

Peter Ruzicka

## Aspekte der Zweiten Moderne

Vorlesung im Rahmen der Johannes Gutenberg Stiftungsprofessur  
Kunst und Widerstand – Aufbruch in eine *Zweite Moderne*  
Mainz, 3. Mai 2005

Wenn man eine Vorlesung unter die Begrifflichkeit der *Zweiten Moderne* stellt, dann steckt bereits in diesem Titel durchaus etwas, was zum Widerspruch herausfordern könnte, und – wenn man es denn herauslesen will –, auch eine gewisse philosophisch-historische Präention. Denn der Begriff der Moderne ist uns ja in mancherlei Hinsicht verdächtig geworden. Wurde er nicht längst abgelöst durch die Postmoderne? Sind wir nicht nach dem Diktat des Fortschritts, das auch in den Künsten so lange geherrscht hat, heute wieder offener, toleranter geworden gegenüber dem, was uns die Tradition als Erbe hinterlassen hat? Und ist nicht diese Toleranz ein Gewinn? Der Begriff „traditionell“ war ja lange verpönt in der Kunst, war gleichbedeutend mit „altmodisch“, „rückwärtsgewandt“, „gestrig“. Das ist heute nicht mehr so. Wir haben die Tradition wieder schätzen gelernt: den großen Reichtum, den uns die Vorgänger früherer Generationen hinterlassen haben; und auch die Annehmlichkeiten eines gesicherten Terrains, wohlbestellt und in bestem Ansehen bei jedermann, auf dem man sich einigermaßen geschützt und gut aufgehoben bewegen kann. Ist daher nicht der Begriff der Moderne seinerseits altmodisch geworden? Und ist nicht unter diesen Vorzeichen der Begriff einer *Zweiten Moderne* ein restaurativer Begriff: nämlich die Rückkehr zu etwas historisch Abgelegtem?

Ich glaube nicht an diese Ausschließlichkeit, die die Geschichte fein säuberlich auf Schubkästen verteilt und die historischen Epochen und Strömungen behandelt wie die Mode, nach dem Motto: *Es kann nur eine geben!* Ich sehe historische Epochen vielmehr in einem dialektischen Verhältnis: So wie in der Moderne bei genauerem Hinsehen ein Moment von Traditionsbezug dialektisch enthalten war, so hat die Postmoderne die Moderne nicht einfach überwunden, sondern sie hat in ihren anspruchsvollsten Ausprägungen die Moderne in sich dialektisch aufgehoben. Und so ist – wir werden das noch sehen – auch das, was mir als *Zweite Moderne* vorschwebt, nicht einfach eine restaurative Rückkehr zur „ersten Moderne“, sondern

eine Vorstellung von Moderne, die die Postmoderne „aufhebt“: nämlich zugleich aufbewahrt und unter neuen Vorzeichen weiterentwickelt. Lassen sie mich deshalb, bevor ich mich auf die konkreten Dinge der Kunst einlasse, zunächst versuchen, das, was mir unter dem Begriff *Zweite Moderne* vorschwebt, zumindest andeutungsweise umreißen. Und erlauben Sie mir dabei einige Ausblicke auch auf philosophische Fragen, die mit diesen konkreten Dingen der Kunst auf den ersten Blick nur wenig, auf den zweiten aber dann doch eine ganze Menge zu tun haben. Auch die Kunst und selbst die scheinbar so „ungegenständliche“ Musik ist nämlich letztlich eine Form des „Informationsaustausches“, eine Form von Verständigung. Und es könnte daher für unsere Fragestellung durchaus erhellend sein, sie unter dem Aspekt kommunikationstheoretischer Modelle zu betrachten, wie sie unter anderem die philosophische Hermeneutik und dann vor allem die späte sogenannte *Frankfurter Schule* Anfang der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts entwickelt hat.

Wer von einer *Zweiten Moderne* spricht, macht sich offenbar auf, in große Fußstapfen zu treten. Die Idee der Moderne war eines der großen Ideale des 20. Jahrhunderts, dessen Wurzeln bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreichen; ein Ideal, das die Menschen bis in die Trivialkultur, bis in die Konsumgüterindustrie und ihre Werbestrategien, bis in den tagespolitischen Diskurs und den Lebensstil hinein geprägt hat. Der Glaube an den Fortschritt, an die Überlegenheit des Zeitgemäßen, an eine durch Wissen und Technik herstellbare immer glanzvollere Zukunft – all das sind typische Motive einer solchen Moderne: Autos, Regierungsformen, Managementmodelle, die Kleidung, der Lebensstil und eben auch die *Kunst* – all das sollte „modern“, sollte auf der Höhe der Zeit sein. Wer von gestern war, wurde scheel angesehen, wurde als Sonderling belächelt, nicht ernst genommen. Der Rückgriff auf die Tradition, auf das Alte, das „Unmoderne“ war tendenziell nostalgieverdächtig. Und manches von diesem Optimismus lebt ja bis heute fort in den Kommunikationsstrategien der Werbung, die nicht müde wird, uns – aus leicht durchschaubaren Gründen – das Neuste als das Beste anzupreisen. So aber war mit dem optimistischen Ideal der Moderne immer auch verbunden ein *Dogmatismus des Zeitgemäßen* und eine gewisse Intoleranz gegenüber der Vergangenheit; der Begriff der Moderne wurde sehr bald auch zu einem restriktiven Kampfbegriff. Wer heute eine *Zweite Moderne* an den Horizont der Zeitgeschichte projiziert, beansprucht deshalb eben nicht nur eine große, fraglos

anerkannte Tradition; er muss vielmehr zugleich mit Widerspruch rechnen: Soll der Dogmatismus des Zeitgemäßen erneut ins Recht gesetzt werden? Gerade in der Kunst hat sich solche Intoleranz ja vehement ausgewirkt, sie hat Künstler ins Abseits gedrängt, hat Kunstwerke geächtet. Wer die Zeichen der Zeit nicht zu lesen und ihnen nicht zu folgen vermochte, galt den Aposteln der jeweiligen Avantgarden als nicht ernst zu nehmen; Werke, die nicht dem neusten Stand entsprachen, wurden als obsolet geächtet. So waren dem Ideal der Moderne zwei Momente in höchst ambivalenter Verschränkung von Anfang an eingeschrieben: Die optimistische Hoffnung auf die Fruchtbarkeit des Fortschritts; und die Intoleranz gegenüber allem, was – aus welchen Gründen auch immer – hinter diesem Fortschritt zurückblieb. Dass unter diesen Vorzeichen durchaus Unbehagen und Bedenken ernten kann, wer sich aufmacht, eine „Zweite Moderne“ zu proklamieren, ist nur verständlich.

