

Wolfgang-Andreas Schultz

**MENSCHENOPFER UND MODERNE -  
EIN FIKTIVES INTERVIEW**

Geschrieben Oktober 1998

Frage: Sie haben "Menschenopfer und Moderne" als Thema unseres Gesprächs vorgeschlagen, - was haben sie denn miteinander zu tun?

W.A.S.: Menschenopfer stehen im Zentrum zweier Schlüsselwerke der klassischen Moderne: In "Le Sacre du Printemps" von Strawinsky und in "Moses und Aron" von Schönberg, allerdings unter ganz gegensätzlichen Blickwinkeln: bei Strawinsky mit Sympathie für die archaischen Riten, bei Schönberg mit Abscheu vor ihnen.<sup>1</sup> In Strawinskys Ballett wird ein junges Mädchen geopfert, damit der Frühling wiederkommt, - die archaische Muttergottheit braucht Blut, um die Fruchtbarkeit der Erde zu erhalten. In Schönbergs Oper dagegen erscheinen der Tanz um das goldene Kalb und die bei dieser Orgie vollzogenen Menschenopfer als Rückfall in ein überwunden geglaubtes Stadium. Ich denke, daß das Verhältnis zum Archaischen, zwischen Wiederaneignung und Abwehr, die Positionen im 20. Jahrhundert auch musikalisch gut bestimmbar macht.

Frage: Inwiefern musikalisch?

W.A.S.: Strawinsky hat Techniken entwickelt, die "archaisch" assoziieren lassen: durch die in sich kreisenden Melodiefloskeln, die vitalen rhythmischen Energien, die eher flächig reihende Formanlage, letztlich ein Zeitmodus, der wenig Erinnerung kennt, wenig Erwartungen auf eine Entwicklung aufbaut, eher gedächtnislos im Jetzt weilt. Hier ist Moderne Wiederaneignung des Archaischen, ein - kunstvoll ästhetisch transformiertes - Hinabtauchen ins kollektive Unbewußte, in dem die früheren Stadien der Menschheit aufbewahrt sind.

Frage: Und wie sieht es bei Schönberg aus?

W.A.S.: Schönberg ist in seinen wichtigen expressionistischen Werken wie "Erwartung" und "Die glückliche Hand" einen ganz anderen Weg gegangen, den von Ausdruck und Erforschung des persönlichen Unbewußten, der innersten seelischen Regungen. Um nun die Entwicklung der 12-Ton-Technik, die ja gegen Ende des ersten Weltkrieges erfolgte, zu verstehen, muß man bedenken, daß Ausdruck damals besonders der von Angst, Einsamkeit, Schmerz und Verzweiflung war. Die Kriegserfahrung mit allem Grauensvollen und Entsetzlichen

---

1 dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: Damit die Musik nicht aufhört..., ein musikphilosophischer Essay. Verlag Karl-Dieter Wagner, Eisenach 1997, S.49

*Wolfgang-Andreas Schultz*

und die anschließenden gesellschaftlichen Umbrüche ließen in den zwanziger Jahren wohl den unbewußten Wunsch nach Unverletzlichkeit und nach einem seelischen Panzer aufkommen. So kam Schönberg zu einer Position (wie sie in der Oper Moses vertritt), die die Überlegenheit des Abstrakt-Geistigen über das nunmehr entwertete Sinnliche feiert und damit der Verletzbarkeit enthoben schien. Eine Vermittlung schien ihm weder möglich noch notwendig; Versuche, Geistiges im Sinnlichen erfahrbar zu machen (eher die Position des Aron) schienen unmöglich zu werden.

Frage: Und das Menschenopfer?

