

9. VorLesung, 9. März 2016, Forum Stadtpark

ICH UND KEIN ENDE.

2 Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen.¹

"Dieser Satz, von Heiner Müller in seinen Thesen zur Oper Lancelot von Paul Dessau formuliert, lässt sich abwandeln", schreibt der Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker in einem Aufsatz: "Was man nicht, noch nicht oder nicht mehr oder noch immer oder schon, ja, schon wieder sagen kann, kann man noch oder noch nicht oder nicht mehr oder schon wieder singen. Reduziert aufs Sagen und Singen klingt er einigermaßen trivial: Sagen ist nicht Singen, singen nicht Sagen. Was aber ist Sagen, was ist Singen? Wer darüber, erst recht über Beziehungen zwischen Sagen und Singen nachdenkt – etwa über das noch nicht und schon des Einen und Anderen –, stößt erneut auf triviale Sachverhalte; die er festhalten oder wegräumen, belassen oder befragen muss."²

Schon sehr früh befasst sich Müller mit dem Genre Oper. So schreibt er bereits Ende der Sechzigerjahre das Libretto zu Paul Dessaus Oper *Lancelot*, die 1970 an der Deutschen Staatsoper in Berlin in der Inszenierung von Ruth Berghaus uraufgeführt wird. In einem Text zur Aufführung stellt Müller auch seine Thesen zur Oper vor. In These Nummer Zwei heißt es: "Die Oper ist dem Formalisierungszwang und Traditionsdruck stärker unterworfen als das Schauspiel. Sie braucht den stärkeren Materialwiderstand. Die Schwierigkeit ist eine Möglichkeit: Distanz, als Funktion der Musik, muss nicht, geografisch oder historisch, vom Stoff beigebracht oder, formal, vom Libretto geleistet werden; die Oper kann in höherem Grad als das Schauspiel ein operatives Genre sein: Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen."³

Ich vermute, dass diese Aussage über die naheliegende Vermutung hinausgeht, dass man in der damaligen Zeit in der DDR systemkritische Aussagen umschreiben muss und der Gesang damit so etwas wie einen Code zur Verschlüsselung darstellt. Obwohl der Inhalt der Oper diese Auslegung nahelegt: "Lancelot besiegte zwar den Drachen

[ob nun Hitler oder Stalin damit gemeint ist, oder beide, sei dahingestellt, ist aber für die Zeit in der DDR damals, Anfang der 70er-Jahre, nicht unerheblich], hinter seinem Rücken jedoch wuchsen lauter kleine Drachen, wurden die alten Verhältnisse wieder hergestellt. [...] Auszusprechen, worum es eigentlich geht, ist noch nicht möglich, ja, immer noch gefährlich - auch nach dem Tode des Drachen füllen sich die Gefängnisse mit denen, die es auszusprechen wagen."⁴

Einen Beleg für die Vermutung, dass Müller diesen Satz über die politische Dimension hinaus weitergedacht hat, liefert der Aufsatz von Rienäcker: Er führt Heiner Müllers These weiter aus, indem er behauptet, dass die den Worten, Wortgruppen etc. zugrundeliegenden Laute, Lautverbindungen für die Tongebung, für den Stimmansatz und – einsatz, für die Klangfarbe, für das jeweilige Stimm-Register nicht nur geradezu fundamentale Bedeutung haben, sondern es stehen dem Gesang wenigstens zwei Prinzipien zu Buche, die voneinander sich abheben und die er als redendes und musizierendes Prinzip bezeichnet. Unschärf, vage orientiert sich das eine [das redende Prinzip] auf Beziehungen zwischen Singen und Reden, auf deren fiktive Identifikation, das andere [das musizierende Prinzip] auf sogenannte innermusikalische Vorgänge und Regulative, auf Beziehungen zwischen Singen und instrumentalem Musizieren, auf mehr oder minder gravierende Differenzen zwischen Singen und Reden, die sich aus dem sogenannten Innermusikalischen ergeben: Aus Regulativen des Musizierens – sie scheinen verbindlicher zu sein als jene des Sprechens -, dann aus Regulativen der Komposition, der ihnen zugrundeliegenden Verfahrensweisen und dem Sprachgefüge; und aus Regulativen des Singens und aus Erfordernissen des verfügbaren stimmlich-gesanglichen Apparates.

So bilden in beiden Prinzipien der sängerischen Aktion, des Gesungenen sich unterschiedliche Bedeutungsfelder aus. Ihnen zufolge unterliegt jegliche einschichtige Wort-Ton-Beziehung mehrfacher Verkürzung: Zum einen setzt sie Wort und Ton punktuell, als ob nicht zwischen einem Wort und vielen Tönen oder vielen Worten und einem Ton sich Relationen ergäben. Zum anderen klammert sie mehrere Transformationsketten aus, an deren Beginn das Wort und an deren Ende das Gesungene steht – es sind Transformationen zwischen Wort und geredeten Wort, Wort-Rede und Rede-Tonfall, zwischen gesprochenem und gesungenem Wort, zwischen gesprochener und gesungener Wort-Rede, zwischen dem Redetonfall und dessen Äquivalenten im Singen, schließlich zwischen redendem und musizierendem

