorschlägt, Hippolytos auf den Thron zu setzen [22], da Theseus wohl kaum mehr zurückkehrt. Ein in beiden Fassungen vorhandenes Motiv ist Phädras Wunsch, wie Hippolytos auf die Jagd zu gehen (110-111).

Der dritte Akt beginnt bei Seneca nach dem Chor (274-359), wobei die erste Szene zwischen der Amme und *Phaedra* (360-405) bei Goll nicht existiert. Nach dem folgenden Wechsel der Personen, jetzt stehen Hippolytos und die Amme im Mittelpunkt, versucht diese Hippolytos davon zu überzeugen, sein Leben in der freien Natur, auf der Jagd und ehelos aufzugeben.

"Grimmig und ein Sohn des Waldes, des Lebens unkundig willst du eine traurige Jugend erleben, indem du Venus fliehst? Glaubst du, nur dies sei den Männern auferlegte Pflicht, ein hartes Leben zu ertragen, für ihre Streifzüge Pferde zu zähmen und wilde Kriege zu führen unter blutigem Mars?" (461-465)

Doch Hippolytos lässt sich von der Amme nicht überzeugen und bekräftigt nochmals deutlich, dass er das freie Leben liebt und die Frauen hasst (566-568). Bei Goll dient die Szene II

<sup>368</sup> Runde Klammern beziehen sich auf die Verse in Seneca, *Phaedra*; eckige Klammern auf die Ziffern im Klavierauszug von *Phèdre* von Yvan Goll und Mihalovici; die Ziffern finden sich auch in der Textedition im Anhang I dieser Arbeit.

<sup>369</sup> STÄHLI-PETER, *Die Arie des Hippolytos: Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca*, 5.

eigentlich nur als Überleitung zur Szene III, in der Phädra Hippolytos persönlich ihre Liebe gesteht. Doch auch hier hegt die Amme die Vermutung, dass Theseus nicht zurückkehren wird [27].

Der anschließende Konfigurationswechsel innerhalb des dritten Aktes bei Senec (589-834) ist Ausgangspunkt der Schlüsselszene und der eigentliche Höhepunkt des Stücks. Die Strukturen gerade dieser Szene übernahm Goll zum Teil wörtlich in der dritten Szene von *Phèdre*. Anhand dieser Szene lässt sich deutlich zeigen, dass Goll weniger Euripides zum Vorbild nahm, als vielmehr Seneca. VON ALBRECHT hat auf die Besonderheit in Bezug auf die "dramatische Technik" dieser Szene im Vergleich zu Euripides hingewiesen:

"Im Hippolytos-Drama wählt Seneca eine Fassung, in der Phaedra dem Helden ihre Liebe persönlich gesteht und ihn auch selbst beim Gemahl verleumdet (ohne der Vermittlung durch die Amme bzw. durch einen Brief zu bedürfen.)"<sup>370</sup>

Tatsächlich gesteht auch in Golls Stück Phädra Hippolytos selbst ihre Liebe. Zudem spielt das Schwert als Erkennungsmerkmal sowohl bei Goll als auch bei Seneca eine wichtige Rolle.

An einigen Stellen dieser Szene soll eruiert werden, wie Goll bei der Gestaltung seines Textes vorging und ob er, wie Cocteau bei der Bearbeitung oder Neuübersetzung von Sophokles' *Antigone*, verkürzte oder zusammenfasste und vielleicht sogar eine neue Sprache verwendete. Eine zentrale Stelle ist Phaedras Unterwerfung Hippolytos gegenüber [34] und (611). Bei Seneca lautet der Text in der deutschen Übersetzung wie folgt:

"PHAEDRA: Der Mutter-Name ist stolz und allzu gebietend; meinen Neigungen geziemt ein geringerer Name: nenne mich Schwester, Hippolytos, oder Dienerin und eher noch Dienerin; ich will jegliche Knechtschaft auf mich nehmen. Nicht würde es mich verdrießen, wenn du mich durch tiefen Schnee gehen, auf den eisigen Jochen des Pindus einherwandeln hießest, nicht, wenn du mich hießest durch Feuer und feindliche Heerzüge gehen, würde ich zögern gezückten Schwertern die Brust darzubieten. Übernimm das mir übertragene Zepter, nimm mich als Dienerin an: dir ziemt die Herrschaft zu lenken, mir, Befehle auszuführen; es ist nicht Frauensache, der Könige Städte zu schirmen. Du, der in der Blüte der ersten Jugend du strotzest, lenke mit Festigkeit die Bürger in ererbter Macht; beschütze die an deinem Herzen aufgenommene Schutzfliehende Dienerin. Erbarme dich der Verwitweten." (609-623)

Bei Goll lautet diese Stelle in der deutschen Übersetzung:

"PHÄDRA: Dies Wort, o Mutter / Welch entfremdende Verwandtschaft / Mir ziemte, so denk ich ein anderes Wort / O nenn mich deine Schwester, deine Dienerin / Ja deine Dienerin vielmehr Hippolytos / Denn ich bin reif dir zu gehorchen / Befiehl, dass ich die schneebedeckten Höhn erklimme / Und deiner Feinde Angriff mitbestehe / All meiner Glut mein Feuer schenk ich dir"

Wenngleich Goll die Replik markant verkürzt, ist die Anlehnung an Senecas *Phaedra* evident. Sowohl Terminologie (Schwester, Dienerin, Schnee) als auch Inhalt (totale Unterwerfung) sind ausgesprochen ähnlich. Besonders die Stelle "O nenn mich deine Schwester, deine Dienerin / Ja

<sup>370</sup> VON ALBRECHT, *Geschichte der Römischen Literatur*, Bd.2, 936.

deine Dienerin vielmehr Hippolytos" ist sicherlich eine Übersetzung von Senecas *Phaedra*, heisst es doch dort: "[...] me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca, famulamque potius [...]". Doch bereits eine vorangegangene Stelle zeigt deutlich, dass Senecas Text als Vorlage gedient haben muss, als Phaedra zu sagen versucht, was sie empfindet:

"PHAEDRA: Aber mein Mund versagt den begonnenen Worten die Äusserung; eine grosse Gewalt lässt meine Stimme sich erheben, und eine grössere hält sie zurück. Euch rufte ich alle zu Zeugen an, ihr Himmlischen, dass sich das, was ich will, nicht will." (602-605)

Golls Übersetzung dieser Stelle lautet wie folgt:

"PHÄDRA Die Worte lösen schwer sich aus meinem stummen Munde / Eine unwiderstehliche Kraft treibt sie heraus / Doch eine noch viel stärkere hält sie zurück / Bezeuge es hier Bewohner des Himmels, Dass ich will / Und dass ich doch nicht will" [32-33]

Auffallend an dieser Übersetzungsvariante ist der Verzicht auf eine besonders aktuelle Umgangssprache, wie sie etwa bei Cocteaus Übersetzungen zu finden ist.<sup>371</sup> Diese Stelle wurde bei Goll auch nicht gekürzt. Wichtig ist aber der Sachverhalt, dass Goll keineswegs die ganze Szene übersetzt hat, sondern nur wenige Teile. Daher muss von einer Bearbeitung der Vorlage gesprochen werden. Anders als bei Cocteau hält sich Goll nicht an die Abfolge der Repliken bei Seneca, sondern lässt einige weg, um die Handlung zu straffen und zu beschleunigen.

Hier bleibt festzuhalten, dass Goll eindeutig eine Reduktion auf die wichtigsten Punkte der Handlung anstrebt. In gewissem Sinne reduziert er auf das Handlungsgerüst und lässt allzu lange Repliken weg oder kürzt grosszügig. Eher als bei Cocteau können wir hier von einer Bearbeitung sprechen.

Der inhaltliche Vergleich des weiteren Handlungsverlaufs zeigt, dass sowohl bei Goll als auch bei Seneca das Schwert eine wichtige Rolle spielt. In beiden Versionen versucht Hippolytos, die sich ihm nähernde Phädra mit dem Schwert auf Distanz zu halten, worauf diese den Wunsch äussert, durch eben dieses Schwert zu sterben. Entscheidend ist zudem, dass am Schluss der Szene in beiden Versionen die Amme die Diener ruft und berichtet, dass Hippolytos in der Eile das Schwert liegengelassen habe (719-735) bzw. [52 und 53].

Die folgende Szene IV hat Goll anders gestaltet als Seneca den vierten Akt. Seneca lässt, nach einer kurzen Unterredung zwischen Theseus und der Amme, Phaedra persönlich dem von der langen Reise zurückgekehrten Theseus mitteilen, dass sein Sohn Hippolytos sie begehrt habe (888-893). Das Schwert ist Beweisstück für diese frevelhafte Tat (891-893). Wie VON

---

<sup>371</sup> Vgl. hierzu das Kapitel *Antikenrezeption im französischsprachigen Musiktheater*.



ALBRECHT<sup>372</sup> bemerkt hat, übernimmt Phaedra selbst die Verleumdung von Hippolytos und stürzt ihn und sich selbst, nicht über die "zweifelhafte" Amme als Mittlerperson, ins Unheil (896-897). Die Bestrafung beziehungsweise Verfluchung Hippolytos' durch den von Theseus angerufenen Gott des Meeres (903-958) ist in beiden Fassungen ähnlich dargestellt. Als der Bote die Nachricht vom grausamen Tode Hippolytos' überbringt - das ist der fünfte Akt, und Seneca schildert diese Szene wirklich mit aller Grausamkeit und bis ins kleinste Detail -, ist Phaedra völlig verzweifelt und nicht etwa erleichtert, dass ihr Schänder die gerechte Strafe erhielt. Phaedra will sich umbringen (1176-1180), weil sie es nicht erträgt, dass Hippolytos nur durch ihre Lüge sterben musste; dies ist nun aber schon der sechste Akt. VON ALBRECHT meint hierzu:

"Euripides' Phaidra ist Königin; sie denkt an ihre Ehre und an die ihrer Söhne. Senecas Phaedra ist Liebende; ihr Charakter entspricht der freieren Stellung der römischen Frau und der Auffassung Senecas, der das persönliche Gewissen höher achtet als gesellschaftliche Rücksichten. So ist es für den römischen Dichter unerträglich, Phaedra mit einer Lüge sterben zu lassen. Ihr abschliessendes Schuldbekenntnis bedeutet dramatisch einen Gewinn."<sup>373</sup>

Phaedra enthüllt ihre Lüge und bringt sich mit dem Schwert um (1191-1200). Diese Begründung ist im Vergleich zu Goll wesentlich einleuchtender, da Phaedra erst aufgrund der schrecklichen Nachricht die Nerven verliert und wegen ihrer Lüge nicht mehr weiterleben kann. Theseus ist verzweifelt und setzt, als grausige letzte Aufgabe, den völlig zerstückelten Leichnam seines Sohnes zusammen (1256-1261). Im Gegensatz zu Euripides, wie es Horaz fordert, spielen die Götter in Senecas Tragödie, worauf auch VON ALBRECHT hinweist, kaum eine wesentliche Rolle:

"Das Drama ist entgöttert; die Gesellschaft hat ihr Recht auf Wertsetzung verscherzt; der Mensch, aus religiösen und politischer Gewalt entlassen, erlebt seine Freiheit wie ein Rausch."<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> VON ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, Bd.2, 936.

<sup>373</sup> VON ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, Bd.2, 944.

<sup>374</sup> Ebd., 945.

## 5.7 *Musiksprache der Oper Phèdre - Einführung*

Bevor genauer analytisch auf *Phèdre* eingegangen werden kann, drängen sich einige allgemeine Hinweise auf Mihalovicis Musiksprache auf. Es existieren hierzu einige globale Äusserungen aus den 50er Jahren, die an dieser Stelle referiert werden sollen. Claude ROSTAND stellte den Komponisten Mihalovici 1958 in der Zeitschrift *Melos* in einem Porträt vor und beschrieb typische Merkmale seiner Musiksprache. Mihalovici war durch seinen Lehrer Vincent d'Indy beeinflusst, wenngleich er sich anderweitig weiterentwickelte. Die von d'Indy in seiner vierbändigen Kompositionslehre beschriebene, propagiert und in seinen Kompositionen selbst verwendete "forme cyclique" bzw. spezifischer die "sonate cyclique"<sup>375</sup> führte Mihalovici lediglich in sehr freier Form weiter. Bezüglich dieses Einflusses äusserte sich Mihalovici wie folgt:

"J'ai cherché dès mes débuts à couler ma pensée dans une forme qui lui soit adéquate; dans le cas de la *Symphonie*, il faudra relier les parties successives dans un sens très élargi de la variation, sans rien de la forme cyclique chère à mon vieux maître. J'apporte la même préoccupation de style et d'unité à mon œuvre théâtrale."<sup>376</sup>

Es ist nicht leicht dieses Verfahren der Vereinheitlichung, das Mihalovici auch für sein musikdramatisches Schaffen beanspruchte, auch in *Phèdre* festzumachen. Zwei Elemente des Tonsatzes könnten aber einen vereinheitlichenden Effekt haben. Einerseits sei auf einen zentralen Klang, einen Gross-Septim-Klang, verwiesen, den Mihalovici sehr häufig verwendet und vielfältig verändert. In den folgenden analytischen Teilen soll diesem Akkord nachgespürt werden. HARTH hat in seiner Rezension der Uraufführung von 1951 in der Zeitschrift *Musica* die Dominanz dieses Akkordes erkannt:

"Der musikalische Stil Mihalovicis entspricht dem, was anderen Werken des Komponisten, etwa der vitalen 'Toccatà für Klavier und Orchester' schon zu erkennen war: Es ist eine glückliche Synthese von atonaler und tonal gebundener Schreibweise, die sich in der 'Phädra' etwa auf das Gerüst eines vielseitig abgewandelten Septimen-Akkords stützt und stellenweise bis in die Bereiche einer unorthodoxen und aus der dramatischen Situation hergeleiteten zwölftönigen Satzart vordringt."<sup>377</sup>

Andererseits lassen sich auch Ansätze einer "Leitmotivtechnik" erkennen, die meist im Zusammenhang mit einer Klangschichtung vorzufinden ist. Diese steht dem Verfahren bei Richard Strauss, eine "psychische Polyphonie" zu erzielen, nicht fern, wenngleich Mihalovici die Elemente seines differenziert behandelten Orchestersatzes nicht so stark mit Bedeutung versetzt wie Richard Strauss in *Elektra*. Im Kapitel *Wiederholung und Schichtung* soll genauer

<sup>375</sup> INDY, *Cours de composition musicale*, Bd. 2, 375.

<sup>376</sup> BRUYER, *L'écran des musiciens*, 72.

<sup>377</sup> HARTH, "Phädra" von Mihalovici, 298.

darauf eingegangen werden. Das methodische Verfahren vergleichend zu arbeiten, bedarf indes noch einer Erläuterung. Ein Vergleich zwischen *Phèdre* und *Elektra*, *Penthesilea* oder *Antigone* anzustellen, kann höchstens als Hilfskonstruktion angesehen werden, fehlen doch griffige und sprechende Analysemethoden, um Mihalovicis Musiksprache zu beschreiben. Im Gegensatz zu einem deskriptiven Verfahren, das lediglich einer Erläuterung der Strukturen in Mihalovicis Werk anstrebt, scheint mir ein komparatives Verfahren indes wesentlich aussagekräftiger.

Der Hinweis auf eine mögliche "Leitmotivtechnik" bei Mihalovici ist übrigens nicht neu, schrieb doch bereits Stefan ORGASS zum Operneinakter *Krapp oder Das letzte Band* nach Samuel Beckett:

"Mihalovici reagiert auf die wiederholend-variativen Bezüge in Becketts Einakter, das heisst auf die vergleichbare Scheinkommunikation zwischen dem 27-29jährigen einerseits, zwischen dem 69jährigen und dem 39jährigen Krapp andererseits, in makroformaler Hinsicht durch die um 1900 oft praktizierte Verschränkung von Sonate als Satz- und zyklischer Form, unter dem Aspekt mikromotivischer Verknüpfung durch die Verwendung von leitmotivischen Zellen."<sup>378</sup>

Ob dies tatsächlich zutrifft, müsste indes noch genauer überprüft werden. Zur Aussage des Rezensenten in der Zeitschrift *Musica*, man finde bei Mihalovici eine "tonal gebundene Schreibweise", wobei er wohl hauptsächlich die Chorstellen im Gedächtnis hat, muss ergänzt werden, dass es sich meist um eine funktionsfreie Tonalität handelt, die aufgrund der häufigen Verwendung des Terzintervalls "tonal" klingt. Die Chorstellen sind meist zweistimmig konzipiert, wobei zwischen einem Frauenchor und einem Männerchor unterschieden wird. Wenn beide Teilchöre zusammenkommen, ergibt sich wohl mehr "zufällig" eine harmonisch deutbare Drei- oder Vierstimmigkeit.

Gegen diesen Befund spricht nun aber die Beobachtung, dass gewisse Tonarten, etwa b-Moll, eine "leitmotivische" Funktion übernehmen. Beispielsweise kann diese Tonart Hippolytos zugeordnet werden. Ansonsten haben aber keine weiteren Tonarten so offensichtlich die Funktion, innerhalb des Werkes vermittelnd zu wirken. Bezüglich des Gross-Septim-Klages und der Verwendung von grossen Intervallen sei auf folgende Bemerkung von ROSTAND hingewiesen, die ich im Ansatz unterstütze:

"Was die Epoche betrifft, so war es zuerst dem Einfluss von Strawinsky und Prokofieff ausgesetzt, dann demjenigen von Schönberg. Doch handelt es sich hier ebenfalls um einen rein äusserlichen Einfluss, der sich auf die melodischen Umrisse, die Linien, die grossen Intervalle bezieht."<sup>379</sup>

Weitere Kompositionstechniken, die Mihalovici in *Phèdre* verwendet, seien noch erwähnt: Das Orchesterzwischenstück (*Interlude*) exponiert eine kontrapunktische Schreibweise, die ansonsten

---

<sup>378</sup> ORGASS, *Krapp oder Das letzte Band* (1961), 170.

<sup>379</sup> ROSTAND, *Porträt Marcel Mihalovici*, 360.

im Werk nicht auftaucht. Mihalovici gestaltet Teile des Zwischenspiels im Sinne einer strengen Fuge. Wenngleich dieser instrumentale Teil von der zeitgenössischen deutschsprachigen Kritik mehr gelobt wurde, als der Rest der Oper, bestanden dennoch Zweifel über den Wert dieses Stücks im dramaturgischen Ablauf der Oper. Die kompositionstechnische Leistung von Mihalovici wurde hervorgehoben, doch die Funktion der Fuge wurde nicht erkannt. Im Kapitel *Interlude* soll indes gezeigt werden, dass das Zwischenspiel eine wichtige dramaturgische Funktion übernimmt. ROSTAND verweist in Bezug auf die kontrapunktischen Fähigkeiten von Mihalovici auf dessen Lehrer Vincent d'Indy:

"Sein schöpferischer Wille (und gerade darin unterscheidet er sich von den französischen 'Impressionisten') strebt nach grossen Formen – schon der systematische Unterricht von d'Indy weist ihn dahin -, vor allem nach der Sonatenform, der grossen erweiterten Variation und der fugierten Schreibweise. Doch übernimmt er diese klassischen Rahmen oder Verfahren nicht, weil sie ihm leichte und rein formale Lösungen bieten können. Im Gegenteil: er versucht immer wieder, sie zu erneuern, indem er ihnen eine neue musikalische Substanz gibt. Aus diesem Grunde fürchtet er nicht, sich naheliegenden musikalischen Einflüssen hinzugeben, Einflüssen der Epoche einerseits und seines Milieus andererseits."<sup>380</sup>

Zudem macht ROSTAND auf den Einfluss des rumänischen Komponisten Georges Enescu (1881-1955) aufmerksam, mit dem Mihalovici eng befreundet war. Dieser förderte ihn in Rumänien und ermutigte ihn, in Paris seine Studien zu vervollständigen.

"Er war ebenfalls dem Einfluss von Georges Enesco ausgesetzt (von dem man leicht vergisst, dass er auch ein grosser Komponist war); Mihalovici bewundert seine Schreibweise, und von Zeit zu Zeit erweist er ihm eine heimliche Ehrung, indem er einer Nebenstimme eines Quartetts oder einer Sonate ein kurzes thematisches Zitat dieses Musikers anvertraut; aber auch hier ist es ein rein äusserlicher Einfluss und mehr geistig als wirklich musikalisch."<sup>381</sup>

Wie ROSTAND richtig erkannt hat, war der kompositionstechnische Einfluss von Enescu wohl tatsächlich nicht sehr gross. Dies wird offensichtlich, wenn man die *tragédie-lyrique en quatre actes et six tableaux Oedipe* (1936) von Georges Enescu<sup>382</sup> mit *Phèdre* von Mihalovici vergleicht. Die Tonsprachen dieser beiden Werke sind sehr verschieden, ist doch *Oedipe* vom Impressionismus Debussys und *Phèdre* von einer etwas spröden Atonalität im Geiste Honeggers oder vielleicht sogar Kreneks beeinflusst. Ich denke, dass besonders der Hinweis auf Honegger sehr wichtig ist. Mihalovici weist selbst auf den Einfluss von Honegger hin: "D'ailleurs dès mes débuts à Paris, j'avais suivi les Six : Milhaud m'attirait et plus encore Honegger. A travers eux, je subissais l'attraction, le vertige du plus grand des maîtres actuels..."<sup>383</sup> Aber auch ROSTAND sieht die Nähe zu Honegger und zu anderen Vertretern der *Groupe de Six*:

<sup>380</sup> ROSTAND, *Portrait Marcel Mihalovici*, 360.

<sup>381</sup> Ebd., 360.

<sup>382</sup> DAHLHAUS, *Enescu: Oedipe (1936)*, 144.

<sup>383</sup> BRUYR, *Marcel Mihalovici*, 71.

"Was das Milieu betrifft, so profitierte er von dem, was das kosmopolitische Paris der zwanziger Jahre ihm bot. Zunächst waren für ihn die 'Six', vor allem Darius Milhaud und Arthur Honegger, der Inbegriff für Jugend und Freiheit." <sup>384</sup>

Abschliessend muss noch auf einige technische Details hingewiesen werden. Ich orientiere mich in den folgenden Kapiteln zur Bezifferung der Akkorde an der neuen Harmonielehre von GÁRDONYI und NORDHOFF<sup>385</sup>, die ein einfaches System verwenden. Die Tabelle gibt Aufschluss über einige spezielle Akkorde:

|                         |                                     |
|-------------------------|-------------------------------------|
| $C^{MA7} / {}^2C^{MA7}$ | grosser Septimakkord und Umkehrung  |
| ${}^2cis^{o(7)/bb3}$    | dreifach verminderter Septimakkord  |
| ${}^6g^{\circ}$         | Moll-Akkord mit verminderter Quinte |
| $c^{11}$                | Moll-Undezimakkord                  |
| $Ges^{9\#}$             | übermässiger Nonenakkord            |

---

<sup>384</sup> ROSTAND, *Porträt Marcel Mihalovici*, 360.

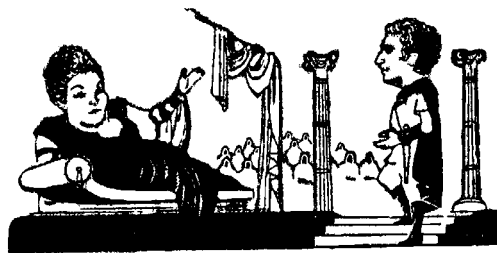
<sup>385</sup> GÁRDONYI und NORDHOFF, *Harmonik*, 239-241.

### 5.7.1 Chor

Im Kapitel *Literarische Vorbilder von Yvan Golls Phèdre* wurde bereits auf das Verhältnis zwischen dem Libretto von Yvan Goll und den Tragödien *Hippolytos* von Euripides und *Phaedra* von Lucius Annaeus Seneca hingewiesen. An dieser Stelle sollen diese Betrachtungen vertieft und auf die Rolle des Chores fokussiert werden. Die Erkenntnisse über die Funktion des Chores in Euripides' *Hippolytos* und Senecas *Phaedra* sollen mit dessen Rolle in Golls und Mihalovicis *Phèdre* verglichen werden. Der Untersuchung vorauszuschicken sind die Bemerkungen von Mihalovici selbst zur Bedeutung und Rolle des Chores. Anlässlich der Stuttgarter Uraufführung äusserte er sich in diesem Zusammenhang unmissverständlich. Er sprach dem Chor eine Handlungsbeteiligung ab schloss ihn so vom dramatischen Geschehen aus:

"Die Teilnahme der Chöre unterbricht in gewissen Augenblicken diese Spannung. Die Chöre sind sozusagen Stufen des Ausruhens. Ihr Stil weicht ohne Zweifel von dem des übrigen Werkes ab. Ich möchte betonen, dass die Chöre keineswegs direkten Anteil an der Handlung nehmen, sondern, dass sie lediglich Kommentatoren, die objektiven Zuschauer sind."<sup>386</sup>

Erich HERRMANN ist dieses Ansinnen klar aufgefallen und er weist auf den "betrachtenden" Charakter der Chorpartien hin: "Erstaunlicherweise zeigt die Sprache des Orchesters aber nirgends einen stilistischen Bruch; selbst die (gewollte) stilistische Absetzung der betrachtenden chorischen Partien fügt sich dem Charakter des übrigen reibungslos ein."<sup>387</sup> Dieser Funktion wird der Chor auch aus dem Grunde gerecht, weil er nicht auf der Bühne selbst, sondern "hinter der Szene" positioniert wurde: "[...] ein hinter der Szene postierter Chor soll mit seinen betrachtenden Kommentaren Pausenzeichen in die ermüdende Hochspannung setzen."<sup>388</sup> Die von Inge Drexler angefertigte Zeichnung des Bühnenbildes der Stuttgarter Uraufführung<sup>389</sup> bestätigt diesen Kommentar.



