

Letzte, äußerste Dinge

Wolfgang von Schweinitz' "Patmos", inszeniert von Ruth Berghaus

MÜNCHEN. Jede Epoche mag – wie ein großer Historiker meinte – unmittelbar zu Gott sein; jedenfalls grenzt jedes Leben unmittelbar an den Tod. Den Tod besprechen (im magischen Sinne) und bedenken viele Kunstwerke. Viele Künstler, gerade heute, sind, gleichsam in Angstlust, an diese Thematik gebannt. Sie bringen lauter "letzte" Werke hervor – vielleicht von Jugend an: ein langes, tätiges Leben lang. Darüber ist nicht zu spotten. Apokalyptisches Grauen kann überall und jederzeit wahrgenommen werden. Die Befürchtung, Tod als individuelle Transsubstantiation im "heilen" Naturkreislauf sei außer Kraft zu setzen durch ein katastrophales Ende aller, ist kein leerer Wahn. Weltende, "Weltgericht", markieren Geschichte. Indem es eschatologisch auf die Hinfälligkeit und Finalität des Irdischen zielt, ist das Christentum, anders als "natürliche" Religionen mit zyklischen Vorstellungen, ans Kreuz der Geschichte geschlagen.

Ein schriftgelehrter und dichterisch inspirierter Autor, als ein "Johannes" in die Überlieferung eingegangen, schrieb auf der Insel Patmos ein Buch, das, als "Offenbarung", der Bibel einverleibt wurde – an bevorzugter Stelle, nämlich als Ende, Ausblick, gewissermaßen als Summe und "Krönung" der heiligen Schriften. Man darf sich diesen "Johannes" (der mindestens eine Generation jünger war als die Jünger Jesu) als ziemlich ausgeflippten Typ vorstellen. Vielleicht gab es auf der Insel berauschende Kräuter oder Pilze, die das "seherische" Vermögen beeinflussten. Allerdings war die "Offenbarung" keineswegs nur Produkt der Inspiration, vielmehr auch eines der Kompilierung. Es setzt sich nicht zuletzt aus mitgebrachtem Bildungsgepäck zusammen – dem Fundus hellenistischer, vorderasiatischer, jüdischer Motive und Elemente, wie sie als babylonisches Gewirr sektiererisch diversifizierter geistiger Staubteilchen im antiken Raum schwirrten. Ungeachtet einer deutlichen "dramaturgischen" Arbeit und frappanten Analogiestrukturen ist die "Offenbarung" ein dunkles,

schwer zugängliches Buch. Selbstverständlich erlangte es nicht die Popularität der meisten anderen Bibelteile (schon gar nicht der vom Leben Jesu handelnden). Es wurde aber auch relativ wenig zum Gegenstand erbitterter dogmatischer Auseinandersetzungen – wohl auch deshalb, weil sein Inhalt vom 2. Jahrhundert an als weniger aktuell, als “jenseits” kirchlicher Aufbaugeschichte angesiedelt, betrachtet wurde. Weltgerichtsdarstellungen spielten dennoch, zumal im Mittelalter, eine große Rolle in der sakralen Ikonographie.

Als “handlich” gemachter Liturgiebestandteil figurierte Apokalyptisches im “Dies irae” der Totenmesse (unscheinbarer auch z. B. im Credo). Die erratische, einschüchternde und zudem sententiöspredigend durchwachsene Bilderflut der “Offenbarung” wurde als komplettes “Drama” vermutlich erstmals angegangen von dem spätromantischen österreichischen Komponisten Franz Schmidt in seinem Oratorium “Das Buch mit sieben Siegeln” (1936), ein früher außerhalb Österreichs ziemlich unbekanntes, letzthin häufiger zu hörendes Werk von hohem Rang. Es unternimmt den Versuch, die Apokalypse “nahezubringen” – sie in aufwühlenden, expressiven, farbensatten tönenden Tableaus zu “verlebendigen”. Da klingt dann die “Stimme des Herrn” wie weiland Wotan. Die Idee, mit gleichsam barockem Faltenwurf und selbstsicherer (Ton-)Sprachmacht des “ganz anderen” habhaft zu werden, mutet zutiefst antimodernistisch an. Nach Auschwitz wäre eine konträre Sicht auf den Stoff denkbar, wie sie der estnische Komponist Arvo Pärt vermitteln könnte: Apokalyptisdarstellung in äußerster, unpersönlicher Diskretion, als minimalistische, in unberührbarer Trauer leiernde Litanei.