Prinzip. In diesen Transformationshandlungen können Worte, Wortgruppen etc. mitsamt ihren Bedeutungsfeldern verformt, unkenntlich gemacht werden; an ihre Stelle treten Laute, Lautverbindungen – jene, die den Worten zugrunde liegen, oder gänzlich andere, die der Verformung des Ursprünglichen sich verdanken.⁵

"Der Theologe Augustinus, der die lieblichen Gesänge ferne von Gottes Kirche wünschte, wenn sie Gottes Wort undeutlich machten, die Wort-Theologen, auch jene, die Bachs Kirchenmusik beargwöhnten, sie alle zogen nicht nur gegen – vermeintliche? – Blendwerke zu Felde, sondern gegen Irrationalität: Im klaren, eindeutigen Wort sei Gott zugegen. Irrational hingegen schienen die allzu melismenreichen Psalmen, jene polyphonen Messen und Motetten, auch die Kantaten und Passionen von Bach zu sein, deren Konstruktion und Bedeutung sie nicht mehr entziffern konnten: Hatte die kompositorische Rationalität in rezeptive Irrationalität sich verkehrt?

Blendwerke sollten denn auch in der Oper bekämpft werden als Ausgeburten des Irrationalen – zugunsten klarer Gedanken, zugunsten des Wortes, in dem allein Denken sich artikuliert?

Derlei Absichten sind verständlich – auch und gerade heute, im Angesicht um sich greifender Irrationalismen, die die gesellschaftliche Kommunikation deformiert! –, und sie sind restriktiv, weil sie das So und nicht Anders menschlicher, auch sozialer Verhaltensweisen empfindlich beschneiden – ob zu Recht oder zu Unrecht, muss offen bleiben." So Rienäcker im selben Aufsatz, den ich weiter zitieren möchte: "Rechtens hat [der Komponist] Claus Steffen Mahnkopf in den Vokal- und Instrumentalsätzen der [Musiktheater-]Komposition *Angelus novus* gerade jenen Situationen das Szepter gegeben, die den Bannkreis des gesprochenen, gesungenen Wortes überschreiten – genauer, den Bannkreis des kanonisierten Wortes, denn die gesungenen, geflüsterten, geschrieenen, geröchelten Laute und Lautgruppen haben ihre eigenen Bedeutungshöfe, könnten Wortsilben, Worte, Wortgruppen einer ganz unbekanntem Sprache sein: ähnlich der Höllensprache von Swedenborg in *La damnation du Faust* [Fausts Verdammnis] von Hector Berlioz, ähnlich dem Sprechen eines Kleinkindes, bevor es sich der kanonisierten Wortsprache bedient. Nicht nur verweisen diese Laute aufs Innere dessen, der sie hervorbringt; in ihnen offenbaren sich auch gedankliche Operationen; sie nun werden durch die Rationalität musikalischer Konstruktion

aufgefangen; Expressivität und Konstruktion gehören zusammen – zwei Seiten einer Medaille; anders lassen sich jene Augenblicke des Erwachens und Vergehens, der ausbrechenden Freude, des Innehaltens, der Furcht, des Entsetzens, der Trauer und der Verzweiflung, des Erstickens nicht gestalten.

Erst recht nicht die Visionen befreiter, erlöster Menschheit: Deren Sprache 'ist die Idee der Prosa selbst, die von allen Menschen verstanden wird wie die Sprache der Vögel von Sonntagskindern'.⁶

Darüber zu musizieren jedoch ist nicht mehr der Singstimme, sondern einer Piccolo-Oboe überantwortet. Um Heiner Müllers Satz abzuwandeln: Was man nicht mehr singen kann, kann man vielleicht schon spielen – auf einem Blasinstrument (?).⁷

In die Zeit der Proben zu *Wolokolamsker Chaussee* fällt der 20. Todestag von Heiner Müller. Die Nachrufe machen mich traurig, weil mir durch diese der Verlust dieses großen Dichters und Denkers einerseits so endgültig bewusst wird und andererseits seine Text-Prophezeiungen sich in einer beängstigenden Form zu erfüllen begonnen haben.

Im *Neuen Deutschland* vom 30. Dezember 2015 schreibt Hans-Dieter Schütt: "Müller, 1929 in Eppendorf geboren, ist tot, er lehrt: Das Lebendige ist Durchgangsstadium, und Literaturgeschichte bleibt diese eine Erfahrung: welch Elend, wer alles erst tot sein muss, um groß zu werden. Aber das hatten wir doch anfangs: Es sind die Abstände, die den Wert schaffen. Erst die Fremdheit zum Geschaffenen produziert jenes Missverständnis, das Heiner Müller als so wesentlich bezeichnete für die Wirkung von Kunst. Auch sein eigenes Werk nimmt sich das Recht, zu warten. Bis besagte Fremdheit uns anschreit aus nächster Nähe. Einer seiner bittersten, schönsten Verse: 'In den Augen meines Kindes las ich/ der zu viel gesehen hat die Frage/ Ob die Welt die Mühe des Lebens noch aufwiegt/ Einen Augenblick eine Schreckensnachricht/ Einen Werbespot lang war ich im Zweifel/ Soll ich ihm ein langes Leben wünschen/ Oder aus Liebe einen frühen Tod.' Väter aller Länder, vereinigt euch in der Antwort, die immer eine Lüge sein wird. Ohnmächtig zu sein, das ist Beruf des Dichters. Aber leben in ohnmächtiger, ohnmenschlicher Welt? Nein? Ja? Eine Antwort hat Müllers Werk nicht. So bereitet es sich, wenn schon nicht auf seine Ewigkeit, so doch auf seine Unsterblichkeit vor."⁸

