

STEFAN AMZOLL

Auch Utopien können warten! Vier Paraphrasen mit Finale auf das Thema »Dramaturgie der Dezennien – Die runden Geburtstage der DDR«

Auf die blendenden Reize des Dezennien-Themas sich einzulassen, heißt für mich, den Rückwärtsgang einzuschalten auf fröhlicher Geisterfahrt nicht nur durch die DDR-Geschichte. Das Verfahren ist recht und – billig. Ich will in einem speziellen Teil über dessen Probleme sprechen. Sie müssen sich also noch ein wenig gedulden, bevor es wirklich knistert. – Vorerst, rasch herbeierzählt, Vergessenes zur Position von Kunst im vorletzten Oktober der DDR.

»Commedia per Musica«

Der 7. Oktober 1989 ist zweifellos das einschneidendste Datum, weil, alles Feiern stand im Zeichen des sich aussingenden Endes einer anfangs konsensfähigen Idee. Glasnost und Perestroika saßen mit auf der großen Berliner Tribüne, nisteten unten im Aufmarschfeld der Jugend, feierten schon vorher im Land Triumph um Triumph. Zuoberst noch die landeseigene, landesfremde, landesferne Parteiführung in einer Reihe mit sonstigen Oberhäuptern aus den Zentren einer vergreisten osteuropäischen Blockobrigkeit. Sie hatte bereits alles verspielt, was es zu verspielen gab. An ihrer Seite der dynamische UdSSR-Generalsekretär mit der überraschenden Fähigkeit, die ihn umgebende Vetternschaft auf kurzweilige Art in Furcht und Schrecken zu versetzen. »Gorbi hilf!« skandierten zornige Jugendliche, selbstbewußte Bürger, aufgebrachte Genossen, aufgebracht nicht wegen der teuren, immergleichen, pompösen Spektakel, welche die Menschen der DDR-Hauptstadt periodisch erfahren durften, – solche Feiern kannten sie ja –, sondern wegen der unerträglichen Atmosphäre, die das ganze Land befallen hatte. Daß der Zug der Vierzig-Jahr-Feiern sich in Straßendemonstrationen verwandelte, wies schon auf das Ende. Klar wurde dem denkenden Zeitgenossen in jenen Tagen die ganze Wahnhaftigkeit und Rückwärtsgewandtheit dieser flammenden, lobhudelnden, Anti-Stimmungen geradezu heraufbeschwörenden Rituale des Einverständenseins.

Die strukturelle Gewalt dieser singulären Untergangssituation, eines Fin de siècle der DDR, dem sich ein demokratisches Aufbegehren anschloß, das bald verebben sollte, hat Künstler der DDR natürlich nicht kalt gelassen. Friedrich Schenker, um ein Beispiel zu nennen, stach mit seiner »Commedia per Musica« ins Wespennest des Leipziger Zerfalls, in einen Pott, in dem es finster aussah, und rief mit Orchester und Kinderchor spielerisch zur befreienden, schlagenden, schneidenden, stechenden, hauenden Aktion auf. Das

Stefan Amzoll – Jg. 1943, studierte von 1968 bis 1972 Theater- und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er arbeitete im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR als wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1977 als Musikredakteur und Redaktionsleiter bei Radio DDR II. Promovierte 1987 über kulturelle Aspekte des Rundfunks der Weimarer Republik. Nach der Wende Chefredakteur des Kulturprogramms Radio DDR II, nach 1990 Programmleiter von DS Kultur. Seit 1992 als freier Publizist tätig.

