

RICHARD WAGNER
RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN
DEUTSCHE OPER BERLIN

DEUTSCHE OPER BERLIN





RICHARD WAGNER
RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN

PREMIERE 24.1.2010

DEUTSCHE OPER BERLIN

RICHARD WAGNER

RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN

Große tragische Oper in fünf Akten

Dichtung von Richard Wagner,
nach dem Roman von Edward Bulwer-Lytton
Rienzi, or The Last of the Tribunes
[deutsch von Georg Nikolaus Bärmann, 1836]

Uraufführung am 20. Oktober 1842 in Dresden,
Königlich Sächsisches Hoftheater

Gewidmet Friedrich August II., König von Sachsen

AUF EINEN BLICK

Mit seinem Roman *Rienzi, oder der Letzte der Tribunen* landete der englische Schriftsteller Edward Bulwer-Lytton 1835 einen europäischen Bestseller über eine schillernde Gestalt der italienischen Frührenaissance, die mit ihren revolutionären Forderungen und nationalen Ideen zur idealen Integrations- und Heldenfigur des 19. Jahrhunderts taugte. Wagner komponierte auf der Grundlage des Romans eine Oper im Stil der französischen *Grand Opéra*. 1842 in Dresden uraufgeführt, brachte RIENZI ihm den künstlerischen Durchbruch und die Berufung zum Dresdner Kapellmeister. Die Oper erzählt vom Rom des 14. Jahrhunderts, das von den politischen Machtkämpfen zweier Adelsfamilien gebeutelt wird. Der Papst ist nach Avignon ausgewichen, wirtschaftlich und politisch ist die Stadt am Ende. Doch es formiert sich eine bürgerliche Opposition. An ihrer Spitze: ein charismatischer Emporkömmling, dem es gelingt, die Macht an sich zu reißen. Cola di Rienzi verspricht seinen Römern nichts Geringeres als die Verwirklichung einer Utopie, die Erschaffung eines »neuen Roms« und eines »neuen Volks« – das nahtlose Anknüpfen an antike Größe. Als die Umsetzung dieser Idee ein immer größeres Maß an Gewalt entfesselt, wendet sich das Blatt. Die Kirche belegt Rienzi mit Bann. Das Volk erklärt den Tribun zum Verräter. Rienzi erkennt, dass er die Katastrophe nicht mehr abwenden kann. Er verflucht Rom und will es mit sich in den Untergang reißen.

Wagner hat diese Erzählung mit einer erotischen Dreiecksgeschichte verknüpft. Im Mittelpunkt der Verbindung steht Irene, die Schwester und – zur nationalen Ikone verklärte – Geliebte Rienzis, die neben der inzestuösen Verbindung zu ihrem Bruder auch ein Verhältnis mit dem Sohn von dessen adeligem Erzfeind Colonna, Adriano, unterhält. Adriano gerät zwischen die Fronten: Er befreit Irene aus adeligen Nachstellungen, wird zum Anhänger Rienzis, dann zu dessen Verräter und rächt an ihm den Tod seines Vaters.

Regisseur Philipp Stölzl erzählt RIENZI als eine grotesk-stilisierte Parabel über die Folgen politischer Erlösungssehnsucht vor dem Hintergrund der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Er beschreibt die Karriere eines charismatischen Politikers, das Entstehen, Funktionieren und Scheitern von Diktatur als einen bösen Alptraum von der Schwäche und Gewaltbereitschaft der Menschen auf ihrem Weg nach Utopia.

Ihr [Römer], die Herren aller Völker, wart Knechte geworden; eure Barone stammten aus der Fremde, vom Rhein, von er Rhône, aus Spoleto. Sie ließen sich »Herr« anreden, was selbst der Kaiser Augustus, der wirklich aller Völker Herr war, sich verboten hatte. Nun ist Rienzo der dritte Brutus geworden, der dritte Befreier Roms von der Knechtschaft ... Sei begrüßt, unser Camillus, unser Brutus, unser Romulus, oder mit welch anderem Namen du genannt werden willst. Sei begrüßt, du Schöpfer römischer Freiheit, römischen Friedens, römischer Ruhe. Dir verdankt die Gegenwart, dass sie in Freiheit sterben darf, die kommenden Geschlechter, dass sie leben können.

Francesco Petrarca

*Gewaltig seh' ich dich, sag an,
wozu gebrauchst du die Gewalt?*

Adriano zu Rienzi **1. Akt, Nr. 2 Terzett**

DIE HANDLUNG

Bürgerkrieg in Rom. Die beiden Clans Orsini und Colonna kämpfen um die Macht.

1. Teil

Die Orsini und Colonna machen Jagd auf Irene, die Schwester des Agitators Rienzi. Adriano, der Sohn Steffano Colonnas, stellt sich auf die Seite Irenes und gerät so zwischen die Fronten. Der Kardinal mahnt die Römer vergeblich zur Ruhe. Rienzi erscheint mit seinem Gefolge; an seiner Seite Cecco und Baroncelli. Er ruft das Volk zum Frieden auf und erinnert an die einstige Größe Roms. In der glorreichen Vergangenheit sieht er die Perspektive für die Zukunft der Ewigen Stadt.

Die Kirche überträgt Rienzi sämtliche Vollmachten, seine politischen Ziele umzusetzen. Die Römer geloben Rienzi Gefolgschaft.

Adriano ist hin- und hergerissen. Er liebt Irene und bewundert die politischen Ziele ihres Bruders. Gleichzeitig ahnt er, welche Gefahr die Macht in dessen Händen bedeutet. Rienzi gelingt es, Adriano auf seine Seite zu ziehen.

Irene wendet sich Adriano zu.

Das Volk ist der Unruhen müde und erwartet das Ende der Willkürherrschaft. In Zukunft soll das Gesetz an der Spitze des Stadtstaates stehen. Die Römer schwören Rienzi, mit ihm für ein freies Rom zu kämpfen. Rienzi lehnt die angebotene Königswürde ab. Als Volkstribun will er gemeinsam mit einem gesetzgebenden Senat herrschen. Das zutiefst gespaltene Volk formiert sich unter der Fahne Rienzis.

Colonna und Orsini planen ein Attentat auf den Tribun. Adriano wird Zeuge ihrer Verschwörung. Er ist von der Ehrlosigkeit seines Vaters entsetzt. Colonna stellt den Sohn vor die Wahl, entweder an ihm oder an Rienzi zum Verräter zu werden.

Im Rausch seines Erfolges kündigt Rienzi an, den Einfluss Roms weit über dessen Grenzen auszuweiten.

