

CLAUDIA MAURER ZENCK
SCHNITTPUNKTE ZWEIER BIOGRAPHIEN

Mit Igor Strawinsky und Ernst Krenek wurden nicht zwei Komponisten ausgewählt, nur weil sie sich aus den genannten Gründen zur Exemplifizierung des Spätwerke-Problems eigneten. Vielmehr komponierten sie nicht beziehungslos neben- und nacheinander, und ihre Lebens- und Schaffenslinien kreuzten sich mehrfach. Diese Schnittpunkte seien hier näher betrachtet, da sie nicht ohne Einfluss auf ihrer beider Schaffen blieben. Das schlug sich beispielsweise in dem dodekaphonen »Augen«-Kanon *Igori, carissimi* nieder, den Krenek für Strawinsky zu dessen 80. Geburtstag schrieb.¹ Zum anderen gibt es eine zwar geringe, aber doch längst bekannte und gedruckte Korrespondenz beider Komponisten; die hübsche Karte, die Strawinsky von sich selbst zeichnete und 1954 Krenek schickte, wurde dagegen erst jüngst veröffentlicht.²

Zum dritten wissen wir von Kreneks Essays über Strawinsky,³ und viertens deutet es indirekt der Umstand an, dass in den 1920er Jahren relativ häufig Werke beider Komponisten auf ein Programm gesetzt oder beide in einer Kritik miteinander verglichen wurden – so beispielsweise 1931 in folgender aussagekräftiger Einleitung: »Der Russe Strawinsky schuf die Oper vom Vätermörder Oedipus; der Wiener Krenek schrieb die Oper vom Leben des Muttermörders Orest.«⁴

Aber es gibt noch einiges weniger Bekannte zu berichten. Dazu muss allerdings weit in die Vergangenheit zurückgeblickt werden.

Was der junge Krenek von Strawinskys Werken kannte, ist aus seinen Wiener Jugend- und Studienjahren nicht überliefert und auch in der Berliner Zeit Anfang der 1920er Jahre nur bruchstückhaft zu rekonstruieren. Die markantesten »Bruchstücke« sind folgende:

Gleich zu Beginn seiner Studienzeit in Berlin spielte Krenek am 30. Dezember 1920 in einem »Anbruch«-Konzert, in dem unter anderem Strawinskys *Petruschka*-Suite aufgeführt wurde, die Celesta; Krenek fand das Stück »ausgezeichnet«.⁵ Zwei Jahre später, Ende 1922, war im ersten Konzert, das die Berliner Ortsgruppe der neu gegründeten

¹ Op. 181. Er wurde zur Eröffnung des Kongresses vom UniSono-Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts dargeboten.

² Vgl. Matthias Henke: *Ich hab' von dem fahrenden Zuge geträumt ... Die Lebensreise des Komponisten Ernst Krenek*, Krems 2008, S. 142; die Karte liegt unter den Briefen Strawinskys an Krenek im Ernst Krenek Institut Krems.

³ Angefangen von dem Aufsatz »Mechanisierung der Musik« von 1925 bis zu einem 1983 geschriebenen, unveröffentlicht gebliebenen Essay; alle Veröffentlichungen Kreneks sind nachgewiesen bei Garrett H. Bowles: *Ernst Krenek. A Bio-Bibliography*, New York/Westport/London 1989.

⁴ Dr. K.: Ernst Krenek: »Das Leben des Orest«, in: *Neue Mannheimer Zeitung* vom 20. November 1931.

⁵ Krenek: Brief vom 31. Dezember 1920 an die Eltern (A-Wst, Handschriftensammlung [ebenso wie alle weiteren hier zitierten Briefe Kreneks an seine Eltern oder Mutter], Sign. H.I.N. 115089).

Dirigent, der Strawinskys Interesse an der Zweiten Wiener Schule teilte und auch musikalisch nachvollziehen konnte – was nur als Glücksfall bezeichnet werden kann für die Konzeption von *Agon*, vor allem aber für dessen choreographische Umsetzung. Lincoln Kirstein wiederum hatte einem seiner zahlreichen Briefe, in denen er seit 1948 Strawinsky zur Komposition eines neuen Balletts bewegen wollte, eine kommentierte Ausgabe der *Apologie de la Danse* von François de Lauze aus dem Jahr 1623 beigelegt. Der Brief datiert vom 31. August 1953. Der Traktat von de Lauze und die im Kommentar in Auszügen zitierte *Harmonie Universelle* von Marin Mersenne (1636) werden zu weiteren Quellen des projektierten Balletts, das nun rasch schärfere Konturen annimmt.⁶

Zwei Zeiten – ein Weg Serielle Musik und Renaissance? Was auf den ersten Blick disparat erscheinen mag, offenbart auf den zweiten eine Reihe ›unterirdischer‹ Verbindungen, die für die Konzeption von *Agon* grundlegend sind. Die Dur-Moll-Tonalität erscheint noch nicht oder nicht mehr als Gravitationszentrum musikalischer Komposition; dem ›vertikalen‹ Denken in harmonisch-melodischen Zusammenhängen steht ein polyphones Gewebe gegenüber, in dem eine neue, komplexe Ordnung erkennbar wird; mimetische Darstellung und Expressivität werden durch strenge Formen abgelöst, die sich bestenfalls symbolisch deuten lassen; klare Regeln setzen Grenzen und garantieren so ›Objektivität‹ und handwerkliche Qualität gleichermaßen. Tugenden wie Objektivität, Präzision, Regel und Ordnung aber mussten auf Strawinsky eine geradezu magische Anziehungskraft ausüben. Und er war nicht der erste, der die Affinitäten zwischen ›alter‹ und ›neuer‹ Musik erkannte und kreativ nutzte: Weberns Auseinandersetzung mit Machaut und Heinrich Isaac oder Kreneks Abhandlung zu Johannes Ockeghem⁷ erfolgten sicherlich nicht zufällig. Und sie stellten eine weitere, sehr direkte Verbindung zwischen den beiden Welten her, die in *Agon* zur Synthese gelangen sollten.⁸

Was bei Strawinsky hinzukommt, ist das Interesse für den Tanz und seine spezifischen Möglichkeiten – hierin knüpft *Agon* nahtlos an seine früheren Werke für die Tanzbühne an. Jahrzehnte zuvor waren russische Volkstänze und Rituale, vor allem aber die Konstruktionsprinzipien des klassischen Balletts zur Basis seiner Musik geworden.⁹ Nun werden die bei de Lauze und Mersenne mitgeteilten Tanzformen akribisch studiert, auf ihre Prinzipien reduziert und schließlich zu ›Portraittypen‹ umgewandelt, wie sie uns bereits in der Tanzfolge der *Histoire du Soldat* oder in den Entrées des *Apollon Musagète* begegnen. In *Agon* tritt dieses Verfahren allerdings subtiler in Erscheinung und ist daher auch schwerer erkennbar. Ein gutes Beispiel hierfür bietet der *Saraband-Step*, dessen energiegeladene

6 Eine ausführliche Darstellung der Genese findet sich bei Joseph: *Stravinsky & Balanchine*.

7 Vgl. Joseph: *Stravinsky & Balanchine*, S. 222.

8 Der bei Scherliess mitgeteilte Bestand an Notenausgaben in Strawinskys Bibliothek liest sich wie ein »Who is Who« der Renaissance- und Barockmusik. Vgl. Volker Scherliess: Art. »Stravinskij«, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 116–166, hier Sp. 130 f.

