

kv2

# Alexander von Zemlinsky und die Moderne

Interdisziplinäres Symposium  
vom 31. Mai bis 3. Juni 2007

Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung  
- Bibliothek -

Z 2008:1257

Herausgegeben von Katharina John

im Auftrag der Deutschen Oper Berlin  
und des Alexander Zemlinsky Fonds  
bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

## INHALT

- 9 **Peter Dannenberg**  
Vorwort
- 11 **Sigrid Weigel**  
Zemlinskys TRAUMGÖRGE – ein nachwagnerisches Pflingstspiel  
oder von der Entstehung eines Pogroms aus der Mitte der christlichen Gemeinschaft
- 22 **Gabriele Brandstetter**  
Traum und politisches Handeln – Ein modernes Märchen  
aus dem Geist der Romantik. Statement und Gespräch
- 32 **Michael P. Steinberg**  
Die Politik des Träumens oder Die Unfähigkeit zu träumen
- 38 **David J. Levin**  
Verklärter Alltag – Zur Dramaturgie der Fantasie in Zemlinskys TRAUMGÖRGE
- 50 **Jacques Lacombe, Joachim Schlömer und Jens Kilian im Gespräch mit Bettina Auer**  
Vom Außenseiter zum Demagogen
- 56 **Ryan Minor**  
Zemlinsky und das Kollektiv
- 62 **Daniel Albright**  
Zemlinsky's Lost Chords
- 77 **Horst Weber**  
›Doppelgänger‹-Motive in Zemlinskys Opern
- 83 **Peter Gülke, Katharina Hacker, Jacques Lacombe und Joachim Schlömer**  
im Gespräch mit **Corina Caduff**  
Die Sinne und die Oper. Zum Verhältnis von Szene, Musik und Sprache.  
Podiumsdiskussion am 2. Juni 2007, Deutsche Oper Berlin
- 95 **Antony Beaumont**  
Alexander von Zemlinsky: FRIDL. Ein Singspiel

108 Peter Gülke  
Oper ohne Worte? Zemlinskys Sinfonische Dichtung *Die Seejungfrau*

113 Hermann Danuser  
Vom Erotisch-Imaginären in Zemlinskys *Lyrischer Symphonie*

#### ANHANG

122 Anmerkungen

126 Alexander von Zemlinsky: DER TRAUMGÖRGE. Inhaltsangabe

127 Autorinnen und Autoren

134 Aufführungsfotos, Nachweise

135 Danksagung

---

Zemlinskys TRAUMGÖRGE – ein nachwagnerisches Pflingstspiel  
oder von der Entstehung eines Pogroms aus der Mitte der christlichen Gemeinschaft

---

Lebendig müssen die Märchen werden.« Dieser Vers, den der Titelheld der Oper im ersten Akt wiederholt singt, wird zumeist als Leitmotiv und Thema des TRAUMGÖRGEN gedeutet. Diese Deutung liest sich folgendermaßen: Während der Einzelgänger Görge, für dessen Bücher und Träumereien die dörfliche Umgebung und die ihm als Braut zugedachte Grete nur Befremden und Spott übrig haben, am Ende des ersten Aktes aufbricht, um seinem Traumbild zu folgen, zeigt ihn der zweite Akt drei Jahre später als sozialen Außenseiter. Hier scheint für ihn kurzfristig die Möglichkeit auf, einen aktiven Platz in der Gesellschaft einzunehmen, und zwar in der Rolle eines der Worte mächtigen Anführers, die ihm die aufrührerischen Bauern antragen. Doch schreckt er davor zurück, als ihm die mit dem Aufstand verbundene Gewalt bewusst wird; statt dessen rettet er die als Hexe verfolgte Gertraud vor der aufgehetzten, brandschatzenden Menge und verbindet sich mit ihr zum Paar. Das Nachspiel, das ein Jahr später angesiedelt ist, präsentiert die beiden im Bild kleinbürgerlicher Idylle: als erfolgreich wirtschaftendes und anerkanntes Müller-Paar, in dessen Leben die Träume gleichsam Wirklichkeit geworden sind.

Angesichts einer solchen apologetisch-märchenhaften und relativ trivial anmutenden Handlung stellt sich die Frage, wie das von Leo Feld geschriebene Libretto mit der Musik des Komponisten Alexander Zemlinsky zusammenstimmt, der als eine zentrale und einflussreiche Gestalt der ersten Wiener Schule gilt. Theodor W. Adorno, der mit seinem Rundfunkessay über Zemlinsky 1959 und mit dem erneuten Hinweis auf dessen Opern in seinem Grazer Vortrag zur Konzeption eines Wiener Operntheaters 1968 nicht unwesentlich zu der in den 70er Jahren einsetzenden Wiederentdeckung des Komponisten beigetragen hat, Adorno nannte

ihn einen Meister.<sup>1</sup> Er hob Zemlinskys »Kunst des Weglassens, Verschweigens, des kompositorischen understatement« ebenso hervor wie die konzentrierte Linienführung und den technisch vollendeten Formverlauf seiner Kompositionen. Er charakterisiert ihn als einen Musiker, der mit traditionellen Mitteln den Weg in die Moderne bereitet hat: »Auch in den Bühnenwerken verschmähte er, unterm Primat von Lyrik, jede grelle und aufdringliche Gestik; darin war er wahrhaft Schüler der Franzosen. Vor allem aber, der Ausdrucksgehalt selber ist von untheatralischer, fiktionsfreier Wärme, unmittelbare Kundgabe, nicht Nachahmung des Gefühlten.«<sup>2</sup>

