

GERARD MORTIER

Das Theater, das uns verändert

Essays über Oper, Kunst und Politik

Aus dem Spanischen von Konstantin Petrowsky

Herausgegeben von Reinhart Meyer-Kalkus

Mit einem Vorwort von Sylvain Cambreling

BÄRENREITER

METZLER

Mit Dank an Editorial Confluencias, die Salzburger Festspiele
und das Klangforum Wien

Auch als eBook erhältlich (ISBN 978-3-7618-7046-4)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2018

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar

© der spanischen Originalausgabe »In audatia veritas.

Reflexiones sobre la ópera, el arte y la política«: Editorial Confluencias, 2015

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Coverfoto: Javier del Real

Lektorat: Daniel Lettgen, Köln

Korrektur: Kara Rick, Eberbach

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: textformat, Daniela Weiland, Göttingen

Druck und Bindung: BELTZ Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2088-9 (Bärenreiter) [P] ISBN 978-3-476-04673-4 (Metzler)

www.baerenreiter.com [P] www.metzlerverlag.de

Inhalt

Sylvain Cambreling: Das Notwendige tun –

Faire œuvre de nécessité [7]

Die kulturelle Identität Europas [13]

Die Oper: Aufführung, Bühne, Publikum

Operninszenierungen heute: Zwischen Klassikerverehrung
und neuen Ausdrucksformen [36]

Das Theater, das uns verändert [56]

Das Theater: Eine Religion des Humanen [58]

Theater in einer Industrieregion [62]

Bühnenarchitektur und Oper: Die Geschichte einer
großen Emotion [65]

Große Opern, ihre Komponisten und Textdichter

Mozart in seiner Zeit [84]

Glucks »Alceste« und Wagners »Lohengrin« [104]

Wagners »Tristan und Isolde« und Charles Wuorinens

»Brokeback Mountain« [113]

Wagners Bayreuth braucht einen Parsifal [123]

Elektra, Mélisande und Katerina Ismailowa [131]

Georg Büchner, der Dichter von Alban Bergs »Wozzeck« [136]

Maurice Maeterlinck und Debussys »Pelléas et Mélisande« [144]

Wolfgang Rihms »Die Eroberung von Mexiko« und

Henry Purcells »The Indian Queen« [152]

Olivier Messiaens »Saint François d'Assise« [156]

Kunst und Politik im Medienzeitalter

Der Triumph von Goyas großem Ziegenbock [172]

Und der Geist Antigones komme über Europa [181]

Nachwort des Herausgebers [185]

Nachwort der Salzburger Festspiele und

des Klangforum Wien [190]

Sylvain Cambreling: Das Notwendige tun – Faire œuvre de nécessité

Meine erste Begegnung mit Gerard Mortier war Ende 1978 an der Opéra de Paris. Seit 1980 haben wir alles miteinander geteilt, bis zum 8. März 2014.

Er war eine erstaunliche Persönlichkeit, vielschichtig und direkt zugleich, geheimnisvoll und einfach. Seine natürliche Autorität und seine nicht weniger natürliche Freundlichkeit verbanden sich mit einer außerordentlichen Bildung, die durch unablässiges Studium ständig erweitert wurde.

Gerard wurde auf mich aufmerksam durch die theatrale Art, wie ich über die Oper sprach; und er fiel mir durch die Aufmerksamkeit auf, die er in seiner Liebe für das Operntheater der Musik entgegenbrachte. Für ihn (ebenso wie für mich) hängt die Qualität einer Opernproduktion von der gelungenen Balance zwischen musikalischer und theatralischer Dramaturgie ab. Man irrt sich sehr, wenn man Gerard Mortier für einen Opernintendanten hält, der sich allein um die visuellen Aspekte der Oper gekümmert hätte. Seine Arbeit als Intendant, überall wo er tätig war, belegt dies. Er hatte Augen und Ohren

für schlechthin alles, ob es das Wohlergehen und die Arbeitsbedingungen der Orchestermusiker und der Solisten betraf, die ernsthafte Probenarbeit mit Dirigenten, die er mit Blick auf die einzelnen Werke des Spielplans sorgsam ausgewählt hatte, oder schließlich das gleichberechtigte Verhältnis von Dirigent und Regisseur. Und er wusste, dass der Erfolg einer Produktion auf der Theater- und auf der Opernbühne nicht zuletzt von der Zeit abhängt, die man in die Probenarbeiten investiert, wie auch von der Zusammenarbeit verschiedener Partner, dem guten Einvernehmen zwischen Regisseur und Dirigent, Beleuchtern, Bühnen- und Kostümbildnern, inspiriert von einem gemeinsamen dramaturgischen Konzept. Gerard Mortiers größtes Talent bestand wohl darin, die kreative Chemie für solche Prozesse zu schaffen.