Dies um so mehr, da der Optimismus des Fortschritts schon früh seine dialektische Antithese hervorrief: Hand in Hand mit dem Ideal der Moderne ging das Misstrauen gegenüber der „Brave New World“, ging die Angst vor „1984“, ging die Verwirrung über die „Modernen Zeiten“, ihre Überkomplexität, ihre Unwirtlichkeit, ja, ihre Inhumanität einher. Und nach den beiden Weltkriegskatastrophen des 20. Jahrhunderts konnte kaum noch jemand leugnen, dass Fortschritt eben auch bedeutete: immer bessere Waffen, immer effektiveres Töten, immer raffiniertere Propaganda, immer lückenlosere Überwachung, immer perfektere Unterdrückungsmethoden. In der auf den Zweiten Weltkrieg folgenden Wiederaufbauphase bekam die Idee der Moderne dann unter dem Aspekt des sogenannten „Wirtschaftswunders“ in Deutschland und der Wachstumsideologie der Industriegesellschaften gerade im Westen noch einmal einen vehementen Schub. Doch in dem Maße, in dem das „Wirtschaftswunder“ an Glanz verlor, hielt der kritische Einwand von den „Grenzen des Fortschritts“ praktisch auf allen Gebieten Einzug in die philosophischen, politischen und auch in die kulturtheoretischen Diskurse. Als Frage nach den Grenzen des industriellen Wachstums wurde er zu einem Zentralbegriff grüner Politik. In der Wissenschaftsethik stellte man sich die Frage, ob der wissenschaftliche Fortschritt nicht am Ende auf eine inhumane Welt hinauslaufe, in der der Mensch nicht mehr Endzweck der Wissenschaft, sondern vielmehr deren Opfer sein werde. Und in der Philosophie wurden Geschichtsmodelle diskutiert, wonach der Fortschritt nicht etwa mehr „Weisheit“ hervorbringe, sondern eine

Hyperkomplexität der Systeme und Theoreme, derer der Mensch nicht mehr Herr werden könne. Plötzlich war gar vom „Ende der Geschichte“ die Rede. Ein gewisser Fatalismus gegenüber dem Fortschritt machte sich breit, der Eindruck, man sei ihm als einem nicht mehr beherrschbaren Prozess mit letztlich inhumanen Folgen ausgeliefert. Oder man flüchtete sich in ein Nicht-mehr-Wissen-Wollen, trat den intellektuellen Rückzug in die überschaubaren Zusammenhänge an, suchte das Heil im Irrationalen, in neuen Mysterien und Ersatzreligionen.

Diese höchst ambivalenten Erfahrungen mit dem Fortschritt und dem Begriff der Moderne haben auch mich, wie wohl die meisten Menschen meiner Generation, mein Leben lang begleitet. Der Glanz der Moderne ist durch die großen geschichtlichen Katastrophen und geistigen Aporien des 20. Jahrhunderts gründlich beschädigt worden – und um dies noch einmal ganz deutlich zu sagen: Er ist in seinem ursprünglichen, ungebrochenen Optimismus weder wiederholbar, noch wäre eine solche Wiederholung auch nur wünschenswert. Geschichte wiederholt sich nicht, und wer einer solchen Wiederholung das Wort redete, der wäre tatsächlich ein Nostalgiker. Dennoch habe ich die Abwendung vom Ideal der Moderne immer auch mit einem gewissen Unbehagen verfolgt. Immer wieder hat mich die Frage eingeholt, ob nicht der Impuls, dass man eine Sache in einem gewissen Sinne *besser* machen möchte als die Vorgänger, zumindest als eine Art *regulative Idee* unverzichtbar ist. Natürlich stehen wir immer in einem Dialog mit der Vergangenheit. Aber führen wir diesen Dialog nicht auch, um der Vergangenheit eine bessere Zukunft abzurufen? Braucht nicht jeder, der – zum Beispiel als Komponist – etwas schaffen, erarbeiten will, als treibende Kraft die Vision, dass er etwas hervorzubringen vermag, das dem Vorhergehenden zumindest insofern überlegen ist, als es auf die Fragen seiner Zeit eine angemessenere Antwort findet? Und wenn dies so ist: Müssten wir uns dann nicht doch auch in irgendeiner Form wieder zur Moderne bekennen – zur Moderne nicht im Sinne einer zeitgemäßen Mode oder eines neuen Dogmatismus, aber doch im Sinne der Vision, dass wir durch Wirken und Werke unsere Welt noch besser verstehen und unser Leben noch lebenswerter gestalten können?

In meinem Fall waren es auch sehr praktische Erfahrungen, die mich auf die Frage nach der Moderne stießen. Der Begriff der Zweiten Moderne hat sich mir spätestens zur Überzeugung verdichtet, seit ich Mitte der 90er Jahre die künstlerische Leitung der *Münchener*

*Biennale für Neues Musiktheater* übernommen habe. Seitdem bin ich immer wieder mit der Aufgabe konfrontiert, unter einer großen Zahl von Kompositionen die auszusuchen, die mir für ein Festival geeignet erscheinen, das den hohen Anspruch hat, so etwas wie einen jeweils aktuellen Stand der „kompositorischen Produktivkräfte“ zu dokumentieren. Es ist, wie auch immer ich damit umgehe, unausweichlich meine Aufgabe, auszuwählen und zu realisieren, was auf der Höhe der Zeit ist und was nicht. Das heißt: Ich bin gezwungen, zu *werten* und meine Wertung zu begründen. Und da geht es natürlich nicht nur um handwerkliche Qualitäten; und es geht auch nicht nur darum, sozusagen einen wertfreien aktuellen Querschnitt durch ein Gewirr künstlerischer Richtungen und Strömungen zu legen, wie sie sich als quasi naturwüchsiges Phänomen zu einem jeweiligen Zeitpunkt darstellen. Genau an diese Naturwüchsigkeit historischer Entwicklungen habe ich, auch aus meiner eigenen Erfahrung als Komponist heraus, nie glauben mögen, ja mehr noch: nie glauben *können*. Ich bin vielmehr davon überzeugt, dass sich in jedem Werk, so es denn überhaupt einen ernsthaften Anspruch behauptet, auch eine Stellungnahme zur Tradition dokumentiert – eine Stellungnahme zu dem, was zum Zeitpunkt der Komposition in der Gesamtheit der bis dahin komponierten Werke als Komplex aus Kompositionstechniken, Schreibweisen, Stilen und Trends vorgefunden wird. Und diese Stellungnahme ist mehr oder weniger überzeugend, ist mehr oder weniger epigonal, ist mehr oder weniger produktiv, mehr oder weniger zukunftsweisend. Natürlich war und ist es als Leiter der *Münchener Biennale* mein Ehrgeiz, hier die nicht-epigonalen, die zukunftsweisenden, produktiven Werke herauszufiltern; ein Ehrgeiz, der – wie es in der Natur künstlerischer Entscheidungen nun einmal liegt – mit einem nicht geringen Risiko behaftet ist und dem folglich durchaus wechselhafte Erfolge beschert sind. Zuweilen erscheint hier der richtige Weg als das Ziel!

