

Postfanierung – Bernhard Langs affirmative Mozart-Kritik in *I hate Mozart*

Benjamin Sprick

„Bis zum Ende der Vorgeschichte“, so Theodor W. Adorno in seinem 1938 publizierten Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, „bleibt das musikalische Gleichgewicht von partialem Reiz und Totalität, von Ausdruck und Synthesis, von Oberfläche und Darunterliegendem so labil wie die Augenblicke des Gleichgewichts von Angebot und Nachfrage in der bürgerlichen Wirtschaft. Die *Zauberflöte*, in der die Utopie der Emanzipation und das Vergnügen am Singspielcouplet genau koinzidieren, ist ein Augenblick selber. Nach der *Zauberflöte* haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen.“¹

In dieser Passage, in der es um die Polarität von sinnlich-mimetischen und geistig-konstruktiven Dimensionen der Musik geht, fasst Adorno eine zentrale Gedankenfigur seiner Musikphilosophie thesenhaft zusammen, deren Grundzüge er in den



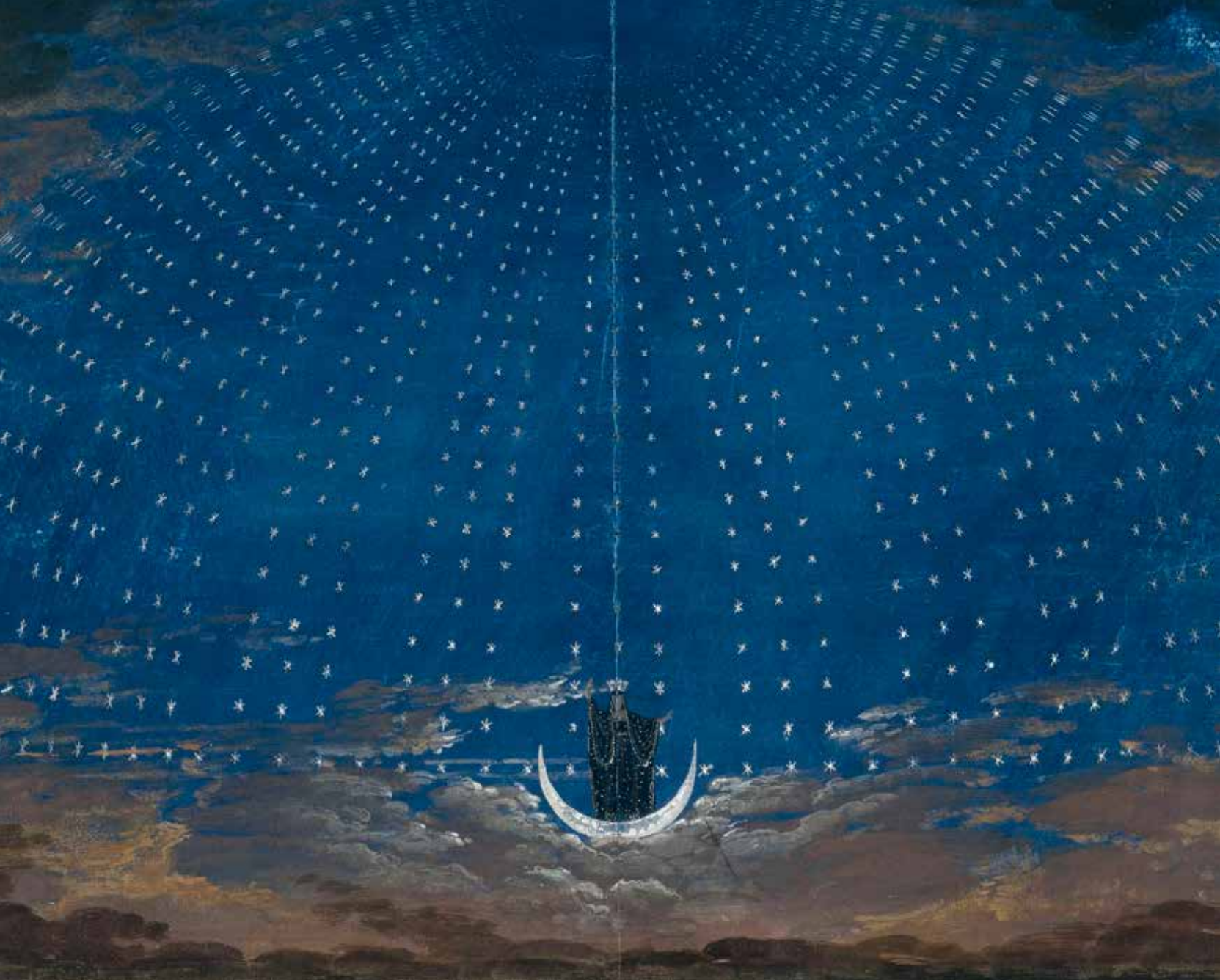
Theodor W. Adorno, 1935, Foto: (wahrscheinlich) Ilse Mayer Gehrken.

