

Vladimír Zvara

Ján Cikker und Fritz Oeser

Zur Geschichte
einer verschwiegenen
künstlerischen Zusammenarbeit

Artikel aus: *Musicologica Istropolitana* 5, Jahrbuch der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität Bratislava (Hg. Marta Hulková). Verlag Stimul, Bratislava 2006, S. 87–98.

Vladimír Zvara:

Ján Cikker und Fritz Oeser Zur Geschichte einer verschwiegenen künstlerischen Zusammenarbeit

Ján Cikker (1911–1989) ist einer von jenen Komponisten des 20. Jahrhunderts, die die hergebrachte Auffassung der Beziehung zwischen Zentrum und Provinz in der Musik- und Theatergeschichte grundsätzlich in Frage stellen. Wenn wir Cikkers Schaffen etwas näher betrachten, stellen wir fest, dass er sich – obwohl er abseits der Zentren der geschichtlichen Entwicklung lebte und arbeitete – bei weitem nicht auf eine Rezeption von Neuerungen beschränkt hat. Der Austausch von Anregungen, kompositorischer und allgemein kultureller Art, geschah in seinem Fall in beiden Richtungen. Cikkers beste Werke spielen nicht allein in der slowakischen Musik- und Operngeschichte eine bedeutende Rolle.

Cikkers musikdramatisches Schaffen ordnet sich natürlich auch in die Geschichte der slowakischen Oper ein. Insbesondere seine ersten beiden Opern *Juro Jánošík* (1954) und *Beg Bajazid* (*Fürst Bajazid*, 1957) haben mit Eugen Suchoň's *Krútnava* (*Katrena*, wörtlich: *Strudel*, 1949) vieles gemeinsam, vor allem was die Transformation der Deklamation slowakischer Sprache in der vokalen Melodik anbelangt. Ján Cikker als Opernkomponist hat eine Reihe jüngerer slowakischer Kollegen beeinflusst: wohl auf die eigentümlichste Weise knüpft Miro Bázlik in seiner Oper *Peter a Lucia* (*Peter und Lucia*, 1967) an Cikkers Opernkonzept an. Noch mehr als in den Kontext der slowakischen Kultur gehört der Opernkomponist Cikker jedoch in internationale Kontexte: zum einen dadurch, dass er die Anregungen der europäischen Musik- und Theatermoderne des 20. Jahrhunderts auf seine eigene Weise weiterentwickelte und zum anderen durch die internationale Rezeption seiner Werke, die in den 60er und 70er Jahren im Opernrepertoire der europäischen Opernhäuser deutlich präsent waren und am internationalen Operngeschehen durchaus teil hatten.

Wie Peter Faltin aus dem Abstand der Jahre feststellte, war Ján Cikkers Schaffen in den späten 50er und den frühen 60er Jahren in der Slowakei einmalig und bahnbrechend, und zwar in kompositorischer sowie gedanklicher Hinsicht. Cikker neigt in seiner kompositorischen Arbeit zu einem radikal polyphonen Tonsatz, in seiner spezifischen Intervallharmonie gelangt er an den äußersten Rand der Tonalität, er rezipiert kompositorisch den atonalen Schönberg, einschließlich der Elemente seiner expressionistischen Poetik. Im thematischen Bereich rückt Cikker Ende der 50er Jahre deutlich von den Forderungen des „sozialistischen Realismus“ ab. Seine *Dramatische Phantasie* (1957) sei nach Faltin „nach langer Zeit das erste slowakische Musikwerk ohne optimistischen Schluss“ gewesen, in dem „der Mensch in die Musik zurückkehrt und den durch Phrasen konstruierten leblosen, unbeseelten Typus des optimistischen Helden verdrängt“.¹

¹ Peter Faltin, *Slovenská hudobná tvorba po roku 1956* [Slowakisches Musikschaffen nach 1956], *Slovenská hudba* XXIII (1997), Nr. 3–4, S. 175–210.

Mit seiner dritten Oper *Mister Scrooge (Abend, Nacht und Morgen)*, 1963, komp. 1958–1959) beginnend, greift Cikker Stoffe aus der Weltliteratur auf und mit ihnen – was noch wichtiger ist – universale, allgemein menschliche Themen. Eine deutliche Entwicklung tritt auch im dramaturgischen Aufbau von Cickers Opern ein: Nach den Nationalopern *Juro Jánošík* und *Beg Bajazid*, in denen er sich weitgehend an den dramaturgischen Methoden des 19. Jahrhunderts orientiert hat, erweitert er sein dramatisches Konzept um die Methode der Montage und um andere Elemente des antiillusiven Theaters des 20. Jahrhunderts. Man kann Debatten zu dem Thema führen, wo der Höhepunkt von Cickers Operschaffen liegt. Die internationale Rezeption seiner Werke verweist auf seine vierte Oper *Vzkriesenie (Auferstehung)*, 1962), die die meisten Aufführungen und die höchsten Aufführungszahlen verzeichnete, obwohl in Deutschland auch seine weiteren Opern *Hra o láske a smrti (Das Spiel von Liebe und Tod)*, 1969), *Coriolanus* (1974) und *Rozsudok (Das Erdbeben in Chile, wörtlich: Das Urteil)*, 1979) inszeniert wurden. Ich denke, dass in diesem Fall die Geschichte nicht ungerecht war, und dass Cickers Operschaffen nach *Auferstehung* und *Das Spiel von Liebe und Tod* eine eher absteigende Tendenz aufwies – in musikalischer Hinsicht sowie im Sinne einer gewissen Erschöpfung des in *Mister Scrooge* und *Auferstehung* entwickelten musikdramatischen Konzepts – welches trotz aller modernen Elemente im Realismus und der alten Affekt- und Einfühlungsästhetik verwurzelt bleibt.² Die späten 50er und die frühen 60er Jahre bedeuten daher einen unbestreitbaren Höhepunkt in Cickers Operschaffen. Und eben in dieser Zeit stand Fritz Oeser an Ján Cickers Seite, ein unauffälliger, aber wichtiger Inspirator und Mitarbeiter.