Insgesamt wurde die Behandlung des Chores als problematisch angesehen: "Die Schlagkraft der Handlung wird durch die Kommentare des mit dem eigentlichen Geschehen wenig verbundenen

<sup>386</sup> Programmheft der *Württembergischen Staatstheater Stuttgart* der Spielzeit 1950/51, SAoK (Nachlass Ferdinand Leitner).

<sup>387</sup> HERRMANN, "Phädra" von Mihalovic, 223.

<sup>388</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne*.

<sup>389</sup> Abgedruckt in *Stuttgarter Nachrichten*, 11.6.1951. Die Zeichnung wurde geringfügig vom Autor retouchiert.

Chores gelähmt."<sup>390</sup> Ein anderer Bericht über die Stuttgarter Aufführung in der Zeitschrift *Musica* weist auf einen "Dualismus" im Werk hin, der einerseits durch den Chor und andererseits durch das differenziert behandelte Orchester ausgedrückt werde:

"Die Autoren nennen 'Phädra' eine Oper, aber die Form dieser Oper bezieht oratorische Elemente mit ein. Die Aktionen geschehen aus psychischer Hochspannung heraus, aber sie sind doch gleichsam nur Symbole eines statuarischen, durch nichts beeinflussbaren Schicksals. Diesen Dualismus zeichnet Mihalovici in der musikalischen Struktur des Werkes nach, indem er die Betrachtungen des Chores in einem teilweise sogar unbegleiteten homophonen, mitunter psalmodierenden Satz der psychologisch differenzierten, kammermusikalisch polyphonen Schreibweise des Orchesterparts gegenüberstellt."<sup>391</sup>

Bezüglich der Funktion des Chores in Senecas *Phaedra* kann auf einige Erkenntnisse aus dem Kapitel *Goll - Seneca* zurückgegriffen werden. Es zeigte sich eindeutig, dass sich Goll strukturell und textlich am dritten Akt von *Phaedra* orientierte. In Bezug auf die Funktion des Chores kann ein vergleichbarer Befund konstatiert werden. Grundsätzlich reduzierte Seneca, im Gegensatz zu Euripides, den Chor auf wenige "reflektierende Chorlieder"<sup>392</sup> jeweils vor einem Konfigurationswechsel. Er entfernte den Chor folglich aus dem laufenden Geschehen und wies ihm eine betrachtende Funktion zu. Beispielsweise reflektiert der Chor sehr ausführlich (736-834) über die Schönheit und das Schicksal von Hippolytos und stellt sich die Frage, warum dieser eigentlich die Einsamkeit suche: "Quid deserta petis?" (777). Eine ähnliche Struktur lässt sich in der dritten Szene von *Phèdre* beobachten, erst ganz am Schluss der Szene findet sich eine Chorstelle:

"[54] Misérable reine / Ton corps est l'arène / Où la bête lasse lutte et se torture / Jusqu'au coup de grâce / Ne plains pas la reine / Au cœur sombre et mûr / Moi je plains la vaine chasteté d'un prince / Cruellement pur".

Auch diese Stelle handelt vom Schicksal Hippolytos und dessen Einsamkeit, heisst es doch in der deutschen Übersetzung: "Tiefer zu beklagen ist des jungen Prinzen keusche Einsamkeit." Mihalovici vertont diese Stelle konsequent homorhythmisch und verteilt sie auf zwei Teilchöre. Der deklamatorische Charakter, der hier wiederum sehr deutlich ist, manifestiert sich in einer sehr engen aufsteigenden und wieder absinkenden Melodik.

Der von Mihalovici beschriebene reflektierende Charakter des Chores soll nun auch mit dem Chor in Euripides' *Hippolytos* verglichen werden. In einer umfangreichen, zweibändigen Dissertation mit dem Titel *Studien zum Chor bei Euripides* hat HOSE<sup>393</sup> die Rolle des Chores exakt herausgearbeitet.

<sup>390</sup> ANONYM, *Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper.*

<sup>391</sup> HARTH, *"Phädra" von Mihalovici*, 297.

<sup>392</sup> CANKIK, *Seneca und die römische Tragödie*, 254.

<sup>393</sup> Vgl. HOSE, *Studien zum Chor bei Euripides in zwei Bänden.*

In Bezug auf den Chor sind verschiedene Situationen zu unterscheiden: etwa a) die Rolle des Chores im "Eingang" des Stückes, der sich aus Prolog und Parodos zusammensetzt, wobei unter Parodos das eigentliche Einzugslied des Chores beim Betreten der Orchestra zu verstehen ist, b) die Beteiligung des Chores an der Handlung der Tragödie und zudem c) der Charakter des Chores bei den Chorliedern (Stasima). Die in der griechischen Tragödie gesungenen Chorlieder kommentieren oft das Bühnengeschehen und sind strophisch gegliedert. Es gilt also zu untersuchen, welche Beziehung zwischen Chorlied und Handlung besteht.

a) Der Prolog (1-120) in der Tragödie *Hippolytos* von Euripides setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Im ersten Teil (1-57) verkündigt die Göttin Aphrodite die geplante Vernichtung des Hippolytos, der nicht ihr, sondern Artemis, der Göttin der Jagd huldige. Im zweiten Teil wird Hippolytos und ein Nebenchor der Jagdgefährten eingeführt, "der ein Preislied auf Artemis singt."<sup>394</sup> Der erste Auftritt des Chores (Parodos) ist eine Szene am Waschplatz, wo die Frauen von Troizen darüber rätseln, warum ihre Königin von grossem Leid geplagt sei. Dieser erste Choreinsatz ist nicht dialogisch angelegt und stellt damit auch keine direkte Handlungsbeteiligung dar. Dennoch sind die trozenischen Frauen in die Handlung integriert, begeben sie sich doch anschliessend zum Palast, um Genaueres über das Leiden von Phaidra zu erfahren.

Goll übernimmt diese Struktur der griechischen Tragödie nicht. Er lässt den Prolog der Göttin Aphrodite weg und setzt sogleich mit dem Chor [2] ein. Deutlich zeigt sich hierin die Tendenz, die Tragödie zu entgöttern und die Menschen in den Mittelpunkt zu stellen. Inhaltlich ist die Parodos bei Euripides (121-175) und der erste Chor bei Mihalovici sehr ähnlich. Bei Goll wie auch bei Euripides wird erwähnt, dass Phädra seit drei Tagen keine Nahrung zu sich genommen habe. Dieser erste Einsatz des Chores, der durchgehend homorhythmisch und deklamatorisch gestaltet ist, lässt sich in drei Teile gliedern, wobei sich Frauenstimmen und Männerstimmen abwechseln.

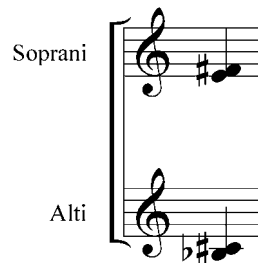
Der erste Teil [2] in den Männerstimmen schildert in dumpfer Stimmung und unisono gehalten das dunkle Schweigen, das schwere Schicksal, das auf dem Palast lastet. Abgeschlossen wird dieser erste Teil mit der Feststellung des ganzen Chores: "Il paraît que Phèdre est mourante", wobei sich die Einstimmigkeit unter Einbezug der Frauenstimmen in eine Zweistimmigkeit wandelt, die in grossen und kleinen Terzen geführt ist. Zu beachten ist die Sprachähnlichkeit der rhythmischen Anlage, besonders die Triolen bei "Phèdre est mou –". Der folgende zweite Teil [3] der Frauenstimmen allein hat einen ausgeprägt psalmodierenden Charakter, wobei sich

---

<sup>394</sup> HOSE, *Studien zum Chor bei Euripides*, Bd. 1, 60.



paradoxerweise die Harmonik zu einer Vierstimmigkeit erweitert mit zum Teil alterierten Septakkorden. Zu verweisen ist etwa auf die ersten beiden Akkorde, einen Fis-Dur Quintsextakkord, durch enharmonische Verwechslung des b, und einen dreifach verminderten Septimakkord ( ${}^2\text{cis}^{\text{o}(7)/\text{bb}3}$ ), den er lediglich durch den Sekundschritt fis-g erreicht.



Ob sich diese Stelle tatsächlich so deuten lässt, ist jedoch keineswegs sicher, besteht doch die Möglichkeit, dass Mihalovici einfach die zwei Intervalle (gr2 und ü2) kombinieren wollte, zumal der Akkord zeitlich versetzt in der Oboe melodisch aufgelöst wird, was gegen eine Denkweise in Akkorden sprechen könnte. Im dritten Teil [4] reduziert Mihalovici den Chorsatz wieder auf zwei Stimmen, wobei der kleinen Terz jeweils zu Beginn einer Phrase eine besondere Bedeutung zukommt. Sie markiert sozusagen den Ausgangspunkt der Phrase. Dieser Teil endet in einer reinen Quart (c - f), die vom Orchester übernommen und zu einem Quartklang f - b bzw. c - f erweitert wird.

b) Die Rolle des Chores, meist durch einen Stellvertreter, einen Chorführer ersetzt, tritt oft mit den handelnden Personen in Kontakt. HOSE weist darauf hin, dass der Chor oftmals Informationen gibt oder Informationen bekommt. Er bezeichnet dies als Informationsstichomythie, also einen Wechsel von Rede und Gegenrede.<sup>395</sup> Ein Beispiel bei Euripides für die Situation, wenn der Chor informiert wird, findet sich zu Beginn der Tragödie, wenn Phaidra und die Amme auf der Bühne sind und der Chorführer nachfragt, warum denn Phaidra so leide und wann dieses Leiden seinen Anfang nahm (267-283). Hingegen informiert der Chorführer in einem längeren Dialog an einer anderen Stelle (790-805) Theseus über den Tod seiner Gattin. Diese Form des aktiven Informationsaustausches findet sich bei Goll nicht in vergleichbarer Ausprägung. Die entsprechende Stelle in Szene IV [56] lautet: "O Thésée vainqueur des ténèbres / Tu vas trouver que le soleil macabre recèle bien d'autres supplices." Obwohl der Chor einen Hinweis auf den Tod von Phädra macht, bleibt dieser undurchsichtig und vage. Der Informationsgehalt ist keineswegs so klar wie bei Euripides. Mihalovici vertont diese Stelle ausnahmsweise nur zum Teil homorhythmisch.

<sup>395</sup> HOSE, *Studien zum Chor bei Euripides*, Bd. 1, 196.

Der Frauen- und der Männerchor ist getrennt voneinander zu betrachten, setzen sie doch auch nicht gleichzeitig ein und verhalten sich zu Beginn imitatorisch. Die Betrachtung der Harmonik entschlüsselt die Kompositions-idee dieser Stelle kaum, setzt doch Mihalovici im Frauenchorpart deutliche auf Zweistimmigkeit. Der Männerchor ist hingegen dreistimmig gehalten und weist in den ersten drei Takten [1-3 nach 56] eine Tendenz in Richtung b-Moll auf:  ${}^6b$ ,  ${}^6g^\circ$ ,  ${}^6_4$ Ges, b.

In seiner Funktion als Handelnder gibt der Chor zuweilen auch Ratschläge. Diese Situation beobachten wir bei Euripides, wenn Theseus seinen Sohn verwünscht (887-890). Der Chorführer merkt nach diesem Ausspruch an: "Nimm, König, bei den Göttern, diesen Wunsch zurück! Du wirst noch sehen, dass du dich geirrt. Glaub mir!" (891-892). Die Situation bei Goll am Ende der vierten Szene [67] weist zwar auch eine Chorstelle auf, doch kann diese nicht als dialogisch, sondern lediglich als betrachtend bezeichnet werden: "La parole le lâchée est prompte / Comme l'épervier chû du ciel / Nul Dieu ne sauvera la loutre / Ni ne fera rentrer l'éclair / Au nuage qui l'enfanta". Zur Charakterisierung dieser mit Metaphern vorgetragenen Warnung des Chores verwendet Mihalovici einen nicht diastematisch festgelegten Sprechchor, der von flimmernden Streicherklängen - die im Klavierauszug fehlen - begleitet wird. Ganz im Gegenteil zu Euripides hebt sich der Chor bei Goll klar von der Handlung ab. Doch auf diese Stelle soll im Kapitel *Sprechgesang* eingegangen werden.

c) Die vier Stasima, welche die Tragödie *Hippolytos* von Euripides strukturieren (525-564, 732-775, 1102-1150 und 1268-1282), haben zumeist die Funktion, einen betrachtenden Kommentar abzugeben, indem sie das ganze Stück reflektieren. Das erste Stasimon bezieht sich etwa auf die Liebe Phaidras zu Hippolytos. Auf Drängen der Amme hat Phaidra ihr Geheimnis verraten. Die Amme rät ihr der Liebe nachzugeben und auf die Kraft der Göttin der Liebe zu vertrauen (509). Dieses Einbeziehen von Aphrodite nimmt der Chor auf und verweist damit auf den schändlichen Plan dieser Göttin, Hippolytos zu vernichten. Somit wird eine Verbindung zum Prolog des Stückes geschaffen. Eine vergleichbare Funktion übernimmt das vierte Stasimon (1268-1282). Der Abschlusschor der ersten Szene bei Mihalovici [24] entspricht inhaltlich aber nicht dem ersten Stasimon von Euripides, spielen doch die Götter bei Goll keine Rolle. Vielmehr bekräftigt der Chor nochmals, dass Hippolytos die Frauen und die Liebe hasst. Dieser etwas längere Teil [24 bis und mit 25] ist wiederum in einzelne Abschnitte zu unterteilen, wobei zwischen Frauen- und Männerchor abgewechselt wird. Zuerst erklingen jedoch alle Stimmen zusammen, wengleich nicht im Sinne eines vierstimmigen Chorsatzes.

Die zentrale Kompositions-idee für die ganze Chorstelle [24 und 25] ist die Zweistimmigkeit. Obwohl zuweilen "deutbare" Akkorde entstehen, so geschieht dies wohl eher zufällig. Dass der Frauen- und Männerchor voneinander getrennt zu betrachten ist, zeigt sich zu Beginn [24], wenn diese um einen Viertel verschoben einsetzen. Das entscheidende Intervall ist die grosse Sexte beziehungsweise die grosse Terz. Zumeist werden die Stimmen in diesen Intervallabständen geführt. In den Abschnitten, wo der Frauenchor bzw. der Männerchor alleine vorkommt, ist die parallele Terzführung klangbildend. Bei [25] findet sich diese Technik auch über einem F- Orgelpunkt der Bässe. Dass die Partien des Chores nicht funktionsharmonisch, sondern als Kombination von unabhängig voneinander geführten Stimmen zu sehen sind, zeigt auch der letzte Abschnitt [11 nach 25]. Ausnahmsweise findet sich dort die Kombination von Tritonus in den Männerstimmen und grosser Sexte in den Frauenstimmen und gegen Schluss bei dem Wort "hait" lediglich die Kombination der gleichen beiden grossen Sexten (es - c) in den Männer- und Frauenstimmen. An dieser Stelle wird die Vorrangstellung der Zweistimmigkeit deutlich.

Losgelöst vom angestrebten Vergleich zwischen Euripides' *Hippolytos* und Mihalovicis *Phèdre* soll noch auf weitere Chorstellen aufmerksam gemacht werden. Charakteristisch für die Chorstellen der ersten Szene ist ihre aphoristische Kürze, was sich einerseits aus der äusserst gerafft erzählten Handlung ergibt, auch die Dialoge der handelnden Personen sind im Vergleich zu Euripides ausgesprochen kurz, andererseits aber auch durch die veränderte Funktion. Der Chor reagiert nicht auf die Handlung, sondern formuliert nur einen Kommentar zur Situation. In der ersten Szene sind diese Kommentare ausgesprochen prägnant und zuweilen beinahe provokativ. Wenn Goll den Chor nach der Aussage der Amme, Phädra habe doch lachende und spielende Söhne, warum sie aber trotzdem schmerzerfüllt und vom Wahn gepackt sein kann, singen lässt: "Le délire est la vérité des femmes" [14], ist dies eine ungemein verallgemeinernde Aussage. Offensichtlich sind nicht alle Frauen vom Wahn gepackt. Interessanterweise sind die kurzen Aussagen der ersten Szene, mit Ausnahme des längeren Schlusschores, mit nur wenigen Akkorden unterlegt. Der Chor übermittelt den Inhalt auf "psalmodierende" Weise. Die erwähnte zweite Chorstelle besteht lediglich aus einem Akkord, einem übermässigen Nonenakkord mit der None a im Bass, der lediglich in [3 nach 14] einen Lagenwechsel erfährt. Der Eindruck dieser Stellen ist aber tendenziell statisch und archaisch.

[14]



Ges<sup>9#</sup>

Eine vergleichbare Form der Beteiligung des Chores existiert bei Euripides nicht so ausgeprägt, sind doch seine betrachtenden Teile (Chorlieder, Stasima) weitaus umfangreicher, die kürzeren Partien indes meist handlungsgebunden. Ausnahmen bilden (421-432), vielleicht (981-982).

Ein ähnlicher Fall ist die allgemeine Erkenntnis: "La souffrance est la loi de l'homme" [2 nach 9]. Wiederum wird der Text homorhythmisch, zu Beginn mit Orchesterbegleitung, psalmodierend vorgetragen. Der kleine Dur-Nonenakkord (wenn gis enharmonisch nach as verwechselt wird), wechselt durch einen Sekundschritt im Bass in einen verminderten Dreiklang, wobei sich durch die Ergänzung von fisis bzw. g ein Gross-Septim-Klang einstellt.

[2 nach 9]



G<sup>9b</sup> c<sup>o</sup>

### 5.7.2 Singstimme

Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Singstimmenbehandlung steht besonders die Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis und den Charakteristiken der "Melodiebildung" im Vordergrund. Im Folgenden sollen unterschiedliche Beispiele des weiten Spektrums der Sprachvertonung angeführt werden. Diese reichen vom Sprechgesang über rezitativisch gehaltene Partien oder expressiv dramatisch gestaltete Szenen bis zum Liedhaften, Ariosen und Lyrischen. Über die zuletzt erwähnten Arten wird auch im Kapitel *Akkordwechsel* berichtet. Auf die Formen des tonlosen Deklamierens gehe ich im Kapitel *Sprechgesang* ein. An dieser Stelle möchte ich lediglich anmerken, dass Mihalovici alle Formen des Sprechgesangs in diastematischer und adiastematischer Notierung verwendet, aber dabei nicht auch, wie etwa Othmar Schoeck in *Penthesilea*, auch auf die Tradition des Melodrams zurückgreift.

Aufgrund des Umstandes, dass es sich bei Golls Textvorlage um ungebundene Rede, also im eigentlichen Sinne um Prosa handelt, stellt sich die Frage, inwiefern sich Melodiebildung und Rhythmus an dieser freien Sprache orientieren. Die Kritiker der Uraufführung in Stuttgart 1951 hatten auch in Bezug auf die Melodiebildung wenig lobende Worte für Mihalovici übrig:

"Zu dieser Geradlinigkeit steht die Musik allerdings in auffallendem Kontrast. Ihr Schwergewicht liegt in dem raffiniert behandelten Orchester, die Gesangsstimmen sind so unsänglich wie nur irgend möglich geführt, obwohl sich der Komponist paradoxerweise bemüht, das dramatische Rezitativ durch eine eigengesetzliche Melodik zu überhöhen."<sup>396</sup>

Ganz richtig bemerkt der Kritiker, dass Mihalovici die Absicht hatte, eine "eigengesetzliche", in gewissem Sinne die Worte interpretierende Melodik zu schaffen. Unverständlich ist aber das vom Kritiker angeführte Paradox, dass eine "eigengesetzliche Melodik" sanglich zu sein habe. Es soll zur Diskussion gestellt werden, ob die Melodie nicht genau so gestaltet werden muss, wie es der Kontext verlangt oder, auf eine Sprachähnlichkeit bezogen, wie es die Worte erfordern. Es wird zu untersuchen sein, ob Mihalovicis angeblich unsängliche Gesangsstimmen tatsächlich so schlecht sind, wie der Kritiker zu urteilen vermeint.

Als Vergleichsobjekte für die folgende Untersuchung der *Phèdre* bieten sich zwei Werke an, in denen individuelle Lösungen bezüglich des fraglichen Gegenstandes gefunden wurden. Es handelt sich dabei um Othmar Schoecks bereits erwähnten Einakter *Penthesilea* (1927) nach Heinrich von Kleist und *Antigone* (1924-1927) von Arthur Honegger nach Jean Cocteau, worüber im Kapitel *Antikenrezeption im französischen Musiktheater* bereits berichtet wurde. Honegger äussert sich im Vorwort des Klavierauszuges von *Antigone* zur Frage der Melodiebildung:

<sup>396</sup> ANONYM, *Auf "Elektras" Spuren: Mihalovicis "Phädra" in Stuttgart uraufgeführt.*

"2° - Remplacer le récitatif par une écriture vocale mélodique ne consistant pas en tenues sur les notes élevées (ce qui rend toujours le texte incompréhensible) ou en lignes purement instrumentales; mais au contraire en cherchant une ligne mélodique créée par le mot lui-même, par sa plastique propre, destinée à en accuser les contours et en augmenter le relief."<sup>397</sup>

Eine sehr eindrückliche Stelle findet sich in der achten Szene [80], in welcher Antigone ihren Klagegesang anstimmt, dem Höhepunkt der Tragödie. Bereits TAPPOLET<sup>398</sup> hat darauf verwiesen, dass Honegger in dieser Szene besonders in der Melodiebildung und der Rhythmik der Wortmelodie und dem Wortrhythmus gefolgt ist, wie er es im obigen Zitat beschreibt. Betrachten wir lediglich den ersten Takt, in welchem Antigone die Worte spricht: "Citoyens de ma patrie, regardez-moi". Man stellt leicht fest, dass Honegger kein Intervall verwendet, das grösser als eine Quart ist, und dass auch der Ambitus der Singstimme eine Sexte nicht überschreitet. Die Nähe zur gesprochenen Sprache ist in diesem ersten Takt evident, umfasst die durchschnittliche Sprechlage doch auch etwa eine Quint.

Eine identische Abbildung der Sprachmelodie ist indes gar nicht Honeggers Ziel, sondern vielmehr ein verdeutlichendes Relief zu schaffen. Nicht nur bezüglich des Ambitus ist das Beispiel der gesprochenen Rede sehr nahe, sondern auch bezüglich der rhythmischen Gestaltung. Besonders die Triolen, etwa bei "regardez", entsprechen exakt dem Sprachrhythmus. Diesbezüglich ist auch die Stelle bei "dernière" zu erwähnen. Ebenso exakt geht Honegger bei der Melodiebildung vor. Es finden sich genau an den Stellen Hochtöne, übrigens meist bei hellen Vokalen, wo auch in der gesprochenen Sprache die Stimme angehoben wird.

Ci-to-yens de ma pa-tri - e, re-gar-dez moi je com-men - ce mon der - nier vo - ya - ge

et je re-garde u - ne der-niè - re fois la lu - miè-re du so-leil

Eine ähnliche Art der Vertonung, die der Sprachmelodie und dem Wortrhythmus zu folgen beabsichtigt, können wir in der ersten Szene von *Phèdre*, dem Dialog zwischen der Amme und Phädra, beobachten. Typisch etwa ist die folgende Aussage von Phädra: "Mes membres se détachent de mon corps." [4 nach 7] Die Hochtöne der melodischen Phrase sind meist auf den betonten Silben der Worte, lediglich "détachent" fällt aus dem Rahmen. Der Ambitus dieser Phrase umfasst eine grosse Septime, ist somit im Vergleich zu Honegger etwas gedehnt. Was nun

<sup>397</sup> Vorwort des Klavierauszuges von *Antigone* erschienen 1927 bei *Senard* mit der Platten-Nr. E.M.S.7297.