1930er Jahren skizziert und u. a. in der *Dialektik der Aufklärung* und der *Philosophie der Neuen Musik* weiter ausgeführt hat. Sie lautet: Nach dem Scheitern der bürgerlichen Revolutionen Ende des 18. Jahrhunderts fällt das, was sich als „Sinnenreiz“ vom musikalischen Formgesetz zu emanzipieren versucht, zunehmend einer „dinghaften Entfremdung“ anheim, die es zur fetischistisch organisierten Oberfläche musikalischer Warenform gerinnen lässt.² Eine künstlerische Verbindung von ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik wird vor diesem Hintergrund unmöglich. Beide stehen sich im Kapitalismus als strikt voneinander getrennte kulturelle Sphären unvermittelt gegenüber.³

Adornos Ausführungen zum „Fetischcharakter in der Musik“ lesen sich – insbesondere vor dem Hintergrund seiner kurz zuvor veröffentlichten Studie *Über Jazz* (1936) – als direkte Replik auf die von Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) entwickelte materialistische Medientheorie, die der modernen Massenkunst entgegen Adornos eigener Einschätzung ein emanzipatives Potential „revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik“ zuspricht.⁴ Während Adorno die technisierte Massenkunst vor allem als Medium der Anpassung und der psychischen Manipulation begreift, sieht Benjamin in ihr Dimensionen eines „Gegengifts gegen die psychische Zerstörung der Menschen durch die industrielle Gesellschaft“ wirksam werden.⁵

Vor dem Hintergrund, dass Benjamins ‚Kunstwerkaufsatz‘ (der die Musik größtenteils ausspart) für Adorno unter anderem deshalb ein Stein des Anstoßes gewesen sein muss, weil er einer „Preisgabe der Autonomie des Werks das Wort zu reden“ scheint⁶, ist es kaum verwunderlich, dass er gegen ihn geradezu ostentativ ein Flaggschiff bürgerlicher Musikkultur ins Feld führt, um es gegen eine vermeintliche Verwischung der Differenzen von ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik in Stellung zu bringen.

Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* ist eines der kanonischen Werke der europäischen Musikkultur, das in seiner eigenwilligen Verschränkung eines freimaurerischen Initiationsrituals, einer Opera Seria und einem Singspiel, Sakrales und Profanes, Komik und Tragik, Aufklärung und Mystik in singularer Weise miteinander in Verbindung bringt. 1791 in Wien uraufgeführt, bewegt sich die *Zauberflöte* für Adorno auf der Höhe eines historischen ‚Augenblicks‘ in dem die Menschen von der unmittelbaren Erwartung erfüllt waren, die Herrschaft des *ancien régime* zu brechen und durch eine klassenlose Gesellschaft zu ersetzen: „[D]amals nur wölbte die gleiche Opernkuppel sich über Sarastro und Papageno, als im revolutionären Augenblick das Bürgertum mit den ergriffenen Menschenrechten Freude selbst erreicht meinte.“⁷ Da jedoch, wie Adorno



Bühnenbildentwurf zur Zauberflöte von Karl-Friedrich Schinkel, 1815.

unterstreicht, „die bürgerliche Gesellschaft so wenig der Freude teilhaftig wurde wie Menschenrechte realisierte, haben die Klassen der Musik wie der Gesellschaft sich geschieden.“⁸