In diesem Zusammenhang wies Adorno auf eine seinerzeit bereits kanonisierte Formel der musikgeschichtlichen Einordnung Zemlinskys hin: »Schon in der von Alfred Einstein 1926 herausgegebenen deutschen Fassung des Neuen Musiklexikons von Eaglefield-Hull wird mit Recht gesagt, er sei »ein bezeichnender Vertreter für jene Synthese Wagnerischer und Brahmsischer Elemente, die in so vielen Werken der Wiener Schule spürbar ist.«<sup>3</sup> Ein weiteres kanonisiertes Merkmal betrifft Zemlinskys Ort im Familienroman der Neuen Musik, insbesondere seine Haltung gegenüber der Zwölftonmusik, die mit dem Namen seines Schülers, Schwagers und Freundes Arnold Schönberg verbunden ist. Ob Zemlinsky als Vertreter einer späten Tonalität gesehen wird, dessen Harmonik die Tonalität von innen aushöhlt,<sup>4</sup> oder ob es heißt, er sei vor dem Schritt zur Atonalität zurückgeschreckt,<sup>5</sup> – stets wird seine Musik vor dem Horizont einer gleichsam zwingend linearen musikgeschichtlichen Entwicklung beschrieben, in deren Folge er dann als Vertreter einer Synthese von Alt und Neu, von Konvention und Moderne dasteht. Im Lichte der gegenwärtig zu beobachtenden vermehrten Inszenierung von Kompositionen des

beginnenden 20. Jahrhunderts, mit Opern beispielsweise von Schreker, Strauss, Franchetti und Zemlinsky, gerät aber gerade diese Position als eine Konstellation von besonderem Interesse in den Blick, sind doch – wie Manfred Angerer formuliert hat – »die Grenzbereiche der Tonalität interessanter als das neue unermessliche Gebiet der Atonalität.«<sup>6</sup> In diesem Sinne soll im Folgenden die Oper DER TRAUMGÖRGE als ein Schauplatz der Moderne befragt werden: das Musiktheater von Zemlinsky als eines Komponisten, der sich an der Schwelle zur Neuen Musik bewegt hat, ohne diese zu überschreiten.

### DER TRAUMGÖRGE – eine Märchenoper?

Welche Rolle spielt dabei aber das Märchen? Zunächst ist festzuhalten, dass die Verwendung von Märchen und Märchenstoffen – neben mythischen und antiken Stoffen – in der Oper um die Jahrhundertwende (ebenso wie in der Malerei) durchaus üblich war. Man denke nur an DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Hofmannsthal/Strauss) oder an Franz Schrekers zu gleicher Zeit wie DER TRAUMGÖRGE entstandene Oper DER FERNE KLANG. Letztere wird oft mit dem TRAUMGÖRGEN verglichen. Beide werden als Künstler- und Märchenopern gedeutet, da auch Schrekers Protagonist für die Verfolgung eines Sehnsuchtsbildes – eben jenes Klangs, der ihn zum großen Künstler machen soll – das Leben mit der Geliebten verlässt. Und schließlich hat sich Zemlinsky mit dem Titel seiner zweiten, dem TRAUMGÖRGEN vorausgegangenen Oper ES WAR EINMAL (1899) nahezu programmatisch den Zeit- und Erzählgestus des Märchens angeeignet. Im Unterschied zum fantastischen Personal dieser und auch anderer Märchenopern ist DER TRAUMGÖRGE allerdings im sozialen Milieu einer dörflichen Umgebung angesiedelt. Und im Besetzungsplan fehlt das übliche, verdächtige Personal von Märchen, denn die einzige unwirkliche Gestalt, die Prinzessin des ersten Akts, wird eindeutig als eine ‚Erscheinung‘ gekennzeichnet, als Produkt eines Traums, der aus der Erinnerung an die mütterliche Märchenstimme entsteht. Insofern wäre DER TRAUMGÖRGE nicht als eine Märchenoper

zu kennzeichnen, sondern allenfalls als eine Oper, die u. a. Entstehung und Ort von Märchen im Sozialen reflektiert.

Im Text des Librettisten Leo Feld lassen sich leicht Motti ausmachen, die dieses Thema in einem dreiteiligen Schema entfalten. Danach steht der erste Akt unter dem Leitmotiv »Lebendig müssen die Märchen werden«, ein Motto, das Gorge wörtlich nimmt und deshalb aufbricht, um der Gestalt, die ihm in seinem Traumbild am Bach erschienen ist, mit den Worten zu folgen: »Ich komm, ich komm! Mein Wunder soll geschehen! Nun hol ich mir mein Königskind.« Der zweite Akt, der Gorge mit der Aggression sozialer Ausgrenzung und politischer Gewalt konfrontiert, führt einerseits zum Tod der Märchen – »Ich weiß, ich weiß: die Märchen sind tot.« – und zum Erwachen des Titelhelden, der vom Träumer zum tatkräftigen Retter mutiert: »Ihr kennt mich nicht! Der Träumer ist erwacht!« –, während sich hier andererseits ein anderer Begriff von Traum und Märchen andeutet, eine Art »Lebenstraum«: in der Trost und Heilung versprechenden Verbindung zu Gertraud nämlich. Diese Perspektive des Paares wird im Wechselgesang des Nachspiels fortgeführt, wenn Gorge Gertraud als seine »Prinzessin im schlichten Kleid« apostrophiert, »du mein Traum, du selige Wirklichkeit«, und wenn beide sich darin einig sind, er habe bei ihr »die Märchen gefunden«, ausruft: »Bei dir, da durft' ich zum Leben gesunden.«

Die Komposition der drei Teile lässt sich unschwer als dialektisches Schema identifizieren. In ihm geht aus der Konfrontation mit der sozialen Gewalt, die zum Tod des fantastischen Märchens führt, ein anderes Märchen hervor: der Traum vom zufriedenen, ebenso tätigen wie wohlthätigen Paar, das sein Erbe antritt und im Interesse der Gemeinschaft mehrt. Insofern Gorge und Gertraud aber als Außenseiter gekennzeichnet sind, die Spott und Verfolgung ausgesetzt waren, erhält diese Befriedung eine zusätzliche Bedeutung als Integration des Anderen in die tätige Gesellschaft. Diese ist einer doppelten Anerkennung geschuldet: der Anerkennung der sozialen Ordnung und des Märchenstatus seiner Sehnsuchtsbilder durch den Träumer auf der einen Seite und

umgekehrt der Anerkennung des Paares durch die Gemeinschaft.