Alexander Kluge beschreibt in dem Heiner Müller gewidmeten Text *Götterdämmerung in Wien* die 1945 von Gauleiter Baldur von Schirach befohlene Rundfunkübertragung von Richard Wagners *Götterdämmerung*: Wie aber sollte diese realisiert werden, da die Staatsoper verriegelt, wehrtaugliche Philharmoniker an der Front, Sänger in alle Winde zerstreut waren? Verteilt auf mehrere Luftschutzbunker und per Feldtelefon verbunden, begann der Versuch, inmitten von Luftangriffen ein übertragungsfähiges Ergebnis zu konservieren. In dem Heiner Müller gewidmeten Text liegen Historie und Dichtung so nah beieinander, dass eindeutige Zuordnungen unmöglich scheinen. Historisch belegt ist, dass am 30. Juni 1944 die letzte Vorstellung vor der Sommerpause stattfand; es sollte die allerletzte szenische Aufführung im alten Gebäude der Wiener Staatsoper überhaupt werden. Auf dem Programm stand Wagners *Götterdämmerung*. Die letzte Regieanweisung dieser Oper lautet: "Helle Flammen scheinen in dem Saal der Götter aufzuschlagen. Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang."

Kluge beschreibt den Versuch, im März 1945 in aussichtsloser Lage der Stadt und des Reiches, die von Richard Wagner komponierte Verzweiflung der Nibelungen (aber auch die in den Schlußakkorden enthaltene Hoffnung auf Wiederkehr) über alle Sender des Südostens zu übertragen, sofern diese in deutscher Hand waren. Die seit Oktober stillgelegte und allseits verriegelte Oper wurde wieder aufgeschlossen.

Orchestermitglieder wurden von den Fronten in die Gauhauptstadt geschafft. Am Vorabend der Hauptprobe I (mit Orchester und Kostümen, aber ohne Brand Walhalls im Dritten Akt, die Generalprobe sollte dann vom Rundfunk aufgenommen und übertragen werden, auf eine Premiere wurde verzichtet) flogen US-Geschwader von Italien nach Wien und bombardierten das Zentrum. DIE OPER BRANNT AUS.

Nunmehr übte das Orchester in Gruppen, aufgeteilt auf verschiedene Luftschutzkeller der Stadt. [...] Der musikalische Leiter saß, zunächst anschlusslos, im Weinkeller einer Gastwirtschaft, war jedoch bald mit sämtlichen Kellern durch Feldtelefone verbunden. [...] Die so überbrachten Nachrichten wurden ergänzt durch Feldtelefone, die nicht nur den Dirigenten mit den Orchesterteilen, sondern auch diese untereinander verknüpften. Das über Standleitung hergestellte Klangbild der Übungsnachbarn wurde über Lautsprecher jeweils verstärkt. Im groben Umriss konnten so die Musiker die Klänge der von ihnen getrennt spielenden Klangkörper registrieren, während sie selbst die Teile der Partitur probten, für die sie zuständig waren. Später ging der

musikalische Leiter dazu über, von Keller zu Keller zu eilen und Instruktionen vor Ort zu geben.

Es ergab sich auch ein anderes Klangbild. Die Geräusche des Endkampfes um Wien waren nicht herauszufiltern, die Orchesterfragmente ergaben keinen einheitlichen Klang. [...] Die funktechnische Aufnahme der "Fragmente" der *Götterdämmerung* begann deshalb um 11.30 Uhr mit der ersten Szene des Dritten Aufzugs.

[...]

Es waren aber durch Zufall noch dreitausend Meter 35-mm-Agfafilm-Farbmaterial in der Stadt Wien gelagert. Oberstleutnant i.G. Gerd Jänicke befahl, die Orchesterleistung in Bild und Ton festzuhalten, und zwar ohne Rücksicht auf das Kamerageräusch. Jänicke schien die Aufnahmen des letzten Aufzuges der *Götterdämmerung* ein krönender Abschluß einer seit sieben Jahren andauernden hingebungsvollen Chronisten- und Propagandatätigkeit zu sein. Es gab nichts zu beschönigen, ein Durchhaltevermögen war zu dokumentieren, das das festhielt, was mit dem Deutschen Reich nicht zugrunde gehen würde: die deutsche Musik.

