

# **Jürg Stenzl**

**Mittelalter und Gegenwart – Nähe und  
Ferne – Frau und Mann –  
Fragen über Kaija Saariahos Oper  
„L’amour de loin”**

**Festspiel-Dialoge 2000**

**14. August 2000**

Redefassung

© Copyright Jürg Stenzl, Salzburg

## Jürg Stenzl

### remembram d'un amor de lonh (aus Anlaß der Oper von Amin Maalouf und Kaija Saariaho)

Was Gerard Mortier – gemeinsam mit Hans Landesmann – für die Salzburger Festspiele getan und bewirkt hat, steht fest und bedarf keiner Diskussion: Den – in Tat und Wahrheit überfälligen – Paradigmenwechsel von auf *Interpreten* zentrierten Festspielen zu solchen, in deren Mittelpunkt *Werke und Konzepte im Kontext der Gegenwart* stehen.

Diese Überfälligkeit ist kein Zufall, im Gegenteil, sie beruht auf fundamentalen Veränderungen innerhalb der Musikkultur: Die radikalste Revolution innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ist durch die neue Tatsache entstanden, dass erst jetzt musikalische Interpretationen – und nicht mehr bloß notierte Werke – ins “Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit” eingetreten sind. So wurde die zweite Jahrhunderthälfte zum Zeitalter gespeicherter Aufführungen und das Interpretieren selbst zu einem gleichsam *historischen* Ereignis. Vor allem aber wurde bewusst, dass die Art, wie Mengelberg und Furtwängler, Klemperer und Ansermet, Karajan und Bernstein ein und dasselbe Werk interpretieren, Stationen einer Interpretationsgeschichte markierten.<sup>1</sup> Als “historischer Augenblick” aber verlor die Aufführung selbst des musikindustriell und touristisch propagierten “Meisters des Taktstocks” ihre Einmaligkeit. Als “einmalig” sollte der Musikfreund ohnehin eher das Erscheinen des Tonträgers verstehen und diesen erwerben. Nur war das Repertoire bald einmal im Plattenschrank und dann auch im CD-Gestell. Der Avantgardist hinsichtlich des Erfassens der neuen, überragenden Rolle der eingespielten Musik und derer Fungieren in einer Massengesellschaft hieß, bereits seit seiner Frühzeit als Dirigent, Herbert von Karajan. Die bewegenden Berichte darüber, wieviel Zeit er in seinen letzten Lebensjahren der Produktion und Ordnung seines medialen Vermächtnisses widmete, machen deutlich, dass der Salzburger Dirigent auch die Radikalität der Veränderungen innerhalb der weltweiten Musikkultur genau erkannt hatte und dementsprechend handelte.

Ein weiteres kam dazu: Das 20. Jahrhundert ist auch das zum Jahrhundert eines besonderen und ganz neuen musikalischen Historismus geworden (der sich im übrigen erstaunlich unabhängig von der musikhistorischen Forschung entwickelte): Das “klassische” Musikrepertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde, weit über die älteren Bach-, Händel- und Schütz-Renaissancen hinaus, zunächst gleichsam “nach hinten”, in die “Early Music” erschlossen und erweitert (und auch hier in erster Linie den Tonträgern zu-, und ungleich weniger in den Konzertsälen aufgeführt). Dann aber wurde die Interpretationsweise der “Early Music” im letzten Jahrhundertviertel zunehmend auf das “klassische” Repertoire übertragen: Die “Philharmoniker” verloren Bach und Händel weitgehend, selbst Haydn und Mozart werden von traditionellen Klangkörpern nicht mehr ohne Blick auf die Harnoncourt/Gardiner und ihre unübersehbaren Enkelscharen gespielt. Schließlich wurde die eigentliche “Early Music”, die abendländische Musik vor Bach und Händel, zu einer eigenen Musikkultur, die – wie konnte es anders sein – wiederum in erster Linie in den medial gespeicherten Aufnahmen ihre Basis hatte. Nikolaus Harnoncourts Studenten waren in erster Linie jene Interpreten alter Musik, die seine

---

<sup>1</sup> Bezeichnenderweise ist erst 1992 ein erster Versuch einer Geschichte der musikalischen Interpretation erschienen: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 11). Vgl. dazu Jürg Stenzl, “In Search of a History of Musical Interpretation”, in *Musical Quarterly* 79 (1995), 683-699.

