

Dan Dediu

Enescu und die Synergie der Musik im Abendland – der kritische Romantiker

Keywords: critical romanticism, Wagner French composers, complexity

Abstract: Proposes a change of paradigm concerning the understanding of Enescu's music and his compositional attitude. The old model of interpreting Enescu as Wagner French composer and a late romantic figure should be replaced by a new one, defining his music as critical romanticism, an attitude of reinterpreting and saving the tradition of large scale forms and logical development in a context of fragmentation and associative combinations set up by new music. The complexity of his instrumental and operatic writing derives from a reflected and critical position concerning beauty and tension. In this respect, Enescu's critical romanticism could be seen as a bridge towards the music of Dutilleux and the late Lutoslawski.

Viele Kulturphänomene erscheinen im Rückblick anders. Je mehr wir Abstand nehmen, desto besser sehen wir, können die historische Bedeutung eines Kulturphänomens richtiger einschätzen und somit auch das Wesentliche seiner Einflüsse auf die Zeitgenossen korrekter definieren. Dieses Gesetz gilt auch für das Werk einiger Komponisten. Ein fluktuierendes Image ist keineswegs von der Vergangenheit abhängig, – denn die Tatsachen sind vollendet und die Musik ist geschrieben – sondern der Gegenwart zuzuschreiben. Die Gegenwart schneidet nach ihrem Maß und ihren Interessen zurecht und (be)wertet neu oder ignoriert, sei es eine Epoche, ein Werk, eine Gruppierung oder eine Person.

Um mit den Begriffen Thomas Kuhns zu sprechen, gehen wir davon aus, dass das dominierende Paradigma, unter dem die Musik des beginnenden 20. Jh. rezipiert wurde, im Fortschrittsglauben wurzelte. Der Schematismus *Tradition versus Novum* wurde auf das Binom *Romantik versus Moderne* übertragen. So entstand auch das Konzept *Spätromantik* und die pejorativen Ableitungen *verspätete Romantik* oder – auf eine Person bezogen – *verspäteter Romantiker*. Was ist jedoch ein *verspäteter Romantiker*? In Bezug auf was ist er verspätet? Im Verhältnis zur Novität der Moderne. Was ist das Neue an der Moderne? Der antiromantische Ausdruck, der mehrere Erscheinungsformen hat: *Expressionismus* (Schönberg), *Neobarock* und *Objektivität* (Hindemith), *Neoklassik* (Strawinsky, Prokofjew), *ausdrucksstarke Ausdruckslosigkeit*¹ (Satie), folkloristischer *Vitalismus* (Granados, de Falla, Bartok). *Es wird also deutlich, dass die Moderne nicht als Befürwortung einer bestimmten (und einzelnen) Ausdrucksweise definiert werden kann, sondern als Verneinung der romantischen*. Dadurch wird auch die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten erklärbar. Folglich ist der verspätete Romantiker ein (Musik) schaffender, der sich der Mode und dem antiromantischen Konformismus seiner Zeit nicht beugt; statt dessen bleibt er der romantischen Ausdrucksweise verschrieben und riskiert somit leicht, als Epigone beurteilt zu werden.

Enescu wurde fälschlicherweise als verspäteter Romantiker eingestuft, und zwar aus folgenden Gründen: a) der romantische Lyrismus seiner Musik, b) die Entourage und c) der Wagner-Komplex.

¹ Diese Bezeichnung stammt von Vladimir Jankélévitch.

