

GERD RIENÄCKER, BERLIN

WAS MAN NOCH NICHT SAGEN KANN, KANN MAN SCHON SINGEN

Dieser Satz, von Heiner Müller in seinen Thesen zur Oper *Lanzelot*¹ formuliert, lässt sich abwandeln: Was man nicht, noch nicht oder nicht mehr oder noch immer oder schon, ja, schon wieder sagen kann, kann man noch oder noch nicht oder nicht mehr oder schon wieder singen. Reduziert aufs Sagen und Singen klingt er einigermaßen trivial: Sagen ist nicht Singen, singen nicht Sagen. Was aber ist Sagen, was ist Singen? Wer darüber, erst recht über Beziehungen zwischen Sagen und Singen nachdenkt – etwa über das noch nicht und schon des Einen und Anderen –, stößt erneut auf triviale Sachverhalte; die er festhalten oder wegräumen, belassen oder befragen muss.

I. 1. Um mit dem *Sagen* zu beginnen: Sagen ist nicht *Gesagtes*, auch wenn es darauf sich bezieht. Was aber ist das Gesagte, worauf bezieht es sich – nur auf Worte, Wortgruppen, Sätze, Satzgruppen, die anderen übermittelt werden sollen? Inwieweit begreift es den Sagenden mit ein – nicht nur seine Absichten, sondern seine Befindlichkeit? Was also ist im Sagen enthalten – auch an Ungesagten, willentlich oder unwillentlich Verschwiegenem?

Sagen ist nicht *Sprechen*², es bezieht sich auf Gesagtes, Ungesagtes; Sprechen hingegen ist eine hochkomplexe Handlung, deren Sinn über den des Sagens, des Gesagten hinausweist: Es ist der Sprechende, der sich ganz und gar dem Anderen mitteilt, und dies weit über sein Wissen und Wollen³ hinaus – gewiss durch

¹ Heiner Müller, Sechs Punkte zur Oper, in: Theater der Zeit 12/ 1970, S. 18: „Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen.“

² Vgl. hierzu u.a.: Karl-Heinz Göttert, Geschichte der Stimme, München 1998; Sybille Krämer, Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/ M 2001; Friedrich Kittler u.a. (Hrsg.), Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2002; Sybille Krämer, Negative Semiologie der Stimme. In: C. Epping-Jäger/ E. Linz (Hrsg.), Medien/ Stimmen, Köln 2003, S. 65–82

³ Mit Nachdruck fest zu halten: Das Entscheidende des Sprechenden wird häufig jenseits der Absichten, jenseits des Wissens offenbar.

gesprochene Worte, Wortfolgen, Begriffe, aber auch durch Laute, Lautgruppen, Lautverbindungen, die den Worten, Wortgruppen etc. zugrunde liegen, durch alle Parameter seiner Stimme – die aufzulisten Phoniatern überlassen sei!⁴ –, vor allem durch deren mehr oder minder bewussten, mehr oder minder gezielten Einsatz, durch gestische, mimische Aktionen, die durchs Sprechen ausgelöst werden oder von im sich abheben.

Und es kann jede Dimension der Sprech-Handlung eigene Bedeutungen ausbilden, a priori oder a posteriori im realen Kommunikationsprozess: Einzelne Lauten, Lautgruppen, Lautverbindungen können anderes bedeuten als jene Worte, Wortgruppen, Sätze, die aus ihnen gebildet werden. Jeder Poet weiß darum, eben deshalb widmet er nicht nur der Wortfolge, dem Rhythmus, der Metrik, sondern geradewegs der Laut-Instrumentation seiner Verse und Strophen größte Aufmerksamkeit. Dass der geschriebenen, also fiktiv oder real gesprochen Prosa solcherlei Bedenken verloren gehen könnte, ist von bedeutenden Schriftstellern, Philosophen und Literaturwissenschaftlern immer wieder gerügt worden: Wenn Arno Schmidt über Adalbert Stifters *Nachsommer* herzieht, dann nicht nur über Inhalte, sondern über „dreifach = maulaufsperrendes Diftongengebell“, das der Wortfolge „schauten daraus heraus“ innewohnt⁵: Eben dieses „Gebell“ fährt der Freude über ein schönes Antlitz in die Parade!