W.A.S.: Schönberg verabscheut es, weil es den Rückfall auf eine scheinbar überwundene Entwicklungsstufe darstellt: auf die Stufe des Verhaftetseins im Sinnlichen. Der Geist fordert die Abkehr vom Sinnlichen - das ist der vielleicht innerste Kern der 12-Ton-Technik. Die vertrackte Dialektik aber ist: Der vom lebendig-mitatmenden Nachvollzug sich abtrennende Geist nähert sich, obwohl er sich vehement von Archaik und Menschenopfer distanziert, eben dieser abgewehrten archaischen Welt dadurch wieder an, daß er sich verhärtet, seine "Sprachfähigkeit" zu verlieren beginnt und keine erfüllte Zeit mehr gestalten kann.

Frage: Es gibt doch in "Moses und Aron" die Orgie, den Tanz ums goldene Kalb ...

W.A.S.: Aber ist die Musik da wirklich so viel anders als in der Oper sonst? Die 12-Ton-Technik engt die Ausdrucksmöglichkeiten ja stark ein, und gerade für die sinnlich-vitale Musik der Orgie wäre eine andere, nicht zwölftönige Sprache bestimmt wirkungsvoller gewesen, aber die hätte dann Schönbergs Anspruch auf die Überlegenheit des Abstrakt-Geistigen über das Sinnliche in Frage stellen können.

Frage: Heißt das, daß Schönberg und Strawinsky sich unterschwellig genähert haben?

W.A.S.: Insofern, als der späte Strawinsky genau jene Möglichkeiten der 12-Ton-Technik verwirklicht hat, gegen die sich der Romantiker und Expressionist Schönberg immer gewehrt hat: die Möglichkeit einer distanzierten, gleichsam subjektlosen Musik von bisweilen ritueller Starre, wie in seinen (Strawinskys) geistlichen Werken "Canticum Sacrum", "Requiem Canticles" und in der Oper "Die Flut" mit ihren völlig entpersönlichten Rollen, die an mittelalterliche Mysterienspiele erinnern, also an rituelles Theater.

Frage: Das Rituelle hat die Komponisten offenbar immer wieder fasziniert.

## *Menschenopfer und Moderne*

W.A.S.: Das Rituelle hat ein Doppelgesicht: Es kann Zeichen für Transzendenz sein, als Überwindung des Ichbezugs und des Anhaftens an den Emotionen, - das geht aber nur, wenn das Individuelle, das Ich und die Persönlichkeit nicht einfach verschwinden, sondern verwandelt, transformiert werden. Leider ist die Vorliebe für das Rituelle heute meist Ausdruck von Verhärtung und Panzerung, Erstarrung und Sehnsucht nach Unverletzlichkeit unter Verzicht auf alles Persönliche und Individuelle. Man könnte sagen: das Überpersönliche wird verfehlt durch eine Regression ins Unterpersönliche.<sup>2</sup>

Frage: Haben nicht der italienische und der russische Futurismus schon in ähnliche Richtung gedacht?

W.A.S.: Das Erschreckende am Futurismus ist die Verbindung von Archaik und Technik : die Reduktion des Menschenbildes auf das Biologische bei gleichzeitiger Panzerung durch hochentwickelte Maschinen. Das geht einher mit der Entwertung des Gefühlslebens, der Persönlichkeit, Individualität und aller menschlichen Erfahrungen. Der Futurismus feiert die Regression ins technisch potenzierte Archaische und liefert damit ein Modell für zahlreiche Strömungen der Avantgarde nach 1945.

Frage: Spielen denn in der Musik nach 1945 Menschenopfer noch eine Rolle?

W.A.S.: Nicht direkt, aber indirekt schon: In einigen Bereichen der Performance- und Happening-Szene gab und gibt es Tieropfer und Schlachtungen, die ohne weiteres als Wiederkehr archaischer Praktiken gedeutet werden können, die nun aber ganz unmittelbar auftreten, ohne ästhetische Transformation. Es geht jetzt um den Vorgang als solchen, nicht darum, dafür eine künstlerische Sprache zu finden. Aber auch viele Komponisten heute kokettieren mit Archaik und Menschenopfer, als Beispiel nenne ich Wolfgang Rihm, sein Ballett "Tutuguri" und seine Oper "Die Eroberung von Mexiko", wo auf der ersten Partiturseite als Regieanweisung steht "Menschenopfer (sind stets gegenwärtig)".

