



NORBERT ABELS (Frankfurt/M.)  
**Zynismus, Empathie, Liebe, Wahnsinn**  
**Die Künstleroper – eine Betrachtung**

Wer kennt es nicht, das so lange schon zum Topos geronnene Wort, das uns das Leben als Bühne suggeriert. Man kann dem Spielwesen noch den übelsten Ernstfall subordinieren, diesen selbst als inszeniertes Geschehen begreifen. Bisweilen mag es, jenes Zauberwort, einen wie lang immer auch anhaltenden Trost für unser fortwährendes Scheitern schenken. Man kann schließlich immer noch auf einen Rollenwechsel hoffen, eine adäquater erscheinende Partie erwarten, aufrücken zu den tragenden Rollen. Meist jedoch überwiegt das dämonische Andere. Jenes vermaledeite Scheitern an der zur Melancholie neigenden, nachgerade sisyphosalen Aufgabe, dem ewigen Strom Bleibendes, darunter neben uns selbst auch die Kunst, die *ars longa*, der fragilen, weil provisorischen Relativität unser täglichen Anstalten und Mühen abzutrotzen wie am Ende Faust dem Wasser das Land. Das Ärgernis, bis zum Tode zur Dramaturgie einer unfreiwilligen Schauspielerei verurteilt zu sein, nicht herausgelangen zu können aus der Partitur des Selbstbehauptungsdramas, mag wohl im Alter milder werden; spätestens wenn man beginnt, das Setting nicht mehr zu überschauen und bald darauf die Spielregeln der Versuchsanordnung, die Rollenanweisungen, und selbstredend auch den vorgegebenen Text zu vergessen. „Glücklich ist, wer vergisst...“.

Es gibt Menschen, die in ihrem Dasein kaum Momente haben, in welchen sie frei sind von der Gewissheit, sich von Anfang an, immerfort und lebenslang in einem Theaterstück zu befinden. Der ontologische Verdacht, dass eine Koinzidenz von Welt und Bühne, Individualität und Partie, Sein und Spielen, Existenz und Zurschaustellung, Selbstbehauptung und Selbstdarstellung besteht, ist, seit es fixierte Rituale, performatives Zeigen, seit es eben Theater gibt, in den verschiedensten Varianten beständig artikuliert worden. Er mag im Wahrnehmungskosmos als das Selbstwertpotential zur Chargenhaftigkeit verurteilende Macht, als bitterer Kampf um die Wahrung der Pose, als stabilen Halt verleihender Orientierungshorizont auftreten oder endlich den Solipsismus des unumschränkten Helden grundieren – seine Omnipräsenz wirkt als ununterbrochener Lebensstrom. Er mag auch einladen zum Zweifel an der Dig-

nität eines jeden autonomen Identitätsanspruches. Man gerät zum tragischen oder heroischen Protagonisten des eigenen Lebens. Schließlich fixiert man sich in diesem Spiegelkabinett eines ewigen Szenarios auf die einzige Rolle, die man glaubt, souverän beherrschen zu können; die eines Menschen nämlich, dessen einzige Rolle es ist, eine Rolle zu spielen.

Der Prozess der performativen Erzeugung von Identität als ein Prozess von Repräsentation gerät zum permanenten Zustand. Das Leben trägt den Aufführungscharakter seiner Handlungen in seinem Wesen. „Jedes Wort, das er sagte, erschien ihm nicht gesprochen, sondern gespielt“: So beschreibt Philip Roth in *The Humbling* seinen Protagonisten, einen Schauspieler, der versagt, des ewigen Spielens überdrüssig, am Ende zutiefst suizidal. Vom Stigma permanenten Zwanges zur Masquerade sprach 1949 auch Yukio Mishima in *Kamen No Kokuhaku*, dem *Geständnis einer Maske*: „Ich war so optimistisch, zu glauben, dass, wenn das Spiel erst einmal zu Ende wäre, der Vorhang fallen werde und das Publikum den Schauspieler niemals abgeschminkt zu sehen bekomme.“

Es taucht – wie auch anders – der Wunsch auf, dass das Spiel endlich aus ist. „Where do the actors go after the show? Where do the actors go?“ fragt Peter Hammil in einem wunderbaren, wenn auch schwermütigen Lied. Was bleibt nach dem Fallen des Vorhangs? Es gibt es wohl, das Wunschbild, nicht mehr auftreten zu müssen. Dass man endlich von der Zauberinsel der Bühne nach Hause, etwa nach Stratford, gehen kann, um sich einmal um sich selbst zu kümmern, um die Bretter des eigenen Hauses, die nunmehr die Welt zu bedeuten haben, knarren zu hören und nicht mehr das Geklatsche und Getrample oder das Gepfeife und Gebuhe der Anderen jenseits des Guckkastens durchleben zu müssen. Was aber ist dieses Selbst dann? Kein Spieler mehr – auch nicht im Spiel des eigenen Lebensabends?

Wir denken an Prosperos Abgabe des Zauberstabes, an seinen Verzicht auf Wirklichkeitsinszenierungen, freilich auch an seine Gewissheit, dass nach dem Spiel fatal die Leere naht. Eine Leere, gegen die nicht mehr die Kunst, sondern einzig noch der Glaube aufgebracht werden kann.

