Nike Wagner

Inszenierungen der Liebe

Festspiel-Dialoge 2000

21. August 2000

Redefassung

© Copyright Nike Wagner, Wien

Nike Wagner

Inszenierungen der Liebe

"Inszenierungen der Liebe": Was heißt das? Kann die Liebe nicht ohne "Inszenierung", ohne künstliches Arrangement sein, gehört der Begriff der Inszenierung nicht zu Bühne und Theater, die Liebe aber zum Leben? Wir behaupten: Es gibt da große Gemeinsamkeiten, wenn nicht sogar das gegenseitige Bedürfnis nacheinander: der Liebe nach Inszenierung und Theater, des Theaters nach der Liebe. Und wir meinen sogar, dass die Liebe – ihr "Wesen" vielleicht – gar nicht fassbar wäre ohne den Versuch, sie durch Inszenierung auf die Bühne zu bringen.

Zunächst ein paar Vorbemerkungen:

Die Liebe selbst ist unsichtbar, weil bloßes Gefühl, im Inneren eines Menschen angesiedelt. Sichtbar und erkennbar wird die Liebe nur, wenn sie nach außen tritt, wenn sie durch den Innenraum eines Menschen hindurchbrennt, sich manifestiert in Gesten, Worten, Handlungen. Damit ist der Radius eines Geschehens abgesteckt: mindestens zwei Personen sind daran beteiligt, und sie müssen sich irgendwo befinden, an irgendeinem konkreten Ort, sonst können die Gefühle sich nicht in die Gesten, Worte, Handlungen der Liebe verwandeln. Auch können erst an einem Ort, in der Begegnung, die tausendfältigen Manöver der Liebe beginnen, die sie braucht, um sich in Schwung zu halten, die Schwüre und Bekenntnisse, Täuschungen und Enttäuschungen, Ausbrüche und Verletzungen – das bekannte Hin und Her zwischen Ja und Nein, Geben und Nehmen, Du und Ich. Damit konstituiert sich die Liebe auch als eigenes Medium, als Medium der Illusionen, ein Medium, das seine eigenen Gesetze und eine eigene Dynamik hat. Sogar unabhängig von oder gegen den Willen der Akteure ist sie fähig, sich an sich selbst zu entzünden: das Phänomen der Liebe zur Liebe. Arthur Schnitzler, neben Proust der subtilste Kenner auf diesem Gebiet, hat einmal darauf hingewiesen: sind nur erst einmal die Gesten der Liebe da, glaubt man sich die Liebe schon, ist man schon in sie verwickelt. Die Wirkung kann zur Ursache werden. In anderen Worten: Das Inszenieren der Liebe gehört zu den unerlässlichen Bedingungen der Liebe. Das geht vom ersten Blick bis zum Arrangieren der Schlafzimmerbeleuchtung, vom ersten Zuprosten bis zum Ring-an-den-Finger-Stecken. Die Liebe ist von Gesten, Handlungen, Ritualen umgeben und mehr noch: sie besteht wesenhaft aus solchen.

Gesten, Handlungen, Rituale sind aber auch die Elemente des Theaters, jenes anderen großen Mediums der Illusionen bzw. des "schönen Scheins". Auf der Bühne wird inszeniert, in Szene gesetzt, dort wird das geschriebene Wort in lebendige Bewegung verwandelt, die Gedanken eines Autors nehmen – wie die Gefühle der Liebe – durch Gesten, Worte und Handlungen Gestalt an. Inszenieren bedeutet also immer: Konkretmachen, Gegenwärtigmachen, inszenieren bedeutet das Erscheinenlassen von Gegenwart. Auch das Vergangenste kann auf diese Weise gegenwärtig erscheinen: der Trojanische Krieg zum Beispiel oder die Biblische Geschichte, Legenden aus dem Mittelalter, Probleme aus der Shakespeare-Zeit oder die aus dem Amerika der fünfziger Jahre. Auf der Bühne ist immer "Jetztzeit".

Theater und Liebe haben also dies gemeinsam: Sie benötigen das Inszenieren und das Inszeniert-Werden, sonst träten sie nicht in die Gegenwart, sonst hätten die Liebenden keine Möglichkeit, einander zu erkennen, sonst hätte das Publikum keine Möglichkeit, sich als andere und in anderen zu erkennen. Und irgend etwas hat bewirkt, dass unsere Theaterkunst seit ihren Anfängen die Liebe zum Thema hat, vor allem die Liebe zwischen den Geschlechtern, vor allem die unglückliche, die tragische Liebe. Dass die Liebe etwas ist, was nicht nur die "Inszenierung" ihrer selbst

braucht, um zu existieren, sondern dass sie auch die Vorführung ihrer Manöver und Komplikationen, ihrer Höhe- und Tiefpunkte vor anderen, vor dem Publikum braucht, gehört zu unseren – wahrscheinlich kathartischen – Bedürfnissen, davon spricht die Theatergeschichte, vor allem die Operntheatergeschichte. Denn Oper, Musikstück oder Lied muss es schon sein, wenn Leidenschaften und Affekte im Spiel sind. Der strukturellen Begriffslosigkeit von Gefühlen kommt die begriffslose Sprache der Musik am nächsten. Kunst aber ist Form, begrenzte Form, Liebe dagegen zumeist ein brodelnder, ungestalteter Zustand, die innere Unendlichkeit ist ihr Kennzeichen. Hier beginnen denn auch die Probleme. Eine nicht präzis geformte, eine kunstlose Darstellung der Liebe würde uns nichts über die Liebe erzählen, könnte uns nicht trösten oder erschüttern, würde uns eher das Interesse an der Liebe vermiesen. Wenn es also Sinn hat, uns die Inszenierungen der Liebe in der Kunst vorzuführen, muss das Kunstwerk "gelungen" sein, muss es eine Ausdrucksform gefunden haben, die dem darzustellenden Sujet entspricht, es auf seine Weise ausdrückt. Ohne das Kriterium der Wahrhaftigkeit wird das nicht abgehen, ohne schmerzliche Erkenntnisse wohl auch nicht. Eine Kunst, die uns umstandslos in die Seligkeit katapultieren will, muss dies schon sehr (rosenkavaliersmäßig) raffiniert anstellen, dass wir mitzufliegen bereit sind.