9 Vgl. hierzu meine Ausführungen in: Apollon und Terpsichore, in: *Musik und Ästhetik* 3 (1999) H. 12, S. 16–39.

tungsbestimmung, in Begriffen wie ›Television Opera‹ (Andrew Custer),⁵ ›episches Theater‹⁶ beziehungsweise ›Allegorie‹ (Carl Dahlhaus),⁷ ›Multi-Media-Werk‹ (McCredie)⁸ oder auch ›Dance Drama‹.⁹ Und auch Strawinsky selbst, so stellt es seine langjährig Weggefährtin und Sekretärin Lillian Libman in ihren Erinnerungen dar, war sich bezüglich der genauen Genrebezeichnung seiner Komposition lange Zeit unsicher,¹⁰ was in Anbetracht der vielen grenzüberschreitenden Bühnenmusiken vergangener Jahre und Jahrzehnte (man denke an *Histoire du Soldat*, *Oedipus Rex* oder *Apollon Musagète*) nicht überrascht. Am Ende entschied sich Strawinsky für den Untertitel: ›A Musical Play‹.¹¹

Übersicht von Igor Strawinskys *The Flood*

Abschnitte, Inhalt und Textprovenienz

1 ›Prelude‹

T. 1–59: Te Deum (Chor: Texte der römisch-katholischen Liturgie)

T. 60–126: Beschreibung der Schöpfung, Arie Gottes (Texte: *Altes Testament* 1. Buch Mose, Genesis)

T. 127–167: Arie Luzifers und Verwandlung in Satan, Arie Satans (Texte: *Altes Testament* 1. Buch Mose, Genesis)

2 ›Melodrama‹

T. 168–247: Adam und Eva: Sündenfall, Dialog Gott/Noah (Texte: *Altes Testament* 1. Buch Mose, Genesis)

3 ›The Building of the Arc‹

T. 248–334: Instrumentalmusik, Choreographie, kein Text

4 ›The Catalogue of the Animals‹

T. 335–370: Aufzählung der Tiere, Sprecher (Texte: *York and Chester cycles of miracle plays*, 15. Jahrhundert)

5 ›The Comedy‹

T. 371–398: Streit Noahs mit seiner betrunkenen Frau, die ihn nicht auf die Arche begleiten will, Noahs Kinder hieven die Mutter auf die Arche (Texte: *York and Chester cycles of Miracle Plays*, 15. Jahrhundert)

6 ›The Flood‹

T. 399–456: Instrumentalmusik, Choreographie, kein Text

5 Andrew Custer: *Stravinsky's Topology. An Examination of his Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive Relationships with Special Attention to his Choral Works and Threni*, Diss. Boulder/Colorado 2000 (Auszüge im Internet: www.home.earthlink.net/~akuster/music/stravinsky/objects/04-flood.htm, 10. August 2009).

6 Dahlhaus: Igor Strawinskis episches Theater, passim.

7 Ebd., S. 181 ff.

8 Andrew D. McCredie: Form als Symbolik in Igor Strawinskys *Die Flut*, in: *Musikkulturgeschichte* (Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag), Wiesbaden 1990, S. 213–232, hier S. 213.

9 Als ›Dance Drama‹ wird *The Flood* in einer offiziellen Ankündigung des Senders dargestellt (*CBS-TV Pre-presentation Information Booklet on The Flood* from the Robert D. Graff Collection of materials on Noah and the Flood). Ich danke Charles Perrier und der Dance Division der New York Public Library for the Performing Arts für die Übersendung.

10 Lillian Libman: *And Music at the Close. Stravinsky's Last Years*, London 1972, S. 164 f.

11 Für eine Untersuchung der verschiedenen Gattungsbezüge in *The Flood* vgl. Dahlhaus: Igor Strawinskis episches Theater, S. 181 ff.

NOTENBEISPIEL 2 Hugo Wolf/Igor Strawinsky,
 »Herr, was trägt der Boden hier«, Takt 3
 (synoptische Darstellung)

andere aus der Oktavierung der Mittelstimme). Von nur einem Instrument wird als einziger der Bass des Akkords gespielt, derjenige Akkordton, der – als Terz des Klangs – traditionell ohnehin eher nicht in einer Lage oktaviert werden würde, in der dieser Ton sich mit einer Oberstimme kreuzte. Sämtliche Takte, mit denen die Rede des Menschen vertont wird, das heißt die jeweils ersten Hälften der Textstrophen, sind nach diesem in Takt 3 offensichtlich als gültiges Muster eingeführten Prinzip instrumentiert.

Zurück zum ersten Akkord: Auch das Vorspiel ist für die fünf Blasinstrumente gesetzt. Jedoch gibt es in der Vorlage siebentönige Klänge mit maximal vier verschiedenen Tonqualitäten, wie der Auszug des ersten Akkordes in Notenbeispiel 3 zeigt.

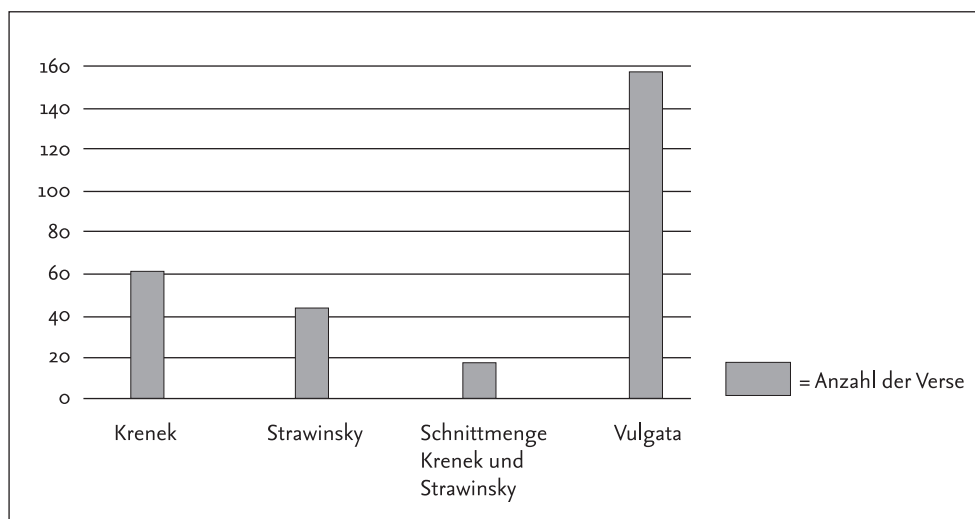
Welche beiden Töne soll Strawinsky streichen? Dass sich diese Frage bei einer Instrumentierung stellt, ist durchaus ungewöhnlich. Umgekehrt wäre sie bei Reduktionen der ursprünglichen Besetzung zu erwarten (zum Beispiel wenn man einen Klavierauszug schreibt). Erläutert sei Strawinskys Vorgehen beim Streichen von Tönen der Vorlage an diesem ersten Akkord. Klar war, was beizubehalten wäre: erstens der Bass, weil er als einziger (auch von Wolf) nicht oktaviert wird, zweitens die Oktavierung der durch ihren Rhythmus gestalthaften Melodie des Taktes (*h - a - ais*). Einzig diese Oktavierung erscheint Strawinsky als substanziell, zwei weitere hat er getilgt: Übrig blieben in der Vorlage zweimal *g* und zweimal *e*, von denen – wenn man mit fünf Instrumenten auskommen will – je einer zu streichen wäre. Vier Möglichkeiten ergeben sich (siehe Notenbeispiel 3,

