Richard Wagner

Götterdämmerung

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1999/2000
Richard Wagner
Götterdämmerung
Premiere: 12. März 2000
Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek. Inszenierung: Peter Konwitschny.
Bühne und Kostüme: Bert Neumann. Chor: Ulrich Eistert.
Dramaturgie: Werner Hintze / Juliane Votteler.

NACHWEISE

Texte

Richard Wagner, Zitat aus *Der Mensch und die bestehende Gesellschaft (1849)*, in: Dichtungen und Schriften. Band 5, Frankfurt am Main 1983 - Georg Büchner, Zitat aus einem Brief an Gutzkow (Straßburg, 1836), in: Büchners Werke in einem Band, Berlin und Weimar 1980 - Handlung: Werner Hintze und Juliane Votteler für dieses Programmheft - Richard Wagner, *Die Revolution*, aus: Dichtungen und Schriften. Band 5, Frankfurt am Main 1983 - Ralph Waldo Emerson (Übers. Harald Kiczka), Zitat aus *Selbstvertrauen*, in: Essays, Zürich 1983 - Lew N. Tolsoi, Zitat aus *Auferstehung*, Frankfurt am Main 1996 - George Bernard Shaw, *Einleitende Ermutigungen*, aus: Der vollkommene Wagnerianer (1898), in: Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum *Ring des Nibelungen*, Frankfurt am Main 1980 - Das Gespräch zwischen Lothar Zagrosek, Peter Konwitschny, Bert Neumann, Juliane Votteler und Werner Hintze wurde am 10. Februar 2000 geführt - Martin Gregor-Dellin, *Für das Theater bestimmt*, aus: Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert, München 1983 - Thomas Mann, Zitat aus *Leiden und Größe Richard Wagners (1933)*, in: Essays. Band 4, Frankfurt am Main 1995 - Gerd Rienäcker, *Entfremdung - Verfremdung*, vom Autor gekürztes Kapitel aus seinem unveröffentlichen Buch *Nachdenken über Wagners »Gewebe«*, Berlin 1989 - Karl Marx, Zitat aus *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke. Band 1, Berlin 1956 - Johann Wolfgang Goethe, Zitat aus: *Briefe aus der Schweiz*, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Band 4.1, München und Wien 1988 - Richard Wagner, *Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse*, aus: Eine Mitteilung an meine Freunde, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Band 4, Leipzig 1897 - Richard Klein, *Der sichtbare und der unsichtbare Gott. Theatralik und Antitheatralik im Ring* (Teil II und III), Originalbeitrag für dieses Programmheft - Gestrichene Strophe von Brünnhildes Schlußgesang, aus: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Band 3, Frankfurt am Main 1983 - Claus-Steffen Mahnkopf, *Wagner, Lachenmann und Titanic. Liebe und Tod im Musikdrama*, Originalbeitrag für dieses Programmheft, basierend auf einem Vortrag, gehalten am 5. Juli 1999 im Foyer des Großen Hauses der Staatstheater Stuttgart - Heinrich Heine, *Götterdämmerung*, aus: Sämtliche Schriften. Band 1 (Hrsgr. Klaus Briegleb), Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1981 - Richard Wagner, *Die Not (1849)*, aus: Dichtungen und Schriften. Band 5, Frankfurt am Main 1983 - Richard Wagner, *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama (1848)*, aus: Dichtungen und Schriften. Band 2, Frankfurt am Main 1983

ABBILDUNGEN

Richard Wagner, Entwurf zu Brünnhildes Schlußgesang: Vorlage aus dem Nationalarchiv der Richard-Wagner Stiftung Bayreuth

Fotos

A. T. Schaefer fotografierte während der Klavierhauptproben zur Stuttgarter Neuproduktion *Götterdämmerung* am 24. und 28. Februar und 2. März 2000.

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart
Spielzeit 1999/2000, Heft 55
Intendant: Klaus Zehelein
Verantwortlich für dieses Heft: Werner Hintze und Juliane Votteler
Mitarbeit: Patrick Reu
Graphisches Konzept: W.-D. Gericke
dtp: folker wendnagel
Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim

Wagner, Lachenmann und Titanic
Liebe und Tod im Musikdrama

Claus-Steffen Mahnkopf

Philosophen und Theoretiker, Intellektuelle im allgemeinen argumentieren, überzeugen durch die Plausibilität dessen, was sie begründend vorbringen. Künstler können dies nicht. Keine theoretische Erklärung, gar vorgebliche Beweisführung kann überzeugen. Erwirken kann dies nur, daß das Werk das Licht der Welt erblickt: als Buch, als Film, als Konzert, als Ausstellung. Dann aber entscheidet, so oder so, die Wirkung. Noch vor allem räsonnierenden Verstehen sagt man - oder auch nicht -, daß »da etwas sei«. Dieses Da am Werk indiziert, daß im Rezipienten etwas nachschwingt. Und genau darum geht es, zunächst. Überspitzt formuliert: Der Künstler muß verführen. Ob man es Ergreifen, Überwältigen oder Umschmeicheln nennt, stets handelt es sich um ein vor- oder nicht-rationales Für-Sich-Einnehmen durch künstlerische Mittel und ihre mediale Vermittlung. Denn wenn es dem Werk nicht gelingt, mindestens mittelfristig die Rezeption auf seine Seite zu ziehen, es verfiele der Furie des Verschwindens.