Werden im Sprech-Akt Laute, Lautgruppen, Laut-Gruppen in verschiedene Dimensionen des Stimm-Ansatzes und Stimm-Einsatzes transformiert – ein Vorgang, den zu beschreiben, auszudifferenzieren hier nicht möglich ist –, so können darin sich Bedeutungen ausbilden, die denen der gesprochenen Worte und der ihnen zugrundeliegenden Laute, Lautgruppen nicht entsprechen, ja, ihnen zuwiderlaufen.

Den Falschredner verrät der Tonfall seiner Rede⁶; Liebeserklärungen haben einen unguuten Beigeschmack, verkehren sich ins Gegenteil, und über Ästhetisches zu reden wird obsolet, wenn dem Sprecher nur eine gequetschte Stimme, heisere, krächzende Sprechlaute verfügbar sind.

Und wiederum teilen gestisch-mimische Aktionen mehr, vor allem anderes mit als die gesprochenen Worte und Laute, als der Tonfall der Rede: Als Peter

⁴ Vgl. hierzu u.a.: Wolfgang Seidner, Jürgen Wendler, Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen für die Gesangsbildung, Berlin 1982; W. Biegenzahn, G. Friedrich, Phoniatrie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme und Sprache, Bern 1995

⁵ Arno Schmidt, Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre *Nachsommer*. In: Arno Schmidt, *Vom Grinsen des Weisen*. Ausgewählte Funkessays, Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig 1982, S. 259–283, hier S. 277

⁶ Deshalb sollten Sprach-, Sprech-, Rede-Inszenierungen, die auf Verstellung, Täuschung, Lüge, auf manipulativen Absichten beruhen, als Inszenierungen der Verstellung, Täuschung, Lüge, Manipulation entlarvt werden können. Dass dem in der Regel nicht so ist, macht übergreifende Depravierungen gesellschaftlicher Kommunikation beredt. Für die eigentlichen politischen Aktionen – sie sind mit den Inszenierungen nicht gleich zu setzen – sind die Konsequenzen solcher Nicht-Entlarvungen verheerend!

Konwitschny⁷ meinte, Worte könnten das Eigentliche nicht ausdrücken, gab ein Redner ihm recht – der successiven Abfolge von Wörtern und Sätzen ist es unmöglich, jene Gleichzeitigkeit des Verschiedenen kenntlich zu machen, von der die mehrstimmige Musik und das Theater lebt. Der Redner gestikulierte heftig, Konwitschny lobte ihn dafür, weil er die gesprochenen Worte, der Redetonfall durch Gesten kontrapunktiert, mithin Äquivalente für die dem Wort (fast?) unzugängliche Simultaneität geschaffen hätte.

Zwischen dem gesprochenen Wort – und den ihm zugrundeliegenden Lauten, Laut-Verbindungen – und der Rede in Worten, dem Rede-Tonfall, den gestisch-mimischen Aktionen finden komplizierte Transformations-Handlungen statt, die hier nicht beschrieben werden können. In ihnen entstehen Geflechte, Dickichte unterschiedlicher, einander komplementärer oder zuwiderlaufender Bedeutungen.

Sie wiederum bedürfen ihres Gegenteils, der Fiktion nämlich, in den Lautgruppen, Worten, im Tongefälle der Rede, in den gestisch-mimischen Aktionen würde das Gleiche mitgeteilt, gesprochenes Wort und Rede seien identisch: Sie sind es keineswegs, es geht um fiktive Identität, sie muss hergestellt werden, damit der Redende sie willentlich oder unwillentlich außer Kraft setzen kann.

I. 2. Was bislang an Differenzen zwischen Sagen und Gesagtem, Wort und Reden, an Differenzen zwischen ihren Parametern angedeutet wurde – mitsamt den Transformationsketten und den fiktiven Identifikationshandlungen –, vervielfältigt sich, wenn vom *Singen statt Reden*, wenn von Beziehungen zwischen gesungem Wort, vom *In-Worte-Singen*, vom *Singen als Handlung* die Rede ist.