Aufnahmen studierten und weit weniger jene, die in Salzburg und anderswo seine Lehrveranstaltungen besuchten.

Doch die musikalische Sonder- oder Teilkultur der alten Musik hatte bald nicht nur weitreichende Auswirkungen auf die traditionelle Musikkultur, sondern zeitigte auch bemerkenswerte Auswirkungen auf das gegenwärtige Komponieren. Gesualdo und Josquin, Ockeghem und Machaut, Perotinus, Hildegard von Bingen, die mittelalterliche Einstimmigkeit wurden zu einer Art "Fernliebe", zu einer – wie sie in einem der berühmtesten Troubadourlieder von Jaufré Rudel heißt – "amor de loinh". Dabei war diese Fernliebe durchaus vergleichbar mit der wachsenden Kenntnis der Musik außereuropäischer Kulturen, die genau so nachhaltig als musikalische Sonderkultur sowohl marktfähig wie auch fürs Komponieren wirkungsmächtig geworden ist.

Damit wären wir – nach nur scheinbaren Umwegen – endlich bei unserem Thema angelangt. Doch eine weitere Vorbemerkung erscheint angebracht: Gerard Mortiers und Hans Landesmanns Paradigmenwechsel des Salzburger Festspiel-Verständnisses, das nicht nur künstlerisch, sondern auch ökonomisch erfolgreich war, bestimmt selbst die Diskussionen um "neue" Bayreuther Festspiele wesentlich mit und lässt auch dort den Ruf nach einem Paradigmenwechsel laut werden – bisher erfolglos ... Das "Neue Salzburg" hatte darüber hinaus aber auch eine eigentliche *Diskussionskultur* zur Folge, zu der Gerard Mortier selbst entscheidende Beiträge geleistet hat. Es gab sie in dieser Art vorher im Rahmen der Salzburger Festspiele kaum. (Es ist allerdings gleich beizufügen, dass die Kulturpolitik in Stadt und Land Salzburg nach wie vor eine geradezu panische Scheu vor kultur- und kunstpolitischen Grundsatzdiskussionen zeigt: Da werden etwa Museen geplant, ohne dass vorher Museumskonzepte, gar ein gegenwärtiges Museumsverständnis diskutiert und festgelegt wird. Bauten, nicht Inhalte und kulturelle Verhaltensweisen werden in die Wege geleitet. Da werden "Strukturanalysen" wie die des "Salzburger Musikschulwerks" in Auftrag gegeben, in denen keine Aussagen über das vorausgesetzte Musik-, Kultur- und Pädagogikverständnis enthalten sind.) Bei den Festspielen hingegen ist die Adoration in einer bemerkenswerten Masse durch lebhaftere Auseinandersetzungen verdrängt worden. (Das will nicht heißen, dass Gerard Mortier geradezu begierig auf kritisch argumentierende "Verrisse" geworden wäre; aber er weiß sehr wohl zu unterscheiden zwischen jenen, denen es um die künstlerische Sache geht und jenen, die mit Kritik ganz andere Absichten verfolgen.)

Infolgedessen steht selbst ein so unbestreitbarer Publikumserfolg wie die Oper "L'amour de loin" von Amin Maalouf und Kaija Saariaho, die im Jahre 2000 uraufgeführt wurde, nicht, wie Politiker sagen würden, "außer Streit". "L'amour de loin" stellt gleich eine ganze Reihe grundsätzlicher Fragen; es ist erstaunlich, dass nur wenige Kritiker, ob sie nun lobten oder tadelten, dieser neuen Oper wirklich auf den Grund gegangen sind.<sup>2</sup>

Die Oper "L'amour de loin" erzählt eine "Troubadour-Geschichte" aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von Jaufré Rudel, der sich in eine ferne Gräfin von Tripolis verliebte und diese in einigen seiner Lieder besang bevor er mit Kreuzfahrern ins ferne Land aufbrach um in ihren Armen zu sterben. Diese Geschichte haben bereits früher Lyriker wie Heine, Uhland und Carducci aufgegriffen und Claude Rostand brachte sie in seinem Schauspiel *La princesse lointaine* auf die Bühne. Über die Biographien der Troubadours, auch jener von Jaufré

---

<sup>2</sup> Die wichtigste, mir bekannte Ausnahme ist Klaus Georg Koch, "Aus fernen Ländern und Zeiten. Kaija Saariahos Oper "L'amour de loin" wurde in Salzburg uraufgeführt", in *Berliner Zeitung* (2000), Nr. 191 vom 17. August, S. 11.