Bereit mitzufliegen sind wir sicher, was die berühmten Inszenierungen der Liebe im heurigen Festspielsommer anbetrifft: ob es die antike Liebe ist oder die mittelalterliche Liebe. Wir sehen Medea gegen Jason rasen, Orest und Pylades einander überbieten und Donna Elvira wegen Don Giovanni leiden, wir sehen wie Dido und Änaeas einander lieben und sich trennen, wie Tristan und Isolde aneinander zugrunde gehen, schließlich: wie ein Troubadour stirbt, sobald er sein Ideal einer Fern-Liebe verrät. Wir wollen diese Fäden aufnehmen und uns fragen: Wie sehen die Inszenierungen der Liebe aus, wenn die Sache sich zuspitzt und wir nicht mehr Liebes-Paare oder Liebes-Konstellationen dargestellt bekommen, sondern den radikalen Zustand der Liebe selbst, das totale Liebes-Gefühl des einzelnen, vereinzelten Menschen? Wenn keine blutig-lebendige Auseinandersetzung mehr stattfindet, sondern wenn der Radius der Begegnungen einschrumpft, der Liebes-Ort sich verengt und einschränkt auf die Innerlichkeit eines "liebenden Subjektes"? Welche musikalische Form wäre diesem – notabene sehr modernen – Gefühl adäquat, gibt es überhaupt eine kontrollierte, geordnete Form dafür? Normalerweise hat die sich verströmende Innerlichkeit, haben Liebesnot und Liebestod, einsame Ekstasen und rasende Frauen, große Gefühle und Gesten ihre formale und ästhetische Erfüllung im musikalischen 19. Jahrhundert gefunden. Wir wollen uns aber bei Werken der Moderne umsehen, bei Werken des 20. Jahrhunderts, weil sich da ein interessantes Problem stellt: Einerseits ist nicht zu erwarten, dass das unbedingte, leidenschaftliche, Liebesgefühl ausgestorben ist – wir sehen es als anthropologische Konstante an, es wird in jeder Generation wieder neu erlebt, obwohl es uralt ist – andererseits haben die "großen Gefühle" in der Ästhetik der Moderne so recht keinen Platz mehr. Nach Wagner misstraut man der pathetischen Geste, das Zeitklima änderte sich, es versachlicht, die Temperaturen werden kälter, nach den Erfahrungen zweier Weltkriegen erst recht. Wie sollte das nicht in die Liebesbeziehungen und in die Formen ihrer Darstellung hineinspielen?

Ich habe drei Kompositionen herausgesucht, die uns darauf eine Antwort geben können: "Erwartung" von Arnold Schönberg (1909) Dann – hier kommt auch die Antike ins Spiel – die "Penthesilea" von dem Schweizer Othmar Schoeck, 1924/25 komponiert, "nach dem", wie es in der Partitur heißt: "Trauerspiel von Heinrich von Kleist in einem Aufzug". Und zuletzt einen Zyklus von 21 Gedichten, die der ungarische Komponist György Kurtag 1976-1980 vertont hat. Es wird uns nicht Wunder nehmen, dass bei allen dreien dieser sehr verschiedenen Kompositionen eine Frau-

enstimme im Mittelpunkt steht. Unsere abendländische Tradition hat der Frau immer schon die größere Gefühlsfähigkeit zugesprochen und auch die Fähigkeit, diese ungefiltert "herauszulassen". – im Gegensatz zum abgepanzerten, gefühlbeherrschten Männlichkeitsideal; zudem hat die Bevorzugung der Frauenstimme wohl auch ihre spezifischen musikalischen Reize: Die größere Emotionalität der Frau erlaubt dem Komponisten ausgefallenere, extremere Klangmittel, ohne dass er auf "Wahrhaftigkeit" verzichten müsste.

Bevor wir uns diesen drei Musikbeispielen im einzelnen widmen, möchte ich einen Exkurs vorausschicken, der es uns erlaubt, uns in die "modernen" Seelenverhältnisse, die hier komponiert werden und besondere Formkonzeptionen verlangen, einzufühlen.

In allen drei Werken handelt es sich um die Liebe allein, um die Inszenierung einer totalen Liebe, der Liebe als Passion – nicht pazifizierbar und deshalb zerstörerisch, es geht hier um den Überschwang, die Überschreitung der Grenzen. Also nicht, wie schon angekündigt, um Liebespaare, nicht um Bewährtes wie Orpheus und Eurydike, Romeo und Julia, Tristan und Isolde, Othello und Desdemona, Pelleas und Melisande, oder wie immer sie heißen mögen. Es geht allein um das "liebende Subjekt". Dieses wollen wir kurz skizzieren, und zwar mit der Hilfe des Philosophen Roland Barthes und dessen unvergleichlichen postisch-analytischen Reflexionen zu diesem Thema mit dem Titel: "Fragmente einer Sprache der Liebe" von (?).

