

Friedrich Dieckmann

Alte Werke auf neuen Instrumenten spielen

Zum Begriff der Wiederaufführung in Musik und Architektur

I

Wiederaufführen, das ist ein Verb mit vielen Bedeutungsschichten; von *Wiederaufführung*, dem Substantiv, gilt das Gleiche. «Wie führst du dich wieder auf!» sagt man im nördlichen Deutschland, wenn ein Kind sich schlecht beträgt, das ist ein erzieherischer Wortgebrauch: Dem Ich wird zu verstehen gegeben, daß es Subjekt und Objekt einer selbst verantworteten Aufführung und Wiederaufführung ist. Ich will hier, in gebotener Kürze, einer andern Art von Aufführungen nachgehen, denen der Kunst. Bauwerke werden aufgeführt und auf andere Weise werden es Oratorien, Opern und andere Schau- und Hörspiele. Konzerte werden gegeben, Sinfonien gespielt, tritt aber die menschliche Stimme hinzu, so genügt das Wort *spielen* nicht mehr: Mahlers Achte kann nur aufgeführt, genauer gesagt: wiederaufgeführt werden, sie ist ja ein Bestandteil des Repertoires.

Gestern abend hatte ich in Berlin eine Laudatio auf Thomas Langhoff zu halten, der den Kunstpreis des Landes Berlin erhielt. Im Licht des heutigen Themas wurde mir klar, daß dieser bedeutende Regisseur ein Theaterleben lang überwiegend Wiederaufführungen geleitet hat: Hauptmann und Tschechow, Shakespeare und Schiller, Mozart und Wagner, Kleist und Hebbel; hier in Salzburg waren es Grillparzer und Schnitzler. Der Fülle der Wiederaufführungen stehen in seinem Regie-Œuvre nur wenige Uraufführungen gegenüber, darunter eine so einschlagende wie Volker Brauns «Übergangsgesellschaft» 1987 in Berlin, doch finden sich unter den Wiederaufführungen alter Stücke, die er inszeniert hat, auch wirkliche Entdeckungen wie Hofmannsthals «Turm», ein als Lesestück geltendes Werk, das dieser Regisseur dem Theater der Gegenwart in einer ganz spezifischen Situation neu erobern konnte. Auch in der Musik begibt sich dergleichen, und nicht nur Opernhäuser und Konzertsäle sind das Organ immer neuer Entdeckungen in den Tiefen und Breiten der Geschichte; Laser-Schallplatten und Radioanstalten sind es auf ihre Weise.

Alte Werke auf neuen Instrumenten spielen – das gilt auch und gerade in Oper und Schauspiel. Das alte Werk ist der Text oder die Partitur, die neuen Instrumente sind nicht nur die Schauspieler und Sänger, die von den Erfahrungen ihrer Zeit geprägt sind, sondern auch das Theater selbst als geistiger und körperlicher Raum, in seinen technischen und ästhetischen Gegebenheiten, über die sich die Wiederaufführung nicht hinwegsetzen kann. Wenn kritische Zuschauer den Eindruck haben, daß diese neuen Instrumente sich vor das Werk, also den Text schieben, daß sie es verstellen und deformieren, bringen sie nicht selten den Begriff der Werk-treue ins Spiel und stellen ihm den des Regietheaters gegenüber als eines Theaters, dessen Darstellungsweise sich gegenüber dem Text verselbständigt. Sie übersehen, daß «Regietheater» eine tautologische Wortbildung ist wie der runde Kreis und der freundliche Gruß. Theater ohne den bestimmenden Einfluß des Regisseurs – das gibt es spätestens seit Ifflands Berliner und Goethes Weimarer Wirken nicht mehr; ich bin sicher: auch Nestroy hat in seinen Aufführungen Regie geführt. Unter den von Grund auf veränderten Bedingungen, die mit der elektrischen Beleuchtung und dem Verschwinden der Kulissenbühne über das Theater kamen, waren Schauspiel und Oper ohne Regie erst recht nicht zu haben; gesteigerte Anforderungen ergingen an die Individualisierung der Figuren wie der Schauplätze und zugleich an die Zusammenstimmung dieser und anderer Elemente.

Werktreue ist ein mehrdeutiger Begriff, denn nicht nur dem Text, auch sich selbst hat das Theater Treue zu halten, der Gegenwart seiner Mittel und seines Bewußtseins. Der Begriff der Interpretation vermittelt zwischen beiden und findet beim Schauspiel, wo der Akteur selbst das Instrument ist und sich als Person dreingibt, um den Text zu spielen, die Rolle zu verkörpern, ungleich weitere Spielräume als bei einer musikalischen Aufführung, deren Vorlage – das Wunder der Notierung! – genau festlegt, an welcher Stelle der einzelne Spieler einen Ton von bestimmter Höhe, Stärke und Dauer hervorbringt. Der Opernsänger hat beides zu verbinden,

Notengenaugigkeit und den Spielraum lebendiger Verkörperung; ihm ist das Schwierigste abverlangt in Aufführungen, die ihrerseits fast durchweg *Wiederaufführungen* sind. Auch und gerade hier hat sich das schöpferische Moment von den Werken auf ihre Darbietung, auf die Ebene der Interpretation verlagert.