Etwa in der Mitte zwischen den Extremen Schmidt und Pärt bewegt sich die “Patmos”-Vertonung des 37jährigen Wolfgang von Schweinitz. Besser gesagt: Sie ergeht sich gerade nicht in Moderation von Gegensätzen, sondern macht sich – zugespitzt gesagt – alle nur denkbaren Extreme zu eigen. In dieser Radikalisierung gehört sie zum Außerordentlichsten, was gegenwärtige Kunst hervorbrachte. Sie weckt dabei durchaus widersprüchliche Gefühle: Erregung und Lähmung; Bewunderung und völlige Ratlosigkeit, ja Aggression. Sie spaltet, wie kaum sonst ein Musiktheaterwerk der letzten Jahre, die Rezipienten in zwei Lager.

Schweinitz' literarischer Mitarbeiter D. E. Sattler hatte offenbar den ebenso exzentrischen wie genialen Gedanken, daß für die Musikalisierung kein Jota des Offenbarungstextes in der Lutherübersetzung gestrichen werden dürfe. So ist "Bearbeitung" und "Einrichtung" der sperrigen Materie prinzipiell versagt – derlei betrifft im Resultat nur die Verteilung auf Sänger-"Rollen" (und den Einbezug von tanzenden Personen). Das ändert nichts an der schier übermenschlichen Aufgabe, den Text mit Haut und Haaren kompositorisch zu realisieren. Schweinitz, dessen frühere Werke kaum von ähnlichem künstlerischen Rigorismus geprägt waren, tut dies auf bewundernswerte, einzigartige Weise. Seine "Patmos"-Musik steht in ihrer marmornen Monumentalität fast außerhalb dessen, was heute sonst komponiert wird.

Sie zwingt die Endzeitvision gleichsam in einen geschichtslosen musikalischen Raum hinein. In diesem Hochdruckkessel werden die Klänge zerstäubt und bilden neue, rätselhafte Gestalten. Tonale Strukturen werden nach einem esoterischen Modulationsplan verfremdet und ins Schlierig-Nebelartige verflüchtigt. Zugleich herrscht eine ständige Überspannung, sozusagen eine Dauer-Exstase, die folgerichtig in emotionsferne Stasis umschlägt: erstarrtes Magma. Man könnte auch sagen: Angesichts der Apokalypse ist eine "Haltung" mit weit aufgerissenen Augen konstruiert. Freilich gibt es keine naturalistischen Schreckensschreie und wenig Tonmalerei (wo Schweinitz derlei noch bringt, als Posaunengetön oder Kriegslärm, mutet die Partitur am schwächsten an), sondern eine "objektivierte" Ebene des piedestalartigen Tönens, des zumeist angestregten, einhämmernden und in seiner Dauerwirkung lähmend-narkotisierenden Singens. Wir begreifen: Die johanneischen Visionen sollen nicht "konsumierbar" gemacht werden. Apokalypse ist das schlechthin Inkommensurable. Schweinitz komponiert den namenlosen Schauer mit. Es gelingt ihm, spektakelnde Horror- und Gruselassoziationen ganz weit wegzurücken und seinen Gegenstand als so groß und unnahbar erscheinen zu lassen, daß er dem Maß menschlicher Gefühle entzogen ist. Daß so etwas mit musikalischen Mitteln zu erreichen ist, zumindest als Ahnung und Annäherung, ist eines der Paradoxa, zu denen große Kunst fähig scheint.

Man kann Schweinitz' und Sattlers Umgang mit dem Stoff als profoundly "fromm" and ehrfürchtig betrachten. Da es sich um ein Theaterstück handelt ("Azione musicale" in 7 Akten, Spieldauer: dreieinhalb Stunden), obliegt es der deutenden Inszenierung, den Hermetismus des Geschriebenen szenisch aufzubrechen. Damit war bei der vom Staatstheater Kassel zur Münchner Biennale beigetragenen Uraufführung die Regisseurin Ruth Berghaus betraut. Sie fügt dem Rigorismus des Werkes ihre eigene Radikalität hinzu, die sich mit jenem eng berührte, ihm aber auch gegenläufige Energien zuzuführen vermochte. Angelegt bei Sattler und Schweinitz ist der Zwittercharakter der Endzeitvision, die den Schrecken vor dem Künftigen bestreitet aus der Rückwärtssicht auf die vorhandene Schreckensgeschichte von Welt und Menschheit. Das wäre dann der "materialistische" Aspekt (oder Kern) apokalyptischen Denkens: daß der Weltlauf so, wie er ist, sein Ende betreibt. Oder auch: das Ende ist lange (immer?) schon dagewesen und alle Geschichte gleichsam posthum.