Wer ein Festival leitet oder ein Opernhaus, aber auch, wer sich als Regisseur, als Dirigent seine Aufgaben und Werke aussucht, steht immer wieder vor dieser Aufgabe, die „richtigen“ Werke auszusuchen. Und wer in dieser Situation unter „richtig“ mehr versteht als das seinem persönlichen Geschmack Entsprechende oder das im Rahmen einer kommerziellen Marketingstrategie Erfolgversprechende – oder um ein Wort von August Everding zu strapazieren: Wem es nicht um das geht, was ankommt, sondern um das, *worauf* es ankommt – der wird auch immer wieder in eine wertende Haltung gegenüber der jeweils vorgefundenen musikgeschichtlichen Situation geraten, er

wird sich *kritisch* mit dem auseinanderzusetzen haben, was ich vorhin als Stand der „musikalischen Produktivkräfte“ bezeichnet habe. Das aber heißt: Er wird das, was noch immer aussagekräftig ist für seine Zeit, was in diesem Sinne „modern“ ist, von dem unterscheiden, über das die Zeit hinweggegangen ist. Und er begibt sich damit – so jedenfalls habe ich das anfangs empfunden – in eine unbequeme Opposition zu den Überzeugungen der Postmoderne und in eine kompromittierende Nachbarschaft.

Der kompromittierende Nachbar heißt Theodor W. Adorno – dessen Autorität mir hier seit jeher nahe war. Denn wer zeitgenössische Werke unter dem Aspekt bewertet, ob sie in die Zukunft weisen, ob sie also produktiv über das Vorfindliche hinausgehen, der kann dies gar nicht tun, ohne in die künstlerische Entwicklung einen, wenn auch zunächst nur subjektiv antizipierten, „Fortschritt“ zu projizieren. Zumindest implizit steckt hinter einem solchen Urteil eine – wie vage auch immer erahnte – Vision von dem, womit es mit dem Komponieren einmal hingehen könnte. Gerade mit solchen Antizipationen aber haben wir in der Musikgeschichte nicht die allerbesten Erfahrungen gemacht. Theodor W. Adorno war es, der einen solchen Fortschrittsglauben zum Grundprinzip seiner philosophischen Auseinandersetzung mit der Neuen Musik gemacht hat. Er war überzeugt, dass dem „musikalischen Material“, wie es sich im Komponieren der jeweiligen Zeitgenossen darstellte, eine zukunftssträchtige Dynamik eingeschrieben ist. Als Komponist hatte man damit zwei Möglichkeiten: Entweder war man sensibel für diese Dynamik, war vielleicht mit einer Art von Genialität begabt, die es einem ermöglichte, die zukunftsächtigen Kräfte des musikalischen Materials wahr werden zu lassen und das „unverbrauchte“ Werk auf der Höhe seiner Zeit zu schaffen (wobei übrigens Adorno die Aporien einer solchen sich vom „Musikbetrieb“ und dem konventionellen Musikkonsum immer weiter entfernenden Avantgarde sehr klar gesehen hat). Oder man fiel hinter die Avantgarde zurück, arbeitete am toten Material, schuf künstlerische Manifestationen des Überkommenen, die tendenziell ideologieverdächtig waren.

Die große und zunächst ganz ohne jeden Zweifel auch *befreiende* Gegenbewegung zu diesem Fortschritts-Dogmatismus war die Postmoderne. Wobei der Begriff der Postmoderne inzwischen allerdings im geschäftigen Diskursbetrieb der Mediengesellschaft eine derart schillernde Aura entwickelt hat, dass ich die Aspekte, auf die es mir hier ankommt, vielleicht doch kurz skizzieren will. Postmoderne

meint *sozialhistorisch* eine Art „Ende der Geschichte“ im Sinne eines auf kontinuierliche Entwicklung orientierten „Erzählzusammenhangs“; meint *philosophisch* eine Absage an die allumfassenden Welterklärungs- und Letztbegründungs-Theorien; meint *anthropologisch* das Ende des Individuums im Sinne einer einheitlichen, autonomen Persönlichkeit; und es meint *ästhetisch* das Ende des Werkes im Sinne einer singular kohärenten Bedeutungsganzheit. An die Stelle der „Geschichte“ tritt das eigengesetzliche Prozessieren heterogener Deutungssysteme, für die es keinen ganzheitlichen Zusammenhang und damit auch keine bewusst intendierbare Fortschrittsperspektive mehr gibt; an die Stelle der großen philosophischen Systeme tritt eine Vielfalt unterschiedlicher Weltmodelle und Theoreme, die gleichwertig, aber inkompatibel miteinander konkurrieren, so dass die Perspektive einer fundamentalen „Wahrheit“ aufgegeben, einer Diffusion durch Vielfalt überantwortet wird. An die Stelle des „Individuums“ tritt ein diskontinuierliches Ich, das seine Identität in unvermittelbare soziale Kontexte aufspaltet, die die Einheit der ganzheitlichen Persönlichkeit sprengen; und an die Stelle des „Werkes“ tritt eine Collage heterogener semantischer und ästhetischer Versatzstücke, bei deren Zusammenstellung sich der Komponist oder auch der Regisseur unterschiedlichster Genres und historischer Epochencodes bedienen kann. Alle diese vier Aspekte laufen letztlich auf eine Aufhebung des Fortschrittsgedankens hinaus: Die Geschichte verliert ihre teleologische Gerichtetheit; die Philosophie gibt den Anspruch auf die Suche nach einer letzten Wahrheit auf; die Entwicklungen und Entscheidungen des persönlichen Ich werden beliebig, weil sie abhängig sind von unterschiedlichsten sozialen Rollen mit ihren Codes und Normen, zwischen denen der Mensch beliebig hin und her „zappen“ kann; und die Kunst wird als Arrangement von „Materialien“ verstanden, ohne dass aber mit dem jeweiligen Arrangieren auch ein Geltungsanspruch verbunden wäre. An die Stelle des Fortschritts tritt die große Freiheit: *anything goes!*

Diese Einstellung gegenüber dem Fortschritt ist dabei übrigens ihrerseits durchaus „zeitgemäß“. Sie passt perfekt zu einer Zivilisation, die sich historische Sinnmanifestationen unterschiedlichster Art in einer Weise verfügbar gemacht hat wie wahrscheinlich noch keine andere Epoche zuvor. Die Postmoderne ist das künstlerisch-intellektuelle Konzept einer Zeit, in der historische Hervorbringungen auch der Kunst allverfügbar und als „Material“ nahezu beliebig verwendbar geworden sind. Sie ist somit auch der