Das Werk! An erster Stelle stand das Werk. Immer im Mittelpunkt aller Diskussionen. Das Werk war Anfang und Ende aller seiner Bemühungen, das Ziel, das man gemeinsam anstrebte. Wer dies nicht versteht, hat nichts von Gerard Mortier verstanden.

Er hat uns verlassen! Er hat mich verlassen ... Was bleibt?

Gerard Mortier und Spanien, das war eine Beziehung von Liebe und Liebesentzug, Hoffnung und Desillusion, hartnäckigem Werben und Zurückweisung, Freundschaft und Verrat. Ich erinnere mich an seinen verbissenen Willen, im Alter von 64 Jahren das Spanische zu erlernen, und an seine Angst, die Sprache am Ende doch nicht zu beherrschen. Ich erinnere mich an die Sturheit, mit der er für das Teatro Real einen Spielplan entwickelte, der nicht nur eine Neuauflage seiner alten Erfolge

war. Ich erinnere mich an seine unermüdliche Anstrengung, das Notwendige zu tun – *faire œuvre de nécessité*.

Er wollte der Oper von Madrid die zur Verwirklichung dieses Anspruchs notwendigen Mittel verschaffen, dem Haus internationale Ausstrahlung verleihen und das Teatro Real wieder in den Rang einer der weltbesten Bühnen heben (den es nicht besaß, als er dort die künstlerische Leitung übernahm). Er etablierte einen neuen Opernchor und überzeugte seine besten Freunde, Dirigenten und Regisseure, dass es mit dem Einsatz von viel Zeit für die Probenarbeit möglich wäre, am Teatro Real Ergebnisse zu erzielen, die den Vergleich mit den größten Opernhäusern nicht zu scheuen brauchten.

Das Notwendige tun! Das hieß, jedem Stück auf dem Spielplan eine Raison d'être zu verleihen, einen Grund zu benennen, weshalb es hier und jetzt präsentiert, zum Sehen und Nachdenken angeboten wird. Das musste natürlich viele Gewohnheiten des Theaters und des Publikums durcheinanderbringen. Es bedeutete, dem, was man den Zuschauern zeigte, Sinn zu verleihen und sich nicht mit dem schlichten musikalischen Vergnügen zur Beförderung einer angenehmen Verdauung zufriedenzugeben.

Ja, es gibt etwas Subversives in der Oper wie in anderen Künsten. Gerard hat immer verstanden (und das war eines von den Dingen, die uns miteinander verbanden), dass die größte Gefahr für den ganz besonderen künstlerischen Code, der das Wesen des Operntheaters ausmacht, eine zu rasche und ober-

flächliche Stimulierung und Befriedigung der Sinne ist. Ergriffen sein von der Schönheit einer Stimme, überwältigt sein vom wohltimbrierten hohen C eines Tenors, von der Perfektion einer Ouvertüre, von der beeindruckenden Tiefe eines Basses, von der Sensualität einer Baritonstimme – all das ist gut und sogar unverzichtbar, doch hieße es, nur für das Medium empfänglich zu sein, nicht für das Wesen der Sache, wenn man sich darauf beschränkte. Der sinnliche Genuss und die Befriedigung werden sublimiert, wenn man Zugang zur Bedeutung hat.

Gerard hat das immer wieder zu erklären versucht, wenn es ihm notwendig erschien, und zwar nicht aus Pedanterie, sondern aus Begeisterung. Er wollte seine Leidenschaft mit dem Publikum teilen, es von der Notwendigkeit der aufgeführten Werke überzeugen und diese einer materialistischen Gesellschaft entgegensetzen, die die Bedeutung der Kultur entweder leugnet oder diese nur als ein dem Sozialprestige nützliches Gadget unter anderen betrachtet.

Gerard hat sein ganzes Leben lang dafür gekämpft, dass die Oper als Kunstform zugänglich und für so viele Menschen wie eben möglich nützlich wird. Dass die künstlerische Emotion ein Mittel zur Entwicklung unserer Sensibilität sein kann, ist nichts Neues, aber dass die Oper eines ihrer wirkungsvollsten Medien sein solle, das war sein Anspruch.