Adriano vereitelt den Anschlag. Cecco und Baroncelli fordern den Tod der Rädelsführer und ihrer Gefolgsleute. Adriano beschwört Rienzi, seinen Vater zu begnadigen. Gegen das gesetzliche Urteil plädiert der Tribun für Gnade. Das Volk legt das Schicksal der Verräter in seine Hände...

2. Teil

Krieg. Rienzi gelingt es, das entmutigte Volk in Kampfbegeisterung zu versetzen. Adriano verzweifelt zwischen den Fronten. Das Volk

trauert über die Toten, die der Kampf des Tribuns gekostet hat. Adriano verflucht Rienzi und kündigt an, Rache für den Tod seines Vaters zu nehmen.

In seiner Propaganda fordert Rienzi die Römer auf, für die Freiheit weitere Opfer zu bringen.

Die Lage ist aussichtslos. Die Römer haben blutige Verluste erlitten. Die öffentliche Meinung wendet sich gegen Rienzi. Baroncelli und Cecco wiegeln das Volk auf. Sie klagen Rienzi des Verrats an. Adriano schlägt sich auf die Seite der Verschwörer und verübt ein Attentat auf den Tribun.

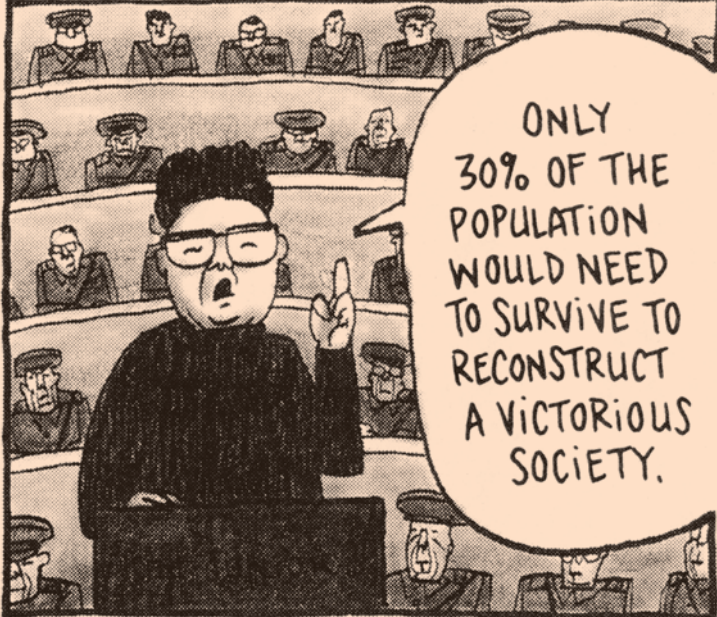
Rienzi betet zu Gott. Adriano will Irene zur Flucht überreden, sie aber entscheidet sich für den Untergang an der Seite ihres Bruders.

Der Tribun findet bei den Römern kein Gehör mehr. Rienzi wird gelyncht. Im Tod verflucht er Rom und sein Volk.



FORGING AHEAD INTO THE 21ST CENTURY!

IN ANY CASE, THE DEAR LEADER'S INTENTIONS HAVE BEEN PUBLIC KNOWLEDGE SINCE '96.



*Gedanken zur RIENZI-Neuproduktion
an der Deutschen Oper Berlin*

»Berliner Helden« heißt die neue Kampagne einer auf den »gesellschaftspolitischen Raum spezialisierten« Werbeagentur für eine Berliner Tageszeitung, auf die der U-Bahn-Fahrgast im »Berliner Fenster« aufmerksam gemacht wird. Über eine Website wird jedem Berliner, der sich mit dem Prädikat »Held« schmücken will, die zu ihm passende »Tat« vermittelt. Es handelt sich darum – so die Macher der Kampagne –, möglichst viele Bürger der Hauptstadt zu »freiwilligem Engagement für Problemzonen in ihrer Stadt« zu bewegen. Die Wahl des Begriffs »Problemzone« für [zunehmende] soziale Missstände legt nahe, dass diese von den Verantwortlichen in erster Linie als kosmetische Probleme wahrgenommen werden. Aber genau und einzig in diesem Bereich, dem Jargon der Werbe- und Unterhaltungsindustrie, wird im »postheroischen Zeitalter«, in dem Soldaten nicht mehr fallen, auch nicht den Heldentod sterben, sondern »im Kampf gegen den Terror ums Leben kommen«, noch großzügig und unbefangen mit den Begriffen »Held« und »Heldentum« hantiert. Die Medien bedienen sich ihrer, um einzelne Individuen aus dem Einheitsgrau der Massengesellschaft herauszuheben. Politische Systeme verbinden mit ihrer Verwendung ein pädagogisches Ziel, wollen mit dem Prädikat »Held« für Tugenden von allgemeinem Interesse werben. Der Titel »Held der Arbeit« wurde zu DDR-Zeiten einem Werk tätigen verliehen, der die betrieblichen Normen und Richtwerte deutlich übererfüllte, im Westen musste Blut fließen lassen, wer Anwärter auf den Heldentitel war – allerdings sein eigenes und nur in geringen Mengen: »Sei ein Held und spende Blut« hieß der Slogan, mit dem das Deutsche Rote Kreuz uns um solidarische Unterstützung bat. Auch dieser Aufruf ist inzwischen der unblutigeren, unheroischeren Variante »Helden wie du und ich« gewichen. Mit dem ursprünglichen Heldenbegriff hat das nur noch wenig zu tun. Die Bezeichnung »Held« dient heute als PR-Etikett, um das wahre oder angenommene Potential eines Menschen zu beschreiben, der in der Lage ist, anderen selbstlos zu helfen oder – im Bereich der Medien – einfach nur zu faszinieren.