Bei kaum einem anderen Künstler ist das Moment dieses Packens, Ergreifens, des erfolgsorientierten Zugriffs auf den Rezipienten so stark wie bei Richard Wagner. Das erklärt die unverminderte Zahl der Anhänger und die nachhaltige Attraktivität als Diskursobjekt unter Intellektuellen aller Couleur - aber auch die bis zur Militanz gesteigerte Ablehnung derer, die glauben, solche künstlerische Unmittelbarkeit zu ertragen nicht verfaßt zu sein. Wagners musikalische Sprache - und erst recht verbunden mit den mythologischen Stoffen - verzichtet auf keines der ihr zur Verfügung stehenden Mittel. Wagner will wirken, und das heißt: somatisch und triebpsychologisch *ein*wirken, denn dort: im Ganzen des Körpers, im Unten der Seele entscheidet sich Kunstrezeption in viel stärkerem Maße als im bloßen Intellekt.

Seine Wirkungsintensität verdankt sich aber nicht nur einer genial konstruierten medialen Veranstaltung. Die Werke sind mehr als sinnliche Stimulantien, mehr als Rausch und Sexualsurrogate. Wagner, als Schriftsteller, als Denker und Künstler, stellt in ihren Mittelpunkt jene Themen, die zentral für alle Kunst sind, die den Menschen in seiner ursprünglichen Existenz direkt betreffen. Er konzentriert diese aufs »Allgemein-Menschliche« hin, das letztlich auf Liebe und Tod (nebst ihren vielfältigen Derivaten) hinausläuft.

Heute, 150 Jahre nach den Zürcher Schriften, sind Liebe und Tod keineswegs mehr ein ausgezeichneter Gegenstand der Kunst. Sie sind als Themen zu problematisch geworden; ihre Darstellbarkeit selber steht in Frage. Zudem pflegt die Kunst als autonome Eigensphäre ihren postavantgardistischen Status eher, als daß sie ihn

kritisch bearbeitet, um über jenen generalisierten Negationshabitus hinauszugelangen, der *auch* für die Sackgasse, in der sie sich befindet, verantwortlich ist. Allein, Liebe und Tod, die ›großen Themen‹ kontinuieren natürlich, zu sehr entsprechen sie einem anthropologischen Grundbedürfnis (diesseits wie jenseits von Kulturkritik). Es wäre nun zu einfach, ihre *massen*mediale Verbreitung - immerhin auch eine Folge des Demokratisierungsprozesses - mit Entfremdung, dem Warenfetischismus, gar Geistlosigkeit gleichzusetzen. Gerade an dem Widerspruch zwischen den Darstellungsschwierigkeiten von Liebe und Tod in einer künstlerischen Weise und dem Bedürfnis der Menschen, daß sie dennoch dargestellt werden, könnte das heute so komplizierte Verhältnis von Kultur - in gewissem Sinne immer ›elitär‹ - und Massendemokratie problematisiert werden.

Man erinnert sich in diesem Zusammenhang unwillkürlich der Hegelschen These vom Ende der Kunst. Sie ist nach wie vor aktuell, wenn auch weniger, weil ihre Begründungsbasis, das metaphysische Fundament des Systemganzen selber zerfiel und Kunst sich somit nun in einer Konstellation von Subsystemen ohne Hierarchiekonkurrenz befindet. Brennender ist die bei Hegel explizite Frage, welche Kunstgattung denn der jeweiligen Zeit entspräche. Auf das 20. Jahrhundert, das Jahrhundert der Kulturindustrie angewandt, die natürlich pausenlos nichts anderes als eben jene Themen von Liebe und Tod repetiert, fällt die Beantwortung nachklassisch aus: Realistischerweise wird man an erster Stelle den Film nennen müssen, mithin eine Sparte, die Hegel nicht einmal antizipieren konnte. Er ist das ideale Massenmedium - leicht zu reproduzieren, erschwinglich für die Besucher und in der Kombination aus Anschaulichkeit, multimedialem Sinnenreiz, Narrativität und Personenkult ein hervorragendes Mittel, Kürze des Vollzugs mit semantischer Dichte, den Ernst des Sujets mit Unterhaltungsbedürfnissen zu legieren. Die Diskussion in der Mitte des 20. Jahrhunderts, ob denn der Film überhaupt Kunst sei, ist aus heutiger Sicht ebenso obsolet und befremdlich wie sie zugleich anzeigt, wie sensibel doch die neue und ernstliche Konkurrenz beobachtet wurde. Heute wird niemand mehr bestreiten wollen, daß die Filmgeschichte immer auch große Künstler hervorgebracht hat. Daß nicht alles Hollywood und Kitsch ist, braucht kaum betont zu werden.

Daß in kaum einem Film Musik fehlt, ist kein Zufall; er ist auch Erbe einer Idee des Gesamtkunstwerks, zu der die Musik essentiell gehört. Ebensowenig ist es Zufall, daß allermeist irgendwer stirbt und irgendwer sich - wie immer glücklich - verliebt. Liebe und Tod sind die großen Themen des Films. Musik im Film hingegen ist keine autonome Kunst. So sehr sie auch dem multimedialen Ereignis der Großleinwandereignisse zusteuern mag, sie bleibt funktional und damit sekundär. Nicht ihr, sondern dem Geschehen der Handlung obliegen Liebe und Tod.

