

A black and white portrait of Alexander von Zemlinsky, a man with dark hair, wearing a dark suit, white shirt, and tie. He is resting his chin on his right hand, looking thoughtfully towards the camera. The background is dark and out of focus.

Alexander von Zemlinsky
und die Moderne

DEUTSCHE OPER BERLIN

nicolai

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2009 Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin
Printed in Germany

Redaktion: Katharina John, Berlin
Gestaltung: Marta Cyrocki, Berlin

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-89479-574-0

Unter www.nicolai-verlag.de können Sie unseren Newsletter abonnieren, der Sie über das Programm und aktuelle Neuerscheinungen des Nicolai Verlags informiert.

www.nicolai-verlag.de

Alexander von Zemlinsky und die Moderne

Interdisziplinäres Symposium
vom 31. Mai bis 3. Juni 2007

Herausgegeben von **Katharina John**

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

besitzen, möchte er mit anderen teilen, er kennt nicht die Bescheidung im Glück: Er verleitet seinen Freund Gyges dazu, sie beim Entkleiden zu beobachten. Gyges übernimmt mit Hilfe des Rings die Jupiter-Rolle und verbringt die Nacht mit Nyssia, die glaubt, in Kandaules Armen zu liegen. Gyges bereut seine Tat und offenbart sich Nyssia – das Motiv der Selbstenttarnung. Aber anders als in der antiken Vorlage ersticht sich Nyssia nicht ob der zugefügten Schmach, sondern befiehlt Gyges, Kandaules zu töten, und erhebt ihn zum neuen König. In einer Dreiecksgeschichte wie der FLORENTINISCHEN TRAGÖDIE gibt die Getäuschte wie in KLEIDER MACHEN LEUTE dem Täuschenden seine Existenz zurück. Sie versöhnt Gyges mit seiner Identitätsspaltung und reinigt sich dadurch selbst von der erlittenen Schmach.

Die innere Konsequenz, mit der Zemlinskys Opern um die Themen Verwandlung und Selbsterkenntnis kreisen, ist deswegen so beeindruckend, weil Zemlinsky – anders als andere nachwagnerische Komponisten wie etwa die ihm nahe stehenden Schreker und Schönberg – den Text zu seinen Opern nicht selbst schrieb. Vielmehr musste er nach Vorlagen suchen, in denen er die Probleme wiederfand, die ihm am Herzen lagen. Zunächst ließ er solche Vorlagen durch Librettisten umarbeiten. Mit den beiden Wilde-Einaktern EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE und DER ZWERG wandte er sich dann der Literaturoper zu, in der Dramen für die Sprechbühne durch mehr oder weniger behutsame Kürzungen zum Libretto umgearbeitet sind. In den Jahren dieser Umorientierung – es sind die frühen zwanziger Jahre – beginnt Zemlinsky viele Opernprojekte, darunter die Verkleidungskomödie DER HEILIGE VITALIS nach

Keller, die er aber nicht vollendet. Der Übergang von der Libretto-Oper zur Literatur-Oper korreliert mit dem Wechsel von Handlungsmotiven der Verkleidung zur Thematik der inneren Verwandlung. Mit dem Wechsel des Genres vollzieht sich zugleich eine immer mehr vertiefte Einsicht in die Krise des modernen Ichs.

Die gewählten Sujets sind der Musik, mit der sie sie verbinden sollen, nicht äußerlich. Musik und Drama sind – nicht erst seit Wagner – durch ihre je eigene Syntax bzw. Dramaturgie unlösbar aufeinander bezogen. Das Gedankenspiel, Mozart hätte mit seiner musikalischen Sprache den TRISTAN nicht komponieren können, lässt sich auch umkehren: Wagner hätte mit der seinen auch COSI FAN TUTTE nicht komponieren können. Die Geschichte der Musik ist keine Geschichte eines musikalischen Fortschritts. Vielmehr sind in jeder Epoche, die »unmittelbar zu Gott« ist, wie Leopold Ranke sagte, Musik und Drama noch vor allem Ausdruck mehr oder weniger bestimmter Gefühle durch Strukturen verbunden, die einander ähnlich sind. Das rührt an eine Eigenart der Musik, die seit Adorno der »Stand des Materials« genannt wird. Schönberg hat in seiner »Harmonielehre« die komplexen Klänge, die in mehreren Tonarten zu Hause sind und zwischen ihnen hin- und herwandern, mit der Hellsichtigkeit des Betroffenen »vagierende Akkorde« genannt. In Zemlinskys Opern verbindet sich eine Musik, die zwischen mehreren tonalen Zentren wandert, mit dramatischen Stoffen, in denen die Figuren der Verwandlung und Selbsterkenntnis ausgesetzt sind. Selbstreflexion ist das Thema dieser Opern. Als Musikdramatiker fühlt sich Zemlinsky der Aufforderung verpflichtet, die so alt ist wie die Mythen von Jupiter und Ödipus: »Erkenne dich selbst!«

CORINA CADUFF Zürcher Hochschule der Künste, Moderation, PETER GÜLKE, Dirigent, Musikschriftsteller, KATHARINA HACKER, Schriftstellerin, JACQUES LACOMBE, Dirigent und JOACHIM SCHLÖMER, Regisseur.

Die Sinne und die Oper.

Zum Verhältnis von Szene, Musik und Sprache. Podiumsdiskussion am 2. Juni 2007 in der Deutschen Oper Berlin.

Corina Caduff:

Meine Damen und Herren, guten Abend. Ich begrüße Sie zur Podiumsdiskussion *Die Sinne und die Oper. Zum Verhältnis von Szene, Musik und Sprache* mit Peter Gülke, Katharina Hacker, Jacques Lacombe und Joachim Schlömer.

Jede aufgeführte Oper artikuliert sich in Musik und Text, in Ton und Bild, in einer dreidimensionalen Räumlichkeit, mit Körpern auf der Bühne. Dabei entstehen Verhältnisse: Verhältnisse zum Beispiel zwischen Musik und Text, zwischen Text und Bühnenhandlung, zwischen Bühnenhandlung und Orchesterführung usw. Wie stellen sich in der Opern-Inszenierung solche Verhältnisse her? Gibt es dabei so etwas wie einen Wettstreit der Sinne, einen Wettstreit der Künste? Wie verhält es sich bei Joachim Schlömers Inszenierung des TRAUMGÖRGEN mit dem Zusammenspiel von Musik, Sprache und Szene? Was kann die Oper heute leisten, und wie könnte eine Oper der Zukunft aussehen? Zur Diskussion dieser Fragen darf ich Ihnen die Teilnehmer des Podiums vorstellen:

Katharina Hacker, Schriftstellerin aus Berlin. Sie ist Autorin verschiedener Romane, für *Die Habenichtse* hat sie 2006 den Deutschen Buchpreis bekommen. Katharina Hacker hat Texte zur Oper verfasst, zum Beispiel einen Essay über Debussys PELLÉAS ET MÉLISANDE, sie ist der Oper zugewandt und darin als Schriftstellerin auch ein Profi für das Verhältnis von Musik und Sprache.