<p>Now my charms are all o'erthrown,  And what strength I have's mine own,  Which is most faint. (...)  Now I want  Spirits to enforce, art to enchant,  And my ending is despair,  Unless I be relieved by prayer,  Which pierces so that it assaults  Mercy itself and frees all faults.</p>	<p>Hin sind meine Zauberei'n,  Was von Kraft mir bleibt, ist mein,  Und das ist wenig (...)  Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst;  Kein Geist, der mein Gebot erkennt;  Verzweiflung ist mein Lebensend',  Wenn nicht Gebet mir Hülfe bringt,  Welches so zum Himmel dringt,  Daß es Gewalt der Gnade tut  Und macht jedweden Fehltritt gut.  (Übs. A. W. Schlegel)</p>
--	---

Nebenbei gesagt: *The Tempest* ist wohl jenes Werk, das am häufigsten vertont wurde und für das Friedrich Wilhelm Gotter mit seiner Librettobearbeitung, betitelt *Die Geisterinsel*, Mozart als Komponisten gewinnen wollte. Zu spät, denn als er gerade dabei war, dem „modernen Amphion“ das Stück „ganz zu überschicken“, war Mozart kurz zuvor gestorben. Merkwürdigerweise existieren aber zwischen dem *Sturm* und der *Zauberflöte* metaphorische Konvergenzen. So vermag die Flöte wie der ihr formähnliche Stab die Dinge zu verzaubern wie sonst nur die Leier und der krumme Bogen, das mythische Instrument des Orpheus, das Tote weinen macht oder Ixions unendlich rotierendes Rad zum Stillstand zu bringen vermag. Noch die Geigenzauber und Zaubergeigen der Moderne leben, nicht selten freilich wie in Strawinskys *Histoire du Soldat* infernalisiert, von diesem Motiv. Bezeichnend überdies, das mit Monteverdis *Orfeo* die Operngeschichte anhebt. Mit einer Künstleroper also!

Im Libretto Gotters, auf das später auch Luciano Berio in *Un re in ascolto* zurückgriff, zerbricht Prospero gleichwohl „frohlockend“ den Zauberstab. Wie es auch in den *Tempest*-Gedichten W.H. Audens heißt: „That I (...) may get a joke and die.“ In Berios Künstleroper freilich mutiert Prospero zum Theaterintendanten, der von einem „anderen“ Theater träumt; einem Theater, „darin ein Ich, das ich nicht kenne, singt; (es) singt die Musik, die ich vergessen habe und die ich jetzt so gern sänge“. Auch hier, bei Berio, erscheint ein Bühnenmensch, der genug hat von der Bühne, angeekelt sich verabschiedet vom ganzen Betrieb, da er ganz andere Hoffnungen hegt. Hoffnungen von einer anderen Ästhetik als der des virtuellen Trugsystems. Die Hoffnung mithin, dass die Grenzen des alten Theaters nicht zugleich auch die Grenzen der Welt bedeuten und

dass es eine Freiheit geben könnte jenseits der Simulacren, der bloß performativen Breitengrade, eine Insel des Seins und keine des Scheins. Ein Intervall, entwickelt aus einem achttönigen Akkord zu Beginn des Werkes, eine große Septime B-A (oder deren Variante als kleine Sekunde A-B) taucht mit bohrend obstinater Gebärde bis zum Schluss immer wieder auf, der den Traum im Herztod des Künstlerhelden beendet. Die Hoffnung war genauso trügerisch wie der Grund, der sie aktivierte.

Oft scheint es, dass der Kunstdiskurs die Kunst selbst verschlingt. Vor allem, seit die Vorstellung verschiedener schöner Künste von der Inthronisation *der* Kunst, der komplexe Plural also durch den dekretierenden Singular, der bestimmt, was das Schöne ist, abgelöst wurde. Jacques Rancière taufte diesen Paradigmenwechsel auf den Namen eines „ästhetischen Regimes der Kunst“<sup>134</sup>. Die Linie des ästhetischen Diskurses von Kant über Hegel zu Adorno – *die* „Neue Musik“ z.B. – zeugt hiervon. Auch Differenzen zu diesem Regime, etwa bei Lyotard, Danto oder Nelson Goodman, bei dem jedes Kunstwerk zum Symbol wird und *die* Kunst selbst zum polymorphen Mittel der Welterzeugung, verlassen dessen Breitengrad nicht.

Ein anderes als das unendliche Rasonnement darüber, was *die* Kunst sein soll – was in *ihr* zum Ausdruck gelangt oder zu gelangen hat, ob sie sich antizipierend oder widerspiegelnd, utopisch oder dystopisch zu repräsentieren hat und dergleichen mehr – ist es, wenn sie sich in den Werken selbst in ihrer Dimension als Schaffensvorgang reflektiert und problematisiert. Wie kommt es etwa zur wesentlichen Idee, die eine vorgängige Intention konkretisiert, um sodann – oft wie etwa bei Mozart oder Goethe – von selbst das Weitere zu aktivieren, das dann, mit soghafter Eigendynamik infiltriert, gleichsam somnambul bewerkstelligt wird. Die großen Künstlerromane zeugen davon. Kaum auszumessen die Vielzahl der zum Durchbruch gelangenden oder scheiternden Künstlergestalten, die sie bevölkern. Gerade die Leiden und Größe der Tonsetzer, das Genialische, das Dämonische, ebenso das kühl Kalkulierende, das Asketische oder das Ekstatische, das Ethos und die Amoralität dieser Zunftvertreter

<sup>134</sup> In: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S.18.