Rudel, wissen wir fast nichts.<sup>3</sup> Die kurze "Vida", die erst gute 150 Jahre nach dem Tode Jaufrés entstanden ist, zieht ihre Aussagen nicht aus der Kenntnis der Biographie, sondern aus den Liedern von Jaufré. Diese "Vida" bildet auch den Ausgangspunkt des Librettos des libanesischen Schriftstellers Amin Maalouf. Er hat sich durch sein Buch *Les croisades vues par les Arabes. La barbarie chrétienne en Terre sainte* (Paris 1983) als Kenner der Zeit der Kreuzzüge ausgewiesen, diese Zeit allerdings aus arabischer Sicht dargestellt und dadurch gerade jene schrecklichen Perspektiven gewonnen, die eine abendländische Geschichtsschreibung lange Zeit völlig ausgeblendet hatte.

Diese "andere Sicht" auf eine "alte Geschichte" war Gerard Mortiers Ausgangspunkt, als er den Schriftsteller mit der finnischen Komponistin Kaija Saariaho zusammenbrachte. Auch sie ist – wie Amin Maalouf – aus der Peripherie nach Paris gekommen, möglicherweise mit einem weiblichen Blick auf diese "alte Geschichte". Allerdings steckt hinter Gerard Mortiers Idee der Zusammenführung von Komponistin und Dichter eine weitere, eine opernspezifische Vorstellung: Die Idee, dass eine neue Oper aus dem Zusammenbringen von Dichtung und Musik entstehe. Sie wird gemeinhin, wenn auch reichlich unscharf, als die Idee der "Literaturoper" bezeichnet. Auch im Falle dieser Oper entstand zunächst der Text, der dann in einem nächsten Schritt "vertont" wurde. Bei diesem Vorgehen, damit dem impliziten Festhalten an der "Literaturoper", droht das Entscheidende verhindert zu werden. Richard Wagner hat feststehenden literarischen Konventionen (für den Librettisten, eine eigene Gattung der Bühnendichtung) und die musikalischen Konventionen in der italienischen und französischen Oper des 19. Jahrhunderts durch neue, für seine eigenen "Musikdramen" geschaffenen Verfahrensweisen ersetzt und damit eine ihm eigene Musikdramaturgie geschaffen, die dann ihrerseits wieder zur Konvention wurde. Danach hat im 20. Jahrhundert allerdings beinahe jeder bedeutende Opernkomponist eine – mehr oder weniger – eigene Konstellation zwischen Text, Musik und Bühne entwickelt. Für das gegenwärtige Operschaffen heißt das praktisch, dass ein neues Werk vorgängig durch die Entwicklung eines dramaturgischen Konzepts erfolgen sollte. Die Arbeitsteilung zwischen Schriftsteller, Komponist, Regisseur, Bühnenbildner, Dirigent und Dramaturg(in) wäre durch ein von Anfang an bestehendes Teamwork zu ersetzen, das die spezifische Art des szenisch-musikalischen Erzählens dieser einen Geschichte erarbeitet. Die institutionellen Voraussetzungen dafür müssten bei Festspielen – im Unterschied zu einigen, und keineswegs allen Repertoirehäusern – allerdings erst geschaffen werden.

Gerade im Rahmen eines solchen Teams wäre die Frage kaum ausgeblieben, was uns denn diese "alte Geschichte" heute zu sagen vermag. Das wiederum hätte die in der Literatur- und Musikforschung der letzten Jahrzehnte zum Teil heftig umstrittene Frage nach der historischen Idee der "amor de lonh" in eine aktuelle schöpferische Konstellation eingebracht. So ist es keineswegs zufällig, dass Jaufré Rudels Melodie zum Lied von der "amor de lonh" noch in zwei andern Liedern wiederverwendet wurde: In Walter von der Vogelweides "Palästinalied" *Allerêrst lebe ich mir werde*, das als ein Kreuzzugslied mit Jaufrés Lied und Reise in den Orient faszinierende Parallelen aufweist. Weiter wurde die Melodie aber auch für ein lateinisches Lied auf eine ganz andere ferne und doch nahe Frau verwendet: *Ave regina caelorum / Mater regis angelorum, / O Maria flos virginum* lautet sein Textbeginn, und die

---

<sup>3</sup> Eine hilfreiche Zusammenfassung des heutigen Wissens findet sich in *The Troubadours. An Introduction*. Edited by Simon Gaunt and Sarah Kay, Cambridge 1999. Von den gut 2500 überlieferten Troubadour-Liedern sind nur zu etwa 250 auch die Melodien überliefert, darunter vier von Jaufré Rudel. Alle Melodien sind ediert in Hendrik van der Werf/Gerald A. Bond, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester 1984.