Fritz Oeser (1911–1982) studierte Musikwissenschaft in Leipzig, wo er 1939 mit einer Arbeit über die Symphonien Anton Bruckners promovierte.³ Während des zweiten Weltkriegs wurde er mobilisiert und geriet in ein französisches Gefangenenlager. Nach dem Krieg arbeitete Oeser im Bruckner-Verlag, der 1955 unter dem Namen Alkor-Edition dem Kasseler Verlag Bärenreiter angegliedert wurde. Hier wirkte er bis zum Jahr 1971 als Leiter der Alkor-Edition, die hauptsächlich als Theater- und Konzertagentur des Bärenreiter-Verlags fungierte.

In Cickers Leben trat Oeser im Jahr 1957. Damals entsandte der Gründer und Leiter von Bärenreiter, Karl Vötterle, ein gebildeter und weitsichtiger Mann, der schon während des Kalten Krieges an Kontakten mit den Ländern jenseits des „Eisernen Vorhangs“ zu arbeiten begann, Oeser in die Tschechoslowakei. Oesers Aufgabe war es, sich dort nach ausgeprägten Komponistenpersönlichkeiten umzusehen, die in den Verlagskatalog des Bärenreiter und der Alkor-Edition aufgenommen werden könnten.

² Vgl. eine der deutschen Rezensionen von *Das Spiel von Liebe und Tod*: „Ján Cikker hat mit seiner Oper ‚Auferstehung‘ nach Tolstoi ein musikdramatisches Werk geliefert, das zwar avancierten Vorstellungen von Neuem Musiktheater nicht unbedingt entsprechen dürfte, auch in seiner von der Tolstoischen Vorlage nicht unabhängigen metaphysisch-affirmativen Schluß Tendenz einigermassen prekär ist, aber mit einigem Recht mehrfach auf den Spielplänen erschien. Cickers nächste Oper ‚Das Spiel von Liebe und Tod‘ (nach Romain Rolland) ließ dann deutlich erkennen, was im Rahmen eines solchen Opernkonzpts von unbestreitbar hohem moralisierendem Anspruch noch geht, und was nicht mehr.“ Gerhard R. Koch, Wiesbaden: *Seelensuche. Ján Cickers „Auferstehung“*, *Opernwelt* 13 (1972), Nr. 6. Zit. auch in: Vladimír Zvara, *Ján Cikker: Vzkriesenie. Genéza, osudy a interpretácia operného diela / Auferstehung. Entstehung, Wirkung und Interpretation der Oper*, Bratislava 2000, S. 334.

³ Fritz Oeser, *Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie. Eine Studie zur Frage der Originalfassungen*, Leipzig 1939.

Auf Empfehlung Ernest Zavorskýs besuchte Oeser im Slowakischen Nationaltheater in Bratislava eine Vorstellung von Ján Cikkers neuester Oper *Fürst Bajazid*. Oeser erkannte darin das Werk eines außerordentlich talentierten Musikdramatikers und knüpfte sofort den ersten Kontakt zu Cikker. Bereits 1958 fand dank Oeser und Vötterle die erste Auslandspremiere einer Cikker-Oper statt – die Premiere von *Beg Bajazid* in Wiesbaden, die einem höchst beachtlichen Erfolg begegnete, welchem eine lange Reihe von Inszenierungen der Opern Ján Cikkers in beiden deutschen Staaten nachfolgte.⁴ Vötterle und Oeser wurden nicht nur energische Verbreiter von Cikkers Werk, sondern auch enge Freunde des Komponisten⁵ – und Oeser zudem auch Mitschöpfer zweier seiner Opern.

Fritz Oeser war nicht nur Theoretiker und Verleger, sondern auch ein sensibler Mensch mit künstlerischen Fähigkeiten. Im Westen ist er heute vor allem als Autor erfolgreicher, wengleich von Fachleuten eher negativ aufgenommenen Ausgaben von Bizets *Carmen* und Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*.⁶ Erst Ende der 90er Jahre brachte mich mein Prager Professor Ivan Vojtěch auf die Idee, wegen meiner Magisterarbeit über Cikkers *Auferstehung* die Witwe des Komponisten, Frau Katarína Cikkerová, aufzusuchen. Sie stellte mir bis dahin unbekannte Dokumente aus Cikkers Nachlass zur Verfügung, aus denen hervorging, dass Oeser, dieser gebildete und erfahrene Praktiker des Musiktheaters, der – verschwiegene – Mitautor von Cikkers bekanntester Oper ist.