Neben dem Umstand, dass sich die von Adorno erwähnte „Opernkuppel“ mit dem *Theater auf der Wieden* über einem der ersten im strengen Sinne kapitalistischen Opernunternehmen Europas erhob⁹, ist seine These eines kosmischen Welttheaters „ohne Riss“, das alle auf es folgenden Unterscheidungen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik aus sich entlässt, auch vor dem Hintergrund einer überaus widersprüchlichen Rezeptionsgeschichte der *Zauberflöte* zumindest diskussionswürdig. Denn trotz aktueller Versuche diese zu einem kohärenten musikdramatischen Entwurf zu erklären¹⁰, tauchen in Bezug ihre narrative und musikalische Heterogenität immer wieder neue Fragen und Probleme auf, die ihren von Adorno konstatierten integralen Werkcharakter in Frage zu stellen scheinen. Der unvermittelte Bruch in der Mitte der Handlung und die eigen-

artige musikalische „Additionsstruktur“¹¹ lassen es weiterhin von konkreten Entscheidungen der Regisseurinnen und Musiker abhängen, ob die *Zauberflöte* in Richtung des biederen Klamauks bzw. reaktionären Tiefsinns abdriftet oder als gelungene ästhetische Collage überzeugend in die musikalische Szene gesetzt werden kann. Die *Zauberflöte* erscheint vor diesem Hintergrund weniger als passgenau vermittelter dialektischer „Augenblick“, denn als musikalischer Einschnitt, der nicht müde wird weitere Risse und Sprünge zu produzieren, die sich nicht in die Gussform einer geschichtsphilosophisch-verabsolutierenden Konstruktion Adornoscher Prägung hineinpressen lassen.

Ganz in diesem Sinne hat sich der österreichische Komponist Bernhard Lang in seiner 2006 uraufgeführten Oper *I hate Mozart* an einer parodistischen ‚Neufassung‘ der *Zauberflöte* versucht, die sich denkbar weiträumig vom Phantasma einer klar zu definierenden Werkidentität distanziert. Als Auftrags-

arbeit für das Wiener Mozartjahr 2006 entstanden, bietet *I hate Mozart* dem Publikum einen Blick hinter die Kulissen einer fiktiven Opernproduktion der *Zauberflöte*, in deren Rahmen sich die Protagonisten immer wieder in wirren Intrigen und psychopathologischen Machtspielen verfangen. Lang greift dabei neben einem konventionellen Kammerorchester auch auf musikalische Techniken und Materialien zurück, die der populären DJ-Kultur entlehnt sind und einen reibungslosen Ablauf der musikdramatischen Szenerie empfindlich stören. Zwei ‚Turntable-Solisten‘ mischen durch das Einspielen verschiedener Samples und Loops in regelmäßigen Abständen den Fortgang der Handlung auf, um die ohnehin schon selbstreflexive Oper in eine Art ‚metareflexiven Zirkel‘ zu verstricken. Die eingespielten Samples und Loops stammen nicht nur aus Schnipseln verschiedener Mozart-Opern, sondern auch aus den Werken Langs, wodurch eine Perpetuierung verschiedener Zitations-Ebenen und eine Verwirrung des musikalischen Sinns kontinuierlich vorangetrieben wird.¹²

Das in *I hate Mozart* in Anschlag gebrachte musikästhetische Konzept einer „Wiederholungsmaschinerie“¹³ ist durch eine intensive Auseinandersetzung mit Gilles Deleuzes philosophischem Hauptwerk *Differenz und Wiederholung* inspiriert, dessen Systematik Lang musikalisch weiterzutreiben versucht. Zentral werden dabei Wiederholungen, die nicht an einem feststehenden Modell bzw. an einer identifizierbaren Struktur ausgerichtet sind, sondern – gewissermaßen durch sich selbst – fortwährend in Bewegung bleiben. Wiederholung wird in Langs Mozart-Loops zur Differenz und Differenz zur Wiederholung, womit eine kritische Distanzierung von dem durch die zweite Wiener Schule geprägten kompositionstechnischen Paradigma verbunden ist, das jede wörtliche Wiederholung zu vermeiden sucht, um eine Akkumulation musikalisch-strukturellen Sinnes dauerhaft am Laufen zu halten. Bei Lang wird der musikalische Sinnzusammenhang hingegen immer wieder jäh unterbrochen oder vorläufig angehalten, um sich dadurch gleichzeitig im Kreis drehen zu können. Die mit Mozart getätigten Investitionen in einen musikalischen Mehrwert geraten auf diese Weise hörbar ins Stocken, was auch bei den Akteuren auf der Bühne zu zunehmenden Frustrationen und Unmutsäußerungen führt.