NOTENBEISPIEL 3 Wolfs Anfangsklang (Auszug) und Möglichkeiten zur Streichung von Tönen (I–IV)

14. **NUN vigilavit iugum iniquitatum mearum in manu eius convolutae sunt et inpositae collo meo infirmata est virtus mea dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere**
15. SAMECH abstulit omnes magnificos meos Dominus de medio mei vocavit adversum me tempus ut contereret electos meos torcular calcavit Dominus virgini filiae Iuda
16. AIN idcirco ego plorans et oculus meus deducens aquam quia longe factus est a me consolator convertens animam meam facti sunt filii mei perditum quoniam invaluit inimicus
17. FE expandit Sion manus suas non est qui consoletur eam mandavit Dominus adversum Iacob in circuitu eius hostes eius facta est Hierusalem quasi polluta menstruis inter eos
18. SADE iustus est Dominus quia os eius ad iracundiam provocavi audite obsecro universi populi et videte dolorem meum virgines meae et iuvenes mei abierunt in captivitatem
19. COPH vocavi amicos meos et ipsi deceperunt me sacerdotes mei et senes mei in urbe consumpti sunt quia quaesierunt cibum sibi ut refocilarent animam suam
20. RES VIDE DOMINE QUONIAM TRIBULOR VENTER MEUS CONTURBATUS EST SUBVERSUM EST COR MEUM IN MEMET IPSA QUONIAM AMARITUDINE PLENA SUM FORIS INTERFECIT GLADIUS ET DOMI MORS SIMILIS EST
21. SEN audierunt quia ingemesco ego et non est qui consoletur me omnes inimici mei audierunt malum meum laetati sunt quoniam tu fecisti adduxisti diem consolationis et fient similes mei
22. THAV ingrediatur omne malum eorum coram te et devindemia eos sicut vindemiasti me propter omnes iniquitates meas multi enim gemitus mei et cor meum maerens

Cap. 2

1. ALEPH Quomodo obtexit caligine in furore suo Dominus filiam Sion proiecit de caelo terram inclitam Israhel et non recordatus est scabilli pedum suorum in die furoris sui
2. BETH praecipitavit Dominus nec pepercit omnia speciosa Iacob destruxit in furore suo munitiones virginis Iuda deiecit in terram polluit regnum et principes eius
3. GIMEL confregit in ira furoris omne cornu Israhel avertit retrorsum dexteram suam a facie inimici et succendit in Iacob quasi ignem flammae devorantis in gyro
4. DELETH tetendit arcum suum quasi inimicus firmavit dexteram suam quasi hostis et occidit omne quod pulchrum erat visu in tabernaculo filiae Sion effudit quasi ignem indignationem suam



lage eindeutig, da er ja auf die tridentinische Fassung zurückgreift.³⁹ Die hier verankerten Addenda sorgen für eine regelmäßige, rhythmisierte Gliederung des Textes, den Krenek in seiner *Lamentatio* denn auch zur Gänze übernimmt:⁴⁰

LAMENTATIO JEREMIÆ PROPHETÆ

{ I. Feria V in Cœna Domini }

{ LECTIO I, Cap. 1, 1–5 }

INCIPIT LAMENTATIO JEREMIÆ PROPHETÆ

Aleph. Quomodo sedet [...]

Beth. Plorans ploravit [...]

Ghimel. Migravit Judas [...]

Daleth. Viæ Sion [...]

He. Facti sunt [...]

JERUSALEM, JERUSALEM, CONVERTERE AD DOMINUM, Deum tuum.

Responsorium I: In monte Olive

{ LECTIO II, Cap. 1, 6–9 }

Vau. Et egressus [...]

Zain. Recordata est [...]

Heth. Peccatum peccavit [...]

³⁹ *Officium/majoris hebdomadæ*, S. 179–187 [Feria V in Cena Domini], S. 264–271 [Feria VI in Parasceve] und S. 347–356 [Sabbato santo].

⁴⁰ KAPITÄLCHEN: liturgische Ergänzung, nicht in der Vulgata; in geschweifte Klammern ({ }) Gesetzes: chronologische beziehungsweise Quellenangabe; *kursiv*: neutestamentliche Responsorien, von Krenek nicht vertont, hier nur zur Markierung der liturgischen Struktur.

Intermezzo = Overture 100

NOTENBEISPIEL 1 Ausgerechnet und verspielt, Beginn des ursprünglich als »Ouvèture« vorgesehenen »Intermezzo« nach der zweiten Szene

ten werden.¹⁶ Neben den nur als Annäherungswerte aufzufassenden rhythmischen Bezeichnungen spielen aber vor allem die proportional zur Zeitleiste notierten *Positionen* der Noten die entscheidende Rolle: Krenek notiert hier rhythmisch-proportional. Die Halbsekunden-Zeiteinheiten sind zu übergeordneten Einheiten zusammengefasst. Die jeweiligen Längen der so gebildeten »Takte« sind seriell abgeleitet. Die Zahl der Zeiteinheiten je »Takt« korrespondiert mit der Zahl der Halbtonschritte der die gesamte Oper prägenden Zwölftonreihe.¹⁷ Setzt man die Töne der Grundreihe stets aufsteigend, ergibt sich

¹⁶ Ders.: *Ausgerechnet und verspielt*, Partitur S. 99A, Spielanweisung zum »Intermezzo«: »Die Verteilung der Töne [...] ist nur annäherungsweise notiert [...]«.