Diese Situation zu beklagen oder mit Scheinalternativen wie Werktreue versus Regietheater einfangen zu wollen ist kulturgeschichtlich unaufgeklärt; man kann und soll nicht zuviel von einer Zeit verlangen. Von einer Epoche, die wie die unsrige auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und der Technik fortgesetzt Ungeheures – im Wortsinn – hervorbringt (das Wort Ingenieur kommt nicht zufällig von Ingenium), kann man nicht verlangen, daß die Künste mit einer solchen Explosion schöpferischer Energien Schritt halten; die Ökonomie steht dagegen, die im Haushalt der Talente waltet und, wie jede Ökonomie, nur über begrenzte Ressourcen verfügt. Sie nimmt ihre Richtung von einem Zeitgeist, der im Technischen hyperproduktiv, im Künstlerischen – nicht im einzelnen, aber in der Summe – weitgehend reproduktiv orientiert ist.

Diese Richtung hat sich vor zweieinhalb Jahrhunderten mit der Erfindung der Dampfmaschine und dem Aufsteigen der ersten Luftballone vorentschieden. Man kann sie anfechten, wie Goethe es tat, als er in seiner Farbenlehre Newtons Erkenntnisse mit einem Bann belegte und in «Wilhelm Meister» den Gebrauch von Brillen für prekär erklärte.¹ Das konnte borniert erscheinen, aber der Universalist am Frauenplan wußte, worum es ging: um die Richtung des Ganzen, um die weiße Magie einer die Grenzen menschlicher Macht und Erkenntnis weit über die moralische Ausstattung der Gattung hinaus ausdehnenden Orientierung; natürlich wußte er, daß er auf verlorenem Posten stand. Seine eigene Kunsthöhe und die seiner Epoche verdankte sich einer Balance der Kräfte, der Tendenzen: der beharrenden und der auflösenden, der künstlerisch und der technisch produktiven; seine Opposition gegen den machtergreifenden Technizismus war der Versuch, die Balance noch ein Stück weit zu fristen.

Sechszwanzig Jahre nach dem Erscheinen der «Farbenlehre» fragte sich Karl Marx in einer Arbeitsnotiz: «Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder [...] die «Iliade» mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine?»² Die Schwierigkeit, fügte er an, liege darin, daß «griechische Kunst und Epos» trotz der archaischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Entstehung «für uns

noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten». Der Analytiker des Kapitalismus war unversehens auf die Ambivalenz des Fortschrittsbegriffs gestoßen.³ Natürlich war auch die Ilias schon das Ergebnis von Wiederaufführungen, Wiedererzählungen, vor und nach ihrer schriftlichen Fixierung. Marx fand für die ihm aufgehende Frage eine gleichsam biologische Lösung, indem er das eine – die Kunst der Griechen – der «Kindheit der Menschheit», folglich das andere – Druckmaschine und «Crédit mobilier» – ihrem Alter zuordnete. Man kann sein Revolutionsprojekt, das dem kategorischen Imperativ entsprang, «alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist»,⁴ als eine gewaltsame Verjüngungskur ansehen, der die an den Krücken der Technik ihrem Alter entgegengehende Menschheit unterzogen werden sollte. Auf andere, hysterisch-individualistische Weise betrieb Nietzsche ein solches Verjüngungsprojekt; die Menschheit ist darüber nur immer älter geworden.

Wiederaufführung – das Thema rührt an die Wurzeln unserer kulturellen Befindlichkeit. Läßt es sich eingrenzen auf Musik und Theater, auf die für beide charakteristische Repertoirebildung, die im neunzehnten Jahrhundert einsetzte und im zwanzigsten beherrschend wurde? Repertoire kommt von *repetere*, wiederholen; das Wort umfaßt den ideellen und praktikablen, den geistig relevanten und den empirisch verfügbaren Bestand an Wiederaufführungen. Es gibt das Repertoire einer bestimmten Bühne und es gibt das Gesamtrepertoire, das innerhalb einer Kulturnation aus der Summe der Einzelrepertoires, als der Querschnitt der Wiederaufführungen resultiert. In der Literaturwissenschaft wird das Repertoire Kanon genannt, eine Bezeichnung, die mir nie eingeleuchtet hat. Das Wort gehört in die Musik und die Kirchengeschichte; auf die Literatur angewandt, erweckt es den irrigen Eindruck des Verbindlichen und Fixierten. Ich habe den Begriff des kulturellen Erbes immer vorgezogen; er ist der produktivere, weil er ein Spannungsvoll-Zwiefaches in Sicht bringt: die Erbschaft und den Erben, dessen Umgang mit dem Überkommenen von seinen Bedürfnissen bestimmt wird, von dem, was ihn angeht. Ein Wort Walter Benjamins faßt dieses Angehen von *beiden* Seiten; auch die Erbschaft stellt darin Ansprüche und keine kleinen. «Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden», heißt es in den Thesen «Über den Begriff der Geschichte», «so

strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art das Gewesene, *der* Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist». ⁵ Voran stehen die Sätze: «Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. [...] Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen.» ⁶