<sup>398</sup> TAPPOLET, *Arthur Honegger*, 129.

aber besonders als sprachähnlich empfunden wird, sind die durch die Triolen und die vorausgegangenen Achtelpausen entstandenen Unterbrechungen, die eine intensive Atmung, ein Charakter des Ausser-Atem-Seins hervorrufen. Wiederum entsprechen die Triolen genau dem Sprachrhythmus. Was hingegen der Sprachähnlichkeit widerspricht, ist der Umstand, dass das melodische Moment nicht genug individualisiert ist, wiederholt sich doch dreimal dasselbe Motiv:



Das Vorgehen von Honegger, nämlich ganz den Formungen und Konturen der Worte zu folgen und deren Relief zu vergrößern und nachzubilden, scheint dem Verfahren bei Schoeck an gewissen Stellen entgegen zu stehen. KUNZE hat eindrücklich aufgezeigt, dass in *Penthesilea* die Worte richtiggehend dargestellt sowie die Textstruktur, wenngleich nicht vordergründig erkennbar, durch die musikalische Gestaltung verdeutlicht wird. Die Gefahr, dass durch dieses interpretierende Verfahren die Sprache das melodische Moment dominieren könnte, scheint mir zweitrangig. Vielmehr wird durch das Eingehen auf die Wortgestalt eine zusätzliche Differenzierung und Individualisierung, auch als Folge der in Prosa gehaltenen Sprache, möglich. KUNZE hat auf die Gefahr der Dominanz der Sprache hingewiesen:

"In der Vertonung von Prosa war hingegen viel eher das Dominieren des Textes bzw. der Rede über die Musik erreichbar, da – vorausgesetzt, dem Prinzip der Prosa (ungebundener Rede) folgte auch der musikalische Bau – die Elemente, die musikalisch autonomen Zusammenhang gewährleisteten und die die gleichen waren, die eine Annäherung an den Versbau gebracht hatten, nun abgeschwächt bzw. gänzlich aufgegeben wurden."<sup>399</sup>

In der Traumszene von *Penthesilea* [59], wie KUNZE<sup>400</sup> treffend analysiert hat, an der Stelle also, wo Penthesilea aus der Ohnmacht erwacht und von ihrem vermeintlichen Albtraum berichtet, der ihr die Gefangennahme und ihre Verwundung gezeigt haben soll, gestaltet Schoeck die Textstruktur (dabei handelt es sich doch trotz des prosanahen Charakters um Lyrik) einerseits durch die Orchesterbegleitung und andererseits durch eine charakteristische "Schlussformel" in der Gesangstimme. Am Ende der einzelnen Verse, die strikt syllabisch psalmodierend vertont sind, schafft eine kleine melodische Figur eine segmentierende Wirkung. Zusätzlich verdeutlicht eine fünf Mal wiederholte, also in gewissem Sinne ostinate Orchesterpassage die erwähnte Versstruktur.

<sup>399</sup> KUNZE, Schoecks "*Penthesilea-Stil*" – Zur musikalischen Dramaturgie der *Penthesilea*, 127.

<sup>400</sup> Ebd., 128.



Ein ähnliches Verfahren der Segmentierung durch eine sich wiederholende Begleitung, wengleich zur Abgrenzung in einer dialogischen Situation, verwendet Mihalovici in der ersten Szene [3 vor 6]. Über einer pulsierenden Begleitung in den hohen Streichern in Triolen, ertönen expressiv gestaltete Singstimmen. Phädra und die Amme sind in ein intensives Gespräch verwickelt. Voneinander abgetrennt werden die beiden Parteien durch eine wechselnde Harmonik in der Begleitung, die genau dann wechselt, wenn Phädra oder die Amme zu singen beginnen. Zuerst ertönt in den triolisch, ostinatohaft<sup>401</sup> gehaltenen Streichern eine reine Quint (cis-fis), sodann ein  $\frac{6}{4}$  dis, A<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>,  $\frac{6}{4}$  Ges und  $\frac{6}{4}$  G, wobei die letztgenannten vier Akkorde durch Rückung erreicht werden.



Auch an dieser Stelle ist eine gewisse Sprachähnlichkeit der Rhythmus- und Melodiebildung erkennbar. Ganz besonders zu Beginn, wenn Phädra, sich steigernd, klagt: "Je veux mourir! Je veux mourir!" Darauf antwortet die Amme, wobei besonders der Sprachrhythmus treffend abgebildet wird: "Pourquoi mourir? Pourquoi mourir?" Die Tatsache, dass zweimal dieselbe melodische Struktur verwendet wird, rechtfertigt oder erklärt sich aus der Wiederholung der Worte.

Ein anderes Kompositionsverfahren, das die Sprache zu interpretieren sucht, erwähnt KUNZE bezüglich der Szene [73] in *Penthesilea* von Othmar Schoeck, in der sich Achilles als Gefangener von Penthesilea ausgibt. Penthesilea ist zwar erfreut über diesen Umstand, aber dennoch äusserst verwirrt. KUNZE schreibt hierzu:

"Penthesilea erscheint in ihrem Gesang wie eingefangen in wiederkehrenden Tonkonstellationen, die nirgends hinführen, sich nur in sich selbst drehen - Signatur für die tödliche Verwirrung des Gefühls."<sup>402</sup>

Charakteristisch für diese ziellos erscheinende, sprunghafte Melodik sind die grossen Intervalle (Septime). Eine ganz ähnliche, wenig dem Sprachcharakter angegliche Melodik, die eher interpretierende Funktion übernimmt, findet sich auch bei Mihalovici in der bereits mehrfach erwähnten ersten Szene:

<sup>401</sup> Diese Stelle kann auch im Zusammenhang mit der Untersuchung von *Wiederholung und Schichtung* des noch folgenden Kapitels erwähnt werden.

<sup>402</sup> KUNZE, *Schoecks "Penthesilea-Stil"* - Zur musikalischen Dramaturgie der *Penthesilea*, 129f.



Phädra

Ta rai - son ne peut rien Con - tre ma noi - re dé - rai - son!

Amme

Au - tre -  
fois tu me di - sait tout!

Die auffälligen Nonensprünge zu Beginn, die sich bei der Replik der Amme auf eine grosse Septime reduzieren, suggerieren dieselbe Pendelbewegung wie bei Schoeck. Es lässt sich keine melodische Zielgerichtetheit erkennen. Diese Ziellosigkeit ist an dieser Stelle inhaltlich zu erklären, hat doch Phädra die Aussichtslosigkeit ihrer Situation erkannt und wünscht sich nur noch den Tod. Offensichtlich hat Phädra keine Ziele mehr in ihrem Leben.

### 5.7.3 Sprechgesang

Claude ROSTAND weist in seinem Porträt über Mihalovici darauf hin, dass dieser von den wichtigsten Vertretern der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, Schönberg und Strawinsky, beeinflusst war; zweifellos konnten diese einschneidenden Impulse nicht spurlos an ihm vorübergehen.

"Was die Epoche betrifft, so war er zuerst dem Eindruck von Strawinsky und Prokofieff ausgesetzt, dann demjenigen von Schönberg. Doch handelt es sich hier ebenfalls um einen rein äusserlichen Einfluss, der sich auf die melodischen Umriss, die Linien, die grossen Intervalle bezieht."<sup>403</sup>

Hinsichtlich der Verwendung des Sprechgesangs scheint es aber so, als sei der Einfluss von Schönberg grösser gewesen, als ROSTAND vermutet. Nachdem Engelbert Humperdinck in seinem Bühnenmelodram *Königskinder* (1895) erstmals das gebundene, also rhythmisch festgelegte Melodram verwendet und zur Fixierung der Tonhöhe eine neuartige Notenschrift ersonnen hatte (er ersetzte den Notenkopf durch ein Kreuz  $\overset{\times}{\mid}$   $\overset{\ddot{\circ}}{\mid}$ ), entwickelte Schönberg Humperdincks Idee und Notationsform erstmals in den *Gurre-Liedern* (1900/1901) weiter.<sup>404</sup> Grundsätzliche Probleme bezüglich dieser neuen Form des Melodrams ergaben sich meist im Zusammenhang mit der Frage, wie genau bei der Ausführung die vom Komponisten vorgegebene Tonhöhe einzuhalten sei. Im Klavierauszug der *Königskinder* von 1897 formuliert Humperdinck die angestrebte Ausführung des Sprechgesangs noch relativ allgemein:

"Die in den melodramatischen Sätzen angewandten Sprechnoten [...] sind dazu bestimmt, Rhythmus und Tonfall der gesteigerten Rede (Melodie des Sprachverses) mit der begleiteten Musik in Einklang zu setzen."<sup>405</sup>

Aber auch in einem Brief an den Schauspieler Ernst von Possart, den Intendanten des Königlich-Bayerischen Hoftheaters in München, für den auch Richard Strauss das Melodram *Enoch Arden* schrieb, äussert sich Humperdinck noch vage: "Diese Noten sollen nicht etwa gesungen werden, sondern nur als ein Fingerzeig dienen, wie die Verse annähernd in der Tonhöhe und ziemlich genau im Rhythmus gesprochen werden sollen [...]"<sup>406</sup> Doch Humperdinck empfand es als wichtig, dass die Tonhöhe genau eingehalten wurde. An die Schauspielerin Tony Kwast schrieb er:

<sup>403</sup> ROSTAND, *Porträt Marcel Mihalovici*, 360.

<sup>404</sup> Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf KRÄMER, *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, 6-32.

<sup>405</sup> Rudolf STEPHAN zitiert im MGG-Artikel *Sprechgesang* aus dem Klavierauszug der *Königskinder* von 1897, Sp. 1699.

<sup>406</sup> Der Brief vom 27. Juli 1895 von Humperdinck an Ernst von Possart ist abgedruckt in HUMPERDINCK und NICKEL, *Engelbert Humperdinck zum 70. Todestag*, 34.

"Es sind lauter Melodramen, allerdings meistens mit sehr ausführlicher Musik versehen - die gekreuzten Noten  $\overset{\times}{\text{f}}$   $\overset{\times}{\text{g}}$  werden nicht gesungen, sondern gesprochen mit möglicher Berücksichtigung des Tonfalls und des Rhythmus [...]." <sup>407</sup>

Als sich jedoch im Zusammenhang mit der Uraufführung der *Königskinder* in München Probleme bei der genauen Umsetzung der Tonhöhen ergaben, rückte Humperdinck von seiner Position ab und strebte lediglich noch die relative Tonhöhe, "die Linie der Hebungen und Senkungen der Stimme" <sup>408</sup> an. Widersprüchliche Aussagen zur Frage der exakten Ausführung der Tonhöhen finden sich auch bei Schönberg, etwa in Bezug auf *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) oder die *Gurre-Lieder*. Sprach sich Schönberg im Vorwort der gedruckten Partitur von *Pierrot lunaire* (von 1914) noch für die exakte Wiedergabe der Tonhöhen aus, revidierte er diese Aussage in einem Brief an Josef Rufer von 1923 mit den Worten: "Die Tonhöhen im Pierrot richten sich nach dem Umfang der Stimme. Sie sind 'gut' zu berücksichtigen aber nicht 'streng einzuhalten!'" <sup>409</sup> Hauptsächlich wegen des geforderten grossen Stimmumfangs für diese Partie musste Schönberg einen Kompromiss wohl vorschlagen. So bestand die Möglichkeit, "den notierten Umfang der Sprechstimmenmelodie mit dem tatsächlichen Stimmumfang der Ausführenden gleichzusetzen und die notierten Intervalle entsprechend proportional zu verkleinern." <sup>410</sup> Im Vorwort von 1914 lautete die Anweisung hingegen noch:

"[...] Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhe in eine Sprechmelodie umzuwandeln." <sup>411</sup>

Bezüglich der Ausführung der Sprechpartien im letzten Teil der *Gurre-Lieder: Des Sommerwindes wilde Jagd (Melodram, später gemischter Chor)* lauten Schönbergs Anweisungen in einem Brief an Alban Berg vom 14. Januar 1913 hingegen:

"Wegen den Melodramen in den Gurreliedern: hier ist die Tonhöhen-Notation keinesfalls so ernst zu nehmen, wie in den Pierrot-Melodramen. [...] Die Tonhöhen sind nur als Lagenunterschiede anzusehen ; d.h. die betreffende Stelle (!!! nicht die einzelne Note) ist höher resp. tiefer zu sprechen. Nicht aber Intervallproportionen!" <sup>412</sup>

Da von Mihalovici keine Aussagen zur Ausführung der Sprechgesangspartien vorliegen, muss aus dem Kontext auf eine adäquate Ausführung geschlossen werden. Dabei stellt sich zum

<sup>407</sup> Der Brief vom 13. März 1896 von Humperdinck an Tony Kwast ist abgedruckt in HUMPERDINCK und NICKEL, *Engelbert Humperdinck zum 70. Todestag*, 46.

<sup>408</sup> Diese Aussage von Engelbert Humperdinck ist zitiert nach HUMPERDINCK, *Engelbert Humperdinck: Das Leben meines Vaters*, 234.

<sup>409</sup> Der Brief vom 8. Juli 1923 von Schönberg an Josef Rufer ist abgedruckt bei BRINCKMANN, *Pierrot lunaire op. 21*, 300.

<sup>410</sup> KRÄMER, *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, 22.

<sup>411</sup> Vorwort in der gedruckten Partitur von *Pierrot lunaire* op. 21 erschienen 1914 bei der Universal Edition (Pl.-Nr. U.E. 5334. 5336).

<sup>412</sup> Der Brief vom 14. Januar 1913 von Schönberg an Alban Berg ist abgedruckt in BRINCKMANN, *Pierrot lunaire op. 21*, 298.

Beispiel die Frage, ob die Sprechstimme in die harmonische Struktur integriert ist, was auf eine bezüglich der Tonhöhen exakte Ausführung schliessen lässt. KRÄMER<sup>413</sup> verweist in diesem Zusammenhang auf die Oper *Moses und Aron* (1930-33) von Schönberg, bei der die gesprochenen Partien nicht in die Reihenstruktur des Werkes integriert sind und die Ausführung aus dem Grunde wohl eher frei ist. Was grundsätzlich für die Gestaltung der "Sprechmelodie", im Gegensatz zur "Gesangsmelodie", wichtig ist, beschreibt Schönberg im Vorwort der Ausgabe von *Pierrot lunaire* von 1914:

"Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

- I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d.h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;
- II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine 'singende' Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern. [...]"<sup>414</sup>

Bezüglich der Notationsarten lassen sich bei Mihalovici zwei unterschiedliche Typen (Rhomben und Kreuze) nachweisen, wenn auch der Typus mit rhombischen Notenköpfen überwiegt. Erstmals in der zentralen III. Szene, als Phädra Hippolytos ihr Leid klagen und ihre Liebe gestehen möchte [8 nach 31], findet sich Sprechgesang in diastematisch eindeutiger Fünfliniennotation mit Rhomben als Notenköpfe. Diese Form verwendet Schönberg im III. Teil der *Gurre-Lieder* für die geschrien und gesprochenen Partien des Bauern (5 nach Ziffer 11), zuvor aber schon Franz Schreker in der Oper *Der ferne Klang*. Obwohl in der von Phädra ersten gesprochenen Phrase der erwähnten Stelle die Tonhöhe keine Rolle spielt, - es handelt sich hier doch mehr um eine gedämpfte Deklamation -, ist die Diastematik wohl nicht grundsätzlich zu vernachlässigen. Insbesondere dann nicht, wenn man weiss, dass Mihalovici als zweiten Typus auch eine adiastematische Fünfliniennotation mit Kreuzen als Notenköpfe verwendet. Darauf muss noch zurückzukommen sein. An dieser Stelle komponierte Mihalovici aufgrund der Situation keine bewegte Gesangslinie, flüstert Phädra Hippolytos doch zu, dass kein Zeuge ihr Gespräch belauschen dürfe. Der verbale Zusatz "à voix basse" weist auf diese Art des Sprechens hin. Die Verwendung von Sprechgesang bedeutet hier also nicht eine Steigerung der Emotion, wie es bei zahlreichen Stellen von *Phèdre* der Fall ist; vielmehr kann Mihalovici hier durch

<sup>413</sup> KRÄMER, *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, 16f.

<sup>414</sup> Vorwort in der gedruckten Partitur von *Pierrot lunaire* op. 21 erschienen 1914 bei der Universal Edition (Pl.-Nr. U.E. 5334. 5336).

dieses stilistische Mittel den Anforderungen der Situation, die Sicherstellung der Vertraulichkeit des Gesprächs, besser gerecht werden.

Phèdre (à voix basse)  
*Senza rigore* (Parlato) (Cantato)

Que nul té - moin n'en-ten - de mes pa - ro - les

Hippolytos antwortet in der gleichen Manier; halb gesprochen (Parlato), halb gesungen (Cantato).

Hippolyte (Parlato) (Cantato)

Nul té - moin n'en - tend tes pa - ro - les

Im Zusammenhang mit den verschiedenen Arten der Notation muss auf den Schlusschor der IV. Szene [67] verwiesen werden, gleich nach der eindringlichen Verwünschung Hippolytos durch Theseus. Auch an dieser Stelle verwendet Mihalovici ein Fünfliniensystem, das eine diastematische Fixierung zulassen würde, doch ist hier die Tonhöhe von untergeordneter Bedeutung. Mihalovici schreibt lediglich eine tiefere Sprechgesangshöhe für die Männerstimmen vor.

(Parlé-chuchoté, mais fort)

S  
A  
T  
B

La pa - ro - le le lâ - chée est prom - pte Com - me l'é - per - vier chû du  
 ciel Nul Dieu ne sau - ve - ra la lou - tre Ni ne fe - ra ren -  
 trer l'é - clair Au nu - a - ge qui l'en - fan - ta

Der verbale Zusatz<sup>415</sup> "parlé-chuchoté, mais fort" [5 nach 67] und die andere Notation (Mihalovici verwendet hier Kreuze anstelle von Rhomben als Notenköpfe) wie es Humperdinck tat, zeigt den grundsätzlich anderen Charakter dieser Stelle. Die betrachtende Funktion des Chores verlangt nach einem sich von den übrigen Partien mit Sprechgesang abgrenzendem Typus. Das in Metaphern vorgetragene Urteil über die Verwünschung des Hippolytos' durch Theseus steht ausserhalb der dramatischen Handlung. Der Chor warnt hier vor dieser Verwünschung, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Mihalovici gelingt es, durch das deklamatorische Sprechen des Chors, punktuell gesetzte Bläserstimmen (Fg, Klar, und Ob) sowie mit "flimmernden" Streicherklängen eine beschwörende, bedrohliche Stimmung zu schaffen. Die Streicherklänge fehlen im Klavierauszug, finden sich aber in der Partitur<sup>416</sup> und bilden ein wichtiges klangliches Element dieser Szene.

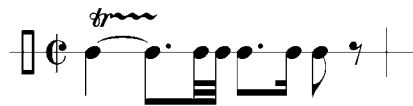



Dazu vermerkt Mihalovici: "glisser sur une corde, chromatiquement, en trillant toujours avec la seconde mineure". Ähnliche Differenzierungen durch verbale Zusätze finden sich gehäuft in *Pierrot lunaire* op. 21 von Schönberg. Oftmals kombiniert dieser unterschiedliche Notationsarten (Kreuze, Kreise oder Kreuze auf den Notenhälsen) miteinander. In Nr. 10 (Raub) von *Pierrot lunaire* finden sich zum Text "Nachts, mit seinen Zechkumpanen steigt Pierrot hinab" die verbalen Zusätze "tonlos" und "ton", kombiniert mit einem kreisförmigen Notenkopf und einem Kreuz auf dem Notenhals. Eine weitere notationstechnische Frage lässt sich gut an einer zentralen Stelle von Mihalovicis Oper, in welcher er Sprechgesang verwendet, diskutieren. Es handelt sich um die Situation in der fünften Szene, wenn der Bote völlig ausser Atem Theseus vom schrecklichen Unfall Hippolytos' berichtet [69]. Aufgrund des bei Humperdinck eingeführten Kreuzes als Notenkopf ergab sich das Problem, dass keine Halben und Ganzen Noten darstellbar waren. Schönberg löste das Problem in *Pierrot lunaire* insofern, als er nicht Kreuze anstelle des Notenkopfes verwendete, sondern Kreuze auf dem Notenhals platzierte und mit diesem Mittel die

<sup>415</sup> KRÄMER verwendet diese Bezeichnung für Anweisungen zur Behandlung der Sprechstimme in KRÄMER, *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, 19.

<sup>416</sup> Die Paul Sacher gewidmete handschriftliche Partitur von *Phèdre* befindet sich in der PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

sprechende Ausführung des Tones kennzeichnete. Mihalovici hingegen ging insofern pragmatisch vor, als er bei unklaren Stellen über den fraglichen Sprechgesangsnoten den exakten Wert (Tondauer) in Klammer hinzufügt (vergleiche das folgenden Notenbeispiel 10 nach 69). Die Verwendung der Sprechstimme zur Darstellung des Botenberichtes ist sicherlich ein dramaturgisch geschickter Entscheid von Mihalovici, lässt sich doch ein stockendes, durch Atemholen unterbrochenes Berichten der Geschehnisse des Unfalls besonders realistisch und glaubwürdig durch die Sprechstimme darstellen, nur schon deshalb, weil in dieser Situation eine möglich unnatürliche Stilisierung durch den Gesang vermieden wird. Was die exakte Ausführung der Tonhöhen anbelangt, lässt sich anfügen, dass aufgrund der fehlenden harmonischen Einbettung dieses Berichtes eine genaue Ausführung nicht zwingend scheint. Die Begleitung ist lediglich auf zahlreiche Schlaginstrumente reduziert: Holzblock (Bloc de bois), Trommel (Tambour à son grave), Basstrommel (Grosse caisse), Becken freihängend (Cymbale suspendue), Pauken (Timbales). Die rhythmische Begleitung ist offensichtlich durch ein rhythmisches Modell der Trommel dominiert:



Von diesem wird ab Takt 13 nach Ziffer 69 das rhythmische Motiv  abgespalten und mit einer Triolenfigur ergänzt, wobei sich eine rhythmisch regelmässige Faktur und ein marschartiger Charakter einstellt.

*poco a poco cresc. e string.*

*mp* A-lors que sur la grève ac-ci-den-té - e Il lan-çait ses  
 cour-siers i - vers d'es - pa - ce Sou - dain la mer se sou - le - va  
 et d'un - e vague é - nor-me sur - git un mon - stre mu - gis - sant cra -  
 chant le feu

Ab Ziffer 70 wechselt der Sprechgesang wieder zu Gesang, wobei gleichzeitig auch wieder die Begleitung der Streicher und Bläser einsetzt. Gleichwohl bleibt das rhythmische Modell  $\text{♪} \text{♪}$ , nun aber durch eine eingeschobene Sechzehntelpause verändert, in der Begleitung bestehen. Auf deren Struktur soll kurz eingegangen werden, weist sie doch einige typische Momente von Mihalovicis Musiksprache auf. Der Klavierauszug dieser Begleitung zeigt in der rechten Hand Bläserakkorde (Trp, Tb) und in der linken Hand Streicherakkorde mit Akzent, die sehr kurz und pointiert zu spielen sind. Der marschartige Charakter dieser Szene beruht zum Teil auch auf diesen akzentuierten Akkorden.

$\frac{6}{4}$  Ges       $\frac{6}{4}$  Es

Die kompositorische Grundidee dieser Stelle ist nur in Kombination mit der Gesangsstimme (Bote) zu verstehen, die um die Töne  $c^1$ ,  $fi^1$  und  $g^1$  kreist und somit einerseits den Tritonus und andererseits die reine Quinte herausbildet. Im Bläserakkord spielen diese Töne, besonders  $fi^1$  und  $g^1$ , eine wichtige Rolle, konstituieren sie doch jeweils den Tritonus des Septakkordes (mit kleiner Sept): im ersten Akkord  $c^1 - ges^1$  (bzw.  $fi^1$ ) und im zweiten Akkord  $des^1 - as^1$  (bzw.  $g^1$ ). Mihalovici stellt den Bläserakkorden zwei Quartsextakkorde ( $\frac{6}{4}$  Ges und  $\frac{6}{4}$  Es) in den Streichern gegenüber, die zueinander im mediantischen Verhältnis von T und TP, der verdurten Parallele, stehen. Diese Gegenüberstellung lässt Mihalovicis freie Verwendung und keineswegs Vermeidung von tonalen Elementen klar erkennen. Zudem ist wichtig zu erwähnen, dass das beschriebene Element, die Kombination dieser Akkorde, insgesamt neun Mal wiederholt wird,<sup>417</sup> wobei die achte und neunte Wiederholung, zur Übergangsbildung, eine Veränderung erfahren hat.

Auf die übrigen Stellen von *Phèdre* mit Sprechgesang soll lediglich summarisch eingegangen werden, zeigt sich doch zwischen diesen eine inhaltliche Kohärenz. Mihalovici verwendet meist dann Sprechgesang, wenn eine dramaturgisch wichtige Situation ansteht beziehungsweise wenn es um den Tod oder ein Verbrechen geht. Die angeführte Stelle "O fuir!" ist am Schluss der Szene III zu finden, wenn Phädra Hippolytos ihre Liebe gesteht, er sie aber vehement zurückweist. Daraufhin bittet sie ihn um einen raschen Tod, den Hippolytos ihr aber ebenfalls verweigert. Der Ausruf "O

<sup>417</sup> Vergleiche zur Frage der Wiederholung als stilistisches Element bei Mihalovici das Kapitel *Wiederholung und Schichtung*.



fuir!" von Hippolytos [51] erfolgt nach den Worten von Phädra: "Jamais sang n'a coulé justement. En me tuant."

*Calmato*

O fuir! O for-rêts! O bê-tes sau-va - ges!

Als ihr Hippolytos diesen Wunsch nicht erfüllt, bittet sie ihn wenigstens um den Dolch, damit sie sich selbst das Leben nehmen kann.

Prê - te - moi seu - le-ment ton ar - - - me Mon bras fe-ra le res - te

*molto*

Et

Es zeigt sich, dass Mihalovici den Sprechgesang im Zusammenhang mit "Tod" oder allgemein zur Darstellung eines höchsten Ausdrucks verwendet. Dieser Umstand wird deutlich, wenn in der vierten Szene Theseus den Tod von Phädra ebenfalls mit der Sprechstimme erahnt [11 nach 58].

Mor - te?