Auch in dramaturgischer Hinsicht können die drei Teile des Triptychons klar unterschieden werden: Der erste Akt gestaltet ein Gegeneinander von dörflicher Sphäre, die durch Arbeit und Tanz gekennzeichnet ist, und Görge's Sehnsuchtsmotiv. Hier sind die Anspielungen an Wagners TRISTAN-Klänge am dominantesten. Der zweite Akt ist eine Art *rite de passage* durch Ausgrenzung, Verzweiflung, Todesnähe, Klage und Trost, wobei das Motiv der Verfolgung durch den Mob mit dem Klage- und Trostgesang von Görge und Gertraud wechseln, der in eine pfingstliche Erweckungsszene mündet. Hier sind die Anklänge an Wagners Bühnenweihfestspiel PARSIFAL am deutlichsten. Der dritte Akt bzw. das Nachspiel ist eine Art Pastorale mit Erntedank und Herrendank. Diese dialektische Komposition erscheint wie eine Allegorie von der Sehnsucht, der Ausstoßung und der Integration des Anderen in die tätige Welt. Erst über die Zerstörung des fantastischen Märchens wird der Traum von einer Wirklichkeit entworfen, die das Andere/Fremde in sich aufgenommen hat, – mit anderen Worten: ein Traum der Moderne. Dieser fortschrittsgeschichtliche Traum wäre damit allerdings selbst als ein anderes Märchen charakterisiert.

### Ein Drama sozialer Gewalt

Allerdings geht das komplexe Geschehen der Oper, insbesondere das nicht einfach durchschaubare Geschehen des zweiten Aktes nicht in diesem Schema auf. Der Schauplatz des zweiten Aktes ist mehrfach markiert: Es ist Pfingsten, und in historischer Hinsicht spielen die Ereignisse während eines Bauernaufstandes in der Franzosenzeit oder nachnapoleonischen Zeit (das ist nicht eindeutig klärbar). In der Figur des Kaspar, Anführer der Bauern, wird die Stimme des Volkes laut. Ihm sind Freiheit und Brot dringlicher als die nationale Frage: »ob wir deutsch oder fränkisch heißen, das schafft uns zum Herd kein Huhn!« Und: »Wir wollen die Herrn, die dort im Schloß unsern Schweiß verpressen / ein bäuerisches Lied dazu hören lassen. ... Und wenn wir alle

beisammen, / stecken wir das Land in Flammen.« Dadurch, dass gerade aus dem Innern dieses volkstümlichen Aufbegehrens eine aggressive Verfolgung sozialer Außenseiter entsteht, wird der zweite Akt auch als Kritik einer spezifischen sozialen Gewalt lesbar.

Die Bedeutsamkeit der Frage, in welcher Umgebung die Handlung angesiedelt sein sollte, für die Komposition geht schon aus Zemlinskys Brief an Schönberg vom 14. Oktober 1902 hervor, in dem er die erste Idee zu seiner Oper formuliert. Eigentlich habe er erst die Figur zur Idee, für die er durch Heinrich Heines Gedicht *Der arme Peter* angeregt wurde: »der ideale junge Schwärmer oder Träumer (ich weiß noch nicht, in welchem Milieu)«. Trotz dieser Unsicherheit hatte Zemlinsky eine ungefähre Vorstellung vom sozialen Kontext, in dem die Oper angesiedelt sein sollte, denn wenige Zeilen später formuliert er zwei Varianten: »Das Ganze in einem Dorfe oder einer kleinen Stadt am Rhein. Ich weiß eben noch nicht: Landleute oder Kleinbürger, im letzten Fall der arme Peter ›ein Künstler‹ ist oder ein schönes Gewerbe hat wie Goldschmied oder dgl.«<sup>7</sup> Mit der Entscheidung für die Landleute entfiel dann die Gestaltung des Träumers als Künstler, dennoch trägt die dörfliche Gemeinschaft in der Oper durchaus kleinbürgerliche Züge. Doch es ist eben dieses dörfliche Umfeld, das sich anfangs »nur« spöttisch und befremdlich gegenüber dem in seiner Bücher- und Märchenwelt versunkenen Görge verhält, aus dem dann aber jene Aggressivität und Verfolgungsgewalt hervorbricht, die den zweiten Akt bestimmt. Angedeutet wird diese Gewalt bereits im ersten Akt, und zwar doppelt, durch zwei verschiedene Stimmen: von Grete und vom Chor.