II

Auch an diesen Sätzen zeigt sich: es ist unmöglich, dem Phänomen der Wiederaufführung in unserer Kulturwelt nachzuspüren, ohne grundlegende Fragen wenigstens zu berühren. Wie groß ist die ästhetische Reichweite der Wiederaufführung? Erlischt ihre Relevanz an den Grenzen jener Künste, deren Vorlagen, die Werke, in Gestalt von Texten und Noten ebenso beweglich sind wie die Interpreten, die diese Vorlagen in bestimmten Räumen zu Gehör und Gesicht bringen? Oder betrifft diese Relevanz auch die Gehäuse, in denen solche Wiederaufführungen stattfinden, die Schauspiel- und Opernhäuser und darüber hinaus Bauwerke schlechthin, wenn sie architektonisch und stadträumlich von exemplarischer Bedeutung sind? Und nicht einzelne Bauwerke nur, sondern auch städtebauliche Ensembles und Strukturen, denen ein solcher Wert zukommt?

Die Voraussetzung einer solchen Relevanz ist in diesem Fall der Verlust der originalen Aufführung, also die Lücke, die Bombenkrieg und/oder Abrißwahn in jenes architektonische Repertoire gerissen haben, das die europäische Stadt als ein gegenständliches umgreift, indem sie Bewohnern und Besuchern bedeutende bauliche Leistungen vergangener Epochen als wahrnehmbare aufweist. Werk und Aufführung sind auch hier zweierlei; man kann und muß zwischen der Vorlage des Architekten, seiner Partitur gleichsam, und deren Realisierung in Stein unterscheiden; dabei vertritt die dokumentarische Aufnahme dieser Aufführung manchmal die Stelle der Partitur. Das Wort Repertoire aber behält sein Recht insofern, als sich das Bauwerk an seiner bestimmten Stelle dem wiederholten Blick immer von neuem darbietet. Ging es verloren, so ist seine konkrete Wiederaufführung nicht nur zulässig, sondern

geboten, ein ästhetisch völlig angemessenes Verfahren, das die Differenz zwischen Ur- und Wiederaufführung so wenig unterschlägt, wie die Wiederaufführung eines Beethovenschen Klavierkonzerts vorspiegelt, eine Beethovensche Aufführung zu simulieren – es sind Beethovens *Noten*, die erklingen.

Eine exemplarische Wiederaufführung der Musikgeschichte fand 1829 in Berlin Unter den Linden in einem kleinen, von Schinkel entworfenen Gebäude statt, das den Konzertsaal der Zelterschen Singakademie umschloß. Unter der Leitung des zwanzigjährigen Felix Mendelssohn vernahmten, nein: erlebten die ergriffenen Hörer, Hegel darunter, ein ihnen völlig unbekanntes Werk, Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion; wie alle Chorwerke dieses Komponisten war auch dieses fast ein Jahrhundert lang in Vergessenheit geraten. Das alte Werk wurde auf neuen, vielfach modifizierten Instrumenten gespielt, es wurde auch anders gesungen als 1729 in der Thomaskirche; Mendelssohn dirigierte eine eigene Fassung des Großwerks. In dieser abgewandelten Erscheinung förderte der Einsatz der Interpreten das verschollene Werk wieder zutage, zu dem das Zeitalter der Aufklärung den Zugang verloren hatte. In der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen war die Aufklärung aus der Theorie zur materiellen Gewalt geworden und hatte so den romantischen Gegenzug ausgelöst; hundert Jahre nach der Leipziger Uraufführung waren die Ohren, die Geister, die Gemüter wieder offen für ein Werk, dem sich der Zeitgeist lange verschlossen hatte. Man nahm keinen Anstoß mehr an Arientexten von expressiv poetisierender Frömmigkeit; die Erfahrung eines Jahrhunderts hatte eine heliotropische Zuwendung von anderer, aber bezüglicher Art vorbereitet, als sie Benjamin vor Augen stand. Eine veränderte Gegenwart hatte das überlieferte Werk als ein überzeitliches begriffen, niedergelegt in jener Schatzkammer der Menschheit, in der die Werke, indem sie gestaltmächtig aus dem Bewußtsein ihrer Zeit sprechen, zu allen folgenden reden, als ob die Essenz menschlichen Seins nur als der in den Künsten transzendierte Ertrag vieler einzelner, sich jeweils voneinander abstoßender Zeitalter zu gewinnen sei.