Im folgenden sei die Kunstmusik und ihr ›Schicksal‹ bis heute das Thema. Da im 19. Jahrhundert es vor allem die Oper war, die die großen Themen besetzte, ist der Nachgeschichte Wagners zu folgen, mit einer amerikanischen Ausnahme auf deut-

scher Seite. Dabei geht es um die Frage, was denn Oper bzw. Musikdrama heißt und was jene beiden Grundthemen *nach* Wagner, bis heute, bis zum Rand des 21. Jahrhunderts bedeuten.

*

An Wagner fasziniert - und stößt die anderen ab - die mitunter ans Unerträgliche und doch verführerisch Anziehende reichende Direktheit, Zielsicherheit und Drastik, mit der ohne Umstände die jeweilige Sache in Szene gesetzt wird. Liebe etwa - entgegen einer popularisierten Vorstellung von ›romantischer‹, d.h. durch asketischen Verzicht scheinbar überhöhter - heißt in Wagners Werken immer auch pralle Sexualität. Man denke an den in Durglanz-Positivität geradezu ertrinkenden Schluß sowohl des ersten Walkürenakts (»So blühe denn Wälsungenblut«) als auch des dritten Siegfried-Akts sowie an die Pornographie des Bacchanals des Pariser *Tannhäuser*. *Tristan und Isolde* hingegen sind ein hochkomplizierter Sonderfall; man übersieht zu leicht, daß dort (konsequenterweise?) nicht koitiert wird. Hört man nun den letzten Abschnitt des *Rings*, in dem zwei Menschen nicht schuld- und verlogenheitsverstrickt sind, die zweite Szene aus dem Vorspiel der *Götterdämmerung* mit Siegfrieds Abschied von Brünnhilde, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sowohl die männliche Heldenkraft, die der Morgendämmerung erwacht, als auch die jubel- und heilssichere Zweisamkeit der sich im Abschied nochmals Einswissenden in der musikalischen Gestik etwas Triumphierendes, Auftrumpfendes, manchem Sensiblen gar etwas Obszönes hat. Allein, wie sonst soll die Idealtypik zweier in reiner, sich selbst identischer und von keiner Ambivalenz und keinem Zweifel befleckten Liebe Vereinter und nur sich selbst Genügender dargestellt werden, wenn nicht als Pracht, als Glanz, als Affirmation, als sich selbst seiende Positivität - als reine Freude?

Der historische Sprung zu Alban Berg, zum ersten Aufzug des *Wozzeck*, dem einzigen Liebesakt - oder soll man bloß sagen: dem einzigen Sexualakt? - macht unmittelbar ohrenfällig, wie sehr sich die Welt verändert hat. Die von den repräsentativen Attributen des Tambourmajors faszinierte Marie ist so ambivalent in ihren Gefühlen wie dieser von deren stattlicher Weiblichkeit überzeugt und Manns genug, zur Tat zu schreiten. Marie sträubt sich zuerst, gibt sich dann aber hin. Liebe mag man das nicht nennen. Der einzige, der in dieser Oper liebt, ist der arme Wozzeck, und er tut dies verzweifelt, letztlich tödlich. Es ist die Genialität eines Alban Berg, für die Fäulnis, die die Liebe bereits befallen hat, einen musikalischen Ton gefunden zu haben - groß die Geste und doch in sich zernagt und nicht einfach unheilschwanger -, der gerade im Glanz des Orchesters die ganze Falschheit dieser Überwältigungserotik ausdrückt.

Eine solche musikalische Darstellung der Liebe ist durchsetzt von Aspekten des Todes; ›durchsetzt‹ soll heißen: ein undurchdringliches Ineins beider Aspekte. Welch ein Komponist wäre zu dieser verhängnisvollen Ambiguität besser geeignet

als Berg, dessen Musik ja sich insgesamt der Ambivalenz, dem Zerfall, dem Todesprinzip verschrieben hat. Er, der Erbe Mahlers, vermag selbst in den großen Orchestergesten (den berühmten Höhepunkten wie im Violinkonzert) jener Affirmativität zu entgehen, die bei Strauss immer auch die überzeugendsten Passagen wie in der *Salome* oder der *Elektra* trübt. Bergs Musiksprache, unrettbar verlustig jener semantischen Sicherheit, mit der Wagner seine Inhalte in Musik setzt, hält auf eine Weise, die nur in der Phase der freien Atonalität möglich war und seither verschwunden scheint, die Spannung zwischen semantischer Fülle und dem Verlust jenes in sich geschlossenen musikalischen Bedeutungssystems, das Wagner - obwohl weit entfernt, Natürlichkeit zu suggerieren - nach allen Richtungen auslotet. Diese viel bewunderte Kongruenz zwischen musikalischer Faktur und semantischem Gehalt bei Wagner ist einerseits der Tonalität geschuldet, die späterhin dahinsiecht, andererseits dem letzten Versuch, die Totalität von Welt nochmals in ein künstlerisches, in ein musikalisches System zu fassen. Wagner ist der letzte Komponist, der Hegels Vorstellung von Totalität vertraut, obwohl auch bei ihm bereits das Moment von Unwahrheit in die Musik hereinbricht (man denke an die Darstellung der trügerischen Absichten Hagens), ein Moment, das die Komponisten bis heute zwingt, sich der Paradoxie, das Moment von Unwahrheit wahrheitsästhetisch zu realisieren, zu stellen.