Jacques Lacombe, der Dirigent des TRAUMGÖRGEN. Er stammt aus Kanada, er dirigiert Ballett, Oper und Konzerte. Er ist hauptsächlich in den USA, in Frankreich und in Ka-

nada tätig, bisweilen auch in Osteuropa. 2002–2006 war er Ständiger Gastdirigent beim Montreal Symphony Orchestra, 2005 hat er hier am Hause debütiert mit DEBUSSYS PELLÉAS ET MÉLISANDE.

Joachim Schlömer, Regisseur des TRAUMGÖRGEN. Joachim Schlömer kommt vom Tanz, von der Choreographie her, er ist seit Jahren als Regisseur im Theater und in der Oper tätig. Zurzeit ist er Künstlerischer Leiter der Tanzsparte der beiden kooperierenden Häuser Freiburg und Heidelberg. In der Inszenierung des TRAUMGÖRGEN haben Joachim Schlömer und Jacques Lacombe zum ersten Mal zusammengearbeitet.

Peter Gülke war in den 1960er und 70er Jahren Dirigent in der DDR. Er ist 1983 in die BRD übergesiedelt und hat sich 1984 beim Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus an der TU Berlin habilitiert. Als erfahrener Dirigent und Musikwissenschaftler ist er hier auf dem Podium der Theoretiker und Praktiker in einem und auch er ist, wie Katharina Hacker, ein Grenzgänger zwischen Sprache und Musik. Sein Buch *Die Sprache der Musik* von 2001 versammelt Essays von Holliger bis Bach.

Lassen Sie uns beginnen mit dem Verhältnis von Musik und Sprache, konkret: mit dem Verhältnis von Partitur und Libretto. Diese zwei Schriften bilden die Grundlage jeder Operaufführung. Herr Schlömer, wenn Sie von einem Opernhaus einen Anruf bekommen und jemand Sie fragt, ob Sie diese oder jene Oper inszenieren wollen, was machen Sie zuerst? Schieben Sie die CD rein oder lesen Sie das Libretto? Oder beides zugleich?

Joachim Schlömer:

Es kommt darauf an, wo ich bin, und ob ich die Musik gerade zur Verfügung habe. Meistens lese ich aber tatsächlich zuerst das Libretto durch und frage mich dabei: Worum geht es? Sind die Themen, die in der Oper angesprochen werden, überhaupt Themen, mit denen ich mich gerade beschäftige? Ich lese also zuerst das Stück und gucke, ob das wirklich in dem Bereich liegt, den ich auch behandeln kann und mag, ob es mit den Sachen, über die ich gerade selber forsche, zu tun hat, ob es irgendwie meine Person oder meine Vergangenheit tangiert. Es muss ja was mit mir selber zu tun haben. Wenn das nicht der Fall ist, dann muss es schon unglaublich gute Musik sein, damit ich es dann trotzdem mache. Genauso war es beim TRAUMGÖRGEN. Als ich das Libretto gelesen habe, habe ich es erst mal gleich wieder zur Seite gelegt, weil ich es einfach schrecklich fand ... Die Musik ist teilweise wirklich großartig, so dass man sich einfach wünscht, dass auch ein entsprechend interessantes Libretto vorliegen würde. – Das wäre jetzt also ein Beispiel dafür, wie die Musik es dann doch irgendwie geschafft hat, mich zu überzeugen, trotz eines haarsträubenden Librettos.

Corina Caduff:

Auf das »haarsträubende Libretto« werden wir auf jeden Fall noch zurückkommen. Herr Lacombe, ist es bei Ihnen umgekehrt, fangen Sie mit der Partitur an?

Jacques Lacombe:

Nicht unbedingt, in der Regel fange auch ich beim Text an, ich setze mich mit der Geschichte auseinander, mit dem Libretto, mit den zeitlichen Bedingungen, unter denen ein Stück entstanden ist. So versuche ich, mich dem Komponisten anzunähern, ich versuche zu verstehen, wovon seine Musik beeinflusst war usw., und dann fängt meine eigentliche Arbeit an. Ich möchte immer gern in die Partitur verliebt sein und hoffe jedes Mal, dass das passiert. Aber grundsätzlich finde ich immer eine Lösung, wenn mir ein Text oder eine Partitur gefällt, manchmal komme ich dabei eher vom Text her, manchmal eher von der Musik. Gerade weil die Annäherung an ein Werk von beiden Seiten aus möglich ist, macht es mir

Spaß, an der Oper zu arbeiten. Es ist immer eine Zusammenarbeit, ich setze mich mit dem Regisseur und mit den Sängern auseinander und finde darüber zu meiner eigenen Interpretation.

Corina Caduff:

Frau Hacker, in Ihren Texten über die Oper bewegen Sie sich zwischen der Beschreibung der Musik und der Beschreibung des Plots hin und her – das ist ja überhaupt ein Problem, das jeder Musikkritiker hat: Er muss die Handlung vermitteln, er muss die Musik vermitteln, und zugleich auch noch die Inszenierung. Was aus meiner Sicht bei solchem Schreiben über Oper interessant ist, sind gerade die Übergänge zwischen dem Schreiben über das Libretto bzw. die Handlung und dem Schreiben über die Musik, dieses Hin und Her also zwischen Musikbeschreibung und Plotbeschreibung. Wie stellen sich für Sie als Autorin solche Übergänge her? Machen Sie das sehr reflektiert und bewusst, oder eher intuitiv?

Katharina Hacker:

Ich wünsche mir natürlich jeweils nichts sehnlicher, als ganz von der Musik ausgehen zu können, idealerweise von der Partitur, nur kann ich das leider nicht. Die musikalische Aneignung ist für mich ein langwieriger Vorgang, weil ich weder Musikwissenschaftlerin noch Musikerin bin, so dass ich ein Stück 20 bis 30 Mal anhören muss, bis sich mir die Möglichkeit eröffnet, darüber etwas zu sagen. Ich bin Autorin, ich muss von der Sprache ausgehen, aber ich wünsche mir immer, dass es nicht so wäre, weil ich das Gefühl habe, dass dadurch eine suggestive Vertrautheit entsteht, eine sich aufdrängende oder sogar wirklich aufdringliche Vertrautheit durch die Sprache. Das krassste Beispiel in dieser Hinsicht war für mich die Beschäftigung mit der ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, weil da der Text so leicht und einleuchtend scheint, dass ich ihm auf den Leim gehe und dann sehr mühsam daran arbeiten muss, um von da ausgehend ein Sprachverständnis zu entwickeln, das dann wiederum mit musikalischer Form und musikalischem Ausdruck in Kontakt tritt.