- a) Die Musik Enescus hat in ihrem Kern einen romantischen Lyrismus – und das gerade in einer Zeit, als die Moderne im Begriff war, sich zur dominanten Ideologie zu etablieren und damit den romantischen Lyrismus bekämpfte. In der Auffassung der modernen Künstler galt jede Spur von romantischer Expressivität als „Überbleibsel“ der entthronten ästhetischen Macht Romantik und damit bestenfalls als traditionalistisch (und als reaktionär ohnehin). Der Komponist wird von Grund aus nach dem Vorbild des revolutionären Künstlers wahrgenommen, einem Vorbild, das eindeutig im Wagnerismus wurzelt. Im Grunde genommen, sind sowohl Debussy, als auch Schönberg geistige Kinder Wagners, beide verstehen sich als Frondeure, sicherlich jeder in seiner jeweiligen kulturellen Umgebung (Frankreich bzw. Österreich). Debussy bricht mit Wagner hinsichtlich des musikalischen Materials und entscheidet sich für einen *klanglichen Hedonismus*, der zum Markenzeichen der französischen Musik werden sollte. Schönberg vertieft andererseits die chromatische Vision Wagners (auch unter dem Einfluss von R. Strauss’ “Salome” und “Elektra”) und entscheidet sich für die *unbequemen Klänge*.
- b) Der Freundeskreis Enescus galt in der Epoche als der « harte Kern » der französischen Tradition im Sinne der Romantik. Es handelt sich um genau jene Komponisten, die die Nachkriegskritik als « verspätete Romantiker » bezeichnete: Chausson (der 1899 im Alter von 44 Jahren in einem Fahrradunfall verunglückt, wird als ein Komponist mit einem intimen, sehr persönlichen Stil erachtet), Ysaye, d’Indy (mit der Bezeichnung „ein Konservativer unter dem klaren Einfluss Wagners“ bedacht) und Florent Schmitt (der letzte war der „Anführer“ der Anti-Strawinsky-Buhrufer während des Skandals um die Aufführung von “Le Sacre du Printemps” 1913).
- c) Der Wagner-Komplex könnte folgendermaßen definiert werden: er ist die Faszination und der Einfluss der Wagnerschen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die knappe und treffende Formulierung “*Wagner French composers*” für die oben erwähnten Komponisten (einschließlich Enescu) stammt von Noel Malcolm und gilt für Chausson, Schmitt und einige Werke Enescus. Gleichwohl ist diese Bezeichnung unzulänglich, weil sie die Originalität und Authentizität Enescus verkennt. Enescu ausschließlich am Wagnerschen Paradigma zu messen, tut insbesondere seinen Spätwerken Unrecht.

Betrachten wir kurz, was Pierre Boulez über seine Attacke von 1948 auf die Musik Alban Bergs nachträglich sagte: “[...] *tout le romantisme m’agaçait là profondément, et notamment pour une raison tout à fait extérieure, l’environnement social. Dans cette période difficile où on niait la valeur de Schönberg et beaucoup plus encore celle de Webern, le seul compositeur de l’école de Vienne retenu comme justifiable était Berg parce que, disait-on, il était << humain >>, parce que c’était le << seul-qui-écrivait-de-la-musique >>, parce qu’il s’occupait de l’ << expression >>, etc.*”

Die kriegerische Auseinandersetzung Boulez’ mit dem Romanti(zi)smus, den er für heutige Verhältnisse als unzulässig erachtet, erweicht zusehends, als er das Kammerkonzert Alban Bergs entdeckt: “[...] *j’ai vu qu’il y avait bien autre chose en Berg que cette espèce de romantisme facile à saisir au premier abord. Et, de découverte en découverte, ce qui m’a passionné au fur et à mesure, c’est la complexité de cet esprit:*

le nombre de références à soi-même, l'intrication de sa construction musicale, l'ésotérisme même de beaucoup de références, densité de la texture, tout cet univers qui est en perpétuel mouvement et qui ne cesse de tourner sur lui-même, cela est absolument fascinant. C'est un univers qui n'est jamais fini, un univers toujours en expansion, un univers si profond, si dense et si riche, et qui implique une telle connaissance de l'œuvre pour l'analyser, qu'on peut y revenir quatre ou cinq fois; il s'y trouve des références extrêmement fugitives qui ne s'aperçoivent qu'à la troisième ou à la quatrième lecture."²

Dieselben Worte passen ebensogut zu Enescus *Dritter Symphonie*, *Vox Maris* oder dem *Streichquartett in G*. Daher stellt sich die Frage: Wie kann man das Gedankenschema überwinden, das besagt, Romantik sei im 20. Jahrhundert gleich Anachronismus? Durch Entdeckung der **Komplexität**. Wenn ein Musikwerk eine gewisse Komplexität erreicht, dann bewahrt es seine Gültigkeit, selbst wenn es den romantischen Lyrismus aufweist. Woraus setzt sich jedoch diese Komplexität nach Boulez zusammen? Selbstbezogenheit, Dichte, ständige Beweglichkeit, labyrinthische Gestaltung³, was insgesamt heißt, dass das betreffende Musikwerk aus gleichermaßen kritischer wie kryptischer Arbeit entsteht. Die aus der Reflexion über die musikalischen Mittel und aus der Verschlüsselung der Inhalte resultierende Komplexität kann auch als polyvalenter Vorgang mit unterschiedlichen Deutungsansätzen verstanden werden.