Bereits im Sommer 1959 diskutierte Oeser mit dem Komponisten in Sliach über sein Tolstoi-Opernprojekt. Im Herbst, als Cikker seinen Librettoentwurf fertig hatte, übersetzte er es mit Hilfe seiner Frau ins Deutsche und sandte diese Rohübersetzung an Oeser. Oeser unterzog Cikkers Entwurf einer gründlichen Redaktion. Zu jedem Akt schrieb er dem Komponisten einen Brief, der eine ausführliche Begründung der einzelnen Änderungen und eine Fülle von Vorschlägen zur künftigen Vertonung enthielt. Nach Oesers Redaktion verfasste Cikker dann eine weitere maschinengeschriebene Librettfassung, die dem endgültigen Operntext schon sehr nahe kam und von der er beim Komponieren ausging.

Im Laufe des Jahres 1960 arbeitete Cikker an der Particellfassung der Oper und im Sommer 1961 war die Partitur fertig. Auch das Particell und danach die Partitur

⁴ Zur Rezeption von Cikkers Opern im Ausland vgl. Vladimír Zvara, *Opery Jána Cikkera v zahraničí* [Die Opern Ján Cikkers im Ausland], in: Marianna Bárdiová (Hrsg.), *Mister Scrooge a operná tvorba Jána Cikkera* [Mister Scrooge und das Opernschaffen Ján Cikkers], Beiträge von einem Seminar in Banská Bystrica, 19. Dezember 1997, Banská Bystrica 1999, S. 36–39.

⁵ Über die Kontakte mit Ján Cikker schreibt Karl Vötterle in seinem Buch *Haus unterm Stern. Ein Verleger erzählt*, Kassel 1969, S. 265–266, 275, 284.

⁶ In der Ausgabe von *Carmen* berücksichtigte Oeser einerseits die neuentdeckten Quellen aus der Pariser Opéra-Comique, die Abschnitte enthielten, die Bizet vor der Premiere gestrichen hatte (oder streichen musste). Andererseits nahm sich Oeser jedoch im Interesse einer größeren dramatischen Folgerichtigkeit (wie er sie verstand) zahlreiche Änderungen und Freiheiten heraus. Im Fall von *Hoffmanns Erzählungen*, dem unvollendeten Werk von Jacques Offenbach, bei dem die Partitur nur fragmentarisch erhalten war, berücksichtigte Oeser ebenfalls viele Quellen, die in den früheren Ausgaben unberücksichtigt blieben, andererseits ließ er sich in noch größerem Maße von seinem eigenen Theaterinstinkt leiten und nahm eine Reihe von Änderungen vor, einschließlich eigener textlicher und musikalischer Ergänzungen. Vgl. Georges Bizet, *Carmen*, Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser, Kassel 1964; Jacques Offenbach, *Hoffmanns Erzählungen*, Quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser, Kassel 1978.

wanderten nach Kassel. Oeser erarbeitete eine Aufführungsübersetzung des Librettos ins Deutsche, die im gedruckten slowakisch-deutschen Klavierauszug der *Auferstehung* verwendet wurde. In weiteren zwei Briefen erläuterte Oeser dem Komponisten einige inhaltliche und Deklamationsabweichungen, die seine deutsche Textversion mit sich bringt, und schlug eine Reihe von Änderungen in der Partitur vor, darunter zahlreiche Streichungen. Cikker akzeptierte die Übersetzung und erlaubte, dass sie mitsamt den Abweichungen in den Klavierauszug eingetragen wurde. In die Partitur konnte er damals nicht mehr eingreifen, Oesers Änderungsvorschläge berücksichtigte er jedoch teilweise im Klavierauszug. Das betrifft vor allem Oesers Streichungen, von denen die Mehrheit im Klavierauszug mit *vi-de* gekennzeichnet ist. (Später, in den 80er Jahren, hat Cikker einen Teil der Streichungen wieder abgelehnt.⁷)

Die erhaltenen Quellen zur Zusammenarbeit Ján Cikkers und Fritz Oesers an *Auferstehung*, die ich größtenteils in meinem Buch über diese Oper veröffentlicht habe,⁸ gewähren uns einen der umfassendsten Einblicke in eine Librettisten- und Komponistenwerkstatt, die in der Operngeschichte erhalten sind, und in diesem Sinne halten sie einem Vergleich mit den Quellen zur Zusammenarbeit zwischen Giuseppe Verdi und Arrigo Boito bzw. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal durchaus stand.⁹ Auch im Falle der Quellen zu *Auferstehung* geht es nicht nur um die Entstehungsgeschichte eines Werks, sondern – was weitaus interessanter ist – um die Thematisierung allgemein gültiger kompositorischer Fragen und Probleme des Opernschaffens. Oesers Beitrag zur endgültigen Gestalt von *Auferstehung*, der in dem genannten Buch eingehend analysiert wird, versuche ich an dieser Stelle an einigen Beispielen zu beleuchten.