Die Szenerie ist folgendermaßen:

Wir sind immer in einem engen psychischen Raum: Hier das Ich, dort ein Liebesobjekt. Ein Blick, ein Anblick, eine Berührung des anderen hat dazu geführt, dass das Ich sich in einem Wahnzustand hineingedreht hat. Irgendwann, an einem Anfang, gab es die erfüllte Liebe, die Idylle, das gegenseitige Bekenntnis vielleicht. Dann haben sich, in einer nächsten Phase, Abwesenheiten des Geliebten ereignet, vielleicht ist eine dritte Person im Spiel? Die Qual und die Sehnsucht, das Warten und Erwarten, die Verzweiflung und die Angst beginnen, eine Spirale der Imaginationen. Schleifspurartig, manisch insistierend ruft sich das Subjekt in Erinnerung, was ihm die Erfüllung einst geschenkt hat. Ohne Veränderung und Entwicklung will es dieses einstige Glück wiederhaben. Daran bildet sich seine Liebesutopie, bald will seine Lust die Ewigkeit der Lust; das Liebesobjekt, der andere Mensch, verliert seine ihm gehörige Realität. Er muss in die Vorstellung der Liebenden passen. Die Idee, den anderen als "anders" wahrzunehmen, erschreckt. Aber auch die Welt wird vom Ich entwirklicht; sie wird unwirklich. Sie kann ihm also auch nicht mehr antworten; es gibt keine verläßlichen Zeichen mehr. Das liebende Subjekt ist der Angst ausgeliefert, dem Misstrauen, dem Missverständnis, der Eifersucht – Phantome, die in die eine große Angst münden, die Verlustangst, ein Todesangstgefühl, das seine Herkunft aus den – infantilen Primärängsten nicht verleugnen kann. "Das Infantile – sich von der Mutter verlassen sehen – geht brutal ins Genitale über", schreibt Roland Barthes. "Er liebt mich nicht; liebt mich zu wenig" und dergleichen. Barthes schreibt einen entsetzlichen Satz, der diese Ausweglosigkeit definiert: "Ich habe mich mit solcher Gewalt in den anderen projiziert, dass ich mir, wenn er mir verlorengeht, nicht mehr herauszuhelfen weiß ... ich bin für immer verloren." Die Innerlichkeit wird konstitutiv. Das Ich ist einsam, eingesperrt mit sich allein, aber es muss zugleich unaufhörlich reden, "narrative Wollust" ersetzt ihm den Dialog; es rennt gegen den eigenen Kopf, intrigiert gegen sich selbst. Es monologisiert. Da niemand es verstehen muss, lockert sich die Logik seiner Sätze, der "Diskurs der Liebe", heißt es, gleiche einem Mückenschwarm, die Gedanken sind ungeordnet, panisch, der Satzbau zerflattert. Das liebende Ich kommuniziert auch nicht mehr mit der Welt und ihren Apparaten; dadurch aber, dass es sich von der Sozietät entfernt, ist es erst recht auf sich zurück-

verwiesen. Es sitzt immer in der Falle des eigenen Systems fest, eines "Systems des Imaginären" (Barthes). Deshalb können die Lösungen, die ihm einfallen, um aus der Liebeskrise zu kommen, nur phantastische, phantasmatische Lösungen sein. Es entwirft Katastrophen-Szenarios, malt sich zum Beispiel Abreisen aus, Trennungen, den Rückzug, den Selbstmord, den Mord, den gemeinsamen Liebestod. Immer sind es pathetische Lösungen, Lösungen theatralischen Charakters. Immer sind es illusorische Lösungen. Alle Lösungen, die sich das gefangene Ich ausmalen kann, liegen innerhalb seines Systems des Imaginären. Dieses System kann es nicht ersetzen durch ein anderes. So steckt es im eigenen Innern fest, wird zur Beute seines Imaginären. Problem und Lösung nämlich sind miteinander identisch, denn es will ja auch nicht heraus, fürchtet sich vor dem Abklingen oder Verschwinden der Leidenschaft. Dieser Doppelknoten definiert den spezifischen Wahnsinn des liebenden Subjekts. Mit selbstquälerischer Lust sieht es sich auf einen Abgrund zutreiben; dort winkt die Selbstauflösung; endlich Lösung von der Last, verantwortliches Subjekt sein zu müssen. Im Ausströmen des Subjekts aber, so Roland Barthes, konstituiert sich erst das Subjekt.