Darauf antwortet die Amme:

*ad libitum (à part)*

Ah, el - le s'est tu - é - e

Der im Verlauf der Tragödie letzte Hinweis darauf, dass Mihalovici mit dem Sprechgesang besonders emotional aufgeladene Situationen ausdrücken möchte, zeigt der tragische Schluss der Oper (6 vor Ziffer 87), wenn sich Theseus selbst richtet.

*mf* *senza rigore*

Mieux vaut que mon sang cou - le Que ce coeur in - jus - te soit

*f* *T°* (Il se poignarde)

trans - per - cé

### 5.7.4 Interlude

Mihalovici lässt an dramaturgisch wichtiger Stelle im Handlungsablauf von *Phèdre*, nach dem entscheidenden Ereignis in der vierten Szene, als Theseus seinen Sohn Hippolytos verwünscht (Peripetie), aufgrund des vorgefundenen Schwertes davon überzeugt, dass nur dieser Phädra umgebracht haben konnte, ein ungefähr sieben Minuten lang dauerndes Orchesterzwischenpiel, *Interlude*, folgen. Über dieses Zwischenpiel wurde in den Rezensionen nach der Stuttgarter Uraufführung 1951 folgendermassen geurteilt:

"Sie [die musikalische Sprache] setzt sich aus tonalen, zwölftönigen und atonalen Bestandteilen zusammen und lässt keine klare Scheidung oder Abgrenzung des Vokalen und Instrumentalen erkennen und rührt trotz klangreicher Orchestrierung nur in einzelnen, wehmütig lyrischen oder düster elegischen Partien an den Nerv der Handlung, verliert sich aber beim tragischen Höhepunkt an eine lange, unmotiviert eingefügte Orchesterfuge. Diese kann ihren Wert jedoch nur als instrumentales Stück für ein Konzert behaupten, wie die Partitur als Ganzes überhaupt den befähigten Musiker ehrlichen Wollens ausweist."<sup>418</sup>

Ein ähnliches Urteil fällt HONOLKA in seiner Kritik von 1951: "Bezeichnenderweise ist die stärkste Nummer die Zwischenpiel-Fuge, die aber ohne jede dramaturgische Notwendigkeit eingebaut erscheint."<sup>419</sup> Angesichts dieser klaren Meinungen zum dramaturgischen Wert beziehungsweise Unwert des Orchesterzwischenspiels als Bestandteil der Oper drängt sich eine genaue Beurteilung dieses Kritikpunktes auf. Führt man sich die fragliche Stelle im Ablauf der Oper vor Augen, scheint das Zwischenpiel sehr wohl Sinn in dramaturgischer Hinsicht zu machen. Theseus spricht zum Gebieter des Meeres:

"[65] Dieu de la mer! Maître de la tempête! Toi qui promis de m'exaucer un vœu / Vœu jamais prononcé même aux enfers. [66] Aujourd'hui j'exige mon dû! Je te demande qu'Hippolyte / Ne vive pas au-delà de ce jour!"

Theseus spricht also die Verwünschung seines Sohnes aus, die man als den Wendepunkt der Handlung, als die Peripetie, bezeichnen kann. In der folgenden fünften Szene erscheint der Bote und berichtet vom Unfall des Hippolytos: "Seigneur! La frayeur plus que le manque d'haleine. Arrête les mots dans ma gorge. Je suis porteur d'une affreuse nouvelle Hippolyte..." In dieser fünften Szene vollzieht sich die Katastrophe der Tragödie, der Tod von Hippolytos und die Enthüllung, dass nicht dieser, sondern Phädra gesündigt hat.

Leicht nachvollziehbar ist die dramaturgische Notwendigkeit, zwischen der Verwünschung und dem Bericht über den Unfall Zeit verstreichen zu lassen. Es würde kaum Sinn machen, sogleich nach der Verwünschung den Boten auftreten zu lassen, der vom Schicksal des Hippolytos berichtet. Offensichtlich findet an dieser Stelle ein Unterbruch der auf der Bühne sichtbaren kontinuierlichen Handlung statt. Die Funktion der Zeitüberbrückung beziehungsweise die Andeutung der nicht auf

<sup>418</sup> ANONYM, *Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper.*

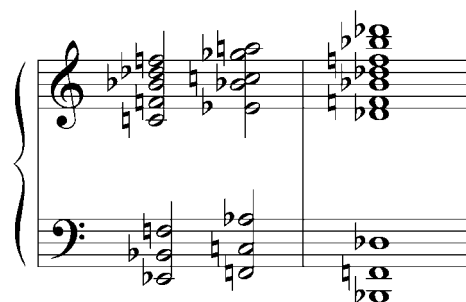
<sup>419</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne.*

der Bühne dargestellten Handlung, das Aufbrausen des Meeres, die schnelle Fahrt auf dem Wagen, die Flucht vor dem Stier und den Wellen, scheint offensichtlich das Zwischenspiel zu übernehmen. Doch stellt sich natürlich die Frage, ob dieser instrumentale Einschub diese Funktion tatsächlich übernehmen kann. Die folgenden analytischen Bemerkungen sollen aufzeigen, dass dem Zwischenspiel tatsächlich die Funktion der Handlungsfortführung zukommt.


Die Einleitung (*Lento*) verweist auf den von den tiefen Bläsern (Fg) ausgeführten Beginn der Oper (Prologue). Dieser Beginn wird bis zu Takt fünf exakt wiederholt, anschliessend jedoch mit dem thematischen Material (F1) des nachfolgenden Zwischenspiels kombiniert. Diesem triolischen Motiv kommt insofern eine inhaltliche Bedeutung zu, als der Todesszene des Hippolytos in b-Moll [78], das Motiv einzig im Zusammenhang mit dem Geständnis der Amme kurz ertönt [4 nach 79], etwa bei deren Worten "Seigneur! J'ai menti!". Das Motiv verweist also auf Hippolytos und dessen Schicksal.



In der Einleitung zum Zwischenspiel finden sich noch mehr auf Hippolytos referierende Elemente. Zu beachten ist ein Undezimakkord (b<sup>11</sup>) im achten Takt, der sich aus dem liegenden b-Moll-Akkord (F12, Klar1, Fg1, Hr), dem a<sup>1</sup> aus dem Thema (Septime) und dem E im Kontrafagott (übermässige Undezime) zusammensetzt. Das verwendete b-Moll verweist auf Hippolytos Fieberwahn [6 vor 72] in der fünften Szene. Dort wünscht sich der schwer verwundete Hippolytos den Segen seines Vaters. Auch im Zusammenhang mit dem Tod von Hippolytos [8 nach 78] spielt b-Moll eine wichtige Rolle, wie das folgende Notenbeispiel zeigt:



Als weiteres Verknüpfungsmoment zur vorangegangenen Verwünschungsszene [65] und damit zum verhängnisvollen Racheakt von Theseus findet sich drei Takte vor dem fugierten Allegro-Teil in den Klarinetten, Bassklarinetten und den Hörnern ein Gross-Septim-Klang (c-fis-h) mit Tritonusfüllung. Vergleiche zum Gross-Septim-Klang und zur erwähnten Szene besonders das Kapitel *Wiederholung und Schichtung*.

Das eigentliche Zwischenspiel beginnt bei der Fermate im vierzehnten Takt (Allegro) mit einer zu Beginn relativ streng geführten Fuge. Ein Fugenthema (melodisch von kleinen Sekunden dominiert) wird in der Vla (Dux) auf es<sup>1</sup> exponiert. Der Themenkopf umfasst die ersten zehn Töne des Themas und weist zwei charakteristische Sextsprünge auf; anschliessend folgt lediglich eine variierte Version dieses Teiles. Sodann ertönt der zweite Themeneinsatz [A] (Comes) auf b<sup>1</sup> in der V12 mit dem Kontrasubjekt in den Vla. Es handelt sich um eine Quintbeantwortung, die real erfolgt. Vor dem dritten Themeneinsatz [B] in der V11 (Dux) auf es<sup>2</sup> mit neuem zweistimmigem Kontrapunkt in V12 und Vla fällt noch ein Zwischentakt mit der thematischen Fortführung  und kleinen Sekunden in V12 und Vla sowie Achtelläufen in Fl, Klar und Fg auf. Der vierte Themeneinsatz [C] in Vcl, Kb und Kl (Comes) erfolgt auf B und wird ergänzt durch einen dreistimmigen Kontrapunkt, der zum Teil thematisch mit dem Kontrapunkt aus Teil [A] verwandt ist. Zuvor findet sich aber wieder ein auf fünf Takte erweitertes Zwischenspiel. An dieser Stelle ist die Durchführung abgeschlossen und das strenge Fugenprinzip aufgelöst; die folgenden Teile arbeiten lediglich auf freie Art und Weise mit dem thematischen Material. Der Abschnitt [D] enthält kein thematisches Material und ist tendenziell akkordisch gestaltet, wobei sich zu Beginn eine Holzbläsergruppe (auch Streicher) und eine Blechbläsergruppe kontrastierend gegenüberstehen. Der Abschnitt [E] exponiert wiederum einen Themeneinsatz in den Streichern auf ges, wobei das Thema nochmals vollständig zu hören ist. Der Orchestersatz wird durch rhythmisch prägnante Einsätze des Schlagwerks bereichert. Der weitere Verlauf [F] zeigt die sukzessive Auflösung der strengen Form, wird doch das thematische Material weiter verarbeitet und zerlegt. In den Blechbläsern finden sich zahlreiche Einsätze des auf den Kopf verkürzten Themas; [3 nach F] in der Tuba (mit Dämpfer), dann in den Hörnern und den Trompeten.



Der Abschnitt [G] bringt wiederum thematisches Material, nun in der Fl und V11 auf g<sup>2</sup>. Wenngleich die Erwartung geweckt wird, dass nochmals ein vollständiger Themeneinsatz folgt, bestätigt sich dies nicht. Mihalovici verändert und verkürzt das Thema; dazu ertönen kurze Themenausschnitte auf es<sup>1</sup> und g in den V12 und Vla. Entscheidend ist in diesem Abschnitt die Abtrennung eines Teiles des Kopfmotivs [10 nach G] in den Vcl und Kb, mit einem charakteristischen Wechselton; kleine Sekunde beziehungsweise kleine Terz. In den letzten beiden Takten erfolgt nochmals eine Abspaltung des Motivs der kleinen Terz, das gesteigert und mit einem Paukenwirbel unterstützt nach und nach in allen Instrumenten erklingt; zuerst in Kl, Kb, Vlc, Tb,

sodann zusätzlich in Vla, Hr, Klar, darauf zusätzlich in VI2, Trp, Ob und zum Schluss in VI1 und Fl.



Abschnitt [H] exponiert nochmals das ganze Thema auf  $g^2$  in VI2 und Vla, Fl2 und Kl, ergänzt durch schnelle Achtelläufe in VI1 und einer akkordischen Begleitung in den Bläsern. Der ganze Abschnitt ist ein grosses Crescendo (von mf bis ff) und scheint, programmatisch gesehen, eine Dramatisierung zu suggerieren. Von hier ab verstehen sich die Abschnitte [I] und [K] als kontinuierliches Steigerung, wobei Abschnitt [K] als Höhepunkt bezeichnet werden kann. Thematische Elemente sind selten und, wenn vorhanden, stark verändert. Wiederum ist das dynamische Spektrum ausgesprochen weit (von pp bis fff). Danach beruhigt sich die Situation wieder. Die Unisonostelle [L], zuerst in den Streichern und dann in den Holzbläsern (Ob, Klar, Fg) kombiniert mit einem Paukenwirbel, vermittelt eine bedrohliche Stimmung mit erhöhter Spannung, die durch die langen Pausen zwischen den Abschnitten verstärkt wird. Entscheidende Veränderung erfährt das Thema im Abschnitt [M], wenn es um das Dreifache augmentiert in den Blechbläsern (Pos, Tb) auftritt. Das einst bewegte, leichte Thema ist nun tendenziell schwerfällig, was auf einen grundlegenden Stimmungswechsel schliessen lässt. Das *Interlude* verklingt [N] indes nicht dumpf, sondern vielmehr verklärend mit den Streichern und Blechbläsern (con sordino) in f-Moll in dreifachem Piano.

Aufgrund dieser Analyse soll mit Vorsicht eine inhaltliche Deutung dieses Zwischenspiels gewagt werden, wenngleich eine solche vom Komponisten nicht intendiert sein muss. Ein Hinweis auf den Inhalt, den dieses *Interlude* schildert, könnte das durch Mihalovici verwendete Kompositionsprinzip der Fuge sein. Hippolytos musste mit seinem Wagen in schneller Fahrt vor der Flutwelle und dem Stier flüchten, was Mihalovici dazu animiert haben könnte, diese handlungsbedingte Flucht durch eine Fuge, eine musikalisch gestaltete Flucht, zu versinnbildlichen.

Wie bereits angemerkt, erscheint das Kopfmotiv aus dem Zwischenspiel kurz nach dem Tode von Hippolytos wieder im Geständnis der Amme, wobei der ganze Orchestersatz von diesem Motiv durchdrungen ist. Zu Beginn [4 nach 79] erscheint es in den Streichern, sodann auch harmonisiert und wieder besonders gut hörbar bei den Worten der Amme: "Seigneur! J'ai menti!".

The image shows a musical score for the opera *Phèdre*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has three lines of lyrics: "Sei-gneur! O Herr!", "J'ai men-ti! Ich log", and "Hip-po-lyte est le plus Hip-po-lytos war der". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings like *mf* and *mp* throughout the score. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Offensichtlich wird der Inhalt des Zwischenspiels, der Verlauf des tragischen Unfalls von Hippolytos, nun in Verbindung mit der Lüge der Amme gebracht, wodurch sich die Situation zur Katastrophe entwickelt. Erst durch die Enthüllung der Lüge erkennt Theseus das Unrecht seiner Verwünschung und die Situation wird unerträglich. Da auch im nachfolgenden Duett [81] zwischen der Amme und Theseus, in welchem dieser die Worte: "Elle aimait Hippolyte / Hippolyte lui résista?" spricht, das fragliche Kopfmotiv aus dem Zwischenspiel erklingt, zeigt sich nochmals deutlich die inhaltliche Verknüpfung zwischen der folgenschweren Verwünschung von Hippolytos und der Tatsache, dass Phädra unmoralisch gehandelt hat.

Die Integration eines ausgesprochen langen instrumentalen Zwischenspiels in eine einaktige Oper verlangt nach einer Erklärung, die auch die Gattungstradition miteinbezieht. Indes soll auf Opern, die mehr als einen Akt aufweisen, nicht eingegangen werden, weil sich dort die Segmentierung in Akte und das Vorhandensein von Zwischenspielen meist ganz praktisch durch die Wandlung des Ortes und der Zeit rechtfertigen lässt. Im Besonderen gilt es, Zwischenspiele zu untersuchen, die tatsächlich eine dramaturgisch relevante Funktion übernehmen.

Eine wichtige Tradition des Zwischenspiels findet sich bei den veristischen Einaktern des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Etwa in Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890), zuvor aber auch schon in Giacomo Puccinis Oper *Le Villi* von 1884, findet sich ein als Zwischenspiel erkennbares *Intermezzo Sinfonico* (Nr. 10), auf dessen dramaturgische Funktion kurz eingegangen werden muss. Das Zwischenspiel hebt nach dem Duett zwischen Alfio und Santuzza an, in dem diese die "eherecherische Beziehung zwischen Turiddu und Lola an den hintergangenen Ehemann"<sup>420</sup> verrät, was sie jedoch sogleich bereut, fürchtet sie doch um das Leben von Turiddu. Das nachfolgende Zwischenspiel, das lediglich 48 Takte umfasst, hat eine doppelte Funktion: Einerseits dient es zur Zeitüberbrückung, muss doch die anstehende Messe dargestellt werden, und andererseits, wie WAGNER anführt, stellt das *Intermezzo Sinfonico* ein retardierendes Moment im "Gesamtgefüge der Oper"<sup>421</sup> dar. Nach der äusserst turbulenten Entwicklung der Handlung bis zu

<sup>420</sup> WAGNER, *Fremde Welten: Die Oper des italienischen Verismo*, 92.

<sup>421</sup> Ebd., 92.

diesem Zeitpunkt, stellt sich eine Beruhigung ein; eine lyrische Phase. Zudem ist die Verwendung der Orgel bedeutsam:

"Der dezidierte Einsatz der Orgel weist auf einen Religioso-Ton, d.h. das Intermezzo ist das musikalische Abbild des friedvollen Osterfestes, dessen Sinn und religiöse Bedeutung durch das Verhalten der Protagonisten umgebogen wird."<sup>422</sup>

Eine ähnliche Funktion nehmen die Zwischenspiele auch in den deutschen realistischen Einaktern des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein, worauf LEDERER hingewiesen hat. Dieser untersuchte etwa die Einakter *Aglaja* (1893) von Leo Blech oder die der *Cavalleria rusticana* sehr ähnliche Oper *Die Rose der Pontevedra* von Josef Forster (1893) und kommt zum Schluss, dass die Zwischenspiele zwar weitaus weniger häufig vorzufinden sind und nicht speziell als solche gekennzeichnet wurden, dramaturgisch hingegen an derselben Stelle stehen, wie die Zwischenspiele der italienischen Vorbilder: kurz vor der Katastrophe, wo sie einen Handlungsstillstand bewirken.<sup>423</sup> Es ist deshalb nicht ungewöhnlich, dass auch bei Mihalovici das Zwischenspiel vor der Katastrophe zu finden ist, wenngleich dessen Funktion als retardierendes Moment im Falle der *Phèdre* nicht zutrifft. Die Schilderung der Flucht und des Unfalls treibt die Handlung vielmehr implizit entschieden weiter.

Auf die Funktion des Zwischenspiel im Einakter *Kain* (1900 UA) von Eugen d'Albert verweist KIRSCH,<sup>424</sup> der anführt, dass das Zwischenspiel weniger Illustration des werdenden Tages ist, als vielmehr ein zeitliches Kontinuum dramaturgisch plausibel macht. Auch bei Mihalovici ist das Zwischenspiel kaum nur Illustration der dramatischen Flucht und des Unfalls von Hippolytos, sondern vielmehr auch das Mittel der Versinnbildlichung eines dramaturgisch wichtigen zeitlichen Kontinuums.

Ein besonderer Typus des Zwischenspiels in Einaktern, meist nicht als Zwischenspiel bezeichnet und zum Teil auch kürzer als das *Interlude* von Mihalovici, das 164 Takte umfasst, entwickelte Richard Strauss in *Salome* (1905 UA) und *Elektra* (1909 UA). Es lassen sich dabei zwei Arten unterscheiden. Einerseits beabsichtigt Strauss, etwa im Übergang von der zweiten zur dritten Szene (59) von *Salome*, wenn Narraboth auf Drängen von Salome befiehlt, den Propheten Jochanaan freizulassen, das Bühnengeschehen instrumental zu begleiten, wenngleich auf doppelte Weise. MAHLING schreibt hierzu:

"Das 'tönende Schweigen' wird dazu eingesetzt, nicht nur vordergründig das Heraufsteigen des Propheten zu verdeutlichen, sondern zugleich die höchste Anspannung, Erwartung und Neugierde der Prinzessin zu unterstreichen."<sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> WAGNER, *Fremde Welten: Die Oper des italienischen Verismo*, 92.

<sup>423</sup> LEDERER, *Cavalleria rusticana auf Deutsch: Zu den Anfängen des deutschen realistischen Einakters im ausgehenden 19. Jahrhundert*, 141.

<sup>424</sup> KIRSCH, *Dramaturgie einer Erkenntnis: Eugen d'Alberts Kain*, 201.

<sup>425</sup> MAHLING, *Zum 'tönenden Schweigen' bei Richard Strauss*, 372.



Dieses Zwischenspiel umfasst gut 100 Takte, ist aber nicht als solches gekennzeichnet; eine Praxis, die Strauss auch in *Elektra* weiterführt. Ein anderes Beispiel aus *Elektra* betrifft das Zwischenspiel vor dem ersten Auftritt von Klytämnestra (127). Strauss stellt in knapp 40 Takten den unheimlichen Aufzug einer ganzen Schar von Bediensteten, die Klytämnestra begleitet, dar; man hört ein bedrohliches Klirren und das Schleifen von Tieren. Auch hier ist das Zwischenspiel instrumentale Begleitung des Handlungsgeschehens auf der Bühne. Gleiches gilt etwa auch für die Tötung von Klytämnestra nach der Erkennungsszene, wenn Elektra ihren Bruder wiedererkennt.

Eine zweite Art von instrumentalem Zwischenspiel steht im Zusammenhang mit dem Tanz und der Frage der Darstellung des "Unsagbaren" auf der Bühne. Natürlich stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob tatsächlich noch von einem "Zwischenspiel" gesprochen werden darf, muss doch der Tanz in der Nachfolge Richard Wagners, als den anderen Künsten ebenbürtig bezeichnet werden.

Salomes Tanz der sieben Schleier (9 nach 247) in der vierten Szene etwa, der knapp 350 Takte umfasst, ist mehr als nur Begleitung von Handlung auf der Bühne. MAHLING meint diesbezüglich:

"Eine Überhöhung erfährt dieses 'tönende Schweigen', dieses 'Sprechen in und durch Musik' durch die Einbeziehung des Tanzes als sprachloses sprechendes Moment. Dabei handelt es sich nicht um den Tanz als Ballett, sondern als Ausdruckstanz, wie er in Salome und Elektra wirkungsvoll eingesetzt wird."<sup>426</sup>

Damit verweist er auf den Schluss von *Elektra* (247a), wenn diese durch den Tod von Klytämnestra und Ägisth verzückt in einen ekstatischen Tanz verfällt, der ihr die Besinnung und das Leben raubt. Nur durch den Tanz kann sie noch ihre überwältigenden Gefühle ausdrücken: "Schweig' und tanze!" (255a).

---

<sup>426</sup> Ebd., 373.

### 5.7.5 Wiederholung und Schichtung

Die heterogene Musiksprache von Mihalovici beinhaltet ein Kompositionsverfahren, das einen wiederholenden beziehungsweise ostinaten<sup>427</sup> und zugleich statischen Charakter aufweist. Zusätzlich findet sich oft eine Schichtung von verschiedenen Klangebenen, die den Gesamtklang bilden. Die einzelnen Klangschichten grenzen sich dabei durch charakteristische Eigenschaften, etwa die Ausführung durch unterschiedliche Instrumentenfamilien, voneinander ab. Besonders offensichtlich ist dies in der vierten Szene [65], wenn Theseus von einer langen Reise zurückkehrt und seine Gemahlin Phädra tot vorfindet. Nach den Aussagen der Amme könne sie nur durch Hippolytos ums Leben gekommen sein, was der Griff des Dolches verrate. Ob dieser Freveltat seines Sohnes ist Theseus erzürnt und ruft den Meeresherrn Poseidon an, Rache zu üben:

"THESEE: [65] Dieu de la mer! Maître de la tempête! Toi qui promis de m'exaucer un vœu / Vœu jamais prononcé même aux enfers [66] / Aujourd'hui j'exige mon dû! Je te demande qu'Hippolyte / Ne vive pas au-delà de ce jour!

Mihalovici gestaltet diese höchst dramatische Situation mittels einer Kombination von vier Klangschichten [65]. Als erstes Element dieser Klangschichtung findet sich in den tiefsten Stimmen (Vcl/Kb/Kl) ein sehr schnelles Motiv (mit Triolen, Oktolen und Sextolen), das insgesamt 19 Mal wiederholt wird (innerhalb von Ziffer 65). Später ertönt dieses Element auch in Szene V wieder [3 vor 69], wenn der Bote vom Tode Hippolytos berichtet und Theseus die Worte spricht: "Neptune a donc tenu parole!". Mihalovici schafft so einen thematischen bzw. inhaltlichen Bezug zwischen diesen Szenen.



Der Ambitus dieser Figuration umfasst das Tritonusintervall (eis-h) und weist einen regelmässigen Wechsel von kleinen und grossen Sekunden auf. Dieselbe Intervallstruktur erscheint [5 vor 66] um eine kleine Terz nach oben transponiert nochmals drei Mal wiederholt. Beim zweiten Element (die zweite Klangschicht) handelt es sich um einen liegenden Akkord in den Bratschen und den Hörnern.



<sup>427</sup> An dieser Stelle würde sich wohl auch ein Vergleich mit der Ostinato-Technik in Othmar Schoecks *Penthesilea* anbieten. KUNZE, *Schoecks "Penthesilea-Stil" – Zur musikalischen Dramaturgie der Penthesilea*, 130 hat darauf hingewiesen.