In der ersten Szene ist es die Stimme Gretes – Müllerstochter und vom Vater dem Mühl-Erben Görge zur Braut bestimmt –, die sich zornig erhebt: »Deine Bücher sollte man alle verbrennen!« Diese Äußerung weist voraus auf den zweiten Akt, in dem sich die Gewalt der aufgebrachtten Dorfbewohner gegen Gertraud richtet, die als Brandstifterin und Hexe diffamiert wird, einer Gewalt, die darin eskaliert, dass ihr Haus angezündet wird. Insofern lässt sich auch bei die-

sem Motiv an Heinrich Heine denken. Aus dessen Tragödie *ALMANSOR* (1821) stammen die im 20. Jahrhundert – womöglich zu oft – zitierten Verse: »Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher / Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.«<sup>8</sup> Die Außenseiterrolle Görge's ist dabei mehrdeutig und vielschichtig: Während er zunächst als Einzelgänger und Taugenichts erscheint, wird er im zweiten Akt zum umherirrenden Outlaw, dessen Geliebte gar als vogelfrei bezeichnet wird.

Mit dem Bezug auf Heines *Armen Peter* wird zudem die gesellschaftliche Ausgrenzung der Juden zitiert. Denn in Heines unter dem harmlos anmutenden Titel *Junge Leiden* zusammengestellten Gedichten der Jahre 1817–21, die demnach zu genau jener Zeit entstanden sind, in der die Opernhandlung spielt, begegnet immer wieder das Bild eines Jünglings, der vom Liebesglück ausgeschlossen ist, als Chiffre für die Ausgrenzung aus der Gesellschaft. Der umherirrende Görge trägt damit auch Züge des ewigen Juden. Dieses Motiv lag für Zemlinsky nicht fern. So war z. B. in dem Kaiser-Jubiläums-Theater in Wien in den ersten Jahren nach seiner Gründung 1898, bevor es 1903 von Rainer Simon übernommen und zur Volksoper wurde, an der Zemlinsky dann Kapellmeister war, so war dort zuvor die Aufführung von Werken jüdischer Künstler ebenso wie die Anstellung jüdischen Personals verboten gewesen, – um nur einen Indikator des antisemitischen Wiener Milieus am Fin de Siècle zu nennen, dessen Kultur durch so viele aus jüdischem Hause stammende Intellektuelle und Künstler geprägt ist. Vor diesem Hintergrund mag der beschriebene apologetische Traum einer Integration des Anderen in die bürgerliche Gemeinschaft durchaus in einem etwas anderen Licht erscheinen.

### Ein Drama der sozialen Ordnung

Doch präsentiert sich Zemlinskys Oper nicht nur als soziales Drama, sondern auch als Drama des Sozialen. Die Wiederholung der zitierten bücherfeindlichen Geste Gretes erfolgt darin in der sechsten Szene des ersten Akts, als die Stim-

me des Chors die mütterliche Märchenstimme, der Görge lauscht, mit der Drohung konterkariert: »Dann kommt der Hans, / dann kommt der Vater, / die holen Deine Bücher herbei / und reißen sie entzwei. / Und die Blätter, die frisst der große Kater.« Der Chor verkündet hier ein Wissen um das Gesetz des Vaters, das in die Traumbilder einbricht, die der mütterlichen Sphäre zugeordnet sind, ein Gesetz, das als potenziell gewaltsam erscheint. Dass Hans als Doppelgänger dieser väterlichen Ordnung angekündigt wird, stimmt mit dem nahezu triumphalen Auftritt seiner Figur als Konterpart zu Görge überein: aus dem Krieg zurückgekehrt, sich jeglicher Eroberung gewiss, wird Hans von allen begrüßt und allgemein bewundert. Gretes Ausruf: »Der Hans! Der Hans!« wird durch den Chor sekundiert: »Ja, ja, der Hans, unser Hans ist da!« (I.4)

Als Gegenspieler von Görge wird Hans auch musikalisch charakterisiert. In seiner Analyse der Leitmotivtechnik der Oper hat Burkhard Rempe einzelne Themen unterschieden, wie: erstens das Traum-Thema, zweitens das Görge-Thema, drittens das Märchen-Thema, viertens das Thema der Traumvision: »Aufschluss über die Semantik der Themen«, so Rempe, »ergeben insbesondere ihre Krebs- und Umkehrungsformen. Die Umkehrung von Thema 2 zum Beispiel erscheint als Thema des Hans, des Gegenspielers im ersten Akt, während die Krebsform des Anfangs von Nr. 1 später im 2. Akt die Absage Görge's an die bäuerliche Revolution unterstreicht.«<sup>9</sup>

Diese Gegenstellung von Hans und Görge ist in ein dramaturgisches Deutungsmuster eingebunden, in dem soziale Gewalt und das Gesetz des Vaters zusammenfallen. Mit Bezug auf Schreker und sein Libretto *DER FERNE KLANG* hat Antony Beaumont bemerkt, dass Schreker der erste gewesen sei, der »das Potenzial der Psychoanalyse für das Theater erkannte und die Freudsche Theorie mit der Märchenoper überzeugend kombinierte«.<sup>10</sup> Diese Aussage ist insofern zu modifizieren, als *DER FERNE KLANG* nicht die erste Oper ist, die an dieser Schnittstelle angesiedelt ist, wie ohnehin das Genre der Märchen zahlreiche Anschluss-

stellen für psychoanalytische Deutungen ermöglicht. So inszeniert beispielsweise die sechste Szene des ersten Aktes vom TRAUMGÖRGEN die bereits zitierte Traumvision, den Einbruch des väterlichen Gesetzes in die Hingabe Görges an eine narzisstische Regression; in ihr sind mütterliche Stimme, Bachrauschen und Märchenzitate zu einem einzigen Klangfeld verwoben.