Eine solche Pathographie liegt unseren drei Frauenpassionen zugrunde. Schönberg, Schoeck wie auch Kurtag legen Wert auf äußere Reduktion, auf die Verknappung der äußeren Form bei gleichzeitiger höchster Intensität des Ausdrucks. Gebärden, Gesten, Stationen stellen die Dramaturgie her. Die Texte bleiben im allgemeinen verständlich – trotz "Modernität" werden die Worte nicht in Phoneme aufgespalten, als musikalisches Material aufgefasst. Im Gegenteil: die Kompositionen bemühen sich alle um genaueste Einfühlung in den Text, um Steigerung des Textes, und das geht, sogar und vor allem bei Schönberg, bis ins Illustrative. Alle Werke sind Psychodramen, alle drei schildern das Sich-Ausströmen einer Passion, inszenieren den Vorgang, wie ein Subjekt sich des eigenen Ichs entledigt. Das kann emphatisch-offen enden wie in der "Erwartung", emphatisch tödlich wie in der "Penthesilea" oder in schrecklicher Einsamkeit festfrierend wie im Liederzyklus. Jedes Mal finden wir den Drei-Phasen-Takt der Liebesverzweiflung oder besser: das Moment der Reflexion, die Erinnerung ans Glück, die ins Präsens des Leidens ragt, bis dieses Leiden erneut und verstärkt das Bewusstsein okkupiert. Allen Komponisten gelingt es auch, den Widerspruch zu gestalten, der darin besteht, dass eine Geschichte eine narrative Kontinuität haben muss, dass aber gerade die katastrophische Liebe ein Zustand ist, der ohne Fortschritt in sich kreist und eigentlich nur explodieren kann. Immer ist auch ein Liebesobjekt vorhanden – einmal ist es schon tot, ein andermal wird es getötet, ein drittes Mal ist es virtuell vorhanden, als absolut gesetzte Referenz. Und wahrscheinlich kann man sagen, dass es in allen drei Werken die Urangst des Menschen ist, die Verlustangst, die den in sich brennenden Zustand des Sehnens, Hoffens, Leidens und des hilflosen Aufbegehrens heraufbeschwört, der schließlich in die Katastrophe mündet.

Hören wir als erstes in Schönbergs "Erwartung" hinein: MUSIK 1

Was passiert in der "Erwartung"? Äußerlich passiert nicht viel. Eine Frau läuft angsterfüllt durch den Wald. Sie sucht ihren Geliebten, findet ihn schließlich jenseits des Waldes, nahe beim Haus einer anderen Frau, aber er schläft nicht, wie sie zuerst meint, sondern ist tot. Ein "Gespräch" mit dem Toten beginnt, das einem Gespräch mit dem eigenen Selbst ähnelt. In einer Sprache ohne Grammatik und Syntax erfahren wir von der Symbiose, die sie mit dem Mann gelebt hat – "Ich wusste nur dich" – , und die nun als Lüge offenbar wird. Sie rast vor Eifersucht, die "weißen Arme" der anderen – einer "Hexe, Dirne" – vermischen sich visionär mit dem Rot fremder Küsse und dem Blut des Toten. Dann wieder verebbt der Anfall, die Frage nach der Zukunft scheint auf. Nur gibt es kein "morgen"; er war ja alles, ihr Licht, ihre Farben,

ihr Leben. Am Ende halluziniert sie seinen Kuss. Irgendwo bricht die Geschichte ab, in der Offenheit: "Oh bist du da – ich suchte..." hören wir noch von ihr. Dann taumelt sie – wie es in der Bühnenanweisung heißt, "in Entzückung aufschreiend, irgend etwas entgegen." Der Inhalt der "Erwartung" spiegelt sich in der Form. Wir haben ein Monodram bei Schönberg, in dem eine Frau monologisierend allein mit sich ist. Marie Pappenheim, eine junge Medizinstudentin, psychoanalytisch erfahren, hat ihm geschrieben, spontan, "lässig im Grase liegend", auf die Aufforderung Schönbergs hin: "Fräulein, schreiben sie mir doch einen Operntext... Schreiben Sie, was Sie wollen, ich brauche einen Text." Was entstanden ist, ist ein geradezu klassischer expressionistischer Text – ein wunderbares Angebot für den die traditionellen Formen aufbrechenden Schönberg dieser Zeit. Dementsprechend spontan reagierte er: Kaum wurde am Libretto etwas geändert, in knapp 17 Tagen war Schönberg mit der Vertonung fertig.

In der Angst hat man – nicht zu Unrecht – ein Hauptingredienz des Expressionismus erkennen wollen und das Grundgefühl in der "Erwartung" ist sicherlich die Angst; vor allem ist die Liebe der Frau in ein Stadium getreten, wo sie sich mit der Angst vermischt hat. Ihre Angst nun wird in verschiedenen Stadien durchinszeniert – Angst jagt die Frau durch den vom Mondlicht beschienenen Wald, sie fürchtet sich vor den Bäumen, Wolken, Sträuchern, vielleicht Tieren. Sie zerreißt sich Haut und Kleider an den Dornen. Immer beschwört sie das einstige Glück, die Küsse, den Frieden eines Gartens hinter Mauern. Schließlich stößt sie erschöpft an "jemanden", ertastet sich Blut – oder ist es das Blut ihrer eigenen Hände? – hofft, dass das Gespenst verschwinde, zerfließe, findet "es" dann doch lebendig, mit Haut, Augen, Haaren. Aus dem "es" wird "Er". Dann werden wir Zeuge einer Flut von Affektwallungen, von stufenlosen Übergängen zwischen Verzweiflung, Eifersucht, Hysterie, Aggressionen, Halluzinationen. Das "Imaginäre" der Frau verselbständigt sich, tritt uns als Pandämonium von Gefühlsfetzen und -nuancen entgegen. Wir sind in ihrem Innenraum, dieser ist absolut gesetzt. Es gibt keinen Außenbezug, keine Außenkontrolle. Auch die Natur, die der Frau begegnete, ist nur sichtbar gemachte Innenwelt. Und wissen wir denn, ob ihr Geliebter tatsächlich da ist und tot? Oder nur ihr Phantom? ("Wie kannst du tot sein? Überall lebtest du... Immer, immer warst du bei mir... Eben noch im Wald..." "Dein Blut tropft noch jetzt mit leisem Schlag... Dein Blut ist noch lebendig."). Die Wirklichkeit ist entwirklicht, fratzenhaft grell aufleuchtend, dann wieder schattenhaft bedrohlich. Szene und Seele sind eins. Die genau notierten Farb- und Lichtwechsel entsprechen den Irrlichtern ihrer Imaginationen und Körperhaltungen. Endlich dämmert der Morgen, ihr Alleinsein wird ihr bewusst, ihre Verlassenheit. Am Schluss die Transfiguration. "Dein Kuss wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht... meine Lippen brennen und leuchten dir entgegen..." Leuchtvokabeln und ein Hochziehen des Orchesterklanges erinnern ans Urmodell des Liebestodes, an Isoldes Verklärung des Geliebten. Stirbt die Frau hier auch? Jedenfalls ist das liebende Subjekt am Ende des symbolischen Irrweges durch den Wald angelangt, hat sich gleichsam verströmt in der Liebesangst. Ihre letzten Worte freilich beunruhigen wieder: "Oh bist du da, ich suchte." Man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das "System des Imginären" die Frau derart im Griff hat, dass die Tortur wieder von vorne beginnen könnte. "Ich suchte": Will sie ihren Geliebten wieder im Wald suchen gehen? Mündet das Ende des Monologs in den Anfang der "Erwartung"? Die Liebespsychose kennt keine Entwicklung und kreist in sich selbst.