– um aus dem Motivarsenal nur Weniges herauszugreifen – wurden unablässig gestaltet. Kunst als Thema der Kunst gelangte zur stupenden Konjunktur vor allem in romantischen Zeiten. Auch an der Malerei zeigte man das. Denken wir an die beiden so verschiedenen Künstler in Mörikes *Maler Nolten*. Das aus der Intuition schaffende Genie und der Meister der perfekten Vollendung gelangen zu einer obskuren Symbiose – ein Bild, zwei Bildner.

In Gottfried Kellers welthunrigem und am Ende doch traurig versagendem Landschaftsmaler Heinrich Lee, genannt der „Grüne Heinrich“, erleben wir, wie „minder begabte, aber aufmerksame Naturen aus seiner Umgebung, welche unter ihm standen, reüssieren und ihm über den Kopf wachsen.“

In Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakows einaktiger Oper *Mozart und Salieri* nach dramatischen Szenen Alexander Puschkins findet sich ein vergleichbarer Antagonismus. Dem Genie fällt in einem einzigen ingenüös aufblitzenden Moment ein, was der saturierte Großmeister niemals zustande brächte. Wagners Künstleroper *Die Meistersinger von Nürnberg* bereichert und variiert dieses Thema. Das von der Persönlichkeitsstruktur an Heterogenität kaum zu überbietende Trio Sachs-Stolzinger-Beckmesser präsentiert neben dem genialischen, den bewährten Kanon außer Acht lassenden jungen Wilden und dem weisen alten Schuhmacher-Poeten einen unschöpferisch-parasitären Dieb geistigen Eigentums. Sixtus Beckmesser, mit antisemitischen Zügen reichlich versehen; ein bei seinem großen Auftritt schmäählich versagender Plagiator, präsentiert er das von Wagner allen jüdischen Künstlern unterstellte bloß mimetisch, nie aber genuin schaffende Künstlertum.

Wagners Tannhäuser-Figur wiederum steht für einen Künstlertypus, der durch seinen Aufenthalt in der Sinnlichkeitssphäre des Venusberges zum intentionalen und zugleich existentiellen Außenseiter wird. Venus oder Elisabeth heißen die antinomischen Welten, die er nicht, vor allem nicht im *coram publico* des Sängewettstreits am Hofe des Landgrafen zu synchronisieren vermag. Da fallen Liebeskunst und Liedeskunst tragisch auseinander.

Ein Hauptthema der Künstlerstoffe der Moderne, die tragische Inkompatibilität von todbereiter, auch mit den Abgründen paktierender kühner Kunst und dem gut versorgten Leben der Anderen, vor allem im Werk Thomas Manns stets erneut abgewandelt, kommt hier bereits zum Tragen.

ALLE SÄNGER

Gegrüßt! Gegrüßt! Gegrüßt sei uns!

LANDGRAF

So sei willkommen denn auch mir!

Sag an, wo weiltest du so lang?

TANNHÄUSER

Ich wanderte in weiter, weiter Fern', –

da, wo ich nimmer Rast noch Ruhe fand.

Fragt nicht! Zum Kampf mit euch nicht kam ich her.

Seid mir versöhnt, und laßt mich weiterziehn!

LANDGRAF

Nicht doch! Der Unsre bist du neu geworden.

WALTHER

Du darfst nicht ziehn.

BITEROLF

Wir lassen dich nicht fort.

TANNHÄUSER

Laßt mich! Mir frommet kein Verweilen,

und nimmer kann ich rastend stehn;

mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,

denn rückwärts darf ich niemals sehn.

Goethes stark stilisierende Übersetzung der Autobiographie des Renaissance-Goldschmiedes und Bildhauers Benvenuto Cellini, der im Buch der Natur auch das Wesen der Kunst erblickte und den der Dichter als „Gegenbild und Inbild des Eigenen“ empfand, gebar einen Kult um dieses Genie. Ein Genie, das bald – nicht zuletzt in des im Banne Goethes stehenden Hector Berlioz 1838 zu Paris uraufgeführter großer dreiaktiger

Oper – zum Archetyp des mit sich, der Welt und vor allem mit der Kunst ringenden Florentiner Künstlers, seiner Einsamkeit im Schaffensprozess, seiner Aversion gegen die wohlbestallten Hofkünstler, wohl auch seiner verbrecherischen Anwandlungen gemacht wurde.

Die Figuren des schaffenden, mit Gott und dessen mutmaßlicher Schöpfung oder auch mit dem Teufel respektive Zuhörern ringenden Tonsetzers finden wir allenthalben vor.

Sie in all ihrer stofflichen und motivischen Variationsbreite zu betrachten, würde ein stattliches Buch füllen. Wir stoßen auf ein charakterologisch unendlich komplexes Motivrepertoire. Die dubiose, dämonische, entweder kalt zu Werke gehende oder genialisch entflammte Künstlergestalt des Kapellmeisters Kreisler aus dem Pandämonium E.T.A. Hoffmanns etwa; oder jener der Seele unmittelbar die Töne entlockende Joseph Berglinger aus Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*: „indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen...“ (Erstes Hauptstück).