¹⁷ Ebd.: »Die traditionellen Notenwerte sind so verwendet, daß das [...] [Viertel] ungefähr einer der Halbsekunden-Einheiten entspricht. Die Spieler mögen sich im Übrigen nach der Position der zu spielenden Noten in Bezug auf die über der Partitur gleichmäßig fortlaufende graphische Darstellung der Reihe der Zeiteinheiten [...] orientieren«.

NOTENBEISPIEL 8 Exercises of a Late Hour, Teil 5, Takt 1–5 (Auszug)

Auch Oktavlage und Instrumentation dienen der Durchhörbarkeit des Konstruktionsprinzips: Die Viertongruppe in höchster Lage (Pic, ab Takt 1) wird in Takt 3 von der tiefsten Lage beantwortet (Kb); jeweils nach den ersten beiden Tönen erklingen zwei Sechzehntel der Gitarre. Nach den ersten beiden Viertongruppen werden jeweils zwei Töne von tiefen Bläsern gespielt, im Dux vom Fagott, im Comes von der Posaune. »Thema« und »Beantwortung« werden jeweils von einem weiten Sprung (kleine None abbeziehungsweise aufwärts) der Hörner abgeschlossen.

Wie gesagt, wurden in Teil 5 nur bestimmte Transpositionen gewählt: Außer den Transpositionen O'9 und I'5 werden alle verwendeten Transpositionsstufen in einer anderen Ableitung der gleichen Transpositionsstufe durchlaufen. Die nicht transponierte Grundform erscheint in allen vier Formen, die Transpositionsstufen 3, 4, 7, 10 und 11 kommen in jeweils zwei Reihengestalten vor, das heißt es erklingen die dritten Transpositionsformen von RI' und O', die vierten, siebten und zehnten Transpositionen von O' und I' sowie die jeweils elfte Transpositionsform von R' und I'. Außer der Reihe R'1, die ab Takt 4 und am Ende des Satzes erklingt, wird jede Reihenform nur einmal durchlaufen. Die Ausnahme-Reihen O'9 und I'5, die keine äquivalente Transpositionsform finden, sind in der folgenden Übersicht nicht aufgeführt.

Exercises of a Late Hour, Teil 5,
Entsprechungen von Transpositionsstufen

Grundgestalt und Ableitungen:	O'	I'	R'	RI'
Nicht transponierte Grundformen:	1	1	1 (2×)	1
Transpositionsstufen:	3			3
	4	4		
	7	7		
	10	10		
		11	11	

Meistens sind Dux und Comes aber nicht aus diesen äquivalenten Transpositionen geformt. Nur zu Beginn wird – wie gesehen – O'1 von I'1 beantwortet, ebenso wie am Ende die Äquivalente der bei Krenek stets bedeutsamen Tritonus-Transpositionen O'7 und I'7 sowie die Krebsformen RI'1 und R'1 in kanonischer Folge auftreten. Ansonsten aber sind (in der Reihenfolge ihres Eintritts) die folgenden Reihenformen kanonisch miteinander verknüpft:

BARBARA ZUBER

»CHRYSOMALLOS«. ERNST KRENEKS TRAVESTIE
DES MYTHOS VOM GOLDENEN VLIES

*Wie kommen wir dazu, diese für andere Theater
geschriebenen Monumente vergangener Kunstanschauungen,
jede Verantwortung für unsere Zeitgenossen schlicht ablehnend,
einfach wie Katzen in Säcken zu übernehmen?*

Bertolt Brecht¹

Nach wie vor ungebrochen ist die Rezeption antiker Mythen und Tragödien im Sprech- und Musiktheater der Gegenwart. Wie kaum ein anderes Sujet der antiken Mythologie hat dabei der Medea-Stoff eine radikale Umwertung erfahren, in kulturellen Alteritäts-Diskursen der wissenschaftlichen Literatur und auf der Bühne. Man denke an die neuen Lesarten von Heiner Müller (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*), Ursula Haas (*Freispruch für Medea*) und Dea Loher (*Manhattan Medea*) oder an die musikalischen Bühnenwerke von Pascal Dusapin und Michele Réverdy, die Christa Wolfs *Medea*-Erzählung adaptierten und vertonten, oder an die jüngste der Medea-Opern von Aribert Reimann. Am Beginn dieser Diskurse steht *Der goldene Bock* von Ernst Krenek.² In der Reihe der antiken Mythenoper, die seit Kriegsende bis Ende der 1960er Jahre geschrieben und aufgeführt wurden, nimmt Kreneks Oper eine einzigartige Stellung ein, nicht aber in der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte seiner musikalischen Bühnenwerke.³ Diese Oper, »the wildest of them all«, wie John L. Stewart in seiner Krenek-Biographie zu Recht feststellte,⁴ die aus dem Mythos des Goldenen Vlieses kritisch herauswuchs, weit über den antiken Kulturkreis in die Gegenwart eingreifend, ist außer bei einem kleinen Kreis von Spezialisten so gut wie unbekannt. Seit der Hamburger Uraufführung im Jahr 1964 ist der *Goldene Bock* von der Bildfläche der Opernspielpläne verschwunden. Die

¹ Bertolt Brecht: *Der Materialwert*, in: ders.: *Schriften 1. 1914–1933*, hg. von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1992 (Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Bd. 21), S. 289.

² Schon 1952 hat sich Krenek mit dem Medea-Stoff auseinandergesetzt. Er komponierte damals einen Medea-Monolog für Mezzosopran und Orchester (op. 129) aus Robinson Jeffers Adaption der Euripides-Tragödie (UA: New York 1947), der 1954 während der Darmstädter Ferienkurse erfolgreich uraufgeführt wurde (freundlicher Hinweis von Claudia Maurer Zenck).

³ Als einzige Oper mit einem antiken mythologischen Sujet aus jener Zeit konnte sich Hans Werner Henzes *Bassariden* im Repertoire halten, mit etlichen Abstrichen auch Carl Orffs musikdramatische Werke *Oedipus der Tyrann* und *Prometheus*. Vergessen ist noch ein weiteres bemerkenswertes Werk für Musiktheater, nämlich Luigi Dallapiccolas *Ulisse*, dessen Libretto der Komponist nach literarischen Vorlagen von Aischylos, Dante, Hölderlin und James Joyce selbst verfasste.