Der Text folgte einem Vortrag, den der Autor am 22. Mai 1997 im Deutschen Historischen Museum gehalten hat.

gewaltfreie, kreative Feindbilder mobilisierende Werk entstand 1989, im Jahr der Uraufführung. Es hat die Situation der Leipziger Straßendemonstrationen sinnlich gleich mit auf den Begriff gebracht. Schenker selbst mochte sich an derlei Bekundungen, als sie national wurden, nicht mehr beteiligen. Das große Festkonzert im Neuen Gewandhaus gab Gewandhauskapellmeister Kurt Masur aus Anlaß des Nationalfeiertags, bevor sich die Schleusen seines Hauses für den Dialog aller mit allen öffneten. – So wenig Realität und Abbild im Kunstwerk zusammenfallen, so sehr gehen Wirklichkeit und Abbild in der »Commedia« Hand in Hand mit der Möglichkeit, wozu Individuen unter widrigen Umständen reif und fähig wären. Beleg für die historisch besondere Qualität der Komposition. Befreiung durch ästhetische Spontaneität fand nicht statt. Wohl aber löckte Friedrich Schenker wider den Stachel. Seine Musik nahm den Augenblick vorweg, der dann kam. Eine vergessene Funktion. Während des Umbruchs brach sie sich kurzzeitig Bahn.

Ironie der Geschichte ist: Das denkwürdige Wirklichkeit-Kunst-Amalgam – Werke können Adorno zufolge warten –, nahm der Autor genau zehn Jahre vorher in Worten vorweg, und zwar im Rahmen einer Befragung prominenter DDR-Komponisten zum 30. Jahrestag der Republik unter dem Titel: DDR 30 – In eigener Sache, veranstaltet von der Zeitschrift »Musik und Gesellschaft«, dem Fachorgan des Komponistenverbandes.

Der erste Teil des Schenkerschen Sprachwerks lautet:

Meine Arbeitsumwelt:

Ich lebe in Leipzig,
 liebe diese Stadt,
 hasse diese Stadt zuweilen,
 hier leben zugleich höchste Kultur
 und industrielle Abgase;
 ich lebe zwischen Frack, Stickluft;
 hier ist Musikhunger,
 hier lebte J. S. Bach,
 o mein staubiges Rosenthal;
 Riesenlärm;
 hier lebten Goethe, Mendelssohn, Schumann,
 Marschner, Lortzing, Wagner,
 Mahler, Eisler.
 Jetzt: phenolverwitterte »Wasser«läufe,
 hier trifft sich die Welt,
 Messetrubel,
 die Stadt wächst,
 die Notwendigkeit für Kultur wächst!
 Der Kulturhunger wächst,
 unsere Bereitschaft, ihn zu stillen, wächst!
 Kunst entsteht im Spannungsfeld
 zwischen Glück und Unglück,
 davon gab es diese 30 Jahre genug.

Es ließen sich gleich originelle und kritische Stellungnahmen anführen. Zusammen mit den Werken belegen sie ein breites Reservoir kritischer Vernunft. Eine lernfähige, in vielem selbstbe-

stimmte DDR-Avantgarde war entstanden, der es an politischer Schläue, kreativer Erschütterbarkeit, erfindungsreichen Gestaltungsmethoden und vielem mehr nicht mangelte.

Als Friedrich Goldmann, Komponist, Dirigent, Hochschullehrer, 1969 – die Republik wurde eben zwanzig Jahre alt – seine Sonate für Bläserquintett und Klavier komponierte, reizten ihn die Verhältnisse, unter denen er lebte und arbeitete, ganz besonders zur Widersetzlichkeit. Bestaunt werden durfte eines der überzeugendsten Resultate der DDR-Kammermusik, ein Gebilde, angefüllt mit rigiden Gesten und bös-opponierenden Gebärden. (Mit dem Knall eines zuschlagenden Klavierdeckels endet das Stück.) Goldmanns Werk hätte als ein Dokument des Widerspruchs objektiv auf den »Gabentisch der Republik« gehört, wohin es nach dem Selbstverständnis des Autors natürlich nie hätte gelangen dürfen (und auch nie gelangte). Mit der 1971 komponierten 1. Sinfonie verwirklichte Goldmann, ästhetisch und technisch glänzend verfaßt, noch radikalere, konzeptionell noch ausgreifendere Antworten auf ungelöste Probleme im Land. – In dem Zusammenhang sei nicht vergessen: Im Lauf der achtziger Jahre übertrug der Kultursender DDR II an jedem 7. Oktober ein Dirigat des Komponisten mit ausgesuchtesten, avanciertesten Arbeiten der Neuen Musik aus Ost und West, nicht zum »Erschrecken« der Republik, sondern von seiten der Redaktion um der »dritten Sache« willen.