Ein "Psychogramm" habe er komponieren wollen, meinte Schönberg, das auf eine halbe Stunde ausdehnt, was sich in einer Sekunde der höchsten seelischen Erregung abspielt. Dass für eine Liebespathographie dieser Kürze ein romantisches Riesenorchester nötig war, mag zunächst verblüffen. Wie anders aber sollte die Musik fähig sein, all die wechselnden Bilder und Geräusche der Natur, des Lichtes, der weibli-

chen Nervosität ausdrucksvoll und suggestiv zu inszenieren als durch nuancierte Klangfarben und Klangmischungen? Celesta, hohe Flöte, Flageoletts zum Beispiel verkörpern die Mondlandschaft, in scharf akzentuierten Posaunenstößen verdichten sich die Angstzustände (Helmut Kirchmeyer). Andererseits stellen sich einem Komponisten, der einen Text vor sich hat, der mit harten Schnitten arbeitet, Formfragen. Die dissoziierte Rede der Frau zwingt Schönberg geradezu, ein Formgesetz zu verletzen, das ihm sonst so viel wert war – die Idee der entwickelnden Variation. Immer folge Neues von jähester Veränderung, sagte Anton Webern von der "Erwartung". In der Tat: Statt des zeitgemäß-elegischen, impressionistischen Gleitens von einem Seelenzustand zum anderen (Hofmannsthal, Maeterlinck) kennt die "Erwartung" nur den sprunghaften Schnittwechsel. Fast zu jedem Satz gibt es eine verschiedene Anweisung ("zögernd ... in plötzlicher Angst ... horcht in den Wald, beklommen ... ringt die Hände, sieht zurück... kauert nieder, lauscht...), fast zu jeder Bewegung gibt es eine musikalische Mikrozelle. Sie sei athematisch, chaotisch, wurde der Musik der "Erwartung" deshalb immer vorgeworfen. Nur die Großform eines einzigen Aktes und einer tragenden Hauptstimme – die Singstimme ist immer Hauptstimme – kann noch verbürgen, dass hier eine "Geschichte" erzählt wird – eine Liebesgeschichte, die der Liebenden selbst zu erzählen nicht möglich ist.

Othmar Schoeck wählte für seine Kleist-Vertonung der "Penthesilea" ebenfalls das große Orchester, allerdings in ungewöhnlich abdunkelnder Besetzung: mit acht Klarinetten, vierfachem Blech, einem Stierhorn, nur vier solistischen Violinen, aber mit zwei Klavieren. Der Komponist hat vom "Penthesilea"-Stil gesprochen. Dass dieser Stil seine Inspiration durch das extravagante Libretto erhielt, wird niemanden verwundern. Schoeck hatte, selbst in einer Liebeskrise steckend, jenen Kleist gewählt, der mit einer Radikalität ohnegleichen das absolute Gefühl gedichtet hatte, der die Antike der deutschen Klassik entrissen und die dunkelsten Zusammenhänge zwischen Eros und Gewalt, Liebe und Tod in ein Drama geholt hatte. Diesem atemlosen Text unterwirft sich der Komponist nun einerseits – "kein Komma, das nicht bei Kleist steht", andererseits streicht er ihn auf ein Viertel zusammen, stellt Verse um, schiebt Verse ein, dass es die Philologen nur so gegraust hat – dem Geist nach aber bleibt Schoeck überaus nahe an Kleist.

Sie kennen das Sujet:

Achill hat die Amazonenkönigin Penthesilea im Kampf besiegt. Als sie aus ihrer Betäubung erwacht, will sie jedoch nicht fliehen: "Ich will ihn ja, ihr e'wgen Götter! – nur an diese Brust will ich ihn niederziehn." Sie verliert sich in delirierenden Vorstellungen, will Berge aufeinandertürmen und sich die Sonne holen. Der feindliche Mann taucht auf, entpuppt sich als Liebender. Auch ihm ist die Realität abhanden gekommen, er vergisst seine kriegerischen Ziele, die beiden bekennen sich zu ihrer Liebe, feiern ein Liebesfest. Die Idylle ist kurz, der Krieg geht weiter, sie werden auseinandergerissen, noch uneins darüber, wer wem in die Heimat zu folgen hätte – die Frau dem Mann oder der Mann der Frau. Aus der Uneinigkeit über die Unterwerfung entsteht ein Missverständnis. Der Mann, bereit, den Liebesgesetzen der Frau nachzugeben, will sich ihr in einem nochmaligen Zweikampf stellen, waffenlos, um sich besiegen zu lassen. Sie weiß das nicht, rast vor Wut über seinen vermeintlichen Liebesverrat, fährt ihm mit dem "ganzen Schreckenspomp des Krieges" entgegen, tötet den Wehrlosen, hetzt die Hunde auf ihn, schlägt ihm, besinnungslos, die eigenen Zähne in den sterbenden Leib. Als sie wieder bei Bewusstsein ist, erfährt sie die Wahrheit. In einer übermächtigen Willensanstrengung begeht sie Selbstmord: "Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder, /Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, mir ein vernichtendes Gefühl hervor." Dieses "vernichtende Gefühl", zu