Mit fünf Kameras und jeweils verbundener Tonapparatur wurde der Dritte Akt und Teile des Ersten Aktes aufgezeichnet. Als Lampen wurden Flakscheinwerfer aufgestellt: sie strahlten an die Kellerwand und gaben ein grelles, indirektes Licht. Für den vollständigen Eindruck waren robuste Improvisationen erforderlich: so wurden die von den Aufzeichnungsgruppen nicht erfaßten Sänger und Orchesterteile anderer Keller über Funksprechgeräte in die Aufführung übertragen und auf 17,5-Perfo-Bändern gespeichert; sie wurden später in die Mischung eingespielt.

Die Propagandatrupps des Oberstleutnant Jänicke sicherten die unentwickelten Negative und Tonmaterialien in einer Garage der Wiener Hofburg. [...] Ein georgischer Oberst übergab den Stapel einem tartarischen Oberstleutnant, der das unbelichtete Filmmaterial in die Garnisonstadt Sotschi bringen ließ, wo es jahrzehntelang im Keller des städtischen Museums aufbewahrt wurde. 1991, nach dem Zusammenbruch des Imperiums, entdeckte ein junger Komponist, der sich als Beauftragter Luigi Nonos für Rußland bezeichnete, diesen Bestand. Ohne jemals etwas von dem Material selber gesehen zu haben oder auch nur den Ort zu kennen, an dem es lagerte, organisierte der junge Mann den Transport zu einem Filmstudio in Ungarn, wo er das Material entwickeln ließ. Die Positive wurden nach Venedig gebracht. Absicht war, die Tonspur im 10. Jahr nach Nonos Tod im Dom von Venedig vorzuführen.

Eine Cutter-Assistentin Jean-Luc Godards, die von diesem Transfer gehört hatte, beharrte jedoch darauf, die Materialien in Paris anlegen zu dürfen, und führte einer Gruppe von Mitarbeitern der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* und der *Cinématèque* die dreitausend Meter Film in Ton und Bild vor. Die Wirkung des Materials war nach fünfzig Jahren Lagerung "verzaubernd" ("enchantant"), schreibt Gerard Schlesinger in der Filmzeitschrift. Das 35-mm-Filmmaterial ist durch Selbstbelichtung zunächst in Umrissen und in Fehlfarbe entwickelt und durch die anschließende Entwicklung der unbelichteten Negative im Kopierwerk nochmals entwickelt worden, so dass sich über die Umrisse und Fehlfarben Schatten und Echos gelegt haben. Teile des Materials sind verschrammt und erhalten durch die Beschädigung eine den Thesen Walter Benjamins entgegengesetzten einmaligen Charakter. Die Tonspur zeige, schreibt Schlesinger, eine "grausame Schönheit" oder "so etwas wie Charakterstärke". Man sollte Richard Wagner immer in dieser Weise "fragmentieren". Eine authentische Lärmspur zeichnet das technische Kamerageräusch und die Artillerie- und Bombeneinschläge auf. Dieser Originalton, das "In-Mitten-Sein", rhythmisiere die Musik Wagners und mache sie von einer Phrase des 19. Jahrhunderts zum EIGENTUM des 20. Jahrhunderts.⁹

Was hier, nach einem halben Jahrhundert, zu sehen und zu hören ist, wird in der der Erzählung nachfolgenden "Bildbeschreibung" auf den Begriff gebracht: "Die Wiedererstehung der Musik aus dem Geiste der Zeitgeschichte. Die Räume sind die Nachricht." Räume zu schaffen, in denen die Musik - und Kunst überhaupt - zu einem authentischen Zeugnis der Geschichte wird. Kluges Überzeugung, dass Wagner für das 20. Jahrhundert nur gerettet werden kann, wenn man sein Werk durch den Ernstfall hindurchgehen läßt, führt ihn fast zwangsläufig an die Nahtstelle von Fiktion und Dokument, von Wünschen und Fakten. Insofern handelt es sich bei Kluge immer auch um die Aneignung der Zeitgeschichte aus dem Geist der Musik.

Wie dies zu verstehen sei, hat er einmal so formuliert: "Ohne dass ich einen neuen Namen dafür wüßte, liegt mir daran, die Instanz, die im 20. Jahrhundert die Fiktionen erstellt, das heißt die Zeitgeschichte, heranzuziehen, sie zu dokumentieren und diese Dokumente durch Musik wieder subjektiv zu beleben und zu magnetisieren. Nachrichten und Zeitgeschichte sind nicht bloß sachlich."¹⁰

"Luigi Nono und Heiner Müller hatten einmal ein Musiktheaterprojekt, *Zwischenmusik*