Befreiungen und Unterjochungen

Gäbe es – ich phantasiiere frei – einen digital vernetzten Weltbund der Komponisten, gäbe es die Kenntnis über abertausende Exemplare von Widmungs-, Geburtstags-, Jubiläumsstücken aller Couleur und Zeiten. Die Mitwelt würde Einblick erhalten in zahllose Arten von Ehrerbietungen zu nationalen Tagen, in zum Verwechseln ähnliche Musikphraseologien, die auf den Tag und Anlaß hin aufgeschrieben wurden. Daneben würde sich ein Drittes zeigen lassen: Einer derer, denen es nicht im Traum einfiel, Dezennien oder Sekundien mit guten ästhetischen Gaben zu bedenken, war beispielsweise der Sänger und Schauspieler Ernst Busch. Zu fragen wäre also auch nach Orten, Umständen, Situationen und Motiven dessen, weswegen sich Individuen einem Hofschranzenthum oder jeglichem öffentlichen Bezeigen von Ehre und Verehrung verweigert haben. Da einschlägige Aufgebote aus der DDR vielfach nicht besser und nicht schlechter waren als jene aus Nachbarregionen, wäre personifiziert nach analogen intentionalen, formalen, funktionalen Qualitäten und Disqualitäten unter nichtidentischen oder gegensätzlichen Bedingungen zu fahnden. Ob das schon jenseits der Schwelle von wissenschaftlicher Erkundung zur geheimdienstlichen Observation läge, vermag ich nicht abzuschätzen.

Ich verlasse die Tonalität und gehe über in den a-thematischen Bereich. Im Prinzip sind die »Love Parades« nicht anders (und besser) als jedes FDJ-Pfingsttreffen, nicht einmal freier und witziger, wiewohl Unterschiede auf der Hand liegen. Die Szenarien und Insignien, unter denen die Parades ablaufen, weisen auf ziellos-neutrale Freudigkeit, die schon verfallen ist, bevor sie aufkommt. Sie steht der frohgemuten Kampfgenossengesinnung nahe. Vor

dem Straff-Vormilitärischen geniere ich mich nicht weniger als vor dem Chaotisch-Trunkenen. Gleichwohl ist im Osten zu unterscheiden etwa zwischen dem Deutschlandtreffen 1950 in Berlin, einer Massenaktion subjektiv humanen Wollens, dem Berliner Pfingsttreffen der FDJ 1964, das mit dem »Offenen Gespräch« die Ost-West-Debatte zumindest nicht ganz abreißen ließ, und dem Jugendaufmarsch am 7. Oktober 1989 in Berlin, einem extremen Ereignis, weil durch die löchrigen Einheitstransparente schon die Augen des Aufbruchs hindurchblickten.

In den sich auflösenden Disziplinargesellschaften, wie sie Gilles Deleuze beschreibt, haben die disziplinierenden Massenaufmärsche ihren Ort. Sie werden durch Parolen geregelt, sowohl aus der Sicht der Integration wie aus der Sicht des Widerstands. Die »Love Parades« fallen schon unter die Kontrollgesellschaften, in denen Individuen zu Dividuen und die Massen zu Daten, Märkten und Banken geworden sind. Deleuze schreibt: »Es gibt keinen Anlaß zu fragen, welches das härteste oder das toleranteste Regime sei, denn in jedem von ihnen stehen sich Befreiungen und Unterjochungen gegenüber.«

»Befreiung« von Heiner Goebbels ruft als szenische Version das Jahr 1989 gleich doppelt auf, zum einen futuristisch den DDR-Aufbruch, zum anderen rückschauend die Französische Revolution, verbunden mit der Frage, wieviel Revolution nach 200 Jahren noch wert sein kann.