Heldentum

Verloren gegangen ist dabei die Ungeheuerlichkeit der ursprünglichen Bedeutung. Sie beruht auf der Kombination ganz bestimmter Eigenschaften und ist abhängig von einem sozialen Koordinaten-

system, das die Tat bewertet und Heldentum definiert. Helden repräsentieren Tugenden, die Allgemeingültigkeit beanspruchen, in extrem gesteigerter Form. Heldentum bedeutet »Action«, »Handeln«, »Entscheidungen treffen«. Alle Versuche, auch »Erleidende« zu Helden zu deklarieren, sind Behauptung geblieben. Ein Held kann nur sein, wer agiert und sein Leben zum Wohle anderer aufs Spiel setzt. Aber was veranlasst ihn dazu? Obwohl seine Tat für die Gesellschaft einen Vorteil bringt, entspringt sie nicht einem Altruismus, der eigene Interessen zum Wohle der Mitmenschen zurückstellt, sondern paradoxerweise beinahe dem Gegenteil. Der Held ist völlig bei sich, selbstlos er selbst, konzentriert auf das eigene Ich und dessen kreative Hervorbringungen. Die Heldentat erlaubt ihm, seinen Narzissmus in einem Umfang auszuleben, der jenseits einer Ausnahmesituation äußerst problematisch wäre. Übt er sich nicht gerade in Taten, zeigt der Held sich häufig »a-sozial« und begegnet seiner Umgebung selbstgenügsam mit Gleichgültigkeit. Auch dieses Verhalten trägt dazu bei, die geheimnisvolle Anziehung, die von ihm ausgeht, noch zu erhöhen. Seine Entscheidung für ein aktives Engagement ist eine einsame, die stärker an die eigene Persönlichkeit gekoppelt ist, als an den zu vertretenden Sachverhalt. Nicht seine Naivität lässt den Helden das Risiko verachten, sondern sein übergroßer Narzissmus. Dieser prägt sein sehr individuell gefärbtes Verhältnis zur Wirklichkeit. Seine »Weltblindheit« schützt den Helden und setzt ihn gleichzeitig der Verwundbarkeit aus. [Um dieses Phänomen zu erklären, wurden in der Literatur häufig Accessoires wie die Tarnkappe, eine bestimmte Waffe oder Ähnliches bemüht. Ihre Verfügbarkeit entscheidet darüber, ob der Held gerade unüberwindbar oder mühelos zu überwinden ist.]

Sucht man nach einem Begriff, der diese Kombination aus »Größe« und »Unerreichbarkeit« beschreibt, stößt man auf die ästhetische Kategorie des »Erhabenen«.

Wer mutig genug ist, dem eigenen Selbsterhaltungstrieb in einer Gefahrensituation eine untergeordnete Rolle zuzuweisen, der wird vielleicht – von sich selbst dazu ermächtigt – auch andere Grenzen überschreiten. Der Held riskiert sein Leben zum Wohle der Gesellschaft, diese riskiert, dass er sich, im Zuge der eigenen Ermächtigung, weitere Machtbereiche erschließt. Getragen vom Enthusiasmus und Pathos seines Engagements durchbricht er gesellschaftliche Grenzen und Regeln, denen sich der »Nicht-Held«, ebenfalls zum Wohle der Gemeinschaft, zu unterwerfen hat. Ohne das Persönlichkeitsmerkmal des Narzissmus und dem damit verbundenen Risiko, der eigenen Herrlichkeit immer größeren Raum erobern zu wollen, ist der Held nicht denkbar. Gerade seine Fehlbarkeit verbindet ihn mit der übri-

gen Menschheit, aus der er umso glorreicher hinausragt. Durch sie wird er zur Identifikationsfigur und erstrahlt im Glanz seiner Ungeheuerlichkeit.

Eine paradoxe Steigerung erfährt der Held im Untergang. Erst sein tragisches Scheitern verleiht ihm Unsterblichkeit. Sein Untergang ist einsam und »selbst verschuldet«. Er beruht auf seiner freiwilligen Exposition, die ihn vor nicht mehr zu bewältigende Herausforderungen stellt. Das Ende ereilt ihn im Kampf oder – nicht selten – durch feigen Verrat. Er muss in jedem Fall mit dem Leben bezahlen. Ist er einmal tot, sind seinem Nachruhm keine Grenzen mehr gesetzt. Sein Tod ist gewissermaßen kein »Unglücksfall«, sondern gesellschaftlich notwendig, denn nur durch ihn kann das Gleichgewicht zwischen menschlicher und übermenschlicher Leistung wieder hergestellt werden. Eine »Katharsis« tritt ein, denn eine Gemeinschaft kann den Helden nur als zeitlich begrenztes Phänomen akzeptieren.

Leben im postheroischen Zeitalter

Dass wir in einer Zeit leben, die sich aufgrund der historischen Erfahrungen der Gefahren des Heldentums – für beide Teile, Held und Gesellschaft – bewusst ist, schlägt sich zum Beispiel in den praktischen Ratschlägen der Polizei nieder und dem Versuch, den Begriff des Heldentums durch den der Zivilcourage zu ersetzen. Wie hat sich der Zeitgenosse in einer Gefahrensituation zu verhalten? Dazu stellt die deutsche Polizei unter der Überschrift »Richtig helfen – aber nicht den Helden spielen« praktische Regeln auf, die einen in die Lage versetzen sollen, wirksam Hilfe zu leisten, ohne sich dabei selbst in Gefahr zu bringen. Der Ausdruck »den Helden spielen« hat einen durchaus pejorativen Beigeschmack und trotzdem ist die Sehnsucht nach Heldentum, nach Eigenmächtigkeit und herausragenden Taten offenbar unverwüsthch. Wenn sie auch kaum noch in der Realität gestillt werden kann, blüht die Heldenkultur – als Siegerkultur – weiterhin in der Fiktion, in der Unterhaltungsliteratur, im Kino, bei Computerspielen oder sogar im menschlichen Rollenspiel. Die Kombination von einem sich steigernden Ohnmachtsempfinden und scheinbar immer größer werdenden [Existenz-]Ängsten ist der richtige Nährboden für den in der christlich-westlichen Tradition verwurzelten Erlösungswunsch. Die Erlösung in einer Weltsicht zu suchen – und vielleicht auch zu finden –, die tradierte, christliche Weltdeutungs-Szenarien aushebelt und die die Befähigung zur endgültigen Befreiung nicht bei einem Erlöser, sondern dem einzelnen Menschen sieht, scheint noch weniger attraktiv als die tief sitzende Vorstellung von einem paradiesischen Zustand, der in einer Art letz-

tem Befreiungsschlag durch menschliche Erlöserhand herbeigeführt wird.

Jede Epoche definiert sich durch ihre ganz eigenen, charakteristischen Idealvorstellungen und gesellschaftlichen Strukturen. Gleichzeitig erschafft sie damit ein Klima, das Sehnsüchte nach den gerade nicht gefragten, oft genau gegenteiligen Tugenden und Konstellationen weckt. Auch in »postheroischen« Zeiten kann es also vorkommen, dass wir uns aus den Augenwinkeln nach Menschen umsehen, die über ein heldisches Potential, über Kraft, Mut, Charisma und Begabung verfügen, um unsere übermächtig erscheinenden Probleme in Angriff nehmen oder gar lösen zu können. Ein geeigneter Kandidat für die vakante politische Heldenposition scheint derzeit Barack Obama [»Yes, we can!«] zu sein, der als Person mehr Interesse und Begeisterung hervorruft als dies mit der reinen Ausübung seines Präsidentenamtes zu erklären wäre. An ihm kristallisieren gewissermaßen vagabundierende gesellschaftliche Wünsche und Sehnsüchte.