für Große Gesangsmaschinen, ein Opernprojekt", erzählt Kluge an anderer Stelle in einem Interview, "bei dem die Authentizität eine große Rolle spielt. Luigi Nono hat mir das erzählt, und Heiner Müller hat das später bestätigt. Er hat mit Luigi Nono eng zusammengearbeitet und einen Text für ihn geschrieben. Die Sänger sind Rohstoff, eine eigentümliche Züchtung des Musiktheaters, in dem man diese Riesenstimmen entwickelt, eine kulturelle Sonderzüchtung, ein Menschenpark im Sinne der Kunst. Aus dem 'Singenden Laien' von Richard Wagner wird da eine Konkurrenz zum Belcanto entwickelt, der sich wiederum doch aus einer ganz anderen, aber auch hochspezialisierten Tradition bis zu den drei Tenören entwickelt. Diese Sänger-Spezies, diese besonderen Arten, die jeder Marsianer als seltsame biologische Kreationen empfinden würde, die tragen Windeln. Wenn sie besonders starke Stellen singen müssen, besonders stimmstarke, bei denen sie die Luft im Bauch so versammeln wie große Dampfmaschinen, dann machen sie in die Hosen. Deswegen haben sie Windeln an. Das macht einen quatschenden, quietschenden, sirrenden Ton, der wiederum von Mikrofonen, eng am Körper getragen, aufgenommen wird und als Raumton in den Studios von Luigi Nono in Freiburg bearbeitet werden kann mit anderen Seitengeräuschen, dem Krächzen, dem Zutun der Speiseröhre, während die Lungen wie Blasebälge atmen. Das sind ja ganze Körper, ganze Lebewesen, die da außermusikalisch Töne von sich geben. Was von den verzerrten Tönen im Dom von Venedig zu einem 64chörigen Musikstück wird, das war ein Idol von Heiner Müller und Luigi Nono gemeinsam. Genauso ergab sich in *Götterdämmerung in Wien* eine dekonstruktive Möglichkeit, Kunst darzustellen, im Sinne der Authentizität. Das was da übrig bleibt, auf diesem schrecklichen Film, abgelehnt von jeder Rundfunkanstalt, die würden das nie senden, das ist Kunst, das ist die Anstrengung des Artisten, wenn er Glück hatte zu überleben."¹¹

In einer Diskussion mit jungen französischen Regisseuren sagt Heiner Müller auf die Frage, wie man in einer Welt, in der Auschwitz möglich ist, sich noch auf Gnade berufen und eine transzendente Hoffnung haben kann: "Das ist eine gute Frage. Auschwitz ist das Modell dieses Jahrhunderts und seines Prinzips der Selektion. Alle können nicht überleben, also wird selektiert. Wenn ich versuche, mir klarzumachen, was Heroismus für mich ist, fällt mir immer eine kleine Geschichte ein. Auf einem der letzten Schiffe, das aus Deutschland ablegte und Juden in die USA bringen sollte, war

an Bord ein dicker jüdischer Sportjournalist aus Berlin. Dieses Schiff wurde von deutschen U-Booten torpediert und sank. Es gab natürlich zu wenig Plätze in den Rettungsbooten. Der dicke jüdische Sportjournalist saß schon in einem der Rettungsboote, und das Boot war voll. Da stand an der Reeling plötzlich eine junge Mutter mit ihrem Kind. Aber es war kein Platz mehr in den Booten. Da ließ der kleine, dicke Jude sich nach hinten fallen, in den Atlantik, und dann war Platz für die Frau. Das ist die einzige Antwort, die es gibt."

"Ich bin mir nicht sicher, ob ich das verstanden habe?"

"Das ist auch nicht zu verstehen. Das ist das Dostojewski-Problem, die Raskolnikow-Frage. Auch Dostojewski findet am Ende nur eine Antwort: Gnade. Wenn man davon ausgeht, dass Auschwitz das Modell der Selektion ist, dann gibt es darauf keine politische Antwort. Es gibt wahrscheinlich nur eine religiöse Antwort. Das Problem dieser Zivilisation ist, dass sie keine Alternative zu Auschwitz hat.

[...]

Jede Möglichkeit der Abstraktion des Tötens senkt die Hemmschwelle. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ich einen Menschen erstechen kann. Aber ich kann mir jederzeit vorstellen, einen Menschen zu erschießen, und so geht das weiter. Man braucht nur noch auf einen Knopf zu drücken und sieht überhaupt keine Menschen mehr, die man dadurch tötet. Die Berichterstattung über den Golfkrieg war der Gipfel, totale Abstraktion, ein völlig abstrakter Krieg.

All diese Computerspiele sind ein Training für Auschwitz. Auschwitz ist inzwischen so verinnerlicht, dass das schon gar nicht mehr auffällt."

"Aber hatten nicht diese unteren SS-Männer die Möglichkeit, solche Befehle zu verweigern, wenn sie zum Beispiel Frauen und Kinder selektierten und ins Gas schickten?"

"Sicher. Dazu gibt es eine Antwort in einem Film von Konrad Wolf. In einer Szene wird ein alter KZ-Häftling gezeigt, der überlebt hat, weil er den Auftrag hatte, die Leichen in den Ofen zu schieben. Das haben in den Konzentrationslagern immer die Häftlinge gemacht. Und diese Häftlinge standen jeden Tag vor der Entscheidung: Entweder du machst das, oder du stirbst. Wie verhält man sich in einer solchen Situation? Das ist doch die eigentliche Frage, auch heute noch. Es gibt keine Antwort auf diese Frage, außer dass jeder mit sich und seiner Entscheidung allein ist."¹²

Bitte nehmen sie es mir nicht übel, wenn ich Viktor Orbán zitiere, der zu den Flüchtlingsströmen im letzten Herbst gesagt hat: "Keiner hat ein Recht auf Wohlstand!" Dass es sich bei dieser Aussage, die vor allem im Burgenland von der Bevölkerung als Rechtfertigung für ihre ablehnende Haltung gegenüber Schutzsuchenden zitiert wird, um erste Anzeichen einer beginnenden Selektierung handelt, mag wohl nur ein besonders dummer, realitätsfremder Mensch bestreiten.