Diese Komposition einer aus Gegensätzen und Gegenspielen entfaltenen Dynamik scheint so gar nicht zur Charakterisierung der musikalischen Struktur der Oper zu passen, die durchweg als undramatisch beschrieben wird. Denn für die Musik des TRAUMGÖRGEN ist wiederholt hervorgehoben worden, dass sie durch die Ausbreitung von Klangflächen und eine irisierende Wirkung geprägt sei,<sup>11</sup> die an Wagners Naturszenen und an Mahlers Naturklangvorhang erinnert.<sup>12</sup> Sie entfalte ihre Themen aus einem Minimum an Ausgangsmaterial, mit Hilfe einer gleitenden, teils in sich kreisenden Harmonik, die eher einem reflektierenden als handelnden Gestus entspricht.<sup>13</sup> Oder es heißt, dass motivische Polyphonie und eine Technik verzögerter Auflösung die für Zemlinskys eigene Tonart herstellen.<sup>14</sup> Von Zemlinsky selbst ist aber überliefert, dass er bei der Oper durchaus an Tragik dachte. So schreibt er in der ersten Mitteilung zur Opernidee in dem bereits zitierten Brief an Schönberg: »ich glaube, es liegt riesig viel wahre Tragik darin.«<sup>15</sup> Nachdem offenbar gerade dieser Punkt von Schönberg missverständlich aufgenommen worden war, erläutert Zemlinsky noch einmal seine Idee. Die tragische Wirkung solle allein aus der Individualität eines traurigen Menschen entstehen, womit Zemlinsky auf einen modernen Begriff des Tragischen rekurriert, wie er von Peter Szondi für das Theater des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt worden ist. Der Agon der Tragödie hat sich darin in eine unauflösliche tragische Konstellation transformiert, die dem Subjekt der Moderne eigen ist.<sup>16</sup> In dem zitierten Brief erläutert Zemlinsky seine Idee der »wahren Tragik« mit Beispielen: »Ich denke dabei an WERTHER, an FUHRMANN HENSCHEL, ja an TRISTAN. Wo ist hier die große Idee einer Lebensansicht oder für die Allgemeinheit zu suchen? In einem Fall der Liebende,

der in den Tod geht, weil er die Frau seiner Liebe nie besitzen kann. Dann der von Schicksalsschlägen Verfolgte, der sich sagt: für mich gibt es einfach nichts mehr zu hoffen – kein Glück! Und über Tristan sind wir uns klar – eigentlich nicht mehr wie bei Werther! Irre ich mich? Darum will ich auch meinen Stoff in einem realen, kleinen Milieu halten!«<sup>17</sup> Mit Blick auf diese Überlegungen des Komponisten ließe sich Zemlinskys Opernidee als ein Vorhaben umschreiben, in dem es um Tristan und Isoldé auf dem Dorfe geht.

Und tatsächlich kann die Oper DER TRAUMGÖRGE als eine Art (klein-)bürgerliches Trauerspiel beschrieben werden, – ein Trauerspiel, das allerdings etliche Momente der Tragödie zitiert. Zu letzteren gehört vor allem der Chor, ein Formelement aus der antiken Tragödie, das in der Oper vom traurigen Göрге auf dem Dorfe seltsam fremd wirkt: eine Art Nachleben der Antike in der modernen Oper. Allerdings ist die Trauer Görges von einer besonderen Art. Während im ersten Akt Grete wegen seiner traurigen Verfassung in ihn dringt und ihm die »kuriose Geschichte« seiner Traumerscheinung entlockt, deren Preisgabe seine Verspottung und Flucht auslöst, verfällt er im zweiten Akt durch die Begegnung mit der gleichgestimmten Gertraud in ein düsteres Lamento. Nach Gertrauds Monolog in der sechsten Szene, der nach Regieanweisung »voll bitteren Hohnes beginnend« klingt, »nach und nach zu leidenschaftlichen Trotz steigernd«, folgt der Auftritt Görges, »merklich gealtert, verwahrlost in der Erscheinung«. Gertrauds Hinweis auf Pfingsten entlockt nun auf seiner Seite das – höhnische – Bild eines zur bürgerlichen Konvention entleerten christlichen Feiertags: »Und morgen werden Männlein und Weiblein sich putzen, / Gottes Lämmlein werden fromm den Sabbath nutzen, / schneeweiß im Gebet sich baden – / wir nur bleiben Raben, / wir sind nicht zum Fest geladen.« Diese zunächst moderate Kritik an einer pervertierten christlichen Gemeinschaft deutet bereits auf die darin gebundene latente Gewalt hin. Und tatsächlich werden die Dorfbewohner ihre Hatz auf die als Hexe verfolgte Gertraud später als »Christenpflicht« bezeichnen.



Für GÖRGE und GERTRAUD setzt ihre Begegnung und die gegenseitige Spiegelung ihrer Gestalten und ihres Geschicks eine Sequenz der Klage und der Selbstbespiegelung in Gang: verfolgt von Schmach und Spott, ein gehetztes Tier sie, bettelarm und zerlumpt an Leib und Seele, eine Bettelleiche er, betrachten sie sich als »Gottes Lumpenkram«. Gestus und Tonlage wechseln zwischen Klage, Trost und Entrückung – unterbrochen von der kurzen Hoffnung GÖRGES auf tätige Teilnahme am Aufstand und der nachfolgenden um so aggressiveren Ausstoßung. – Diese Szenen werden immer deutlicher überlagert durch das Pfingstmotiv, durch eine sakrale Bildlichkeit und Rhetorik, welche die Verbindung des Paares in einen apokalyptischen Zusammenhang stellt und schließlich in Erweckungs- und Erlösungsmotiven münden lässt.