Wiederaufführungen andern Typs, nicht dem Vergessen-Sein, sondern der Zerstörung abgerungen, finden wir auf dem Feld der Architektur, deren inwendige Verwandtschaft mit der Musik ins Licht zu setzen Schelling, Goethe und Hegel wetteiferten. ⁷ Eine exemplarische

Wiederaufführung auf dem Gebiet der Baukunst galt vor hundert Jahren in Venedig dem Campanile des Markusdoms an der Ecke der großen Piazza, einem einzigartig schönen und wichtigen Bau aus dem zwölften bis sechzehnten Jahrhundert, der sich in eines Juli-Morgens des Jahres 1902 in einen Trümmerhaufen verwandelt hatte; man hatte ihm einen Fahrstuhl einsetzen wollen. Zehn Jahre später war er in der alten Gestalt neu aufgeführt, unverzichtbar als Solitär wie als Krone des städtebaulichen Ensembles. Einer jener Architekturtheoretiker, die den Anspruch der Moderne wie einen Fetisch vor sich hertragen, würde, wenn dies eine Bauaufgabe von heute wäre, vermutlich von «Fake», «Disneyland» und «fiktionaler Rekonstruktion» sprechen, von einer baulichen Vorkehrung «für den touristischen Blick», als ob die Einwohner der Stadt weniger davon hätten als deren Gäste. Die Position – man findet sie vielerorts – ist unhaltbar nach allen Seiten, eben darum zeigt sie sich immer wieder als diskussionsunfähig; man schließt die Reihen und versucht bei sich bietender Gelegenheit, einen «Kracher» zu lancieren, das meint eine bauliche Lösung von polemischer Unverträglichkeit mit der gegebenen Umgebung.

Eine Wiederaufführung eigener Art findet sich in Berlin am Forum Fridericianum, wo Friedrich II., unzufrieden mit seinen Architekten, für den Bau der Königlichen Bibliothek die Pläne übernahm, die Fischer von Erlach, kein Unbekannter in Salzburg, fünfzig Jahre zuvor für den Michaelertrakt der Wiener Hofburg gezeichnet hatte; die Berliner nannten den barock geschwungenen Bau prompt «die Kommode». Vielleicht hatte sich der König daran erinnert, daß Fischer seinem Großvater, Friedrich I., 1705 bei einem Berlin-Besuch einen großen Schloßbauplan geschenkt hatte. Der Michaelertrakt war in Wien nur zur Hälfte ausgeführt worden, da das Burgtheater im Wege stand, auf das der Kaiser, Karl VI., nicht hatte verzichten wollen; erst ein späterer Kaiser, Franz Joseph I., ließ das Kleinod abtragen und Fischers Entwurf zu Ende bauen, in einer Gestalt, die im Blick auf die Berliner «Kommode» als die Wiederaufführung einer Wiederaufführung gelten konnte. Solche Projekte sind kaum jemals die Lust der ausführenden Architekten; auch Christopher Wren war nicht begeistert, als ihm nach dem verheerenden Londoner Stadtbrand von 1666 auferlegt wurde, die Westminster Abbey und einige andere alte Kirchen in ihrer gotischen Gestalt wiederzuerrichten. Er wurde für die auferlegte Demut dann durch die St. Pauls Cathedral entschädigt.

III

Die bekannteste und bedeutendste architektonische Wiederaufführung unserer Zeit findet sich in Dresden, in Gestalt der Frauenkirche George Bährs, eines architektonisch wie städtebaulich unverzichtbaren Bauwerks, von dem nach der Brandnacht des Februar 1945 nur zwei Fassadenstummel übriggeblieben waren, mit einem riesigen Trümmerhaufen dazwischen. Die Dresdner Denkmalpfleger ließen ihn mit einem Rosenhag überwachsen, nachdem sie die hinterrücks angeordnete Abtragung der Trümmersteine mit knapper Not verhindert hatten; auf diese blüten- und dornenreiche Weise geschützt, wurde die Trümmerstätte als Ort alljährlich stattfindender Gedenkkundgebungen in den achtziger Jahren zu dem Konzentrationspunkt einer christlich fundierten Friedensbewegung, die sich der Militarisierung in Schulen und Hochschulen entgegenstellte. Sie bereitete jener deutschen demokratischen Revolution den Weg, der Gorbatschows Friedenspolitik zum Durchbruch verhalf.

Die Bürgerbewegung hatte kaum gesiegt, als sie sich in Dresden ein neues Ziel setzte: den Wiederaufbau der Frauenkirche, und es war der Widerhall, den der Aufruf einer Initiativgruppe in der Stadt und darüber hinaus fand, was die Bedenken der kirchlichen Amtsträger überwand, die ihren puritanisch-introvertierten Begriff von evangelischer Verkündigung nicht mit dem Wiedererstehen eines Monumentes barocker Glaubenslust in Einklang zu bringen vermochten und eine Wiederkehr der alten lutherischen Staatskirche befürchteten. Sie machten einen Fehler, der sich bei den Widersachern solcher Projekte immer wieder erneuert; er besteht in der Identifikation der überzeitlichen Form mit dem zeitverhafteten Inhalt und vollzieht die Reduktion der ästhetischen Gestalt auf die geistigen, ideologischen, gesellschaftlichen Zwecke, in deren Dienst jene entstanden war. Das ist eine amüsische Betrachtungsweise, ohne Wissen und ohne Gefühl für Eigenwert und Eigenart der künstlerischen Inspiration, für den transzendierenden Charakter dessen, was als Form den Inhalt, die Funktion nicht negiert, aber übersteigt. Die Überwindung solcher Sichtweisen setzt eine ästhetisch aufgeschlossene Bevölkerung voraus, wie Dresden sie seit alters und auch heute noch besitzt, trotz Kader-Einwanderung aus kulturell weniger inspirierten Gebieten.