Während ich an dieser Vorlesung gearbeitet habe, habe ich einen Bericht über eine Gaswolke gelesen, die sich mit einer Million Kilometer pro Stunde auf die Milchstraße zubewegt. Würde sie im sichtbaren Lichtspektrum leuchten, wäre sie für uns am Himmel 20 Mal größer als der Vollmond.

Die etwa 11.000 Lichtjahre lange und 2300 Lichtjahre breite sogenannte Smith-Wolke¹³ ist eine von vielen riesigen interstellaren Gaswolken, die jenseits der Milchstraße umherrschen. Im konkreten Fall bewegt sich die Wolke mit rund einer Million Kilometer pro Stunde direkt auf unsere Galaxie zu, wie man seit 2008 weiß. In rund 30 Millionen Jahren wird es dann zur heftigen Kollision kommen. Die Wolke ist vermutlich zuerst von der Milchstraße hinausgeschleudert worden und kehrt nun zu ihr zurück. In rund 30 Millionen Jahren wird sie dann mit den äußeren Regionen der Milchstraße kollidieren. Die Energie wird vermutlich ausreichen, um rund zwei Millionen neuer Sonnen entstehen zu lassen.

In der gleichen Zeitung habe ich am nächsten Tag einen Kommentar von Christoph Ransmayr gelesen, der mich auf dem Bild neben dem Artikel anschaut, als wolle er mir nicht glauben, dass ich gerade eine gedankliche Kollision mit einer Gaswolke hinter mir habe: "Wovon immer ein Erzähler spricht – in seiner Geschichte muss er alle Welt noch einmal und immer wieder erschaffen und darf dabei nicht mehr voraussetzen als die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer, seiner Leser, nichts als die Stille, in der er endlich zu sprechen, zu erzählen, zu schreiben beginnt."

Was Ransmayr sagt, betrifft auch Sie, sehr verehrte Komponistinnen und Komponisten: "Erzählen besteht immer aus einer Stimme und einem Ohr, aus einem Bild und einem Auge, das alle Wirklichkeit ins Bewusstsein, in Herz und Gedächtnis überführt. Dabei ruht jede Silbe eingebettet in die Stille des ungeheuren, uns umgebenden Raumes, in das Unsagbare, und jedes Bild eingebettet in die Finsternis.

Gerade dadurch erscheinen Wort, Klang, Bild vielleicht ja als die größten Kostbarkeiten der menschlichen Existenz. Schließlich vermag das Wort den, der es schreibt oder liest, nicht nur über Meere und Gebirge, sondern über die Zeit selbst zu erheben – bleibt es doch zumindest lesbar, wenn er selbst bereits seit Jahren oder Jahrtausenden wieder verstummt ist."¹⁴

Alexander Kluge erzählt in einem Gespräch mit dem Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretiker Pierre Boulez, dass es bei Hitler eine Verordnung gegeben habe, die er im Jahr 1943 erlassen habe: das sogenannte Reichsruinengesetz. Es besagt, dass alle Materialien bei den Denkmälern des Nationalsozialismus nicht kostengünstig verwendet werden sollen, sondern so, dass sie noch in 6000 Jahren eindrucksvoll aussehen. Das ist das Ruinengesetz.

Kluge: "Nun ist es so: eine wirklich gute Komposition ist ja unzerstörbar. Also selbst unter Bedingungen, dass man an einer Front oder weit entfernt in Sibirien etwas hört über UKW, kann es ja immer noch gute Musik sein."

"Als ich zum ersten Mal in Bayreuth gewesen bin, erwidert Boulez, "zwischen 1966 und '70, ich habe Parsifal dirigiert und der Karl Böhm hat 'Den Ring' dirigiert und ich möchte gern 'Den Ring' im Zuschauerraum sehen, aber ich möchte auch sehr gerne Böhm sehen, wie er dirigiert, wie er es macht mit dem Orchester, es ist sehr unterschiedlich von dem, was ich mache zum Beispiel usw. usw. Und ich bin gesessen neben Pauken, hinter der Posaune, ganz am Ende des Orchesters. Und was ich gehört habe, das war solch eine - wie sagt man - vollkommen deformiert ..."

Kluge: "... Brei ..."

Boulez: "Nicht ein Brei. Ich habe die Posaunen sehr stark gehört, wenn die da waren, die Geige kaum, die Stimme wirklich, wenn das Orchester nicht zu laut gespielt hat oder sehr leise gespielt hat. So das war eine Perspektive, die vollkommen falsch war und deswegen frage ich mich manchmal ..."

Kluge: "Aber hatte die auch einen Reiz?"