Frage: Lassen Sie uns zurückkommen auf die musikalischen Mittel.

W.A.S.: Eine Musik, die archaische Welten imaginiert, muß weitgehend auf die spezifisch "musiksprachlichen" Mittel verzichten, wie Phrasenbau, Syntax, Relationen von Identität und Nichtidentität, Entwicklung, und im Formalen auf den Aufbau eines Zeithorizonts und die Herstellung von Beziehungen vom Früheren zum Späteren. Dramaturgisch korrespondiert das mit einer Reduktion der Rolle der Sprache und vor allem des Dialogs. Peter Stein hat einmal ge-

---

2    vergl. dazu das evolutionäre Entwicklungsmodell der transpersonalen Psychologie, etwa in: Ken Wilber: Das Atman-Projekt - Der Mensch in transpersonaler Sicht. Paderborn 1990, aber auch in: Ken Wilber: Halbzeit der Evolution. Bern und München 1988

sagt: "Die Sprache ist unser Leben. Mit der Sprache werden wir Menschen."<sup>3</sup>  
Das beleuchtet gut das Problem einer nahezu sprachlosen Archaik.

Frage: In der Sie eine Gefahr sehen?

W.A.S.: Nicht notwendig. Das Eintauchen in archaische Welten bedeutet einerseits eine ungeheure Chance des Bewußtwerdens normalerweise unzugänglicher seelischer Schichten, und andererseits zugleich die ungeheure Gefahr der Regression in diese Schichten, wenn es zu keiner Integration mit den Kräften des Bewußtseins kommt. Eine solche Integration würde eine Synthese mit den von der Klassik herkommenden musiksprachlichen Mitteln bedeuten, die ja für ein Bild des Menschen stehen, der sprach- und dialogfähig ist und das Vitale, Emotionale und Rationale ins Gleichgewicht zu bringen sucht.<sup>4</sup>

Frage: Sind solche Gegenkräfte heute zu erkennen?

W.A.S.: Merkwürdigerweise überall da, wo Komponisten angegriffen werden, sie komponierten "traditionell". Inzwischen wird "Moderne", wo nicht mit sinnenferner Rationalität, so dann doch mit wiederbelebter Archaik so stark identifiziert, daß Komponisten, die sich noch oder wieder "musiksprachlicher" Mittel bedienen, als "konservativ" erscheinen. Tatsächlich aber bewahren sie das von der Klassik formulierte Menschenbild und suchen oft die Synthese mit den Ausdrucksformen der unbewußten Ebenen.

Frage: Können Sie ein Beispiel nennen?

W.A.S.: Ich denke jetzt etwa an Henze, der immer sehr um eine Balance zwischen Modernität und gleichsam klassischer Musiksprachlichkeit gerungen hat. Seine Oper "Die Bassariden" muß hier erwähnt werden, weil in ihr, anders als bei Rihms Archaismus, der entsetzte Blick auf die Regression in Verblendung und auf den Ausbruch der Grausamkeit nicht nur dramaturgische, sondern musikalische Position ist.

---

3 aus der Rede anlässlich der Verleihung des Fritz-Kortner-Preises 1997 im Hamburger Schauspielhaus.

4 zu Aspekten von Sprachlichkeit in der Musik vergl.: Barbara Busch (Hrsgb.): Wolfgang-Andreas Schultz, Texte und kommentiertes Werkverzeichnis. Von Bockel-Verlag Hamburg 1998, S.27

Der entscheidende Unterschied von "Wortsprache" und "Musiksprache" ist der, daß die "Wortsprache" bereits durch Logik und Grammatik vorstrukturiert ist, während die "Musiksprache" ihre Grundstrukturen (ihre "Grammatik") immer in jedem Werk neu erzeugen muß. Die "Musiksprache" kann einerseits mehr, andererseits weniger, in jedem Falle Anderes als die "Wortsprache", gerade im Hinblick auf die Einbeziehung "non-verbaler" Ausdrucksbereiche.