Nicht nur theologische Bedenken galt es bei dieser exemplarischen Wiederaufführung zu überwinden, sondern auch Widerstände von seiten auswärtiger Archi-

tekturkritiker und Denkmalpfleger. Nicht die Frauenkirche sei wieder aufzuführen, war zu hören, sondern die Ruine sei zu konservieren; die Dekonstruktion des Baus durch britische Brand- und Sprengbomben wurde den Einwohnern als Gestalt der Wahrheit, der Authentizität angetragen, der gegenüber die Wiederherstellung das Gepräge der Unwahrheit trage. Was hier spukte, waren denkmalpflegerische Maximen aus einer Zeit, die keine Vorstellung davon hatte, daß Bombenterror das Jahrhundert umfassende städtebauliche Repertoire auslöschen könne, das alte Städte verkörpern. Als diese Maximen vor mehr als hundert Jahren aufgestellt wurden, ging es einzig darum, jenen historistisch-einfühlsamen Entstellungen zu wehren, die sich zu dieser Zeit oft mit denkmalpflegerischen Projekten verbanden.

Aber noch andere Spukgeister stellten sich der Wiederaufführung der Frauenkirche in den Weg. Eine Mischung aus Wundenkult und Ruinenseligkeit machte sich geltend; der Wundenkult erklärte es für eine Sünde am deutschen Geschichtsbewußtsein, Bauwerke wiederherzustellen, deren Zerstörung als Quittung für die Untaten des Hitlerregimes zu gelten habe. Doch nicht Zwinger, Schloß und Frauenkirche waren Urheber des Unheils gewesen; die sie flächendeckend zerbombten, hatten der Weltkultur und also auch sich selbst Schaden zugefügt.

Hinter dem Wundenkult war ein Ästhetizismus zu erkennen, der der Ruinenvorliebe des späten achtzehnten Jahrhunderts glich und nach 1990 mit staunender Faszination wahrgenommen hatte, daß es im östlichen Deutschland an exponierter städtebaulicher Stelle noch echte Ruinen gab; mit Tatkraft und List hatten die Denkmalschützer sie in der Hoffnung späteren Wiederaufbaus gegen Abrisse zu verteidigen gewußt. Wir wollen die Rührung nicht mißachten, die für die Bewohner der lückenlos bebauten Städte des westlichen Deutschlands von dem Anblick der Dresdner Ruinen ausgingen, auch der des Schlosses oder des Taschenbergpalais, aus dessen öden Fensterhöhlen, dank jener Haltung der Denkmalschützer, 1989 große Birken hervorschauten. Als eine neue Zeit den Wiederaufbau endlich ermöglichte, war alles dies nicht künstlich aufrechtzuerhalten; die moralisierenden Argumente, die dies prätendierten, führten in die Irre. Wie ein solcher Ruinenästhetizismus sich mit der Machtgebärde einer Betonarchitektur verbindet, die durch die Beimischung zermahlener Marmors nichts an Aggressivität verliert, zeigt in Berlin-Mitte neuerdings die Wiederaufführung eines noblen

Museums aus der Zeit um 1850 durch den britischen Architekten Chipperfield. In dem unlängst eröffneten Bauwerk stößt eins ans andere, der akribisch konservierte Ruinen-Putzrest kontrastiert mit der nackten Betonfläche, und auch das ist kulturgeschichtlich interessant; man sieht den Brutalismus in enger Umarmung mit einer Kulinarik des Ruinösen.

Wie sich zeigt, untersteht die architektonische Wiederaufführung eigenen Komplikationen. Von den auch nicht geringen der musikalischen Wiederaufführung auf dem weiten Feld der Rekonstruktion historischer Instrumente und historischer Musizierweisen unterscheidet sie sich auch dadurch, daß es bei der Architektur um wesentlich größere Summen geht. Wie das eine zum ändern, die musikalische zur architektonischen Wiederaufführung kommt, wie beide einander ergänzen und steigern, erfährt man in der Dresdner Frauenkirche, wenn man aus einem der rangähnlich umlaufenden Betstübchen, die mit der gesamten Innenarchitektur treulich wiederhergestellt wurden, Bachs große Messe hört, die, gleichzeitig mit ihr entstanden, wie für diese Kirche komponiert erscheint. Angesichts ihres Wiedererstehens vollzogen auch entschiedene Widersacher der Erneuerung eine Selbstrevision, so der bedeutende Frankfurter Architekturkritiker Dieter Bartzko. Als die ersten Gerüste gefallen waren, entkräftete die Wirklichkeit des Wiedererstandenen seine Vorbehalte; er gab es freimütig zu. Wiedervergegenwärtigung des Gelungenen, das ist der Kern dessen, was wir als architektonische Wiederaufführung wahrnehmen; wo es, am authentischen Ort, mit formaler und materialer Sorgfalt ins Werk gesetzt wird, wird das Werk den alten wie die neuen Meister loben, und der Segen von oben wird nicht ausbleiben.