Corina Caduff:

Herr Gülke, Sie sind Musikwissenschaftler und Dirigent, Sie schreiben und Sie dirigieren – stimmen Sie mit dieser Position von Frau Hacker überein, oder ist es bei Ihnen anders?

Peter Gülke:

Bei mir ist es gar nicht anders, und die drei Auskünfte, die wir gehört haben, stehen sich ja nicht im Wege, weil sie ausgingen von der Frage: Wie gehen Sie heran, wenn Sie gefragt werden, ein Stück zu machen? Eine Überlegung, die mich immer interessiert hat – gerade wenn ich Stücke gemacht habe oder mit Stücken zu tun bekam, von denen ich noch keinen Begriff hatte –, war stets: Ist das ein Text, der Musik braucht, oder ist das eine Musik, die Text braucht? Es gibt ja genügend Opernbeispiele, deren Libretti selbstständige Literatur sind und bei denen man durchaus die Frage stellen kann, ob da noch Musik dazu kommen muss. Musik ist nicht eine Soße, die man noch drüber gießt, über etwas, was für sich allein auch schon Bestand haben könnte, sondern es muss ja eine Musikbedürftigkeit in dem Text angelegt sein. Zu der Entscheidung, ob man ein Stück macht oder nicht, kommt natürlich immer auch das Zeitproblem hinzu: Ich brauche wahnsinnig lange, bis ich ein Stück wirklich zu kennen meine, und oft wusste ich scheinbar erst bei der Premiere, wie das Stück eigentlich sein müsste oder sein könnte. Es kann also sehr lange dauern, bis man ein Verhältnis zu einem Werk hat. Insofern war ich manchmal den Theaterumständen dankbar, die von mir einfach gefordert haben: jetzt wird es gemacht.

Corina Caduff:

Wenn ich versuche, Ihre Statements zusammenzufassen, dann kann man jedenfalls sicherlich nicht sagen: »Am Anfang war das Wort ...« Es scheint keinen eindeutigen, festgelegten ersten Zugang zu einer Oper zu geben, auch dann nicht, wenn man beruflich ganz klar entweder von der Sprache oder von der Musik her kommt. Vielleicht an dieser Stelle noch ein Wort zur Tätigkeit des Librettisten, die ja früher einmal ein richtiger Beruf war, wenn wir etwa an Metastasio denken, oder an Mozarts Leib-Librettisten Lorenzo Da

Ponte, oder an das dream team Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Ist der Beruf des Librettisten definitiv verschwunden?

Joachim Schlömer:

Die meisten Komponisten, die ich kenne, arbeiten, wenn überhaupt, mit befreundeten Schriftstellern zusammen, oder mit Freunden, die man halt so kennt, oder aber sie schreiben selbst. Aber natürlich hat sich im Laufe der Zeit auch der Anspruch der Musik an den Text verändert. Jedenfalls denke ich tatsächlich, dass der Librettist – auch wenn sich das jetzt etwas veraltet anhört – heute eigentlich nicht mehr existiert.

Corina Caduff:

Frau Hacker, wenn ein Komponist an Sie herantreten würde mit der Frage, ob Sie ein Libretto schreiben könnten – wäre das für Sie eine vorstellbare Möglichkeit?

Katharina Hacker:

Der Komponist würde mich dauern, ich kann ja noch nicht mal Dialoge schreiben, oder jedenfalls nur mit äußerster Mühe, das ist natürlich als Voraussetzung für ein Libretto ziemlich hart.

Corina Caduff:

Braucht denn die heutige Oper überhaupt noch Dialoge?

Katharina Hacker:

Na ja, ich bin nicht so sicher, man könnte sich auch vorstellen, dass eben ein allzu gutes Libretto, ein allzu schöner Text stört, weil er zu viel von der Aufmerksamkeit abzieht. Beim ROSENKAVALIER zum Beispiel bin ich jeweils immer gleich so bezaubert von den wunderbaren Sätzen, dass ich zugegebenermaßen viel weniger Aufmerksamkeit für die Musik habe. Deswegen fand ich das mit der ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL so faszinierend, wo ich zunächst dachte, »na ja, dieser Text, ist ja nicht so viel los damit«, und dann war ich nach und nach doch begeistert.

Joachim Schlömer:

Ich denke nicht, dass es »zu gute« Libretti gibt, es kommt einfach darauf an, ob die Libretti auch eine theatrale Absicht haben. Auf der Bühne kann ein Dialog, den man als geschriebenen Text schrecklich findet, plötzlich funktionieren. Ich finde mich jedenfalls öfter in dieser Situation, dass ich mich frage: Wieso funktioniert dieser doch echt schlechte Text auf der Bühne? Und genauso kann ein hochliterarischer, wertvoller Text auf der Bühne grottenlangweilig sein, nicht?

Corina Caduff:

Das scheint aber doch eine entscheidende Frage zu sein, wenn man einen Text als Text vor sich hat, von dem man denkt: »das ist nichts«, und plötzlich, wie Sie sagen, funktioniert er auf der Bühne dann doch. Offensichtlich geht das ja irgendwie so vonstatten, dass dieser scheinbar schlechte Text durch die Musik gleichsam mit Qualität aufgeladen wird, d. h. es passiert etwas, das ihn attraktiv macht. Darf ich mal die beiden Dirigenten fragen, wie Sie sich diesen Prozess erklären?

Jacques Lacombe:

Es gibt Opern, bei denen es ganz egal ist, wie gut die Geschichte ist. Ich habe in den letzten zehn Jahren viele zeitgenössische Opern gesehen, bei denen die Musik sehr interessant war, den Texten hingegen fehlte jegliche Poesie. Die Oper braucht aber Poesie, auch heute. Der Text muss allerdings auch einen gewissen Raum lassen, damit musikalische Subtexte entstehen können. Wenn Musik und Text versuchen, einander zu nahe zu sein, dann kann das die Stücke kaputt machen. Es gibt allerdings auch das umgekehrte Phänomen: Manchmal funktionieren auf der Bühne auch Opern, die musikalisch nicht über alle Zweifel erhaben, deren Texte aber fantastisch sind.