Wo immer er arbeitete, hat er enorme Energien mobilisiert, um seine Mitarbeiter und darüber hinaus das gesamte Personal eines Opernhauses eben davon zu überzeugen. In Madrid

hat er in dieser Hinsicht mehr getan als irgendwo sonst. Das kann ich als einer, der ihn 30 Jahre lang begleitet hat, bezeugen. Der Widerstand war jedoch in Madrid größer als irgendwo sonst.

Er hat uns verlassen. Was ist geblieben? Vor weniger als einem Jahr ist er gegangen. Selber hat er sich noch nicht an seinen Tod gewöhnt. Er spricht davon nicht sehr laut. Und er hat uns doch noch so viel zu sagen. Bei dem, was ihn am meisten verletzte, pfl egte er in Gelächter auszubrechen. Er ist nicht mehr da, aber ich habe seine Lektion verstanden. Sein Tod ist für mich wie eine schwarze Insel in einem Ozean von Licht.

Er hat sein Leben gelebt, ohne dass ihn irgendjemand oder irgendetwas hätte aufhalten können, und er fährt so fort, mit demselben Elan. Er ist nicht in seinem Tod. Er ruht sich darin nicht aus. Er durchquert ihn und geht mit weit geöffneten Augen durch die Dunkelheit – mit diesen manchmal blau, manchmal grau leuchtenden Augen, in denen aber immer ein Funke von Freude, Ironie und Liebe war.

Seine Stimme fehlt mir, auch wenn ich sie zuweilen zu hören meine, manchmal ...

Sylvain Cambreling

Wien, den 13. November 2014

Die kulturelle Identität Europas

Im Jahr 1949, kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, ging Juliette Gréco, die damals in einem Nachtclub namens Taboo auftrat, mit ihrem Liebhaber, dem Jazz-Trompeter Miles Davis, am Ufer der Seine spazieren. Paris war damals, dank der Entscheidung eines deutschen Generals, die dieser gegen den Willen Hitlers getroffen hatte, eine der am besten erhaltenen Hauptstädte Europas. Das traf auf Berlin nicht zu – und deshalb spazierte Marlene Dietrich dort auch nicht mit Yves Montand am Brandenburger Tor. Denis de Rougemont, Autor des immer noch lesenswerten Buchs *L'Amour et l'Occident* und darüber hinaus Begründer der Europäischen Vereinigung der Musik-Festivals, verfasste zu jener Zeit einen deprimierenden Bericht über das zerstörte Berlin und die katastrophale Lage der Frauen und Kinder in dieser Stadt.

Wir brauchen solche Bilder, um zu verstehen, warum die Europäische Gemeinschaft ins Leben gerufen wurde. Nach zwei verheerenden Weltkriegen im 20. Jahrhundert war Europas

Dieser Text ist als Manuskript für einen Vortrag entstanden, den Gerard Mortier im Rahmen der Grandes Conférences Catholiques am 13. März 2014 in Brüssel hätte halten sollen. Aus dem Französischen übersetzt von Sven Hartberger.

Vormachtstellung als mächtigster Kontinent der Welt zusammengebrochen. Stattdessen wurde es zum Schauplatz des Kalten Krieges zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten von Amerika. Die Machtzentralen verlagerten sich nach Moskau und Washington. Zu Recht fordert uns der deutsche Philosoph Peter Sloterdijk in seinem Buch *Falls Europa erwacht* auf, uns diese Konstellation immer wieder vor Augen zu halten, bevor wir die europäischen Institutionen kritisieren. Wir hatten die Errichtung eines vereinten Europas ebenso nötig wie ein Genesender seine Krücken, nachdem Europa sich sämtliche Knochen gebrochen und – mit der Ermordung von über sechs Millionen Juden und Sinti und Roma – auch einen großen Teil der Seele unserer Kultur zerstört hatte, wie dies George Steiner in seinen Reflexionen über unseren Kontinent schrieb. Daher war es ein visionärer Akt, dass einige unserer fähigsten Politiker im Jahr 1951 die Europäische Gemeinschaft für Kohle und Stahl gründeten, denn Europa bedurfte dringend eines grundlegenden ökonomischen Abkommens, um einen weiteren Krieg zwischen Frankreich und Deutschland zu verhindern. In diesem geschichtlichen Augenblick wäre es vollkommen verfehlt gewesen, ein Kulturabkommen ins Leben zu rufen. Das Jean Monnet zugeschriebene, wenn auch wohl nicht authentische Diktum »Wenn ich es noch einmal zu tun hätte, würde ich mit der Kultur beginnen!« wird in diesem Zusammenhang immer wieder falsch zitiert. Die Wunden und Verletzungen waren auf beiden Seiten zu tief, und solange Menschen an Hunger starben, war der Zeitpunkt für den kulturellen