»Befreiung« ist ein Stück über Sprachen, Parolen, Interferenzen im Ausdruck einer Revolution. Mitte 1989 war für Heiner Goebbels nicht abzusehen, daß der Gehalt des Revolutionsbegriffs sich noch im gleichen Jahr kopernikanisch wenden würde. Nichts ahnend und nichtsdestoweniger angesteckt von dem riesenhaften Stoffreservoir über die Französische Revolution 1789, warfen zu jener Zeit Scharen von Künstlern aus Ost und West ihre Produkte auf den Markt. Was sie bedienten, waren mehr oder minder eingeübte Rituale der Verehrung, aufgefüllt mit Aktualitäten erlebter und befragter oder unbefragter Gegenwart.

Es ging um ein in der Geschichte bis in unsere Tage konservativ abgelehntes Weltereignis, um das Ergebnis einer gewaltsamen Umwälzung, die, getragen von breiten Volksschichten, die ökonomische Machtdurchsetzung des Bürgertums realisierte. Erst vehemente Invektiven seitens der Unterklassen vermochten jene glühende Revolutionsverehrung hervorbringen, welche den Oberklassen bis heute abgeht.

Solche Bewertungen änderte der Herbst 1989 gründlich. Jubel über den Sturmwind herrschte.

Für einen Moment wirbelten die Funken der authentischen Menschenrechte durchs Land, für alle greifbar, um gleich wieder zu verlöschen und über der kalten Asche einer politisch-ökonomischen Erotik freien Lauf zu lassen, so libidinös, wie man das in europäischen Hemisphären noch nicht erlebt hatte. Als die Erschlaffungsphase sich aller Liebesdummheiten entledigt hatte und zu frischer Untat gerufen wurde, schien wieder alles beim alten zu sein.

Das Überraschende, Charakteristische daran ist, Revolution als Kraftquell gesellschaftlicher Rückbildung zu verstehen, sie zu defi-

nieren als Maschine zum Rücktransport in vormalige Verhältnisse.

Heiner Goebbels hält diese folgenreiche Folgenlosigkeit in seiner Szene wach und erwidert sie. »Das Stück«, schreibt er, »ist auch gerichtet auf die Konventionen des Theaters, das in aller Regel mit der rhythmischen Sprache ... immer nur naturalistisch umgeht. Man glaubt, den Figuren Charaktere geben zu müssen, um Gut und Böse psychologisch zu motivieren und damit doch nur uns vor diesem Auseinanderhalten zu schützen.« Die Motivik soll uns später noch beschäftigen.

Fetisch und Denunziation

Der nun anhebenden Charaktervariation sei als Kopfmotiv vorangestellt: Ich hege Zweifel an der Wissenschaftsfähigkeit und der Seriosität der Ergebnisse, wenn Instanzen, aufgerufen zur Organisation und Distribuierung aufklärerischen Wissens, lediglich den Logismus runder Geburtstage, wie sie zum Beispiel die DDR begangen hat, analysieren und damit das Stellen weiterreichender Fragen blockieren.

Ich muß doch wenigstens danach fragen: Wann, wo, wie, unter welchen Umständen funktioniert eine Sache, in welchem regionalen, internationalen Kontext steht sie, unter welchen Strukturbedingungen, -ähnlichkeiten und -gegensätzen entsteht, expandiert, verharrt, degeneriert, verschwindet oder prolongiert sie? Daran knüpfen sich zwangsläufig Überlegungen zu immanenten Problemen, zu Traditionsverankerungen, zur Gegenwarts- und Zukunftsfähigkeit oder -unfähigkeit von Individuen, Produkten, Phänomenen, Ereignissen, mit denen Individuen, Gruppen, Institutionen, Ethnien, Staaten zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich umgehen.

Geschichtsanalyse verfehlt ihren Begriff, reduziert sie sich auf die Beschreibung lächerlicher Posen, hämischer Feindseligkeiten, dummer Slogans, seniler Bewußtseinstrübungen, so häufig diese im deutsch-deutschen Kontext auch ihre Rolle gespielt haben mochten. Solche unmittelbaren Fetische von Politik und Kultur verführen nicht selten zu denunziatorischen Anstrengungen als Mittel der Vorführung. (Wir erleben das ja täglich und wissen darüber aus der Zeitung.) Nur ist jede Denunziation wesentlich Selbstdenunziation, und in dem laufenden Diskurs über die wechselvolle mitteleuropäische Geschichte seit 1945 tritt diese Wahrheit klar wie unter Laborbedingungen zutage.