Nicht nur haben die den Worten, Wortgruppen etc. zugrundeliegenden Laute, Lautverbindungen für die Tongebung, für den Stimmansatz und – einsatz, für die Klangfarbe, für das jeweilige Stimm-Register geradezu fundamentale Bedeutung⁸, sondern es stehen dem Gesang wenigstens zwei Prinzipien zu Buche, die voneinander sich abheben:

In früheren Vorlesungen zur Operndramaturgie hat der Verfasser sie als redendes und musizierendes Prinzip bezeichnet. Unschärf, vage orientiert sich das eine auf Beziehungen zwischen Singen und Reden, auf deren *fiktive Identifikation*⁹, das andere auf sogenannten innermusikalische Vorgänge und Regulativen, auf Beziehungen zwischen Singen und instrumentalem Musizieren, auf mehr oder minder gravierende Differenzen zwischen Singen und Reden, die sich aus den sogenannten Innermusikalischen ergeben:

Aus Regulativen des Musizierens – sie scheinen verbindlicher zu sein als jene des Sprechens –

aus Regulativen der Komposition, der ihnen zugrundeliegenden Verfahrensweisen und Sprachgefüge,

⁷ In einem Werkstattgespräch der Berliner Akademie der Künste, November 2000

⁸ vgl. die in Fußnote 4 angegebene Literatur

⁹ Vgl. Gerd Rienäcker, Zur Struktur des Singens im Musiktheater, in: *Material zum Theater*, hrsg. vom Verband der Theaterschaffenden der DDR, Nr. 102, Berlin 1978, S. 3 – 38, hier S. 6

aus Regulativen des Singens und aus Erfordernissen des verfügbaren stimmlich-gesanglichen Apparates.

Es bilden in beiden Prinzipien der sängerischen Aktion, des Gesungenen sich unterschiedliche Bedeutungsfelder aus.

Ihnen zufolge unterliegt jegliche einschichtige Wort-Ton-Beziehung mehrfacher Verkürzung:

Zum einen setzt sie Wort und Ton punktuell, als ob nicht zwischen einem Wort und vielen Tönen oder vielen Worten und einem Ton sich Relation ergäben.

Zum anderen klammert sie mehrere Transformationsketten aus, an deren Beginn das Wort, an deren Ende das Gesungene steht – es sind Transformationen zwischen Wort und geredeten Wort, Wort-Rede und Rede-Tonfall, zwischen gesprochenem und gesungenem Wort, zwischen gesprochener und gesungener Wort-Rede, zwischen dem Redetonfall und dessen Äquivalenten im Singen, schließlich zwischen redendem und musizierendem Prinzip.

In diesen Transformationshandlungen können Worte, Wortgruppen etc. mit-samt ihren Bedeutungsfeldern verformt, unkenntlich gemacht werden; an ihre Stelle treten Laute, Lautverbindungen – jene, die den Worten zugrunde liegen, oder gänzlich andere, die der Verformung des Ursprünglichen sich verdanken.

Zwischen den hoch liegenden Koloraturen, in denen Vokale und Konsonanten des gesungenen Wortes verformt werden, und den Vokalisen ohne Worte fließen die Grenzen; die Sequenzen von Luciano Berio haben in den Koloraturen der Opera seria und des Melodramma lirico allemal ihre Vorbilder.

II. Zurück zu Heiner Müller:

Mit gutem Grunde hatte er in seiner These die Worte „noch nicht“ und „vielleicht schon“ hervorgehoben: „... Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen.“

War er doch der Librettist einer Oper, deren Uraufführung im Dezember 1969 heftige Auseinandersetzungen hervorrief: Auseinandersetzungen freilich, die vor allem um die Musik von Paul Dessau sich entzündeten – in ihnen kehrte jener Argwohn gegen Modernismen zurück, den viele, auch der Verfasser, ein für allemal überwunden glaubten.

Heiner Müllers Thesen jedoch wurden nicht oder kaum diskutiert.

Dabei hätten sie, hätte der zitierte Satz weitaus mehr Sprengstoff enthalten als das Miteinander von Polytonalität und Zwölftontechnik, als die Prinzipie der Collage, Montage, der partiellen Aleatorik, als die Einblendungen elektronischer Musik, mehr Sprengstoff noch als die extremen Tonhöhen, die Elsa zu singen hatte – darüber kursierte der Witz, wenn sie noch drei Töne höher sänge, hörten sie nur noch die Schäferhunde.

