

## Zeitschnitte zwischen drei Kulturen: Weimar 1995<sup>1</sup>

Erinnerungen werden angesichts wechselnder Konstellationen der Gegenwart stets aufs neue vergegenwärtigt und neu erlebt. Nicht nur, Was wir erleben und erinnern prägt unser Selbstverständnis, sondern Wie wir es erinnern. Dabei scheint es, dass Gewesenes in seinem Kern erst in einer bestimmten Zeit erkennbar wird und zur Auseinandersetzung mit Vergangenen zwingt.

Das war meine Erfahrung während einer Reise nach Weimar, in der ich mit drei historischen Zeitabschnitten konfrontiert wurde.

Anlass war zunächst die Ankündigung einer Aufführung von „Moses und Aron“, Oper von Arnold Schönberg, unter der Regie von dem von mir so verehrten Theater-, Filmemacher und Stückeschreiber George Tabori.

Weimar – ich war vorher zur DDR-Zeit nie dort gewesen – bekannt als Stätte hoher Erinnerungskultur, bot mehr als nur dieses klassische Bild. Das war meine Erfahrung – mein Gang durch Zeitabschnitte von drei Kulturen.

Zunächst begann ich meine Wanderung und Spurensuche in der glückhaften Zeit der deutschen Klassik: Da war es ja, das bekannte Gartenhaus Goethes im sonnigen maien-grünen Ilmental! Wie wohltuend schlicht es dastand – wie rührend die rissigen Holzbohlen des Fußbodens – die einfachen Möbel – dann der Blick aus den ungeschützten Fensterscheiben ins weite Tal. Diese Schlichtheit, Konzentration und Zurückgezogenheit begegnete mir später in Goethes Wohnhaus in verstärktem Maße.

Ich wanderte das Ilmental entlang und stieg hinauf zu einem eher eleganten Pavillon: Muße- und Begegnungsstätte des aristokratischen Adels von Weimar. Welch eine glückhafte Lebenskunst strahlte dieses Schösschen aus! Ein Lebensstil, eingebettet in Natur und Kunst.

Am Ende des Tales lag das etwas größere Schloss Bellevue. Es war auch das Ende meines ersten Zeitabschnitts zwischen den Kulturen in Weimar.

Zeichen dafür war die veränderte Nutzung dieses ehemaligen Lustschlosses: es schien heute zu einer Stätte des Musikstudiums umgeformt worden zu sein, ich hörte die üblichen instrumentalen Übungsformeln und Studierende liefen mit ihren Instrumenten ein und aus.

Angesichts meiner Erwartung der Schönbergaufführung von „Moses und Aron“- Merkmal der Ära einer beginnenden Moderne – sinnierte ich, wie und ob Schönberg in diesem Musikinstitut seinen Platz haben könnte. Verkörperte Schönberg doch gerade an musikalischen Ausbildungsinstituten immer noch *„offensichtlich ein zeitgenössisches Prinzip musikalischer Frustration“*, wobei *„künstlich erzeugte Motivation und pädagogische Vermittlungstricks Begleiterscheinungen eines Schönbergunterrichts sind“*.<sup>2</sup>

Weimar, einst Geburtsstätte einer „Weltliteratur“ versucht, scheint's, heute den Anschluss an die Gegenwart – so das Bemühen von Nike Wagner, der Urenkelin des Schöpfers des Gesamtkunstwerks – und Leiterin der Kulturstätte Weimar.

---

<sup>1</sup> Der Text ist als Nachtrag der Autobiographie von Gertrud Meyer-Denkmann: Zeitschnitte meines Lebens mit neuer Musik und Musikpädagogik 1950-2005, Hofheim: Wolke-Verlag 2007, S. 275ff. entnommen.

<sup>2</sup> Stroh, Wolfgang Martin: *Brauchen Sie Schönberg?* In: Dibelius, Ulrich (Hrsg.): *Herausforderung Schönberg*. Hauser-Verlag München 1974. S. 9, 21

Schönbergs „Moses und Aron“ ist hingegen Zeichen der Unmöglichkeit eines ästhetisch Ganzen wie Zeichen der Unmöglichkeit eines sakralen Kunstwerks heute.

Schönbergs Größe ist jedoch – wie Adorno ausführte – dass er sich diesem Widerspruch stellte, ihn nicht glättet, sondern ihn rückhaltlos austrägt.<sup>3</sup>

Die Spannung aus der heraus die expressive Musik Schönbergs lebt – und nicht nur in der Oper „Moses und Aron“ – steht im Widerspruch zu der auf Totalität angelegten Oper als Gleichnis des Absoluten.

Weitere Antagonismen stehen sich in dem Bruderpaar Moses und Aron gegenüber: der Wahrheit suchende, nach Worten ringende Moses, und Aron, der dem Volk zugewandte, der ihm zuliebe den Tanz ums goldene Kalb veranstaltet. Moses aber, Vertreter des jüdischen Bilderverbots verurteilt dieses Spektakel und verflucht Aron.

Ich war rasend gespannt, wie Tabori mit diesen Widersprüchen umgehen würde.

Das Pathos, welches das ganze Werk durchpulst, wird von Tabori konsequent – aber liebevoll – entideologisiert. Das Publikum wird zunächst mit einem einheitlich schwarz-weiß gekleideten Chor konfrontiert, der mit seinen kleinen zierlichen Stühlchen sparsame Bewegungs-Choreographie treibt. Moses bleibt uns mit seinem biblisch langen Gewand und seinem üblichen Hirtenstab vertraut. Aber Aron, ein strahlender Tenor wird von Tabori in einen launig dem Publikum zugewandten Hippie verwandelt: mit wallendem Haar, langem, weißen Hemd und einer lockeren, schwarzen Weste.