Cikker und Oeser gehen bei der Gestaltung des Librettos von gleichen bzw. verwandten ästhetischen Prämissen aus, deren Grundlage die klassische Operndramaturgie mit Elementen des psychologischen Realismus und des modernen antiillusiven Theaters ist. Oeser bewährt sich jedoch in vielen Details als der weitsichtigere Dramaturg, der die bewährten dramatischen Mechanismen der Oper des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts sicher beherrscht (hier beruft er sich in seinen Kommentaren einmal auf Verdi, ein anderes Mal auf Richard Strauss) und andererseits immer wieder auf die Gefahr hindeutet, dass eine bestimmte Stelle, wie er sagt, „zu ‚opernhafte‘ wirken könnte“¹⁰ (hier erweist er sich vor allem als Kenner des modernen westdeutschen Publikums und dessen Erwartungen). Mit einer an Hofmannsthal erinnernden subtilen Zielstrebigkeit baut er eine zusammenhängende und teleologische „innere Handlung“ auf, die sich aufgrund des „inneren Weges“ der beiden Hauptfiguren, Katuscha und Nechljudow, und der Grundmotive der Handlung – des Motivs des Todes und des (metaphorischen) Motivs der „Auferstehung“ – konstituiert.¹¹ Andererseits korrigiert er

⁷ Im Hudobný fond (Musikfonds) in Bratislava wird ein bislang unveröffentlichtes Exemplar des Klavierauszugs aufbewahrt, in den Cikker seine Korrekturen als Grundlage einer geplanten Neuauflage des Klavierauszugs eingetragen hat. In diesen Eintragungen verwarf er unter anderem eine Reihe von Oesers Streichungen.

⁸ Zit. in Anm. 2.

⁹ Giuseppe Verdi – Arrigo Boito, *Briefwechsel* (Hrsg. Hans Busch), Frankfurt am Main 1986; Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel* (Hrsg. Willi Schuh), Zürich – Freiburg i. Br. 1952, weitere Ausgaben: 1955, 1964, 1970, 1978.

¹⁰ Oesers Brief an Cikker vom 28.3.1960; zit. in: Zvara (Anm. 2), S. 225.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 22–30.

Cickers zu frühe und zu auffällige Anspielungen, den Ausgang der Geschichte vorwegnehmen (vor allem die vorzeitigen Anspielungen auf Katuschas Krankheit).¹² Diesbezüglich unterscheiden sich seine Eingriffe wesentlich von den pedantischen „Verbesserungen“, die der Übersetzer Max Brod in den Opern Leoš Janáčeks, vor allem dem *Schlauen Fuchslein*, vorgenommen hat.

Es ist bezeichnend, dass eines der Vorbilder, an denen Oeser Cickers künstlerische Einbildungskraft zu orientieren versucht, Bergs *Wozzeck* (1925) ist, ein Schlüsselwerk der Oper des 20. Jahrhunderts. Nicht nur, dass er ihm gerade während der Arbeit an *Auferstehung* die Partitur von *Wozzeck* als Geschenk sendet, die Cikker gleich mit Interesse studiert. Dieses Werk ist als spezifisches Vorbild auch in Oesers Kommentaren gegenwärtig. Zum Beispiel die Gefängnisszene im 4. Bild sollte nach Cickers Entwurf mit einem Chor der Gefangenen beginnen, die während des nachmittäglichen „*Aufenthalts an der Luft*“ „*traurig über die Sehnsucht nach der Freiheit, der Welt draußen und dem verlorenen Glück*“ singen.¹³ Aber Oeser reagiert eindeutig: der „*Fidelio-Chor*“¹⁴ sei hier nicht am Platz. Und er begründet es: „*Auch hier überwiegt bei Dir zu sehr die Stimme des Mitleids und kommt nicht klar genug heraus, wie sehr das Individuum durch das Eingepferchtsein unter Massen auf engem Raum entwürdigt wird, – nur dadurch aber kann verständlich werden, daß Katuscha in dieser Umgebung sich bis zur Unkenntlichkeit von ihrem eigenen Selbst entfernt, wie es der Szenenschluß zeigt.*“¹⁵ Und in seiner Redaktion des Librettos entwirft Oeser eine spukhafte Szene im Halbdunkel – die man als nächtliche Stunde verstehen kann, doch bildet sie zugleich einen eher ungewissen Zeitraum, einen Übergang aus dem irrationalen, traumhaften Rahmen des vorhergehenden Intermezzos in die „Realität“ des beginnenden Bildes. „*Im Gefängnis wird es langsam hell und durch die Wand erscheinen die Konturen der Strafgefangenen, Frauen und Männer, sitzend oder liegend in regloser Lethargie,*“ und langsam, als erwachten sie aus einem bösen Traum in die böse Realität, gehen sie vom Flüstern zum Gesang über.¹⁶ Der Kontext der konkreten Handlungssituation und das Modell aus *Wozzeck* (II. Akt, 5. Bild – Szene in der Kaserne) werden in dieser Lösung, die Cikker in seiner Vertonung meisterhaft umsetzt, auf sehr glückliche Weise verknüpft.

Das erwähnte Beispiel stellt die Verwendung und zugleich die Verfremdung und die Modernisierung eines traditionellen operndramaturgischen Mittels dar – des Eröffnungschors, der ein Bild einleitet und ihm eine spezifische Atmosphäre, eine *couleur locale*, verleiht. Ein anderes ähnliches Beispiel stellt Oesers Redaktion der Gerichtsszene – des 3. Bildes von *Auferstehung* dar. Cikker rechnete in seinem Entwurf mit einem traditionellen Opernensemble, welches von einem vereinenden Affekt beherrscht wird: dem Mitgefühl aller Beteiligten für die angeklagte Katuscha. Aber Oeser wendet ein: „*Ich erlaube mir, lieber Jan, die Anregung, nicht, wie von Dir vorgesehen, ein großes Ensemble aufzubauen, in dem gleichsam eine Woge des Mitleids über den Saal geht, sondern ein Ensemble widersprüchlicher Meinungen und Stimmungen [...]. Ein solches Ensemble [...] würde bewirken, daß dann der eigentliche*

¹² Vgl. ebenda, S. 24.