Peter Gülke:

Es gehört ja an sich zu den Traditionen der Oper, dass die Gewichtung zwischen Text und Musik wechselt. Wir kennen das vom Wechsel von Rezitativ und Arien im Barock, und dieser Wechsel findet sich im Grunde auch in der so-

genannten durchkomponierten Oper noch, und es ist ja auch interessant, dass Zuhörer in der Oper oft meinen, den Text zu verstehen, wenn sie nur ein paar Schwerpunktwoorte verstanden haben. Der Rest geht unter, weil das Orchester vielleicht ein bisschen laut ist, oder weil der Sänger nicht gut artikuliert. So geht man davon aus, dass da, wo die Musik die Hauptsache sagt, der Text zurücktreten kann, übrigens zur Not auch qualitativ. Mir ging das auch beim Dirigieren so: Wenn ich ein Stück dirigiert habe, war ich bei manchen schweren schnellen Finale-Stellen, wo man den Text nicht verstehen kann, immer froh, wenn ich darüber hinweg war. Andererseits gibt es dann aber so wunderbare »nackte« Momente, wo beispielsweise Richard Strauss, der ja sicher in der Sensibilität dem Hofmannsthal nicht immer das Wasser reichen konnte, doch bestimmte Textinhalte musikalisch hervorragend erwischt hat, mit einem genauen Instinkt, dass die Musik auch zurücktreten können muss, und nur die Färbung eines Akkordes oder eine kleine Wendung dem Text aufhilft.

Katharina Hacker:

Ich halte es aber oft gerade für verheerend, wenn man – und das sage ich auch angesichts der Übertitel im TRAUMGÖRGEN – jedes Wort versteht. Nehmen wir das Beispiel *Pierrot lunaire*: Da könnte mich bei der bloßen Textlektüre nichts in Entzücken versetzen, aber wenn man die Musik hört, dann wird es großartig, dann bekommt der Text plötzlich eine starke poetische Kraft. Ich halte es für falsch, dass das »Dem-Text-genau-folgen-Können«, dass das »Genau-Verstehen-des-Textes« die *conditio sine qua non* ist.

Corina Caduff:

Propagieren Sie damit jetzt aber nicht einfach den romantischen Topos? Dieser besagt ja, dass das Eigentliche in der Musik liege, und dass sich das eigentliche Verstehen über das Verstehen der Musik vollziehe, mehr oder weniger unabhängig davon, was die Sprache genau sage, dass also die Musik das tiefere, »eigentlichere« Medium sei, welches in diesem Sinne Vorrang habe vor der Sprache.

Katharina Hacker:

Nein, das finde ich nicht. Ich meine eben nur, dass das Gelingen eines Werkes nicht davon abhängt, dass man alle Sprachpartikel versteht. Ich selbst bin ein musikalischer Laie, aber trotzdem würde ich sagen, dass ich ein Verständnis für Musik habe, dass ich sie verstehen kann, auch wenn ich im Detail nicht weiß, was etwa ein Krebs oder eine Umkehrung ist. Meiner Meinung nach hängt man viel zu sehr an der Idee, dass sich Text und Musik durchdringen sollen, ich jedenfalls will den Text nicht immer genau kennen. Nehmen wir nur den TRAUMGÖRGEN, wenn wir da auch noch mitlesen müssen ... Obschon ich sagen muss, dass mir der Vortrag von Sigrid Weigel einen Zugang zum Text eröffnet hat, da war ich richtig physisch erleichtert, weil ich eine Möglichkeit bekam, auch einmal über den Text nachzudenken, ohne ihn dabei nur schrecklich finden zu müssen.

Joachim Schlömer:

Ich sehe das etwas anders. Ich meine schon, dass man erst einmal davon ausgehen muss, dass jedes Wort so gemeint ist, wie es da steht, und dass es auch so gelesen werden will. Ich gehe bei der Oper davon aus, dass es zwischen Komponist und Librettist ein Gespräch gab, dass die beiden irgendwie miteinander ausgekommen sind, dass sie sich gemeinsam darüber verständigt haben, was das Ganze sein soll. Da arbeiten zwei Künstler zusammen, und jeder muss rausbekommen, in welchem Verhältnis er zum anderen steht, damit ein Theaterabend auf die Bühne kommt, denn das ist ja das gemeinsame Ziel. Und dazu kommt dann natürlich im Text auch die Ebene der Regieanweisung, bei der es darum geht, was wo und wie auf der Bühne stattfindet, wer etwa wann die Treppe runtergeht, wer die Tür aufmacht, oder was auch immer. Das sind szenische Anleitungen oder Anweisungen, die mir manchmal wirklich helfen, auch wenn man sich gelegentlich fragen mag, was denn da für ein Quatsch steht. Aber es geht ja um Theater und um die Szene, es geht darum, dass der Komponist und der Librettist sich zusammengesetzt haben, um eine sze-

nische Aktion auf dem Theater überhaupt erst mal zu ermöglichen.

Corina Caduff:

Darf ich das zum Anlass nehmen, um konkret auf Ihre Inszenierung des TRAUMGÖRGEN zu sprechen kommen? Wenn Sie inszenieren, dann agieren Sie mit Körpern in einem Raum, wobei Sie zwei Referenzsysteme haben: die Musik und den Text. Um nun das Verhältnis der Sinne oder das Verhältnis der verschiedenen Medien in der Operninszenierung anzusprechen: Gibt es in Bezug auf Ihre konkrete Inszenierung des TRAUMGÖRGEN hier an der Deutschen Oper ein konkretes Beispiel für eine Reibung, ein Beispiel, bei dem etwa ein Körper absichtlich gegen die Musik oder gegen die Sprache gesetzt werden musste?

Joachim Schlömer:

Ja, da gibt es ein ganz exemplarisches Beispiel, und zwar der Auftritt im 2. Akt vor der letzten Szene des ganzen Chores. Wenn Götze die Treppe runterkommt, ist die Musik wahnsinnig süßlich und lieb und schön, und währenddessen kommt aber auch der ganze Chor die Treppe runter und man spürt, da drohen große Gefahren. Da gibt es eine Reibung zwischen dieser eingängigen Wohlmusik und diesem plötzlich aufkommenden Unheil. Für mich war es bildnerisch oder physisch außerordentlich wichtig, dass die Körper, durch die in dieser Szene eine große Gefahr droht, eine ganz andere Spannung haben als die Musik. Der Gesamtkörper, der sich da nach unten bewegt, der will was ganz anderes als das, was die Musik jetzt erst mal zu versprechen scheint.