Austausch noch nicht gekommen. Es war aber lehrreich zu beobachten, wie die Deutschen die Kraft aufbrachten, ihre Theater wieder aufzubauen, und wie in Paris, als Reaktion auf die beiden Weltkriege, intellektuelle Bewegungen wie der Existenzialismus entstanden: Sartre nahm Gedanken des deutschen Philosophen Heidegger auf, und die »Jeunesse dorée« um Boris Vian begeisterte sich für die Musik von Duke Ellington – was im Übrigen der Anfang der kulturellen Amerikanisierung Europas war.

Das Foto von der Unterzeichnung der Römischen Verträge am 25. März 1957 ist für mich deshalb das Bild eines der bewegendsten Augenblicke in der Geschichte Europas. Es sollte in allen Geschichtsbüchern abgedruckt und über alle digitalen Netzwerke verbreitet werden. Wenn ich es vor Augen habe, kann meine Botschaft einfach nur positiv sein: Wir Europäer sollten den Mut aufbringen, nach dem Vorbild von Martin Luther King zu sagen: »Ja, wir haben einen Traum!« Und die Europa-Skeptiker, die so leichtfertig von einem Albtraum sprechen, sollten sich vor Augen halten, dass die Verwirklichung großer Visionen immer Zeit braucht. 50 Jahre bedeuten in der Geschichte der Menschheit nicht viel. Wir haben vergessen, dass nach der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte von 1789, in der die Gleichbehandlung aller Menschen festgeschrieben wurde, die Frauen in Europa noch weit mehr als 100 Jahre kämpfen mussten, bevor sie an Parlamentswahlen teilnehmen konnten.

Andererseits haben wir in den letzten 50 Jahren Unglaubliches erreicht, und ich meine, dass die aktuellen Krisen

Operninszenierungen heute: Zwischen Klassikerverehrung und neuen Ausdrucksformen

Die Oper ist eine urbane Kunst, also eine Kunst der Stadt, so wie das Theater in Athen eine Kunst der Polis war. Es sind die Bürger, die der Oper Leben verleihen. Im Teatro Olimpico in Vicenza, einem der ersten Beispiele eines Theatergebäudes nach italienischer Art, war die Bühne ein Abbild einer italienischen Renaissance-Stadt. Diese fungierte als Bühnenbild für die ersten Aufführungen zum Beispiel von Sophokles' *König Ödipus*. Auf diese Weise konnten die Theaterbesucher etwas sehen, was sie selbst und ihre eigenen Lebensumstände als Bürger dieser Stadt betraf. Dies ist für mich einer der wichtigsten Aspekte der Kunstform Oper.

Ich möchte ein anderes Beispiel für all jene geben, die Kinoliebhaber sind – ein Beispiel, das deutlich macht, was

Vortrag im Círculo de Bellas Artes in Madrid im Jahr 2009 im Rahmen des zusammen mit der Universidad Carlos III veranstalteten Sommerkurses »El humanismo de la ópera. Certezas y utopías«. Der spanische Text wurde publiziert in: Juan Ángel Vela del Campo (Hrsg.), *El humanismo de la ópera*, Círculo de Bellas Artes, Madrid 2010.

»Oper« sein kann und was nicht. Es handelt sich um Stanley Kubricks Spielfilm 2001: *Odyssee im Weltraum*. Hier gibt es eine Szene zwischen einem Astronauten und einem Computer. Der Astronaut glaubt, der Computer wolle die Kontrolle über das Raumschiff übernehmen, und versucht deshalb, ihn zu zerstören. Als der Computer erkennt, was der Astronaut im Schilde führt, fängt er an zu singen – mit der Absicht, den Astronauten mit einem alten Lied abzulenken. Im Film erlebt man dies, als säße man in einer Oper. Wann immer existenzielle Themen angeschnitten werden, treten mithin Musik und Gesang auf den Plan. Ein Film über neue Technologien ist noch nicht zwangsläufig der Stoff für eine Oper, aber in jenem Augenblick, als der Computer zu zweifeln beginnt, verwandelt sich der Film mit einem Mal in eine Oper – und das ist für mich entscheidend.