Die Ausstellung SYMBOLE UND RITUALE der frühen DDR liefert hierfür den extremen Beleg. Roland Barthes sagt über eine Photoausstellung mit dem Namen »Die große Familie der Menschen«: »Daß das Kind unter guten oder schlechten Bedingungen geboren wird, daß es seine Mutter Schmerzen kostet oder nicht, daß es von Sterblichkeit betroffen wird oder nicht, daß es zu dieser oder jener Form der Zukunft Zugang hat, davon müßten die Ausstellungen zu uns sprechen, und nicht von einer ewigen Lyrik der Geburt.«

In den Räumen der hiesigen Ausstellung blinkt hinter jedem mattdüster, rotglühend ausgeleuchteten Ritual die Mündung einer Kalaschnikow. Hoffmanns Posenphotos mit der Figur Hitlers neh-

men sich demgegenüber wie Kinderspiel aus. Roland Barthes gibt in »Adamov und die Sprache« eine schlagende Analyse des Sachverhalts:

»Die Sprache einer Klasse oder eines Charakters parodieren, bedeutet, noch über einen gewissen Abstand verfügen, heißt, noch als Besitzer eine gewisse Authentizität genießen (eine von der Psychologie geschätzte Tugend). Aber wenn diese entlehene Sprache, die immer ein wenig innerhalb der Karikatur liegt, allgemein ist, auf der ganzen Fläche des Stückes mit unterschiedlichem Druck lastet, keinerlei Riß aufweist, durch den irgendein Schrei, irgendein erfundenes Wort hinausgelangen könnte, dann sind die menschlichen Beziehungen trotz ihrer scheinbaren Dynamik wie in Glas verwandelt und werden unaufhörlich durch Wortbrechung abgelenkt. Das Problem ihrer ›Authentizität‹ verschwindet wie ein schöner (und falscher) Traum.«

Daß es Pflicht ist, mit DDR-Geschichte kritisch ins Gericht zu gehen, daran muß nicht erinnert werden. Alle Relativierungsabsicht ist dabei zu verwerfen. Nur muß das Verfahren den kritischen Umgang mit westdeutsch/westberliner Geschichte einschließen. Niemals erkannte der Weststaat wirklich an, was sich als geschichtliche Alternative zu diesem definierte, nämlich den Oststaat. Dieses Ineinander-Verwickelt-Sein gegeneinander – trotz vielerlei Manöver der Alleinvertretung wie der Abgrenzung – führt mich zu Gustav Heinemann, einst Präsident der Bundesrepublik Deutschlands, der schon 1961 aussprach, was heute westlicher- wie östlicherseits nicht oder immer weniger beherzigt wird: »Eben weil ich nicht geneigt bin, die westlichen Krankheiten durch eine bolschewistische Arznei zu heilen, die ich für schlimmer als die Krankheit erachte, bestehe ich darauf, daß die westlichen Krankheiten gründlich angefaßt werden müssen. Wir hätten also, so meine ich, viel mehr von uns als von den Bolschewisten zu reden, wenn es nicht kalter Krieg sein soll, was wir veranstalten.«

Über die Pflichttrauerprogramme zu reden, welche vom DDR-Rundfunk aus Anlaß des Ablebens hoher Staats- und Parteifunktionäre ausgeschiedt wurden, hieße, im Gegenzug über die Pflichttrauerprogramme des westdeutschen Staatsrundfunks zu reden. Sie unterschieden sich, was ihr Material und ihre Machart anging, in nichts von denen ihrer feindlichen Nachbarn und kamen im übrigen genauso peinlichst den Gepflogenheiten ideologischer Systembekämpfung nach wie die der Gegenseite.