Stahl geworden in der "Glut ihres Jammers" wirkt als Dolch, mit dem sie sich den Tod gibt.

Penthesilea, die Gepanzerte, ist so verwundbar und gleichsam ohne schützende Haut wie nur je eine Liebende. Sie braucht nicht einmal mehr die kleinste Verwundung – wie zum Beispiel noch Melisande –, um zu sterben: alle motivierenden Vorwände fallen weg, ihr genügt das eigene Gefühl. Nachdem der Geliebte ihre Beute geworden ist – der magische Vorgang des Sich-dem-anderen-Einverleibens wird hier wörtlich genommen und was trennt schließlich, außer der Heftigkeit, Küsse von Bissen? – wird sie selbst, ebenso wortwörtlich, Beute ihres Imaginären. In der Tat war das Liebesobjekt Achill ihr in jedem Sinne zugeordnet. Mythisch wie strukturell gehören die Besten und Schönsten immer zusammen, nicht anders als bei Tristan und Isolde. Wie sollte sie ihn nicht lieben, in der Liebe verabsolutieren, ihn dergestalt entwirklichen und dann nicht mehr verstehen können? Das Missverständnis, das zu seinem Tod führt, hat seine eigene innere Logik. Penthesilea kann auch nicht mehr auf die Vernunft der Welt hören – auf keinen Rückruf oder Erklärungsversuch von seiten der Amazonen –, sie rotiert in ihrem System, ist dem Dialog nicht mehr zugänglich. Das Phantasmatische nimmt seinen Lauf. Das Skandalöse an Kleist/Schoeck liegt eigentlich nur darin, dass das Phantasmatische, das Reich des Wahnhaften, als szenische Realität manifest wird, in Handlung übertritt, statt innerer Vorgang, Wahn-Vorstellung zu bleiben. Penthesileas letzter Gesang besteht aus einem einzigen, aus der Tiefe emporsteigenden, von den Streichern intensivierten Melodiezug, den die Bläser und, kaum hörbar, die beiden Klaviere in ein dunkles Leuchten gebrochener Akkorde hüllen (Jürg Stenzl). Am Ende ist die Frau allein mit ihrem "vernichtenden Gefühl", der "Diskurs" ihrer Liebe ist, was er schon immer war: ein Monolog, Selbsterfüllung des totalen Subjekts.

Hören wir diesen Schluss: MUSIK 2

"Die Oper bringt das Wesentliche von Kleists Drama. Sie ist eigentlich ein großes Finale", behauptete der Komponist. Auch formal bestätigt sich der Finalecharakter: Schoeck macht aus dem Einakter eine einzige, überdimensionierte Szene, indem er noch die letzten inneren Gerüste, die Einteilung in Szenen streicht. Wahrhaft ein Extremismus der Großform – aber eben die einzig richtige Antwort auf den Extremismus des Sujets. Und dann hat Schoeck etwas sehr Kluges über die Vertonung selbst gesagt: "Auf der Sprechbühne geht die Kleistsche Sprache zu rasch vorüber und wirkt deshalb zu klein. In der Oper werden die Worte vergrößert, denn es ist mehr Zeit für sie vorhanden. Kleist muss dem Zuhörer bewusst werden." Schoecks "Penthesilea" gibt uns ein Kleist-Konzentrat, in dem die wichtigsten und schönsten Stellen mit der Musik sozusagen "herangezoomt" werden. An den Grenzen der Tonalität, entsteht so eine Physiognomie von wilder Schroffheit, von ständiger Exaltation und Expressivität. Das Stück müsse vorüberrauschen wie ein Sturmwind, so dass man überhaupt nicht zum Aufatmen kommt und erst am Schluss aus der Spannung entlassen wird, sagte der Komponist. Wie hat er aber diese Spannung erzeugt? Das Stock besitzt insgesamt große Dynamik, trotz dieser unbestreitbaren Dynamik aber vermittelt es den Eindruck innerer Stauung. Es kommt so recht kein Gefühl für Kontinuität auf. Offenbar geht es wieder darum, den Zustand auswegloser Innerlichkeit zu artikulieren, das Rasen auf der Stelle, das für das liebende Subjekt so charakteristisch ist.