Welches sind die großen Opernthemen? An erster Stelle Liebe, Treue und Begehren – Schwerpunkte sowohl bei Monteverdi als auch bei Mozart. Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* stellt beispielsweise Leidenschaft, Pflicht und Macht gegenüber. Ein anderes Thema schon bei Monteverdi ist das der Initiation. Jeder von uns hat einmal eine Initiationsreise wie in *Il ritorno d'Ulisse in patria*, wie in der *Zauberflöte*, wie im *Oberon* von Weber oder in der *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss erlebt. Eine Initiation stellte schon Monteverdis *Orfeo* dar, die Oper aller Opern, die auch den Gesang thematisiert: Warum singen wir? Und wann singen wir? Die Geschichte zeigt, dass Gesang und Tanz seit jeher wichtige Medien der Kommunikation

gewesen sind und dass bei existenziellen Anlässen wie Geburten, Begräbnissen, im Krieg, in Gemeinschaft oder bei großen Versammlungen stets gesungen und getanzt wurde. Immer dann, wenn etwas zum Ausdruck gebracht werden sollte, was über das Alltägliche hinausging, was die Realität herausforderte, griff der Mensch auf Gesang und Tanz zurück. Genau das geschieht im *Orfeo*: Um die Schwelle des Todes zu überschreiten und seiner Geliebten das Leben wiederzugeben, bleibt dem Sänger als Sinnbild des Menschen nur der Gesang.

Wenn man die Geschichte der Oper seit Monteverdi untersucht, stellt man fest, dass die großen Komponisten immer wieder zu den Anfängen des Genres und deshalb in gewisser Weise zu Monteverdi zurückgekehrt sind. Denn immer wenn die Oper Gefahr lief, nur mehr ein Vehikel für übertriebene Virtuosität des Gesanges oder ein Vorwand für spektakuläre Ausstattung zu sein, traten Künstler auf, die die Oper wieder auf das Wesentliche zurückführen wollten. Händel und Gluck können als Beispiele dafür dienen. Zu einem Zeitpunkt, an dem im Belcanto Verzierungen die Überhand gewonnen hatten, komponierte Gluck seine Oper *Alceste*. Später, im 19. Jahrhundert, wollten Berlioz und Verdi die »Wahrheit« erzählen, die sich hinter den Tatsachen verbirgt, jene alltägliche Realität, die sich im Gesang enthüllt. Auch Wagner kehrte zum Wesenskern der Oper zurück. Ja, die Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert ist zu einem Prozess des Nachdenkens über das geworden, was Oper heute für uns eigentlich sein kann und sollte.

Jeder, der im Bereich der Oper tätig ist, als Sänger, Regisseur, Dirigent, Dramaturg oder sonst wie, sollte immer wieder zu Monteverdi zurückkehren, aber nicht als Dogma, sondern als Inspirationsquelle für seine Arbeit. Wie ist dies heute zu bewerkstelligen? Welche Überlegungen sind während der Vorbereitung einer Opernproduktion anzustellen? Zuerst gilt es, Verständnisbarrieren zu beseitigen. Von vielen Opernliebhabern wird an modernen Operninszenierungen immer wieder bemängelt, dass sie die Aufführungstraditionen nicht respektieren oder gegenüber dem Originaltext nicht treu genug sind. Einerseits also der Maßstab der Text- bzw. Werktreue, andererseits die Aufführungstradition, der man sich verpflichtet glaubt – das sind die beiden Herausforderungen, mit denen es jeder aufnehmen muss, der eine aktuelle Operninszenierung auf die Bühne bringen will.

Die Frage der Werktreue kann man tatsächlich nur vom Originaltext her beurteilen. Um eine Oper aufzuführen, müssen wir auf den Urtext zurückgreifen, und dieser steht in der Partitur, in der der Komponist alles verzeichnet hat, was ihm wichtig war. Und zwar in den drei Bereichen der Musik, des Textes (also der Dichtung) sowie der szenischen Angaben. Das sind die drei Elemente, die für jede Frage nach der Werktreue Ausgangspunkt sein müssen.