Jacques Lacombe:

Zu dieser Spannung gäbe es auch noch ein anderes Beispiel, und zwar jene Szene, in der der Müller und der Pastor betrunken sind. Da dachte ich zuerst, dass die Sänger sich gemäß dem musikalischen Rhythmus benehmen müssten. Aber dann habe ich einen anderen Zugang gefunden, um Joachims Lösung zu verstärken,

ich habe versucht, den Rhythmus mehr ins Orchesterspiel zu verlegen. Es geht also wirklich um eine Zusammenarbeit zwischen der Musik und der Szene. Auf Englisch sagt man »given and taken«, das bedeutet, dass man die Dinge gemeinsam entwickelt. Manchmal sind Joachim und ich in die gleiche Richtung gegangen, manchmal nicht. Solche Bewegungen aufeinander zu und voneinander weg auszubalancieren, ist eigentlich unsere Kunst.

Katharina Hacker:

Eine Frage, weil wir uns ja im Grunde einig sind darin, dass das Libretto des TRAUMGÖRGEN keine hohe Literatur ist: Warum schreibt man eigentlich das Libretto nicht neu? Woher eigentlich die Scheu vor dem Text? Mir fiel das auch vorhin auf, als Sie, Herr Schlömer, über das Verhältnis von Text und Musik sprachen: Sie begegnen dem Text mit großem Ernst, obschon Sie ihn nicht gut finden. Bei der Aufführung des TRAUMGÖRGEN habe ich also wirklich da gesessen und mich gefragt, warum man das nicht einfach umschreibt. Wenn das Stück in Ihrer Inszenierung schon in einer U-Bahn-Station spielt, wenn es eine solche Vergegenwärtigung verträgt, wenn man so einfach an einen anderen Ort und in eine andere Zeit transportieren kann, weshalb kann man dann nicht gleich einen neuen Text schreiben?

Joachim Schlömer:

Na ja, ich glaube, da müsste man sich erst einmal mit einer Erbenegemeinschaft herumschlagen ... Aber grundsätzlich: als Regisseur reagiere ich, ich brauche den Text. Bei einem anderen Text hätte ich einfach ein komplett anderes Stück inszeniert, selbst mit derselben Musik.

Peter Gülke:

Ich fürchte außerdem, dass man zu einem anderen Text auch eine andere Musik komponieren müsste. Ich bleibe dabei: das Rätselhafte dieses Stückes besteht doch darin, dass Zemlinsky, dieser hochgebildete, hochsensible, theatererfahrene Mann, eben diesen Text komponiert hat, dass er von genau diesem Text, auf welche Weise und auf welchen Umwegen auch immer, inspiriert worden ist zu einer fabelhaften

Musik, zu einer hoch professionell gearbeiteten Musik, das muss man einfach mal sagen, diese Partitur hat ein ganz außergewöhnliches professionelles Niveau. Und jedenfalls hat Zemlinsky, der ja selbst persönlich nicht gerade durch großes Selbstvertrauen gekennzeichnet war, dem Text getraut, und ich glaube nicht, dass dieser leicht hin ersetzbar ist. Nehmen wir das Finale, bei dem das Paar zusammensitzt, und diese lyrische Quasselei kein Ende nimmt. Sie nimmt einfach kein Ende. Trotzdem kann man den Text nicht einfach durch einen anderen ersetzen. Man könnte natürlich einfach einen Strich machen, der diese quälende Schlussquasselei zumindest ein bisschen verkürzt, aber dennoch gehört diese Szene ja zu dem Schlüssigsten des Abends.

Corina Caduff:

Dazu würde ich gerne sagen, dass sich meiner Auffassung nach die Abgründigkeit der Schlusszene durchaus auch durch das Sprechen vollzieht, und zwar eben in dieser »lyrischen Quasselei« wie Sie sagen, also im Text selbst, der hier, wie ich finde, durchaus eine Qualität hat, und zwar gerade in diesem Nicht-Endenwollen, in dieser quälenden Wiederholung. – Nun würde ich aber an dieser Stelle gerne die Diskussion öffnen, weil wir mit dieser Diskussion des Textes und der Inszenierung gerade an einem Punkt sind, zu dem sich sicherlich auch Personen aus dem Publikum gerne äußern möchten.

Horst Weber (aus dem Publikum):

Ich möchte etwas zum Vorschlag sagen, den Text neu zu schreiben, der natürlich etwas Verführerisches hat. Ansätze dazu hat es ja schon mal gegeben beim ZWERG von Zemlinsky. Die Oper beruht auf einem Libretto von Georg C. Klaren, nach Oscar Wilde. Adolf Dresen hat 1981 für seine Inszenierung an der Staatsoper Hamburg eine neue Textfassung erstellt, weil er davon ausging, dass der vorliegende Text schlecht sei und dass Zemlinsky Oscar Wilde überhaupt nicht verstanden hat. Bei Oscar Wilde ist die Prinzessin des Stückes eine 12- oder 13-Jährige, Dresen hat in seiner Inszenierung eine 16-, 17-Jährige aus ihr gemacht. Mit der neuen Textfassung wurde das ganze motivische Beziehungs-

netz, das Zemlinsky musikalisch zur Sprache geschaffen hatte, zerstört. Wenn jemand ein Libretto umschreibt oder umdeutet, dann müsste das jemand sein, der die Partitur perfekt kennt, der mit Zemlinskys musikalischer Sprache bis ins kleinste Detail hinein vertraut ist und der dann auch noch wirklich Sprachfantasie hat.

Joachim Schlömer:

Aber aus solchen »Fehlern« bei der Interpretation kann auch ja etwas Produktives entstehen. Deswegen bin ich auch eher nicht dafür, etwas neu zu schreiben, sondern ich halte es für angebrachter, entweder aktiv auf eine vorliegende Fassung zu reagieren oder sich komplett zurückzuziehen. Man kann sich auf jeden Fall ins Verhältnis stellen, wenn man als Regisseur ein Werk auf die Bühne bringt. Das aktive Reagieren bedeutet natürlich wahnsinnig viel Arbeit, weil man dauernd Verbindungspunkte schaffen muss, die im Text nicht drin stehen, die stehen einfach nicht da. Aber man kann sie trotzdem behaupten.