Ein kurzer Blick nur auf die meist so unglücklichen Musikerfiguren im modernen Roman, zu deren Vorläufern durchaus auch Franz Grillparzers *Armer Spielmann* zu rechnen ist, offenbart uns in den unterschiedlichsten Transformationen immerfort den nämlichen Identitätskonflikt. Unvereinbar scheint das Dasein des genuin Schaffenden mit der saturierten Bürgerwelt. Wassermanns Komponist Daniel Nothafft aus dem *Gänsemännchen*, ein introvertierter, gar egomanischer Künstler, ist

unfähig dazu, der die Kunst als Genuss liebenden und bigotten Spießermittelt Halbfertiges und Unausgereiftes zu geben. Ein Unintegrierbarer ist auch Romain Rollands Musikerheld Johann Christof Kraft, ein Künstler und Verbrecher, der am Ende zwar von aller Gesellschaft isoliert ist, in der Kunst selbst aber den einzigen und höchsten Inbegriff des Lebens gefunden zu haben glaubt. In den Kompositionen der Moderne, hier schon „Neue Musik“ genannt, erkennt er endlich den Ausweg aus den erstarrten Formen: „In der Musik des Abendlandes, die von dem Genius der Ordnung und der klassischen Vernunft in Kanäle geleitet war, öffneten sie die Schleusen der alten Formen“<sup>135</sup>.

Thomas Manns *Doktor Faustus* zieht mit all seiner komplexen und zutiefst analytischen Epochendiagnose am Beispiel des deutschen Tonsetzers und Teufelspaktlers Adrian Leverkühn gleichsam die Bilanz aller bisherigen Konnotationen von Ästhetizismus und Barbarei. Wo je ist die nachgerade infernalische Allianz ästhetischer Hybris und historischer Katastrophalität intensiver gestaltet worden als hier. Die Musik wird zum dämonischen Territorium schlechthin: Adrians fiktive Musik glaubt man bei der Lektüre zu hören. Viele erfundene Werke des an der progressiven Paralyse wie Friedrich Nietzsche sterbenden, wahnsinnig gewordenen Künstlers glaubt man in Arbeiten der Nachkriegszeit, bei Luigi Nono und bei Bernd Alois Zimmermann etwa, wiederzuhören.

Hans Pfitzners 1917 uraufgeführte Oper *Palestrina*, eine *Musikalische Legende in drei Akten*, brachte in all ihrer tonalen Rückwärtsgewandtheit noch einmal den tief innerlichen, urromantischen Traum von der inkommensurablen, nachgerade unausweichlichen Isoliertheit und Einsamkeit des gegen den Strom des Zeitgeistes unbeirrt schaffenden Genies in Erinnerung. Das elitär ästhetizistische Pathos des Georgekreises mit seinem manipulierten Nietzschebild leuchtet hier, anachronistisch inmitten der hochexpressionistischen Epoche, noch weiter fort. Pfitzner zufolge existierte im Grunde nur ein einziges tragisches Problem überhaupt, und dieses war ein rein ästhetisches, ausgehend von der kategorischen Unver-

<sup>135</sup> Romain Rolland, *Johann Christof*, Bd.2: *In Paris*, München 1977, S.400.

einbarkeit von wahrer Kunst und gesellschaftlichem Dasein: „der hoffnungslose Kampf menschlicher Einbildungen mit dem sich ewig gleich bleibenden Charakter dieser Welt, der vergebliche Versuch des Menschen, Ewiges in diese zeitliche Welt zu verpflanzen“<sup>136</sup>. Der Hintergrund der im Jahre 1563 in Rom anhebenden Handlung war der Streit um die Vereinbarkeit des neuen polyphonen Stils mit dem Imperativ der Textverständlichkeit der heiligen Worte. Nach der Überzeugung des Papstes konnte diese nur im vergangenen gregorianischen Choral adäquat gewährleistet werden. Des Künstlers vom deutschen Kaiser Ferdinand in Auftrag gegebene exemplarische Messe sollte gegen dieses Axiom den Beweis für die Legitimität der Mehrstimmigkeit erbringen. Am Schluss liefert gegen alle anfängliche Ablehnung des Künstlers, sein Werk zum Beweis in einer Auseinandersetzung zwischen geistlicher und weltlicher Macht absinken zu lassen, Palestrina, nunmehr als „Retter der Musik“ apothetisiert, diesen Beweis. Er selbst avanciert zur Personalunion von geistlicher und künstlerischer Sphäre, avanciert zum Leiter der Sixtinischen Kapelle auf Lebenszeit.

Damit freilich mutiert seine Kunst zum Dienst an der kirchlichen Macht. Der Künstler beugt sich bei aller Originalität seines Schaffens einem System, das das Wahrheits- und Ordnungsmonopol für sich reklamiert. Pfitzners spätere Affinität zum Faschismus, für den er zu musikalischen Verbeugungen durchaus bereit gewesen wäre, hätte man ihn darum gebeten, bereitet sich hier vor. Der Held Palestrina jedenfalls ist ein offenkundiges alter ego des sich ein ganzes Leben lang verkannt glaubenden Komponisten, dessen Wut auf die sogenannten Neutöner auch in manchen Passagen der Oper aufkeimt. Die Musiksprache, dem Wagnerismus noch eng verbunden, bedient sich des leitmotivischen Verfahrens – mehr als achtzig solcher Motive wurden gezählt. Sie wirken aber, entgegen Wagners psychologisierender Technik, unverbunden, wie atomisierte Zellen. Dem korreliert das oft unvermittelte bloße Parallelisieren großer Akkordflächen, das rein additive, auf jede Überleitung verzichtende, statisch wirkende Aneinanderfügen der motivischen Figuren. Der

<sup>136</sup> Programmheft Oper Frankfurt 2009. Hans Pfitzner, *Palestrina*.