Die Wiederentdeckung Cola di Rienzos im 19. Jahrhundert

Eine ähnliche Funktion – allerdings als fiktiv erweiterte Figur – erfüllte das Leben des Volktribuns Cola di Rienzo für das 19. Jahrhundert. Der englische Schriftsteller Edward Bulwer-Lytton [1803 bis 1873] war nicht der erste, der sich dieser schillernden Gestalt der Frührenaissance zuwandte, aber sein Roman *Rienzi, or The Last of the Tribunes*, 1835 erschienen [ein Jahr später zum ersten Mal in deutscher Sprache auf dem Markt], vermochte es offenbar, zentrale Konfliktlinien der Gegenwart in einem historischen Roman zu verdichten, denn er regte eine Vielzahl weiterer künstlerischer Auseinandersetzungen mit dieser Figur an.

Der Stoff des mit *Die letzten Tage von Pompeji* [1834] bekannt gewordenen Autors diente auch Richard Wagner als Vorlage für seine Oper. Ob Wagner auch die schon 1828 erschienene Tragödie [RIENZI: A TRAGEDY] der ebenfalls englischen Autorin Mary Mitford [1787 bis 1855] kannte, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

Die Nachwelt schwankt in ihrer Bewertung der Leistungen jenes so eindrucksvoll aus dem Kleinbürgertum aufgestiegenen, aber grandios gescheiterten Politikers.

War Cola di Rienzo, der die Größe des antiken Roms wiedererstehen lassen wollte, ein Pionier frühhumanistischer Ideen – seiner Zeit weit voraus –, ein Phantast und Idealist, der an der politischen Wirklichkeit und der Unberechenbarkeit des Volkes scheiterte, oder ein größenwahnsinniger Tyrann, der die Ideen der römischen Antike

zum Ausbau der eigenen Machtherrlichkeit und ihre Ikonografie zu deren propagandistischer Bebilderung missbrauchte? Welche Rolle seine individuelle Persönlichkeit, ein durch den Erfolg und das Ausmaß der eigenen Machtvollkommenheit eventuell ins Unermessliche gesteigertes Selbstbewusstsein spielten, ist 700 Jahre später schwer zu ergründen. Aus heutiger Perspektive lässt sich das Scheitern Rienzis zu einem Teil sicherlich auf konkrete politische Fehler zurückführen: die Idee der Einigung Italiens unter römischer Vorherrschaft, der grenzenlose Machtanspruch, den er für Rom formuliert, die Fehleinschätzung der Tatsache, dass das Volk ihm die Staatsgewalt unwiderruflich übertragen habe und das Ausmaß der reaktionären Kräfte von Adel und Kirche.

Rienzi als Identifikationsfigur nationaler und republikanischer Bewegungen

Der schillernde Volksheld des römischen 14. Jahrhunderts erlebt eine Wiedergeburt 500 Jahre nach seinem Tod. Cola di Rienzo wird als »Rienzi« zum Protagonisten der fiktiven, literarischen Geschichtsschreibung. Trotz seines Scheiterns eignet er sich in idealer Weise zur Identifikationsfigur revolutionärer nationaler und republikanischer Bewegungen, wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den oppositionellen politischen Diskurs bestimmten.

Entschiedener Vertreter einer Revolution, die nicht nur die politischen und sozialen Verhältnisse umkrepeln sollte, sondern auch die Entstehung einer »neuen, wahren Kunst« ermöglichte, war Richard Wagner. Für jede einzelne dieser revolutionären Forderungen konnte Cola di Rienzo als Vorkämpfer herangezogen werden und dadurch die aktuelle und neue politische Situation auf der Folie gleich zweier historischer Schichten betrachtet und strukturiert werden: im Rückgriff auf die Leistungen des Rienzo im 14. Jahrhundert und – quasi durch und mit diesem – auf das mächtige antike Rom.

Die Geschichte des Cola di Rienzo besaß somit alle Eigenschaften, um im Deutschland des 19. Jahrhunderts als literarisches Sujet eine zweite Karriere zu starten.

Auch Friedrich Engels, selbst Kind des Vormärz, künftiger Held des Bürgertums und Vertreter einer Radikalisierung des revolutionären Gedankenguts, greift auf den Rienzi-Stoff zurück. In seinem Dramenfragment, das er 1840 als 20-Jähriger noch unter dem Pseudonym Friedrich Oswald [vermutlich als Opernlibretto für den befreundeten Komponisten Gustav Heuser gedacht] verfasste, gewinnt er dem Thema eine von der Mehrheit der Darstellungen abweichende Deu-

tung ab: Engels interessiert sich für den Sturz des Tribunen, macht Machtgier und Opportunismus Rienzis sichtbar, den er nicht als Helden, sondern Verräter des Volkes interpretiert. Für ihn wurde das Volk selbst zum Träger fortschrittlicher Ideen. Sein Sprecher Battista vertritt die These, dass weder »Despoten« [traditionelle Aristokratie] noch »Tyrannen« [Volkstribun Rienzi] dazu in der Lage seien, die ungerechten gesellschaftlichen und politischen Zustände zu beseitigen:

ERSTER CHOR

*Heil dem Tribun, dem Befreier des Volkes,
Wer wagt, ihn zu schmäh'n?*

ZWEITER CHOR

Nieder mit ihm!

BATTISTA

*Er ist so schlecht und ist so gut,
Wie jene Herren von altem Blut.
Er spricht euch schöne Worte vor,
Und schließt dem Volke doch sein Ohr.
Tyrannen hinaus, Despot herein,
Es wird am Ende dasselbe sein.*

Die Oper Richard Wagners

Schon in der Adaption des Bulwer'schen Romans zeigt sich der erst 26-jährige Wagner als ein Mann mit ausgeprägtem theatralischem Instinkt und Erfolgswillen, der den Bauplan seiner Oper schnell vor Augen hat. Die damals in Frankreich äußerst populäre Form der Grand Opéra dient ihm als mutmaßliche Erfolgsgarantie. Seine Bearbeitung des Stoffes schmiegte sich perfekt an Struktur und Form der Grand Opéra an: Die Symmetrie der fünf Akte mit ihrer Dramaturgie von Aufstieg und Fall mit dem krisenhaften 3. Akt, dem Umschlag, die Monumentalität der römischen Architektur und des gewaltigen politischen Anspruchs, die Darstellungsmöglichkeiten des Einzelnen im Verhältnis zu den Massen – die Einheit von Form und Inhalt werden hier unmittelbar erlebbar.