### DER TRAUMGÖRGE als Pfingstweihspiel

Die Verwandlung der Pfingstszenerie vom Feiertag im dörflichen Festkalender – der vor allem dadurch aus dem Alltag herausfällt, dass der Wirt für den zu erwartenden Andrang der Feiernden zusätzliches Personal benötigt – in eine sakrale Szenerie ereignet sich in der elften Szene des zweiten Akts über den Auftritt Gertrauds im Bild einer Heiligen. Sie will in den Tod gehen, nachdem das eben sich andeutende – heilige, wunderbare – Glück ihrer Verbindung mit GÖRGE durch dessen verkündeten Anschluss an die Rebellion ihr den Geliebten wieder entzogen hat. Die Regieanweisung präsentiert sie als Märtyrerin: (*Auf der Schwelle steht Gertraud mit gelöstem Haar, in ihrem Confirmationskleid, das Kreuz auf der Brust, den Kranz im Haar, totenbleich*). Diese Erscheinung – Zitat aus der Malerei der Jahrhundertwende, an Ophelia und ähnliche Opferfigurinen erinnernd – wird von GÖRGE offensichtlich mit seinem Traumbild aus dem ersten Akt in Verbindung gebracht. Indem ihn sein Gegenüber jetzt aber, im Unterschied zu seiner früheren Märchenerscheinung, mit der Sterblichkeit der Kreatur konfrontiert – »Fühlt man erst Eins: das Leben und den Tod.« –, wird er buchstäblich ergriffen. Ihre Bereitschaft zum Opfer evoziert in ihm einen Wandel, durch den er in ihr, der Geliebten, ein heiliges Got-

tesgeschenk erkennt: »Ich Narr, der das Heiligste zerstört, das ihm sein Gott beschert.«

Nicht nur durch dieses Stichwort des Narren erscheint GÖRGE wie ein moderner Parsifal, dessen Erkennungsmotiv bei Wagner, »durch Mitleid wissend, der reine Tor«, durchaus auch auf Zemlinskys Titelhelden passt. Was Parsifal in seiner Kundry-Begegnung zum Ausdruck bringt: »Nein! Nein! Nicht die Wunde ist es. [...] Das Sehnen, das furchtbare Sehnen« –, gilt auch für den TRAUMGÖRGEN. In Kundry–Gertraud hat der dörflich-kleinbürgerliche Parsifal nicht nur seine Versucherin und Trösterin, sondern auch seine Partnerin gefunden, der er in Klage und Trost verbunden ist. Durch die Milieu-Entscheidung Zemlinskys ist Wagners Runde der Graalshüter ins Dorf verlagert: die christliche Dorfgemeinschaft als kleinbürgerliche Erben der mittelalterlichen Kultgemeinde. Und an die Stelle des Passionsmotivs und der Wiederauferstehung ist hier ein Erweckungserlebnis getreten, das den Wiedereintritt des Helden ins soziale, tätige Leben zur Folge hat, – damit die Wunde geschlossen werde. Wenn der Ausgestoßene, der aus der christlichen Dorfgemeinschaft Vertriebene, selbst zur Wunde der Gemeinschaft geworden ist, dann mündet der Traum von der geschlossenen Wunde bei Zemlinsky/Feld im Bild einer Versöhnung auf Erden: im Nachspiel der Oper, das eine Sozialutopie entwirft, die sozialen Frieden und Erstarrung zugleich bedeutet.

### Die christliche Dorfgemeinschaft der »schlecht getauften Christen«

Der zitierte Augenblick, in dem GÖRGE die Geliebte als »Heiligstes« erkennt, wirkt wie eine Offenbarungsszene und leitet die Peripetie der Oper ein. Deren Schauplatz verwandelt sich nun – über ein pfingstliches Erweckungsereignis – von einem Drama des Sozialen in eine Art Weihspiel erweckten, guten bürgerlichen Lebens. Wenn in diesem Zusammenhang der »Feierabend« ausgerufen wird, dann wird über zwei Stimmen – die Stimme des Dorfes (Marei), die Stimme des heiligen Paares (Görge) – ein in zwei entgegen-

gesetzte Bedeutungen aufgespaltener Sinn des Wortes evoziert: Feierabend als Abschluss des profanen Arbeitstages dort und als Abend eines irdischen Lebens voll Mühsal und Not hier. Die doppelte Semantik des Feierabends wird im Folgenden verstärkt und im Feuermotiv radikalisiert, wenn das rote Licht der Pfingstfeuer, das zum Symbol für Görge's Erweckungserlebnis wird, mit denjenigen Flammen kontrastiert wird, in denen das Haus Gertrauds aufgeht, als die johlende Menge sich mit Steinen und Fackeln darauf stürzt, – und dieses alles im Namen des heiligen Wortes: »Die ist frei nach heiligem Wort! / Haltet den Satan fern. Nur Mut. Packt sie! / Alle guten Geister, loben Gott den Herrn.«

Die Pogromstimmung erscheint in dieser Szene deutlich als ein heiliger Krieg, der aus der latenten Gewalt einer profanierten christlichen Gesellschaft entsteht. Gerade aus der verformelten Rhetorik christlicher Moral entspringt die Gewalt. Die oft kritisierten Sprachformeln des Librettos sind tatsächlich das Medium einer latenten Aggressivität, die im Verfolgungstrieb gegen Gertraud manifest wird. Insofern ist die formelhafte Sprache ein wichtiges dramaturgisches Mittel zur Realisierung des gewählten Milieus. Zemlinskys und Felds Kritik der Gewalt ist als Reflexion einer spezifischen Säkularisierung zu verstehen. Der sakralen Ursprünge ihrer kultischen Festtage verlustig gegangen, bricht aus der zur Konvention herabgesunkenen christlichen Kultur jene archaische Gewalt hervor, die durch die Begründung der christlichen Gemeinde als einer Sühnegemeinschaft, die sich über die Nachfolge zur stellvertretenden Passion Christi zusammenschließt, gerade befriedet werden sollte. Eine solcherart säkularisierte Gesellschaft fordert neue Opfer. Auch diese kritische Perspektive lässt sich mit Heinrich Heines Analysen zur deutschen Religions- und Philosophiegeschichte untermauern. Er – ähnlich wie nach ihm Sigmund Freud – ging davon aus, dass der Geschichte der deutschen Nation als einer gleichsam »schlecht getauften« germanisch-archaischen Kultur das Problem einer latenten Gewaltbereitschaft eingeschrieben ist. In der *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, mit der Heinrich Heine 1834 den Franzosen die deutsche Überlieferung seit Luther näher zu