*

Die Eindeutigkeit der letztlich homomorphen Darstellung der Liebesglut ist dem Thema Tod naturgemäß verwehrt. Wagner gestaltet ihn mannigfach. Hundings Fall ist mit Brünnhildes Selbstaufopferung, der Brudermord im *Rheingold* mit dem Leichnam Titurels schwerlich zu vergleichen. Dennoch wird der Tod als Verklärung, Überhöhung, als fast ›bessere‹ Lösung, nämlich als Liebestod favorisiert. Es ist, als ob noch im Tod das positive Moment von Leben, dessen positivste Seite mitgedacht werden soll. Tristan gibt sich den Tod in dem Augenblick, als Isolde erscheint - er umgeht das happy-end, das Eva und Stolzing zusammenführt, und zeigt so Treue jener Nachtsehnsucht, die unabrückbar zur Substanz der Liebestragödie *Tristan und Isolde* gehört. Die hochberühmte Stelle steht idealtypisch im Dienste der Katharsis: auf das Tragische des Todesmotivs und den Kollaps in den Tristanakkord hinein folgen das Innehalten - Tristans Versterben - und Isoldes Trauerklage. In einer geradezu klassischen Weise entsprechen die eingesetzten rhetorischen und affektiven Mittel nahtlos der musikalischen Tradition.

Zur Selbstverständlichkeit, und deswegen allzu oft vergessen, wurde, daß der Tod im 20. Jahrhundert - nach dem ersten Weltkrieg und auch infolge des Untergangs der Titanic, eines seiner großen Mythen - nicht mehr klassisch (authentisch?) wie bei Wagner - mit Tragik und Trauergesang - in Szene gesetzt werden kann. Es herrscht nun das Schmucklose vor, die Pathologien, das Psychologische, auch das Abgefeimte - der Tod wird zur Faktizität. So wird als eine Kombination

aus Psychogramm der Ängste und Realismus eines geradezu innerweltlichen Geschehens, fast als Alltag, zumindest unter armen Leuten, ohne idealistische Überhöhung, als Mord gewiß, aber auch als Verzweiflungstat das Ende der dreijährigen Beziehung zwischen Marie und Wozzeck dargestellt: ihre schönen süßen Lippen, für Wozzeck nicht, »und kein Andrer auch nicht!«

Auch Bergs Kontrahent Richard Strauss, der einst ganz im Bann der Wagnerschen Mythodramen begann, mußte der Dimension des Todes etwas bislang Unerhörtes hinzufügen. Es war das Grauen. Und dazu reichte ein vom Rumpf abgetrennter Kopf auf einer Silberschüssel, aus dem Bühnengraben empor einem höchst erotisierten jungen Mädchen dargereicht. Die Liebeshandlung in der *Salome* ist nur noch durch den Tod hindurch, ja mittels seiner möglich, denn Jochanaan weigert sich, die Prinzessin anzublicken. Diese erkennt später den Grund: »Hast du Angst vor mir, Jochanaan, daß du mich nicht ansehen willst? ... Hättest du mich angesehn du hättest mich geliebt.« So aber bleibt nur der Kuß eines Enthaupteten. War Liebe im *Wozzeck* durch soziale Umstände zum Scheitern verurteilt, so wird bei Strauss die Perversion zur Nekrophilie gesteigert, das Moment von Ekel wird in das Musikdrama eingeführt.

Man mag bedauern, daß Strauss diese subversive Komponente nicht weiter gepflegt hat. Trotz *Salome* und *Elektra* blieb der Münchener Komponist im Grunde seines Herzens konservativ. Er besaß zwar eine eingeborene Genialität, aber vielleicht war es genau diese, die sowohl das, was wir bei Berg als Wahrheit in einem emphatischen Sinne hören, als auch jene Wagnersche Stilhöhe verhinderte, die sich die immer wieder störenden banalen Momente (man vergleiche die Judenkarikaturen mit den christlichen Choralallusionen) versagt hätte. Auch in der Schlußszene, in die die ganze *Salome* mündet, fehlen solche Momente einer groß daherkommenden, herrschaftlichen, auftrumpfenden Gestik nicht. Strauss ist Melodiker, will den Ausdruck nackt, pur und nähert sich so, nolens volens, dem Kitsch an. Für nicht wenige wird er auch erreicht. Allein, *Salome* überragt alle anderen musikdramatischen Werke von Strauss kraft ihrer Radikalität. Als das junge Mädchen den blutenden Kopf küßt - ein theatralisches Ereignis von bestürzender Provokanz -, schwingt sich zwar die Melodik auf den erwarteten Höhepunktston auf, dieser wird aber durch eine falsche Harmonik im Blech jäh der Boden unter den Füßen weggezogen. Danach zeigt sich endlich Straussens eigentliche Souveränität - kaum je gibt es ein schnelleres und kompromißloseres Ende: Die nun Halbentjungferte wird unter dem Geschmetter der Waffen begraben. Sexualität kostet nun den sofortigen Tod.

Gesteigert wird die Perversion der Liebe zum Tod in der Geschichte des Musiktheaters des 20. Jahrhundert nur noch durch die Vergewaltigungsszene aus Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*. Vergewaltigung ist die unfaßlich unmenschliche Form der Sexualität, in der sich der Täter zur Frau verhält, als sei diese tot. Zimmermann zeigt aber auch das Schicksal des Musiktheaters, die fortschreitende Unmöglichkeit der Oper als einer Gattung, in der die Musik zumindest zum Stoff

passen muß. Das wird aber mit den fortschreitenden avantgardistischen Einstellungen der Autonomie und der Selbstreferentialität - und vor allem mit der Entfernung von der (tonalen?) Semantik - verunmöglicht. Darum ist es kein Zufall, daß die Schlüsselszene der vergewaltigten Marie multimedial - zusätzlich sind drei Filmebenen zu sehen - und mit einem musikalischen Stilpluralismus umgesetzt ist. Sichtbares und Hörbares trennen sich auf, die Musik emanzipiert sich, wird polydimensional und überläßt sich den Sensibilitäten der Heterogenität. Man hört im Vergleich etwa zu Berg genau: Hier ist eine Musik, die sich von der Opern-Realität gleichsam abhebt, die ihr davon läuft und sich selbständig macht.