⁴ John L. Stewart: *Ernst Krenek. The Man and His Music*, Berkeley u. a. 1991, S. 328.

schau, so Burkhard Scherer in seinen fundierten Studien zu den *Argonautika* des Apollonios Rhodios, »das komplexe Bild einer Vielzahl von Traditionen, die es kaum rechtfertigen, von *dem* oder *einem einzelnen* Argonautenmythos zu sprechen.«¹² Konsequenterweise machte sich der Komponist die Modalitäten der Überlieferung zu eigen. Teile des Stoffes wurden aus verschiedenen Strängen der Mythenüberlieferung ausgewählt und aus den Kontexten herausgelöst, das Selektierte kompiliert, auf das Äußerste verknüpft, umgeschrieben und mit neuen Lesarten überschrieben: eine Mythenbricolage *comme il faut* (Claude Lévi-Strauss): »Überkommenes und neue Intention verbinden sich in einer unaufhebbaren dialektischen Spannung.«¹³

1. Bricolage und Travestie. Kreneks Quellen und Arbeit am Mythos In seiner Arbeit am Mythos unterstützte ihn der Basler Altphilologe Werner Batschelet-Massini (1915–1993),¹⁴ der den Komponisten mit Informationen versorgte,¹⁵ so mit ziemlicher Sicherheit über die ältesten schriftlichen Überlieferungen der Argonautensage und des kolchisch-jolkischen Medea-Jason-Mythos. Sie reichen zurück bis in die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr., zu den *Naupaktia*, einem fragmentarisch erhaltenen Epos,¹⁶ zu Hesiods *Theogonie* aus dem 7. Jahrhundert v. Chr.¹⁷ sowie zu Pindar, der in der 4. *Pythischen Ode* die heute älteste zusammenhängende poetische Darstellung des Argonauten- und Medea-Jason-Stoffes schuf¹⁸ und darin den Mord an Pelias, dem Herrscher von Jolkos schildert, zu welchem die Zauberin dessen Töchter anstiftet. Krenek kannte natürlich auch die beiden einzig erhaltenen Medea-Tragödien der griechisch-römischen Antike. In seiner Bibliothek befanden sich eine Teubner-Ausgabe der *Medeia* von Euripides (in griechischer Sprache) sowie der erste Band von Walther Rüeegg lateinisch-deutscher

12 Burkhard Scherer: *Mythos, Katalog und Prophezeiung. Studien zu den »Argonautika« des Apollonios Rhodios*, Wiesbaden 2006, S. 42. Vgl. dort das Kap. I, in welchem Scherer alle Quellen zum Argonautenmythos vom frühgriechischen Epos bis in die hellenistische Zeit vorstellt.

13 Karlheinz Stierle: Mythos als Bricolage und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos, in: *Terror und Spiel*, hg. von Manfred Fuhrmann, München 1973 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 5), S. 455–472, hier S. 457.

14 Zu Batschelet-Massini siehe Walter Escher: Zum Gedenken an Werner Batschelet-Massini (26. Oktober 1915–24. Februar 1993), in: *Schweizer Volkskunde* 83 (1993), S. 50. Batschelet-Massini veröffentlichte unter anderem: Zur Kosmologischen Arithmetik des Boethius, in: *Arithmos – Arrythmos. Skizzen aus der Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Joachim Otto Fleckenstein zum 65. Geburtstag*, hg. von Karin Figala und Ernst H. Berninger, München 1979, S. 9–28; Labyrinthzeichnungen in Handschriften, in: *Codices manuscripti* 4/2 (1978), S. 33–65; Zur Inschrift auf der spätapulischen Hermeslutrophoros in Basel. Die dorische Namensform für Hades, in: *Antike Kunst* 27 (1984), S. 41–46. Zur Korrespondenz mit Krenek siehe die Bibliographie, die man auf der Homepage des Ernst Krenek Instituts (Donauuniversität Krems) unter www.krenek.at einsehen kann.

15 Stewart: Ernst Krenek, S. 328.

16 Ausgabe in: *Epicorum Graecorum fragmenta*, hg. von Malcolm Davies, Göttingen 1988, S. 145–149.

17 Hesiod: *Theogonie* (griech. und dt.), hg. von Albert von Schirnding, München u. a. 1991.

18 *Pindars Dichtungen*, übertr. und erl. von Franz Dornseiff, Leipzig 1965, S. 85–97.

Als Krenek dies notierte, im zweiten Weltkriegs-Jahr 1940, mochte er sich und seine Musik weder ganz in der Negation der Realität einrichten noch sich auf die Behauptung seiner Identität als Komponist beschränken. Rund 22 Jahre später, als er das Buch und die Musik zum *Goldenen Bock* schrieb, war er immer noch nicht müde, an den Sprechweisen der Figuren deren Verblendungen aufzuzeigen und von den Auflösungserscheinungen westlicher Wertesysteme zu erzählen. Wie einst Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* den Mythos von Odysseus lasen, so interpretierte Krenek den Mythos und Kult des Goldenen Vlieses als einen Urtext der westlichen Zivilisation, der an die Wurzeln dessen rührt, was bis in die Gegenwart reicht. Nicht zuletzt hatte er auch deshalb den archaischen Argonauten-Mythos gewählt, um mit dessen Travestie eine Groteske des modernen Amerika und der westlichen Zivilisation zu schreiben. Aus ihr entsprangen abenteuerliche Aktionen, paradoxe Mischgebilde von Szenen, in denen sich Prosaisches und Alltägliches mit dem Unglaublichen phantastischer Ereignisse kreuzen. Mit solchen Konfrontationen und gegenseitigen Überschreibungen von mythischer Vergangenheit und Gegenwart schuf sich der Komponist neue Spielräume der musikalischen Dramaturgie, die er experimentierfreudig erkundete, als er die surreale Wanderung durch Zeiten und Hemisphären der alten und neuen Welt antrat.

TEIL II. DIE KOMPOSITION

Der Befund, dass immense Zeit- und Raumsprünge, paradoxe Vernetzungen von Früher, Jetzt und Später, ebenso paradoxe Koexistenzen und Ambivalenzen des Disparaten wie in keinem anderen musikalischen Bühnenwerk Kreneks die Dramaturgie dieser Oper prägen, lenkt die Aufmerksamkeit auf Kreneks Komposition und die musikalisch-materiale Disposition des Bühnenwerks. Vorherrschend sind reihentechnische Schreibweisen, ergänzt durch gelegentliche Erweiterungen ins Serielle. Des Weiteren unternahm der Komponist einige Streifzüge durch verschiedene musikalische Idiome. Die subtilen ›Stilbrüche‹, die mit filmschnittartigen Wechseln erzeugt werden, dienen als Mittel der Verfremdung, indem sie Unstimmigkeiten des Absurden markieren. Krenek parodierte dabei auch ältere Genres. Er schrieb ein militant lärmendes Operetten-Couplet als Offenbach-Parodie für einen habsburgischen Fürsten im Exil, der sich an den Küsten Floridas herumtreibt und sich als Träger des Ordens vom Goldenen Vlies ausgibt (III/4: »Als ich noch Fürscht war in Arkadien«, Takt 292 ff.). Für Medeas und Jasons Flucht auf dem Pick-Up komponierte er zur Begleitung von Bläsern und Rührtrommel, Pizzicato-Streicherklängen, Gitarren- und Klavierakkorden einen flotten Roadsong, mit dem der Argonaut sich selbstironisch als Eroberer des Goldenen Vlieses und als Held der Landstraße feiert (II/5: »Das Vließ hab' ich gewonnen«, Takt 471 ff.), ohne die leiseste Ahnung, dass Medea hinter seinem Rücken dem kleinen Abisorontas einen giftigen Trank verabreicht, bevor sie ihn zerstückelt. Im dritten Akt stellt Krenek dem singenden Mann am Steuer die tüchtige Haushälterin Medea in einer Millionärsvilla gegenüber und verfasste für die Zubereitung der obskuren Suppe ein makabres Küchenlied im Moritatenstil. Es beginnt im harmlos wiegenden 6/8-Takt, wird aber immer wieder unterbrochen

I/7 (T. 626-642) O ces 1 3 5 7 9 11 12 630 2 4

Klav. *Alle 12 Tasten stumm niederdrücken, halten bis* * *mf stacc.*

Cel. *mf (schnell repetieren)*

Vibr.