Reflex einer unendlichen technischen Reproduzierbarkeit von künstlerischen und kulturellen Dokumenten, wie sie die Menschheit noch nie erlebt hat. Während Adorno im musikalischen „Material“ eine in ihrem historischen Fortschreiten geradezu übersubjektive Substanz sah, aus der Kunstwerke geschöpft werden, sind nun die Kunstwerke selber zum „Materiallager“ für die Nachwelt geworden. Die Legitimation einer „Schreibweise“ ergibt sich damit nicht mehr aus ihrer Fortschrittlichkeit, sondern daraus, dass der Komponist in der Lage ist, das vorgefundene künstlerische Material dem jeweiligen künstlerischen Zweck entsprechend einzusetzen bzw. es diesem Zweck entsprechend weiterzuentwickeln. Es ist seitdem nicht mehr per se degoutant, wenn eine Liebesszene nach „Rosenkavalier“ oder „La traviata“ klingt und ein Gewaltexzess nach „Elektra“ – Hauptsache, dass das Materialarrangement zum künstlerisch-kommunikativen Zweck passt. Polemisch gesagt: Die Originalität einer künstlerischen Schreibweise ergibt sich nicht mehr aus dem Material selbst, sondern aus dem Arrangement verschiedener Materialien. Dass das Patchwork zu einer Art Markenzeichen der Postmoderne wurde, ist bezeichnend. Bezeichnend ist aber auch, dass im Zuge dieser Postmoderne zahlreiche Werke entstanden und entstehen, die unter Gebrauchsaspekt verfertigt sind: Die innere Notwendigkeit des „Werkes“ im emphatischen Sinne, der kommunikative Geltungsanspruch des Kunstwerkes sowohl gegenüber den Zeitgenossen wie auch gegenüber der Tradition wird ersetzt durch ein auf bestimmte Erwartungen hin zugerichtetes Arrangement historischer Materialien. Das Verdikt des Kunstgewerblichen liegt hier nicht eben fern.

Ich habe mich mit dieser indifferenten Allverfügbarkeit von historischen künstlerischen Schreibweisen, mit diesem *anything goes* nie abfinden können. Ich bin, wie schon angedeutet, zutiefst davon überzeugt, dass ein Werk seine Notwendigkeit, ja, seinen künstlerischen Wert auch daraus bezieht, dass es über das bereits Erreichte produktiv, originär hinausgeht, oder dass es dies zumindest *intendiert*. Dass das nicht immer *gelingt*, steht auf einem anderen Blatt. Aber wer nicht überzeugt ist, *mehr* und *anderes*, *Zeitgemäβeres* und *Wahrhaftigeres* zu sagen – und genau dies macht den erwähnten kommunikativen *Geltungsanspruch* eines Kunstwerkes aus –, der bräuchte doch eigentlich gar nichts zu sagen. Zumindest in ihrem trivialen Verständnis zielt die Postmoderne somit nur mehr auf einen reproduktiven, ja nostalgischen Kunstbetrieb, der gegenüber den Zumutungen und Phänomenen der zeitgenössischen Welt tendenziell



einen ideologischen Verschleierungscharakter entfaltet – auch dadurch, dass er den Hörer oder Zuschauer von den Mühen einer Auseinandersetzung mit dem *irritierend* Zeitgemäßen, dem *verstörend* Neuen, das sich nur über Mühen erschließt, erlöst. Was diesen Zusammenhang von Kunstwerk und Geltungsanspruch angeht, fühle ich mich in der Tat noch immer Adorno verpflichtet. Sofern Kunst welthaltig – oder genauer vielleicht: gegenwartshaltig – ist, wird sie sich mit der Welt entwickeln müssen. Insofern insistiere ich auf einem Konzept von Fortschritt in der Kunst nicht unbedingt im Sinne eines optimistischen Immer-Besser und Immer-Schöner und Immer-Höher und Immer-Weiter, sondern in dem Sinne, dass die Kunst, so sie die wirkliche Welt wahrhaftig und kritisch spiegeln will, mit dieser Welt muss Schritt halten können. Es muss möglich sein, gegenüber einem neuen Werk darüber zu rasonieren, ob und warum dieses Werk jetzt sein muss – und das heißt auch: zu begründen, warum frühere Werke das, was das neue Werk in Bezug auf eine gegenwärtige Situation leistet, eben *nicht* leisten können.

Ich möchte einige philosophischen Hintergründe dieser meiner Überzeugung hier zumindest überblicksartig andeuten. Denn natürlich erforderten die hier von mir diskutierten Fragen eine sorgfältige Auseinandersetzung mit den Geschichtsmodellen von Hegel und seinen Nachfolgern, mit der Hermeneutik Wilhelm Diltheys und Hans-Georg Gadamers. Und wer sich in der Frankfurter Schule ein wenig auskennt, wird leicht feststellen, dass meine Idee einer *Zweiten Moderne* den Diskurstheorien von Karl-Otto Apel und Jürgen Habermas einiges verdankt.

Ich hoffe, dass aus dem bisher Gesagten zumindest soviel klar geworden ist: Ich bin in der Tat mit Adorno der Meinung, dass die Kunst ohne ein Konzept von Fortschritt nicht auskommen kann, und dass wir folglich dem *anything goes* den Mut eines wertenden Umgangs mit Kunst und damit auch mit der Tradition entgegensetzen müssen. Ich halte da wenig von falscher Toleranz – aber ich halte auch überhaupt nichts von einem neuen Dogmatismus. Was mir vorschwebt, ist vielmehr ein nicht-dogmatisches Konzept der Moderne, das Adornos Dialektik des „Materials“ quasi ersetzt durch ein Geschichtsverständnis, wie es die Nachfolger Adornos in Frankfurt, Jürgen Habermas und Karl-Otto Apel, entwickelt haben. Beide haben versucht, geschichtliche Dialektik als *Verständigungsprozess* zu rekonstruieren und damit unter anderem auch Adornos meta-subjektiven Materialbegriff zu überwinden. Für

mein Verständnis einer Zweiten Moderne bedeutet dies, dass wir den Fortschritt nicht mehr im „Material“ objektiv vorfinden, sondern ihn selber hervorbringen müssen als zunächst individuelle Vision, als subjektive Antizipation, die sich in einer Theorie, in einem wissenschaftlichen Entwurf, in der Bewertung von Kunstwerken genau so ausdrücken kann wie in einem Kunstwerk selbst.

Zunächst scheint es ja so, als wäre die Verschwisterung von Dogmatismus und Moderne, wie ich sie oben an Beispielen der Mode, der Werbeslogans, der politischen Selbstdarstellung und eben der ästhetischen Trends dargestellt habe, eine keineswegs zufällige, sondern eine systematisch zwingende Konstellation. Was bedeuten würde, dass der Appell, doch jetzt bitte modern, aber bitte nicht dogmatisch zu sein, eine ziemlich naive Maxime wäre. Das Selbstverständnis der Aufklärung beispielsweise – nach Immanuel Kants berühmtem Wort der „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ – beinhaltet den Fortschrittsoptimismus, dass der Mensch, indem er sich seines eigenen Verstandes bedient, diese Unmündigkeit überwinden kann und wird. Es beinhaltet damit aber auch den Dogmatismus, dass die dann heraufdämmernde Epoche der rationalen Autonomie allen früheren Epochen überlegen ist. Bei einem Philosophen, der „Vernunft“ noch als überhistorische Konstante denken konnte, ist das auch kein Wunder. Geschichte besteht unter diesen Bedingungen lediglich darin, dass das, was in der menschlichen Vernunft ohnehin bereits angelegt ist, nun endlich völlig zur Entfaltung gebracht wird. Ist das gelungen, wäre die Geschichte zu Ende und das strahlende Zeitalter der Vernunft ein für allemal angebrochen. Wie innig jedoch die Verschwisterung von Moderne und Dogmatismus ist, zeigt sich auch daran, dass sie keineswegs überwunden war, als die Philosophie daran ging, ihre eigene Geschichtlichkeit in ihre Reflexion einzubeziehen. Hegels Dialektik beispielsweise ist einerseits der großangelegte Versuch, den jeweiligen historischen Manifestationen des Weltgeistes ihr eigenes Recht zurückzugeben und damit die Bewegung des Denkens aus jener metahistorischen Abstraktheit, die die Aufklärung ihr reserviert hatte, zu erlösen und auf die Geschichte zu projizieren. Gleichwohl blieb auch hier die Hierarchie der Epochen gewahrt, und am Ende der Geschichte steht Hegels Philosophie selbst, in der der Weltgeist sozusagen zu sich selbst kommt. Auch Hegel – und nach ihm Marx und die auf diesen folgende Tradition einer materialistischen Dialektik – blieb es verwehrt, die Historizität der eigenen Theorie zu erkennen und zu akzeptieren.