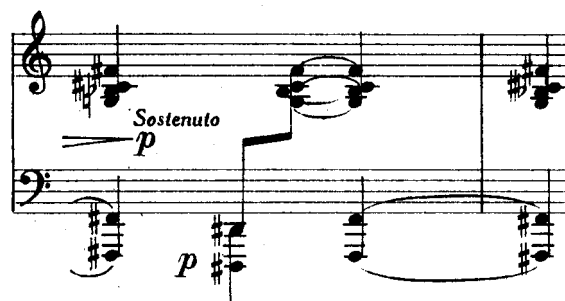


integrierende Funktion. Zudem sei diesbezüglich die Überlegung von KUNZE bekräftigt, der von einer "Stilllegung" der Klänge spricht, was auch auf den vorliegenden Fall zutrifft:

"Erst die inwendige Stilllegung der Klänge (im wesentlichen durch die Herstellung von Mixturen) ermöglichte die Überlagerung verschiedener Klangkomplexe. Nur weil sich jeder undynamisch verhält, wird die Kombination möglich."<sup>429</sup>

Darüber hinaus trifft in diesem Zusammenhang die Aussage von KUNZE ebenfalls zu, dass eine "Reduktion aufs Klangphänomen" stattfindet, ein Umstand, welcher der Verwünschungsszene sicherlich ihre Schlagkraft und Eindringlichkeit verleiht, ohne banal oder auffällig repetitiv zu wirken: "Es findet eine Reduktion aufs Klangmaterial, d.h. auf das reine Klangphänomen und auf seine sinnfällige Konstanz statt."<sup>430</sup> Auf eine ähnliche Kompositionsweise in *Elektra* von Richard Strauss wurde bereits im Kapitel *Antikenrezeption im deutschsprachigen Musiktheater* hingewiesen. In *Elektra* (5 nach 186) bedient sich Strauss einer "psychischen Polyphonie", die es ihm erlaubt, durch die Kombination von semantisierten Klangschichten ein psychisches Geflecht, eine Kombination von Erinnerungen, Gefühlen und Ängsten zu etablieren.<sup>431</sup> Der dort erreichte Grad an mit Bedeutung aufgeladenen instrumentalen Elementen wird in *Phèdre*, besonders an der oben besprochenen Stelle, nicht erreicht. Nicht zuletzt deshalb, weil erst an dieser Stelle gewisse Elemente, zum Beispiel die Triolen und Sextolen im Bass, ihre spezifische Bedeutung bekommen. Erst in der fünften Szene [3 vor 69] kann auf dieses Element und seine Bedeutung zurückgegriffen werden.

Die gleichen Verfahren der Schichtung und Wiederholung finden wir an einer Stelle in der ersten Szene [11], wenn Phädra erwähnt, dass Theseus schon seit über einem Jahr Athen verlassen habe. Diese betrachtende Stelle, die nicht zur Fortführung der Handlung bestimmt ist, sondern vielmehr inne hält und die Situation analysiert, besteht aus drei Elementen. Das erste Element in den Streichern - Mihalovici hat in der handschriftlichen Partitur die Beteiligung der Bläser gestrichen<sup>432</sup> - ist wiederum ein charakteristischer Gross-Septim-Klang mit der Tritonusfüllung g-cis.



<sup>429</sup> KUNZE, Schoecks "Penthesilea-Stil" – Zur musikalischen Dramaturgie der Penthesilea, 132.

<sup>430</sup> Ebd., 133.

<sup>431</sup> Vgl. dazu KHITTL, 'Nervencontrapunkt' als musikalische Psychoanalyse, 211-229.

<sup>432</sup> Die autographe Reinschrift der Partitur, in der die Streichungen vorzufinden sind, befindet sich in der Paul Sacher Stiftung, PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

Dieser Akkord steht über einem zwischen Fis und Dis wechselnden Basston, der das Klangfundament bildet. Das Kleinterzverhältnis spielt auch in der Melodik der Gesangsstimme eine prägende Rolle, verharrt die Gesangsstimme doch gerade auf diesen Basstönen. An einigen Stellen ergibt sich in Kombination mit dem zweiten Element dieser Stelle, einer Solopartie für Klarinette und später Oboe, sogar der Nonenakkord [etwa 3, 5, 6 nach 11] mit dem e.

Klar. *Lontano, senza espressione*

Das dritte Element ist die Solostimme (Phädra), die dem statischen Charakter dieser Stelle entsprechend beinahe psalmodierend auf den Tönen dis und fis verharrt. Die Schichtung hat an dieser Stelle also drei Elemente: Die Singstimme, die Streicher und die Solopartie der Klarinette. Ab Ziffer 12 mit einem Übergangstakt [1 vor 12] wechselt sowohl Begleitakkord als auch Solopartie der Oboe, wenn die Amme auf die Klagen der Phädra antwortet: "Tes deux fils ont grandi et ton cœur a souri / Sans ton mari aux saisons accueillantes." Wiederum handelt es sich um ein Gross-Septim-Klang mit Tritonus e - b und grosser Septime e - dis. Zudem finden sich None und Septime auch in den tiefen Instrumenten (im Klavierauszug in der linken Hand). Beim folgenden Akkord [5 nach 12] handelt es sich um einen "normalen" Nonenakkord A<sup>9</sup>, wiederum mit Septime und None, die im Klavierauszug in der linken Hand zu finden sind. Wenngleich weitere ähnliche Stellen fehlen, die diese Kombination der Schichtung und Wiederholung aufweisen, ist die Musiksprache in *Phèdre* doch tendenziell entwickelnd und sich verändernd, ist die beschriebene Kompositionstechnik dennoch für den Charakter von *Phèdre* prägend. Zudem zeigt sich auch in diesen Teilen, dass der bereits in der Einführung zur Musiksprache von Mihalovici erwähnte, sich stetig verändernde Gross-Septim-Klang hier ebenfalls eine für die Klangbildung zentrale Rolle einnimmt. Im ersten Beispiel [65] fällt in diesem Zusammenhang klanglich besonders die gr7 in den Violinen, Flöten und Oboen auf, sowie die aussergewöhnlich dissonant klingenden Akkorde zum Schluss des Beispiels [5 vor 66]. Im zweiten Beispiel [11] ist der Dissonanzenreichtum weniger "ohrenfällig".

### 5.7.6 Akkordwechsel

Ein bemerkenswertes Kompositionsverfahren in *Phèdre*, hauptsächlich für lyrische, zumeist wenig dynamische, sondern mehr betrachtende Stellen, ist die Verwendung von zwei aufeinander bezogenen Akkorden im Umfang eines Taktes. Diese eintaktigen Modelle werden oft mehrfach wiederholt. Indes ist nicht nur der wiederholende Charakter das Wesentliche dieses Verfahrens, sondern besonders auch die Bezogenheit der beiden Akkorde aufeinander. Es finden sich zwei sehr ausgeprägte Stellen in *Phèdre*, wo Mihalovici dieses Verfahren anwendet. Oftmals sind diese lyrischen Stellen äusserst "wohlklingend" und erzeugen den Eindruck von Tonalität. Gleich zu Beginn der ersten Szene [3 vor 5] kümmert sich die Amme um die kränkelnde Phädra, die seit drei Tagen jegliche Nahrung verweigert. Die Amme fleht Phädra mit folgenden Worten an:

"Bois le lait sucré de la lune / Mange le feu rouge des figues / Le lynx te veille / Le panthère sommeille à tes pieds, belle princesses de Crète."

Bemerkenswert ist die Tendenz zu prägnanten Hauptsätzen, ein Phänomen, das wir auch schon bei Cocteaus *Antigone* feststellen konnten. Zudem ist diese kurze Stelle sehr metaphorisch gestaltet und weist einige Alliterationen auf: "lait ... lune" und "feu ... figues". Insgesamt exponiert Mihalovici an dieser Stelle sechs Akkordmodelle, die wiederholt vorkommen. Die Idee der ersten vier Akkordmodelle besteht in der Sequenzierung eines Gross-Septim-Intervalls jeweils um eine kleine Sekunde ( $des^1 - c^2$ ,  $d^1 - cis^2$ ,  $es^1 - d^2$ ,  $e^1 - es^2$ ); trotz des tonalen Eindrucks weisen die Stellen scharfe Dissonanzen auf. Dabei ist beim zweiten Modell zu beachten, das sich eine Dominant-Tonika-Spannung (B-Dur - es-Moll) einstellt, mit charakteristischem Quintfall. Das B-Dur zu Beginn des Modells ist indes ambivalent, vagiert es doch zwischen B-Dur und b-Moll, bei enharmonischer Verwechslung des  $cis^2$ . Es kann aber auch das  $des^1$  in der Singstimme hinzugezogen werden, wodurch das Gross-Septim-Intervall, das Mihalovici wohl sehr wichtig ist, als Septim-Intervall und nicht als verminderte Oktave bestehen bleibt.

1)                      2)                      3)

B/b    es

Bei Modell fünf handelt es sich gewissermassen um die Umkehrung des zweiten Modells. Dem Akkord  $^6es$  mit None ( $f^1$ ) folgt ein  $^6b$ , durch das  $f$  in der Singstimme vervollständigt, ebenfalls mit

None ( $c^2$ ) und einem charakteristischen Quartschritt. Modell sechs übernimmt diesen b-Moll Akkord.

4) 5) 6)

$b^7$   $^6es$   $^6b$   $b$

Eine der "wehmütig lyrischen oder düster elegischen Partien"<sup>433</sup> von *Phèdre* findet sich zu Beginn der fünften Szene [4 nach 71]. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich der Rezensent der *Stuttgarter Zeitung*, von dem die zitierte Beschreibung stammt, auf diese Stelle bezieht. Nachdem ein Bote Theseus in stockenden Worten vom grausamen Unfall seines Sohnes berichtet hat, wird dieser von den Gefährten herbeigetragen. Im Fieberwahn nimmt Hippolytos die Rückkehr seines Vaters wahr. Er ist glücklich, den Vater wieder zu sehen, und bittet ihn - im Glauben, der Vater hätte nichts mit dem Unfall zu tun - um Segnung. Theseus ist über diese Frechheit erzürnt. Hippolytos sieht seine tote Mutter und erkundigt sich, wer sie getötet habe. Gleichzeitig fragt ihn der Vater eindringlich, ob er den Griff des Schwertes wiedererkenne, mit dem sich seine Mutter das Leben nahm. An dieser Stelle versagt die Kommunikation zwischen Vater und Sohn vollständig. Hippolytos gibt keine Antwort und stirbt.

Wiederum verwendet Mihalovici für die Charakterisierung des Fieberwahns von Hippolytos wechselnde, eintaktige Akkordmodelle, die den betrachtenden, ruhigen Charakter der Stelle, die umnachtete Wahrnehmung von Hippolytos, sehr gut charakterisieren. Interessanterweise spielt die Tonart b-Moll, wie bereits in der oben beschriebenen Szene [5], eine wichtige Rolle. Dieser Tonart kommt später [7 nach 78] im Zusammenhang mit dem Tode von Hippolytos eine wichtige Bedeutung zu.<sup>434</sup> Zurück zu der Stelle, als Hippolytos seinen Vater wieder erblickt: "Doucement, mes amis! Soulevez-moi doucement! Quel est donc ce mirage? Une vision de fièvre? Mon père? Est-tu vivant? Revenu des ténèbres? Ramenant l'ordre en ce pays sans roi?"

Die melodische Gestaltung der Gesangstimme im ersten Teil dieser Stelle [bis 72], weist die Besonderheit auf, dass diese den Ambitus einer Quinte nur einmal [4 vor 72] überschreitet. Sie verweilt eindeutig im Quintraum von b-Moll. Diese tonartliche Verankerung oder Zentrierung wird durch die Begleitung bestätigt. Das erste Modell des Akkordwechsels, welches dreimal wiederholt

<sup>433</sup> ANONYM, *Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper.*

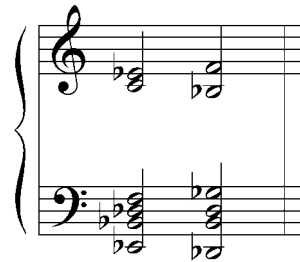
<sup>434</sup> Einige Erläuterungen dazu finden sich auch im Kapitel *Interlude*.

wird, weist einen Moll-Undezimakkord auf, dem ein Nonenvorhalt sowie ein Hinabschreiten des Quinttons (F - es) in die Undezime im Bass vorausgeht. Allerdings fehlt diesem Akkord die Septime (as oder a), was die Deutung unsicher macht.



b<sup>11</sup>

Auch das folgende Akkordmodell, wiederum dreimal wiederholt, besteht aus einem Moll-Undezimakkord. Dieser wechselt in einen grossen Septimakkord mit der Quinte im Bass. B-Moll und Ges<sup>MA7</sup> haben die Töne ges und b gemeinsam und sind somit terzverwandt.



b<sup>11</sup> Ges<sup>MA7</sup>

Das dritte Modell besteht aus einem polyakkordischen Teil, wobei ein <sup>6</sup>As und ein <sup>2</sup>Ges<sup>MA7</sup> miteinander kombiniert werden. Allerdings muss auch die Gesangstimme (b) miteinbezogen werden. Der zweite Akkord ist wiederum ein Moll-Undezimakkord auf b.



<sup>6</sup>As und Ges<sup>MA7</sup>      b<sup>11</sup>



## 6. Schlussbetrachtungen

Die folgenden abschliessenden Überlegungen sollen nicht nur die Resultate der vorliegenden Arbeit zusammenfassen und reflektierend betrachten, sondern auch Perspektiven öffnen für eine weitere Beschäftigung mit dem Oeuvre von Marcel Mihalovici allgemein und im Speziellen mit seinen Opern.

Das biographisch ausgerichtete zweite Kapitel *Marcel Mihalovici um 1950* (mit drei Unterkapitel) hat gezeigt, dass Mihalovici nach dem Zweiten Weltkrieg in das europäische Musikleben gut eingebettet war. Er wurde von bedeutenden Dirigenten, Mäzenen und Funktionären des Musikbetriebes unterstützt und gefördert. Die Quellenlage bezüglich dieser Zeit kann als gut eingeschätzt werden, wenngleich natürlich nicht alle Bereiche des Lebens und Wirkens von Mihalovici abgedeckt werden können. Zu einigen Kompositionen, etwa zur *Sinfonia giocosa* op. 65, liegt äusserst viel Dokumentationsmaterial vor, mit dem sich der Entstehungsprozess der erwähnten Symphonie sehr gut aufzeigen lässt. In dieser Arbeit konnte indes nicht ausführlich auf dieses Werk eingegangen werden. Leider beinhalten die für diese Arbeit zur Verfügung stehenden Quellen meist nur wenige Erläuterungen zu kompositionstechnischen Problemen, die einen vertieften Einblick in Mihalovicis Arbeitsweise geben könnten. Dazu müssten auch noch andere Quellenbestände, etwa die Korrespondenz mit den Komponisten Bohuslav Martinů, Conrad Beck, Tibor Harsanyi oder Alexander Tcherepnin, falls solche existieren, aufgearbeitet werden. Es kann jedoch schon darauf verwiesen werden, dass der Briefwechsel mit Edward Staempfli einige interessante Hinweise zu formalen Fragen der Sonatenkomposition bietet. Diese Korrespondenz müsste noch genau ausgewertet werden.

In den Kapiteln zur *deutsch- und französischsprachigen Antikenrezeption im Musiktheater des beginnenden 20. Jahrhunderts* strebte ich keine vollständige Darstellung des Phänomens Antikenrezeption an, versuchen aber dennoch das Feld weit zu öffnen und verschiedene Kompositionen beziehungsweise Modelle zu analysieren und darzustellen. Natürlich gälte es noch weitere Werke, auch im Umfeld der *Groupe de Six*, etwa Honeggers Bühnenmusik *Phaedra* H. 61 (1926) nach Gabriele d'Annunzio, zu evaluieren. Mit Mihalovicis Oper zu vergleichen wäre wohl auch das Ballett *Phèdre* (1949) von Georges Auric auf einen Text von Jean Cocteau, handelt es sich doch um denselben Schriftsteller wie bei Honeggers *Antigone*. Die detaillierte Betrachtung dieser Oper und der Vergleich mit *Phèdre* hat gezeigt, dass gemeinsame Elemente nachzuweisen sind. Nicht nur verwenden beide Werke den Sprechgesang, wenngleich bei Honegger auf weniger differenzierte Art und Weise, sondern sie weisen auch ein Zwischenspiel vor der Botenszene auf, das zur Illustration einer nicht auf der Bühne darstellbaren Handlung eingefügt wird. Es zeigte sich, dass sich die Zwischenspiele nicht in ihrer Funktion voneinander unterscheiden, sondern in ihrer

Struktur, verwendet Honegger doch beim fraglichen Übergang vom zweiten zum dritten Akt zusätzlich den Chor. Auch im deutschsprachigen Umfeld müssten noch weitere Werke betrachtet werden, etwa die Opern mit antiken Sujets von Ernst Krenek oder *Antigone* von Carl Orff.

Im Kapitel *Marcel Mihalovicis Oper L'intransigeant Pluton als Vorstufe zu Phèdre* zeigte ich auf, dass sich Mihalovici nicht erst seit *Phèdre* mit der Rezeption der Antike auseinandergesetzt hatte, sondern bereits mit dem sehr kurzen Einakter *L'intransigeant Pluton ou Orphée aux Enfers* op. 27 nach Jean-François Regnard. Die analytische Arbeit in Bezug auf dieses Werk müsste noch intensiviert werden, um abzuklären, inwiefern Mihalovici bereits in diesem Werk Techniken der Textvertonung oder der Orchesterbehandlung sowie eine mit *Phèdre* vergleichbare dramaturgische Gestaltung erprobt hatte. Es stellt sich aufgrund der Kürze des Stücks zudem die Frage, ob etwa Darius Milhauds Kurzoper als Vorbild gedient haben könnten. Zusätzlich sei an dieser Stelle noch auf kleinere Arbeiten von Mihalovici mit antiken Sujets verwiesen, die nicht dem Musiktheater zuzuweisen sind. 1946 schrieb Mihalovici eine Radiomusik *La tragédie de Médée* nach Seneca. 1954 folgte eine Radiomusik *Orphée* nach Jean Cocteau und 1975 eine Bühnenmusik *Héraclès* zu Euripides' *Herakles*. Es zeigt sich also deutlich, dass sich Mihalovici während seines ganzen Lebens mit der Antike beschäftigte.

Das Verhältnis zwischen Marcel Mihalovici und Yvan Goll wurde im Kapitel *Yvan Goll und Marcel Mihalovici - Zusammenarbeit und Freundschaft* beleuchtet. Nachweisbar bestand seit 1933 Kontakt zwischen den beiden Künstlern, doch bereits 1924 komponierte Mihalovici das Stück *Petite Trilogie Alpine* für Gesang und Violine auf einen Text von Yvan Goll. Die drei Gedichte mit den Titeln 1. Vallée, 2. Montagne und 3. Glacier schildern die überwältigenden Gefühle eines Menschen, der mit der immensen Grösse der Bergwelt konfrontiert wird: "Rocher qui m'attend depuis cent mille ans / Chamois confiant dans chaque destin / Thym humide de l'amour d'une déesse / Je pleure en cette immensité / De n'être qu'un homme"<sup>435</sup> Dieses Gedicht erschien übrigens in derselben Sammlung mit dem Titel *Le Nouvel Orphée. 1923*, wie die zweite, französische Fassung des Orpheus-Gedichtes, das Weill vertonte. Diese frühen Goll-Vertonungen müssten ebenfalls untersucht werden. Auf die Kantate *La Genèse* wurde bereits eingegangen und so bleibt der Hinweis auf zwei weitere Vertonungen: 1956 komponierte Mihalovici eine Bühnenmusik zum Drama *Melusine* von Yvan Goll, die leider nicht ediert wurde.<sup>436</sup> Nicht unerwähnt darf der Zyklus *Abendgesang* für Gesang und Klavier op. 75 von 1957 bleiben. Mihalovici vertonte darin einige Jahre nach dem Tod seinen Freundes vier Strophen aus Liebesgedichten von Yvan Goll.<sup>437</sup>

<sup>435</sup> Goll, *Petite Trilogie Alpine*, 234-235.

<sup>436</sup> 1970 vertonte Aribert Reimann diese Textvorlage, nachdem sie Claus H. Henneberg zu einem Libretto umgearbeitet hatte. 1971 wurde diese Oper an den *Schwetzingen Festspielen* uraufgeführt.

<sup>437</sup> Es handelt sich um Liebesgedichte aus der Sammlung *Neila. Abendgesang*. Mihalovici vertonte einzelne Strophen aus den Gedichten von Goll, *Lilith*, 371-372 vierte und letzte Strophe, sowie aus Goll, *An Liliane*, 377 dritte Strophe.

Die Untersuchungen zu den Fragen von Inhalt, Dramaturgie, literarische Vorbilder und zur Sprache haben gezeigt, dass Goll einerseits auf antike Vorbilder zurückgreift und andererseits eine mit Cocteau vergleichbare Methode der Verkürzung des Textes anwendet. In der dritten Szene von *Phèdre* finden sich Stellen, die als Übersetzungen der Tragödie *Phaedre* von Seneca identifiziert werden konnten. Die Orientierung an einer antiken Textvorlage ist also sicher. Zudem ist interessant, dass Goll ähnlich wie Cocteau die Repliken markant kürzt, um dadurch einen beschleunigten Handlungsverlauf zu erreichen. Mehr noch aber als Cocteau kann der Text von Goll als Bearbeitung und weniger als Übersetzung angesehen werden, hält er sich doch keineswegs so konsequent an seine Vorlage. Die gewonnenen Erkenntnisse könnten aber noch durch eine interdisziplinäre Zusammenarbeit mit einem Romanisten, der genauer und kompetenter in die Textstruktur von Golls *Phèdre* hineinsehen könnte, vertieft werden. Eine solche Zusammenarbeit würde sich auch bezüglich einer revidierenden Edition des Librettos aufdrängen, müssten doch etwa die Zeichensetzung verbessert sowie offensichtliche Fehler ausgemerzt und eine literarisch hochstehende und gut lesbare französische und deutsche Version des Textes erstellt werden. Dies wurde in der vorliegenden Arbeit noch nicht erreicht.

Einen wichtigen Teil der Arbeit nehmen die analytischen Untersuchungen ein, die einzelne Bestandteile der Komposition genauer untersuchen beziehungsweise bereits angetönte Themen, wie etwa die Rolle des Chores bei Euripides im Kapitel *Chor*, noch vertiefen. Es konnte die von Mihalovici formulierte Charakterisierung des Chores, dass dieser nicht an der Handlung beteiligt sei, bestätigt werden: "Ich möchte betonen, dass die Chöre keineswegs direkten Anteil an der Handlung nehmen, sondern, dass sie lediglich Kommentatoren, die objektiven Zuschauer sind."<sup>438</sup> Mihalovici erreichte dies durch eine deklamatorische, psalmodierende Vortragsweise, die sich offensichtlich von den übrigen Teilen der Oper abgrenzt. Oftmals lassen sich die dabei entstandene Akkorde weniger vertikal als horizontal interpretieren, spielt doch eine zweistimmige Setzweise innerhalb der Teilchöre (Frauenchor und Männerchor) eine grössere Rolle als die Harmonik. Bezüglich der Behandlung der *Singstimme* beziehungsweise zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses konnten Parallelen zu den Opern *Antigone* von Arthur Honegger und *Penthesilea* von Othmar Schoeck gefunden werden, die an dieser Stelle nicht wiederholt werden müssen. Es gilt aber zu betonen, dass solche Vergleiche lediglich als Hilfe zur Analyse angesehen werden können, weil eine Beschreibung der Musiksprache von Mihalovici mit den gängigen Mitteln der Analysetechnik, etwa das Aufzeigen funktional-tonaler Zusammenhänge, nur beschränkt möglich ist. Eine Tendenz zur systematischen Verwendung von musiksprachlichen Mitteln wurde in den Kapiteln

---

<sup>438</sup> Programmheft der *Württembergischen Staatstheater Stuttgart* der Spielzeit 1950/51, SAdK (Nachlass Ferdinand Leitner).

*Akkordwechsel*, *Sprechgesang* aber auch *Wiederholung und Schichtung* beobachtet. Einaktige Modelle mit wechselnden Akkorden verwendete Mihalovici meist für ruhige, lyrische Szenen oder Situationen, die eine Nähe zum Tod aufweisen. Im Kapitel *Sprechgesang* wurde zudem gezeigt, wie differenziert und gezielt Mihalovici diese besondere Art der Behandlung der Stimme funktionalisiert. Es zeigte sich deutlich, dass er den Sprechgesang für emotional aufgeladene Situationen verwendet, also eine Steigerung des Ausdruckes damit zu erreichen versucht. Wichtig scheint mir an dieser Stelle auch der Verweis auf die Ansätze einer "Leitmotivtechnik". Es stellte sich die Frage, inwiefern Mihalovici semantisierte Bestandteile des Tonsatzes zur Strukturierung und Kommentierung der Komposition verwendet. Es liess sich aufzeigen, dass Mihalovici vergleichbar mit Richard Strauss eine Schichtung von Klängen anstrebt, deren einzelne Elemente separat verwendet und mit einer Bedeutung versehen werden können. Es liegt indes der vorläufige Befund vor, dass Mihalovici den Tonsatz keinesfalls so konsequent mit semantisierten Elementen strukturiert wie etwa Richard Strauss. Diese Frage müsste in einem erweiterten Rahmen auch unter Berücksichtigung aller Opern von Mihalovici erläutert werden, weist doch ORGASS auf den Operneinakter *Krapp oder Das letzte Band* nach Samuel Beckett hin, wo Mihalovici ebenfalls vereinheitlichende Mittel eingesetzt haben soll:

"Mihalovici reagiert auf die wiederholend-variativen Bezüge in Becketts Einakter, das heisst auf die vergleichbare Scheinkommunikation zwischen dem 27-29jährigen einerseits, zwischen dem 69jährigen und dem 39jährigen Krapp andererseits, in makroformaler Hinsicht durch die um 1900 oft praktizierte Verschränkung von Sonate als Satz- und zyklischer Form, unter dem Aspekt mikromotivischer Verknüpfung durch die Verwendung von leitmotivischen Zellen."<sup>439</sup>

Es müsste sich folglich erst zeigen, ob auch in den anderen Opern von Mihalovici, wie *L'intransigeant Pluton* op. 27 (1939), *Die Heimkehr* op. 70 (1954) oder *Les jumeaux* op. 84 (1963) die gleichen Tendenzen nachweisen lassen.