Mar. *p*

Hfe. *p*

Jason
Selt-sam fühlt es sich hier. Als ob mit - dem Raum die Zeit - - - sich spreiz - -

VI. 1 *arco* *p*

VI. 2 *arco* *p*

VI. 3 *arco* *p*

VI. 4 *arco* *p*

Vla. 1

Vla. 2

Vlc. 1

Vlc. 2

Kb. 1 *arco* *p*

Kb. 2 *arco* *p*

Kb. 3 *arco* *p*

Kb. 4 *mf* *pizz.*

O h 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

NOTENBEISPIEL 1 Der goldene Bock, 1. Akt, 7. Szene: Takt 626-642

I/7: Intervall-Zeitwerte für Harfe, Violine 2 und Violine 4

Hfe.

T. 635ff.

II O/g
5 7 9

III U/es
8 6 12 4

Zeitwerte

komplement. Zeitwert: gr. Septime

komplement. Zeitwert: gr. Sexte

VI. 4

T. 628ff.

II K/d
9 7 5

III U/as
4 8 etc.

Zeitwerte

komplement. Zeitwert: gr. Sexte

VI. 2

T. 627ff.

II KU/as
12 6 8

II KU/es
2 10 12 6 8

V O/h
4 9 etc.

Zeitwerte

komplement. Zeitwert: gr. Dezime

Zeitwert: kl. Dezime

NOTENBEISPIEL 7 Der goldene Bock, 1. Akt, 7. Szene: Intervall-Zeitwerte, Takt 628 ff.

TABELLE 6 Gemeinsame Kerntöne

Singstimme	Klavier													
Reihenrotationen	Reihenmaterial der Klanggruppen mit gemeinsamen Kerntönen													
	A-Gruppe 1–6													
I U/ <i>ais</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	A-1	T. 1037
I U/ <i>ais</i>				4	5	6		8				12	A-2	T. 1038–1039
IX U/ <i>ais</i>				4	5		7					12	A-3	T. 1039
III U/ <i>ais</i>				4	5		7	8				12	A-4	T. 1040
VII U/ <i>ais</i>					5		7	8				12	A-5	T. 1041
V U/ <i>ais</i>					5		7	8				12	A-6	T. 1041
	A-Gruppe 7–12													
XI U/ <i>ais</i>		2	3		5			8				12	A-7	T. 1043
XII KU/ <i>c</i>	1	2			5							12	A-8	T. 1044
IV KU/ <i>c</i>	1	2			5							12	A-9	T. 1045
X KU/ <i>c</i>	1	2			5				9		11		A-10	T. 1046
X KU/ <i>c</i>	1	2			5							12	A-11	T. 1047
VIII KU/ <i>c</i>	1	2					7		9		11		A-12	T. 1049
	B-Gruppe 1–6													
I U/ <i>ais</i>		2	3						9		11		B-1	T. 1036
IX U/ <i>ais</i>	1		3				7		9		11		B-2	T. 1039
III U/ <i>ais</i>								8	9		11		B-3	T. 1039
VII U/ <i>ais</i>			3			6			9		11		B-4	T. 1040
VII U/ <i>ais</i>			3			6			9	10	11		B-5	T. 1041
V U/ <i>ais</i>			3			6				10	11		B-6	T. 1041
	B-Gruppe 7–12													
XII KU/ <i>c</i>		3	4			6				10			B-7	T. 1043
IV KU/ <i>c</i>		3	4			6				10			B-8	T. 1045
IV KU/ <i>c</i>				4		6	7			10			B-9	T. 1045–1046
X KU/ <i>c</i>				4		6	7			10			B-10	T. 10479
VI KU/ <i>c</i>				4			7	8		10			B-11	T. 1048
VIII KU/ <i>c</i>				4			7	8		10		12	B-12	T. 1050
	C-Gruppe 1–6													
I U/ <i>ais</i>	1	2	3				7		9		11		C-1	T. 1038
IX U/ <i>ais</i>	1	2				6				10			C-2	T. 1039
III U/ <i>ais</i>	1	2				6				10			C-3	T. 1039
VII U/ <i>ais</i>	1	2		4						10			C-4	T. 1040
V U/ <i>ais</i>	1	2		4			7						C-5	T. 1041
XI U/ <i>ais</i>				4			7		9				C-6	T. 1042
	C-Gruppe 7–12													
XI U/ <i>ais</i>	1							8	9				C-7	T. 1042
XII KU/ <i>c</i>							7	8	9		11		C-8	T. 1044
IV KU/ <i>c</i>							7		9		11	12	C-9	T. 1045
IV KU/ <i>c</i>						6	7	8			11	12	C-10	T. 1046
X KU/ <i>c</i>			3					8	9		11	12	C-11	T. 1047
VI KU/ <i>c</i>								8		10		12	C-12	T. 1048
	Schlussgruppe													
II KU/ <i>c</i>	1	2	3		5	6			9		11		X	T. 1051

Aussagen

I am an actor –

acting out what I imagine I would do were I another self.

I do it to exhibit myself to arouse amazement, to become famous for how voraciously I devour the essence of those I observe, how glibly I slip into their empty hulls.

Einschränkungen

pretending to be what I am not,

Do I suppress my own, hiding behind borrowed masks? Do I frantically search for credible counterfeits? Afraid of truth? But – what is truth?

To tell the truth: I am not even an actor – I am a dissembler. I behave as if I were an actor, reflecting through the mirrors of my persona what emanates from my victims, to make their beings radiate more faithfully, more truly than they have known themselves.

Sofort nach der Selbstpräsentation verneint er sich quasi selbst: »*pretending to be what I am not*«, wenn auch gleichsam nebensächlich, da sehr schnell (Takt 4: *fast*). Nach der Erklärung seiner Tätigkeit als Schauspieler befragt er sich ausführlich: ob er, der sich hinter den erborgten Masken verbirgt, dadurch sich selbst unterdrücke, aus Angst vor der Wahrheit. Er lässt die Frage offen und kehrt lieber schnell zur Selbstdarstellung zurück. Beim dritten Mal betreibt er dieses Infragestellen sozusagen professionell: »Scherzhaft« (*joking*) verneint er sogar seinen Beruf: er stelle sich nur so, als ob er Schauspieler sei, er sei also ein Versteller. Der Zwiespalt ist sein Charakteristikum, denn er hält dem Für stets das Wider entgegen: Ja, er ist – aber er ist auch nicht; er agiert und zeigt – aber er verbirgt (sich) auch.