Die in der Partitur festgehaltene Musik ist die Niederschrift einer musikalischen Idee, die gewissen Konventionen unterliegt. Wenn man also eine Melodie im Kopf hat und sie aufschreiben will, muss man sich dessen bewusst sein, dass die

Mozart in seiner Zeit

Viele Vorstellungen, die von Wolfgang Amadé Mozart in der Öffentlichkeit kursieren, kränken immer noch an den Stereotypen des 19. Jahrhunderts: der Komponist als kindliches Genie, unreflektierte Naturbegabung oder sozialer Outsider. Berücksichtigt man die kulturellen, sozialen und politischen Umstände seines Lebens, so gelangt man zu einer anderen Sicht. Man ist verblüfft, wie sensibel Mozart aufgetreten ist und wie kühn er agierte. Sein Werk entsteht aus einer unablässigen kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit, einer Epoche grundlegender sozialer und kultureller Umbrüche. Und sein Werk nimmt Stellung dazu. Wenn man dem nachgeht, lösen sich viele überlieferte Gemeinplätze auf, und wir erhalten ein angemesseneres Bild von Mozarts Leben und Werk.

Die umfangreiche Forschungsliteratur zu Mozart hat zu dieser Umwertung wichtige Beiträge geleistet. Ich nenne nur einige Bücher, die ich selber schätze: Norbert Elias' *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* (1993); dann ein Buch des DDR-Musik-

Dieser Text beruht auf einem Vortrag in der Residencia de Estudiantes in Madrid am 25. Juni 2013.

wissenschaftlers Georg Knepler mit dem Titel *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen* aus dem Jahr 1991 (Neuauflage 2005), das sich übrigens in Salzburg nicht gut verkaufte, weil man das dort vermittelte entromantisierte Bild des Komponisten nicht mochte; schließlich ein Buch des amerikanischen Musikwissenschaftlers Maynard Solomon mit dem Titel *Mozart. A Life* (1995, deutsch 2005). All diese Publikationen sind keine streng akademischen Werke, sondern Bücher auch für Mozart-Liebhaber und diejenigen, die Interesse an den historischen Umständen seines Lebens haben.

Mozarts Leben dauerte bekanntlich nur knapp 36 Jahre. Man könnte es in zwei Phasen unterteilen: die erste, in der er, abgesehen von seinen vielen Reisen, in Salzburg lebte, wo er seine erste Anstellung als Konzertmeister fand. Die zweite Phase bilden die letzten zehn Lebensjahre als freischaffender Komponist in Wien. Diese Wiener Jahre fallen mit der Regentschaft von Joseph II. zusammen, dem Sohn Maria Theresias. Man muss sich vor Augen halten, dass Mozart (1756–1791) und Joseph II. (1741–1790) nicht nur Zeitgenossen waren, sondern sich ein knappes Jahrzehnt lang zur selben Zeit in Wien aufhielten.

Von den rund 13 000 Tagen, die Mozart gelebt hat, befand er sich an 4 000 Tagen, also fast ein Drittel seines Lebens, auf Reisen. Diese Reisen waren für Mozart »Dienstreisen«, bedeuteten also Arbeit und dienten dazu, seinen Lebensunterhalt als Musiker zu bestreiten, neue musikalische Erfahrungen zu machen und seine Persönlichkeit auszubilden. Ein Genie fällt

nicht vom Himmel, es setzt Talent voraus, aber dieses muss genutzt werden. Alle Künstler bestätigen dies: Genie heißt Arbeit. Weil dies ein essenzieller Bestandteil seiner Arbeit war, konnte Mozart als Musiker und Komponist – trotz aller Unannehmlichkeiten – nicht auf das Reisen verzichten. Die damalige Art des Reisens in Kutschen unterschied sich allerdings von der heutigen. Die Reisegeschwindigkeit betrug ungefähr zwei bis drei Stundenkilometer, sofern es keine Unfälle oder andere Zwischenfälle gab. Eine Tagestour kam nicht über 20 bis 30 Kilometer hinaus. Für eine Reise von Salzburg nach München, für die wir heute eineinhalb Stunden benötigen, brauchte Mozart ungefähr eine Woche. Und all das in jenen unkomfortablen Kutschen, über die er sich in seinen Briefen immer wieder beklagte: Bei seiner Ankunft in München habe ihm das Hinterteil wehgetan. Auch die damaligen Unterkünfte auf der Strecke waren alles andere als komfortabel. Von Goethe wissen wir, dass er sein eigenes Bettzeug mit auf Reisen nahm, um sich vor Ungeziefer zu schützen.