Die Komplexität eines Musikwerkes kommt stets aus der kritischen Haltung gegenüber Konzepten wie „Schönheit“ und Spannung. Es ist dies der Fall in der Musik Enescus, der auf Exzess und lyrische Hochspannung setzt.

Im heutigen Zeitgeschehen, wenn Pathos zusehends durch *Hightech* sein kraftvolles Comeback feiert, brauchen wir ein neues Paradigma, um die Musik Enescus besser verstehen zu können. Dieses neue Verständnismodell dürfen wir einen **kritischen Romantismus** nennen und als eine *moderne, reflektierte und gefilterte Form der romantischen Sensibilität* definieren.

Bei Enescu sieht man die bewusste Filterung des Materials schon in der Ausarbeitung der Partituren. Das 2. *Streichquartett* und seine vielen Zwischenstadien bis zur Endfassung oder *Vox Maris* sind schlüssige Beispiele für die Arbeitsweise des Komponisten im Sinne einer Vertiefung der Klangsubstanz und ihrer Semantik. Die Schichten in Enescus Musik grenzen gelegentlich an Saturation, aufgrund der polyphonen Dichte des Diskurses. Folglich kann man sagen, dass seine Musik klangliche „Dickichte“ – und nicht „Lichtungen“ – verkörpert. Es ist eine Musik im ständig fragenden Tonfall, die keine Eindeutigkeit verträgt, Naivität verachtet und überdies immun gegenüber musikalischem Humor oder tänzerischem Charakter ist.

In seinen Spätwerken zeugt Enescu von ungebändigter Kraft, der Atem des romantischen Gefühls wird ständig von *Zweifel* begleitet. Seine Musik erhält dadurch neue *lyrische* Qualitäten. Es geht nicht – wie bei Rachmaninow – um *Lyrismus um des Lyrismus willen*. Rachmaninows Melodie entsteht wie ein *Tsunami*, eine riesige Meereswelle, im Inneren, und überflutet alles in nicht enden wollenden Strömen. Die Romantik Rachmaninows hat etwas aus dem Wesen des Orgasmus inne, sie ist ein ständig wachsendes Schönheitsdelirium, ein Ohrenschauspiel für die Hörer schlechthin.

² Boulez, Pierre, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Tel Quel, Seuil, Paris, 1975, S.24-25

³ „...l'oeuvre doit être comme un labyrinthe, on doit pouvoir s'y perdre. Une oeuvre dont on découvre les parcours d'une façon définitive en une fois est une oeuvre plate, manquant de mystère. Le mystère de l'oeuvre est, justement, cette polyvalence des niveaux de lecture.“, ebd., S.27-28

Vielleicht liegt hier die Erklärung der Tatsache, dass ein „verspäteter Romantiker“ wie Rachmaninow nach wie vor in aller Welt gespielt und geliebt wird.

Enescus Lyrismus ist im Gegenteil von Zweifel befallen, über die eigene Stellung unglücklich, ein *Lyrismus gegen den Lyrismus*. Seine vorzügliche Methode ist die *reductio ad absurdum*. Durch seine exzessive Ausbreitung zweifelt er gleichwohl den romantischen Lyrismus an, als ob er seine Konsequenzen ins Absurde treiben würde. Bei Enescu haben wir es mit einer Romantismus-Überschwemmung zu tun, in einer Maßlosigkeit, die die Romantik kritisch unterwandert und aufhebt; dies jedoch nicht durch den Explosionskult – wie bei Richard Strauss – sondern gegenteilig, durch Implosion.