bringen suchte, heißt es: »Das Christentum – und das ist sein schönstes Verdienst – hat jene brutale, germanische Kampfart einigermassen besänftigt, konnte sie jedoch nicht zerstören, und wenn einst der zähmende Talisman, das Kreuz, zerbricht, dann rasselt wieder empor die Wildheit der alten Kämpfer, die unsinnige Berserkerwut, worin die nordischen Dichter soviel singen und sagen. [...] Es wird ein Stück aufgeführt werden in Deutschland, wogegen die französische Revolution nur wie eine harmlose Idylle erscheinen möchte.«<sup>18</sup> Sigmund Freud hat diesen Gedanken am Vorabend des Dritten Reiches, als er selbst ins Exil ging, fortgeschrieben und direkt auf das Phänomen des Judenhasses bezogen. In *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* geht er davon aus, dass die tieferen Wurzeln des Judenhasses aus dem »Unbewussten der Völker« wirken; und er erinnert daran, dass all jene Völker, die sich »heute im Judenhass hervortun«, erst in späthistorischen Zeiten, oft unter Zwang, Christen geworden seien: »Man könnte sagen, sie sind alle »schlecht getauft«, unter der dünnen Tünche von Christentum sind sie geblieben, was ihre Ahnen waren, die einem barbarischen Polytheismus huldigten. Sie haben den Groll gegen die neue, ihnen aufgedrängte Religion nicht überwunden, aber sie haben sie auf die Quelle verschoben, von der das Christentum zu ihnen kam.«<sup>19</sup>

In Zemlinskys TRAUMGÖRGE wird das Motiv der Gewalt einer profanierten christlichen Kultur mit dem Motiv einer Erneuerung beantwortet, das sich historisch auf jene Erweckungsbewegungen bezieht, die Ende des 19. Jahrhunderts als Pfingstbewegungen entstanden sind.<sup>20</sup> Mit dem Stichwort des Feierabends entschließt sich Görge nämlich, Gertraud zur Frau zu nehmen und sein Erbe anzutreten: »Ich hab mein Erb und Eigen, mir war es nichts, / nun will ich dir es zeigen.« Die Szene wird damit als eine Art sakraler Erneuerung des Feiertags lesbar, dessen Profanierung zum entleerten christlichen Festtag durch die Konfrontation mit der latenten Gewalt der christlichen Gesellschaft aus der Perspektive der Ausgestoßenen auf eine ursprüngliche sakrale Bedeutung zurückgeführt wird. Und tatsächlich zitiert die Szene das Pfingstwunder, wenn Görge im Angesicht des ro-

ten Lichts der Pfingstfeuer singt: »Der Geist des Herrn ist ausgegossen, befriedend über Nah und Fern, / und sichernd hält ein Bund umschlossen / die Kreatur und ihren Herrn.« Hier ist für ihn das Wunder im religiösen Sinne, das heilige Wunder, endgültig an die Stelle des Märchenwunders getreten. Wenn es im Nachspiel heißt, Götze habe bei Gertraud sein Märchen gefunden, dann wird der Traum des wohl-tätigen Lebens dort also als Synthese von fantastischem und heiligem Wunder erkennbar. – Da im TRAUMGÖRGEN die pfingstliche Erweckung zur Befriedung in einer bürgerlichen Existenz führt, haben wir es hier allerdings mit einer sehr komplexen Dialektik der Säkularisierung zu tun. Denn die Kritik der Profanierung verbindet sich nicht nur mit einer Resakralisierung der Pfingststoffentbarung, sondern diese Erweckung wird wiederum als Entscheidung zum tätigen Leben inszeniert, das dadurch gleichsam geheiligt wird.

Das apokalyptische Motiv kommt darin zum Ausdruck, dass der Weg zum neuen Leben die beiden Protagonisten durch die Niederungen der Kreatur führt, – als »Gottes Lumpenkram«. Indem die beiden im zweiten Akt durch die dörfliche Gemeinschaft ihrer Mitmenschlichkeit beraubt werden, gehen sie genau jener Momente verlustig, die erst denjenigen Begriff des »Menschen« ausmachen, der sich aus der doppelten Bedeutung des Wortes Leben – natürliches/bloßes Leben und übernatürliches Leben – speist.<sup>21</sup> In der sechsten Szene des zweiten Akts verdichten sich die Bilder, mit denen Götze und Gertraud als Kreatur erscheinen, »in den Staub getreten«: »Wie ein schmutziges Tier,« ein »totgehetztes Tier«, »bettelarm, an Leib und Seele, ein Geschöpf, das Gott erbarm« und: »Stets dasselbe, stets das Gleiche, / eine arme Bettelleiche / schlepp ich mich entseelt und bloß / und der Herr, der Herr ist groß.« Gerade in dieser Position als buchstäblicher Un-Mensch, durch den Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft auf die Kreatürlichkeit zurückgeworfen, erkennen sich die beiden als Gottes Geschöpfe wieder und werden schließlich durch einen *rite de passage* durch die Existenz als Kreatur zum tätigen und wohl-tätigen, bürgerlichen Menschen geläutert.