IV

Man könnte an Dresdner Beispielen das ganze weitgefächerte Feld der Möglichkeiten und Abwandlungen architektonischer Wiederaufführung in einer fast vollständig zerbombten Altstadt aufweisen.⁸ Hier war nahezu alles Ruine, es ist für die Heutigen gar nicht mehr vorstellbar, und wenn es mit Einsatz vieler einzelner gelang, einige wertvolle Einzelbauwerke im Zustand der Zerstörung über drei, vier, fünf Jahrzehnte zu erhalten, bis der Moment der Wiederaufführung herangereift war, so ging die barocke Wohnbebauung der Dresdner Altstadt durch gezielte Ruinensprengungen, wie auch viele westdeutsche Städte sie erlitten, voll-

ständig verloren. Hier ist im Umkreis der wiedererstandenen Frauenkirche neuerdings Ersatz geschaffen worden, bei einer Platz- und Straßenbebauung, von der weder Fassadenstummel noch Trümmerhaufen übriggeblieben waren, sondern, unsichtbar unter der Erde, nur die bis ins Mittelalter zurückreichenden Keller. Sie wurden nun ausgegraben und freigelegt und danach bestürzenderweise vollständig preisgegeben. Eine Tiefgarage hatte Vorrang; der Denkmalschutz erwies sich unter den neuen, kommerziell gesteuerten Bedingungen als machtlos.

Nicht die Wiederherstellung des alten Straßenverlaufs stieß auf den Einspruch einer architekturtheoretischen Orthodoxie; nach dem Desaster all dieser autogerechten Innenstädte von den Planungstischen der Moderne war dergleichen als «kritische Rekonstruktion» inzwischen weithin akzeptiert. Das Tabu, das die Dogmatiker der Zunft aufzurichten versuchten, galt der Erneuerung der alten Fassaden an den Wohn- und Geschäftshäusern, die auf den historischen Parzellen nun von privaten Investoren errichtet wurden. Eine planerische Vorgabe wurde bestritten, die unter dem Begriff des Leitbaus bereits im Dresden der frühen neunziger Jahre formuliert worden war, auch um den Neubauten Maß und Anregung zu geben. Mit «Leitbau» hatten die Dresdner Planer die Neuerrichtung gut überlieferter und besonders wertvoller barocker Gebäude an der alten Stelle bezeichnet: in Fassade und Dachzone getreu, im Innern variabel. Das aber war die Sünde wider den heiligen Geist einer Moderne, die unter wechselnden Auspizien ein halbes Jahrhundert lang eine ganze abgetragene Altstadt als Spiel- und Bewährungsraum zur Verfügung gehabt hatte. Je fragwürdiger diese Bewährung bis in die neueste Zeit ausgefallen war, um so hartnäckiger der Alleinvertretungsanspruch. In der Frage der Straßengrundrisse hatte er eine Position räumen müssen, nun hob er in einer Auffangstellung neue Schützengräben aus.

Auch hier wurde mit moralisierend-geschichtspolitischen Argumenten operiert; man verkannte, daß Geschichtsverdrängung durch moderne Neubauten sehr viel wirksamer, nämlich spurlos und total, vollzogen wird als durch Wiederaufbauten, die das Mal des Vorgängerschicksals immer an sich tragen. Die Bauherren haben sich an die hochgehaltenen Verbotstafeln glücklicherweise nicht gekehrt; so ist der Neumarkt, als einzige Wohngegend der inneren Dresdner Altstadt, in den letzten Jahren in seiner äußeren Erscheinung gro-

ßenteils neu erstanden, im Wechselspiel erneuerter Barockfassaden mit kontrastierenden zeitgenössischen Lösungen, die aus der vorgegebenen Parzellenschmalheit fruchtbare Anregungen gewannen. Ebendies hatte der Begriff des Leitbaus intendiert.

Die Erneuerung der alten Fassaden zeigt sich mit unterschiedlicher Qualität, und das ist nicht nur Architekten und Bauherren anzulasten; die Planungs- und Denkmalschutzämter der Stadt hätten gut daran getan, ihnen Kontrollinstanzen und Fördermittel an die Hand zu geben. Aber trotz einzelner Mängel ist der Gesamteindruck überwältigend, nicht anders als bei den in Warschau und Danzig und in La Valetta auf Malta geglückten Platz- und Straßewiederherstellungen, und es ist kein stichhaltender Einwand gegen das Ergebnis, daß hinter den erneuerten alten Fassaden neue bauliche Strukturen Raum greifen. Hier konnte es nicht wie bei der Frauenkirche um «archäologische Rekonstruktion», also die vollständige Wiederaufführung des Vorgängerbaus gehen; es ging um die Verbindung bildhaft erneuerter Überlieferungen mit neuen Nutzungen und neuen Bauweisen. Auch vor ihrer Bombenzerstörung waren die barocken Häuser inwendig großenteils umgebaut worden; die Inkongruenz zwischen Innen und Außen ist die Normalität, wenn neue Nutzungen nach alten Wohn- und Geschäftshäusern greifen. Form und Zweck, Äußeres und Inneres, Gestalt und Funktion fallen in der Architektur nicht zusammen wie in der bildenden Kunst. Hegel bemerkte es, als er in seiner Ästhetik-Vorlesung erklärte, daß «in der Baukunst der Inhalt, der sich in architektonischen Formen ausprägen soll, nicht wie in Werken der Skulptur und Malerei ganz in die Gestalt hereintritt, sondern von ihr als eine äußere Umgebung unterschieden bleibt».⁹