Mozart unternahm seine erste große Reise zusammen mit seinem Vater Leopold und seiner Schwester Maria Anna, genannt Nannerl. Sie dauerte drei Jahre, von 1763 bis 1766, und führte durch mehrere europäische Länder. Die wichtigsten Stationen lauteten München, Frankfurt, Brüssel, Paris, London, Amsterdam, Lyon, Lausanne und Zürich. Mozart trat hier als Wunderkind am Klavier auf und konzertierte mit Vater und Schwester. Leopold Mozart hatte schnell die außergewöhnliche Begabung seines Sohnes erkannt und wollte sie gewinnbringend

nutzen. Während er in Salzburg als Hofkomponist und Vizekapellmeister nur 700 Gulden pro Jahr verdiente, nahm er während der dreijährigen Reise ungefähr 12.000 Gulden ein. Als er nach dieser anstrengenden Geschäftsreise nach Salzburg zurückkehrte, war er selber allerdings gesundheitlich geschwächt, und seine beiden Kinder hatten sich verändert.

Auf dieser Konzerttournee erlebten die Zuhörer Mozart zwischen dem siebten und zehnten Lebensjahr als Wunderkind, das mit verbundenen Augen Klavier spielen und frei improvisieren konnte. Der spektakulär-zirkensische Aspekt war fast wichtiger als der genuin musikalische, wie später bei anderen Reise-Virtuososen wie Niccolò Paganini und Franz Liszt. Die Eindrücke aber, die Mozart selber auf dieser Reise sammelte, prägten ihn für sein Leben.

Ende 1769 brach Mozart mit seinem Vater – wiederum von Salzburg – zu einer längeren, erfolgreichen Italienreise auf, die mit Unterbrechungen nahezu dreieinhalb Jahre dauerte. Als er sie antrat, war er mit 13 Jahren fast noch ein Kind, als er zurückkehrte war er schon 16 Jahre alt. Auf diesen Reisen entwickelten sich die komplizierten Beziehungen eines Pubertierenden mit seinem Vater, was erklären mag, weshalb der Ablösungsprozess so schwerfiel.

Die langen Italien-Aufenthalte sind auch der Grund, weshalb Mozart so geläufig italienisch schreiben konnte. Von Ravenna aus gelangte er bis nach Neapel. Er machte Bekanntschaft mit allen großen Komponisten seiner Zeit, was er als

Privileg empfand, und studierte die italienische Oper, den frühen Belcanto und den Kontrapunkt.

In diesen Jahren wurde Mozart zum jungen Erwachsenen. Der Vater legte deshalb bei der Rückkehr nach Salzburg seiner Frau die Frage vor, ob es nicht besser wäre, wenn sich Wolfgang eine eigene Unterkunft suche; er könne auch nicht länger mit seiner Schwester zusammenleben. Diese familiären Konstellationen sind auch für Mozarts Werke wichtig geworden, vor allem für *Idomeneo*. Obgleich Mozart große Zuneigung und Bewunderung für seinen Vater empfand, musste er ihn, wie wir dies aus dem antiken Ödipus-Drama kennen, »töten«.

Mozart komponierte in diesen italienischen Jahren seine ersten Opern wie die Opera seria *Mitridate, re di Ponto*, die Serenata teatrale *Ascanio in Alba* und das *Dramma per musica Lucio Silla*, die allesamt in Mailand uraufgeführt wurden. Diese Werke nehmen in vieler Hinsicht den Belcanto italienischer Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts vorweg. Mozart erhielt bei dieser Gelegenheit eine erste wichtige Auszeichnung durch den Papst, er wurde zum Ritter vom Goldenen Sporn ernannt. Vor dem Hintergrund dieser frühen Anerkennung mag es verständlich sein, warum er später immer den Eindruck hatte, nicht entsprechend seinem wirklichen Verdienst gewürdigt zu werden.

Nach Salzburg zurückgekehrt, wurde Mozart vom Fürsterzbischof Colloredo zum Konzertmeister der Hofkapelle ernannt. Doch hielt ihn dies in den Folgejahren nicht von ausgedehnten Reisen ab. 1777 bat er um seine Entlassung aus der

Und der Geist Antigones komme über Europa

Polyneikes und Eteokles halten ihre Vereinbarungen über den notwendigen Machtwechsel nicht ein. Ein Bürgerkrieg bricht aus, und die beiden Brüder töten sich gegenseitig. Kreon übernimmt die Macht und erlässt ein Edikt, wonach die Beerdigung des aufständischen Bruders Polyneikes verboten ist, verbunden mit einer grausamen Strafandrohung an alle, die dem zuwiderhandeln. Polyneikes' Schwester Antigone missachtet jedoch das Edikt, befolgt das »ungeschriebene Gesetz« und beerdigt ihren Bruder. Kreon ist über ihre Beweggründe empört und lässt sie festnehmen, sie wird zum Tode verurteilt. Kreon und Antigone: ein poetisches Werk über das Thema »Ethik und Staatsräson«.