*

Die autonome Kunstmusik in diesem Jahrhundert, als Avantgarde, als Neue Musik, hat sich, so kann man resümieren, auf den Tod spezialisiert. Seine bald grausamen, bald tragischen, bald faktizistischen Züge werden drastisch und schonungslos in Töne gefaßt. Die atonale Musiksprache, die experimentelle Avantgarde, die gesteigerte Nötigung der Komponisten zur Wahrheitsästhetik und nicht zuletzt die Schrecken des 20. Jahrhunderts selber, die die Künstler verarbeiten müssen, passen offenbar zum Tod und auf diesen allein. Liebe hingegen - Hoffnung, Freude, Offenheit, Kraft, das Antlitz des Neugeborenen -, sie fehlt.

Wo ist sie geblieben? In der autonomen Kunst ist sie ja nicht gänzlich verschwunden (überzeugende Liebesgedichte sind noch möglich). Nur die Musik tat sich mit ihr verdammt schwer. Allenfalls als Kitsch - von Puccini bis Henze - überlebt sie. Aber Kitsch ist nicht das, was wir von Kunst erwarten.

Immerhin - die gesamte Popmusik, der Schlager, aller Abklatsch der Unterhaltungsindustrie repetiert nichts anderes: Liebe, Nähe, der Blick, die Träume bei Nacht, das Du schlechthin, ähnlich den Massenromanen, den Fernsehserien und selbstverständlich dem Film. Dort ist Liebe inflationär. Trotz aller Sehnsucht, ohne die kein happy-end denn wirkte, ist sie der Tendenz nach niemals tragisch. Sie geht gut aus. Liebe ist schließlich unser einzig' Halt. Auch manch erfolgreicher Komponist der sogenannten ernsten Sparte denkt genau so. Dem es keine Opernprobleme gibt, weil die Oper immer das Feierlichste und Festlichste war und deswegen zu Recht das Opernhaus im Mittelpunkt der Stadt steht, der ungebrochen an die Ausdrucksmöglichkeiten der musikalischen Sprache glaubt, für den die Scheidung zwischen tragischen Sujets und Unterhaltungsbedürfnissen eines bürgerlichen Publikums nicht existiert, der mag sich selbst genügen. Er verfehlt aber - vor-modern, zumindest vor-wagnerisch - das Problembewußtsein, das auch dem letzten inzwischen aufgeht.

Daß Liebe und Tod - das Beschenkende und das Abgründige - eine Einheit bilden, ist die Botschaft des *Tristan* - bei Wagner verschwistert, finden beide ihren künstlerisch und musikalisch überzeugenden Ausdruck. Danach verliert die Kunstmusik jedoch alsbald solche Unschuld. Und es ist die Kulturindustrie, die diese

eine Seite an sich gerissen hat. Aus gutem Grund - mit Liebe kann man das große Geld machen, und nur mit ihr. Daher ist ihre Darstellung allermeist - ich möchte Ausnahmen ausdrücklich einräumen - so platt, so unproblematisch, so philiströs, im Grunde falsch. Ihr Glück wird ohne ihr Fragilsein angeboten, der Phantasie geschenkt, was ihr real versagt bleibt, ohne darüber aufzuklären, worin es liegen könnte, daß unser Leben in gerade dieser elementaren Dimension so leer ist. Liebe als Surrogat wird kaufbar, mittels der entsprechenden Produkte der Kulturindustrie.

*

Ihr gelang, rechtzeitig zum Jahrhundertabschluß, die wohl meistgesehene Liebesszene der gesamten Kulturgeschichte, untermalt von einer melancholischen Musik. Im Gegensatz zu den Musicals, die die Opernklischees wiederholen und den Unwissenden als Kunst verkaufen, verfängt sich jene Melodik nicht in falschen Ansprüchen. Sie ist schlicht, einfach gebaut, Struktur und Semantik klaffen nicht auseinander. Ist sie denn Kitsch, dann beschönt sie das nicht, will nichts verschleiern, supponiert keinen Kunstanspruch. Das Verlogene fehlt jener Filmmusik, die weiß, daß sie nur zur Stimmung beisteuert und begleitet, wenn es ums Innerliche, die ach so romantischen Gefühle geht, um das Sich-Verlieben und die Verliebtheit, aber auch um Verlassenheit, um die buchstäbliche Isolation in den weiten Räumen des Ozeans, um Abschied und Trennung. Eine Melodie, die so etwas wie die Innenwelt im Umfeld einer ganz und gar weltlichen, nämlich technologischen Großkatastrophe ausdrückt.