## *Menschenopfer und Moderne*

Verglichen mit Schönberg ist Henze unparteiisch, die Unvereinbarkeit von Verstand und dionysischem Rausch ist ihm Quelle der Tragik. Dabei ist die Dialektik des Archaischen durchaus gegenwärtig: Pentheus, der seine Sinnlichkeit verdrängt, um sich gegen den Dionysos-Kult zu stellen, wird dessen Opfer. Im sinnlichen Glanz und in der vitalen Energie der Dionysos-Szenen geht Henze weiter als Schönberg, weil er tonale Wirkungen nicht ausgrenzt. Letzten Endes ist die Frage der Vereinbarkeit beider Welten die nach einer neu zu findenden Integration von Konstruktion und Sinnlichkeit. Insofern Henze, anders als Rihm, eine stärker musiksprachlich artikulierte Musik schreibt (eine syntaktisch gegliederte und Motivbeziehungen nutzende, emotional differenziert Musik), ist bei ihm das von der Klassik formulierte Menschenbild auch präsenter, als Gegengewicht gegen das Archaische.

Frage: Hat die offenkundige Krise der Avantgarde mit der Rückwendung zum Archaischen zu tun?

W.A.S.: Ich denke, ja. Wo das Archaische als das Wilde, Ungebändigte und Unstrukturierte, als Vorzivilisatorisches oder Antizivilisatorisches auftritt, ist es tendenziell kunstfeindlich, weil Kunst immer auch Struktur ist. Je unmittelbarer, je weniger transformiert das Archaische in die Kunst eindringt, desto schwerer hat es die Kunst, angesichts des Archaischen ihrer selbst mächtig zu bleiben. Am Ende bringt sie sich selbst zum Opfer, will man den Propheten vom Verstummen der Kunst glauben.

Frage: Wie ist in diesem Zusammenhang die Suche nach neuen Klängen zu sehen?

W.A.S.: Vorwegschicken möchte ich, daß in meinen Augen Neuheit noch kein Wert an sich ist; - man sollte sich die Freiheit nehmen, das Neue zu bewerten. Ich würde neues klangliches Material nach zwei Kriterien beurteilen: 1. Welche Ausdrucksbereiche werden dadurch der Musik gewonnen? 2. Welche strukturellen Möglichkeiten bietet das Klangmaterial?

Mir ist unzweifelhaft, daß auf längere Sicht Töne mehr strukturelle Möglichkeiten bieten als etwa Geräusche. Es sei aber unbestritten, daß durch neue Spiel- und Vokaltechniken neue Ausdrucksbereiche erobert wurden, und das ist allemal wichtig. Doch meistens sind es Bereiche des Unbewußten und der archaischen Schichten, zumal sie durchweg in einem Zusammenhang auftreten, der kaum musiksprachliche Artikulation aufweist.

Frage: Sie unterstellen jetzt den neuen Klängen, Ausdrucks- oder Bedeutungsträger zu sein. Das aber ist von vielen Komponisten gar nicht intendiert.

W.A.S.: Ich weiß. Man trifft in der Musik, ähnlich wie in der bildenden Kunst, auf eine Art Mystifizierung des Gegebenen: Klänge zu erforschen und einfach hinzustellen, Klangmaterialien gleichsam unkommentiert auszustellen. Das wäre die Rache des vom Geist entwerteten Sinnlichen, das jetzt - geistfern und geistlos - einfach nur da ist. Verbunden mit gleichsam hörpädagogischen Intentionen kann eine solche Forschungsreise überaus spannend sein, aber das allein macht noch keine Kunst.