Dieser Zusammenhang von Dogmatismus und Fortschritt ist aber nur solange zwingend, wie man Fortschritt als eine gleichsam objektive, von den Verständigungsprozessen konkreter Zivilisationen abgelöste Bewegung verabsolutiert – wie man also das Subjekt des Fortschritts hypostasiert, sei es als Weltgeist oder als Materialität der Geschichte (oder, wie bei Adorno, des musikalischen Materials). Akzeptiert man einmal, dass Fortschritt das ist, auf das sich eine konkrete menschliche Gemeinschaft (also beispielsweise ein Staat oder Staatenbund, eine wissenschaftliche oder künstlerische Kommunikationsgemeinschaft) als wünschenswertes Ziel *verständigt*, ergibt sich die Möglichkeit, diesem Dogmatismus zu entrinnen. Allerdings zahlt man dafür notwendigerweise einen Preis: Es wird dann nämlich aus systematisch zwingenden Gründen unmöglich, Moderne *inhaltlich* letztgültig zu definieren. Die Moderne wäre dann nämlich immer „nur“ das, auf das sich eine Kommunikationsgemeinschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt *verständigt*. Und diese Verständigung, solange sie sich selbst als rationale Verständigung versteht und nicht als Repression einer bestimmten Interessengruppe, bleibt immer offen für neue, für sozusagen bessere Argumente – und in diesem Sinne kann auch ein Kunstwerk ein „Argument“ sein. Der geschichtliche Fortschritt ließe sich dann als (durch konkrete Kontingenzen und Zufälligkeiten natürlich stets stark beeinträchtigte) immer wieder neue und ihrem Anspruch nach „bessere“ Verständigung auf immer neue Normen, Wahrheiten und Ideale begreifen. Wobei dieses „Besser“ sich aber seiner eigenen Historizität zu stellen hätte: Besser bedeutet, dass es zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als besser *gilt*; eine neue Qualität von Verständigung kann diese Geltung jederzeit wieder unterlaufen – und dann aus durchaus guten Gründen auch zurückkehren zu früheren, einst überwunden geglaubten Ansichten und Normen.

Der Frankfurter Philosoph Karl-Otto Apel hat dieses komplizierte Ineinandergreifen von Geltungsansprüchen und diskursiver Offenheit durch das Widerspiel von *realer* und *idealer Kommunikationsgemeinschaft* zu beschreiben versucht. Der jeweilige Konsens zum Beispiel über das, was ein akzeptables Musikwerk ist und was nicht, kommt natürlich stets in einer *realen* Kommunikationsgemeinschaft zustande. Diese reale Kommunikationsgemeinschaft ist notwendigerweise beeinträchtigt durch alle möglichen realhistorischen Bedingungen, die eine konkrete gesellschaftliche Situation prägen: Repressionen dominanter gesellschaftlicher Gruppen; kollektive Verdrängungen oder Obsessionen; strategische Zweckorientierungen,

die eine offene Argumentation behindern; und auch Gewalt, Not, ideologische Verhärtungen, dogmatische Fixierungen. Sofern aber ein Konsens Anspruch auf nicht bloß zufällig-historische, sondern auf *rationale* Geltung erhebt, muss jeder Vertreter dieses Konsens' sich so verhalten, als bestünden alle diese Restriktionen nicht. Und das heißt vor allem: Er muss sich jedem möglichen Gegenargument stellen und seinen Standpunkt gegebenenfalls revidieren. Er tut damit quasi so, als sei er Mitglied einer *idealen* Kommunikationsgemeinschaft, in der alle realen Restriktionen überwindbar sind – genau wissend, dass genau das realiter nie erreichbar sein wird. In gewisser Weise wird so diese stets nur antizipierte, aber nie realisierte ideale Kommunikationsgemeinschaft zu einer regulativen Idee: Man wird ihre reale Möglichkeit niemals zwingend beweisen können, aber ihre Antizipation führt zu diskursethischen *Normen*, ohne deren Einhaltung man den Anspruch auf Rationalität aufgibt. Salopp gesagt: Indem wir so tun, als könnten wir einen repressions- und ideologiefreien Diskurs hier und jetzt realisieren, werden wir diesen zwar nicht verwirklichen, uns aber als Mitglieder einer Gemeinschaft der Vernunft qualifizieren. Vernunft besteht letztlich nur noch in diesem diskursethischen Formalismus – alle inhaltlichen Verständigungen dagegen sind vorläufig.

Ich weiß natürlich, dass ich mich mit diesem Rückgriff auf Denkmodelle der späten Frankfurter Schule dem Verdacht eines unendlich naiven Optimismus aussetze. Wer vermag angesichts einer immer wilder wuchernden, immer absurder sich gebärdenden Medien- und Sensationsgesellschaft denn noch an den Diskurs der Vernünftigen zu glauben? Läuft das nicht auf eine Art Turmgesellschaft der Weisen hinaus, deren Elfenbeinturm weit ab vom wirklichen Leben steht, und deren Mitglieder keine Chance haben, sich in diesem Leben Gehör und Geltung zu verschaffen? Ich gebe zu, dass ich auf diese konkreten Fragen keine schnellen Antworten weiß. Aber ich weiß gleichwohl außer den unbequemen und, was Massenwirksamkeit angeht, sicher auch recht esoterischen Zumutungen der Vernunft keinen Weg, der eine Gesellschaft zu einem humanen, toleranten Miteinander führen könnte. Ich bin insofern vielleicht wirklich ein wenig altmodisch, als ich in der menschliche Vernunft noch immer die einzig mögliche Garantin einer *gestalteten* und nicht naturwüchsig-zufälligen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft sehe. Wenn wir diese Entwicklung nicht einem Zufall überlassen wollen, dem Humanität, Kultur und Zivilisation gleichgültig wären, werden wir ohne Vernunft nicht auskommen. Ich

gebe allerdings zu, dass sich mein Optimismus, was das *Gelingen* einer solchen Gestaltung angeht, in gewissen Grenzen hält.