Doch wie wird sich Tabori entgegen des Bilderverbots zur Raserei des Tanzes ums goldene Kalb verhalten?

Ziemlich bedeckt – abstrahiert vom schwarz-weißen Chor.

Aber Tabori wird sich doch wohl nicht die den Priestern zugewandten nackten Jungfrauen entgehen lassen!

Nein, sicher nicht. Sie standen oben über dem Chor, zwar nackt, aber mit schwarzen Stiefelchen und einem Zylinder – und somit im doppelten Sinne un-bekleidet.

Die Unmöglichkeit von sakraler Musik heute umgeht Tabori mit seinem jüdischen Humor und das Gespür für eine doppelte Wahrheit des „sowohl als auch“.

Aber da war der unvollendete Abschluss der Oper – die Verzweiflung von Moses: „O Wort, du Wort, das mir fehlt.“

Darin lag auch Schönbergs Betroffenheit angesichts der Unmöglichkeit dem Zeitgeschehen entgegenzutreten.

Schönberg hatte an der Oper gearbeitet, unmittelbar als das 3. Reich ausbrach.

1933 musste Schönberg fliehen und wanderte anschließend in die USA aus.

Er hat „Moses und Aron“ nicht vollendet. Ihm fehlte nicht das Wort, um der ausgetriebenen Moderne in der Bloßstellung einer „Entarteten Kunst“ entgegenzutreten, aber wohl, um den Holocaust anzuprangern.

In seinem Oratorium von 1947 überließ Schönberg es einem „Überlebenden aus Warschau“ von diesem Menschheitsverbrechen zu künden. Es waren tatsächlich die Worte eines Überlebenden, die Schönberg hier dem Bericht eines entkommenden KZ-Häftlings entnommen hat. Dieses Oratorium wurde wiederholt mit großem Erfolg in den USA aufgeführt.

---

<sup>3</sup> vergl. Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften*. hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt. Bd. 2: *Quasi una Fantasia. Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984

Nach der Aufführung von „Moses und Aron“ begann am nächsten Tag der letzte Zeitschnitt zwischen den Kulturen, denen ich auf meiner Reise nach Weimar begegnete.

Dieser Schnitt, den ich so überhaupt nicht erwartet hatte, war der radikalste und schmerzhafteste. Es war meine Fahrt zur Gedenkstätte Buchenwald.

Volkart Knigge, Leiter dieser Gedenkstätte des Holocaust bekam aufgrund seiner Verdienste um die Gestaltung von Buchenwald 2006 den Carl-von-Ossietzky-Preis der Universität Oldenburg, an der V. Knigge ehemals studiert hatte und seitdem ich ihn kannte.

Dass Buchenwald heute als Bestandteil Weimars gilt, geht auf V. Knigges Bemühungen zurück. Er sagte in seiner Dankesrede: *„Man würde diese Kulturstätte gerne lieben können – aber so einfach ist dies nicht. Irgendwann kippt dies Bild doch und gibt das andere versteckte preis – eine Bürde, die wir nicht abschütteln können.“*<sup>4</sup>

Nein, ich konnte diese Bürde, dieses Entsetzen weder abschütteln, noch begreifen, wie ich mit dem Bus nach Buchenwald fuhr. Jetzt sah ich auch das andere Weimar – die marode Vorstadt mit ihren kahlen Plattenbauten aus DDR-Zeiten, den verkommenen Häusern mit leeren Fensterhöhlen. Oben auf dem Plateau angekommen, umgab mich dichtester Nebel. Ich tappte den anderen Besuchern nach – versuchte mich ohne Erfolg zu orientieren – ich war in einem Niemandsland.

Allmählich tauchten Häuser auf – ohne Leitfaden ging ich hinein:

Die Horrorbilder der abgemagerten, verhärmten Häftlinge mit den trostlosen Gesichtern, die kaum mehr Mitleid heischen können, – die angehäuften Utensilien ihrer ihnen abgestohlenen Habe bis auf das intimste Eigene, wie Haare, Zahnersatz etc.

Ich trat hinaus in den Nebel – ins Nichts – aber die Bilder verfolgten mich.

Sie waren mir sicher nicht unbekannt, abgebildet wurden sie in allen Medien – man wendet sich ab, um sie zu vergessen.

Aber – wie in dem Augenblick in Buchenwald – sagt *„der historische Index dieser Bilder (sagt) nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“*.<sup>5</sup>

1944 auf dem Bahnsteig in Bremen sah ich den Güterzug mit den aus den Schlitzen heraus winkenden Armen – Aufmerksamkeit und Erbarmen heischend.

In diesen Gesten war *„die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen“*<sup>6</sup> - Aber in Buchenwald geschah es mir, dass die Bilder dasjenige waren, *„worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“*<sup>7</sup> und zwar in einer Weise, *„in denen ein Gewesenes mit der Gegenwart derart zusammenfällt, dass jenes zum ‚Jetzt‘ seiner Erkennbarkeit gelangt“*.<sup>8</sup>

Dieses ‚Jetzt‘ als Moment des Erkennens wäre nach Walter Benjamin *„die Dialektik im Stillstand.“*

---

<sup>4</sup> Juli 2006

<sup>5</sup> Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. in: Geammelte Schriften Bd. V-1. Suhrkamp Frankfurt. 1991. S. 577

<sup>6</sup> ebda. S. 578

<sup>7</sup> ebda. S. 578

<sup>8</sup> Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Suhrkamp, Frankfurt 1983. S. 31