Ähnlich wie Anspruch, Aufbau, Themenwahl und Überwältigungsästhetik des Films Wagnersche Dimensionen evozieren, fungiert auch jene Melodie leitmotivisch, sie erscheint immer wieder in verschiedenen instrumentalen oder auch vokalen Färbungen, jedoch nicht für symphonische Zwecke. Aus dieser Melodie wird nichts gemacht, sie bleibt, was sie ist. Filmmusik ist Filmmusik. Die Melodie ist Ikone, nicht Struktur eines Kunstwerks. Die Durchführung des Themas Liebe bleibt der Leinwand vorbehalten.

Die Muster der Emphase wie der Zurückweisung von James Camerons Spätjahrhundertmythos ähneln denen Wagners: den einen zu direkt, zu hautnah, wie ein psychologisches Konditionierungsprogramm, zu eindimensional - den anderen genau das: die Sache selbst im Zentrum ohne alles Wenn und Aber.

Man mißverstünde den erfolgreichsten Film aller Zeiten, wenn man darin nur eine geschickte Manipulation der Billetkäufer sähe. Etwas muß schon an ihm sein, wenn diejenigen, die sich nicht sofort ihm verweigern, gleich mehrmals das Kino betreten. In einem üblichen Actionfilm wäre das nicht zu erwarten, dessen Spannungskurve stetig wächst, bis buchstäblich in allerletzter Sekunde die Menschheit vor dem Atomtod oder intergalaktischer Invasion gerettet wird, woraufhin die tapferen Akteure lächelnd und sich endlich zuküssend zu einem Drink einfinden, als ob

III. Aufzug: Siegfried und die Mannen
Albert Bonnema, Herrenchor

nichts gewesen wäre. Cameron brach schon in *Terminator II* mit derlei: Die Katastrophe ist permanent und führt zu keinem happy-end. Sein letzter Film zeigt eine geniale Lösung zwischen der Notwendigkeit, den falsch glücklichen Schluß zu vermeiden, und der, eine tröstliche Perspektive wenigstens anzubieten: Der Liebestod ergreift nur einen der beiden, den Retter der Überlebenden.

Nein, das frei erfundene Märchen der klassenüberspannenden Liebe zwischen Rose und Jack hat trotz oder gerade wegen der Stereotypie seiner story jenes eingangs angesprochene Da-ist-etwas. Es ist nicht nur der technische Aufwand, der diesmal glücklicherweise im Dienste der Poetisierung der Bilderwelt steht, nicht allein der historische Authentizismus, der die Illusion des Damals-Dabeigewesen-Seins erzeugt. Nein, vor allem das Sujet: die Darstellung der ersten großen Katastrophe des 20. Jahrhunderts an dessen Ende, erzählt von einer, die dabei war, jener Katastrophe, die nicht nur zu einem Mythos eben dieses Jahrhunderts wurde, sondern zu einem jedes Einzelnen, dessen Kindheitsschock nun erlebbar gemacht wird. Der Tod von 1500 unschuldigen Menschen in eiskaltem Wasser, Beispiel für die Folgelasten jener Dialektik der Aufklärung, die als Leitmotiv unseres technologischen Zeitalters fungiert - im Film des Abschieds nicht nur von jener Zeit, die mit jenem Untergang verschwand, sondern auch von jener, die wir zugunsten einer völlig unklaren Zukunft nun selber verlassen. Doch nicht nur der Tod ist es allein. Dieser Film ist nicht wie Stanley Kubriks *Full Metal Jacket* beispielsweise. Er wurde weltweit als Liebesfilm, *der* Liebesfilm rezipiert. T-Shirts mit dem Konterfei des Ertrunkenen konnte man an italienischen Kiosken neben solchen mit Gestalten Leonardo da Vincis kaufen.

Diese Liebesgeschichte gehört strukturell zu denen von Tristan und Isolde sowie Romeo und Julia. Strukturell, wenn auch nicht unbedingt der psychologischen Präzision nach. Und gleichzeitig überbietet sie die historischen Vorbilder. Der traditionellen Aristotelischen Forderung nach Einheit von Handlung, Raum und Zeit gemäß, hat das Paar nur wenige Stunden, sich Ja zu sagen, sich zu vereinen und zu sterben. Erste Liebe, erster Sexualakt und Liebestod innerhalb von kaum mehr als acht Stunden - solche temporale Komprimierung von Lebenserfahrung ist kaum je selber erlebt und trotzdem Teil unserer Sehnsüchte. Ich meine die Sehnsucht nach der totalen Unmittelbarkeit der Liebe, die ja nur in der ersten zu haben ist, die aber kaum je so unmittelbar war. Wer schon verliebte sich in jungen Jahren zum ersten Mal, um Stunden später schon das Bett zu teilen - und zwar so, daß es zu keiner Reflexion darüber kommen kann. Genau das aber führt der Film vor. Die Verschränkung von Krimielementen und romantischer Liebesflucht beschleunigt Lebenszeit in einem Maße, daß alles, was geschieht, unmittelbar und distanzlos einfach über die beiden Liebenden hereinbricht. Wer aber wünscht sich nicht, einst so geliebt zu haben, wer wünscht sich nicht, wieder so zur eigenen Pubertät zurückkehren zu können? Jedenfalls ist das bei jenen nicht wenigen zu vermuten, die nach einigen Wochen bereits mehrere Duzend Kinobesuche absolviert haben. Der Verkaufsschla-

ger galt der Katharsis für die geschichtsphilosophisch informierten Intellektuellen genauso wie für diejenigen, die zu ihrer verlorenen Jugend stehen möchten.