Komponist Wilhelm Killmayer nannte dies „ein Nicht-mehr-weiter-Wissen“. Ob indessen gerade an dieser Charakteristik untergründig und wohl auch ungewollt bereits jener Verlust organischer Geschlossenheit aufscheint, der bald auch zum Charakteristikum der Neuen Musik werden sollte, wäre eigens zu bedenken.

Als „Gelegenheitsarbeit“, als „Divertiment“, auch als Mischung aus Harlekinade und durchaus ernsthafter Reflexion über die ursächliche Zusammengehörigkeit des Getrennten, wohl auch der im Prozess der Kultur getrennten Künste, war *Ariadne auf Naxos* geplant. Strauss und Hofmannsthal ahnten anfangs, einige Jahre vor dem grossen Krieg, der alles veränderte, nichts von den Schwierigkeiten, ein solches Ansinnen so auszuformen, dass es diesem holistischen Ansinnen entsprechen würde. Längst waren die zentrifugalen Tendenzen der Vorkriegszeit offenkundig. Auflösungsprozesse zeigten sich nicht nur im Ansturm der Avantgardebewegungen gegen die „holde Kunst“, gegen die „Gesamtkunstwerkästhetik“ samt der ihr immanenten Apostrophierung des Scheins. Sie offenbarten sich auch im Kulturfatalismus Spenglers, in der lebensphilosophischen Theorie Simmels von der Tragödie der Kultur, in einer immer stärker sich ausbreitenden Endzeitstimmung, unvergleichbar festgehalten in den Gedichten Trakls oder Heyms. Hofmannsthals gleichsam restaurative Utopie einer Gemeinsamkeit des nun allorts Auseinanderstrebenden, einer – so nannte er es – „planetarischen Kontemporanität“ aller Dinge, einer am Ende doch alles und jedes amalgamierenden Chemie, offenbarte sich als letzter sphärenharmonischer Traum kurz vor dem jähen Erwachen. Alles sollte mit der anfangs filigranen und am Feuerwerksschluss in grossorchestraler Gebärde sich artikulierenden Künstleroper noch einmal zusammengebracht werden. Alle Antinomien galt es auf ein Gemeinsames zu vereidigen. Das Ich und das Du, die Musik und die Sprache, das Schauspiel und die Oper, den Mythos und das Stegreifspiel, das Sein und das Werden, die leichte und die schwere Muse, das Denken und das Handeln, die Sehnsucht und die Liebe, den Anfang und das Ende. Die Sache ging schief nicht nur der Aussichtslosigkeit dieser Symbiosen halber. Die ursprüngliche Fassung „Ariadne auf Naxos, zu

spielen nach dem Bürger als Edelman des Molière“ wurde vom Publikum als unorganisch empfunden und heftig abgelehnt. Die Uraufführung des nunmehr zusammengefügt ‚reinen‘ Opernwerkes ereignete sich dann genau in der Mitte des Weltkrieges in Wien. Hofmannsthals restaurative Utopie, sein ersehntes „Centrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Vergangenheit und der unendlichen Durchdringung aller Dinge...“, konnte vor dem Hintergrund des „Untergangs der Menschheit“ – die Schlacht an der Somme, eine der größten Schlachten an der Westfront des Ersten Weltkrieges, lag eben zurück – gar nicht mehr verstanden werden. Auch die Wiener Uraufführung navigierte hart am Rand eines Bühnenfiascos. Erst spätere Zeiten vermochten die darin geträumte Idee der Zusammengehörigkeit aller Weltendinge wieder als eigenes Wunschbild nachzuvollziehen.

„Warum streichelt Ihr Gold, nicht mich... Vater?“ Dies fragt in Paul Hindemiths erster abendfüllender, stark vom Expressionismus und zugleich von der Neuen Sachlichkeit geprägter Oper (1926) *Cardillac* die Tochter des einzig und fetischistisch seinen unvergleichbar gelungenen Schmuck- und Geschmeidearbeiten verfallenen Vater, den Titelhelden. Dessen Kunstwerke gelten ihm nicht nur mehr als das eigene Kind: Viel mehr noch. Sie sind wie Teile seines Körpers, wie Exhalationen seiner Seele. Er muss sie um den Preis des Mordes an seinen Kunden wieder zurückbekommen.