¹³ Cickers Librettoentwurf; zit. ebenda, S. 173–174.

¹⁴ Oesers Brief an Cikker vom 28.3.1960; zit. ebenda, S. 222.

¹⁵ Oesers Brief an Cikker vom 4.1.1960; zit. ebenda, S. 215.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 173–174.

Höhepunkt der Szene nicht vorweggenommen und damit erdrückt, sondern erst richtig herausgemeißelt würde: die wirklich große Stelle, da – durch die skeptisch-ungeduldigen Bemerkungen des Richters vorbereitet – Katuscha sprechen will und nicht kann. Erst hier darf, im Orchester, die innerste Stimme des menschlichen Herzens laut werden.“¹⁷ Und so geschieht es auch: Cikker komponiert ein Ensemble, in dem die Tendenz der ganzen Gerichtsszene gipfelt: Monolog als Folge des Zerfalls des Dialogs, der Unmöglichkeit einer Kommunikation – was ein typisches Phänomen des modernen Schauspieltheaters ist. Auf dem erwähnten Höhepunkt, als Katuscha aufgefordert wird, zu sprechen, und sie kein einziges Wort aus sich heraus bringt, stellt Oeser sich allerdings eine expressive Orchesterpassage vor, „*klingendes Schweigen*“ à la Wagner bzw. Richard Strauss¹⁸ – und jetzt ist es Cikker, der moderner denkt, weniger „opernhaft“, als er im Schlüsselmoment seine Musik bis an die Grenze des völligen Verstummens dämpft. Das ist (wie ein deutscher Kritiker bemerkte) „*leise Musik*“, die „*eine Verlagerung des eigentlichen Geschehens in das Innere eines Menschen*“ zum Ausdruck bringt.¹⁹

Wie schon aus diesen zwei Beispielen hervorgeht, sind in Oesers Vorschlägen die textlichen Änderungen ständig mit Empfehlungen hinsichtlich der Vertonung verbunden. Gerade deshalb sind Oesers Briefe eine so spannende Lektüre, weil in ihnen Fragen des Librettos und der Vertonung in einem Atemzug, im gegenseitigen Zusammenhang thematisiert werden. Cikkers Tendenz, ein zu starkes bzw. verfrühtes Mitleid für die Leidenden zum Ausdruck zu bringen, bemüht sich Oeser gleichermaßen im Text und in der Musik zu dämpfen (zu dämpfen, nicht zu tilgen – denn die Einfühlung ist ein unverzichtbarer Bestandteil von Cikkers musikalischer Poetik). Oeser wiederholt auch, was Hofmannsthal so oft Strauss gegenüber betont hat: dass das Orchester – zumindest an wichtigen Stellen – die Singstimmen nicht übertönen darf. Oeser kritisiert einige illustrative Stellen im Orchesterpart (etwa diejenige im 2. Bild, an der der Kaufmann Smelkow Katuscha seinen Ring schenkt²⁰), wo es fraglich ist, ob die zeitweilige drastische Lautmalerei in Cikkers Musik ein Überbleibsel der alten Opernästhetik ist oder ob sie nicht vielmehr eine absichtlich durchbrochene Perspektive, eine plötzliche Änderung der Brennweite (filmisch gesprochen) darstellt, die einen Verfremdungseffekt mit sich bringt. Den greifbarsten Eingriff Oesers in die Musik der *Auferstehung* stellen allerdings die schon erwähnten Streichungen dar, die Cikker in dem publizierten Klavierauszug zu vermerken erlaubte (unter dem Eindruck von Oesers Warnung: „*auf jeden Fall muß man vermeiden, daß die Kapellmeister zu streichen anfangen, denn dann bleibt kein Stein auf dem anderen.*“²¹), und die von Dirigenten natürlich gerne wahrgenommen werden.

Die Quellen zu *Auferstehung* sind also bekannt und veröffentlicht. In meinem Buch über *Auferstehung* habe ich auch über zwei Oeser-Briefe aus den Jahren 1965 und 1968 berichtet, die die Zusammenarbeit zwischen Cikker und Oeser nach *Auferstehung* dokumentieren. Kürzlich erschloss der Verlag Bärenreiter ein weiteres, bislang

¹⁷ Oesers Brief an Cikker vom 4.1.1960; zit. ebenda, S. 213.

¹⁸ Vgl. Oesers Brief an Cikker vom 1.9.1961; zit. ebenda, S. 239–240.

¹⁹ Wolf-Eberhard von Lewinski: *Siegt die Gerechtigkeit? Kurt Horres und seine Inszenierung von Cikkers „Auferstehung“*. Tagblatt (Wiesbaden?), 23.3.1972; zit. ebenda, S. 333.

²⁰ Vgl. Oesers Brief an Cikker vom 1.9.1961; zit. ebenda, S. 235–236.

²¹ Oesers Brief an Cikker vom 1.9.1961; zit. ebenda, S. 245.

unbekanntes Material, das aus Fritz Oesers Nachlass stammt und diese Quellen wesentlich ergänzt.²² Die neuerschlossenen Quellen ergänzen einerseits das Bild der Entstehungsgeschichte von *Auferstehung* und dokumentieren andererseits die Zusammenarbeit von Cikker und Oeser an zwei weiteren Projekten: den Opern *Meteor* (*Der Meteor*, unvollendet) und *Hra o láske a smrti* (*Das Spiel von Liebe und Tod*).