Boulez: "Tja, das war auch für mich sehr komisch, merkwürdig, aber komisch auch ... Sehen Sie ... Können Sie denken, dass Sie sehen zum Beispiel die Sixtinische Kapelle nur mit dem Ohr von einem Spieler zum Beispiel. Das wäre nicht beispielgebend für die ganze "Capella Sistina", aber Sie können sehen, zum Beispiel, wie Michelangelo das gemalt hat, wie seine Technik war usw. Und deswegen, das war ein bisschen

derselbe Gesichtspunkt. Ich habe gehört, ja, er schreibt für die Blechbläser in dieser Art, also die tiefen Blechbläser besonders, oder für die Pauken und natürlich das Orchester habe ich ganz vage gehört als eine Hintergrundlandschaft. So deswegen, man wundert sich so als Dirigent manchmal: wie kann es so gut gehen manchmal, wenn jeder solch einen kleinen Gesichtspunkt in seiner Ecke ... und er kann nicht weiter hören, weil es gibt zum Beispiel einen Wall von Blechbläsern oder einen Wall von Schlagzeugern, eine Mauer, ich meine. Und deswegen, das ist für mich so ... Sie sprechen von Ruinen - ein Orchester ist eine rekonstruierte Ruine, permanent ..."

Kluge spricht Boulez auf Heiner Müller an.

Boulez: "Ich habe zum ersten Mal mit ihm gesprochen vor vier Jahren, aber ganz im Allgemeinen. Über Dinge, wie man eine Oper schreiben kann jetzt, wie ist das möglich, ist das nicht vollkommen altmodisch oder kann man das renovieren usw. Also ganz allgemeine Sachen. Und dann ... Ich habe, sehen Sie, vorher, lang vor Heiner Müller, ich habe mich unterhalten mit Jean Genet, weil das war ein Freund von mir und ich habe ihn ziemlich gut gekannt, glaube ich. Soweit man konnte Genet kennenlernen. Und dann ich habe mit Genet eine Idee entwickelt über: was ist die Beziehung zwischen Theater, also gesprochenes Theater und Musik und wie ich konzipiere dieses Verhältnis, wie wichtig ist das Theaterstück sozusagen, was für ein Mittel kann man verwenden, zum Beispiel Marionetten, Masken, auch für die Musik, elektronische Musik, Raumverteilung usw. Oder auch über die Zeit, wie man kann die Zeit brauchen, ganz kurze Szenen, sehr lange Szenen im Gegenteil, sehr ausgedehnt usw. Und auch das Verhältnis zwischen Dekoration auf der Bühne, wenn es noch eine Bühne gibt, und Musik, weil ich war sehr beeindruckt damals, als ich *Die Wände* gesehen habe, am Ende, der erste Teil, damals als das uraufgeführt wurde, es gab also die Algerier, die haben da so ihren Zorn gegen die Franzosen gezeigt, nur mit Zeichnungen: die haben das so ..."

Kluge: "... Graffitis ..."

Boulez: "Graffitis. Und am Schluss dieses Teils gab es voll von Graffiti und das hat die Sätze vollkommen ersetzt und gezeigt. Und das war für mich ein großer Eindruck, weil ich denke, dass mit der Musik könnte man dasselbe machen. Dass man eine Situation zeigt und dann bleibt die Musik und nicht die Situation mehr."¹⁵

Und dann platzt mitten in meine Arbeit über die Unvergänglichkeit von Musik und

Sprache und Kunst und den Zusammenhängen und Unterschieden von Sagen, Sprechen und Singen, ein E-Mail. Und plötzlich ist es zwar noch immer wichtig, dass Laute, Lautgruppen, Lautverbindungen anderes bedeuten können als jene Worte, Wortgruppen, Sätze, die aus ihnen gebildet werden. Und es ist auch klar, dass jeder Dichter darum weiß und er sich eben deshalb nicht nur der Wortfolge widmet, dem Rhythmus, der Metrik, sondern geradewegs der Laut-Instrumentation seiner Verse und Strophen größte Aufmerksamkeit schenkt. Aber schlagartig spüre ich etwas anderes, das mich beim Lesen des Briefes betroffen macht und dessen Unmittelbarkeit nur in großen Kunstwerken sichtbar und hörbar ist und gesehen, gespürt/erspürt werden kann.

Ich habe Heidrun Primas, der Leiterin des Kulturzentrums Forum Stadtpark, in dem wir *Wolokolamsker Chaussee* gezeigt haben, geschrieben, dass mich der Abschied nach der letzten Vorstellung traurig macht: "Wenn eine Arbeit mit Menschen nicht auch mich als Menschen bereichert", steht in dem Schreiben, "sondern nur zum Geldverdienen und Erfolgscheffeln da ist, dann kommt die Kultur heraus, die im Moment überall zum gefeierten Event hochstilisiert wird. Regisseure, die die Theaterhäuser wie die Hemden wechseln, die zur Unterhaltung mutierte Auseinandersetzung mit unserem Wesen und Sein mit ein bisschen Flüchtlingskrise und Aktualität würzen, aber sonst schön brav das Arschloch sind, das sich die Kulturpolitiker und ihr Wahlgevolke wünschen."