---

<sup>439</sup> ORGASS, *Krapp oder Das letzte Band* (1961), 170.

## 7. Bibliographie

### 7.1 Quellen

Korrespondenz Marcel Mihalovici mit Ferdinand Leitner, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Ferdinand-Leitner-Archiv 267/1-2.

Korrespondenz Marcel Mihalovici mit Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Paul Sacher.

Korrespondenz Paul Sacher mit Marcel Mihalovici, Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Marcel Mihalovici.

Korrespondenz Marcel Mihalovici mit Edward Staempfli, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 77.

Korrespondenz Marcel Mihalovici mit Erich Schmid, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 37.

### 7.2 Schriften

ADORNO, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 12, Hrsg. Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main 1997.

ADORNO, Theodor W.: *Das Altern der Neuen Musik*, In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Hrsg. Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main 1997, 143-167.

VON ALBRECHT, Michael: *Geschichte der Römischen Literatur: Von Andronicus bis Boethius mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*, Bd. 2, München 1992.

*Alte und Neue Musik*: Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926-1951, Zürich 1952.

*Alte und Neue Musik II*: Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926-1976, Zürich 1977.

ANDERS-MALVETTI, Ursula: *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six*: Studien zu ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917-1921, Echternach 1998.

ANDRASCHKE, Peter: *Milhaud: Les Malheurs d'Orphée* (1926), In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett, Bd. 4, Hrsg. Carl DAHLHAUS, München 1991, 173-174.

ANONYM: *Mihalovici und Orff: "Phädra" und "Catulli Carmina" in der Staatsoper*, In: Stuttgarter Zeitung (11. Juni 1951).

ANONYM: *Auf "Elektras" Spuren: Mihalovicis "Phädra" in Stuttgart uraufgeführt*, In: Die neue Zeitung [Stuttgart] (11. Juni 1951).

ANLIKER, Kurt: *Prologe und Akteinteilungen in Senecas Tragödien*, Dissertation Bern 1959.

Aristoteles: *Poetik*, Griechisch / Deutsch, Übers. und Hrsg. Manfred FUHRMANN, Stuttgart 1994<sup>2</sup>.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter: *Die neue Formel*: Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters, In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters, Hrsg. Winfried KIRSCH und Sieghart DÖHRING, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 10, Laaber 1991, 31-46.

BECK, Georges: *Marcel Mihalovici*: Esquisse biographique suivie du Catalogue de son œuvre, Paris 1954.

BONJOUR, Edgar: *Die Musiker auf dem Schönenberg*, In: Paul Sacher als Gastdirigent: Dokumentation und Beiträge zum 80. Geburtstag, Hrsg. Veronika GUTMANN, Zürich 1986, 97-107.

BORIO, Gianmario: *Der Streit ums Altern der Neuen Musik*, In: Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, Bd. 1, Hrsg. Hermann DANUSER und BORIO, Gianmario, Freiburg im Breisgau, 1997, 432-440.

- BÖSCHENSTEIN, Bernhard: *Antigone und Oedipus Rex: Sophokles - Hölderlin - Cocteau*, In: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir: Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Trierer Studien zur Literatur, Bd. 33, Frankfurt am Main 2000, 145-157.
- BREUER, Joseph und Siegmund FREUD: *Studien über Hysterie*, Leipzig 1916<sup>3</sup>.
- BRINCKMANN, Reinhold: *Pierrot lunaire op. 21: Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente*, In: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung VI, Kammermusik Reihe B*, Bd. 24, Hrsg. Rudolf STEPHAN, Schott 1995.
- BRUYR, Jose: *Marcel Mihalovici*, In: *L'écran des musiciens, seconde série*, Vorwort André Coeuroy, Paris 1933.
- CANCIK, Hubert: *Seneca und die römische Tragödie*, In: *Römische Literatur*, Hrsg. Manfred Fuhrmann, *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1974, 251-260.
- CHAMFRAY, Claude: *Marcel Mihalovici*, In: *Le Courrier musical de France* 60 (1977).
- Cocteau, Jean: *Antigone*, In: *Antigone - Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris 1928<sup>2</sup>, 83-152.
- Cocteau, Jean: *Antigone*, freie Bearbeitung nach Sophokles, aus dem Französischen von Erich PLOOG, In: *Antigone: Sophokles, Euripides, Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht*, Hrsg. Joachim SCHONDORFF, Theater der Jahrhunderte, München 1966, 259-276.
- COSMA, Viorel: *Marcel Mihalovici*, In: *The new Grove dictionary of music and musicians*, Bd. 16, Hrsg. Stanley SADIE, London <sup>2</sup>2001, 650.
- DAHLHAUS, Carl: *Enescu: Œdipe (1936)*, In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 2, Hrsg. Carl Dahlhaus, München 1987, 144-146.
- DANUSER, Hermann: *Ursprung und Gegenwart. Anverwandlungen des Mythos durch Musik*, In: *Canto d'Amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, Hrsg. Gottfried BOEHM, Ulrich MOSCH und Katharina SCHMIDT, Basel 1996, 298-314.
- DINGEL, Joachim: *Ἰππόλυτος ξιφονλκος. Zu Senecas Phaedra und dem ersten Hippolytos des Euripides*, In: *Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie* 1 (1970), 44-57.
- DUMESNIL, René: *L'opéra de Stuttgart aux Champs-Élysées: Deux œuvres de Carl Orff et Marcel Mihalovici*, In: *Le Monde* (18. März 1952).
- ESTRADE-GUERRA, Oswald: *Marcel Mihalovici*, In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Hrsg. Friedrich BLUME, Kassel <sup>1</sup>1961, Sp. 286.
- Euripides: *Hippolytos*, In: *Euripides Tragödien Zweiter Teil: Alkestis, Hippolytos, Hekabe, Andromache*, Griechisch und Deutsch von Dietrich EBENER, *Schriften und Quellen der alten Welt*, Bd. 30,2, Berlin 1975.
- Flaccus, Quintus Horatius: *Epistula ad Pisones*, In: *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Hrsg. Niall RUDD, Cambridge 1989, 58-74.
- FLASHAR, Hellmut: *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.
- FLASHAR, Hellmut: *Die antike Gestalt der Elektra*, In: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir: Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Trierer Studien zur Literatur, Bd. 33, Frankfurt am Main 2000, 47-58.
- FLASHAR, Hellmut: *Klassizistische Ansichten der Antike in den zwanziger Jahren*, In: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts: Internationales Symposium der Paul Sacher-Stiftung Basel 1996*, Hrsg. Hermann DANUSER, Basel 1997, 229-236.
- FRANKE, Rainer: *Honegger: Antigone (1927)*, In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 2, Hrsg. Carl Dahlhaus, München 1989, 104-106.
- FREYTAG, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863.

- GÁRDONYI, Zsolt und Hubert NORDHOFF, *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002.
- GASSER, Reinhard: *Nietzsche und Freud*, Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 38, Berlin 1997.
- GIER, Albert: *Das Libretto*: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998.
- GLAUERT-HESSE, Barbara: *Zeittafel zu Leben und Werk*, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 1, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 395-414.
- Goll, Claire: *Ich verzeihe keinem*: Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit, Bern 1976.
- Goll, Claire und Iwan Goll: *Meiner Seele Töne*: Das literarische Dokument eines Lebens zwischen Kunst und Liebe - aufgezeichnet in ihren Briefen, Hrsg. Barbara GLAUERT, Bern 1978<sup>2</sup>.
- Goll, Yvan: *Der neue Orpheus: Eine Dithyrambe 1918*, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 1, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 95-111.
- Goll, Yvan: *Le nouvel Orphée*. 1917, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 1, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 214-218.
- Goll, Yvan: *Der Neue Orpheus*, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 1, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 247-250.
- Goll, Yvan: *Petite Trilogie Alpine*, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 1, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 234-235.
- Goll, Yvan: *An Liliane*, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 2, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 376-377.
- Goll, Yvan: *Lilith*, In: Yvan Goll: Die Lyrik in vier Bänden, Bd. 2, Hrsg. Barbara GLAUERT-HESSE, Berlin 1996, 370-372. .
- Goll, Yvan: *La Genèse*, In: *Oeuvres I*, Hrsg. Claire Goll und François Xavier JAUJARD, Paris 1968, 75-78.
- GOUBAULT, Christian: *Igor Strawinsky*, Musichamp l'essentiel, Bd. 5, Paris 1991.
- GRIMM, Jürgen: *Cocteau's Antikendrama Antigone: Aktualisierung und Aktualität des Mythos*, In: Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir: Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart, Trierer Studien zur Literatur, Bd. 33, Frankfurt am Main 2000, 207-220.
- GRUBER, Gernot: *Bemerkungen zu Igor Strawinskys Oedipus Rex*, In: Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989, Hrsg. Peter CSOBÁDI, Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 7, Anif/Salzburg 1990, 231-244. .
- HERRMANN, Erich: *"Phädra" von Mihalovici*, In: Melos 8 (1951), 223.
- GUTMANN, Veronika (Hrsg.): *Paul Sacher als Gastdirigent*: Dokumentation und Beiträge zum 80. Geburtstag, Zürich 1986.
- HARTH, Walter: *"Phädra" von Mihalovici*, In: Musica 7-8 (1951), 298-299.
- HAEFELI, Anton: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*: Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982.
- HALBREICH, Harry: *Arthur Honegger*: Un musicien dans la cité des hommes, Paris 1992.
- HALBREICH, Harry: *L'oeuvre d'Arthur Honegger*: Chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie, Paris 1994.
- HÄUSLER, Josef: *Spiegel der Neuen Musik*: Donaueschingen: Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen, Kassel 1996.

- HELDMANN, Konrad: *Senecas Phaedra und ihre griechischen Vorbilder*, In: *Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie* 1 (1968), 88-117.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim: *Das "Wesentliche des Kleist'schen Dramas"?: Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operninszenierung Penthesilea*, In: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (2002), 267-297.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim: *Antike Heroinnen im Musiktheater der Moderne*, In: *Urgeschichten der Moderne: Die Antike im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Bernd SEIDENSTICKER und Martin VÖHLER, Stuttgart 2001, 197-216.
- HIRSBRUNNER, Theo: *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995.
- HIRSBRUNNER, Theo: *Die Situation des französischen Musiktheaters in der Zwischenkriegszeit am Beispiel von Arthur Honeggers Antigone und Igor Strawinskys Oedipus Rex*, In: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir: Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Trierer Studien zur Literatur, Bd. 33, Frankfurt am Main 2000, 169-178.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Aufzeichnungen*, In: *Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 15, Hrsg. Herbert Steiner, Frankfurt am Main 1959.
- HONOLKA, Kurt: *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne: Mihalovicis "Phädra" und Orffs "Catulli Carmina"*, In: *Stuttgarter Nachrichten* (11. Juni 1951).
- HOSE, Martin: *Studien zum Chor bei Euripides, Bd. 1*, Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 10, Stuttgart 1990.
- HOSE, Martin: *Studien zum Chor bei Euripides, Bd. 2*, Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 20, Stuttgart 1991.
- HUMPERDINCK, Eva und Jost NICKEL: *Engelbert Humperdinck zum 70. Todestag*, Veröffentlichung des Geschichts- und Altertumsvereins für Siegburg und den Rhein-Sieg-Kreis e.V., Bd. 18, Siegburg 1992.
- INDY, Vincent de: *Cours de composition musicale, Bd. 2*, Paris 1909.
- KHITTL, Christoph: *"Nervencontrapunkt" als musikalische Psychoanalyse? Untersuchungen zu Elektra von Richard Strauss*, In: *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Hrsg. Ilija DÜRHAMMER und Pia JANKE, Wien 2001, 211-229.
- KIENZLE, Ulrike: *Theorien des einaktigen Schauspiels im literaturwissenschaftlichen Schrifttum*, In: *Geschichte und Dramaturgie des Operninszenierers*, Hrsg. Winfried KIRSCH und Sieghart DÖHRING, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 10, Laaber 1991, 17-29.
- KIRSCH, Winfried: *Dramaturgie einer Erkenntnis: Eugen d'Alberts Kain*, In: *Geschichte und Dramaturgie des Operninszenierers*, Hrsg. Winfried KIRSCH und Sieghart DÖHRING, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 10, Laaber 1991, 199-216.
- KNAUF, Michael: *Yvan Goll: Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, Bern 1996.
- KRÄMER, Ulrich: *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, In: *Schönberg und der Sprechgesang, Musik-Konzepte*, Bd. 112/113, München 2001.
- KUNZE, Stefan: *Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Thyssen-Vorträge: Auseinandersetzung mit der Antike, Bd. 6, Bamberg 1987.
- KUNZE, Stefan: *Carl Orffs Tragödien-Bearbeitungen: Vision des Anfänglichen*, In: *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989*, Hrsg. Peter CSOBÁDI, *Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge*, Bd. 7, Anif/Salzburg 1990, 259-280.
- KUNZE, Stefan: *Schoecks "Penthesilea-Stil" - Zur musikalischen Dramaturgie der Penthesilea*, In: *Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck: Ein Symposium*, Hrsg. Stefan KUNZE und Hans Jürg LÜTHI, Zürich 1987, 103-139.
- LATACZ, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*, Uni-Taschenbücher, Bd. 1745, Göttingen 1993.



- LEDERER, Josef-Horst: *Cavalleria rusticana auf Deutsch*: Zu den Anfängen des deutschen realistischen Einakters im ausgehenden 19. Jahrhundert, In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters, Hrsg. Winfried KIRSCH und Sieghart DÖHRING, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 10, Laaber 1991, 127-162.
- LEITNER, Ferdinand: *Strawinskys neue Oper*, In: Weltstimmen 14 (1951), 682-683.
- MAHLING, Christoph-Hellmut: "Schweig' und tanze!": *Zum "tönenden Schweigen" bei Richard Strauss*, In: Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag, Hrsg. Jobst Peter FRICKE, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 165, Regensburg 1989, 371-379.
- MALCOMESS, Hilde: *Die opéras minute von Darius Milhaud*, Orpheus-Schriftreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 71, Bonn 1993.
- MAUSER, Siegfried: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*: Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs "Erwartung" op. 17 und "Die glückliche Hand" op. 18 und Alban Bergs "Wozzeck" op. 7, Schriftreihe der Hochschule für Musik München, Bd. 3, Regensburg 1982.
- MEISTER, Monika: *Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne*: Zu Hugo von Hofmannsthals Umdeutung der griechischen Antike, In: Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir: Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart, Trierer Studien zur Literatur, Bd. 33, Frankfurt am Main 2000, 59-86.
- MELKIS-BIHLER, Ruth: *Pierre-Octave Ferroud (1900-1936)*: Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich, Europäische Hochschulschriften Reihe 36 Musikwissenschaft, Bd. 130, Frankfurt am Main 1995.
- MELKIS-BIHLER, Ruth: *"Triton: musique contemporaine"*, In: Klassizistische Moderne: Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen "10 Jahre Paul Sacher-Stiftung", Hrsg. Felix Meyer, Winterthur 1996, 280-288.
- MIHALOVICI, Marcel: *Eine alte Freundschaft*, In: Dank an Paul Sacher, Hrsg. Mstislav ROSTROPOVITCH, Zürich 1976, 46-49.
- MIHALOVICI, Marcel: *Espagne: Le XIV<sup>e</sup> Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine*, In: La revue musicale 167 (1936), 62-67.
- MÖLLER, Dieter: *Jean Cocteau und Igor Strawinsky: Untersuchungen zur Ästhetik und zu 'Oedipus Rex'*, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 24, Hamburg 1981.
- MÖSCH, Stephan: *Per aspera ad futura?: Zwischen Neuanfang und Tradition: die Oper nach dem zweiten Weltkrieg*, In: Oper im 20. Jahrhundert, Hrsg. Udo BERMBACH, Stuttgart 2000, 183-220.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* Oder: Griechenthum und Pessimismus, Stuttgart 1993.
- ORGASS, Stefan: *Krapp oder Das letzte Band* (1961); In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett, Bd. 4, Hrsg. Carl DAHLHAUS, München 1991, 169-171.
- PFISTER, Manfred: *Das Drama*: Theorie und Analyse, Uni-Taschenbücher, 580, München <sup>8</sup>1994.
- PRIEBERG, Fred K.: *Die Musik im NS-Staat*, Köln 2000.
- Regnard, Jean-François: [Le] carnaval de Venise: ballet représenté par l'Académie royale de musique l'an 1699, les paroles sont de M. [Jean-François] Renard et la musique de M. Campra, Dijon 1732.
- RIES, Wiebrecht: *Nietzsche für Anfänger: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*; München 1999.
- RONVIN, Albert: *Yvan Goll et André Breton: des relations difficiles*, In: Yvan Goll (1891-1959): situations de l'écrivain, Hrsg. Michel GRUNEWALD und Jean-Marie VALENTIN, Collection Contacts: Serie II Gallo-germanica, Bd. 12, Bern 1994, 57-74.
- ROSTAND, Claude: *Porträt Marcel Mihalovici*, in: Melos 25 (1958), 359-361.
- SCHLUMPF, Martin: *Dur-Moll-tonale Harmonielehre*, Publikation der Hochschule für Musik und Theater Zürich, Zürich 2001.

- SCHNEIDER-SEIDEL, Kerstin Mira: *Antike Sujets und moderne Musik*: Untersuchung zur französischen Musik um 1900, Stuttgart 2002.
- SCHÜLE, Christian: *Apollinisch-dionysisch*, In: Nietzsche-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung, Hrsg. Henning OTTMANN, Stuttgart 2000, 187-190.
- SCHWARTZ, Manuela: *"Eine versunkene Welt". Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939-1944)*, In: Musikforschung - Faschismus - Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Hrsg. Isolde von FOERSTER, Christoph HUST, Christoph-Hellmut MAHLING, Mainz 2001, 291-317.
- Sophokles: *Antigone*, Griechisch / Deutsch, Übers. und Hrsg. Norbert ZINK, Stuttgart 1981.
- Sophokles, *Elektra*, In: Sophokles: Tragödien und Fragmente, Griechisch und deutsch, Übers. und Hrsg. Wilhelm WILLIGE und Karl BAYER, München 1966, 452-543.
- SPRATT, Geoffrey K.: *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987.
- STÄHLI-PETER, Monika Maria: *Die Arie des Hippolytos*: Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca, Dissertation Zürich 1974.
- STEWART, John L.: *Ernst Krenek: Eine kritische Biographie*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Schriftreihe zur Musik, Bd. 4, Tutzing 1990.
- STEPHAN, Rudolf: *Sprechgesang*, In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 8, Hrsg. Ludwig FINSCHER, Kassel <sup>2</sup>1998, Sp. 1699.
- STUBBS, Jeremy: *Goll versus Breton: The battle for Surrealism*, In: Yvan Goll - Claire Goll: Textes and Contexts, Hrsg. Eric ROBERTSON and Robert VILAIN, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 23, Amsterdam 1997.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Donaueschinger Musiktage: Ein musikalisches Wochenende*, In: Melos 11 (1951), 318-321.
- SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Edition Suhrkamp, Bd. 27, Frankfurt am Main 1965.
- TAPPOLET, Willy: *Arthur Honegger*, Zürich 1954.
- THOMAS, Werner: *"Ante oder post Antigonaë": Carl Orffs Evokation der Tragödie*, In: Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989, Hrsg. Peter CSOBÁDI u.a., Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 7, Anif/Salzburg 1990, 245-257.
- ULLMAIER, Johannes: *Yvan Golls Gedicht "Paris brennt"*: Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 74, Tübingen 1995.
- VIDAL, Pierre: *Autour du Triton et de Robert Soëtens*, In: Musiques et musiciens à Paris dans les années trente, Hrsg. Danièle PISTONE, Musique - Musicologie, Bd. 30-31, Paris 2000, 375-382.
- VILAIN, ROBERT und Geoffrey CHEW: *Iwan Goll and Kurt Weill: Der neue Orpheus and Royal Palace*, In: Yvan Goll - Claire Goll: Textes and Contexts, Hrsg. Eric ROBERTSON und Robert VILAIN, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 23, Amsterdam 1997.
- VOGEL, Juliane: *Gerettete Atriden: Zu Ernst Kreneks Das Leben des Orest*, In: Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989, Hrsg. Peter CSOBÁDI u.a., Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 7, Anif/Salzburg 1990, 281-295.
- WACKERS, Ricarda: *Eurydike folgt nicht mehr* oder Auf der Suche nach dem neuen Orpheus: Skizze der musikalisch-dichterischen Zusammenarbeit zwischen Kurt Weill und Yvan Goll anhand der Kantate *Der neue Orpheus*, In: Kurt Weill: Die frühen Werke 1916-1928, Hrsg. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, Musik-Konzepte, Bd. 101/102, München 1998.

WAGNER, Hans-Joachim: *Fremde Welten: Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart 1999.

WEHMEYER, Grete: *Erik Satie*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 36, Regensburg 1974.

WIEDMANN, Barbara (Hrsg.): *Paul Celan - Die Goll-Affäre: Dokumente zu einer >Infamie<*, Frankfurt am Main 2000.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755), In: Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften: Vorreden - Entwürfe, Hrsg. Walther REHM, Berlin 1968.

WORBS, Michael: *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1988.

### 7.3 Musikalien

Honegger, Arthur: *Antigone*, Tragédie Musicale en 3 actes, Paroles de Jean Cocteau adaption libre d'après Sophocle, Editions Maurice Senard, Paris 1927, Platten-Nr. E.M.S. 7297, [Klavierauszug].

Mihalovici, Marcel: *L'intransigeant Pluton ou Orphée aux Enfers*, opéra en un acte, livret d'après un frgment du "Carnaval de Venise" de J.-F. Regnard, Editions Max Eschig, Paris 1939, Pl.-Nr. M.E.5531, [Klavierauszug].

Mihalovici, Marcel: *Phèdre* op. 58, opéra en 5 Scènes, Paroles de Yvan Goll, Éditions Françaises de Musique, Paris 1948, Pl.-Nr. E.F.M002, [Klavierauszug].

Mihalovici, Marcel: *Interlude* de l'Opéra Phèdre op. 58 pour Orchestre, E.F.M. Technisonor, Paris 1968, Pl.-Nr. E.F.M. 1406, [Partiur].

Milhaud, Darius: *L'Abandon d'Ariane* [op. 98], Paroles de Henri Hoppenot, Universal Edition, Wien 1963, Pl.-Nr. U.E. 8972, [Klavierauszug].

Milhaud, Darius: *L'Enlèvement d'Europe*, Opéra-minute en huit scènes [op. 94], Paroles de Henri Hoppenot, Universal Edition, Wien 1953, Pl.-Nr. U.E. 8898, [Klavierauszug].

Milhaud, Darius: *La Délivrance de Thésée*, Opéra-minute en six scènes [op. 99], Paroles de Henri Hoppenot, Universal Edition, Wien 1963, Pl.-Nr. U.E. 8972, [Klavierauszug].

Schoeck, Othmar: *"Penthesilea"* nach dem Trauerspiel von Heinrich von Kleist, in einem Aufzug mit Musik von Othmar Schoeck, Klavierauszug von Karl Krebs, Zürich 1927, Pl.-Nr. 205, [Klavierauszug].

Schönberg, Arnold: Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds *Pierrot lunaire* op. 21, für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Bass-Klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncell, Universal Edition, Los Angeles 1941, Pl.-Nr. U.E. 5334. 5336, [Studien-Partitur].

Schönberg, Arnold: *Gurre-Lieder* für Soli, Chöre und Orchester, [Text] von Jens Peter Jacobsen, deutsch von Robert Franz Arnold, Universal Edition, Los Angeles 1948, Pl.-Nr. U.E. 6300, [Partitur].

Schönberg, Arnold: *Erwartung* op. 17, Monodram in einem Akt, Dichtung von Marie Pappenheim, Universal Edition, Los Angeles 1950, Pl.-Nr. U.E. 5361, [Partitur].

Strauss, Richard: *Elektra* op. 58, Tragödie in einem Aufzug von Hugo von Hofmannsthal, Fürstner, Berlin 1987, Pl.-Nr. A5650F, [Studien-Partitur].

Strauss, Richard: *Elektra*, Tragödie in einem Aufzug op. 58 von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss, Klavierauszug von Carl Besl, Boosey & Hawkes, London 1937, Pl.-Nr. B.&H. 15780, [Klavierauszug].

Strawinsky, Igor: *Oedipus Rex*, opéra-oratorio en deux actes d'après Sophocle, rev. Edition 1948, Boosey & Hawkes, New York 1949, Platten-Nr. B.&H. 16497, [Partitur].

Weill, Kurt: *Der neue Orpheus*, Kantate für Sopran, Solovioline und Orchester op. 15, Text von Iwan Goll, Klavierauszug von Arthur Willner, Universal Edition, Wien 1954, Pl.-Nr. U.E. 8472, [Klavierauszug].