Wer die Außengestalt, das gegenständliche Bild einer Architektur nur dann wiederhergestellt sehen will, wenn auch das Innere wieder aufgeführt wird, der fordert das Unmögliche, um das Mögliche zu verhindern; er postuliert neue Denkmale statt der lebendigen Synthese neuer Funktionen mit der alten Formensprache. Wenn wir auf Berlin blicken: alles das, was sich am Ostende der Straße Unter den Linden, von der Universität bis zum Alten Museum, an Wiederaufbauten zeigt, unterliegt dieser Spannung, dieser Inkongruenz von Innen und Außen. Sie war, fühlbar gehandhabt, die Voraussetzung für die Wiederherstellung der kostbaren Fassaden, die, auch bei der von Richard Paulick Anfang der 1950er Jahre erneuerten Staatsoper, das einzig

Übriggebliebene waren.

Die Wiederaufführung des Schlüter-Eosander-Baus in seinen Volumina und seinen Fassaden als eines Museumspalastes der wiedervereinigten Republik vervollständigt dieses Aufbauwerk aus den Zeiten der östlichen deutschen Republik, das 1949 mit dem Wiederaufbau des preußischen Zeughauses als eines neuen Geschichtsmuseums noch vor der verheerenden Schloßsprengung seinen Anfang genommen hatte¹⁰ und mit dem Wiederaufbau des Alten Museums 1967 ein vorläufiges Ende fand. Ist jenes Humboldt-Forum, das kein wiederaufgebautes Schloß sein wird, eines Tages erstanden, so wird man in seiner Mitte den erneuerten Schlüterhof für musikalische Aufführungen nutzen können, in denen Altes und Neues, Wieder- und Uraufgeführtes sich in ähnlicher Weise die Hand reichen, wie Schlüters und Eosanders Architektur und die des Architekten Stella und seiner Mitarbeiter in dem Ganzen des Neubaus. Die Kette der Überlieferung, wo sie durch Hybris und Wahn gerissen war, wieder zusammenzufügen, damit sich das Neue dem Alten nutzbar und inspiriert verbinde, ist eine Aufgabe, die sich in dem Begriff der Wiederaufführung vielseitig konkretisiert. Schiller hat sie vor zweihundertzwanzig Jahren in Worte gefaßt, die einen weiten Hall haben; sie sprechen von der Schuld, in der die Lebenden gegenüber denen stehen, die ihnen vorangingen, und auf deren Leistungen, deren Schöpfungen sie aufbauen, «kostbaren teuren Gütern, [...] die durch die schwere Arbeit so vieler Generationen haben errungen werden müssen».¹¹ Sie zu erneuern, um sie fortführen zu können, ist damals wie heute die große Kulturschuldigkeit.

Der Beitrag ist die Fassung des gleichlautenden Vortrags am 19. März 2010 anlässlich der Tagung «Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik», die von der Abteilung Kunstgeschichte der Paris-Lodron-Universität und der Universität Mozarteum in Salzburg veranstaltet wurde.

Endnoten

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Berliner Ausgabe Band 11), Berlin und Weimar 1976, S. 127.
- 2 Karl Marx, *Einleitung* [zu den «Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie»], 1857, in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Band 2, Berlin 1988, S. 495ff.
- 3 Vgl. Friedrich Dieckmann, *Das Gleichnis des Philosophen*, in: derselbe, *Hilfsmittel wider die alternde Zeit*, Leipzig 1990, S. 305-322.
- 4 Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Ausgewählte Werke*, Band 1, Berlin 1988, S. 18.
- 5 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I/2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 694f.
- 6 *Ib.* S. 693f.
- 7 In der «Italienischen Reise» (Zweiter römischer Aufenthalt, Bericht September 1787) spricht Goethe im Blick auf die Bauwerke von Frascati von einer «stummen Musik»; in einer Schellingschen Vorlesung im Jenaer Wintersemester 1802/03 ist von der Architektur als «erstarrter Musik» die Rede. Diese Wendung schreibt Goethe in einem Gespräch mit Eckermann (23. März 1829) nach dessen Überlieferung sich selbst zu. Genauer ist eine aus dem Nachlaß veröffentlichte Reflexion, in der es heißt: «Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer *erstarrten Musik* und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine *verstumte Tonkunst* nennen.» (Goethe, Berliner Ausgabe, Band 18, hg. v. Siegfried Seidel, S. 641 und Anmerkung S. 1026.) Franz Liszt spricht in seinem Essay über Wagners «Lohengrin» mit Berufung auf Madame de Staël von der Musik als einer «architecture de sons», einer Architektur von Tönen (Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, Band II, Leipzig 1910, S. 138). Sie könnte diese Wendung aus Weimar mitgebracht haben.
- 8 Vgl. Friedrich Dieckmann, *Kann man Städte heilen?*, in: *Merkur*, Jg. 55, Nr. 624, 2001, S. 281-293; derselbe: *Bauen in zerstörten Städten*, in: *Merkur*, Jg. 63, Nr. 718, 2009, S. 202-209, hier: S. 207.
- 9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Dritter Teil, Dritter Abschnitt, Zweites Kapitel, 1. a. (Werke Band 15, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986, S. 138).
- 10 Auch hier wurde das Innere unter Beseitigung der Einbauten des 19. Jahrhunderts mit beträchtlicher Sensibilität neugestaltet; die Erneuerung der 1990er Jahre kam nach ausgiebigen Versuchen, es anders zu machen, auf die Fassung von 1952 zurück.
- 11 Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen I*, hg. v. Otto Dann, Frankfurt am Main 2000, S. 430.