1965 ließ sich Cikker von dem Dramatiker Peter Karvaš ein Opernlibretto nach dessen Schauspielstück *Der Meteor* (1945) verfassen (wobei es zu vermuten ist, dass auch der Komponist am Libretto mitgearbeitet hat).²³ Im Frühjahr 1966 wanderte das Libretto – an dessen Vertonung der Komponist zu diesem Zeitpunkt schon intensiv arbeitete – in der Rohübersetzung ins Deutsche wiederum nach Kassel. Der Rezensent war in diesem Fall nicht nur Fritz Oeser, sondern auch der bedeutende westdeutsche Regisseur Günther Rennert. Rennert hat sich nämlich nach seiner außerordentlich erfolgreichen Stuttgarter Inszenierung der *Auferstehung* (1964) vorgenommen, im Jahr 1968 eine weitere Oper von Ján Cikker zu inszenieren, und zwar als Uraufführung im Rahmen der Münchner Festspiele (Rennert war zu diesem Zeitpunkt bereits zum Intendanten der Bayerischen Staatsoper ernannt worden, seine Amtszeit begann im Jahr 1967).

Rennerts und Oesers Standpunkt zu Karvašs Libretto vermittelt uns Oesers „*Memorandum*“ vom 11.5.1966 und das Exemplar der deutschen Rohübersetzung des Librettos mit Rennerts und Oesers handschriftlichen Anmerkungen. Oeser und Rennert sind einig in ihrem äußerst kritischen Standpunkt zu Karvašs Text. Ihr grundlegender Einwand kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Wenn der sich nähernde Meteor als Symbol des Niedergangs der Menschheit im Atomkrieg funktionieren soll,

²² Es handelt sich um folgende Quellen: **Auferstehung: a)** Durchschläge von Oesers Briefen an Cikker vom 4.1.1960 (8 S.), 1.9.1961 (28 S.) und 5.9.1961 (6 S.) [bereits bekannt aus Cikkers Nachlass]; **b)** orig. Maschinenschrift der Rohübersetzung von Cikkers Librettoentwurf ins Deutsche (Herbst 1959, 48 S.) mit der Aufschrift von Oesers Hand: „1) 1. Fassung Cikker (Rohübersetzung)“, mit Eingriffen, geschrieben mit Tinte (Cikkers Schrift) und mit Bleistift (Oesers Schrift); **c)** Original und Durchschlag von Oesers deutscher Redaktion des Librettos (November 1959 – März 1960, 68+68 S.), Durchschlag mit der Aufschrift von Oesers Hand: „2) 1. Fassung Oeser“, Eingriffe, geschrieben mit Bleistift (Oesers Schrift; enthält Ziffern, die sich auf die Nummerierung der Anmerkungen in Oesers Briefen beziehen) und mit Tinte (Cikkers Schrift); **d)** Durchschlag des komponierten Librettos in Slowakisch (1960, 78 S.) mit der Aufschrift von Oesers Hand: „3) Slowakische Übersetzung (ge... [unlesbar – vz]) der 1. Fassung Oeser = 2. Fassung Cikker“; **e)** orig. Maschinenschrift der Rohübersetzung des komponierten Librettos ins Deutsche (1960–1961, 73 S.) mit der Aufschrift von Oesers Hand: „4) Rohübersetzung der zweiten Fassung Cikker“, mit Eingriffen, geschrieben mit Tinte (Cikkers Schrift) und mit Rotstift (Oesers Schrift). **Der Meteor: a)** orig. Maschinenschrift der Rohübersetzung ins Deutsche – Fragment (1966, 4 S.); **b)** Kopie der Maschinenschrift der sprachlich aufgebosserten und vollständigeren deutschen Rohübersetzung des Librettos (1966, 43 S.), mit Eingriffen, geschrieben mit Bleistift (Oesers und Rennerts Schrift) und mit Rotstift (Oesers Schrift); **c)** Durchschlag von Oesers *Memorandum / zur Besprechung mit Jan Cikker in Wien / Über die neue Oper „Der Meteor“* (11.5.1966, 5 S.). **Das Spiel von Liebe und Tod:** Durchschläge von Oesers Briefen an Cikker vom 11.7.1966 (4 S. + 3 S. Beilage: Oesers Librettoskizze) und 30.9.1966 (3 S.).

²³ Von Peter Karvaš stammen auch zwei weitere Opernvorlagen, nach denen bedeutende Altersgenossen Ján Cikkers Opern komponierten (und ebenfalls nicht beendeten). Karvašs Schauspielstück *Hanibal ante portas* (1949) bearbeitete Eugen Suchoň zu Beginn der 70er Jahre als komische Oper *Hanibal v televízii* [Hannibal im Fernsehen]. Alexander Moyzes arbeitete in den Jahren 1963–1964 an der Vertonung von Karvašs Stück *Bašta* [Die Bastion] (1948). Vgl. Igor Vajda, *Slovenská opera. Operná tvorba súčasných slovenských skladateľov a ich predchodcov* [Die slowakische Oper. Das Opernschaffen der slowakischen Komponisten der Gegenwart und ihrer Vorgänger], Bratislava 1988, S. 59, 126.