## **8. Abkürzungen**

|      |  |
|------|--|
| FLA  | Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Ferdinand-Leitner-Archiv |
| PSS  | Paul Sacher Stiftung   |
| SAdK | Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin                          |
| ZBZ  | Zentralbibliothek Zürich   |

### *Anhang I: Textedition Phèdre*

Zur folgenden synoptischen Zusammenstellung des Textes von *Phèdre* in deutscher und französischer Sprache drängen sich noch einige Bemerkungen auf. In seiner Arbeit über das Libretto geht GIER auf die Problematik der fehlenden und wenig zuverlässigen Editionen der Operntexte ein und vermerkt zur Oper des 19. und 20. Jahrhunderts:

"Dagegen wären für Libretti des 19. und 20. Jahrhunderts kritische Ausgaben wünschenswert, die zumindest die wichtigeren Varianten der unterschiedlichen Textzeugen verzeichneten; für zentrale Werke wäre zusätzlich die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist zu dokumentieren."<sup>440</sup>

Auf die Forderung der Dokumentation der Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist wurde besonders im Kapitel *Yvan Goll und Marcel Mihalovici - Zusammenarbeit und Freundschaft* sowie im Kapitel *Entstehungsgeschichte der Oper Phèdre* eingegangen. Die deutsche Übersetzung entstand in Zusammenarbeit von Komponist und Librettist, wie aus einem Brief von Mihalovici an Sacher zu entnehmen ist: "Actuellement [je] suis en train de traduire avec mon poète, mon opéra en allemand. Quel boulot!"<sup>441</sup> Auf die Mängel dieser Übersetzung wurde bereits hingewiesen, etwa durch den auf Opernübersetzungen spezialisierten und somit sensibilisierten Kurt HONOLKA in den *Stuttgarter Nachrichten*:

"Den Franco-Rumänen Marcel Mihalovici lockte der 'Phädra'-Stoff wegen seiner lapidaren Einfachheit (das Textbuch, auch die oft unzulängliche deutsche Übersetzung stammt vom Elsässer Yvan Goll)."<sup>442</sup>

Tatsächlich weist die deutsche Übersetzung zahlreiche orthographische Mängel auf, die in der folgenden Edition zum Teil, wenn die orthographischen Fehler offensichtlich sind, korrigiert und mit einer Bemerkung versehen wurden. Eine allfällige ungewöhnliche Wortwahl wurde nicht verbessert, sondern vielmehr gekennzeichnet. Grundsätzlich wurde möglichst wenig in den Text eingegriffen, besonders auch was die Zeichensetzung betrifft, die grundsätzlich zu überarbeiten wäre. Zur Frage, auf welche Quellen für die Edition des Textes zurückgegriffen werden soll vermerkt GIER:

"Ein Mehr an Zuverlässigkeit liesse sich auch ohne grossen Aufwand erzielen: Seit dem 19. Jahrhundert nimmt der Komponist meist aktiv Anteil an der Entstehung des Librettos; der authentische Text wird also am ehesten im Partiturotograph zu finden sein, das freilich nicht immer erhalten und zugänglich ist. Ein zur Uraufführung gedrucktes Libretto dürfte meist die Fassung des Autographs wiedergeben, die ja der Einstudierung zugrunde lag; während der Probenarbeit vorgenommene Kürzungen mögen allerdings schon berücksichtigt sein. Auch ein Klavierauszug, der unmittelbar nach der Uraufführung, vielleicht sogar unter Mitwirkung des Komponisten, erstellt wird, wird wahrscheinlich einen zuverlässigen Text bieten. Natürlich ist die Überlieferungslage in jedem Einzelfall zu prüfen; als Faustregel wäre jedoch festzuhalten, dass eine Libretto-Ausgabe dem Partiturotograph oder ersatzweise dem Textbuch der Uraufführung oder ersatzweise dem ältesten Klavierauszug folgen sollte."<sup>443</sup>

<sup>440</sup> GIER, *Das Libretto: Theorie und Geschichte*, 56.

<sup>441</sup> Brief vom 16. August 1949 von Mihalovici (Paris) an Sacher (Basel), PSS (Sammlung Paul Sacher).

<sup>442</sup> HONOLKA, *Zweimal Antike auf der modernen Musikbühne*.

<sup>443</sup> GIER, *Das Libretto: Theorie und Geschichte*, 57.

Im vorliegenden Fall stehen sowohl Partiturotograph<sup>444</sup> als auch der erste Klavierauszug,<sup>445</sup> der vom Komponisten selbst angefertigt wurde, zur Verfügung und bieten somit eine komfortable Quellenbasis. Die Edition beruht grundlegend auf dem zweisprachigen Klavierauszug aus der Hand des Komponisten, wobei auch das Partiturotograph hinzugezogen wurde, um die verschiedenen Textfassungen zu eruieren. Es stellte sich heraus, dass sich diese zwei Fassungen nur unwesentlich voneinander unterscheiden. Meist handelt es sich um orthographische Unterschiede hauptsächlich im Zusammenhang mit der Gross- und Kleinschreibung. Satzzeichen, die in der Partiturreinschrift oder im Klavierauszug nicht vorhanden sind, wurden in Klammer gesetzt. Sind gewisse Satzzeichen in beiden Quellen vorhanden, erscheinen sie ohne Klammern. Szenische Anweisungen, die relativ selten zu finden sind, galt es ebenfalls zu übernehmen und kursiv hervorzuheben. Nicht zuletzt wurden die zur Unterteilung verwendeten Ziffern aus dem Klavierauszug im französischen Text eingetragen und durch eckige Klammern gekennzeichnet.

## PROLOGUE

### CHŒUR

[2] Quel est ce singulier silence / Qui pèse sur le palais de Thrézène / Quelle est cette tristesse / Étouffant<sup>446</sup> jusqu'au rire des enfants / Il paraît que Phèdre est mourante [3] / Depuis trois jours refusant toute nourriture / Allongée sur sa couche un mal étrange la secoue [4] / Une servante qui l'approche m'a dit qu'elle est comme démente / Agitant sa chevelure défaite / Son visage a la pâleur de la lune

## SCENE I

### NOURRICE

[5] Bois le lait sucré de la lune / Mange le feu rouge des figues / Le lynx te veille / La panthère sommeille à tes pieds[,] belle<sup>448</sup> princesse de Crète

## PROLOG

### CHOR

Welch seltsam dunkles Schweigen waltet / Und lastet auf Trözenes Gemächern / Welch qualvolle Erwartung Dämpft selbst der Kinder heitern Übermut / Phädra, sagt man, soll sehr krank sein / Schon seit drei Tagen verweigert sie jegliche Nahrung / Hingestreckt auf ihrem Lager quält ein Leid sie unaufhörlich / Die junge<sup>447</sup> Magd die sie betreut erzählt, dass sie Gesichte schauet / Wild ihr Haar mit tollen Händen zerwühlend / Mondberauscht ist das irre Auge

## SZENE I

### AMME

Trink die Zaubermilch des Mondes. Iss auch der Feige<sup>449</sup> feuriges Fleisch / Die wilden Tiere bewachen dich alle. Schlaf ein, schöne Prinzessin von Kreta.

<sup>444</sup> In der Paul Sacher Stiftung befindet sich die Partiturreinschrift mit Korrekturen, PSS (Sammlung Marcel Mihalovici).

<sup>445</sup> Der Klavierauszug von *Phèdre* erschien bei den *Éditions françaises de musique* Paris und trägt die Plattennummer: E.F.M002.

<sup>446</sup> "Étouffant"

<sup>447</sup> korrigiert aus "jungue"

<sup>448</sup> "Belle"

<sup>449</sup> korrigiert aus "ge"

|   |   |
|---|---|
| PHEDRE<br>[6] Je veux mourir[!] Je veux mourir[!]   | PHÄDRA<br>Schenk mir den Tod! Schenk mir den Tod!   |
| NOURRICE<br>Pourquoi mourir? Pourquoi mourir?   | AMME<br>Warum den Tod? Warum den Tod?   |
| PHEDRE<br>Je suis brisée[.]   | PHÄDRA<br>Ich bin vernichtet.   |
| NOURRICE<br>[7] Repose-toi, ma fille, et ne t'agite plus.   | AMME<br>Gedulde dich, mein Kind, Gedulde dich, mein Kind  |
| PHEDRE<br>Mes membres se détachent de mon corps   | PHÄDRA<br>Mein Körper fällt wie Mörtel von mir ab   |
| NOURRICE<br>Aucun mal n'est mortel dont on peut dénommer la source[:] Pourquoi me caches-tu ton cœur?         | AMME<br>Kein Schmerz bleibt so stark wenn man seine Quelle kennt: Warum verbirgst du mir dein Herz?                               |
| PHEDRE<br>Mon cœur est un morceau de lave.  | PHÄDRA<br>Mein Herz ist nur ein Haufen Lava.  |
| NOURRICE<br>Parle! Délivre-toi!   | AMME<br>Sag mir, was dich bedrängt  |
| PHEDRE<br>[8] Ta raison ne peut rien / Contre <sup>450</sup> ma noire déraison!                               | PHÄDRA<br>Was nützt nur die Vernunft / Bei meiner schwarzen Raserei   |
| NOURRICE<br>Autrefois tu me disait tout[.]  | AMME<br>Ehemals traustest du mir doch   |
| PHEDRE<br>Autrefois Phèdre était heureuse[.]  | PHÄDRA<br>Ehemals war auch Phädra glücklich   |
| CHŒUR<br>[9] La souffrance est la loi de l'homme  | CHOR<br>Ach, das Leid ist Gesetz des Menschen   |
| NOURRICE<br>[10] Je cherche en vain l'épine de ton mal[:]<br>Est-ce l'absence de Thésée qui te vide le monde? | AMME<br>Vergebens such ich deines Leidens <sup>451</sup> Dorn:<br>Ist's Theseus lange Fernheit die dir die Welt so sehr entleert? |
| PHEDRE<br>[11] Héros voué à toutes les déesses / Depuis plus d'une année il a quitté Trézène / Pour           | PHÄDRA<br>Als Held der allen Göttinnen <sup>452</sup> verpflichtet,<br>Seit über einem Jahr verlies er schon Trözene              |

<sup>450</sup> "contre"

<sup>451</sup> korrigiert aus "leidens"

<sup>452</sup> korrigiert aus "Göttinnen"

pénétrer jusqu'aux confins du monde / Et  
séduire le danger même, Proserpine, La reine  
des Enfers

/ Zu dringen bis zur letzten Weltengrenze /  
Und die Gefahr selbst zu verführen,  
Proserpina, Der Hölle Königin

NOURRICE

[12] Tes deux fils ont grandi et ton cœur a  
sourit / Sans<sup>453</sup> ton mari aux saisons  
accueillantes [13] / Mais dis! Pourquoi ce mal  
subit? Et d'où ce frémissant délire?

AMME

Hast du nicht deiner Söhne frohlockendes  
Spiel / Ist nicht auch dein ihr über sprudelnd  
Lachen? Warum dann plötzlich so ein  
Schmerz? Und diese wahnerrfüllten Blicke?

CHŒUR

[14] Le délire est la vérité des femmes[.]

CHOR

Ach der Wahn ist die Wahrheit aller Frauen

PHÈDRE

[15] Délire devenu presque<sup>454</sup> délice[:] Mon  
seul breuvage en cette solitude

PHÄDRA

Mein Wahn ist mein inniges Verzücken / Und  
mein Getränk in dieser dürren Wüste

NOURRICE

Prends cette coupe d'eau de source[!]

AMME

Trink diesen Becher klaren Wassers!

PHÈDRE

[16] Oh[,] d'une source pure le frais baiser  
Après avoir chassé dans la montagne / Le cerf  
roux et le daim rapide

PHÄDRA

Wohl einer jungen Quelle frischer Kuss<sup>455</sup>  
Wenn man im Hochgebirg den Hirsch gejagt /  
Oder das wild gehetzte Reh

NOURRICE

Bois!

AMME

Trink

PHÈDRE

Non / Non mourir de soif / De soif inassouvie  
Soif de ma montagne natale

PHÄDRA

Nein / Nein vor Durst vergehn / Vor  
ungeheurem Durst / Lass mich an meiner  
tiefen Qual verbrennen

CHŒUR

[17] Misérable reine sur ton trône en feu / Nul  
qui l'éteigne!

CHOR

Unglückliche Phädra brennend auf dem Thron  
/ Wer kann dir helfen!

NOURRICE

Misère de mère Dont le lait de feu / Ne la  
désaltère!

AMME

Welche Erdenmutter / Gab dir Feuermilch die  
dich niemals labte!

PHÈDRE

[18] Mon corps de misère / Laissez le brûler  
puisque<sup>456</sup> sous la terre [19] Je hais [l'homme]  
qui m'arracha / A mon île vibrante / Où j'étais  
fille du soleil

PHÄDRA

Ach mein Elendkörper / Lass verkohlen ihn  
bis zu seinen Wurzeln / Den Mann hass ich,  
der mich entführt / Aus der singenden Insel,  
wo der Sonne Tochter ich war

<sup>453</sup> "sans"

<sup>454</sup> "presqu' un"

<sup>455</sup> korrigiert aus "kuss"

<sup>456</sup> "jusque"



NOURRICE

Il te fit Reine de la verte Athènes

AMME

Königin von Athen bist du geworden

PHEDRE

Où je suis malheureuse et me consume [20] /  
Depuis le jour où je vis ce rivage / Mon sang  
est un poison / Un feu défendu conve dans  
mes veines / Autour de mes os calcinés ma  
chair pourrit

PHÄDRA

Wo ich mich nur verzehr vor lauter Sehnsucht  
/ Seit dem ich, Fremde, dieses Ufer sah  
Zerrann mein Blut zu Gift<sup>457</sup> / Ein böses Feuer  
in meinen Adern tobt / Mein Leib verdirbt

NOURRICE

O fille sombre de Pasiphaé[!]

AMME

O dunkle Tochter der Pasiphae

PHEDRE

[21] J'aime pour tout te dire / J'aime mon plus  
pur ennemi / J'aime Hippolyte

PHÄDRA

Liebe ist mein Verhängnis / Lieben muss ich  
meinen Urfeind / Ihn, Hippolytos

NOURRICE

Hippolyte? Hippolyte? Hippolyte?  
[22] Le fils de ton époux? Mais pas le tien / Et  
qu'à cela ne tienne, mon enfant / Thésée ayant  
franchi les frontières du monde / Et traversé le  
fleuve de la mort / Hippolyte est aimé du  
peuple / Et tu lui offriras le trône!  
[23] J'entends les trompettes de ses chasseurs  
/ Il rentre d'une longue course / Tout parfumé  
de thym et du sang des bisons

AMME

Hippolytos? Hippolytos? Hippolytos?  
Den Sohn deines Gatten? Den deinen nicht /  
Ist dies dein ganzer Kummer mein Kind?  
Theseus hat längst die Grenzen unsrer Erde  
überschritten und überquert den schwarzen  
Fluss des Tods / Hippolytos ist des Volkes  
Liebling und du kannst auf den Thron ihn  
setzen! Ich hör der Trompeten freudigen  
Klang / Er kehrt zurück von langen Jagden /  
Geschmückt mit wildem Laub und besprengt  
mit Büffelblut

CHŒUR

[24] Hippolyte descend de ses forêts / Le  
chaste le pur sauvage / Mais quel est le<sup>458</sup>  
mépris sur son front encore<sup>459</sup> fragile? Entre  
ses yeux étincelants / Quel est ce sombre et  
fol orgueil? [25] Fils d'Amazone / Il fuit les  
filles athéniennes / Il hait l'amour / Il est  
inhumain comme sa mère / Comme sa mère  
qui tuait ses amants / Il hait l'amour il hait la  
femme

CHOR

Hippolytos verlässt den fernen Wald / Der  
keusche der reine der strenge / Doch seh ich  
grossen Stolz auf seiner jungen Stirne / In  
seinem seltsam tiefen Blick / Warum solch  
finster Übermut? Er hasst die Liebe / Er ist  
der Sohn der Amazone / Unmenschlicher als  
seine Mutter die ihre Liebsten würgt / Er hasst  
die Frau / Er hasst die Liebe

<sup>457</sup> korrigiert aus "gift"

<sup>458</sup> "ce"

<sup>459</sup> korrigiert aus "encor"

SCENE II

HIPPOLYTE

Mes compagnons! Voici la ville / Et la vallée  
/ En sorcellantes<sup>460</sup> / Rentrez dans vos  
maisons! Brisez le pain blanc! Versez le vin  
noir[!] Calmez vos coursiers écumants[!]

NOURRICE

[26] Prince! Tu rentres au moment précis / Où  
la vie et la mort s'égalent / Sur la balance au  
fléau incertain. La décision dépend du<sup>463</sup> cœur  
de l'homme!

HIPPOLYTE

Et les Dieux, faut-il que je les nomme?

NOURRICE

Les Dieux ont parlé par des signes.  
[27] Thésée n'a pas brisé les lois de l'Erèbe  
jaloux[,] où il s'est introduit / Et nos ports en  
vain pavoisés / Ne voient pas revenir son  
vaisseau blanc.

HIPPOLYTE

[28] Patience pour les héros[.] Le temps leur  
est plus indulgent qu'à nous.

NOURRICE

Mais Phèdre se morfond et vous réclame / Le  
trône est vide depuis trop longtemps

HIPPOLYTE

J'irai lui porter mon hommage / Puis qu'elle  
est la reine de l'Argos! Bien que me méfiant  
d'elle et de toutes les femmes / Au double  
visage et à la langue fourchue

NOURRICE

Mais voici la reine sortant du palais / Regarde

SZENE II

HIPPOLYTOS

Wir sind im Tal<sup>461</sup> Meine Gefährten / Und nah  
der Stadt voller Gefahren / Kehrt heim zu  
eurem Herd / Brechet das Weissbrot / Trinket  
den Schwarzwein / Und führt die Hengste<sup>462</sup>  
in den Stall

AMME

Mein Prinz! Du kommest im rechten  
Augenblick wo Tod und Leben / Auf  
schwanker Waage<sup>464</sup> sich schwebend halten  
ungewiss. Und die Entscheidung liegt in  
deinem Herzen!

HIPPOLYTOS

Und die Götter glaubst du, dass sie scherzen?

AMME

Die Götter gaben schon ihre Zeichen / Vom  
dunklen Erebos kehrt Theseus nie wieder  
zurück, Verschollen ist er sicherlich / Und  
unsre Häfen sind umsonst beflaggt / Und  
niemals wieder winkt sein weisses Schiff vom  
fernen Meer

HIPPOLYTOS

Den Helden gewähret Zeit / Sie sind ganz  
andren Sternen Untertan

AMME

Doch Phädra ist allein und deinen Namen hör  
ich sie rufen vor dem leeren Throne<sup>465</sup>

HIPPOLYTOS

Ich will sie gerne begrüßen, Da sie die  
Königin von Argos ist / Gleichwohl sie voller  
Unheil mir schon jetzt erscheint / Mit  
doppeltem Antlitz / Und mit gespaltenem  
Zungenspiel.

AMME

Sieh hier kommt die Königin aus dem Palast /

<sup>460</sup> "En sorcellan"

<sup>461</sup> korrigiert aus "Thal"

<sup>462</sup> korrigiert aus "Hängste"

<sup>463</sup> "de"

<sup>464</sup> korrigiert aus "Wage"

<sup>465</sup> korrigiert aus "Trone"

comme elle chancelle / Le reconnais-tu tant  
elle a souffert / Tant les nuits de détresse l'ont  
rongé (e)

Sie schwankt und scheint beinahe zu taumeln  
/ Du erkennst sie kaum / So hat sie gelitten /  
Ohne Schlaf lag sie da Nächte lang

**SCENE III**

**SZENE III**

HIPPOLYTE  
[29] Ma reine à vous trouver si pâle / Mon  
cœur se fend

HIPPOLYTOS  
O Fürstin vor deiner grossen Blässe zerbricht  
mein Herz

PHEDRE  
Hors de la<sup>466</sup> demie nuit où mon âme est  
plongée [30] / Tes heureuses trompettes m'ont  
tirée / Ta jeunesse rend l'élan à cette demeure  
endormie

PHÄDRA  
Aus der endlosen Nacht die mich qualvoll  
bedrängt / Riss mich deiner Trompeten  
Frohlocken / Deine Jugend gibt dieser  
Stätte<sup>467</sup> seinen Jubel wieder zurück

HIPPOLYTE  
[31] Mais d'où te vient tant de<sup>468</sup> détresse?

HIPPOLYTOS  
Doch was erzeugte solchen Kummer?

PHEDRE  
Que nul témoin n'entende mes paroles

PHÄDRA  
Kein Zeuge dürfte meinen Worten lauschen

HIPPOLYTE  
Nul témoin n'entend tes paroles

HIPPOLYTOS  
Wer soll hier uns listig belauschen?

PHEDRE  
[32] Les mots se refusent à sortir de ma  
bouche / Une force irrésistible les entraîne /  
Mais une plus puissante les retient [33] /  
Soyez témoins[:] habitants cieux / Que je  
veux / Et que je ne veux pas!

PHÄDRA  
Die Worte lösen schwer sich aus meinem  
stummen Munde / Eine unwiderstehliche  
Kraft treibt sie heraus / Doch eine noch viel  
stärkere hält sie zurück / Bezeugt es hier  
Bewohner des Himmels, Dass ich will / Und  
dass ich doch nicht will

HIPPOLYTE  
Confie-moi ta douleur[,] ma mère

HIPPOLYTOS  
Vertrau mir nur dein Leid, o Mutter

PHEDRE  
[34] Le<sup>469</sup> nom de mère est trop présomptueux  
/ Un nom plus humble me conviendrait mieux  
/ Appelle-moi ta sœur ou ta servante / Qui[,]  
ta servante plutôt Hippolyte[.] Car je suis  
prêt<sup>470</sup> à t'obéir [35] Ordonne[-]moi de gravir  
les cimes de neige / Ou d'affronter les traits de  
l'ennemi / J'offre mon sein aux pointes des  
épées[.]

PHÄDRA  
Dies Wort, o Mutter / Welch entfremdende  
Verwandschaft<sup>471</sup> / Mir ziemte, so denk ich  
ein anderes Wort / O nenn mich deine  
Schwester, deine Dienerin / Ja deine Dienerin  
vielmehr Hippolytos / Denn ich bin reif dir zu  
gehörchen Befiehl, dass ich die  
schneebedeckten Höhn erklimme / Und deiner  
Feinde Angriff mitbestehe / All meine Glut

<sup>466</sup> "ma" anstelle "de la"

<sup>467</sup> korrigiert aus "Stette"

<sup>468</sup> "cette" anstelle "tant de"

<sup>469</sup> "Ce"

<sup>470</sup> "prête"

<sup>471</sup> korrigiert aus "Verwandschaft"

mein Feuer schenk ich dir

HIPPOLYTE

As-tu besoin de moi pour obéir<sup>472</sup>?

HIPPOLYTOS

Gehorchest du sonst niemandem ausser mir?

PHEDRE

Aie pitié d'une veuve[.]

PHÄDRA

Zeuge Mitleid einer Witwe

HIPPOLYTE

[36] Que la reine se garde d'entendre les rumeurs de la ville jalouse! [37] Thésée a trente fois vaincu la mort vivante / Et de Pluton lui même il est le confident Athènes a conservé son roi / Et Hippolyte vénère son père

HIPPOLYTOS

Deinen Ohren verbiete das Murmeln der eifersüchtigen Stadt zu hören! Theseus hat dreissig mal ins Aug geschaut dem Tode / Und Pluton selber / Nahm ihn zum Vertrauten Athen ist noch nicht Königlos / Und Hippolytos verehrt seinen Vater

PHEDRE

[38] Ta parole est aussi limpide / Que le chant du merle au matin! A l'entendre mon âme se redresse / Comme l'herbe après la nuit

PHÄDRA

Deine Stimme ist so lauter / Wie der frühen Amsel Morgensang! Ihre Anmut erfrischt meine Seele / Wie der Tau das Gras belebt

HIPPOLYTE

[39] Jamais je ne vis femme si vite changer de visage / Tantôt sorcière / Tantôt fragile enfant

HIPPOLYTOS

Noch niemals war ein Frauenantlitz so seltsam und so wechselnd. Sphynx Zuerst und dann verträumtes Kind

PHEDRE

Tantôt moins que poussière / Tantôt l'enchantement

PHÄDRA

Erst flammendes Entzücken schon leichter Staub im Wind

HIPPOLYTE

[40] Au seul nom de Thésée / Ton front efface ses soucis

HIPPOLYTOS

Kaum hörst du Theseus Namen, verschwinden deine Sorgen schon

PHEDRE

C'est bien cela mon Hippolyte: C'est le visage de Thésée que j'aime [41] Son<sup>473</sup> visage d'adolescent / Le jour où il pénétra dans l'ancre du monstre de Gnosse<sup>474</sup> et s'en rendit maître! Qu'il était beau! L'œil de faucon / Le profil frappé dans le bronze! [42] Tiens! ton visage! Oui tel que toi[!] [43] C'est ainsi qu'il portait la tête / Sauf qu'a sa royale beauté S'ajoute<sup>475</sup> une grâce sauvage / Fierté du Scythe léguée par sa mère [44] / Depuis le jour où Thésée ramena proue de sa flotte

PHÄDRA

So ist's fürwahr, mein Hippolytos / Es ist das Antlitz Theseus' das ich liebe / Sein sonniges Heldenhaupt wie einst als er zu Gnosso's Untier Siegreich drang / Und ihn erlegte! Wie war er schön / Wie herrlich schön / Mit dem Falkenaug<sup>476</sup> und der Bronzestirn! Ganz dein Gesicht! Ganz dein Gesicht! Sein Haupt trug er so wie du / Nur, dass zu seiner Majestät, Du eine wilde Anmut ffügst / Und Stolz des Skythen, deiner Mutter Erbteil / Seit jenem Tag an dem Theseus triumphierend mich

<sup>472</sup> "m'obéir"

<sup>473</sup> "son"

<sup>474</sup> "dans la demeure du Gnosse" anstelle "dans l'ancre du monstre de Gnosse"

<sup>475</sup> "s'ajoute"

<sup>476</sup> korrigiert aus "falkenaug"

trionphante / La princesse tigrée sur ces  
rivages verts où je vis ta splendeur sévère /  
M'attendre au port parmi le peuple heureux /  
Tout ce pays n'a plus qu'un seul visage! *Elle  
tombe à genoux* [45] J'embrasse tes genoux /  
J'implore suppliante / Mon redoutable maître!