## Die Klage der Kreatur und die Schöpfung

Das Motiv der Kreatur verweist auf den zeitgenössischen Zusammenhang eines kulturellen Diskurses, den Walter Benjamin paradigmatisch an der Gestalt von Karl Kraus untersucht hat. So hat er gezeigt, dass der Begriff der Kreatur das Symptom eines theologischen Erbes in einer Welt ist, in der die Schöpfungsidee sich in eine konfessionelle Ordnung verwandelt hat, – anders gesagt: in der der religiöse Ritus zur Konvention geworden ist. Kraus' Kreaturbegriff, so Benjamin, »enthält eine theologische Erbmasse von Spekulationen, die zum letzten Mal im 17. Jahrhundert aktuelle, gesamteuropäische Geltung besessen haben.«<sup>22</sup> Zwar sind diese nicht unverändert gültig, vielmehr habe sich am theologischen Erbe des Kreaturbegriffs seither eine Wandlung vollzogen, um im »allmenschlichen Kredo österreichischer Weltlichkeit«<sup>23</sup> zum Ausdruck zu kommen. Die Gestalt von Karl Kraus, mit dem Alexander Zemlinsky übrigens die Polemik gegen die Caféhaus-Kultur Wiens teilte, wird in Benjamins Essay in einer Position an der Schwelle zwischen Schöpfung und Weltgericht charakterisiert, als Stimme, die in der »Spanne zwischen Schöpfung und Weltgericht« operiert, ohne eschatologische Erfüllung oder geschichtliche Überwindung zu finden: »Keht er der Schöpfung je den Rücken, bricht er ab mit Klagen, so ist es nur, um vor dem Weltgericht anzuklagen.«<sup>24</sup>

Für unseren Zusammenhang ist dabei besonders interessant, dass die Sprache der Kreatur die Klage ist. Wenn vor dem Weltgericht nurmehr der Gestus der Anklage gehört wird, die Klage aber, die sich eigentlich an die Schöpfung adressiert, keinen Adressaten mehr hat, dann wird die Oper zu einem Raum, in dem die Stimme der Klage noch hörbar wird, – dort, wo die Stimme nicht als Aussage, sondern als Äußerung von Leidenschaften wahrgenommen wird. In der Oper DER TRAUMGÖTZE begegnet die Klage der Kreatur als nahezu melancholische Lamentation, wenn im zweiten Akt die Klage in Trosttöne hinüberspielt. In musikgeschichtlicher Perspektive werden Zemlinskys Kompositionen gern mit dem Verschwinden eines pathetischen Tons

aus der Oper verbunden. Das mag für die tonale Struktur richtig sein. Ohne Pathosformeln sind Zemlinskys Opern allerdings nicht, Pathosformeln im Sinne des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg. Mit diesem Begriff verband Warburg keineswegs eine Ausdrucksweise extremer, gar übertriebener oder unangemessener Leidenschaft, sondern ein Repertoire von Gebärden, mit denen die Sprache der Künste auf vergangene Ausdrucksformen der Leidenschaft zurückgreift. In denselben Jahren, in denen Zemlinsky das Projekt seiner Oper entworfen hat, hat Aby Warburg an dem Konzept der Pathosformel gearbeitet; und dabei haben seine Studien zur Operngeschichte eine wichtige Rolle gespielt.<sup>25</sup>

Im Falle der Oper DER TRAUMGÖRGE sind es die Klage der Kreatur und die Pathosformeln des Heiligen, mit denen vormoderne Affekte in die Opernsprache des 20. Jahrhunderts transportiert und transformiert werden. Damit stellt sich die Oper in der Moderne als Schauplatz für das Nachleben von Pathosformeln dar – trotz oder vielleicht gerade wegen der musikalischen Struktur gleitender Harmonik. – In seinen operngeschichtlichen Schriften hat Michel Poizat die Oper als diejenige Gattung beschrieben, deren stimmliche Ausdrucksgebärden und musikalische Figuren an der Schwelle zur Transzendenz operieren. So sieht er im Motiv der göttlichen und teuflischen Stimme in der Oper die Spur

dessen, was in der menschlichen Rede »mit der Sphäre des Göttlichen oder des Engelhaften in Verbindung gebracht« wird. Wenn die Stimme auch, »insbesondere nach dem Fall Adams nurmehr eine entwertete Spur ist, eine verarmte Spur, elend durch ihr menschliches Wesen gezeichnet, unvollkommen und ganz und gar außerstande, sich über sich selbst zu erheben, um sich, wenn auch nur von fern, dem Ideal zu nähern, welches für sie die göttliche Transzendenz darstellt.«<sup>26</sup> Die Kreatur, die sich anschickt, sich mit Hilfe der Stimme über das bloße Leben zu erheben, wäre damit als Verkörperung der Oper in der Moderne zu verstehen. Vor diesem Hintergrund ist DER TRAUMGÖRGE – der Titelheld ebenso wie die gleichnamige Oper – eine Art Allegorie auf die Oper der Moderne.

Damit wäre weniger das Märchen vom wohlthätigen befriedeten Leben, das Zemlinskys Oper in ihrem Nachspiel entwirft, als – unheimlicher – Traum der Moderne zu verstehen. Eher ist es die Stimme der Oper, die auf eine Sphäre verweist, die aus der Ordnung des Sozialen weitgehend verschwunden ist und die damit zum Schauplatz wird, auf dem Affektartikulationen und -modulationen ihr Recht behaupten, die in der Ordnung des Profanen als »pathetisch« tabuisiert sind.