Was tut der Versteller, wenn er sich als Schauspieler geriert? Er spiegele die, die er darstelle, in seiner Persona so, dass ihr Wesen getreuer und wahrhaftiger strahle als ihnen selbst bekannt war, erklärt er, aber die Dargestellten nennt er seine Opfer (»*reflecting through the mirror vainglorious of my persona what emanates from my victims, to make their beings radiate more faithfully, more important truly than they have known themselves*«¹²). Denn die Spiegelung ist die scheinbar harmlose Folge eines höchst gewalttätigen Aktes, den er wie der Schauspieler vollzieht: Er verschlingt die Essenz jener, die er beobachtet, um dann in ihre leeren Hüllen zu schlüpfen. Sie sind die Opfer eines Vampirs, der sich von ihrem Blut nährt.

Worin unterscheiden sich aber der *actor* und der *dissembler*? Der Schauspieler handelt so, wie der Versteller es beschrieben hat: Er ist der Blutsauger und der Spiegel seiner Opfer. Der Versteller wendet die Methode des Schauspielers an, weil er etwas *für sich* herausfinden will. Wenn er behauptet: »*Truthfully: this is my cue. Seeking truth through*

¹² In Kreneks der Musik angepasster Übersetzung: »geb' ich wieder in dem Spiegel meiner Persona das inn're Wesen der Opfer, so dass es klarer strahlt sich ausdrückend mit mehr Wahrheit als sie es je geträumt«. Matthias Schmidt deutet dies, mit Bezug auf Walter Benjamins Satz über Karl Kraus, folgendermaßen: »Er könnte in Parallele dazu als derjenige einzigartige Fall eines Komponisten bezeichnet werden, der sein Komponieren schauspielerisch erlebt« (ders: *Im Gefälle der Zeit*, S. 217).

oder »Schein«,¹⁵ sondern auch »Vorwand« bedeuten. Das Spiel als Vorwand – und wozu? Um für seine virtuose Spiegelung Beifall einzuheimsen? Ihn erheischt und bekommt der Schauspieler, nicht der Versteller. Der sucht dem Publikum aus einem anderen Grund nahezukommen: Er braucht ein Gegenüber, das getäuscht wird, damit dessen Täuschung zum Spiegel für ihn selbst werden kann. Die Vermutung vom Anfang verstärkt sich: Er sucht mittels Verstellung seine Wahrheit, sich selbst. Und was hat er über sich erfahren?

Er fährt »preziös« (*precious*) fort: »This is my exit cue: The dissembler goes.« Aber bevor er tatsächlich abgeht (»Good night.«), gibt er noch eine bezeichnende musikalische Phrase zum besten. Sie war schon einmal zu hören, und zwar im Moment, da dem Kartenleser suggeriert wurde, dass er selbst der zwischen Himmel und Erde kopfüber Hängende, der Narr sei: »The juggler – the joker – bagatto – bagatto ultimo«. Und dies singt der Versteller noch einmal zum Schluss. In beiden Fällen sind nicht nur die gleichen Wörter, sondern auch die gleichen Töne zu hören, mehr noch: Der »Kartenleser« singt sie mit Galgenhumor, der Versteller am Schluss in leichtem Tonfall, und so kommen sie beide Male gleich munter, ja tänzerisch daher, was besonders auffällt, weil es keine andere Phrase in diesem Stück gibt, die ähnlich gestaltet wäre. Es ist quasi ein grotesker Refrain; er lässt daran denken, dass das Ganze auch ein *danse macabre* sein könnte. So verabschiedet sich der *dissembler*:

The image shows a handwritten musical score for 'The Dissembler', measures 439-448. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are: Trb. (Trombone), Piano, Hr. (Horn), Vibr. (Vibraphone), Xyl. (Xylophone), cymb. (cymbal), wood bl. (wood block), sn. dr. (snare drum), gong, and Bar. (Bass). The piano part is highly detailed with various performance instructions such as 'Knick on wooden frame of', 'held strings', 'cluster', and 'no Ped.'. The bass part includes the lyrics: 'I am the juggler, the joker, ba-gatto, ba-gatto, ba-gatto ul-ti-mo- and I re-move my self from the'. A circled number '440' is visible in the lower left of the score.

NOTENBEISPIEL 4 The Dissembler, Takt 439–448 (Ausschnitt)

Krenek, der Komponist und der Dichter, ein später Nachkomme der Gaukler und Fahrenden, inszeniert vor dem Publikum ein virtuoseres Spiel. Er erfindet eine Bühnenfigur, einen sogenannten Versteller, der sich als Schauspieler geriert, der verschiedene Rollen

¹⁵ Krenek übersetzt das Wort, wie es aus rhythmischen Gründen auch nicht anders möglich ist, mit »zum Schein«.

charakter der Kunst im Kunstwerk selbst immer deutlicher. Deutlich ist aber auch, wie genau Krenek dies unter anderem mit der Einführung der Ich-Figur plante – während Adorno gerade nicht die Absicht, den subjektiven Ausdruckswillen des Schöpfers (Beethoven) für die Sprengung des schönen Scheins verantwortlich machte. Diese Differenz erinnert an die unterschiedlichen Positionen, die Adorno und Krenek in den 1930er Jahren in einem Streitgespräch vertraten, als jener die »Tendenz des Materials« gegen das Argument des kompositorischen Willens in Stellung brachte, auf dem dieser bis zuletzt beharrte.

Was ist aber das ästhetische Ergebnis seines kompositorischen Willens in den drei späten Werken? Während *Spätlese* und *Dissembler* stimmige und immer aufs Neue beeindruckende Kunstwerke sind, wirkt *Opus sine nomine* ganz anders. Wie ist also dieser befremdliche Sprung in eine, wie man sagen könnte, andere Dimension zu erklären: mit Adorno und gleichsam gegen Kreneks Intention als gesprengter schöner Schein, doch als subjektiv-dokumentarisches Alterswerk oder gar, mit Walter Jens, als misslungenes Alterswerk?³⁶

Anhang: Spätlese Wörter und Wortteile, die durch Reim, sprachlich oder lautlich (hierfür sind nur einige Beispiel markiert) aufeinander bezogen oder herausgehoben sind (siehe oben, S. 266, Punkt 3.), werden mit Kapitälchen, Kursiven oder Unterstreichung gesetzt. Zu Strophe III: fette Buchstaben bezeichnen (Binnen-)Reime, normale Waisen, kursive sprachliche Bezüge (ohne Reim).