Wagner selbst hatte zum Zeitpunkt der Dresdner Uraufführung nach eigenem Empfinden das Stadium seines RIENZI schon hinter sich gelassen. Bereits mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER, der z. T. parallel zu RIENZI entstand, bekennt er sich zu einem neuen Heldentypus. Sein Holländer ist ein Wanderer zwischen Gewalt und Hingabe, entzweit, entfremdet, ein trauriger, unbehauster, rastloser





Gott, zutiefst von den Menschen enttäuscht. Die Konturen dieses Charakters, Todessehnsucht, Zerstörungswahn und Erlösungswunsch sind zum Teil schon in der Figur des Rienzi angelegt.

Das 19. Jahrhundert hatte einen neuen Heldentypus entdeckt, eine Art »Antihelden«, der sich am entzweiten bürgerlichen Individuum orientiert, gebrochen, leidend und handlungsunfähig. Auf seiner Position beharrend bleiben ihm Glück und Zufriedenheit versagt. Noch heute bestimmt dieser problematische Heldentyp das Bild der Protagonisten zeitgenössischer Kunst. Der positive Held, der dem traditionellen Heldenbegriff entspricht, verschwindet aber nicht völlig aus der Vorstellungswelt. Mitte des 19. Jahrhunderts verlagert er sein Wirkungsfeld hauptsächlich auf die Trivilliteratur, die ihm bis in die Gegenwart kein Haar gekrümmt hat. Auch die ideologische Erbauungsliteratur totalitärer politischer Systeme greift nach wie vor auf dieses Modell zurück, und der junge Nationalstaat sah lange noch im Heldentod auf dem Schlachtfeld die optimale Inszenierung von Vaterlandsliebe und in der Heldenverehrung die einzige Chance, die militärische Wirklichkeit mythisch zu überhöhen.

Die Art und Weise, mit der Wagner sich von seiner vierten Oper bald distanziert, spricht für einen selbstbewussten und unbefangenen Blick auf sein zukünftiges Schaffen. In den *Mitteilungen an meine Freunde* artikuliert er deutlich das Bewusstsein, seine künstlerischen Ziele inzwischen sehr viel weiter gesteckt zu haben – und ihnen auch schon viel näher gekommen zu sein. Die Ausführenden seines Werkes konnten mit diesem Tempo nicht Schritt halten. Als Wagner bereits am Tag nach der Uraufführung den Dresdner Sängern und Musikern einschneidende Striche nahelegte, war dort – angesichts der Anstrengungen der Einstudierung – kein Verständnis für eine solche Maßnahme zu erzielen.

Hitler bedient sich bei Wagner

Unabhängig von Wagners eigener Einschätzung lässt sich diesem frühen Werk – das auch immer wieder die zukünftige Entwicklung Wagners erahnen lässt – nach wie vor ein berechtigtes Interesse entgegenbringen. Mit RIENZI ist Wagner eine »archetypische«, parabelhafte Erzählung vom Aufstieg und Fall eines [vereinsamenden] Helden gelungen, der es wagt, große Veränderungen im Namen des Volkes und im Zeichen von Gerechtigkeit, Ausgleich und Frieden aus eigener Kraft herbeizuführen. Sein Schicksal erfüllt sich in seinem grandios-spektakulären Scheitern, das dramaturgisch notwendig ist, um die

Biographie eines Helden abzuschließen. Darüber hinaus ist der Untergang des historischen Cola zurückzuführen auf seine Fehleinschätzung politischer Realitäten, seinen maßlos gewordenen Machtwillen und die labilen Partnerschaft mit dem Volk, das in seiner Janusköpfigkeit letztlich unberechenbar bleibt.

Wagner nimmt mit der Wahl eines Pop-Helden des 19. Jahrhunderts als Protagonisten ein Grundmuster mythisch-heroischen Erzählens auf. Er hat dafür mit der *Grand Opéra* eine Form gefunden, die es dem Stoff erlaubt, sich so wirkungsvoll wie möglich zu entfalten. Unterstützt wird dies durch eine Musik, die dem Hörer erlaubt, sich mit dem Titelhelden zu identifizieren, aber auch, sich von seinem Erlösungsversprechen überwältigen zu lassen. Seine Wirkung hat Wagners Theaterinstinkt nicht verfehlt.

Auch nicht auf den jungen Adolf Hitler, der im Januar 1905 in Linz dieses Werk zum ersten Mal tief beeindruckt zur Kenntnis nimmt. Es mutet erschreckend banal an, wie und wo er die einzelnen Elemente seiner politischen Ideologie – quasi im Baukastenverfahren – rekrutiert. In diesen frühen Linzer, dann in den wichtigen Wiener Jahren saugt er politische, ideologische, pseudoreligiöse und pseudowissenschaftliche Erfahrungen auf und verarbeitet sie zu einer Art synkretistischer politischer Religion. Auf dieser Grundlage wird er seine – erst noch schlummernden – gewaltigen politischen Ambitionen umsetzen. RIENZI, soviel ist sicher, spielt dabei eine Schlüsselrolle. Sowohl die Handlung als auch die musikalische Form werden von ihm als eine Art hagiographische Folie instrumentalisiert. Das Werk erhält früh einen festen Platz im Herzen nationalsozialistischer Propaganda und Mythenkonstruktion. Es dient als Parabel auf Hitlers politischen Aufstieg und legitimiert die Ausübung und Konstitution seiner Herrschaft.

Seinem Freund August Kubizek schildert Hitler nach jenem Opernerlebnis »im Zustand völliger Entrückung« seine Eindrücke: »In großartigen, mitreißenden Bildern entwickelte er [Rienzi] mir die Zukunft des deutschen Volkes.« Die Linzer RIENZI-Aufführung deutete Hitler als Initialerlebnis. [»In jener Stunde begann es.«]

Wieder kann die Figur des Rienzi ihr enormes Identifikationspotential beweisen. Die Botschaft der neuen Helden des frühen 20. Jahrhunderts ist [pseudo-]religiös und [pseudo-]wissenschaftlich. Offen für individuelle Projektionen lassen sich beide Aspekte in Wagners opulenter Ausformung des Stoffes finden: Das augenscheinlich recht intime, beinahe körperliche Verhältnis von Rienzi zu Gott [»Gott, der Wunder schuf durch mich«,], aber auch die Vorstellung einer als wissenschaftlich angenommenen Eschatologie, die den

»objektiv« messbaren Zustand eines Volkes als Indikator für den Gesamtzustand einer Gesellschaft betrachtet. Hierbei wird der Kollektiv-Begriff »Volk« als einheitlich handelnde »politische Person« gedeutet, deren Handeln formbar ist. Ein charismatischer Volksführer – so die Idee – kann es aus einem Zustand der »Entartung« zu [antiker] »Größe« führen. »Ein neues Volk erstehe dir [Rom], wie seine Ahnen groß und hehr!«, so prophezeit es Rienzi den Römern. Hitler hat mit dem deutschen Volk Ähnliches im Sinn.