Das literarische Modell bot Hindemith eine äußersten psychologischen Scharfblick zeigende Novelle E.T.A. Hoffmanns, worin das alte Fräulein von Scuderi, in mancher Hinsicht eine Vorläuferin Miss Marples, die obskuren Morde, begangen von dem Goldschmied, aufklärt. Zum Thema wird hier der solipsistische, zu jedem Verbrechen um der Kunst Willen bereite Ästhet. Sowohl E.T.A. Hoffmann als auch Hindemith sowie – was die erste Fassung betrifft – sein Librettist Ferdinand Lion stellen diesen pathologischen Zwangsmechanismus – „Es ist ja dein... es ist ja dein ...nimm es doch...“ – als durch nichts limitierten Sog dar. Dahinter steckt ein stupender Verdacht. Der stets von einem langgestreckten Ostinato begleitete Gold-

schmied mag ein extremer Fall eines schöpferischen Menschen sein; dennoch stellt sich sogleich die Ahnung ein, dass hier ein generelles Charakteristikum der Egomane des Künstlerdaseins gegeben wird. Den Mord am Kunden versteht Cardillac gleichsam als Rettung der Kunstwerke, seiner eigentlichen Kinder. Hinzu kommt ein damit eng verbundenes Seitenthema. Das Phänomen der zur Verfolgungmeute gewordenen Masse und als extremes Gegenbild dazu das Phänomen des vor ihr untergetauchten, ihr aber an Fanatismus und Gewaltbereitschaft korrespondierenden individualistischen Künstlers: Die Stadt, die da einen Mörder sucht, zeigt selbst ihr mörderisches Gesicht. Die Masse entspricht in ihren entfesselten Zuständen dessen Physiognomie.

Hindemith hat für jede Szene eine spezifische Formanlage gewählt, als wolle er jedem einzelnen unverwechselbaren Schmucksolitär des Helden bereits in der Architektur des Ganzen entsprechen. Oft überwiegt ein teilnahmsloser, kalter musikalischer Gestus, um die egozentrische und zu allem bereite Disposition des Helden bloßzulegen. Ein Liebesakt zwischen dem Kavalier und der Dame, der er den Cardillacschen Schmuck geschenkt hat – am Ende steht die Ermordung des Mannes durch den maskierten Goldschmied –, erklingt als Duett zweier Flöten. Eine grotesk makabre Pantomime des Paares, die Hindemith Takt für Takt mit peniblen szenischen Anweisungen unterlegt. Eine szenische Musik zu einem Liebesakt, die sich aller Leidenschaft, aller Lustempfindung geradezu ostentativ entgegenstellt.

Hindemiths zweite Künstleroper, *Mathis der Maler*, ist, was die Darstellung des Künstlertums betrifft, von gänzlich anderem Schlag. Der Maler – hinter dem als Modell Matthias Grünewald steht – hat am Ende eines der unglaublichsten Werke der Kunstgeschichte, den Isenheimer Altar, geschaffen; eine epochale Zäsur in dieser Geschichte: die Vermenschlichung Gottes als Schmerzensmann und damit einhergehend: die Vergöttlichung der getretenen, gefolterten und ausgelöschten Menschengestalt. „Ein Mann, dessen Gestalt im Vexierspiel der Legende so zum Schatten geworden war, dass man selbst seinen richtigen Namen jahrhundertlang nicht mehr kannte, der aber trotzdem noch heute mit unheimlicher Eindringlichkeit und Wärme zu uns spricht.“

Kälte und Wärme: in diesen Polaritäten, exemplifiziert an den Titelfiguren, navigieren die beiden Künstleroperen des hessischen Komponisten, der es in dem zwischen 1932 und 1935 entstandenen Werk gewagt hatte, die Bücherverbrennung zu einem nicht unwesentlichen Thema zu machen. Was die *Mathisoper* mit dem früheren *Cardillac* verbindet, nun aber, in der Zeit des NS-Regimes, eine noch dunklere Grundierung bekommt, ist Hindemiths Charakteristik der Masse, des ideologisch aufgestachelten, zum Lynchenden bereiten Mobs. Dem nur äußerlich das Geschehen färbenden Zug spätmittelalterlicher Musik, ja noch den Reminiszenzen an den gregorianischen Choral gelingt, was den großen, besonders im Exil favorisierten historischen Romanen etwa Zweigs oder Feuchtwangers gelang: im Medium des Vergangenen das Grauen der Gegenwart zu gestalten. Auch auf Hindemith, dessen Werke als entartet galten, wartete das Exil, das er 1938 antrat.

W.H. Auden, wohl unter die bedeutendsten englischen Poeten des 20. Jahrhunderts zu zählen, hat sich in seiner stark von der Tonkunst imprägnierten Lyrik mehrfach mit dem Dasein des Künstlers beschäftigt. Beim Schwiegersohn Thomas Manns, beim Freund und Librettisten Benjamin Brittnens, Igor Strawinskys und – in zahlreichen Werken kundgetan – Hans Werner Henzes tauchte gerade dieser Komplex immer wieder auf. *Elegie für junge Liebende*, am 20. Mai 1961 in deutscher Sprache bei den Schwetzingen Festspielen unter der Regie des Komponisten selbst uraufgeführt, kann wohl als dessen intensivster Ausdruck betrachtet werden – sowohl, was Auden, als auch was Henze betrifft. Dieser erinnerte sich 1990 an seine Intentionen: „ein Stück..., worin eigenartige seelische Zustände, komplizierte, moderne Neurosen und Irrwitz, wenig Alltag, viel Alteration zur Sprache kommen sollte“<sup>137</sup>. Diese Elemente galt es in einer stark mit parodistischen Zügen versehenen Musiksprache zum Erklingen zu bringen, einer Sprache, die das Vergangene genauso persiflierte wie das Avantgardistische. Sowohl Luigi Nono als auch – so Henze – Carl Orff sollen die laufende Vorstellung wohl recht ostentativ verlassen haben. Das Stück handelt vom erbarmungslos egomanischen Blick des abseits von aller Welt im Gebirge wie ein feudalabsolutistischer Fürst residierenden Poeten. Auden und

<sup>137</sup> H.W.Henze, *Sprachmusik*, Frankfurt/M. 1990, S.14.