Frage: Also eine große Sehnsucht der Komponisten hin zum Konkreten?

W.A.S.: Bestimmt. Vor allem aber eine Sehnsucht nach dem Organischen und dem Lebendigen. Merkwürdig ist nur, daß sich nun wieder Theorien dazwischenschieben. Anstatt sich einfach der Energetik der Linien, Klänge und Rhythmen zu überlassen, wird etwa die Chaos-Theorie bemüht, die zwar wichtige Erkenntnisse über die biologische Ebene des Lebens gewonnen hat, aber in der Kunst, die doch den Menschen auch in seinen emotionalen und rationalen Ebenen repräsentieren sollte, zu kurz greift: ein vergebliches Tasten des der Natur entfremdeten Geistes nach eben dieser Natur. Auch Stockhausens Arbeit mit errechneten, stark schwankenden Tempi dürfte Ausdruck einer Sehnsucht nach Lebendigkeit entspringen, ohne diese wirklich zulassen zu können.

Frage: Könnte das Interesse an außereuropäischen Kulturen mit der Sehnsucht nach dem Archaischen zu tun haben?

W.A.S.: Auch das Interesse an außereuropäischen Kulturen hat zwei Gesichter. In der Tat suchen viele Künstler in der Ferne die eigene, in unserer Kultur aber nicht mehr zugängliche archaische Vergangenheit. Schade ist es, wenn dann die außereuropäische Musik gegen die eigene Tradition ausgespielt wird, gegen die Sprachlichkeit der eigenen Kultur, anstatt eine Integration anzustreben. Aber man darf nicht alle außereuropäische Musik unter dem Aspekt des Archaischen sehen, auch dort gibt es Hochkulturen, in denen die Musik eine differenzierte Sprachlichkeit mit einer reichen emotionalen Ausdrucksskala entwickelt hat.

Frage: Sie sprechen von Integration des Archaischen. Was meinen Sie damit?

### *Menschenopfer und Moderne*

W.A.S.: Was weitgehend fehlt, sind philosophische Reflexionen über den Stellenwert des Archaischen im Kunstwerk und letztlich im Menschenbild. Ich sehe da im Prinzip nur zwei Möglichkeiten: Entweder man verklärt das Archaische als das wieder zu erreichende Ursprüngliche (was in die Nähe von faschistischen Theorien führen könnte), oder man integriert es als eine untere Stufe des Evolutionsprozesses in das Menschenbild. Da, evolutionär gedacht, alle früheren Entwicklungsstadien, sei es auch noch so verborgen, gegenwärtig bleiben, wäre die Wiederentdeckung der archaischen Schichten durch die Kunst des 20. Jahrhunderts ein ganz wichtiger Schritt zur Selbsterfahrung der Menschen im Medium der Kunst, aber nur unter der Voraussetzung, dem Archaischen den richtigen Platz zuzuweisen. Musikalisch gesprochen wäre es das Problem, wie eine differenzierte Sprachlichkeit Techniken integrieren kann, die für archaische Entwicklungsstufen stehen, ohne sich aufzugeben.

Frage: Könnte die Kunst, um mit Walter Benjamin zu sprechen, so etwas unternehmen wie die "Rettung" des Archaischen?

W.A.S.: Der Hinweis auf Benjamin ist sehr wertvoll. Für ihn, und auch für Adorno, das zeigt der Briefwechsel, war die Frage des Ineinander des Modernen und des Archaischen ein ganz zentrales Thema. Heidnische, naturmagische Riten und Kulte wiederbeleben zu wollen scheint mir sehr fragwürdig und gefährlich - von der Praxis des Menschenopfers ganz zu schweigen, so daß besser im Ästhetischen, im Kunstwerk die Erinnerung an die archaische Vergangenheit lebendig gehalten werden sollte.