Und doch ist *Titanic* ein Stück Kulturindustrie, und zwar at its best - anders wäre eine solche Produktion auch nicht zu bezahlen gewesen. Kunst im emphatischen Sinne, realisiert mit 250 Millionen Dollar (vorausgesetzt, sie fielen nicht Stockhausen in die Hände), eröffnete natürlich eine Perspektive ins heute Unvorstellbare. Der Film zum Jahrhundertende ist von vornherein auf ein Massenpublikum abgezirkelt, dessen schiere Heterogenität einen gemeinsamen Nenner einfordert, der bald eine psychologische Plattheit oder - wenn es gut geht - eine psychologische Universalität zum Inhalt hat. Um letztere ging es Titanic, dessen ›timing‹ nicht besser hätte sein können: zwei Jahre vor Abschluß des 20. Jahrhunderts und somit erzählt im gerade noch glaubwürdigen Alter der damals beginnend Adoleszenten.

Titanic ein Film, der übrigens schlagkräftig beweist, daß Kulturindustrie per se nicht nur falsches Bewußtsein produziert, wird zu einem Problemindikator erstes Ranges. War *die* Liebesgeschichte der Renaissance ein Theaterstück, war diejenige der Romantik ein Musikdrama, so ist sie heute ein Film. Die ›traditionellen‹ Künste haben die mythologischen und anthropologischen Motive, die die Millionen in diesem Film sahen, aufgegeben. Zumindest sind die großen Themen nicht mehr in einer Weise darstellbar, die nach wie vor die Faszination auf sich zieht. Aber gerade der fast massenhypnotische Erfolg von *Titanic* zeigt das Dilemma der spät-postmodernen Massenkultur, daß sie nämlich von jener großen Kunst, die einzig dasjenige Reflexionspotential besitzt, dessen Mangel die Negativseite auch dieses Meisterwerks ausmacht, radikal abgeschnitten ist. Etwas pointiert kann man unterstellen, daß der Erfolg dieses Films auch die Sehnsucht nach jener Intensität und Verdichtung, die nur ihr eigen ist, ausdrückt. Deswegen schwang bei aller Emphase für diesen Film ein bitterer Nachgeschmack mit. Es existiert ein Chiasmus: Die technischen Mittel und die Topoi der Sujets, die der Kunst gehören müßten, sind der Kulturindustrie; dieser jedoch mangeln jener Geist und jene Konsequenz der Umsetzung, wie wir sie nur aus großer Kunst kennen.

Titanic wird so zu einem Problemindikator auch des Musiktheaters. Es zeigt, vorläufig, daß ihm die Darstellung der Liebe nicht mehr gelingt. Vielleicht ist sie in Kunst überhaupt nicht mehr darstellbar, weil das unabdingbare Moment von Kitsch nicht mehr poetisch annulliert werden kann. Vielleicht hat Hegels Ästhetik recht, wenn sie nüchtern festhält, die großen Themen seien »ausgesungen«. Was bleiben könnte, wäre das Problematischsein an ihr. Aber das kann schwerlich Darstellung der Liebe selber - ohne das Wenn und Aber ihres Gelebtwerdens - genannt werden. Vorläufig ist Liebe kein Thema unter Komponisten.

Es kann gleichwohl allgemeiner gefragt werden: Wie steht es mit den Großen Themen in der Kunstmusik? Die Erfolgskarriere von György Kurtág vom Insidertip gleich zum Klassiker erklärt sich aus dem Umstand, daß er, der sich abseits vom

mitteleuropäischen Kunstbetrieb entwickelte und eben deswegen sich mehrmals überlegen mußte, welche ästhetische Grundsatzentscheidung denn seiner Existenz nun wirklich entspräche, in seiner Musik nochmals dieselben, also ein an sich Konservatives, mit nicht-reaktionären Mitteln musikalisch umsetzt. Aber es ist bezeichnend, daß auch seine Stücke um den Tod kreisen. Er fordert mit diesem tief-humanen Ausdruck, dessen die Komponisten die Kulturindustrie gleichsam beraubt hat, etwas ein, was selbst die beiden problemaffinsten unter den großen lebenden Komponisten, Ferneyhough und Lachenmann nicht vermögen. Kurtágs Aktualität liegt in diesem spezifischen Memento.

Wenn der sich globalisierende (imperialistische?) Kapitalismus nicht Hochkultur gänzlich zerstört, dann bestünde eine eben ihrer Aufgaben darin, Terrain von Expressivität von der Kulturindustrie gleichsam zurückzuobern. Kunst, vor allem die so sinnschwangere Musik kann sich auf Dauer nicht formalistisch damit begnügen, einzig Wahrnehmungsmodi, ein Abstraktes, zu reflektieren – sie muß sich Inhalten stellen, Semantischem, obwohl genau das einen geradezu ontologischen Widerspruch markiert. Aber vielleicht könnte exakt in ihm eine praktikable Lösung gefunden werden, die Schwierigkeiten nämlich selber zum Thema zu machen, ohne den Gegenstand darüber zu vergessen.