HIPPOLYTE

O terre maternelle! Ne vas-tu pas te fendre en  
deux? O soleil d'épouvante [46] / Peux-tu sans  
foudre et sans colère entendre cet affront que  
fait à sa maison / Cette femme criminelle?

PHEDRE

[47] Homme insensible! Regarde un brasier  
qui s'anéantit / Une<sup>477</sup> reine réduite en  
esclavage / Je te suivrai à travers les déserts /  
A travers les rochers à travers les marées  
démentes à travers les fleuves furieux / Je ne  
suis plus que l'ombre de ton être

HIPPOLYTE

[48] Arrière! Ne me touche pas / Ne souille  
pas de ton corps impudique / La chasteté du  
mien!

PHEDRE

[49] Aussi[,] pour ne pas ternir ton regard /  
Accorde-moi<sup>478</sup> la mort! C'est elle que  
j'appelle / Depuis des moins des ans / Ton  
glaive souvent trempé dans le sang des lynx  
des lionns des louves / Mon cœur l'invite / Ma  
chair languit à mourir de ton fer de ta fureur

HIPPOLYTE

[50] Eloigne-toi

PHEDRE

Jamais sang n'a coulé plus justement / En me  
tuant / Comble mes vœux et calme ma folie /  
Et sauve ma vertu

HIPPOLYTE

[51] O fuir! O forêts! O bêtes sauvages!

unbändige Prinzessin stolz seinem Volke  
führte, das an den grünen Ufern stand und  
mich jubelnd empfing / Und ich dich sah in  
deiner jungen Pracht / Zeigte dies Land / Mir  
nur noch dein Gesicht! O lass mich vor dir  
knien! Ich fleh dich an in Demut Du Du mein  
geheimer strenger Herr

HIPPOLYTOS

O mütterliche Erde! Bricht du nicht rachevoll  
entzwei? O Vergeltungssonne! Kannst ohne  
Zorn und ohne Blitze du eines Weibes  
sündige Worte dies Haus besudeln lassen?

PHÄDRA

Ach Unrührbarer! Du siehst wie sich eine  
Glut verzehrt / Wie eine Königin sich  
versklavt / Ich will dir folgen / Überall / Wo  
du jagst durch die Wüste, durch  
Felsengebirge, durch die fiebrigen Moore,  
durch das wutgepeitschte Meer / Ich bin nur  
noch der Schatten deines Wesens

HIPPOLYTOS

Verwegne! Rühre mich nicht an / Beflecke  
nicht mit deinem faulen Atem meine  
Geborgenheit!

PHÄDRA

Wohl an! Um dein Auge nicht zu quälen  
gib<sup>479</sup> mir den raschen Tod / Ihn hab ich oft  
gerufen in uferlosen Nächten / Dein Schwert  
das du so oft getaucht ins heisse Blut des  
Wolfs, des Ebers, des Löwen / Wie sehnt  
mein Herz sich, Wie schreit mein Blut nach  
ihm nach dem Zorn geschärften Stahl

HIPPOLYTOS

Hinweg von mir

PHÄDRA

Noch nie nie floss Blut gerechter Gib<sup>480</sup> mir  
den Tod Heil meinen Wahnsinn / Erlöse mich  
vom Fluche / Und rette meine Tugend

HIPPOLYTOS

O Flucht! O Wald! O reines Getier!

<sup>477</sup> "une"

<sup>478</sup> "accorde-moi"

<sup>479</sup> korrigiert aus "gieb"

<sup>480</sup> korrigiert aus "Gieb"

PHÈDRE

Prête-moi seulement ton arme / Mon bras fera  
le reste Et

PHÄDRA

So leih mir deine Waffe nur / Mein Arm wird  
selber stossen / Und

NOURRICE

*Hippolyte se détache violemment de Phèdre et  
s'enfuit* – *La nourrice accourt* [52] Arrête,  
mon petit oiseau!<sup>481</sup> Ah, brute d'homme!  
L'infâme séducteur! Regardez ces cheveux  
défaits / Et ma princesse toute anéantie [53] /  
Accourez[,] Athéniens! Esclaves, serviteurs  
fidèles Hippolyte a voulu forcer sa mère / En  
l'absence du roi Thésée / J'arrive! J'appelle[!]  
Il s'enfuit / Et dans son désarroi oublie son  
glaive...[54]

AMME

Halt ein Vögelchen, halt ein! Ach der  
Verbrecher! Gemeiner Verführer! Sehet das  
zerwühlte Haar / Und unsre Fürstin  
grenzenlos beleidigt / Herbei, herbei!  
Athenen, Und treue Diener Hippolytos fiel  
seine Mutter an / Und höhnte den König  
Theseus / Ich komme ich rufe / Er entflieht /  
Und in seiner Eile vergisst das Schwert

CHŒUR

Misérable reine / Ton corps est l'arène / Où la  
bête lasse lutte et se torture / Jusqu'au coup de  
grâce / Ne plains pas la reine / Au cœur  
sombre et mûr / Moi je plains la vaine  
chasteté d'un prince / Cruellement pur [55]

CHOR

Unglückliche Phädra / Brennende Arena wo  
der Stier schon müde kämpft und sich  
verteidigt bis zum letzten Stosse / Klage nicht  
um Phädra / Reif ist schon ihr Herz / Tiefer zu  
beklagen ist des jungen Prinzen keusche  
Einsamkeit

MESSAGER

Thésée a débarqué au port / Après une nuit de  
tempête

BOTE

Der König landete soeben / Nach einer  
Irrfahrt voller Stürme

PHÈDRE

Thésée? Les Dieux m'annoncent leur  
vengeance! Mourir! Il ne me reste qu'à mourir

PHÄDRA

Theseus? Die Götter senden ihre Rache! Den  
Tod Den schnellsten Tod Schenk nur mir

NOURRICE

Pourquoi? Pourquoi? Ce glaive d'Hippolyte /  
Entre tes mains prouve ton innocence / Nous  
dirons qu'il a voulu te séduire

AMME

Warum? Warum? Das Schwert des  
Hippolytos in deine Hand / Zeugt für deine  
Unschuld / Wir werden sagen, Er wollte dich  
verführen

#### SCENE IV

#### SZENEN IV

THESEE

Que signifie ce silence inhumaine / Dans ce<sup>482</sup>  
palais sans yeux / Dans un jardin sans bras?  
Personne n'accueille le roi!

THESEUS

Welch dunkles seltsam dunkles Schweigen  
waltet hier im freudlosen Palast / Und  
blumenlosen Park? Erkennt den König keiner  
mehr?

CHŒUR

[56] O Thésée vainqueur des ténèbres / Tu vas

CHOR

König Theseus du Sieger des Hades / Du

<sup>481</sup> korrigiert aus "oi"

<sup>482</sup> "un"

trouver que le soleil macabre recèle bien  
d'autres supplices

findest hier die Sonne nur noch schwärzer /  
Und trüchtig von schlimmeren Martern

NOURRICE

[57] Seigneur! Parti depuis deux ans /  
Pourquoi cherchas-tu des dangers nouveaux

AMME

O Herr! Zu lange warst du weg und suchtest  
sinnlos immer neue Qual

THESEE

Où est la reine?

THESEUS

Wo ist Phädra?

NOURRICE

Alors qu'en ton propre palais / La passion la  
plus sombre s'enflammait

AMME

Derweil in deinem eigen Haus / Eine  
Leidenschaft furchtbar sich entspann

THESEE

Ma femme!

THESEUS

Mein Weib?

NOURRICE

Tu ne la verras plus / Même si tu trouves  
Phèdre

AMME

Du findest sie nie wieder / Selbst wenn  
Phädra vor dich träte

THESEE

[58] Ouvrez les portes du palais! *Le portail*  
*s'ouvre avec grincement*

THESEUS

Mach auf die Tore des Palasts!

NOURRICE

Voici la reine

AMME

Sieh deine Königin

THÉSÉE

Morte?

THESEUS

Tot?

NOURRICE

Ah, elle s'est tuée [59] / Son corps est  
transpercé du glaive / Que tu reconnaîtras  
Si<sup>483</sup> tu te penches / A sa garde d'ivoire

AMME

O! sie hat sich selbst erstochen / Das Herz  
von einem Schwert durchbohrt du wirst es  
leicht erkennen an sei[nem] Griff / Wenn du  
dich beugen wolltest

THESEE

Le glaive d'Hippolyte? Mon fils aimé? Le pur  
d'entre les purs

THESEUS

Das Schwert des Hippolytos? Mein eigener  
Sohn? Der Reine unter den Reinen?

NOURRICE

[60] Le prince chaste et sauvage et sévère /  
Peu de temps après ton départ / Oublia  
soudain perdrix et gazelles / Pour une proie  
plus farouche et plus tendre [61] / Il  
poursuivit la reine d'ardeurs téméraires<sup>484</sup> /  
Jusqu'au drame qui se termine ainsi qui se  
termine ainsi [62]

AMME

Der Prinz der keusche und ernste und strenge  
kurz nach dem du von hier gingst vergas zu  
fahnden nach Rehen / Und Gazellen / Für eine  
Beute die viel schwerer zu erlangen<sup>485</sup>: Die  
Königin verfolgt' er mit unerschrockenem  
Eifer / Bis zur Tragödie die die du hier siehst!

<sup>483</sup> "si"

<sup>484</sup> "téméraires"

<sup>485</sup> korrigiert aus "erlagen"

THESEE

Ah rejeton d'une race odieuse / Avec ton air farouche et ingénu / Tu n'étais que le moyen de revanche / De l'Amazone<sup>486</sup> qui me maudissait [63] / Ta chasteté cachait<sup>487</sup> le crime immonde / Et sous ton masque de vertu / Tu convoitais l'épouse de ton père / Gardes! Arrêtez-le!

CHŒUR

[64] Sur un char attelé<sup>488</sup> de coursiers blancs / Nous l'avons vu plus svelte que le vent

THESEE

[65] Dieu de la mer! Maître de la tempête[!] / Toi qui promis de m'exaucer un vœu / Vœu<sup>490</sup> jamais prononcé même aux enfers [66] / Aujourd'hui j'exige mon dû! Je te demande qu'Hippolyte / Ne vive pas au-delà de ce jour!

CHŒUR

[67] La parole le lâchée est prompte / Comme l'épervier chû du ciel / Nul Dieu<sup>491</sup> ne sauvera la loutre / Ni ne fera rentrer l'éclair / Au nuage qui l'enfanta

**INTERLUDE**

**SCÈNE V**

MESSAGER

Seigneur! La frayeur plus que le manque d'haleine / Arrête les mots dans ma gorge / Je suis porteur d'une affreuse nouvelle Hippolyte ...

THESEE

[68] Eh bien[,] parle! Hippolyte ...

MESSAGER

THESEUS

Schamloser Spross der verhassten Amazone / Mit deiner Sanften Anmut voller Trug warst du nur einer alten Rache Waffe / Und das Werk einer Rasse die mir nie verzieh / In deiner Keuschheit war der Fluch verborgen / Und unter deiner Tugendmaske versuchtest du die Gattin mir zu rauben Wächter / Bringt ihn her!

CHOR

Wie ein Gott flog er hin mit Fieberhast längs am Meeresufer so sahen<sup>489</sup> wir ihn hin rasend wie der Wind

THESEUS

Gebieter des Meeres Herrscher des Gewitters! Du der versprachst / Mir eine Wunschserfüllung / Nie sprach ich selbst im Hades solchen Wunsch je aus / Heute jedoch verlang ich Gebühr! Hör was ich fordre Hippolytos soll tot sein vor dem Abend!

CHOR

Wie die Sperber vom Himmel stürzen, so stürzen die Worte vom Mond / Kein Gott kann eine Otter retten / Noch ruft den Blitz den sie gebar<sup>492</sup> die Wolke wieder je zurück

**ZWISCHENSPIEL**

**SZENE V**

BOTE

Mein Fürst! Die Beklemmung mehr als der stockende Atem / Erstickt mir das Wort in der Kehle / Ich bin der Träger einer schrecklichen Nachricht Hippolytos ...

THESEUS

Nun wohl rede! Hippolytos ...

BOTE

<sup>486</sup> "l'amazone"

<sup>487</sup> "cachait"

<sup>488</sup> "atéle"

<sup>489</sup> korrigiert aus "sahn"

<sup>490</sup> "voeu"

<sup>491</sup> "dieu"

<sup>492</sup> korrigiert aus "gebahr"



vient d'être broyé par son propre char  
THESEE  
Neptune a donc tenu parole!

Hat ein grausames Schicksal am Meer ereilt  
THESEUS  
Neptun hat sein Wort gehalten!

MESSAGER  
[69] Alors que sur la grève accidentée il  
lançait ses coursiers ivres d'espace / Soudain  
la mer se souleva et d'une vague énorme  
surgit un monstre mugissant crachant le feu /  
Les chevaux affolés se cabrent / Broyant les  
mors et déchirant les rênes Hippolyte est  
traîné par le charrenversé / Les chairs  
meurtries par les rochers [70] / Ses  
acompagnons le ramènent ici / Ne respirant  
qu'à peine [71] *On amène Hippolyte sur un  
brancard*

BOTE  
Er jagt' entlang der Felsenküste wild und  
gereizt die schaubetrunkenen Pferde / Da  
plötzlich sprang das Meer empor / Und aus  
der Riesenwelle / Taucht auf ein ungeheurer  
Drachen mit Wutgebrüll / Die scheu  
gewordenen Pferde / Zerreißen Zügen und  
Gebiss und Harnisch Hippolytos wird vom  
umgestürzten Wagen geschleift / Die Glieder  
am Felsengekliff zermalmt / Seine Gefährten  
tragen ihn jetzt herbei der schon beinahe  
bewusstlos<sup>493</sup>

HIPPOLYTE  
DouceMENT mes amis! Soulevez-moi  
douceMENT / Quel est donc ce mirage? Une  
vision de fièvre? [72] Mon père[?] Es-tu  
vivant? Revenu des ténèbres? Ramenant  
l'ordre en ce pays sans roi? [73] Ainsi mon  
œil peut s'emplier d'ombre / Je quitte soulagé la  
rive des vivants / Mon père! Bénis moi!

HIPPOLYTOS  
Leise nur Freunde ihr! Richtet mich ganz  
langsam auf! Welch ein Wahnbild seh ich  
hier? Ist es ein Betrug des Fiebers? Mein  
Vater! Bist du am Leben? Heimgekehrt aus  
den Schatten, Bringst die alte Ordnung in  
dieses Land zurück? So kann mein Aug /  
Getrost sich verdunkeln / Ich scheide  
unbekümmert vom Ufer dieser Welt / Mein  
Vater! O segne mich!

THESEE  
[74] Te bénir? Scélérat?

THESEUS  
Was, dich segnen? Nie, nie, Nie!

HIPPOLYTE  
Mon esprit est-il aussi déchiré que mon corps  
douloureux / Amis / Où m'avez vous conduit?  
Suis-je encore sur terre? Ou déjà dans l'Erèbe

HIPPOLYTOS  
Soll mein Geist denn schon so zerrüttet sein  
Wie mein schmerzerfüllter Leib / O Freunde,  
was geschah mit mir? Bin ich hier noch unter  
euch? Sagt hab ich euch verlassen

THESEE  
[75] Criminel, Te bénir? Si ta paupière est  
encore capable de se lever / Regarde ton  
forfait / Voici<sup>494</sup> ton œuvre!

THESEUS  
Was, dich segnen? Ungetreuer! Wenn deine  
Wimper sich noch öffnet / Und nicht getrübt  
sein Augenblick / Sieh an was du  
vollbrachttest Dies ist dein Werk!

HIPPOLYTE  
[76] Phèdre?

HIPPOLYTOS  
Phädra?

THESEE  
Ta mère a le cœur transpercé

THESEUS  
Deine Mutter hat das Herz durchbohrt

<sup>493</sup> korrigiert aus "bewusstlos"

<sup>494</sup> "voici"

HIPPOLYTE  
Qui l'a tuée[?] Qui l'a tuée?

HIPPOLYTOS  
Wer hat sie getötet? Wer hat sie getötet?

THESEE  
Reconnais-tu la garde de ton glaive?  
Reconnais-tu la garde de ton glaive?

THESEUS  
Erkennst du den Griff nicht deines Schwertes?  
Erkennst du ihn nicht, den Griff deines Schwertes?

HIPPOLYTE  
Qui l'a tuée[?]

HIPPOLYTOS  
Wer hat sie getötet?

THESEE  
La reconnais-tu?

THESEUS  
Sag erkennst du ihn?

HIPPOLYTE  
Qui l'a tuée? Qui? Qui?

Hippolytos  
Wer hat sie getötet? Wer? Wer?

CHŒUR  
[77] Quelle est la vérité des hommes? Quelle est la justice des Dieux?

CHOR  
Wer nennt der blinden Menschen Wahrheit?  
Wer kennt der Götter Gericht?

HIPPOLYTE  
[78] Il fallait me laisser expirer / Sur la grève auberceau de mes vagues / O mort libératrice [79]

HIPPOLYTOS  
Still am Meer hättet ihr mich doch sterben lassen in der Wiege der Wogen / O Tod du mein Erlöser

NOURRICE  
Devant tant de malheur mon<sup>495</sup> âme se révolte / Seigneur J'ai menti / Hippolyte est le plus chaste des fils [80] / C'est Phèdre ton épouse / La fauve que tu ramenas de Crète / Et dont le sang infecta le palais / Elle aimait Hippolyte[,] Hippolyte lui résista

AMME  
Wie kann ich vor so viel Unglück schweigen?  
Ihr Götter! steht mir bei! O Herr! Ich log  
Hippolytos war der keuscheste der Söhne /  
Und Phädra deine Gattin das Raubtier das aus Kreta du entführtest hat dein Geschlecht mit ihrem Blut [bö] vergiftet / Sie liebte Hippolytos / Hippolytos wies sie zurück

THESEE  
[81] Elle aimait Hippolyte / Hippolyte lui résista?

THESEUS  
Sie liebte Hippolytos / Hippolytos wies sie zurück?

NOURRICE  
Alors par désespoir et par respect pour toi / Elle se suicida avec cette arme

AMME  
Verzweifelt / Und verstört / Und vor lauter Achtung für dich / Gab sie den richtenden Tod sich / Mit dieser Waffe

THÉSÉE  
[82] Ah[!] Ah[!] Ah[!] Ah[!][,] Ah[!][,]  
Malheureux<sup>496</sup> mortel Qui suis-je? Qui<sup>497</sup> suis-je? Un roi présomptueux? Un ami de

THESEUS  
Ach! Ach! Ach! Ach! Ach! ich unglücklicher / Wer bin ich? Wer bin ich? Ein übermüt'ger König, ein Freund des Neptun? Ein Held der

<sup>495</sup> "Mon"

<sup>496</sup> "malheureux"

<sup>497</sup> "qui"

Neptune? Héros de légende? Vainqueur du Minotaure? [83] [84] Hélas! Au seuil de la vieillesse à la fin des voyages / Plus seul plus pauvre que ces deux cadavres! Ils sont les vrais héros du cœur[,] Ils sont les vrais héros du cœur, [85] [86] Et moi... Pourquoi survivre et vivre et vivre et vivre encore / Sous le masque éternel de monstre / D'assassin de mon fils d'assassin de mon fils d'assassin de mon fils / Mieux vaut que mon sang coule / Que ce cœur injuste soit transpercé [87] *Il se poignarde*

CHŒUR

[88] Bien heureuse reine / Morte d'un amour qui vivra toujours / Heureuse Hippolyte / Dont la chasteté / Accomplit le mythe / Mais je plains Thésée / Que tant d'aventures / N'ont point apaisé!

Griechen? Des Minotaurus Sieger? Fürwahr dem Greisenum schon nah am End aller Reisen / Einsam und ärmer als diese Toten! Sie sind das wahre Heldenpaar, sie sind das wahre Heldenpaar, Und ich wozu sie überleben, leben, leben noch unter meiner Schreckensmaske / Ich der Mord verübt an meinem Sohn / Dies Blut soll fließen / Dies welke Herz hör auf zu schlagen

CHOR

Selig bist du Phädra / Von grosser Liebe starbst du ewig / Sel'ger Hippolytos / Dessen stolze Reinheit / Dauern wird im Mythos / Ich beklage Theseus / Der nach grossen Taten / Niemals Ruhe fand!

**Anhang II: Personenindex**

- Adorno, Theodor W. (1903-1969) 3, 4, 5  
 Bauer-Ecsy, Leni 38, 69  
 Beck, Conrad (1901-1989) 11, 25, 29, 69, 136  
 Beckett, Samuel (1909-1986) 3, 7, 15, 16, 17, 98, 139  
 Blum, Robert (1900-1994) 25  
 Boulez, Pierre (\*1925) 4, 20, 22, 23  
 Cocteau, Jean (1889-1963) 47, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 86, 94, 108, 133, 136, 137, 138  
 Dahlhaus, Carl (1928-1989) 5, 140  
 Enescu, Georges (1881-1955) 19, 99  
 Euripides (480-406 v. Chr.) 9, 33, 46, 47, 62, 83, 87, 89, 94, 96, 101, 102, 104, 106, 107, 137, 138  
 Ferroud, Pierre-Octave (1900-1936) 11, 12  
 Freud, Sigmund (1856-1939) 31, 35, 36  
 Goll, Claire (1890-1977) 42, 77, 78, 79, 80, 81  
 Goll, Yvan (1891-1950) 9, 15, 42, 43, 44, 47, 50, 55, 62, 66, 68, 73, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 137, 138  
 Haas, Monique (1909-1987) 12, 13, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 25, 30  
 Harsányi, Tibor (1898-1954) 11, 23, 26, 136  
 Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929) 8, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 46  
 Honegger, Arthur (1892-1955) 3, 6, 8, 10, 12, 25, 26, 45, 47, 50, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 85, 99, 100, 108, 109, 136, 137, 138  
 Hoppenot, Henri (1891-1977) 47, 49  
 Indy, Vincent d' (1851-1931) 6, 11, 24, 97, 99  
 Kleist, Heinrich von (1777-1811) 44, 108  
 Krenek, Ernst (1900-1991) 4, 22, 23, 45, 99, 137, 145  
 Leitner, Ferdinand (1912-1996) 3, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 29, 51, 69, 70, 72, 73, 74, 75  
 Leitner, Gisela 2, 15, 74  
 Martinů, Bohuslav (1890-1959) 11, 26, 30, 136  
 Milhaud, Darius (1892-1974) 6, 12, 47, 48, 49, 50, 59, 85, 99, 100, 137  
 Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 31, 32, 33, 34, 36, 47  
 Orff, Carl (1895-1982) 45, 69, 71, 72, 73, 75, 82, 137  
 Rosbaud, Hans (1895-1962) 3, 13, 18, 21, 22  
 Rostand, Claude (1912-1970) 20, 68, 97, 98, 99, 113  
 Sacher, Maja (1896-1989) 24, 27, 66, 67  
 Sacher, Paul (1906-1999) 3, 7, 13, 14, 18, 24, 25, 27, 29, 30, 50, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 82, 87  
 Satie, Erik (1866-1925) 47, 48  
 Schmid, Erich (1907-2000) 3, 7  
 Schoeck, Othmar (1886-1957) 10, 44, 45, 108, 110, 111, 112, 138  
 Schönberg, Arnold (1874-1951) 4, 23, 85, 98, 113, 114, 115, 117  
 Seneca (4 v. Chr. - 65 n. Chr.) 9, 47, 62, 87, 91, 93, 94, 95, 101, 102, 137, 138  
 Sophokles (497/96-406 v. Chr.) 8, 31, 32, 34, 37, 45, 47, 51, 57, 59, 94  
 Staempfli, Edward (1908-2002) 7, 25, 26, 76, 136  
 Stockhausen, Karlheinz (\*1928) 4, 23  
 Strauss, Richard (1864-1949) 8, 10, 35, 36, 37, 38, 41, 67, 71, 86, 97, 113, 127, 128, 131, 139  
 Strawinsky, Igor (1882-1971) 8, 14, 20, 23, 47, 50, 59, 60, 71, 98, 113  
 Strobel, Heinrich (1898-1970) 3, 8, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 71  
 Tscherepnin, Alexander (1899-1977) 11, 136  
 Weill, Kurt (1900-1950) 41, 42, 44, 78, 137