»Freiheit schöner Götterfunken«

Auf die Idee – quasi una fantasia –, die Musik der IX. von Beethoven zu globalisieren, war Leonard Bernstein gekommen, als er im November 1989 in Westberlin gastierte. Mit der Maueröffnung brach der Damm und zerstob alle Perspektive des umstürzlerischen Oktober in Leipzig, Dresden, Berlin. Der Dammbbruch hatte seinen Tag, den 9. November, eine schwarze Terminierung.

In den darauffolgenden Monaten lief die IX. in Deutschland wohl so häufig wie nie zuvor. Was hätte die Eintracht der Deutschen überzeugender wiedergeben können als die Aufführungen Bernsteins vor dem Brandenburger Tor mit weltweiter Medienaus-

strahlung? Die nunmehr national gewendeten Freudenfeste im Osten eiferten dem nach.

Das »süße Wort Freiheit« – gebraucht und verbraucht als Gegenformel zu Diktatur – hielt der Westen von der ersten Stunde an besetzt. Die Inbeschlagnahme der Vokabel fiel leicht, ihre Umsetzung über die Individualrechte hinaus mißlingt bis auf den heutigen Tag. Leonard Bernstein, der jüdische Weltumarmter, in jenem Herbst bebraucht von der »Erfüllung des Traums der Freiheit«, taufte die Überschrift des Finalsatzes einfach in »Freiheit schöner Götterfunken« um. Eine glänzende Idee. Die Innovation funktionierte perfekt im Zeichen der Fiktion einer Bewußtseinsunion. Das visionäre *per aspera ad astra*, das die einen bei sich verwirklicht glaubten, verstanden die andern nunmehr auf gesamtdeutsch: »Die deutschen Girlanden zu winden fahren wir zu hauf.« (Friedrich Schenker)

Einen Makel besaß der Vorgang: Die industriemäßige Auswertung des umgewidmeten Beethoven verfehlte den Wahrheitsanspruch des Werkes und damit die Wahrheitsabsichten Beethovens und Schillers.

Beethovens Menschheitsutopie führte lange vorher, auf der Ebene geschichtlicher Rezeption, zu unauflösbaren Konflikten. Die Flut der Reaktionen auf das epochale Dokument resultiert aus dessen Gegenposition zur gottverlassenen Realität. Würde das Menschheitsideal, das die IX. ausdrückt, als Maßstab für die Wirklichkeit gelten, Beethoven würde mit seiner Musik die Realität täglich Lügen strafen. Darin liegt die Potenz dieser Musik.

Der Wiener Meister hatte die Komposition »seiner Majestet dem König von Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet«. Daß er die Einwilligung des Königs, eines ästhetisch gebildeten Herrschers mit dreckigen Kriegen am Stecken, als ein »großes Glück« seines Lebens bezeichnet, ist ein erster Widerspruch. Denn Könige gehörten ebensowenig zu seinen gewünschten Hörern wie das biedere Wiener Bürgertum, daß seiner Meinung nach niemals revoltieren würde, solange es Braunbier und Würstel gereicht bekomme.

Ein zweiter Widerspruch: Die IX. war eine heimatlose Sinfonie und besaß doch ganz Heimat. In der Friedhofstille des Metternich-Zeitalters mußte ihre kompositorische Identität und philosophische Idealität ebenso nah und vertraut wie fremdartig wirken.

Seit Aristokratie, Bourgeoisie und Unterklassen gleichstark die IX. feiern, kann der Kulturbetrieb mit dem Kunstwerk problemlos umgehen. Eingemeindet in die Welt des schönen Scheins, darf sich der Hörer für wenige Stunden in ihre Utopia flüchten, bevor ihn die Prosa des Geschäftslebens wieder einholt.

Trotz der deutschen Wunden reguliert Beethovens Gesang auf Schillers Ode »An die Freude« unvermindert den ästhetischen Transfer der Freiheit, der Gleichheit, der Brüderlichkeit. Ungeachtet der klaffenden Risse in der realen Welt, hält das schillernde Werk ein Selbstbewußtsein der Freiheit wach.