Die Musik, besonders die Oper, wird im Dritten Reich zum sinnlich-manipulativen Instrument pseudoreligiöser Massensuggestion, das die emotionale Identifikation des Einzelnen mit den Zielen des Volkshelden erleichtert. »Glauben erregen, das ist die besondere Rolle der großen Führer.« [Gustave Le Bon] Bei RIENZI wird Hitler fündig. Sein Genosse im Wiener Männerwohnheim Reinhold Hanisch berichtet über den Mitbewohner: »Er war sehr begeistert von Wagner und sagte manchmal, dass Oper wirklich der beste Gottesdienst sei.« Von Wagner leiht Hitler sich manche Begrifflichkeit [»Heil Rienzi!«], Inszenierungsideen für große Aufmärsche und Massenrituale. Die RIENZI-Ouvertüre wird zur inoffiziellen Hymne des Dritten Reiches und Teil seiner Liturgie. Noch heute erfreut sie sich großer Beliebtheit und ist u. a. als Erkennungs-Melodie der Sendung Spiegel-TV zu hören. Aus Hitlers Äußerungen ist zu entnehmen, dass er sich sogar physisch als Reinkarnation Cola di Rienzis betrachtet. Genau wie Wagners Rienzi und dessen historisches Vorbild greift er auf antike Monumentalität, römische Ikonographie und Symbole zurück.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte in Wien ein Politiker neuen Typs die politische Bühne betreten – der sogenannte »Volks-tribun«. Der Begriff war jetzt nicht länger mit einem realen politischen Amt verbunden, sondern bezeichnete eine Art Paradigmenwechsel, der Bild und öffentliches Agieren eines Politikers betraf. Die neuen Sterne an Wiens politischem Himmel wie der Führer der Deutschnationalen, dann der Alldeutschen Vereinigung Georg von Schönerer [1842 – 1921] und der Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger [1844 – 1910] waren Populisten und verkörperten diesen neuen Typus perfekt. Sie unterschieden sich deutlich von den bislang vorherrschenden liberalen, gebildeten »Erziehern« des Volkes und durchbrachen deren elitäre Unnahbarkeit. Sie suchten den Kontakt zum »kleinen Mann« in Gasthäusern, Bierhallen und auf Marktplätzen. Aus scheinbar nächster Nähe erspürten sie die Stimmung »des Volkes« und boten Hilfe in Form eindeutiger und einfacher Forderungen. In ihren Reden appellierten sie an die Gefühle und Instinkte der Men-

schen, weniger an deren analytischen Verstand. Idee und Begriff des »Volkstribuns« verbanden also in idealer Weise die Gegenwart mit der von Hitler für seine politischen Ideen erkorenen Heiligenlegende des Cola di Rienzi und dessen Rückgriff auf die Römische Republik.

Politik der Apokalypse

Somit ist RIENZI durch seine Rezeptionsgeschichte mittlerweile mit dem Thema Faschismus in einen Zusammenhang gebracht, der der Stellungnahme bedarf. Missbrauch und Instrumentalisierung von Kunst waren zu allen Zeiten an der Tagesordnung, aber nur selten hat sich ein einzelner Politiker so stark mit einer Kunstfigur identifiziert und ihr Schicksal, samt Untergang, erfolgreich zum Vorbild der eigenen Biographie gemacht. Gemein ist den Lebensentwürfen Rienzis und Hitlers die Orientierung an einer eschatologischen Heilserwartung. Dieses bis in die Antike zurückgehende Erzähl- und Deutungsmuster von Wirklichkeit ist im Frühchristentum entstanden. Bis in die Gegenwart findet man es als dominantes Erzählmuster in vielen unserer Mythen und Geschichten. Beunruhigend ist seine Anwendung in den Bereichen Politik und Religion.

Christus und seine Anhänger lebten im Bewusstsein einer Endzeit. Sie waren davon überzeugt, dass mit dem Zeiteinde auch die Geburt einer neuen, besseren Welt unmittelbar bevorstünde. Als der Jüngste Tag vorläufig ausbleibt, ist es der Held Jesus Christus, der die Menschheit durch seinen Kreuzestod erlöst.

Diese Doktrin geht von mehreren Elementen aus, die nicht nur das Christentum, sondern weit darüber hinaus unterschiedliche, überwiegend aber nicht nur westliche Weltanschauungen geformt haben und immer noch formen: Das erste dieser Elemente ist die Vorstellung, die Geschichte der Menschheit verfüge über ein Ziel – die Rettung der Menschheit – und entwickle sich in einem linearen Prozess von einem Anfang zu einem Ende hin. Zweitens ist mit einem Fortschrittsdenken grundsätzlich eine radikal dualistische Weltsicht verknüpft, eine eindeutige Einteilung in Gut und Böse. Drittens: Vor dem Anbruch der neuen Zeit ist noch eine »letzte Schlacht« zu schlagen, in der das Böse endgültig überwunden werden muss. Viertens: Der erwarteten »besseren Welt« geht als »Wendesituation« die Apokalypse [wörtlich: »Enthüllung«] voraus. Hier werden die »Guten« von den »Schlechten« geschieden. Für die einen bedeutet die Apokalypse Rettung, den anderen bringt sie den Untergang.

Als der Anbruch paradiesischer Zeiten im Christentum der ersten Generation auf sich warten ließ, wurde diese Perspektive nicht etwa

aufgegeben, sondern lebte als Gleichnis auf einer abstrakteren Vorstellungsebene weiter. Nach wie vor ist die Vorstellungswelt des Abendlandes von eben diesem apokalyptisch-visionären Denken geprägt. Wieso ein solches Erzählmodell, dessen zweiter Teil, das Paradies, das neue Jerusalem – welche Bezeichnung man auch immer wählt – bis heute nie seine Realisierung erlebt hat, eine solche Suggestionskraft entwickeln konnte, lässt sich leicht nachvollziehen. Es kommt dem menschlichen Sinnbedürfnis enorm entgegen. Der Fortschrittsglaube macht Mut, stiftet Sinn und Orientierung für die eigene Lebensperspektive.