Sigrid Weigel (aus dem Publikum):

Ich würde gerne noch etwas anfügen zur Qualität des Librettos des TRAUMGÖRGEN, das aus meiner Sicht keineswegs einfach schlecht ist, sondern tatsächlich sehr abgründig. Und diese Abgründigkeit kommt gerade dadurch zustande, dass der Text vor allem Formeln benutzt, er besteht ja praktisch nur aus Formeln. Als Literatur verstanden, ist das für uns schlecht erträglich, weil Literatur, die nur Formel benutzt, tatsächlich schlechte Literatur ist, Trivialliteratur. Aber ich denke, dass in dieser Oper die Formelhaftigkeit der Sprache eine ganz bestimmte Funktion hat: Es geht darum, eine Ideologie zu spiegeln, die in allen Köpfen war und noch heute ist, das sieht man ja auch bei den aktuellen Rezensionen zu der Inszenierung. Es geht um die Disposition eines profanierten christlichen Denkens zum Antisemitismus und zur Xenophobie. Warum ist es denn so, dass in der ganzen Rezeption von Zemlinsky die politische Dimension nie angesprochen wird, dass die Oper immer als Märchen- und Traumoper behandelt wird? Und wie kommt es, dass die ganzen Ressentiments gegen Zemlinsky jetzt gegen die In-

szenerung noch einmal aufgelegt worden sind? Das hat meiner Meinung nach etwas mit dieser Formelhaftigkeit zu tun, die im Grunde genommen sehr genau gesetzt ist.

Nehmen wir mal die Formel: »Stets das gleiche, stets dasselbe.« Das kann man eigentlich gar nicht sprechen, weil sie wie ein Klischee klingt, das muss man tatsächlich singen. Wird eine solche Formel mit Musik kombiniert, dann wird einem sozusagen der Spiegel vorgehalten. Und in der Summe solcher Redewendungen kommt dann im TRAUMGÖRGEN das Pogrom zustande. Diese Abgründigkeit des Textes würde mit dem Vorschlag, den Text neu zu schreiben, zerstört. Es wäre aus meiner Sicht verantwortungslos, das zu tun, weil Text und Musik doch in einer bestimmten Weise zusammengehören.

Katharina Hacker:

Meine Frage war als Provokation gemeint, weil mich einfach interessiert, wo die Verteidigung des Textes bis in den Stabreim hinein jetzt herkommt. Zu der Inszenierung muss ich sagen, dass ich einen Teil der Bilder großartig fand, und trotzdem dachte ich mir dann, eigentlich hätte ich lieber eine Inszenierung, die einem mit diesem Überromantischen im Halse stecken bleibt. Und das wäre nun eben meine Frage an die Inszenierung: Warum ist man da nicht, wenn Sie so wollen, viel langweiliger und getreulicher den historischen Vorgaben gegenüber? Warum denn nicht?

Joachim Schlömer:

Da bin ich einfach der ganz falsche Regisseur dafür, ich bin kein Romantiker. Das würde mich auch gar nicht interessieren. Nehmen wir mal den 3. Akt, in dem Hans wieder erzählt, was in dem Dorf passiert ist usw., das ist natürlich auch so wahnsinnig durchbuchstabiert: Szene A und aha, jetzt kommt Hans und er singt. Ah ja, jetzt singt er, jetzt erzählt er die Geschichte, und dann kommt noch mal kurz der Streit zwischen den beiden, – das ist so stationär, das ist das Haarsträubende am Libretto: wie die Situationen aufgebaut werden. Es ist sehr schwierig, da reinzukommen. Aber hier im 3. Akt funktioniert es, weil die Musik eine komplett

andere Sprache spricht als der Text. Nur wenn man diese Musik hört, kann man vermuten, dass alles nicht so oberflächlich ist, wie es da gesagt wird, sondern dass es viel tiefer geht und viel abgründiger ist. Ein solches Verhältnis von Musik und Text funktioniert aus meiner Sicht im Nachspiel mit seiner ungeheuerlichen Abgründigkeit am besten. Im 2. Akt etwa ist die Sache viel eindeutiger angelegt: Wenn das Pogrom da ist, ist es da. Der Text sagt »Pogrom«, und die Musik sagt »Pogrom«. Das ist relativ klar. Würde ich aber eine romantisierende Inszenierung auf die Bühne stellen, so würden Sie schon nach einer Viertelstunde rausrennen, das garantiere ich Ihnen.

David J. Levin (aus dem Publikum):

Eine Frage zum Schluss der Inszenierung: Görges Umgang mit den am Boden liegenden Sektenmitgliedern hat hier geradezu etwas Fürsorgliches an sich, er deckt sie mit einer Zärtlichkeit und Sorgfalt zu, die ich ziemlich unverständlich, ja verblüffend fand. Vielleicht habe ich da einfach etwas nicht verstanden, jedenfalls leuchtet mir diese plötzliche Anwendung von Zärtlichkeit nicht ein. Wie erklärt sich das?

Joachim Schlömer:

Ich weiß gar nicht, ob ich jetzt aus dem Nähkästchen plaudern darf. Jedenfalls wollte ich, dass die Vorgänge nicht im Verhältnis stehen zu Görges Gesang, und auch nicht zu den musikalischen Phrasen. Wenn er also jemand liegen sieht, macht er ihm einfach die Augen zu, er legt eine Decke über ihn drüber, oder er legt seine Hand irgendwohin – einfach nur so, zufrieden mit seinem Totenbild. Er sollte in dieser Aktion eine große Kühle und Distanz haben. Nun ist es aber sehr schwierig, diese Musik zu singen und gleichzeitig szenisch kühle und distanzierte Handlungen zu begeben. Das war für uns eine Herausforderung, wir wollten eine Trennung zwischen szenischer Handlung, Körper und Körpergefühl. Wir wollten die Grausamkeit der Handlung, wir wollten den Mord, den er zu verantworten hat, kühl und distanziert zeigen. Das ist uns nicht gelungen, das gebe ich zu. Das ist nicht kühl und distanziert.

Frage aus dem Publikum:

Hätten Sie also, wenn Sie noch die Möglichkeit gehabt hätten, an dieser Konzeption Modifikationen vorgenommen?

Joachim Schlömer:

Ja, wenn wir noch mehr Zeit gehabt hätten, hätte ich daran gearbeitet, die Szene mit dem Sänger anders zu lösen.

Corina Caduff:

Ich würde gern vorschlagen, dass wir nun die konkrete Inszenierung des TRAUMGÖRGEN wieder verlassen und uns gegen Schluss noch einer anderen Frage zuwenden, nämlich der Frage nach dem neuen Typus des Opernregisseurs, der nicht von der Musik herkommt. Es gibt ja seit einigen Jahren eine Tendenz in der Opernwelt, dass Regisseure, die nicht im engen Sinne Musikprofis sind, Regie führen, etwa Leute aus dem Theater wie Jürgen Flimm, Dieter Dorn oder Peter Zadek, oder Filmregisseure wie Daniel Schmid. Sie selbst, Herr Schlömer, kommen vom Tanz her, von der Choreographie, was ja auch sehr lesbar ist in der präzisen Führung der Körpersprache.