Primas antwortet im oben zitierten Mail: "Ich erinnere mich an eines dieser ersten Treffen bei euch in der Lagergasse, als ich auch dabei war und wir Alexander Kluge über Heiner Müller reden hörten ... Und nach und nach entsteht eine eigene Welt. Und dieses Mal stark verschränkt mit dem Forum Stadtpark als Ort, das es aber nie isoliert ist. Forum Stadtpark sind immer auch die Menschen. Also auch ein dichtes Gewebe, in das hinein und aus dem heraus Kunst gemacht wird. Ich denke schon sehr lang nach über die Art von Kulturschaffen, die du beschreibst. Und warum mich das zuerst ärgert und dann so langweilt. Wie du, versuche auch ich das Gegenteil. Will das Gegenteil: eine verbindliche Beziehung herstellen zwischen Kunst und Menschen, zwischen Kunst und Kunst, zwischen Menschen und Menschen. Nicht modisch, nicht marktschreierisch, nicht populistisch. Mein derzeitiger Aufenthaltsraum im Schwellenraum zwischen Leben und Tod konfrontiert mich knallhart mit diesen Showrooms der Eitelkeiten. Ich werde immer besser im Grenzen ziehen. Weiß nur

noch nicht, wohin mich das führt ... Vielleicht ganz hinaus aus den beleuchteten Szenen an die stillen und dunklen Ränder. Vielleicht aber auch noch tiefer hinein ins Zentrum der Eitelkeiten ... Angesichts des Todes ist alles lächerlich, hat Thomas Bernhard gesagt. Das hilft mir, wenn ich aufgeregert bin und das bin ich oft, weil meine Seele eine Engelsseele ist, und ich aufgewachsen bin in einer Umgebung, in der ich mich wappnen sollte und nicht Engel sein ... Also auf den eigenen Wachtposten gehen ...¹⁶

"Allerspätestens seit Müllers Diagnosegedicht *Herzkranzgefäß* vom August 1992 verdichtet sich der schwarze Faden Tod in seinem lyrischen Werk so sehr", schreibt Mario Osterwald in seiner Rezension von Müllers *Gesammelte Gedichte*, "dass mit ihm der letzte Rest Leben zusammengezurrert werden soll. Im Gedicht *DRAMA* warten die Toten bereits, doch es ist noch Leben da, das Gefühl von Sonnenlicht auf der Haut, das zu den Dingen gehört, die man am liebsten für alle Ewigkeit mit sich führen möchte."¹⁷

"Der Arzt zeigt mir den Film./" Heißt es in *Herzkranzgefäß*: "Das ist die Stelle./ Sie sehen selbst./ Jetzt weißt du wo Gott wohnt./ Asche der Traum von sieben Meisterwerken./ Drei Treppen und die Sphinx zeigt ihre Kralle./ Sei froh wenn der Infarkt dich kalt erwischt./ Statt dass ein Krüppel mehr die Landschaft quert./ Gewitter im Gehirn Blei in den Adern./ Was du nicht wissen wolltest: Zeit ist Frist./ Die Bäume auf der Heimfahrt schamlos grün."¹⁸

¹ Heiner Müller: "Sechs Punkte zur Oper", Theater der Zeit, 3/1970

² aus Gerd Rienäcker: "Was man noch nicht sagen kann, kann man schon singen." Aufsatz. Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, H 38–40, 2003–2005.

³ siehe 1.

⁴ siehe 2.

⁵ siehe 2.

⁶ aus Claus Steffen Mahnkopf: "Angelus Novus", Vorläufige Aufführungspartitur zu Leihzwecken, Freiburg 2000, Konzeption, Seite 5. Mahnkopf bezieht sich auf eine Notiz Von Walter Benjamin.

⁷ siehe 2.

⁸ aus Hans-Dieter Schütt: "Eisernes Gesicht - der Freiheit", Neues Deutschland, 30. Dezember 2015.

⁹ aus Alexander Kluge: "Götterdämmerung in Wien".

¹⁰ aus Christian Schulte: "Die Lust aufs Unwahrscheinliche", MERKUR, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart, Heft 624, April 2001

¹¹ aus Alexander Kluge: "Authentische Texte sind klüger als ihre Autoren", Verdeckte Ermittlung, 3. Kapitel S. 37 ff.

¹² aus Heiner Müller: "Auschwitz kein Ende", Ein Gespräch mit jungen französischen Regisseuren. Berlin, September 1992.

¹³ Die Smith-Wolke wurde benannt nach der Astronomin Gail Bieger (geborene Smith), welche sie im Jahre 1963 als Astronomiestudentin an der Universität Leiden in den Niederlanden entdeckte.

¹⁴ aus Christoph Ransmayr: "Über das Erzählen: Eine Stimme und ein Ohr", Der Standard, 7. Dezember 2015.

¹⁵ aus Alexander Kluge: "Das Ruinengesetz in der Musik", Gespräch mit Pierre Boulez, 23 Jun 1997.

¹⁶ aus einem E-Mail von Heidrun Primas, der Leiterin des Kulturzentrums "Forum Stadtpark" in Graz.

¹⁷ aus Mario Osterland: "Der schwarze Faden", Fixpoetry, 20. Oktober 2014.

¹⁸ aus Heiner Müller: "Gesammelte Gedichte", Suhrkamp Verlag, Berlin.