Henze lassen, ohne eine einzige Anspielung zu dick aufzutragen, ein Panoptikum charismatisch sich gebärdender Ästheten assoziativ erscheinen, darunter nicht an letzter Stelle auch Wagner und George, dessen Strafgedicht für einen ihn verlassenden jungen Anhänger hier zitiert sein soll, weil es den Grundzug des parasitären Wesens dieses Ästhetentypus in einer nicht eben unzynischen, deshalb aber signifikanten Lakonik offenbart:

Wer je die flamme umschritt  
Bleibe der flamme trabant!  
Wie er auch wandert und kreist:  
Wo noch ihr schein ihn erreicht  
Irrt er zu weit nie vom ziel.  
Nur wenn sein blick sie verlor  
Eigener schimmer ihn trägt:  
Fehlt ihm der mitte gesetz  
Treibt er zerstiebend ins all.

Die Reihe der Meister, die einen dicht geschlossenen Anhängerkreis um sich sammeln, ließe sich beliebig erweitern. Etwa Karl Kraus oder Bertolt Brecht gehören mit dazu; und schließlich – es sollte nicht verschwiegen sein – ebenso Auden und Henze selbst, freilich mit offenkundig selbstkritischer Tönung. Auch sie waren kaum frei von dergleichen Sendungsattitüde.

Empathielosigkeit, Kälte, extremer Hang zur narzisstischen Gekränktheit: das sind einige Attribute des mit einem vorab verräterischen Namen auftretenden Dichters Gregor Mittenhofer, der ein junges Paar am Ende des Werkes in den sicheren Tod im Gebirge schickt – er weiß von dem bevorstehenden Unwetter, verschweigt das aber skrupellos den jungen Liebenden –, um seinem Werk künstlerische Kraft und Dichte zu verleihen. Der Tod für die Kunst – das ist das Thema des Werkes. Mittenhofers klangmotivisches Instrument bereits, das aus einer resonnierenden Stahlplatte, einem Flexaton, besteht, verrät seinen Charakter. To flex a tone heißt einen Ton biegen, bei diesem Instrument durch unterschiedliche Druckstärken. Das Flexaton lotet die gesamte Zwölftonreihe aus – es spreizt sich damit zum Autokraten des Ganzen auf. Schwach und wehrlos dagegen, zugleich aber innig und zugewandt, nimmt sich die Musik der beiden Liebenden aus.

Henze war ein Verehrer Benjamin Brittens, der seinerseits zur Hofbildung neigte. Im südostenglischen Aldeburgh, wo Britten und sein Partner Pears alljährlich ein ambitioniertes Festival mit Musik aus allen Epochen veranstalteten, erklangen auch Henzes Werke.

*Death in Venice*, Brittens Spätwerk, am 16. Juni 1973 im Rahmen des Aldeburgh Festivals uraufgeführt und das zu einer Zeit, in welcher der Komponist bereits durch seine schwere und schließlich letal endende Krankheit gezeichnet war, ließ in seinen 17 Szenen immer wieder eine fremde, entrückt anmutende östliche Musik erklingen. Diese hochkomplexen balinesischen Klänge repräsentierten die dionysische Verführungssphäre, die dem vom Gesang ausgeschlossenen polnischen Knaben Tadzio zugewiesen wurde und die den exotisch-erotischen Impuls des Helden Gustav von Aschenbach auslöst.

Die Faszination und Magie des Todes, „der Triumph rauschhafter Unordnung über ein der höchsten Ordnung geweihtes Leben“, die Verbindung von Krankheit und Ekstase — die Cholera kommt wie der fremde Gott Dionysos aus dem Osten, aus Indien, wohin es Aschenbach schon am Novellenanfang zieht —, schließlich die Problematik Geist und Leben: diese thematischen Elemente liegen der Novelle zugrunde. Darüber hinaus wird das Problem des Künstlertums überhaupt gestellt, der Gegensatz von Bürger und Künstler gezeigt. 1915 schrieb Thomas Mann an eine Leserin über den *Tod in Venedig*, daß er darin hauptsächlich auf das Problem der Künstlerwürde und die Tragödie des Meistertums abgezielt habe, verbunden mit einer „Geschichte vom Tode... als einer verführerischen, widersittlichen Macht, – einer Geschichte von der Wollust des Unterganges“. Aschenbachs künstlerischem Ideal liegt eine Ethik der Leistung zugrunde. Seine Klassizität, die dem Psychologismus seiner Zeit stilistische Meisterschaft entgegengesetzt, statt auf „Seelenzergliederung“ auf formvollendete Schönheit setzend, die der entschleiernenden, auflösenden Erkenntnis eine „moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens“ vorzieht, diese Klassizität ist ein Produkt äußerster Selbstdisziplin, gespanntester Askese. Aschenbachs Ästhetik der Leistung basiert auf der willentlichen Verneinung all jener Dimensionen des menschlichen Daseins, in denen der Trieb über den Geist, die körperliche Sinnlichkeit über die sittliche Forderung triumphiert. Kunst, wenn sie wahrhafte