Damit hatte eine folgenreiche Vorstellung in der westlichen Welt die Deutungshoheit übernommen. Ihr Muster übertrug sich von religiösen auch auf die säkularen Ideologien. Jede Revolution oder revolutionäre Bewegung geht von der Möglichkeit eines plötzlichen Umschwungs aus, der – hat man ihn erst einmal herbeigeführt – in der Lage wäre, die Fehler der Gesellschaft durch einen Befreiungsschlag zu beheben. Die Utopien der Moderne wie Kommunismus oder Nationalsozialismus spiegeln genau jenes Prozess- und Erwartungsmuster des visionär-apokalyptischen Denkens wider. Politik und Krieg werden zu Instrumenten, die dem Versuch dienen, die eigenen mythischen Vorstellungen weltweit durchzusetzen. Bislang ist es aber noch jeder Utopie gelungen, im Gegenteil dessen zu münden, was sie behauptete anzustreben. Viel gravierender als ihr Scheitern wiegt jedoch die Tatsache, dass Utopien auf ihrem Weg zum Paradies ein Maß an Gewalt entwickeln, das seinesgleichen sucht.

Die Tatsache, dass die Dramaturgie unserer Helden-Erzählungen im christlich-visionär-apokalyptischen Denken verwurzelt ist, macht ihre Umsetzung von der Fiktion in die Realität gefährlich. Der Mythos, als »Wunde« des Menschen, lässt sich nicht abschaffen, er kann aber als abstrakte, wirklichkeitsferne Erzählfantasie oder negative Gesellschaftsutopie in der Erzähltradition der Gegenwart weiterhin eine Funktion übernehmen. Zu fragen wäre, welche alternativen oder zusätzlichen Deutungs- und Erzählmuster auch als Modelle für Politik oder gesellschaftliche Zustände der Gegenwart an Bedeutung gewinnen könnten. Um diese Muster aufzuspüren, muss man Abschied nehmen von der Idee, die Menschheitsgeschichte sei ein stimmiges Ganzes und folge einem vorherbestimmten historischen Entwicklungsmuster. Die Vorstellung von der Menschheitsgeschichte als einem mäandernden Strom ohne Ziel und ohne Richtung wäre eine heroenfreie Alternative, in der die Sinnfrage nicht mehr kollektiv, sondern von jedem einzelnen Individuum selbst beantwortet werden muss.



Historischer Roman. DDR 1975

Die Glocken verstummten. Colas Stimme hallte über den Platz, malte den Menschen immer neue Bilder von Roms großer Vergangenheit und seiner kläglichen Gegenwart. Es waren kunstvolle Variationen eines bekannten Themas, aber an diesem Tage gewannen sie an Gewicht und Bedeutung. Neben der Tribüne standen Colas treueste Freunde vor den Bewaffneten, die den Redner abschirmten. Pandolfuccio di Guido schielte zu Pietro hinüber. Er stimmte nicht allem zu, was Cola sagte, und Pietro wußte es. Cola schilderte ein Idealgebilde, dem die Wirklichkeit der römischen Republik nie entsprochen hatte. Sie waren deswegen oft aneinandergeraten. Das neue Rom konnte dem alten nicht gleichen. Pietro hatte, wenn es um diese Fragen ging, immer wieder zwischen ihm und Cola vermittelt. Zuerst hatte sich Pandolfuccio darüber erbost, sich dann damit beruhigt, dass man später noch Zeit finden würde, diese Dinge zu klären.

Rienzi machte eine Pause, verkündete dann mit lauter Stimme, die Befreiungsstunde für die Römer sei gekommen. Pandolfuccio nickte Pietro zurück. Pietro ließ die Taube, die er unter seinem Gewand verborgen hielt, frei.

»Ich habe aus Liebe zum römischen Volk und zum Papst ein Werk der Gerechtigkeit und des Friedens begonnen. Ich werde es nicht aufgeben, solange ich lebe«, rief Cola und richtete die Augen zum Himmel.

Das Volk hörte ihn und sah die Taube, das Sinnbild des Friedens, des Heiligen Geistes, über sein Haupt fliegen.

Ein Zeichen! Der Töpfer Asella erkannte es und mit ihm Hunderte, die den Platz füllten. Sie schwiegen ergriffen und dann brach tosender Beifall aus. Der Strudel der Begeisterung riß auch die Zweifler mit sich fort.

Cola nutzte die günstige Stunde: »Von jetzt an soll eine neue Verfassung gelten. Ich erkläre die adeligen Senatoren für abgesetzt. Die Regierung der Stadt und des gesamten Distrikts liegt in den Händen des Volkes.«

Totenstille herrschte. Weiter jetzt: »Aus Liebe zum Papst und zu Euer aller Heil will ich mich jeder Gefahr aussetzen und für Euch die Herrschaft ausüben. Erteilt mir die Vollmacht, in Eurem Namen zu regieren, zu strafen, zu töten, zu begnadigen, Beamte ein- und abzusetzen, Verträge abzuschließen ...«

»Es sei! Es sei!« unterbrach ihn der tausendstimmige Ruf der Menge, und zum Zeichen der Zustimmung flogen die Arme in die

Höhe. Cola schwieg, stand hoch aufgerichtet, berauscht von dem Gefühl, Macht zu besitzen, Macht auszuüben. Jetzt würde er die Geschicke Roms lenken.

Durch ein geöffnetes Fenster drang Geschrei. Er hörte ein vielstimmiges: »Viva lo popolo!« – »Es lebe das Volk!« Vorsichtig näherte er sich dem Fenster, so daß man ihn nicht sehen konnte, und spähte nach unten. Der Platz vor dem Palast war schwarz von Menschen. Zwischen Handwerkern und Tagelöhnern Kriegsknechte und Cavalerotti. Wo war Ceruscio? Cola lief zurück. »Verrat! Läutet die Glocke!« Niemand kam. Verräter! Auch Ceruscio, auch Trejo.

Im Ankleidezimmer lag sein Helm auf einer Truhe. Er stülpte ihn auf und gürtete sich mit dem Schwert. Plötzlich wich die lähmende Angst von ihm, seine Entschlusskraft kehrte zurück. Mußte er denn die Menge fürchten? Er stieg die Stufen zum großen Saal empor. In einer Ecke lehnte eine Stadtfahne. Er griff das Banner und trat mit ihm auf den Balkon.

»Da ist er!« Als habe man ihn nicht erwartet, verstummte der Lärm für Sekunden.

»Römer!« begann er, aber bereits das erste Wort löste Pfiffe und wütendes Geschrei aus.