Wie auch immer: Mit Karl-Otto Apels Zusammenspiel von realer und idealer Kommunikationsgemeinschaft wird es möglich, ein Konzept von Moderne zu behaupten und dabei gleichzeitig das, was mit Moderne *konkret-inhaltlich* gemeint ist, offen zu halten für idealiter *jeden möglichen* Einwand, der gegen diesen jeweiligen inhaltlichen Konsens sprechen könnte. Das macht es möglich, am Denkmodell der Moderne selbst festzuhalten, ohne aber metahistorisch – und eben damit dogmatisch – fixieren zu müssen, was denn Moderne letztendlich ist. Moderne ist jeweils das, auf das wir uns verständigen. Diese Verständigung bleibt offen – aber sie bleibt *nicht* beliebig, denn wer sich gegen einen bestimmten Konsens durchsetzen will, braucht die überzeugenderen Argumente. Hat er sie tatsächlich, stellt sich ein neuer Konsens her. Und das bedeutet: Man hält am Anspruch auf normative Geltung fest, ohne aber diesen Anspruch dogmatisch zu verabsolutieren. An die Stelle des Dogmatismus tritt nicht das *anything goes*, sondern jene Ethik des Diskurses, die uns auf die strengen Regeln der kommunikativen Begründung verpflichtet. Dieser Verständigungsprozess spielt sich dabei keineswegs nur in „horizontaler“ Gleichzeitigkeit, sondern auch in historischer Rückschau ab: Man „überwindet“ eine geschichtliche Epoche, indem man ihr die besseren Argumente entgegenhält; aber diese Überwindung kann sich jederzeit als scheinhaft und die historische Überlieferung sich somit als überlegen herausstellen. So kann auch historischer Sinn niemals endgültig ad acta gelegt werden – er fordert uns dazu auf, ihn „aufzuheben“ in des Wortes doppelter, dialektischer Bedeutung. Und dieser Prozess der Verständigung beschränkt sich nicht auf elaborierte theoretische „Argumente“ im engeren Sinne. In einem von Jürgen Habermas postulierten erweiterten Rationalitätsbegriff kann auch ein Kunstwerk, kann ein Musikstück ein „Argument“ sein, das uns mit seiner unabweislichen Kraft ergreift und „überzeugt“.

Dies alles führt uns letztlich auch zurück zu bestimmten Denkfiguren der philosophischen Hermeneutik Martin Heideggers und Hans-Georg Gadamer, wonach der Mensch, wann immer er überhaupt denkend Stellung bezieht, eine Zukunft antizipiert, in deren Licht er seine Gegenwart neu begreift und seine Vergangenheit deutet. Kunst erschiene in diesem Zusammenhang als ein Sonderfall der menschlichen Verständigung überhaupt – und das ist sie doch wohl

auch. Allerdings ist sie ein Sonderfall mit einem unvergleichlichen Potential gerade in Hinsicht auf das die Zukunft vorausschauende Transzendieren der Gegenwart. Vom Ideal eines quasi gesetzmäßigen Fortschritts, der mit dem Hervorbringen des Neuen auch automatisch eine bessere Zukunft gebiert, haben wir uns aus guten Gründen verabschiedet. Wir müssen die bessere Zukunft selber gestalten. Und wir können sie nur versuchsweise antizipieren. Jedes ernstzunehmende Kunstwerk ist eine solche Antizipation. Was uns dabei leiten kann, ist die Vision einer besseren Welt oder zumindest eines besseren Werkes. „Fortschritt“ ist dabei nicht mehr eine objektive Qualität, sondern nur mehr eine regulative Idee, die uns bei unserem Tun leitet. Was jeweils zukunftssträchtig ist, wird sich erst im kommunikativen Wettbewerb mit anderen Antizipationen erweisen. Letztlich kann man sich also den Fortschritt als eine Art großen Diskurs vorstellen, als unendliches und potentiell für alle offenes „Streitgespräch“, in dem Visionen verhandelt werden. Und doch liegt in dieser Idee ein Korrektiv gegenüber dem *anything goes*; denn das, was wirklich „geht“, muss sich in diesem Diskurs bewähren, es muss sich als „überzeugend“ behaupten – zumindest solange, bis etwas Besseres uns mehr überzeugt. Das etwa ist es, was mir als *Zweite Moderne* vorschwebt.

Was aber bedeuten nun solche – naturgemäß in einer gewissen Abstraktion entwickelten - Gedankenflüge für die konkrete Praxis in der Kunst, etwa für die Musik und das Musiktheater? Der Begriff der Postmoderne ist ja in den letzten Jahren gerade durch die Musiktheater-Regie ein wenig in Verruf gekommen, gerade auch in Salzburg, und dort insbesondere durch jene Inszenierung der „Fledermaus“ von Hans Neuenfels, die im letzten Jahr meines Vorgängers Gerard Mortier das Licht der Bühnenwelt erblickt hat und bei den Salzburger Festspielen 2001 einen veritablen, allerdings wohl beabsichtigten Skandal auslöste. Ich selbst habe diese Inszenierung als Signal dafür bewertet, dass die postmoderne Musiktheaterregie an einen gewissen Endpunkt gekommen ist. Und ich habe damit natürlich sofort Kritik geerntet. Und Beifall von der falschen Seite, in dem Sinne nämlich, dass die einen befürchteten und die anderen hofften, nun werde in Salzburg wieder die sogenannte „Werkgerechtigkeit“ Einzug halten und zeitgenössische Regie fortan anderswo stattfinden. Diese Erwartungen sind inzwischen, so hoffe ich, widerlegt worden.

Der Fall zeigt aber, wie kompliziert die Dialektik zwischen Postmoderne und Moderne in jedem Fall ist. Ich sollte deshalb in Hinsicht auf Musiktheater und Musiktheater-Regie ein paar Begriffe klären, einige falsche Erwartungen enttäuschen und einige starre, nämlich undialektische Antagonismen abwehren.

*Zur Begriffsklärung:* In dem Moment, wo der Begriff Postmoderne auf Regie bezogen wird, scheint er eine merkwürdige Metamorphose zu vollziehen. In der *Musik* meint Postmoderne gemeinhin die Verwendung überkommener Stile, die dem Zuhörer das Werkverstehen durch das Aufgreifen vertrauter Klänge *erleichtert*. In der *Regie* dagegen versteht man unter Postmoderne gerade nicht den Rückgriff auf vertraute Regiestile, sondern das Collagieren von gestisch-mimischem, szenographischem, bildlich-metaphorischem und stilistischem „Material“ unterschiedlichster historischer, sozialer und genrespezifischer Herkunft. Konkret gesprochen: In einer Inszenierung tauchen szenographische Versatzstücke aus der Comedy und dem hohen Trauerspiel, tauchen Kostüme aus dem historischen Fundus wie aus der zeitgenössischen Gebrauchsmode, tauchen realistische und extrem artifizielle Modelle von Personenführung unmittelbar nebeneinander auf. Dieses Nebeneinander ist in dem Sinne postmodern, dass auch hier historisches Material unterschiedlichster Herkunft nebeneinander gestellt wird. Es erleichtert aber nicht etwa das Verstehen, sondern wird vom Zuschauer viel mehr als irritierendes Aufbrechen der Handlungskontinuität wahrgenommen. Das diskontinuierliche Material illustriert nicht mehr im realistischen Sinne die Handlung, sondern es löst sich von der dramatischen Illusion und etabliert eine Metaebene, die vom Zuschauer als irritierend empfunden wird, gerade *weil* sie die Handlung interpretierend aufbricht.