I.
 1 So spät, oder: So spät, so spät
 2 so spät noch steht im GEBIRG der Wein. noch steht im GEBIRG der Wein.
 3 Ist es nicht allzu spät, da GEFÄHR bedrohlich lauert?
 4 Hat das GEWÄCHS noch Lebenskraft genug,
 5 die Säfte aus der Wurzel zu heben,
 6 zu füllen die verletzliche *Beere*
 7 prall mit mattgoldenem Schimmer,
 8 zu halten GEWICHT der kostbaren Reben?
 9 Nebelhülle schützt die Fülle des Werdenden,
 10 wolkenlos Sonne speist den Geist, der verborgen ist.
 11 Dem *Herbst* verdanken wir,
 12 dass *Herbstes* eingekocht wird zu tiefer Süße.
 13 Vorläufig noch steht im Gebirg der Wein,

³⁶ Der stets selbstkritische Komponist, der bei der Uraufführung nicht anwesend sein konnte, war nach dem Anhören des Mitschnitts mit seinem *Opus sine nomine* als Ganzem nicht zufrieden (telefonische Mitteilung Gladys Kreneks nach dem Kongress).

49	Witzige, spritzige Weinlaune gellt	g g	h
50	durchs Gewölb, man pfeift auf die Welt.		h
51	Am Ende ist heulendes Elend.		i
52	Was ist mit dem <i>Alten vorgegangen</i> ?		j
53	Ist er dem <i>Neuen nachgerannt</i> ?		k
54	Der Wein ist am <i>Schantisch</i> verschüttet, die Träne am <i>Sangtisch</i> geweint und vergossen	l	m
55	um das, was verflossen, und schon ist's vergessen,	m	m
56	weggefegt vom Wischtuch fühlloser Kälte –		n
57	kaum zu ertragen, als es noch da war,		o
58	vermisst in Qual, da es nicht mehr ist.		p
59	Der alte Wein ist ausverkauft.		q
60	Wen kümmert es, was ihr da sauft?		q
61	Nur der zornige Wein ist im Fass geblieben.		r
62	Er hat den stillen Gast vertrieben.		r
63	Die Knaben machen kühnen Krach,	(s)	s
64	die Katzen jammern die ganze lange Nacht auf dem kalten Dach.	(s)	s

IV.

65	Im Gefälle der Zeit verwischt die fließende,		
66	was absinkt ins Bleibende.		
67	Vorweltlich Artefakt kommt auf die Nachwelt,		
68	Gestalt, vorläufig aus dem Schlamm geholt,		
69	wird Modell für lang aufgestaute Geistgewalt.		
70	Im Gefälle der Zeit vermischt die <i>schleunige</i> ,		
71	was vor- und rückwärts läuft.		
72	<i>Späte Nacht</i> wird <i>früh</i> zum <i>Tag</i> .		
73	Der doppelgesichtige Gott schaut über die Schwelle.		
74	Kommen und Gehn ist eins.		
75	Abschüssiges Gefälle täuscht Aufstieg vor,		
76	die vergehende wird Labyrinth,		
77	in dem wir uns verlaufen,		
78	verrannt im Sinn-Irrgarten der Sprache,		
79	vernarrt in den Irrsinn des Wortspiels.		
80	Im schnellen Gefälle der Jahrgänge		
81	werden die ältesten leicht zu den ersten.		
82	Im Gedränge der Wechselfälle		
83	veraltet das Neue,		
84	wird trüb und schal,		

I. Les Oracles: Entwicklung einer Ästhetik des Bruchs Das zuerst, nämlich am 24. Februar 1862, entstandene *Les Oracles* mit einem *Post-scriptum* ist zunächst ein politisches Gedicht, in dem es um die Ereignisse von 1848–1850 geht. Vigny mischt den Bericht über das Scheitern der Monarchie de Juillet und über die Februarrevolution vom 24. Februar 1848 mit düsteren Zeichen des Unterganges, welche der verhasste Bürgerkönig Louis-Philippe und seine Parlamentarier ignorieren: »Mais le Pouvoir / [...] / N’entend rien, ne sait rien et ne veut rien savoir« (Vers 11 und 14). Neben Louis-Philippe, den Vigny für den Untergang des Königtums verantwortlich macht, spielen für ihn die Parlamente eine besonders schädliche Rolle:¹⁵

Les Parlements jouaient aux tréteaux Populaires,
A l’assaut du Pouvoir par l’applaudissement.
Leur tribune savait, par de feintes colères,
Terrasser la Raison sous le Raisonnement. (Vers 29–32)

Bis hierhin ist die Stimme als die des Dichters markiert,¹⁶ der an die vergangenen Ereignisse erinnert. Diese Stimme mag indigniert sein über die Unmoral der Politiker, doch das harte Urteil über die Parlamentarier sprechen ab Vers 57 »Raison« und »Justice« in direkter Rede. Dies entspricht dem Stil Vignys, der einen *extradiegetischen*, außerhalb der Geschichte situierten Erzähler bevorzugt und selbst nur äußerst selten die Ereignisse kommentiert.¹⁷

Die nutzlose und eitle Beredsamkeit der »Maîtres en longs discours à flots intarissables« (Vers 64) wird von den inneren Instanzen (»Raison« und »Justice«) mit deutlichen Worten getadelt:

Vous avez conservé vos Vanités, vos Haines,
Au fond du grand abîme où vous êtes couchés,
Comme les corps trouvés sous les cendres Romaines,
Debout, sous les caveaux de Pompéïa cachés,
L’œil fixe, lèvres ouverte, et la main étendue,
Cherchant encor dans l’air leur parole perdue
Et s’évanouissant sitôt qu’ils sont touchés. (Vers 71–77)

¹⁵ Vgl. Vignys *Journal d’un poète* vom 4. November 1852, S. 1303: »Le plus grand service qu’une Nation puisse rendre à ses ennemis ou à ses voisins, c’est d’avoir des assemblées et des tribunes publiques et une presse sans contrôle.« Zur Enttäuschung Vignys trug sicher auch das Faktum bei, dass er sich vehement für die Autorenrechte eingesetzt hatte, seine Vorlage vom Parlament 1841 jedoch abgelehnt worden war. Zu Vigny und Louis-Philippe vgl. Pierre-Georges Castex: *Les Destinées d’Alfred Vigny commentées*, Paris 1964, S. 258 ff.

¹⁶ Vgl. Vers 10: »Nous-même en mon désert ...«.

¹⁷ Ein lyrisches Ich findet man sehr vereinzelt in früheren Gedichten wie zum Beispiel der *Dryade*, aber dort ist es immer die Stimme einer historischen oder mythischen Figur ohne jede autobiographische Referenz. Und selbst das »je« von *Le Malheur* ist ein romantisches lyrisches Ich, jedoch nicht wirklich autobiographisch markiert.