Zumindest waren die Thesen ebenso hintersinnig wie das Sujet, die Vorlage, die Fabel der Oper:

Heiner Müller wusste, dass Jewgenij Schwarz mit dem Drachen nicht Adolf Hitler, sondern Josef W. Stalin gemeint hatte. Er selbst hatte mit Hitler und Stalin und mit beider Nachfahren sich auseinander zu setzen.

Also auch mit den Vorgängen und Akteuren in der Deutschen Demokratischen Republik:

Wohl besiegte Lanzelot den Drachen, in vieltausendjährigen Kämpfen, darin er und der Drache sich fortwährend verwandelten. Hinter seinem Rücken jedoch wuchsen lauter kleine Drachen, wurden die alten Verhältnisse wieder hergestellt. Sie zu überwinden war denn auch nicht der Gegenwart, nicht einmal der nahen oder näheren Zukunft, sondern einem Vorschein des einstweilen Unerreichbaren überantwortet.

Paul Dessau, danach befragt, warum die Zukunft nicht konkreter gefasst wäre, antwortete hintersinnig: „Dann müsste ich klüger sein als Lenin, und das bin ich nicht.“¹⁰

Und dies mehr als ein Halbjahrhundert nach Lenins Tod! Hatten die einstigen Visionen sozialistischer, kommunistischer Gesellschaften sich als unerreichbar erwiesen, waren die Protagonisten des „realen Sozialismus“ hinter Lenin zurückgefallen?¹¹

Heiner Müllers Satz meint noch Anderes: Auszusprechen, worum es eigentlich geht, ist noch nicht möglich, ja, immer noch gefährlich – auch nach dem Tode des Drachen füllen sich die Gefängnisse mit denen, die es auszusprechen wagen.

Aber vielleicht (!) ist es möglich, zu singen, was noch nicht, was nicht mehr, was niemals gesagt werden darf¹².

Sei es, dass das gesungene Wort denen unverständlich ist, die die Wahrheit verfolgen.

Sei es, dass der Gesang mehr und anderes mitteilt als das gesprochene und gesungene Wort. In beidem sah Heiner Müller die Chance, das Unersetzbare der Oper, des Musiktheaters. Kein Zufall, dass er in den siebziger, achtziger, neunziger Jahren seine eigenen Stücke als musiktheatralische Vorgänge inszenierte, dass er, wenige Jahre vor seinem Tode, zu Richard Wagners „Tristan und Isolde“ emphatisch sich bekannte.

Aber gilt Heiner Müllers Satz nur in seiner Gegenwart, im Angesicht des nicht überwundenen Stalinismus?

Die Zensurbehörden im achtzehnten, neunzehnten Jahrhundert wissen es anders, und mit ihnen all die Librettisten, deren Texte der Zensur vorgelegt werden mussten. Argwohn traf auch das gesungene Wort – insoweit es sich als gefährlich entziffern ließ, vorausgesetzt, das gefährliche Wort hatte die Zensur unbeschädigt passiert. Der Gesang jedoch blieb unbehelligt, und dies nur, weil die Kantilene, die Koloratur mit Politik nicht zu tun zu haben schien. Oder weil die Behörden für das spezifisch Politische der Musik, also auch der Gesänge jenseits ihrer Texte keine Ohren hatten?

¹⁰ Gespräch über die Inszenierung der Berliner Staatsoper, Januar 1970, unveröffentlicht

¹¹ Dessau bezog sich auf Lenins späte Einsichten, nicht auf Lenins Revolutionstheorie, nicht auf die ersten Jahre der Oktoberrevolution.

¹² Heiner Müller hatte bittere Erfahrungen: Sein Stück *Die Umsiedlerin* war eingangs der sechziger Jahre verboten worden.