Womit wir bei der *Enttäuschung falscher Erwartungen* sind. Denn die Etablierung einer Zweiten Moderne im Musiktheater hat nach meiner Vorstellung nichts mit dem zu tun, was Traditionalisten unter einer „werkgerechten“ Inszenierung verstehen. Wenn traditionalistisch eingestellte Opernfans von Werkgerechtigkeit reden, dann meinen sie in aller Regel ja keineswegs die Freilegung der ursprünglichen Intentionen des Autors, sondern nur das einsinnige Nacherzählen der Handlung, und das möglichst mit den ästhetischen Mitteln, die sie selber in jungen Jahren aufgenommen und dann als „werkgerecht“ internalisiert haben. Das aber wäre zum einen eine Restriktion der Bühnenkunst auf die jeweils gestrige Ästhetik, oder pointierter noch:

auf die Ästhetik der ewig Gestrigen. Und es wäre zudem eine völlig unnötige, statische Selbstbeschränkung der Theaterkunst; denn die kann – und das gehört zu den ganz großen Errungenschaften des sogenannten „Regietheaters“ – weit mehr als bloß Handlungen einsinnig nacherzählen.

Damit sind wir schon bei der *Abwehr falscher Oppositionen*. Denn aus dem, was gerade gesagt wurde, ergibt sich, dass sich eine postmoderne Musiktheaterregie oder Komposition und eine solche der Zweiten Moderne auf den ersten Blick in ihren Mitteln keineswegs voneinander unterscheiden müssen, ja, dass es selbst auf den zweiten Blick sehr schwer ist und einiger interpretatorischer Anstrengung bedarf, um solche Unterschiede überhaupt dingfest zu machen. Denn das Verhältnis von Postmoderne und Zweiter Moderne ist, wie schon gesagt, eben kein starr antagonistisches, sondern ein dialektisches. Es gilt, in einer Zweiten Moderne die Errungenschaften, die die Postmoderne hervorgebracht hat, „aufzuheben“. Dazu gehört zweifellos die undogmatische Einstellung gegenüber dem historischen Material, die es uns heute etwa wieder möglich macht, Puccini als „zeitgenössischen“ Komponisten, nämlich als einen, der uns etwas zu sagen hat, aufzuführen. Und dazu gehören auch die wunderbar reichen szenischen Kommentierungsverfahren, die die Postmoderne mit ihrer hohen Sensibilität für symbolische Materialien aller Art hervorgebracht hat. Ja – ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass hinter dem großen Wort einer *Zweiten Moderne* am Ende vielleicht sogar nicht mehr steckt als das, was die Postmoderne in ihren intelligentesten Ausprägungen längst hervorgebracht hat. Genau das aber gilt es dann doch klar herauszukristallisieren und auf den Begriff zu bringen.

Eine Opposition von Moderne und Postmoderne im Bereich von Musik und Musiktheater kann dabei nur idealtypisch begriffen werden, und einzelne Regie-Arbeiten und Werke werden sich immer individuell zu *beiden* Idealtypen verhalten. Ich möchte diese idealtypische Opposition an *drei Merkmalen* festmachen:

1. Dem Ansatz der Postmoderne, ihrer Faszination vom Reichtum des historisch verfügbaren künstlerischen Materials, wohnt als Gefahr immer auch eine Tendenz zum Sich-Verlieren in diesem Material inne. Das gilt für Kompositionen genauso wie für Inszenierungen. Man könnte da etwas altmodisch an ein Goethewort erinnern: *Was du ererbt von deinen Vätern hast, Erwirb es, um es zu besitzen*. Wir müssen heute aber nicht mehr viel erwerben, es fällt uns ja



alles zu. Die bereits beschriebene Allverfügbarkeit des Historischen, das im Medienzeitalter eine nie dagewesene anschauliche Präsenz erhält und uns dadurch beispielsweise davon entlastet, uns historische Anschaulichkeit durch unsere individuelle Phantasie zu „erwerben“ – diese Allverfügbarkeit birgt in sich die Gefahr, sich im „Material“ zu verlieren. In der Auseinandersetzung mit unserem historisch vorgeprägten künstlerischen Material können wir leicht uns selbst abhanden kommen, uns im Arrangement der Zitate verlieren und damit unseren eigentlichen Fluchtpunkt verlieren. Wir zitieren nur mehr noch, statt uns das Vorgefundene im genauen Wissen um das, was wir wollen, anzuverwandeln. Das scheint mir *ein* überkommenes Merkmal postmoderner Musiktheater-Konzeptionen zu sein.

2. Ein weiteres Merkmal hängt ebenfalls mit der Allverfügbarkeit des historischen Materials vor allem in der bildlich-symbolischen Kommunikationsstruktur unserer Mediengesellschaft zusammen. Medien bedienen sich historischer Symbolzusammenhänge ohne Rücksicht auf deren originäre Bedeutungsfundamente. Die Werbung z.B. betreibt diese Entwurzelung historischen Materials geradezu inflationär. Durch solche Verfahren werden Sinnmanifestationen unterschiedlichster historischer Herkunft entstellt, verkürzt, ihres genuinen Gehaltes beraubt. Ja – die Allverfügbarkeit solcher Sinn- und Symbolkomplexe beruht geradezu auf Trivialisierung und Verkürzung. Denn wer sich wirklich mit historischen Sinnmanifestationen auseinandersetzt, sieht sich mit einer Komplexität und Authentizität konfrontiert, die das eilfertige „Einbauen“ in neue Zusammenhänge aufs Äußerste erschwert. Historischer Sinn will errungen sein. Und sein Weiterleben im zeitgenössischen Kunstwerk setzt einen Prozess kompliziertester Anverwandlung voraus. Doch genau diesen Prozess erspart sich die mediale Verwertung historischer Symbole und Sinnkomplexe. Sie handelt nur mehr mit Oberflächen – so aber ist das Allverfügbare immer auch das Beliebige. Als solches findet es auch Eingang in die Bühnenkunst: als beliebiges Arrangement historischer Oberflächen, das mitunter eine geradezu enervierende Ahnungslosigkeit hinsichtlich der Komplexität der ursprünglichen Sinnzusammenhänge offenbart.
3. Das dritte Merkmal betrifft vor allem die Musiktheater-Regie und ergibt sich aus dem Verhältnis von Werkstruktur und Werkoberfläche, also zwischen Werk und Regie. Das

Aufmontieren historisch heterogener Oberflächen in der szenischen Präsentation nämlich *kann* zum beschriebenen metaphorischen Handlungskommentar werden; es kann aber auch zu einer bloß zeitgemäßen Außenseite verkommen, die die Handlung gar nicht mehr erhellend kommentiert, ja, die sogar dem sinnvollen Funktionieren der Handlung im Wege steht. Beispiele aus der aktuellen Produktion gäbe es zahlreiche!