„Warum? Warum soll ich immer, warum soll ich immer wieder Mozart singen. Ich will nicht mehr Mozart singen“ lautet beispielsweise eine entnervte Replik des Tenors Johannes Weiner zu Beginn des 2. Aktes, der sich durch eine stotternde Wiederholungsoffensive aus dem selbst auferlegten Zwang zur Mozartwiederholung zu befreien versucht. Die Wörter „immer“ und „Mozart“ werden dabei allerdings in einem aggressiven und schnellen Rhythmus durch nervöse Dissonanzen im Orchester kommentiert, was den Ausbruchversuch aus dem Mozart-Imperium unvermittelt abbrechen lässt. Derartige Textwiederholungen und Stotteranfälle scheinen in *I hate Mozart* mit einem inneren Kampf der Ensemblemitglieder verbunden zu sein, die sich wechselweise vom gemeinsamen Projekt zu befreien oder zu überzeugen versuchen. Besonders grotesk kommt dieser schizoide Wiederholungszwang in einer Para-



phrase der Mozart-Arie „Ach, ich fühls, es ist verschwunden“ zum Tragen, die die Originaltonart g-Moll zwar noch anklingen lässt, den syntaktischen Verlauf des Originals aber in verstörender Weise dehnt und zerstückelt.

Lang scheint sich in *I hate Mozart* nicht vor den heiligen Bezirk Mozartscher Musikdramatik stellen zu wollen, um sich kritisch an ihm abzarbeiten. Vielmehr gelangt er durch eine geschickte Kreisbewegung *hinter* ihn, um Mozarts Musik von dort aus ungeahnte Differenzen abzutrotzen. „Das Aposteriori des epochalen Index“ wird bei ihm – um eine Formulierung Jacob Taubes’ aufzugreifen – in bizarrer Weise „konkret zum geschichtsphilosophischen Apriori“¹⁴: Als unausgesetzter ‚Loop‘, in dessen Kreisbewegungen sich jede „geschichtlich[e] Tendenz der musikalischen Mittel“¹⁵ bis zur Unkenntlichkeit verflüchtigen muss. Keine Profanierung Mozarts also angenommen, sondern eher dessen ‚Postfanierung‘, die in einem polemischen Nachtrag das Heiligste der Musikkultur durch sich stetig selbst wiedereinführende Wiederholungen neu zum Sprechen bringt. Eine Unterscheidung von ‚ernster‘ und ‚leich-

Kerstin Descher und Stephanie Hampl in der Augsburger Inszenierung *I hate Mozart* von Frejo Majer, Foto/ Copyright: A.T. Schaefer, Theater Augsburg.



ter' Musik, wie sie Adorno ausgehend von seiner idealisierenden Heiligsprechung der *Zauberflöte* konstatierte, wird hier hinfällig. Denn im Produktionslärm einer unausgesetzten Wiederholungsmaschinerie, in ihren *Postfanierungen*, wird noch jede dialektische Unterscheidung von ‚oben‘ und ‚unten‘ in affirmativer Weise zerrieben.

Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Frankfurt am Main 1972, S. 17.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd., S. 27.
- 4 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, Vorwort.
- 5 Albrecht Wellmer, „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: ders., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1985, S. 44.
- 6 Richard Klein, „Noch einmal: Bewußtmachende oder rettende Kritik. Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno“, in: *Musik & Ästhetik* 4 (2011), S. 5–32, hier S. 29.
- 7 Theodor W. Adorno, „Nachtmusik“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, Frankfurt am Main 1972, S. 53.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. dazu Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Los Angeles 2007, S. 280.
- 10 Vgl. zum Beispiel Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005, sowie die kongeniale musikalische ‚Umsetzung‘ in der jüngsten Einspielung der *Zauberflöte* von René Jacobs und der Akademie für Alte Musik Berlin (*Harmonia mundi* 2010).
- 11 Mladen Dolar, *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist... Mozart und die Philosophie der Oper*, Wien 2001, S. 113.
- 12 Vgl. dazu: Christine Dysers, „Mozart als Gegenstand postmoderner Kritik. Das Wiederholungskonzept in Bernhard Langs *I hate Mozart*“, in: *Musik & Ästhetik* 4 (2014), S. 5–25, hier S. 7f.
- 13 Ebd., S. 9.
- 14 Jacob Taubes, „Noten zum Surrealismus“ (1964), in: ders., *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*, hg. v. Aleida und Jan Assmann, Wolf-Dieter Hartwich und Winfried Menninghaus, München 1996, S. 135–159, hier S. 141.
- 15 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1975, S. 38.