Angesprochene ist die Gottesmutter. Gerade diese Neutextierung unterstreicht die Hinweise einiger Romanisten, die in Jaufrés Lied auf eine durchaus bewusste Ambiguität zwischen geistlicher und weltlicher Verständnismöglichkeit dieses Textes hingewiesen haben. Derartige Feststellungen hätten dann zur Frage nach dem "Realismus" und der "Symbolik" der Geschichte geführt – mit möglicherweise weitreichenden Konsequenzen für den Operntypus und dessen musikalisch-szenische Umsetzung (etwa "Parable" im Sinne Benjamin Britzens oder etwas dem "liturgischen Drama" des Mittelalters Vergleichbares oder "historische" Oper).

Nun schließt die Literaturoper, das Adaptieren eines von einer Schauspieldramaturgie bestimmten Textes zu einem komponierbaren Text, eine eigenständige, durch die Musik zentral bestimmte Dramaturgie keineswegs aus. Alban Berg und Bernd Alois Zimmermann sind nur die berühmtesten Beispiele von Opernkomponisten, die dem Text zwar (wie Berg vom *Wozzeck* sagte) durchaus dienen, ohne sich ihm zu unterwerfen. Sie gewannen gerade aus dem Text die Eigenständigkeit der Musik. Und es gibt auch musiktheatralische Werke, bei denen die Musik bewusst, genau disponiert, also dramaturgisch durchdacht, zurücktritt und die auf diese Weise eine Eigenständigkeit als Bühnenwerk realisieren, die weder dem Text, noch der Musik für sich, und auch nicht der Bühnenrealisierung zukommen würde. Schließlich ist mit Strawinskys *Histoire du soldat* bereits 1918 ein Werk uraufgeführt worden, das in seiner Einzigartigkeit noch immer als ein Modell einer kreativen Interaktion von Erzählung, Musik, Schauspiel, Tanz und Bühne (ohne Gesang), damals von Ramuz, Strawinsky, Pitoëff, Auberjonois und Ansermet, gelten kann.

Klaus Georg Koch hat "L'amour de loin" als eine "Oper über den Gesang" bezeichnet: "Es gibt keine Liebe außerhalb des Gesangs. [...] Aber ohne den Gesang der beiden [sc. Jaufré und seine Gräfin Clémence], an den fernen Ufern ihres Meeres, gäbe es die Liebe nicht. [...] So wäre die "Ferne" im Namen der Liebe eine Metapher für das Wesen dieser Musik." So würde diese Musik die Brücke zurück zur Romantik schlagen, die das Wesen der Tonkunst als "unendliche Sehnsucht" verstanden habe. Kaija Saariahos Helden seien hochmelancholisch. "Sie trauern um das Vergehen der Zeit, und im Trauern greifen sie zur Laute. Sie wissen, dass es von der Unwiederbringlichkeit keine Erlösung gibt, aber wer sie von ihrer Unwiederbringlichkeit erlöst, den wollen sie lieben. Das ist es auch, was aus dem romantischen Gesang zu uns spricht: der Körper, der wir wären, wenn wir uns in Liebe auflösen könnten." "L'amour de loin" als "ein Werk der Melancholie, das sich die Welt des Mittelalters und des Orients neu erfinde", gar mit einer erfundenen Musik-Ethnologie, "koloristisch und doch restaurativ gemeint"<sup>4</sup>. Das trifft genau jenen "Ton", der ein breites Publikum bewegte und bei einigen Kritikern den Kitsch-Verdacht laut werden ließ.