Später ändert sich die Situation: „Wir werden nicht verfolgt, weil man uns nicht versteht, sondern weil man uns allzu genau versteht!“ Was der Komponist Friedrich Goldmann eingangs der achtziger Jahre¹³ seinen Adressaten ins Gesicht schrie, verweist aufs Eigentliche jener Skandale und Verrisse, die seit dem Expressionismus der Neuen Musik widerfuhren. Unentrinnbar nämlich wohnte den Kampagnen gegen ungewohnte, gar hässliche Klänge der Verdacht inne, das Musizieren opponiere nicht nur dem ästhetischen Status quo. Theodor W. Adorno spitzt zu „Dies ist nur Musik; wie muss vollends eine Welt beschaffen sein, in der schon Fragen des Kontrapunktes von unversöhnlichen Konflikten zeugen!“¹⁴ Dass Claus Steffen Mahnkopf in seinem als *Musiktheater* bezeichneten Stück *Angelus novus*¹⁵ der Sängerin nicht nur weit ausgreifende kantilenenhafte Gebilde und nachgerade halsbrecherische Koloraturen zubilligt, sondern sie röcheln, flüstern, schreien, nach Luft ringen lässt, kommentiert unmissverständlich Walter Benjamins Visionen¹⁶ des glücklichen Augenblickes und der Katastrophe. Hierzu bedarf es nicht – oder nicht mehr – des Wortes; statt des Wortes liegen einzelne Lautgruppen dem Vokalpart zugrunde; das Eigentliche findet im Gefilde der Klänge und Geräusche statt.

Eine Ausnahme? Unzählige Rache-Arien der Opera seria wissen es anders. Wohl sind sie textiert, beziehen sich die Koloraturen auf bestimmte Worte, oft auf deren Assoziationsfelder, die es musikalisch auszuschreiten gilt. Dennoch – oder gerade deshalb – findet das Eigentliche jenseits des Wortes statt. Erst recht der Wahnsinns-Szene in Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* ist oder scheint das Wort ganz nebensächlich, es muss nicht verstanden werden, um Lucias Situation wahrzunehmen; die Koloraturen mitsamt der extremen Tonhöhe stehen dafür ein: Lucia ist der Welt abhanden gekommen.

III.. „Was man noch nicht sagen kann, kann man schon singen“ – dieser Satz lässt sich abwandeln:

IV. Was man nicht mehr sagen kann, kann man noch (oder: nur noch?) singen. Oder: Was man sagen kann oder sagen muss, kann oder sollte man nicht, lieber nicht singen? Und: Im Singen darf das Sagen, das Gesagte nicht unter den Tisch fallen.

Dass in vielen Gesängen das Eigentliche jenseits des Wortes sich offenbart, hat den Argwohn unzähliger Theologen, Dichter, Dramatiker auf den Plan gerufen. Augustinus, zu Tränen gerührt über die gesungenen Psalmen, möchte den Grund

¹³ während einer Konferenz des Kulturbundes der DDR zu Fragen der neuen Musik, Oktober 1981 in Halle, Konferenzmaterial unveröffentlicht.

¹⁴ Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 12, Frankfurt/ M 1975, S. 11

¹⁵ Claus Steffen Mahnkopf, *Angelus novus*, *Musiktheater* nach Walter Benjamin, uraufgeführt während der Münchener Biennale im Jahre 2000

¹⁶ Aufgenommen und den einzelnen Sätzen programmatisch beigelegt sind Ausschnitte aus Walter Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, komplettiert durch Notizen, die in der Endfassung der Thesen nicht mehr enthalten sind.

seiner Rührung im gesungenen Wort Gottes, nicht im Gesang auffinden¹⁷. Wider besseres Wissen, denn die Gesänge trafen ihn ins Herz, das Wort war ihm geläufig. Hin und her gerissen zwischen der eigentlichen und vorgeschobenen Ursache seiner Tränen, wünschte er sich die „lieblichen Gesänge“ fern von Gottes Kirche, wenn in ihnen das Wort nicht zur Geltung käme. Wünschte – man beachte den Konjunktiv; er zeigt an, wie sehr er mit sich uneins ist!

An seine Fersen heften sich, ungleich eindeutiger, jene Kirchenväter, die im vierzehnten Jahrhundert die mehrtextige Motette nicht zulassen, im sechzehnten Jahrhundert die polyphonen Messen und Motetten beargwöhnen, da das Wort nicht verständlich sei. Ihnen gesellen sich Theoretiker und Praktiker der frühen Oper: Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini – ihnen freilich geht es nicht oder nicht nur um das Wort, sondern um die Rede; verschiedene Rede-Weisen sollen nachgeahmt werden. Die polyphone Musik sei dazu nicht in der Lage, weil sie den Text in einzelne Wortsilben zerhackt, schlimmer noch, die Wortsilben ungleichzeitig singen lässt.