*

Meine These ist, daß nach Zimmermanns *Soldaten* aus den 1960er Jahren erst wieder 1997 eine in sich schlüssige, das heißt prosaisch: funktionierende ›Oper‹ uraufgeführt wurde: Lachenmanns. Das liegt an drei Gründen. Erstens zeigt die Wahl des Sujets – Andersens todtrauriges, ja grausam todtrauriges Märchen von dem *Mädchen mit den Schwefelhölzern* – eine Höhe des literarischen Stilbewußtseins (verbunden mit einer ethischen Fragestellung), wie nur Berg sie besaß. Zweitens ist das Narrative, das normalerweise Oper definiert, fast gänzlich überwunden, was der musikhistorischen Evolution entspricht, derzufolge sich die Neue Musik in ihrer Immanenz und Autonomie fortschreitend von der Möglichkeit der Illustration und der semantischen Referenz an die Bühne entfernt. Der dritte Grund ist der entscheidende: Personalstil und das Sujet konvergieren. (Das ist vermutlich heute das einzige Kriterium für gelingendes Musiktheater.) Andersens Märchen handelt von der *Abwesenheit* von Liebe, von Kälte, buchstäblich meteorologisch wie auch zwischenmenschlich. Das Mädchen erfriert so gleich zwiefach. Lachenmanns Idiom ist mithin das Geräusch – Tonhöhen kennt er nur als Grenzfall. Seine Klanglichkeit ist somit per se der Kälte, der Abwesenheit, dem Entzug, der Verweigerung verpflichtet. Der ›einfache erfolgreiche‹ Opernkomponist von heute vermöchte niemals das Unmenschliche dieser Situation ohne falsches Pathos theatralisch umzusetzen. Nur Berg hätte das vielleicht vermocht. Lachenmann wählte für seine (mutmaßlich/wünschenswert) einzige Oper genau das Thema, das seiner Musik eignet: die Abwesenheit von Liebe schlechthin (also vor aller erotischer), die zwangsläufig im Tod

endet. Paradoxerweise – und hier zeigt sich des Komponisten ganzes Geschick, nicht doch wieder reaktionär zu werden – ist dieser Tod aber die einzige Stelle, an der Wärme kurzzeitig sich verströmt: Durch die abbrennenden Schwefelhölzer wird die Erinnerung an die tote Großmutter, die einzige, die dieses kleine Mädchen je lieb hatte, wachgerufen. Während dieser Wunschfantasie schläft es ein und steigt zu Gott. An dieser Stelle beginnt Lachenmanns Musik fast zu erglühen. Das Andere seiner negativistischen Geräuschmusik macht sich breit. Hinterrücks blickt sie der Liebe zu.

Lachenmanns Oper ist die letzte, vielleicht letztmögliche Überbietung innerhalb derjenigen Tradition autonomer Kunstmusik, die sich auf den Tod allein zu konzentrieren und Liebe nur noch negativ zu kennen nicht umhin kann. Was nach dieser gerade-doch-noch, wenn auch hauchdünnen narrativen »Musik mit Bildern« (so die ausweichende Bezeichnung des Komponisten) an Musiktheater zu erwarten ist, ist eine brisante Frage, für deren Beantwortung man eher auf die Experimentalbühnen und Avantgardefestivals blicken müßte als auf die zahlreicheren zeitgenössischen Opernnovitäten, zu denen der ökonomische und mediale Druck die Komponisten treibt und die in ihrer Konservativität oder Problemverweigerung nur jene narrativen Schemata der Unterhaltung wiederholen, zu der die Kulturindustrie, der Film wesentlich besser geeignet ist, und zu einer Kompositionsweise tendieren, die strengen Sinnes seit Wagners Zürcher Schriften überwunden ist. *Nach* Lachenmann – dieses Normative heißt thesenartig das Folgende.

Der Personalstil muß dem gewählten Sujet entsprechen, und die musikalische Form muß – wie mustergültig im *Wozzeck* – eigensinnig, gleichsam ohne Bühne verbindlich sein. Das Narrative, soweit überhaupt nötig, muß sich dieser unterordnen oder zumindest ›polyphonisch‹ gegenübertreten. Dabei ist angesichts des Umstands, daß Musik heute sich semantisch gar nicht der Textvertonung eignet, der Zwang, Texte zu vertonen, aufzugeben. Das Werk muß der Montagetechnik zwischen den beteiligten Partnern Hörbares und Sichtbares (was immer das dann sei), als Poly-Struktur von Gleichwertigem verpflichtet sein. Sind die beteiligten medialen Ebenen wirklich ausdifferenziert, kann eine produktive Interpenetration einsetzen, die ein neues, ›medial‹ definiertes Innovationspotential am Beginn des 21. Jahrhundert bereithält.

Es geht somit um ein Musiktheater der Zumutung. Es mutet dem Besucher etwas zu, weil es Kunst ist und deswegen fordert. Es mutet dem Besucher etwas zu, weil es glaubt, daß er der Forderung auch gewachsen ist. Drittens ist es Zumutung im Sinne der Provokation, als Eingriff. Musiktheater im 21. Jahrhundert steht dann in der Tradition der Aufklärung, wenn sie musikalisch verführt, um sichtbar und erlebbar zu machen, worum sich die Philosophen und Theoretiker, die Intellektuellen im allgemeinen, argumentierend, plausibilisierend, begründend, also mit rationalen Mitteln bemühen. Es gilt mit Walter Benjamin: »Ich habe nichts zu sagen, nur zu zeigen.«

1Y20441F

Üben & Musizieren

Zeitschrift für Musikschule, Studium und Berufspraxis

Heft 5 · Oktober 1990

Gustav Jenner — der unbekannte Brahmsschüler

Glenn Goulds klavieristische Ästhetik

Tonsatzunterricht zwischen Musiktheorie und Berufspraxis (III)

Ganzheit und Kreativität in der musikalischen Früherziehung — eine Unterrichtsskizze

SCHOTT