So geht es Ruth Berghaus darum – analog zu "Johannes" und den aus seiner auf die Insel mitgebrachten Aktenmappe hervorgezogenen Dokumenten, Bildern, Souvenirs – den alltäglichen Realitätsmüll zu "apokalyptischen" Zeichen zu kondensieren. Keine außerweltliche Inferno-Imagination, kein Spuk, keine feierlich-religiösen Ikonen.

Hans-Dieter Schaal baute in den Kongreßsaal des Deutschen Museums seine von vier Gerüsttürmen flankierte Architekturlandschaft mit geöffneten Gräbern hinein. In, aus, und zwischen diesen agieren Chor, Kinderchor, Solisten und Tänzer wie Tote auf Urlaub oder wie ein sämiger Hexensabbath. Die Kinder tragen Schulranzen, werden verprügelt, zu kollektiver Formation gezwungen, abgerichtet: freudlose Kinderheit, das Ende im Anfang. Später tragen sie Augenbinden, müssen ihre Gräber ausschippen.

Die immense Schar der Choristen und Solisten ist streng individualisiert. Eine ungeheure Fülle von Einzelereignissen wird hergestellt. Die Masse der Mitwirkenden wird niemals blockhaft-ornamental eingesetzt, sondern zu äußerster "Polyphonie" (eher: Heterophonie) vereinzelt. Das entspricht strukturell der vielädrig durchzogenen

“Monumentalität” der Musik. Ruth Berghaus thematisiert durchaus auch so etwas wie die “Apokalypse” ihres eigenen Darstellungsstils, indem sie dessen Bestandteile fast quälerisch destruiert, so daß sie wie theatralischer “Geschichtsmüll” fungieren. Obgleich Schwarz und Weiß dominieren, kommt es auch zu “störenden” Farbflecken, insbesondere bei den Tänzen, die als Relikte des German Dance das Geschehen durchgeistern. In den Engelfiguren mit durchscheinenden Flügeln geht Ruth Berghaus ihren vielerprobten Erinnerungen an japanisches Theater nach.

Es war Anlaß, nicht nur über die tiefgründige dialektische Werkadaption der Regisseurin zu staunen, sondern auch über die gleichsam technische Komponente der Realisierung: die Speicherkapazität eines computerhaft komplexeste Zusammenhänge erkennenden, zerlegenden, auskonstruierenden Gedächtnisses: eine Organisations- und Differenzierungsfähigkeit, die ihresgleichen sucht. Die Inszenierung gehört zum Virtuösesten, Equilibristischsten, Schwierigsten, was jemals auf der Opernbühne gezeigt wurde. Auch das eine gewissermaßen ans “Apokalyptische” herangeführte, am normalen Rezeptionsvermögen rüttelnde Kunstleistung, in konkret praktisch “visionärer” Kongruenz zu Schweinitz und Sattler.

Ein Jahr studierte der Kasseler Opernchor und Extrachor samt dem Kinderchor “Cantamus” an diesem Stück. Der Chorpart ist infolge der tonalen Strukturierung nicht allzu schwer zu intonieren; beispiellos sind freilich die Quantitäten des zu Singenden (die großen Textmengen werden überwiegend prosodisch behandelt) sowie der angespannte, zumeist in Fortebereichen sich bewegende Tonfall. Die enorme Chorpräsenz ist das eindrucklichste Signet der Musik. Aber auch den 18 Vokalsolisten wird Gewaltiges abverlangt (etlich treten in Terzett- und Quartettformation auf). Der berichtende, kommentierende und predigende Johannes ist aufgeteilt in eine Tenor- und eine Baritonrolle – Guy Renard und William Oberholzer hatten große musikalische Statur. Werk und Inszenierung gönnen ihnen freilich keine “Helden”-Eitelkeiten.

Zwei Dirigenten hatten die Aufführung musikalisch zu koordinieren. Im zwischen abgebrochenen Säulen und schrundigen Wänden im

Hintergrund sich erhebenden kastenartigen Stelzenpavillon betreute Kassels GMD Adam Fischer das mittelstark besetzte Orchester mit dem Rücken zur "Bühne". Um Solisten und Chöre kümmerte sich im Vordergrund Johannes Wedekind, dem auch die hingebungsvolle musikalische Einstudierung zu verdanken ist. Die Aufführungsqualität stellte dem Kasseler Theater das beste Zeugnis aus. "Patmos" dürfte nicht nur unter den diesjährigen Novitäten der Münchner Musiktheater-Biennale einen Ausnahmestatus innehaben – das Werk, weit davon entfernt, nachahmenswertes "Modell" zu sein, setzt für den Umgang mit Kunst neue Maßstäbe. Am Staatstheater Kassel wird "Patmos" noch am 10., 16., 18. Mai und 12. und 16. Juni gezeigt. Ein Muß für den, der Letztes, Äußerstes nicht scheut!