Von solcher Ungleichzeitigkeit sind die Koloraturen der Opera seria und des Melodramma lirico nicht betroffen. Wohl aber zerhacken sie ihre Texte, breiten sie sich auf einzelnen Wortsilben aus, machen sie, zumindest an der Oberfläche, die begrifflichen Zusammenhänge in Wort, Vers, Strophe fast unkenntlich.

Dagegen ziehen aufgeklärte Philosophen, Dichter, Dramatiker, auch Komponisten zu Felde; sie bezichtigen die Koloraturen, ja, die Opera seria insgesamt der Absurdität, Unnatur, der Abkehr vom Drama. Natürlich zu singen müsse das Wort jederzeit kenntlich machen – wie sonst sollte der Wort-Sinn ausgedeutet, die Ausdeutung nachvollziehbar gemacht werden? Natürlich zu singen müsste weitgehend auf Koloraturen verzichten, weil in ihnen nicht nur das Wort verzerrt, der Wortsinn unkenntlich gemacht, sondern die Natur des menschlichen Verhaltens durch mehr oder minder abstruse Verrenkungen deformiert würde. Habe die Oper sich vom Drama ebenso entfernt wie der Operngesang von natürlichen Singen, so müsse das Drama wieder hergestellt werden – so Christoph Willibald Gluck und Richard Wagner.

Derlei Polemik, gepaart unermüdlichen Versuchen der Alternative, war und ist nicht obsolet. Jedoch kehrt sie vieles unter den Tisch:

Den Theologen seit Augustinus entgeht, dass es zwei Bestimmungen der Musik gibt, denen gleiches Recht zukommt:

Zum einen hat die Musik Gottes Wort auszudeuten.

Zum anderen steht sie, als *Musica instrumentalis*, die von der *Musica mundana* und *Musica humana* sich herleiten lässt, für Gottes Weltordnung ein; sie ist deren Repräsentatio – unabhängig vom Wort. Ohne diese Bestimmung der Tonkunst wäre ein Gutteil europäischer Komposition, wären die motettischen Bauwerke von Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin mitsamt der ihnen zugrunde liegenden

¹⁷ Augustinus, *Bekenntnisse*, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, Insel-Verlag Frankfurt/ M 1987, S. 565

Zahlenordnungen illegitim. Dass in einer „andächtigen Musique“ Gott zugegen sei, hat Johann Sebastian Bach in eine Bibel eingetragen: Nicht von wortgezeugter Andacht und hinzukommender, das Wort ausdeutender Andacht ist die Rede, sondern von „andächtiger Musique“. Die Tonkunst selbst ist Andacht, Predigt, sie dient Gott, indem sie all ihre Möglichkeiten entfaltet

Unter den Tisch gekehrt sind zugleich wesentliche Dimensionen der Wort-Ausdeutung: Mitnichten haben psalmodische Gesänge, die die einzelnen Wortsilben, Worte, Wortgruppen überfluten, ja, unkenntlich machen, den Wortsinn beiseite gelassen. Vom gesprochenen Wort, von der Wort-Rede, von der Situation des Redenden gehen sie aus, daran jedoch knüpfen sie weitläufige Assoziationsketten, die den Bannkreis der Ausgangspunkte überschreiten.

Nicht anders die Messen und Motetten des Hoch- und Spätmittelalters, wiederum die Konzerte, Kantaten, Passionen von Bach!

Mitnichten haben die Koloraturen in der Opera seria, im Melodramma lirico von der Bedeutung des gesungenen Wortes sich verabschiedet. Unter der Oberfläche heften sie dem Sinn einzelner Wortsilben, Worte, Wortgruppen, Verse, Strophen sich an. Vor allem geben die Koloraturen Auskunft über die soziale, mentale Befindlichkeit der Figur, über die szenische Situation, die ihr diese und keine anderen Worte in den Mund zu legen scheint, über Absichten und deren Hintergründe – über Tiefenschichten des Gesagten und, wichtiger noch, des Ungesagten, d.h. Verschwiegenen oder nicht Gewussten, mithin über „Vorgänge hinter den Vorgängen“¹⁸.