Theodor W. Adorno wußte das Wort Freiheit auf seine Art zu besetzen. Existent werde Freiheit erst durch bestimmte Negation gesellschaftlicher Unfreiheit. »Zugleich macht der Schein der Freiheit die Besinnung auf die eigene Unfreiheit unvergleichlich

viel schwerer, als sie im Widerspruch zur offenen Unfreiheit war, und verstärkt so die Abhängigkeit.« Das Diktum schlägt jedem Dirigenten der IX., der nicht wenigstens Schönbergs »Überlebenden von Warschau« als Gegenwerk einbezieht, symbolisch den Taktstock aus der Hand.

Unwahr ist die Einheit der Menschen, die das Werk im aktuellen Kontext suggeriert.

In der DDR lief das Großwerk häufig unter Schlagworten wie Völkerverständigung und Menschengemeinschaft. Beide Ausdrücke entpuppten sich als harmonistische Konstrukte. Letzterer wurde nach dem 20. Jahrestag des Staates aus dem kommunikativen Sprachhaushalt der Republik verbannt. Wo immer sich Beethovens kraftvolle Utopie den Hörern mitteilte, sie verzehrte sich in glättender Bestätigung bei sozialistischen Festakten, Leipziger Messe-Sonderkonzerten oder Jubelveranstaltungen zum 7. Oktober.

Aus modulatorischen Gründen will ich Probleme der Schillerischen Ode näher behandeln:

Beethovens selektiver Umgang mit der Schiller-Ode zählt zu den glücklichen – und zugleich problematischen Momenten der Arbeit an dem Werk. Gewiß, dieser Schiller steht mit der Freudenode ganz im Bann der Musik des Schlußsatzes, im Zenit der übers Werk ganze hinweg durchkämpften Menschheitsidee. Die Dichtung und Musik sind jedoch ebenso »von unten herab« (Karl Kraus) anzuschauen, beide Spuren können auch anders gelesen und gehört werden. Erstaunlich, wie viel Beethoven von Schillers Gedicht »An die Freude« nicht vertonte. Mehr noch erstaunen aktuell erscheinende Probleme, deren Gehalt sowohl vertonte wie unvertonte Verse innewohnen. Ich will einige andeuten:

Erstens: Das Verständnis der Bedeutung des Wortes »Elysium« ist die erste Bedingung für das Verständnis der Botschaft, die ja universell, global sein soll. »Elysium« ist nicht das Erdenzentrum, wie im Gedicht abstrakt durchhexerziert, sondern das am Westrand der Erde gedachte Land der Seligen. Es ist ein Unterschied, ob das humane Symbol entweder als Teil oder Ganzes oder als Kontradiktion, die Ungleichheit in sich schließt, wahrgenommen wird.

Zweitens: Die poetische Nomenklatur offenbart eine eigentümliche Stellung zu Integration und Ausgrenzung. Erst vernehmen wir: »Wem der große Wurf gelungen/ Eines Freundes Freund zu sein/ Wer ein holdes Weib errungen/ Mische seinen Jubel ein.« Warum grenzt Schiller aber in den nachfolgenden Versen die »Unseligen« aus? Wem nicht »der große Wurf gelungen«, wer kein »holdes Weib errungen«, »der stehle weinend sich aus diesem Bund«, heißt es dann sinngemäß.

Drittens: Die Zeile »Durch den Riß gesprengter Särge/ Sie (die Fahnen – d. V.) im Chor der Engel stehn.« öffnet den Blick ins Totenreich, in die Unterwelt. Das ist die hellstichtigste Erfindung im ganzen Gedicht. Ihr impliziter Verweis auf die Tragödien unseres Jahrhunderts wirkt bestechend. Beethoven läßt sie weg.

Viertens: Die Chorzeile »Duldet mutig, Millionen!/ Duldet für die bessre Welt!« ist handlungsarm, ängstlich und defensiv, obwohl gleich danach steht: »Droben überm Sternenzelt/ Wird uns ein großer Gott belohnen.« Das christliche Bedürfnis des Erduldens

sondert Beethoven aus. Die Komposition bedarf der Helligkeit der säkularen Erlösung. Das entspricht dem Anschauungsstand der Aufklärung nach der Französischen Revolution 1789. Schiller – wie Beethoven zwölf Jahre später im »Fidelio« – verläßt sich auf den Übervater, die Natur Gottes, den Deus Exmachina. Paradies steht für Gott, Gott für den Vorbildcharakter der Harmonie. »Erlösung« durch die Unterlassen – historisch unerledigt – fällt nicht ins ästhetische Kalkül.