Sie sehen leicht, wie sich aus diesen drei Merkmalen sozusagen ex negativo das Konzept einer Zweiten Moderne in Musik und Musiktheaterregie abzeichnet. Der erste Begriff, der mir hier zentral zu sein scheint, ist der eines *intentionalen Fluchtpunktes*: Ich wende mich damit gegen eine Form von Musiktheater, die zu einem Werk lediglich „Ideen“ anbietet, subjektive Assoziationen und historische Anspielungen, die dem Zuschauer sozusagen Anlässe geben, „die Sache selber zu Ende zu denken“. Ich bin da im Gegenteil der Auffassung, dass wir Künstler eine Sache zuerst einmal selber sehr genau zu Ende gedacht haben müssen, bevor wir dem Zuschauer zumuten dürfen, unseren Gedanken zu folgen. Das Gleiche gilt für Kompositionen, die ohne innere Notwendigkeit, ohne wirkliche individuelle Kohärenz daherkommen. Was übrigen nicht gegen ein „offenes“ Kunstwerk spricht, denn Kunstwerke sind, weil sie nicht auf einer normierten Kommunikation beruhen, immer offen: Sie lassen dem Rezipienten immer weite Interpretationsspielräume. Aber das heißt nicht, dass sich der Komponist oder Regisseur *bereits im Diskurs mit sich selbst* damit zufrieden geben sollte, nur mehr „Spielräume“ zur Verfügung zu stellen. Zur Kunst gehören, wie gesagt, auch Verbindlichkeitsansprüche. Denn nur aus dem Impuls einer entschiedenen Kommunikationsabsicht, die über unverbindliche „Ideen“ hinausgeht, rechtfertigt sich die Anstrengung der Kunst und des Kunstverstehens. Weil nun aber dieses vom Komponisten oder Regisseur „zu Ende Gedachte“ nicht als normierte und damit positivistisch objektivierete Botschaft dem Kunstwerk eingeschrieben ist, kann es sich nur als intentionaler Fluchtpunkt im Werk manifestieren, den der Zuschauer *rekonstruieren* muss. Idealerweise bedeutet dies, dass alle Merkmale der kompositorischen oder szenischen Vergegenwärtigung auf diesen Fluchtpunkt bezogen sein sollten. Dass dann die Verstehenden, also die Zuhörer oder das Publikum, dies ganz anders rekonstruieren, als es der Künstler beabsichtigt hat, und dass die Sache dennoch funktionieren mag – das gehört zu den ewigen Wundern der künstlerischen Kommunikation.

Näheres zur Erklärung dieser Wunder finden Sie in Hans-Georg Gadamer's schönem Buch „Wahrheit und Methode“.

Zweitens würde ich von einem Musikwerk oder einer Musiktheaterregie erwarten, dass historische Oberflächen eben *nicht* als Oberflächen zitiert werden, sondern unter *bewusster Auseinandersetzung mit dem gleichsam dahinter liegenden historischen Sinnpotential*. Das ist sehr unbequem und schränkt – wie gesagt – die Allverfügbarkeit historischer Materialien enorm ein. Aber es hat den Vorteil, dass sich dieses Material so – und *nur* so – auch wirklich in seinem ganzen Sinnreichtum erschließt, dass es nicht bloß oberflächlich ausgebeutet wird. Erst so, in diesem mühevollen Prozess, ist das Historische auch etwas Bereicherndes, nämlich ein schlechthin *Anderes*, dem wir uns stellen müssen, und das womöglich unsere alltäglich eingeschliffenen Denkstrukturen erschüttert. Das Historische ist so das Unbequeme – und nicht bloß modisches Design.

Diese ersten beiden Momente sind in der Musiktheater-Regie mit einem Dritten zu vermitteln, und das ist die sinngebende Tiefenstruktur des zu inszenierenden Werkes. Ich halte es für ganz zentral, dass ein Werk wie beispielsweise Mozarts „Don Giovanni“ *gerade auch dann*, wenn es darum geht, es per Inszenierung auf unsere Gegenwart zu beziehen, zunächst in seiner genuinen Aussageabsicht und womöglich historischen *Fremdheit* sehr gut verstanden und ernst genommen sein will, bevor wir uns an die Aufgabe der szenischen Vermittlung machen. Natürlich gibt es da immer die wohlfeilen Abkürzungen zwischen Werk und Gegenwart: Giovanni als Reeperbahn-Zuhälter, Cavaradossi als Proto-Mussolini, Wotan als kaltschnäuziger Konzernchef, Florestan als Gefangener in Guantanamo. Aber meist sagen uns die Komponisten sehr viel Komplexeres, als über solche Kurzschlüsse zu erreichen ist. Das Freilegen dieser Tiefenstruktur unter Verwendung originärer historischer Materialien und im Blick auf einen persönlichen intentionalen Fluchtpunkt, den der Regisseur natürlich in Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart gewinnen muss – dies erfordert es, hochkomplizierte Sinnkomplexe miteinander zu vermitteln und dafür anschaulich zwingende szenische Lösungen zu finden.

Sie sehen es: Musik und Musiktheater im Sinne einer *Zweiten Moderne* ist kein ganz leichtes Unterfangen. Es ist aber, wie wir gesehen haben, auch bei weitem kein so restriktiver Zielpunkt, wie es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag. Ja, ich bin der Meinung,

dass neue Werke und modernes Regietheater sich mit allen szenischen Mitteln auseinandersetzen dürfen und *müssen*, die die Theatergeschichte hervorgebracht hat, dass sie sich aller geeigneten Mittel bedienen sollen, die einer Gesellschaft überhaupt als Kulturleistung zur Verfügung stehen. Aber der Komponist oder Regisseur muss sich des Sinnanspruchs der Tradition, derer er sich bedient, bewusst sein; er muss dem Sinnanspruch, den das Werk an ihn stellt, gerecht werden; und er muss mit seiner Arbeit seine eigenen Ansprüche ernsthaft verfolgen und diese konsequent umsetzen. So verhält *auch er als Künstler* sich als Gesprächspartner einer idealen Kommunikationsgemeinschaft im Sinne Karl-Otto Apels, wie ich das gerade skizziert habe. Das ist ein sehr kompliziertes, stets gefährdetes Verhalten und Gestalten. Aber das waren Musik und Musiktheater schon immer. Wir sollten wissen, was wir wollen und welchen Ansprüchen wir uns zu stellen haben – denn nur dann wissen wir auch, was wir tun.