Frage: Was wären dafür die Voraussetzungen?

W.A.S.: Wir müssen uns bei aller Faszination durch archaische Welten klar darüber sein, daß wir auf der Ebene des bewußten und selbstverantwortlichen Menschseins leben. Zu dieser Ebene müssen wir nach einer Regression in archaische Schichten wieder zurückkehren und das Archaische, ästhetisch transformiert, in unsere sprachlich artikulierte Musik hineinlassen. In großen Bereichen der zeitgenössischen Musik ist davon leider wenig zu spüren, - weite Teile der musikalischen Avantgarde sind reiner Archaismus.

Frage: Nur der Avantgarde?

W.A.S.: Keineswegs, denn manches, was unter bestimmten Aspekten wie eine Gegenbewegung zur Avantgarde aussieht, hat unter anderen Gesichtspunkten auch viel mit ihr gemeinsam. Harmonisch stellt der Minimalismus durch seinen Rückgriff auf Tonalität eine Gegenposition zur Atonalität der Avantgarde dar, hat mit ihr gemeinsam aber den Verzicht auf Sprachlichkeit, auf sprachlich-syntaktische Artikulation. Die Tonalität des Minimalismus ist von extrem reduzierter Sprachlichkeit, eine gleichsam "archaische" Tonalität. Konsequenter sind die Opern des Minimalismus denn auch frei von aller individuellen Psy-

chologie, die Gestalten haben keine innere Welt, Dialoge gibt es nicht oder nur sporadisch, die Nähe zu rituellen Theaterformen ist offenkundig, wie übrigens - in dieser Hinsicht - auch die Nähe zu Rihms "Eroberung von Mexico."

Interessant ist es, einmal zwei nahezu gleichzeitig herausgekommene Werke zu vergleichen: Philip Glass' "Echnaton" (UA 1984) und Luigi Nonos "Prometeo" (UA 1985).<sup>5</sup> Beide liefern uns ein entindividualisiertes Theater, ohne Menschendarstellung, ohne Dialoge. Man könnte meinen, die beiden Protagonisten aus Schönbergs Oper hätten sich jetzt in verschiedenen Komponisten verkörpert: Nono, von dem man weiß, daß "Moses und Aron" ihn stark beeindruckt hat, übernimmt den Part des Moses, der nicht mehr an die Möglichkeit glaubt, Geistiges durch das sinnliche Klangmaterial auszudrücken und zu vermitteln: Viele Bezüge in Nonos Musik sind praktisch akustisch nicht wahrnehmbar und erschließen sich nur dem Leser der Kommentare und Analysen.<sup>6</sup> Glass wäre dann Vertreter der Position Arons: Gefangen im Sinnlichen entgleitet ihm das Geistige, zurück bleibt eine geistlose Klanglichkeit, die kaum musiksprachliche Elemente, kaum interne Bezüge kennt. Der Bereich des eigentlich Menschlichen, und damit eine sprachlich artikulierte Musik, kommt in beiden Werken nicht vor. Das könnte eine tragische Folge des vielleicht zentralen Problems der abendländischen Kultur sein: der Trennung von Körper und Geist. Mit Sicherheit aber ist die Alternative "körperloser Geist" gegen "geistferne Sinnlichkeit" falsch formuliert. Aber da eröffnet sich ein reiches Betätigungsfeld für kommende Komponistengenerationen.

---

5 Obwohl die szenischen Komponenten im Verlauf des Konzeptwandels nach und nach reduziert wurden, erlaube ich mir die Interpretation des "Prometeo" als Musiktheater.

6 vergl. dazu: Lydia Jeschke: Prometeo, Geschichtskonzeptionen in Nonos Hörtragödie. Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLII ). An entscheidender Stelle heißt es in Nonos Text: "und ist in der Wüste unüberwindlich" - ein Zitat aus Schönbergs "Moses und Aron", von Moses gesprochen.