Zusammenfassung

Wiederaufführungen sind in der musikalischen Praxis nicht nur gang und gäbe, sie bilden die Basis der gesamten Konzertpraxis; in der Architektur sind sie nicht selten umstritten. Einer der Gründe dafür ist, daß die über Jahrhunderte gewachsenen Städte, durch die die europäische Kultur sich auszeichnet, nicht als das architektonische Repertoire erkannt sind, das sie vorstellen. Der Einheimische ebenso wie der Reisende kann dessen Werkbestandteile sehend immer wieder wahrnehmen wie der hörende Rezipient Lieder, Sonaten, Sinfonien. Wo Bombenkrieg und Abrißwahn an wichtigen Stellen schmerzhaft Lücken in dieses Repertoire gerissen haben, spricht nichts gegen die Schließung der Lücke durch eine Wiederaufführung des verlorenen Werkes. Dessen Bedeutung auf seine materiale Identität zu beschränken ist ein ästhetischer Kurzschluß, der weder der theoretischen noch der praktischen Überprüfung standhält. Genau wie in der Konzertpraxis geht es dabei um die Qualität des Spiels und der Instrumente, und genau wie dort gründet sich beides auf die Dokumentation des Originals: hier Noten, dort Pläne, Bilder, Befunde. Der Unterschied zur Musik liegt in der Standortbezogenheit und der funktionellen Variabilität. Das erneuerte Seh-Werk der Architektur bedarf, anders als das bewegliche Hör-Werk der Musik, der Authentizität des originalen Standorts, um sich als erneuertes Repertoire-Element zu beglaubigen, die neue Nutzung aber, die ihm in der Regel aufgegeben ist, erzwingt ein Maß inwendiger Veränderung, dem immer wieder auch die alten Bauwerke unterlegen haben, ohne ihren ästhetischen Rang dadurch einzubüßen.

Autor

Friedrich Dieckmann (geb. 1937). Lebt als Schriftsteller und Publizist in Berlin-Treptow. 1972-1976 Dramaturg am Berliner Ensemble. 1989/90 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Dr. phil. h. c. der Humboldt-Universität zu Berlin. Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Akademie der Künste (Berlin). Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR (1983); Internationaler Kritikerpreis der Stadt Venedig (1983); Johann-Heinrich-Merck-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (2001).

Buchveröffentlichungen (Auswahl):

Richard Wagner in Venedig (Leipzig 1983); Radierungen zur «Zauberflöte» (Berlin 1984, Frankfurt am Main 1989); Die Geschichte Don Giovannis / Werdegang eines erotischen Anarchisten (Frankfurt am Main und Leipzig 1991); Wege durch Mitte / Stadterfahrungen (Berlin 1995); Dresdner Ansichten / Spaziergänge und Erkundungen (Frankfurt am Main und Leipzig 1995); Der Irrtum des Verschwindens / Zeit- und Ortsbestimmungen (Leipzig 1996); Franz Schubert / Eine Annäherung (Frankfurt am Main und Leipzig 1996); Gespaltene Welt und ein liebendes Paar / Oper als Gleichnis (Frankfurt am Main und Leipzig 1999); Die Freiheit ein Augenblick / Texte aus vier Jahrzehnten (Berlin 2002); «Diesen Kuß der ganzen Welt!» / Der junge Mann Schiller (Frankfurt am Main und Leipzig 2005); Bilder aus Bayreuth / Festspielberichte 1977-2006 (Berlin 2007); Geglückte Balance / Auf Goethe blickend (Frankfurt am Main und Leipzig 2008); Deutsche Daten oder Der lange Weg zum Frieden / 1945*1949*1953*1961*1989 (Göttingen 2009); «Freiheit ist nur in dem Reich der Träume» / Schillers Jahrhundertwende (Frankfurt am Main und Leipzig 2009).

Titel

Friedrich Dieckmann, Alte Werke auf neuen Instrumenten spielen. Zum Begriff der Wiederaufführung in Musik und Architektur, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2010 (8 Seiten). www.kunsttexte.de.