Mich würde nun interessieren – und diese Frage würde ich gern an die beiden Dirigenten Jacques Lacombe und Peter Gülke adressieren: Was bringt es der Oper an Gewinn, aber auch an Problemen, wenn Sie zunehmend mit Regisseuren zusammenarbeiten, die zwar nicht Musikprofis sind, dafür aber das Know-how aus einer anderen Kunstsparte mitbringen?

Jacques Lacombe:

Natürlich hilft uns Dirigenten eine gewisse Sensibilität für Musik bei den Regisseuren sehr. Wenn das nicht der Fall ist, kann es zu größeren Schwierigkeiten kommen. Ich habe kürzlich mit einem Filmemacher zusammengearbeitet, da hat es etliche Probleme gegeben, auch wegen der Akustik, wir waren in einem großen Theater mit einem wahnsinnig lauten Orchester, dazu kam ein Bühnenbild, das für die Musik überhaupt nicht funktionierte. Aber auch unter solchen Bedingungen muss man Musik machen, wir versuchten,

viele Kompromisse zu finden. Ich bin ja kein Toscanini, ich kann nicht befehlen: So machen wir das. Aber es gibt auch Gegenbeispiele, bei denen gerade die Reibung mit Regisseuren, die nicht von der Musik herkommen, äußerst produktiv sein kann, wie das bei mir etwa in der Zusammenarbeit mit dem Regisseur Robert Lepage aus Quebec der Fall war. Dennoch: bei Personen, die nicht vom (Musik-)Fach sind, fehlt halt oft die erwünschte musikalische Sensibilität.

Peter Gülke:

Die Frage nach den fachfremden Regisseuren ist zwar nahelegend, aber sie ist natürlich auch ein bisschen gemein, zumindest empfinde ich sie als gemein, was wohl damit zu tun hat, dass ich 35 Jahre am Theater gewesen bin. Im Moment gehe ich in viele Opern nur noch mit Widerstreben, es gibt Inszenierungen, bei denen mir hundeübel wird. Dabei frage ich mich natürlich schon: ist das nur deine eigene Borniertheit als Musikant? Aber ich entsinne mich noch, weil Sie gerade von Regisseuren sprechen, die vom Schauspiel gekommen sind, dass es ja zum Beispiel auch einen Regisseur namens Felsenstein gab, der vom Schauspiel in die Oper gekommen ist, und ich habe selbst erlebt, dass Herr Felsenstein sich von seinen Repetitoren 8x, 10x, 12x und auch 20x und 30x Mal Arien hat vorspielen lassen, um sie ganz zu erfassen.

Heute findet eine solche Auseinandersetzung mit dem musikalischen Text nicht mehr statt. Es gibt ja sogar – das betrifft nicht Sie, Herr Schlömer, aber es betrifft andere – Regisseure, die Ignoranz mit Unvoreingenommenheit verwechseln. Das gilt übrigens auch für die Rezensionkultur. Normalerweise nehmen Bühnenbild und Regie einen großen Teil der Schilderung ein, und am Schluss steht dann über die Musik meistens noch irgend so ein Quatsch. Das hängt sicherlich auch damit zusammen, dass musikalische Sachverhalte und Differenzierungen sehr viel schwerer zu beurteilen sind.

Jedenfalls halte ich die heute so verbreitete sogenannte Unvoreingenommenheit und das Selbstlob, wenn gewisse Regisseure sich ihrer »Unvoreingenommenheit« auch noch selbst rühmen, für gefährlich. Wenn sich ein Kapellmeister

so subjektiv verhielte, wenn er der Musik so subjektiv gegenüberträte, wie das heute viele Regisseure tun, dann würde er keine zwölf Minuten vor dem Orchester bestehen können, dann wäre er beruflich erledigt. Aus meiner Sicht ist es also unbedingt notwendig, dass man sich dessen bewusst ist, dass man aufeinander angewiesen ist. Dieses Bewusstsein scheint mir im Moment, wenn wir das Verhältnis von szenischen und musikalischen Belangen anschauen, in einer tiefen Krise zu stecken.

Corina Caduff:

Darf ich anschließen mit einer letzten Frage, die nun nahezu zwangsläufig resultiert aus diesem Verhältnis, das Sie gerade als Krise der Gegenwartsooper beschrieben haben, nämlich mit der Frage nach einer möglichen Zukunft der Oper. Der niederländische Komponist und Regisseur Michel van der Aa hat hier gestern im Rahmen des Zemlinsky-Symposiums in einer Konzert-Lecture verschiedene Arbeiten präsentiert, an denen Orchester, Schauspiel, Theater, Film und Tanz beteiligt sind, insgesamt handelt es sich dabei um eine groß angelegte Montage-Arbeit mit vielen digitalen Schnittstellen. Stichwort Technologie, Stichwort Neue Medien – was haben Sie für Visionen von der Oper der Zukunft?

Joachim Schlömer:

Sagen wir es mal so, ich habe noch nicht die Komponisten kennen gelernt, die mich jetzt absolut reizen würden. Meine bisher komplexeste musikalische Arbeit war eine Produktion mit Olga Neuwirth, ich war auch bei zwei Uraufführungen von John Adams dabei, die mich allerdings nicht wirklich angeregt haben.

Am meisten Spaß macht es mir im Moment, direkt mit dem Dirigenten zusammen eigene Ideen zusammenzustellen. Ich tendiere zurzeit stark zur Barockmusik, auch weil mich die Affektmusik, gerade bei Monteverdi, sehr berührt, weil sie direkt in mein Herz trifft. Insofern schein ich jetzt doch sehr rückbezogen. Aber ein entsprechend bewegendes Pendant in der Neuen Musik habe ich einfach noch nicht gefunden.



Jacques Lacombe:

Ich bin der Meinung, dass es heute ziemlich schwierig ist, wirklich überzeugende neue Opern zu schreiben. Wir leben in einer Zeit des Übergangs, aber trotzdem glaube ich, dass es irgendwann wieder neue Methoden geben wird, die für Neuschöpfungen im Bereich der Oper sorgen werden. Möglicherweise generieren sich diese genau aus den Neuen Medien. Und sie werden vermutlich auch eine neue Art von Teamwork hervorbringen, noch arbeitsteiliger als wir heute schon arbeiten.