Vergangene Konflikte und böse Vergehen absorbiert dieser Anflug von Verdrängung: »Groll und Rache sei vergessen/ Unserm Todfeind sei verziehn/ Keine Träne soll ihn pressen/ Keine Reue nage ihn.« Auch darauf verzichtet das Chorfinale.

Fünftens: Ins Reich sektseiger Humorigkeit gehört die Zeile »Laßt den Schaum zum Himmel spritzen«. – Den Ab-»Schaum« in die Hölle? – Da die Zeile die abartigsten Assoziationen hervorrufen kann, hat sie Beethoven wohl nicht komponiert.

Sechstens: Die letzte Strophe fällt ihr Urteil über den noch ungenannten irdischen Abschaum: »Dem Verdienste seine Kronen/ Untergang der Lügenbrut.« Der unkomponierte Giftpfel, er wirkt wie der Biß »der ganzen Welt«, legt den Gedanken der Liquidierung zumindest nahe. Ähnlich schieden Marx und Engels im »Kommunistischen Manifest« das deformierte, ungeschlachte, ohnmächtige Lumpenproletariat aus den Gesellschaftskämpfen aus.

Weder Schiller noch Beethoven erfüllen die Utopie der globalisierten Liebe unterm Sternenhimmel in Reinkultur. Dort, wo es stets verzauberte Musikwelt am wenigstens vermutet, im monumentalen Finale nämlich, schleppt die IX. die Male einer zweideutigen Ethik des Humanen mit.

Ich paraphrasiere: Die finalen Muttermale konterkarieren die Utopie der Liebe durchaus, aber strafen sie sie Lügen? Wie weit reicht die Hoffnung auf Freude, Menschenwürde, Menschenrecht? Gewinnt oder verliert der Hymnus heute Raum im Maßstab der globalen Vergehen an den Lebensbedingungen der Menschen? Die IX. Beethovens, kündend von jener göttlichen, naturschönen, deistischen Welt, die niemals eintritt? Oder hilft ihre Wahrnehmung im Gegenteil zum individuellen Überleben, läßt ein zur subjektiven Antizipation eines nicht zerrissenen Daseins? Läßt sie uns wenigstens den Hoffnungsschimmer?

Finale

Heiner Müllers Stück »Die Bauern«, vor über zwanzig Jahren inszeniert an der Ostberliner Volksbühne, zeigt einen Landarbeiter, den die Kräfte verlassen bei dem Versuch, die Freitreppe zur lichten Zukunft zu bezwingen. Bis hoch da droben soll es gehen, aber die ganze Last der ländlichen Ausbeutung, der unseligen Hinterlassenschaften des Friederizianismus, des Wilhelminismus, der Hindenburg und Hitler verhindert das. Es ist schwer, an dem emanzipatorischen Werk zu arbeiten, das Dasein von dem rostigen Abhub der Vergangenheit zu befreien. Für den Landarbeiter ist die Lage tragisch, »aber gerade in der Tragödie ist der Mensch am erhabensten.« (M. Gorki)

Wer den geschichtlichen Konnex solcher Lebensbedingungen zu

erfassen sucht, der übersieht nicht, was Menschen, aufrichtige und weniger aufrichtige, auf ihren gebogenen Rücken tatsächlich mit sich herum geschleppt haben, der verdrängt nicht, wieviel alten Unrat sie davon abzuwerfen mußten und wieviel sie davon wieder aufgebürdet bekommen. Dergleichen zu untersuchen, setzt voraus, die Utopie nicht in den Wind zu schießen, sondern ihr nahe zu sein, rivalisierend mit der Welt, um deren Änderbarkeit es schlecht bestellt ist, und sich stets selbst prüfend im Dauerfight gegen den Geist der Zeit.

Es bleibt gültig, und damit will ich schließen:

Auch Utopien können warten!