Damit ist die Frage nach der Musik gestellt. Es ist kaum übertrieben, Kaija Saariahos Musik insgesamt als melancholisch zu charakterisieren. Dass sie sich der streng strukturalistischen Schule Brian Ferneyhoughs 1983 entzog und nach Paris wandte, wo sie im Umkreis der "spektralen Musik" ein Musikverständnis fand, das klangliche und harmonische Prozesse mit Computerprogrammen erarbeitete, erscheint als logische Konsequenz. So ist auch die Musik der Oper beschaffen: Auffallend, dass sie weitgehend nur ein einziges *Andante*-Tempo verwendet und über weite Strecken wie ein orchestrierter Generalbass klingt, bei dem der harmonische Rhythmus – analog zum Tempo der Musik – derselbe bleibt. Bei diesem Komponieren mit Computerprogrammen ist es wesentlich, welche Anfangs- und Endakkorde verwendet werden. Kaija Saariahos "Akkordmaterial" aber ist extrem

---

<sup>4</sup> Klaus Georg Koch, a.a.O. (Anm. 1).

homogen und sie hat selbst bestätigt, dass es weitgehend aus einem einzigen Akkordkomplex generiert worden sei. Wenn sich Harmonik und Tempo über weite Strecken kaum verändern, werden Orchestrierung und Dynamik zu den vorrangigen Ausdrucksmitteln. Diese verwendet die Komponistin durchaus konventionell: Herkömmliche Klangassoziationen der Instrumente, ganz besonders der Harfen, erscheinen durchgehend und suggerieren auch dann den Eindruck von "Verständlichkeit", wenn die Harmonik den Zuhörenden "modern" erscheint. Die Lautstärke wird analog eingesetzt: *forte* für "Dramatik", *piano* für die Klage.

Die Töne der Singstimmen sind sozusagen aus dem Orchestersatz gezogen und mit zahlreichen stereotypen Kadenzwendungen durchsetzt. Das führt zu einer Art "Psalmodie", bei der sich die Singstimme vom Text empfindungslos zu distanzieren scheint. Amin Maaloufs feinfühliges Libretto tendiert mit einer Art "Märchentön" zu einem "drame lyrique", doch greift Kaija Saariahos Führung der Singstimmen den "lyrischen" Ton des Textes gerade nicht auf. Die Gestalten der Oper scheinen in der Tat zu singen und im Singen, wie Klaus Georg Koch anmerkte, zu lieben, zu leben. In der musikalischen Wirklichkeit aber singen sie nicht, sondern sie rezitieren feierlich. Die Rhythmik der Singstimmen ist zwar ungewöhnlich kompliziert notiert, im Unterschied zum *Pelléas* jedoch dient diese Rhythmik gerade nicht zur Differenzierung der Sprachrhythmik und damit als Seismograph eines jeden Augenblicks. Das im Text der Oper emphatisch gefeierte Singen wirkt dann wie neoklassisch stilisiert und so antipsychologisch, wie das, als Reaktion auf die Moderne eines Debussy und R. Strauss, in der Neoklassik programmatisch war.

Die Eigenheiten von Kaija Saariahos Musik – und nicht nur jener von "L'amour de loin" – sind deswegen keineswegs für Musiktheater ungeeignet. Schließlich hat ein so genuiner Komponist von "Konzertsaalmusik" (fast immer ohne Stimmen...) wie Helmut Lachenmann, der sich selbst als "Opernmuffel" bezeichnet hat, mit seiner "Musik mit Bildern" *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) eine Herausforderung des Musiktheaters und eines jeden Opern- und Festspielhauses geschaffen, in der sich eine "Dramatik ganz anderer Art", die Dramatik einer überragenden Musik entfaltet. Sie wird nicht, wie ursprünglich angekündigt, im letzten Jahr der Ära Gerard Mortier in Salzburg zu erleben sein. Sie wäre der richtige Ausklang gewesen. So wird dieses *Mädchen* zu einer "amor de lonh" für alle, die keine Kreuzzüge nach Paris und Stuttgart antreten können. Dieses Werk und seine Musikdramatik bleibt jener Punkt, auf den unser kulturelles Denken und Handeln ausgerichtet sein sollte, ausgerichtet auf die "Situation 'befreiter Wahrnehmung' durch die Neubeleuchtung und Umformung des Vertrauten" (Lachenmann). Dazu gehört auch jener Troubadour Jaufré Rudel, der sich eine unreal-reale Welt erschaffen hatte, in der seine Gesänge einst entstanden. Auch sie lassen sich neu beleuchten, auch sie lassen sich umformen. Der Blick zurück – "remembra m d'un amor de lonh" (ich denke zurück) – ist frei von Nostalgie, weil er im angeeigneten und verwandelten Alten in Wahrheit das zukünftige Andere sucht um für unsere Gegenwart neue Horizonte und andere Wege aufscheinen zu lassen.