Sophokles' Tragödie fasziniert die westliche Zivilisation seit 2 500 Jahren. Hunderte von Dichtern haben sich mit der Figur der Antigone beschäftigt: ein zartes und wehrloses Mädchen, das keinen eigentlichen Kampf führt wie Jeanne d'Arc für ihren König, wie Fidelio bzw. Leonore für den Gatten, wie Judith für ihr Volk. Antigones einzige Stärke ist die Überzeugung, dass

Artikel in *El País* am 25. Juli 2000.

die »ungeschriebenen Gesetze« nicht verletzt werden dürfen. Sie schafft keine neue Ideologie, sondern rechtfertigt sich damit, dass sie einfach nicht anders habe handeln können, auch wenn dies zur Folge hat, dass sie sich selber opfern muss. Sie ist das Beispiel einer Heroine, deren Stärke darin besteht, verwundbar zu sein.

Vor Kurzem reagierte die europäische Staatengemeinschaft genauso impulsiv wie Antigone auf die Beteiligung einer rechtspopulistischen Partei an einer ihrer Regierungen. Hätte sie sich allein an die Staatsräson gehalten, wäre sie im Unrecht gewesen. In der Epoche der »Verträge« (die schon Wagners Wotan kannte) macht Antigone den Eindruck einer Hysterikerin, und die von ihr postulierten »ungeschriebenen Gesetze« wirken wie ein Sektenkodex. Nun sind aber solche »ungeschriebenen Gesetze« – angesiedelt im Grenzgebiet zwischen den Menschenrechten, deren Aufnahme in die einzelnen Verfassungen und den Gefühlen der Bürger – die wichtigsten Faktoren für die Entwicklung einer humanen Gesellschaft. Sie sind gleichermaßen das Spielfeld utopischer Entwürfe wie der Phantasien von Philosophen und Dichtern. Wäre es je zur Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte gekommen ohne die Bergpredigt, ohne Montaignes Essay *Über die Menschenfresser*, ohne Ovids *Metamorphosen*, ohne *Gullivers Reisen* von Swift oder Mozarts *Zauberflöte*? Oder denken wir an Bücher wie *Durchs Labyrinth* von Cornelius Castoriadis, *Mörderische Identitäten* von Amin Maalouf, *Kultur und Imperialismus* von Edward Said, *Regeln für den Menschenpark* von Peter Sloterdijk, *Gewalt und Harmonie*

von Massimo Cacciari, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln* von Jürgen Habermas, *Vita activa* von Hannah Arendt. Das ist nur eine kleine Auswahl heutiger Versuche, jene Grenzbereiche zwischen Utopie und Wirklichkeit zu erforschen und zu definieren, und zwar mit dem immer drängenderen Rhythmus, den uns die gewaltigen gesellschaftlichen Veränderungen unserer Zeit auferlegen. Eben darum, weil die Gesetzgebung nicht imstande ist, diesen turbulenten gesellschaftlichen Veränderungen in gleichem Tempo zu folgen, hat die Ethik der »ungeschriebenen Gesetze«, so wie sie viele Denker und Künstler unserer Zeit verstehen, eine so hohe Bedeutung. Dem steht eine Mediengesellschaft gegenüber, die sich zwar unaufhörlich auf den Geist der Antigone beruft, diesen jedoch missbraucht mit ihren phantasmagorischen Geschichten über sogenannte »Sanktionen«; mit Meinungsumfragen, die den Rätseln der Sphinx von Theben ähnlich sind; mit Aktivitäten, die nur theatralisch sind, anstatt wahrhaftes Theater zu sein, sodass sie ein sinnvoll überlegtes Handeln veranlassen könnten; mit »Love Parades« anstelle einer »Liebe aus der Ferne« (ich beziehe mich hier auf *L'Amour de loin*, die Oper von Amin Maalouf und Kaija Saariaho über einen Troubadour und sein Idealbild der unerreichbaren Geliebten).

Der Humanismus lebt vom Gedächtnis, und es ist die Kunst, die uns dabei hilft, dieses Mosaik unseres Gedächtnisses immer wieder neu zusammenzusetzen. Kunst ist deshalb immer politisch, auch wenn Politik in dem Sinne, wie sich Parlament und Regierung damit beschäftigen, nicht ihre Aufgabe sein