könne neben dem Meteor nicht noch ein zweiter Bedrohungsfaktor exponiert sein – der reale Krieg, um so mehr, als nach den Anspielungen im Libretto es sich eher um einen konventionellen Konflikt mit Attributen des Zweiten, oder gar des Ersten Weltkriegs handle. Die Haltung von Karvašs Gestalten zum Phänomen des Krieges entspräche laut dem „*Memorandum*“ ebenfalls höchstens den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. „*All das Gerede vom echten oder falschen Heldentum ist völlig überwunden, denn jeder weiß doch, daß in einem etwaigen künftigen Krieg keine Gelegenheit zu dem einen noch anderen wäre – die schreckliche Drohung, die der ‚Meteor‘ bringt, besteht ja gerade darin, dass der ‚Meteor‘ alle solche Verhaltensweisen auslöscht, die vorher möglich waren, und keine Antithese zwischen den Begriffen ‚sterben‘ und ‚getötet werden‘ mehr zuläßt.*“²⁴ Rennert und Oeser weisen auch auf weitere inkonsequente und ungläubwürdige Momente in der Charakteristik der einzelnen Personen hin. Ihrer Kritik entging auch der Schluss des Librettos nicht: die Worte der Hoffnung im Text des Chores führen von allein noch keine „*läuternde‘ Schlußwirkung herbei, wie sie das Medium Musik verlangt*“; richtig wäre ein offener Schluss, der den Tod, aber auch die Befreiung der auf einer zum Untergang verurteilten Insel gefangenen Personen nicht ausschließt.²⁵

Für Oeser und Rennert wäre die Aufführung von *Der Meteor* nur nach einer grundsätzlichen Umarbeitung des Librettos denkbar gewesen, der sich, wären Karvaš und Cikker einverstanden gewesen, Rennerts Mitarbeiter Dr. Goerges zusammen mit Oeser angenommen hätten. Wir wissen nicht, ob Cikker nach dem Erhalt des „*Memorandums*“ sich mit Karvaš beriet und welcherart der eventuelle Standpunkt des Schriftstellers war. Sicher ist, dass Cikker das Projekt aufgab, obwohl er den ersten Akt praktisch fertig hatte.²⁶ Und noch im selben Jahr 1966 beginnt der Komponist sich intensiv mit einem weiteren Opernprojekt zu beschäftigen, das (mit einjähriger Verspätung) den *Meteor* bei den Münchner Festspielen ersetzen wird: *Das Spiel von Liebe und Tod* nach dem gleichnamigen Theaterstück von Romain Rolland (*Le Jeu de l'amour et de la mort*, 1925).²⁷

Oeser vermittelt Cikker die Zustimmung von der Witwe Romain Rollands und von Rollands Verlag zur Vertonung der dramatischen Vorlage. Seine Depeche aus Kassel nach Sliač – Brief vom 11.7.1966 – enthält jedoch wiederum auch schon Überlegungen über die mögliche Art der Umformung der Schauspielvorlage zu einem Libretto und eine Skizze des Anfangs (der ersten zwei Seiten) und des Schlusses (der letzten Seite) des künftigen Librettos. Auf Oesers Angebot, dass dieser das komplette Libretto erarbeiten könnte, ging Cikker offenbar nicht ein – denn schon im Brief vom 30.9.1966 bestätigt Oeser, von den Cikkers eine deutsche Rohübersetzung des Librettos erhalten zu haben, die der Komponist selbst verfasst hatte (allerdings in einer fast völligen Übereinstimmung mit den Empfehlungen aus Oesers Brief vom 11.7.). Dieses Mal ist Oesers Reaktion positiv, er hält das Libretto für „*ausgezeichnet*“ und hat nur kleinere

²⁴ Fritz Oesers „*Memorandum*“ (Anm. 21), S. 2.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 3.

²⁶ Die musikalischen Skizzen und das Particell werden im Nachlass Ján Cikkers aufbewahrt (im Ján Cikker-Museum in Bratislava).

²⁷ Die Uraufführung fand an der Bayerischen Staatsoper im Rahmen der Münchner Festspiele am 1. August 1969 statt (Dirigent: Václav Neumann, Inszenierung: Günther Rennert, Bühnenbild und Kostüme: Ita Maximowna).

Anmerkungen, von denen einige in der definitiven Gestalt der Oper berücksichtigt werden.²⁸