Die wesentlichen Bauteilchen des Stückes sind die Ostinato-Figuren. Sie sind es, die den Eindruck von Stillstand im Rasen suggerieren, Elemente pochender Unruhe, die wiederkehren, statische Elemente. Deutlich haben sie symbolhaft verhängnisvolle Funktion. Der Ostinato kennzeichnet den Penthesilea-Stil. Nur im emphatisch-diatonischen Unisono des – später eingefügten – Liebesduetts der Protagonisten

wird diese Unheilsfigur einmal aufgehoben, als gönnte die Musik den beiden die Illusion der erfüllten Liebe für ein paar lyrische Augenblicke. Sonst dominieren Formeln, die das Archaische, Unerbittliche, Unverbundene betonen: das Rhythmische, nicht das Melodische, das vom Deklamatorischen ohnehin häufig durchbrochen wird. Immer akzentuieren scharfe, konvulsive Schläge und Tonballungen das Geschehen. Motive prallen eher kontrastreich aufeinander, als dass sie schmelzend verbunden würden. Intervallkonstellationen, rhythmisch profiliert und expressiv, kehren wieder, führen an kein Ziel, und die Klänge entbinden keine Fortschreitung, auch wenn sie auf verschiedenen Stufen erscheinen. Die reine Expression wird freigesetzt, ein gleichsam strukturlos gewordener Zustand reiner Empfindung, des "absoluten Gefühls". Das absolute Gefühl aber ist das pathologische, das auf Vernichtung und Selbstvernichtung hindrängt, das die Stauung lösen muss in der Katastrophe.

Und noch einmal geht es katastrophisch zu: diesmal um 1976: Eine Frau leidet unter der Liebe. Wir erfahren davon nur in Bruchstücken, in Bildern, die Zustände der Erregung und Unruhe vermitteln. Abgerissene Verszeilen enthalten halb enigmatische Botschaften – der Mann, den sie leidenschaftlich liebt, scheint dem Totalanspruch dieser Liebe nicht gewachsen. Sie zieht alle Register der Angst, der Einsamkeit und der Kälte der Welt. "In einem Raum von sechs mal vier Metern, unter 60.000 Atmosphären Druck der Einsamkeit, mit 400.000 Grad Fieber von unerfüllten Wünschen – friert ein Mensch." Dann die des Erotischen, des Exhibitionistischen: "Meine Haut – rot geworden, verbrannt unter deinen Küssen. Dein Gesicht – bleich geworden vor verhaltener Begierde." Sie schwankt zwischen Hoffnung und Verzweiflung, ihre Rede ist Klage: "Die schmale Nadel der Qual durchsticht mir das Herz. So sterbe ich." Entsetzt muss sie schließlich erfahren: "Die Erlösung suche ich in dir. Und finde – den Sturz". Mehr erfahren wir nicht. Die Aufzeichnungen, die dem Sendschreiben einer Heiligen oder einer Häretikerin ähneln, stammen aus ihren nachgelassenen Papieren. Die Schreiberin, die den Namen R.V. Trusova erhält, ist selbst in einem ekstatischen Sinn bereits tot, oder besser – "selig", entschlafen, verewigt. Die Trusova ist gleichsam die Frau aus der "Erwartung" – in einem Raum post mortem.

György Kurtag hat diese Geschichte für einen Sopran mit Kammerensemble vertont, hat dafür die Gedichte einer Freundin genommen, der russischen Dichterin Rimma Dalos. Der Vermutung, dass es autobiographische Gedichte sind, und dass der Komponist selber jener Mann ist, der das Leiden der Frau verursacht hat, darf stattgegeben werden. Die Camouflage gehört zu den bewährten Mitteln der Selbst-Inszenierungen der Liebe.

Kurtags Musik erschließt sich dem Hören unmittelbar – wohl deshalb, weil er immer in der Tradition des "Espressivo-Musizierens" geblieben ist. "Kurtag versucht, mit den wenigsten Noten und mit den wenigsten Instrumenten alles zu sagen", charakterisierte Hartmut Lück seinen Stil. Knapp in der äußeren Form, aber von großer innerer Fülle, reduziert in Gestus und Länge, aber von hoher Expressivität produzieren seine Stücke immer jene spezifische existentielle Gespanntheit, die auch die "Botschaften der entschlafenen Trusova" kennzeichnen. Das kürzeste Einzellied dieses Zyklus dauert nur 15 Sekunden. Komponiert wird außerordentlich textnahe, suggestiv: die Texte der verlassenen Geliebten kommen der Ästhetik Kurtags entgegen. Sie sind eigentlich nur Gesten, haikuartige Gebilde, die nichts von den Traditionen der "russischen Seele" verraten, die so gern sentimental wird. Innere Spannung ist da, gedrängter Ausdruck, es sind Erregungszustände, denen wir den Verlauf einer Leidenschaft nur ungefähr abnehmen können.

Die Lieder sind in drei Gruppen oder Liederbündel geteilt. Sie beginnen mit dem Bericht einer Frau über ihr Abrutschen in die Einsamkeit. Noch aber gibt es Splitter der

Außenwelt, Andeutungen von Realität. Das lyrische Ich beschwert sich über die Lüge, die Heuchelei, allerlei Ränke. Wahrscheinlich ist die Frau betrogen worden von ihrem Geliebten, jedenfalls beginnt ihr Delirium. Sie verrennt sich nun in ihr Verlangen, klammert sich an die "restliche(n) Brocken des Vertrauens /eingeklemmt zwischen zwei Küsse". Im "unerträglichen Präsens zwischen Referenz und Anklage" schwebend (Barthes), wo der noch anwesende Geliebte schon als abwesend erfahren wird, brennt die Sehnsucht in ihr und macht sie zugleich frieren.