Katharina Hacker:

Meine Frage, die ich vor allem an die Literatur stelle, wäre: Welche Form von größerer Komplexität könnte man sich ausdenken, die nicht Collage ist? Persönlich finde ich zwar Collagen sehr bezaubernd, aber doch auch unbefriedigend. Wie aber kann man die Komplexität von künstlerischen Prozessen erhöhen, ohne deren Suggestivität aufgeben zu müssen? Bisweilen scheint ja eine Art Kuhhandel suggeriert zu werden: Man muss die Komplexität entweder sehr geschickt verstecken oder Teile davon ganz aufgeben. In der deutschsprachigen Literatur jedenfalls gibt es momentan eine starke Tendenz, zu sehr konventionellen Formen zurückzukehren. Das ist natürlich unbefriedigend. Die Herausforderung für mich besteht dementsprechend darin, etwas zu schaffen, das kompliziert und komplex ist, und trotzdem nicht den Anspruch aufgibt, bezaubernd und mitreißend zu sein. Das ist eine Spannung, über die im Moment viele Kollegen nachdenken.

Corina Caduff:

Herr Gülke, Sie haben vorhin sehr deutlich gesagt, was Sie von der Gegenwartsoper halten. Was wäre Ihr Wunsch für eine Zukunftsooper?

Peter Gülke:

Es ist kein Zufall, dass wir uns lediglich in Wünschbarkeiten ergehen. Die Oper ist ein derart kompliziertes Gebilde, dass ihre Handhabung bei einer Erweiterung um die Neue Medien, die Sie ins Spiel gebracht haben, noch schwieriger würde. Ich könnte mir einerseits vorstellen, dass die Neuen Medien für sich genommen einen Ausdruckswert darstellen, der diejenigen, die sie betätigen, zu Ausflügen verleitet, die mit dem Begriff von Oper, den wir erst mal mitbringen und über den wir heute diskutiert haben, nicht mehr viel zu tun haben. Andererseits wäre es falsch, diese Herausforderung abzulehnen. Ich kann mir aber auch vorstellen, dass sich im Umgang mit bekannten vorliegenden Materialien – wie Sie, Herr Schlömer, das vorhin am Beispiel der Barockmusik benannt haben – eine neue Ästhetik herausbilden kann. Allerdings finde ich, dass der gegenwärtige Zustand der Oper und auch der Operninszenierungen so weit von auch nur halbwegs sicheren Maßstäben entfernt liegt, dass es fast leichtfertig wäre, sich in irgendwelchen Prophezeiungen zu ergehen.

Corina Caduff:

Lassen Sie mich mit dieser Ambivalenz des Ausdrucks diese unabschließbare Diskussion für heute beenden. Peter Gülke, Katharina Hacker, Jacques Lacombe, Joachim Schlömer – besten Dank für das Gespräch.

FRIDL – ein Faschingsschwank aus Wien

Blondgelockte, mit Blumen bekränzte Mädchen in schwebenden, weißen Gewändern spielen in einem königlichen Prachtgarten mit einem goldenen Ball. Im Schaffen Zemlinskys steht dieses symbolträchtige, vom Jugendstil geprägte Bild als Ausgangspunkt sowohl für die Märchenoper ES WAR EINMAL ... (1899) als auch für das tragische Märchen DER ZWERG (1921). Die erste Szene von seinem fragmentarisch überlieferten Singpiel mit Klavierbegleitung FRIDL (1900) spielt ebenfalls in einem Wundergarten; im Mittelpunkt steht ebenfalls eine wunderhübsche Prinzessin, die mit ihrer höfischen Gefolgschaft die Zeit ebenfalls mit vergnügtem Ballspiel vertreibt. Es handelt sich um die umfangreichste Überlieferung eines Bühnentexts aus Zemlinskys eigener Feder. Das Werk verdient Aufmerksamkeit außerdem als dramaturgische und musikalische Vorstufe zum TRAUMGÖRGEN.

Anstelle eines Originalbeitrags zum Thema TRAUMGÖRGE, der den Ausführungen in meinem Zemlinsky-Buch⁴⁴ nichts Wesentliches hinzufügen würde, ziehe ich es deshalb vor, an dieser Stelle den Text des FRIDL-Librettos zu veröffentlichen. Damit erhält die Zemlinsky-Forschung Einblick in eine seltene, bisher unbekannte und schwer dechiffrierbare Primärquelle.⁴⁵ (Die Dechiffrierung und Redaktion des Librettos geschah in Zusammenarbeit mit Otto Hagedorn (Köln)).

FRIDL hätte im Rahmen eines Faschings-Konzerts des Wiener Tonkünstlervereins am 1. März 1900 uraufgeführt werden sollen. Einer Kurznachricht der *Neuen Musikalischen Presse* zufolge (Ausgabe Mitte Februar 1900) fiel die Aufführung wegen Erkrankung eines Sängers jedoch aus.⁴⁶ Da der angekündigte Programmwechsel ungewöhnlich frühzeitig bekannt gegeben wurde, liegt die Vermutung nahe,

dass Zemlinsky seine Partitur nicht rechtzeitig fertig stellen konnte. Möglicherweise wäre dann für die Laiendarsteller, die sich an der Aufführung beteiligen sollten, die Probenzeit zu knapp geworden.⁴⁷

Eine eingehende Untersuchung der zahlreichen Skizzenblätter und Entwürfe zur FRIDL-Musik (sie befinden sich im Arbeits-Konvolut zur Oper ES WAR EINMAL ...⁴⁸) könnte diese Sachlage klären. Allerdings wäre eine solche Untersuchung erst anhand einer verlässlichen Transkription des Librettos überhaupt möglich. Beim ersten Durchstöbern der Skizzenmappe fällt sofort ins Auge, dass eines der meist verwendeten Themen, u. a. zu den Worten: »Ach, ist's da schön! / Die bunten Blumen / tausend und mehr: / ein großes schimmerndes / Blütenheer!«, in die TRAUMGÖRGE-Partitur notengetreu hinübergerettet wurde. Dabei handelt es sich um die Szene der Traum-Prinzessin (»In blühenden Rosen still und lind, / in träumender Ruh bin ich zu Haus«, D-Dur, 2/4-Takt). Ob FRIDL als ganzes rekonstruiert und aufgeführt werden könnte, bleibt noch ungeklärt.

**FRIDL
Ein Singpiel**

[für fünf Solostimmen, Frauenchor und Klavier
Text von Alexander Zemlinsky]

| | |
|----------------------------|---------------------------|
| [Personen] | |
| Der König | |
| Die Prinzessin | Fr. Stöhr |
| Fridl | Fr. Kuntner |
| Der Spielmann | Fr. Godfroi (oder Reiter) |
| 1. Fräulein der Prinzessin | Fr. Völker |
| Mädchen der Prinzessin | |