Die oben zitierten Briefe Oesers beweisen, dass das dramaturgische Konzept von *Das Spiel von Liebe und Tod*, ähnlich wie dasjenige von *Auferstehung*, im Dialog Ján Cikkers mit Fritz Oeser entstand. Bei *Auferstehung* können wir nur vermuten, dass es Oeser gewesen sein dürfte, der auf die Idee kam, die Oper in Bilder und Intermezzi zu gliedern – eine der grundlegenden dramaturgischen Errungenschaften des Werkes (nur beim dritten Intermezzo ist bewiesen, dass wir es Oeser verdanken²⁹). Tatsache aber ist, dass Oeser die Verwendung der geteilten Bühne mit parallel geführten Handlungen in *Das Spiel von Liebe und Tod* vorschlug – ein Prinzip, das für die Dramaturgie von Cikkers fünfter Oper konstitutiv ist: „*Ich meine damit vor allem die Aufgliederung des einheitlichen Schauplatzes in Teilschauplätze, die einzeln beleuchtet werden (wie in den Szenen der Visionen in „Mister Scrooge“), und die Entwicklung der Solointermezzi aus der „Auferstehung“, das alles auf der rein architektonisch gegliederten Bühne ohne Requisiten, und eine dementsprechende strenge Architektonik im dramaturgischen und musikalischen Aufbau. [...] Unten auf der Bühne, im ‚Zimmer‘, [...] spielt sich die reale Handlung ab. Auf der Estrade links und rechts sitzt im Halbdunkel der Chor, in der Mitte spielt sich die Szene der Tagung des Konvents ab. Links über einer Treppe spielt sich die Rückkehr Jérômes ab, rechts über einer Treppe die Szene der Flucht Valées.*“³⁰ In diesem Zusammenhang macht Oeser Cikker auf die Inszenierung von Rollands *Spiel von Liebe und Tod* aufmerksam, das der große Regisseur David Radok 1964 am Prager Nationaltheater brachte und das sich durch eine ähnliche Anwendung des Prinzips der geteilten Szene auszeichnete.³¹ Schließlich wurde diese Inszenierung, die Oeser und Cikker ohne Zweifel gekannt haben (der Komponist sah sie offenbar etwas später), zum Vorbild für Cikkers Vertonung auch in vielen anderen Beziehungen. In Oesers Vorschlägen findet sich auch die Charakteristik der künftigen Funktion des Chores in Cikkers Oper, der „*je nach der Situation Volk, Bettelvolk, Menschheit, Mensch – ohne Gesicht, nur Stimme*“ sein soll.³² Die Entstehungsgeschichte von *Das Spiel von Liebe und Tod* ist sehr wohl weit lückenhafter dokumentiert als diejenige von *Auferstehung*. Dennoch aber stellt Cikkers fünfte Oper – ihre Genese, ihr Verhältnis zu den früheren Opern des Komponisten, ihr Zusammenhang mit Radoks Rolland-Inszenierung, der Anteil Fritz Oesers an ihrem Werkkonzept usw. – ein sehr interessantes Thema dar, das eine eingehende dramaturgische Analyse verdient.

Was wissen wir über die Kontakte zwischen Ján Cikker und Fritz Oeser in den weiteren Jahren? 1968 bittet Cikker Oeser um das Libretto-Konzept zu einer Oper nach dem Schauspiel *La vida es suenio* (*Das Leben ein Traum*, 1635) von Pedro Calderón de la Barca (die er schließlich nicht komponiert hat), worauf Oeser zwar zurückhaltend, doch nicht *a priori* ablehnend reagiert.³³ Oeser versucht dagegen, Cikker dessen Pläne

²⁸ Vgl. Oesers Brief an Cikker vom 30.9.1966 (Anm. 21), S. 1.

²⁹ Vgl. Zvara (Anm. 2), S. 192–193, 214, 221.

³⁰ Oesers Brief an Cikker vom 11.7.1966 (Anm. 21), S. 3.

³¹ Ebenda, S. 2.

³² Ebenda, S. 4.

³³ Es handelt sich um den Brief der Cikkers vom 24.5. [1968], der uns nicht zur Verfügung steht. Oeser erwähnt ihn aber in seiner undatierten Antwort, die in Cikkers Nachlass erhalten ist.

1
,
bezüglich einer Vertonung von Shakespeares *Coriolan* auszureden³⁴ (die Oper *Coriolan* komponiert Cikker trotz Oesers Bedenken). Es scheint, dass nicht nur die künstlerische Zusammenarbeit, sondern auch die Freundschaft der beiden Männer sich dem Ende neigte. Zwar wissen wir nichts von einem offenen Konflikt. Wir wissen auch nicht, warum Oeser als Cickers Mitautor und Übersetzer sich in Anonymität hüllte: auf den Titelseiten der Ausgaben von *Auferstehung* und *Das Spiel von Liebe und Tod* wird Cikker als der alleinige Librettist angeführt, und als Übersetzer verbirgt sich Oeser hinter Pseudonymen: „Robert Brock“ bei *Juro Jánošík*, „Paul Friedrich“ bei *Auferstehung* (der Text von *Das Spiel von Liebe und Tod* wurde schließlich von Kurt Honolka ins Deutsche übertragen). Auch wenn Oeser gewiss kein Mensch war, der das Rampenlicht suchte, so ist eine solche konsequente Verheimlichung dennoch befremdend.

Hier endet die Geschichte der künstlerischen Partnerschaft Ján Cickers und Fritz Oesers. Es bleibt nur zu hoffen, dass nicht auch die Rezeptionsgeschichte von Cickers Opern zu Ende ist, die zwar nicht zur radikalen Musiktheater-Avantgarde ihrer Zeit gehörten, dennoch zu den authentischsten und besten Werken der „gemäßigten Moderne“ in der europäischen Operngeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg zählen.³⁵

³⁴ „Deinen Plan halte ich nicht für vielversprechend, weil mindestens im deutschen Sprachraum Brechts Bearbeitung des Stoffes sich nicht umgehen lässt und auch, weil ich an Deiner Stelle nach ‚Bajazid‘ nicht ein zweites Mal das Problem Mutter – Sohn aufgreifen würde.“ Undatierter Brief Oesers an Cikker (Anm. 32).

³⁵ Dieser Beitrag erschien auf Slowakisch unter dem Titel *Ján Cikker a Fritz Oeser. Aspekty tvorivej spolupráce* in der Zeitschrift *Slovenská hudba*, Jg. XXX (2004), Nr. 4, S. 503–512. Sein Verfasser dankt Frau Barbara Scheuch-Vötterle und Herrn Leonhard Scheuch dafür, dass sie ihm Dokumente aus dem Archiv des Verlags Bärenreiter und der Alkor-Edition sowie aus dem Nachlass von Dr. Fritz Oeser freundlicherweise zur Verfügung stellten.