Die brennenden Gefühle der Romantik nicht abschweifen könnend, gleicht Enescu durch die permanente Raffinierung derselben aus; er vermittelt durch die Überlagerungen und Gegensätze der vielfachen Klangschichten die Semantik von Zweifel und lyrischer Implosion. Obwohl Enescus Formkonstruktionen sehr solide sind – *Oedip, 2. und 3. Symphonie, Vox Maris, Ouvertüre im rumänischen Volkscharakter, Quintett in d-Moll, 3. Sonate für Violine und Klavier* – basieren sie nicht auf Wiederholung, sondern eher auf kontinuierlicher Variation, einer Kompositionstechnik, die von Brahms stammt. Enescu führt hinsichtlich der inneren Bewegung der Musik Brahms weiter, nicht etwa Wagner. Er findet stets etwas Neues, denn er ist ein Gegner des *Mechanismus*. Er ist ein *antimechanistischer* Komponist *par excellence* und dadurch vielleicht auch so schwer zu rezipieren. Unser Gehör ist an Perzeptionsreflexe gewöhnt, die die leichte Wahrnehmung von einfachen Mechanismen ermöglichen. Enescu macht es uns eben nicht leicht: in seiner Musik begegnen wir auf Schritt und Tritt neuen Einfällen, ständig ändert die Musik chamäleonartig ihre Farbe. Keine identischen Sequenzen, keine gleiche Harmonik, keine sich wiederholende Melodie: alles ändert sich unentwegt, befindet sich im Fließen. Die Strukturen der Musik sind immer in komplizierten kaleidoskopischen Netzwerken verhüllt. Hier wiederum passen Boulez' Worte perfekt, in denen er einem musikalischen Kunstwerk abverlangt, „wie ein Labyrinth, in dem man sich verirrt“ und „geheimnisvoll“ zu sein. Enescus Kunst ist geheimnisvoll, weil sie die Diskussion um die verwendete Musiksprache transzendiert. Tonale, modale oder atonale Vokabeln, heterophonische oder hyperpolyphonische Syntax sind nur die Bausteine, die der Musik die Fokussierung auf die höhere Ebene der Spannung und des Widerstands des Klangmaterials in zeitlich breiteren Abschnitten des Musikflusses ermöglichen. Gerade diese Aspekte sind fast unerforscht. Wie realisiert Enescu seine Kulminationen? Wie verlässt er diese Höhepunkte? Wie rhythmisiert er die Spannungshöhen und –tiefen? Wie viele Klangschichten verwendet er und wie setzen sich diese zusammen? Welche sind die Parameter der Zeitgewichtungen und wie kann man sie in seinen unterschiedlichen Werken messen?

Eines wird deutlich: Wenn wir versuchen, Enescus Musik aus der hier vorgeschlagenen Perspektive des *kritischen Romantismus* zu verstehen, stellen wir fest, dass unser Bild über die Stellung und Funktion seiner Musik viel sinnvoller wird. Somit kann man auch die Existenz einer romantischen Ader postulieren, die mit der Moderne nicht verschwindet, sondern als Attitüde für die Rettung der groß angelegten Formen aus der Tradition (Wagner, Strauss, Bruckner und Mahler) erhalten bleibt und sich der Brahmschen Durchführungslogik verschreibt – im Gegensatz zur Fragmentierung eines Strawinsky, der Miniaturisierung der Zweiten Wiener Schule (Schönberg, Webern) und dem Glauben, aleatorischen Gebilden Sinn einflößen zu können (Varese, Ives).

Wenn, wie Lutoslawski behauptete, Albert Roussel es schaffte, die symphonischen Formen der deutschen Romantik mit dem harmonischen Vokabular des französischen Impressionismus zu verschmelzen, kann man von Enescu auch sagen, dass er dieser doppelten Synergie eine exotische Melodik hinzufügt, die der traditionellen rumänischen Musik entnommen ist. Dies lässt die Strukturen seiner Musik noch komplexer aussehen und macht das Unverwechselbare daran aus. Übrigens können einige Elemente aus Enescus Musik als Brücke zu den Spätwerken Lutoslawskis betrachtet werden, der in seiner 3. *Symphonie* auf ein Stilem aus den ersten Takten von Enescus *Prelude a l'unison* zurückgreift. Etwas aus der Sensibilität Enescus vermag auch im Klangfluss der Musik 'Dutilleux' merkbar zu sein.

Sicherlich handelt es sich hier nicht um eine direkte Beeinflussung, sondern um die gemeinsame Ader des *kritischen Romantismus*, der sich zu Zeiten der Moderne verstecken musste und sich während des gesamten 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Formen verkappen wusste, um die eigenen Werte des Ausdrucks und des Formenbaus zu retten. Groß angelegte Orchesterwerke (*large scale form*) haben heute erneut Erfolg, spektakulär inszenierte Epen und Erzählungen feiern heute – sowohl als Literatur, als auch als Kino – ein grandioses Comeback. Die Werke eines Wolfgang Rihm (*Vers une Symphonie fleuve*), K.Penderecki, T.Takemitsu, Tristan Murail, James Macmillan, Magnus Lindberg u.a. sind durch den gemeinsamen Nenner der *geräumigen Form* und der *Durchführungslogik* bemerkenswert, beide grundlegende Wesenszüge des – hier provisorisch so genannten – *kritischen Romantismus*.

(Aus dem Rumänischen übersetzt von Sorin Georgescu)