Haben die Opponenten der melismenreichen Psalmen und der kunstvollen Messen, Motetten,

haben die Kritiker der Opera seria, des Melodramma lirico dies nicht wahrgenommen, nicht wahrnehmen können oder wollen? Oder packt sie die Ahnung, dahinter verberge sich, was ihnen, ihren Weltbildern unbequem, gefährlich sein könnte?

Der Theologe Augustinus, der die lieblichen Gesänge ferne von Gottes Kirche wünschte, wenn sie Gottes Wort undeutlich machten, die Wort-Theologen, auch jene, die Bachs Kirchenmusik beargwöhnten, sie alle zogen nicht nur gegen – vermeintliche? – Blendwerke zu Felde, sondern gegen Irrationalität: Im klaren, eindeutigen Wort sei Gott zugegen. Irrational hingegen schienen die allzu melismenreichen Psalmen, jene polyphonen Messen und Motetten, auch die Kantaten und Passionen von Bach zu sein, deren Konstruktion und Bedeutung sie nicht mehr entziffern konnten: Hatte die kompositorische Rationalität in rezeptive Irrationalität sich verkehrt?

Blendwerke sollten denn auch in der Oper bekämpft werden als Ausgeburten des Irrationalen – zugunsten klarer Gedanken, zugunsten des Wortes, in dem allein Denken sich artikuliert?

Derlei Absichten sind verständlich – auch und gerade heute, im Angesicht um sich greifender Irrationalismen, die die gesellschaftliche Kommunikation defor-

¹⁸ Um eine Wortwendung von Bertolt Brecht aufzunehmen

miert! –, und sie sind restriktiv, weil sie das So und nicht Anders menschlicher, auch sozialer Verhaltensweisen empfindlich beschneiden – ob zu Recht oder zu Unrecht, muss offen bleiben.

Rechtens hat Claus Steffen Mahnkopf in den Vokal- und Instrumentalsätzen der Komposition *Angelus novus* gerade jenen Situationen das Szepter gegeben, die den Bannkreis des gesprochenen, gesungenen Wortes überschreiten – genauer, den Bannkreis des kanonisierten Wortes, denn die gesungenen, geflüsterten, geschrieenen, geröchelten Laute und Lautgruppen haben ihre eigenen Bedeutungshöfe, könnten Wortsilben, Worte, Wortgruppen einer ganz unbekanntem Sprache sein: Ähnlich der Höllensprache von Svedenborg in *La damnation du Faust* von Hector Berlioz, ähnlich dem Sprechen eines Kleinkindes, bevor es der kanonisierten Wortsprache sich bedient. Nicht nur verweisen diese Laute aufs Innere dessen, der sie hervorbringt; in ihnen offenbaren sich auch gedankliche Operationen; sie nun werden durch die Rationalität musikalischer Konstruktion aufgefangen; Expressivität und Konstruktion gehören zusammen – zwei Seiten einer Medaille; anders lassen sich jene Augenblicke des Erwachens und Vergehens, der ausbrechenden Freude, des Innehalten, der Furcht, des Entsetzens, der Trauer und der Verzweiflung, des Erstickens nicht gestalten.

Erst recht nicht die Visionen befreiter, erlöster Menschheit:

Deren Sprache „ist die Idee der Prosa selbst, die von allem Menschen verstanden wird wie die Sprache der Vögel von Sonntagskindern“.¹⁹

Darüber zu musizieren jedoch ist nicht mehr der Singstimme, sondern einer Piccolo-Oboe überantwortet. Um Heiner Müllers Satz nochmals abzuwandeln: Was man nicht mehr singen kann, kann man vielleicht schon spielen – auf einem Blasinstrument (?).

¹⁹ Claus Steffen Mahnkopf, *Angelus Novus*, Vorläufige Aufführungspartitur zu Leihzwecken, Freiburg 2000, Konzeption, S. 5. Mahnkopf bezieht sich auf eine Notiz von Walter Benjamin