"Eine kleine Erotik" nennt sich die zweite Liedergruppe. Hier gibt es nur noch "Fieber, Fieber, Fieber --- Fieber der Begierde... In deinem Kuss finde ich keine Erlösung – – nur Gift". Es gibt die Liebesvereinigung, es gibt Sexualität, aber wir wissen nicht, ob sie nur imaginiert ist, es gibt auch kleine, ins Skurrile gezogene Obszönitäten, zum Teil für Stimme solo. Die Liebende scheint sich zu überschlagen in der Verzweiflung, bietet sich an, prostituiert sich vielleicht. Die Lulu der Dachkammer ist thematisch nicht so weit entfernt. "Bittere Erfahrung – Süße und Kummer" ist der dritte Abschnitt überschrieben. Hier finden sich nur mehr wirre Gefühlsstationen, Assoziationen, Bilder, Selbstgespräche, gefasst in immer kürzere Zeilen, in Miniaturen. Nur die gewisse Dramaturgie ist noch spürbar, auf die jedes liebende Subjekt fixiert ist: die Erinnerung ans gewesene Glück. Für die Trusova war es die pure Anwesenheit des Geliebten, ob er sie nun liebte oder nicht. Mit der Erinnerung aber erlebt sie die Schmerzen des Verlustes wieder und bricht in Anklagen aus: das Lamento der Ariadne Monteverdis ist nicht so fern. Irgendwann scheint die Verzweiflung einer Resignation Platz zu machen. Die Liebende findet in die Einsamkeit des Anfangs zurück, ohne "Fieber" freilich, dafür mit dem bodenlosen Gefühl, dass alles auf sie selbst zurückfällt, aufs Subjekt. Die Liebe zu zweit war eine Illusion. Diese wachsende Einsamkeit vollzieht die Instrumentation mit. Während am Anfang der Lieder noch das gesamte Kammer-Ensemble-Instrumentarium beteiligt ist, verstummen im mittleren Teil schon einzelne Instrumente oder ganze Gruppen. Im letzten Lied wird die Gesangsstimme nur noch vom Horn und vom Kontrabaß begleitet, der mit einem langgezogenen Mikrointervall-Glissando abwärts das Werk beschließt. In ein Nichts hinein. In einer Partitur aus dem 19. Jahrhundert würde man hier die Vortragsbezeichnung "ersterbend" finden. Auf das "Ersterben" zielte wohl der ganze musikalische Grundplan des Werkes, der damit dem Insichbleiben einer Leidenschaft folgt, die immer mehr zu bloßen Seufzern verkümmert.

Hören wir die letzten drei Lieder: MUSIK 3

In der Inszenierung ihrer Liebe, in ihren Gesten und Haltungen und Stimmungen gleichen sich unsere drei Frauen. Die Russin Trusova, hat sich, wie alle großen Liebenden, so in den Geliebten hineinprojiziert, dass sie sich nicht mehr herauszuhelfen weiß und für immer verloren ist und gehört damit in die Tradition jener, die sterben, wenn sie lieben, nicht anders als die "Frau" in der "Erwartung" oder die Amazone Penthesilea. In die Zeitlosigkeit der russischen Liebesmonologe ragt nur eben jene "fassbinderartige" Gefühlskälte zwischen den Geschlechtern, wie sie in dieser Form vielleicht erst nach den Zerstörungsorgien zweier Kriege zu fassen war. Diese grundsätzliche, strukturelle Verwandtschaft der Liebes-Inszenierungen wird von den Mitteln ihrer Gestaltung bestätigt Dem ortlos – und fast auch objektlos – gewordenen liebenden Subjekt der Moderne entspricht als Form das Monodram. Das ist evident für Schönberg, er nennt die "Erwartung" ein Monodram. Das gilt für die Oper "Penthesilea", die Schoeck auf ein einziges riesiges Finale, auf ein Monodram mit Nebenstimmen zusammenzieht, und das gilt, schaut man genauer hin, auch für Kurtags Liederzyklus. Ihr punktueller, nach imaginären Situationen geordneter Ablauf verrät ihren heimlichen szenischen Charakter, wir haben eine Moment-Dramaturgie, befinden uns auf der inneren Bühne einer Person. Das Monodram ist

eine Kunstform, die dem inneren Theater des Subjekts, dem Psychodrama seiner Imaginationen entspricht, weil sie die Zusammenhanglosigkeit von wirren Gefühlen als Folge von dramatischen Momenten – einer Dramaturgie von Momenten – zu inszenieren imstande ist. Die potentielle Endlos-Form des Monodrams ist die adäquateste Form, um der inneren Unendlichkeit der Liebe Ausdruck zu verleihen. Und mehr noch: Die Form selbst müsse ein Ausdruckswert sein, sagte der Komponist Wolfgang Rihm einmal, und dies scheint uns hier eingelöst. Der Ausdruckswert, den das Monodram als Form besitzt, zeichnet das Verströmen des Subjekts in der Liebe – das "Wesen" der Liebe – noch einmal auf eigene Weise nach. Deshalb sind alle drei Kompositionen wahrhaftig, sind sie künstlerisch "gelungen". Die Form des Monodrams erzählt uns aber auch von der Ausweglosigkeit dieser Liebe, sie verheimlicht uns nicht deren selbstischen, selbstinszenatorischen Charakter. Ohne ein Gegenüber, das eingreifen und helfen könnte, begegnungs- und einspruchslos, mit Gesten, Worten und Handlungen, die immer nur auf sich selbst verweisen, bleibt eine solche Liebe deshalb – trotz aller szenischen Ausdrucksmittel, die man seit dem Expressionismus und bis hin zu Robert Wilson kennt – letztlich unsichtbar. Im Leben ist der totalen Liebe nicht zu helfen. Gerade deshalb und umso mehr aber ist sie auf ihre Inszenierung durch die Kunst angewiesen.