Größe besitzt, ist immer ein Produkt von Entsagung, steht immer als ein „Trotzdem“ da: „trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaften und tausend Hemmungen“. Es ist eine Frage der Ausdauer, der Willenszähigkeit, wann solche dem Leben entgegenstehende Kraft erschläfft und durch den puren Geist geleitete Selbstüberwindung durch den zur ausschließlichen Herrschaft gelangten Trieb abgelöst wird. Aschenbachs Geschichte ist die eines Abfalls vom asketischen Dasein, von der bürgerlichen Ordnung, ein Abfall, gipfelnd im Abrücken vom Ideal der Würde des Geistes durch den Anblick der körperlichen, sinnlichen Schönheit eines Knaben.

*Der Tod in Venedig* wurde im Sommer 1912 beendet. Die kurze Formel, die Thomas Mann inspirierte, sind die Anfangszeilen des Gedichtes *Tristan* von August von Platen: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben“.

Der Komponist, immer schon glühender Verehrer von Thomas Manns Novelle, lässt seinen Helden, den deutschen Schriftsteller Gustav von Aschenbach, zu Beginn des Werkes eine die vollständige chromatische Skala durchlaufende, aufwärts führende Melodie singen, die keinen Abschluss, kein Ende zu kennen scheint und irgendwo im leeren Raum verschwindet. Damit ist, von Flöte und Oboe geleitet, die nun anhebende, 17 Szenen umfassende Handlung vorweggenommen. Mit dem ersten Satz „My mind beats on“ scheint wie in einem Stundenglas die noch verbleibende Lebenszeit des Dichters in der von der Cholera heimgesuchten Touristenmetropole allmählich zu verrinnen. Die immer vom gleichen Sänger verkörperten, in unterschiedlichen Metamorphosen auftretenden Todesboten, allesamt dionysischen Gefilden entstammend, geleiten den Helden auf seinem Weg der Auflösung in der „La Serenissima“ genannten Stadt, der unumkehrbar wird, spätestens nach dem Anblick des an die apollinische Schönheit erinnernden zwölfjährigen polnischen Knaben Tadzio. In ihn, der ebenso stummer Abgesandter der ewigen Nacht wie Grenzgänger zwischen Eros und Thanatos ist, verliebt sich Aschenbach rettungslos: Ein nur von Percussionsinstrumenten gespieltes Motiv als musikalischer Konterfei der betörenden Schönheit offenbart den archaisch-kultischen Opferritus, den Weg ins Totenreich, versteckt unter der Oberfläche einer zur Erholung angetretenen Reise ans Mittelmeer.

Die zwischen Aschenbach und Tadzio in der Novelle bestimmende Sprachlosigkeit – das Wort „ich liebe dich“ wird von dem Jungen nicht vernommen – kompensiert Thomas Mann durch eine Dramaturgie des Blickes, deren Modell wohl in Wagners szenischen Anweisungen zum *Tristan* zu suchen ist. Britten übersetzt den zwischen den Künstler und den Jüngling gelegten Raum des Schweigens in die Chiffrensprache des Leibes.

Wolfgang Rihms am 8. März 1979 an der Hamburger Opera stabile uraufgeführte Kammeroper *Jakob Lenz*, frei nach Georg Büchners unvergleichlicher Erzählung, einer pathologischen Studie sondergleichen, verfasst, gelang es, zu den meistgespielten Musiktheaterwerken der zurückliegenden Dezennien zu avancieren. Büchners in den Briefen an seine Eltern und an seine Braut Minna exponiert zur Sprache kommender Kritik an jedweder idealistischen Kunst gilt hier eine ganze szenische Sequenz. Bereits in *Dantons Tod* verriet der couragierte Revolutionär Camille Demoulin seine Aversion gegen den grotesk erstarrten Kunstbetrieb, eine Kritik, die ihre Explosivkraft auch heute noch besitzt: „Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff, und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht, und läßt das Ding sich drei Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder todt schießt – ein Ideal! – Fiedelt einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Leben wiedergiebt, wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach! Die Kunst!“

Im sechsten der dreizehn Bilder, die am Ende den Wahnsinn des unglücklichen Poeten Jakob Michael Reinhold Lenz zutage treten lassen, verwickelt der Poet, der im Hause des elsässischen Pfarrers Oberlin Zuflucht gefunden hat, einen Besucher, den Publizisten Christoph Kaufmann – er soll die Bezeichnung „Sturm und Drang“ geprägt haben – in ein Gespräch über die Kunst. Hier verstummt der drangsalierende, immer wiederkehrende Chor der Stimmen, die Lenz zum verfolgten Wild machen. Seine musikalische Signatur, eine atomisierte dissoziierte Dreitongruppe (h-f-ges), einen Tritonus bildend, schweigt hier ein einziges Mal. Lenzens sich auf Christus berufendes Credo verbindet Kunst und

Ethos zu jener daseinsnotwendigen Einheit, die Büchner in die Worte gefasst hat: „Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht.“