»Tod dem Verräter Cola di Rienzi, der die neue Steuer eingeführt hat, Tod!« Der Ruf, von einer kleinen Gruppe angestimmt, schwoll an. Seine rhythmische Wiederholung riß die Unschlüssigen mit. Cola hob die Hand, aber die rasende, tobende Menge gab ihm keine Gelegenheit zum Sprechen.

Fackeln flammten auf. Die Menschen drängten zu den Palisaden. Keine Wache hinderte sie. Der Holzzaun fing Feuer. Wie versteinert blieb Cola stehen und blickte mit weit aufgerissenen Augen nach unten. Er musste sich der Menge verständlich machen. Er spannte das Fahnentuch auf und wies auf die eingestickten goldenen Buchstaben. Sie sollten begreifen, daß er für das Volk gelebt hatte und leben wollte.

Ein Pfeil schwirrte durch die Luft und verletzte ihn an der linken Hand. Cola ließ das Fahnentuch sinken, aber er spürte den Schmerz kaum. Jetzt brannte der größte Teil der Verhaue. Wenn nichts geschah, mußte das Feuer auf den Palast übergreifen. Steine wurden nach ihm geschleudert. Ein Geschoß traf seine Brust, ein anderes prallte an seinem Helm ab. Cola wich in das Innere des Saales zurück.

Er zitterte am ganzen Körper. Schweiß bedeckte sein Gesicht. Sein Herz schlug wild. Cola wankte zu dem Sessel, von dem aus er die Ratsversammlungen geleitet hatte. Sollte er sitzen bleiben, auf den Tod

warten wie jener Römer der Antike, der den siegreichen Gallier Brennis in voller Amtstracht erwartet hatte und ihm, als er seinen Bart unehrbarig berührte, einen Streich mit dem Stab versetzte, bevor er den Todesstoß empfing? Eine Pose, allenfalls eine Anekdote für Historienschreiber.

Cola schloß die Augen, atmete tief und heftig. Es roch nach Rauch, der von unten heraufzog. Wahrscheinlich hatte das Portal Feuer gefangen. Ihm blieben nur noch wenige Augenblicke. Sollte er der Menge mit dem Schwert entgegentreten? Auch dies war eine sinnlose Geste. Diejenigen, die jetzt ins Kapitol eindringen, hatte man aufgewiegelt, verhetzt, gedungen, unter ihnen adlige Verräter. Kein Gegner würde sich ihm stellen. Es war nicht die Stunde für ritterliche Kämpfe. Sie würden ihn erschlagen wie einen tollen Hund.

Das Blut hämmerte in seinen Schläfen, doch er mußte einen klaren Kopf behalten. Nicht aufgeben, sagte er sich. Seine Sache war nicht verloren. Sein Widersacher Stefanello Colonna war vor Monaten entkommen, als das Volk das Stadthaus erstürmte und Baroncelli auf den Senatorensessel hob.

Er sprang auf, lief durch den Saal, hastete den Gang entlang. Irgendwo sah er Loccioli, bemerkte aber nicht, wie er ihm folgte und später der Menge aus einem Fenster Zeichen gab.

In seinem Schlafgemach entledigte sich Cola hastig der Rüstung und des Obergewandes, schnitt seinen Bart ab. Auf dem Gang trieben ihm Rauchwolken Tränen in die Augen. Er hustete, erreichte ein Fenster, ließ sich an einem Bettlaken in den Innenhof. Hier herrschte Ruhe. Er überquerte den Hof, entdeckte in der Wohnung des Türhüters einen alten Hirtenmantel. Er warf ihn über das Wams, tastete mit den Händen den Windfang der Feuerstelle ab und schwärzte sich das Gesicht mit Ruß. Eine Decke um den Kopf vervollständigte die Verkleidung. Durch eine kleine Seitentür gelangte er ins Freie.

Vor dem Palast drängten sich die Menschen, um ungeachtet des Rauchs und der Flammen in das Gebäude einzudringen. Schon war er mitten unter ihnen, schrie wie sie, wies mit ausgestreckter Hand nach dem oberen Stockwerk: »Dort ist der Verräter!«

Einer bemerkte den breiten, ziselierten Goldreif an seinem Handgelenk, der schlecht zu dem lumpigen Hirtenmantel paßte. »He, Freund, woher habt ihr das?«

Andere wurden aufmerksam, rissen ihm die Decke vom Kopf. »Der Tribun!« Mehrere erkannten ihn gleichzeitig. Vergeblich versuchte er, sich loszureißen. Die aufgepeitschte Menge umringte ihn, schleppte ihn zum Richtplatz am Löwenkäfig. »Tötet ihn«, schrien einige, aber dann wagte niemand, Hand an ihn zu legen.

Schwer atmend, verschwitzt, die Augen blutunterlaufen, stand er

ihnen gegenüber. Minuten vergingen in einem seltsamen Schwebestand zwischen Leben und Tod. Er setzte zum Sprechen an, aber da schlug ihm einer die Faust ins Gesicht. Er taumelte, versuchte noch einmal zu sprechen, doch Cecco del Vecchio, der sich nach vorn gedrängt hatte, rannte ihm den Degen in den Leib.

Den tödlichen Stoß aber führte Trejo. Der Notar wollte vor aller Welt zeigen, daß er nichts mit dem Tribunen gemein hatte. Die anderen, die nun ihre Messer in seinen Körper bohrten, ihn mit Füßen traten, anspien, handelten ohne Überlegung, beseelt von sinnloser Wut, Mordlust, Enttäuschung.

Später schleiften Knechte des Cecco del Vecchio den Leichnam unter dem Gejohle der Menge durch die Straßen. Unterwegs riß man ihm den Kopf ab. An der Piazza San Marcello im Colonna Viertel hängten sie den schon unförmigen Körper, die Füße zuoberst, an den Balkon eines Hauses. Zwei Tage diente er Gassenjungen als Zielscheibe für Steinwürfe.

Am dritten Tag gaben die neuen Machthaber den Befehl, die Reste der Leiche zu verbrennen. Juden, die mit diesem niedrigen Geschäft beauftragt wurden und sich dazu vollständig versammeln mußten, errichteten auf dem Platz vor dem Mausoleum des Augustus einen Scheiterhaufen aus getrocknetem Holz und Disteln.

Unter den wenigen, die davon erfahren hatten und sich an der Brandstätte einfanden, war Astella. Schmerz und Bitterkeit standen in seinem Gesicht. Der Töpfer starrte in die Flammen. Wenn man Rienzi jetzt wie einen räudigen Hund verbrannte, zeugte dies nicht davon, dass man ihn noch im Tode fürchtete?

Die Flammen fanden keine Nahrung mehr und erloschen, aber sie hatten die Hoffnung in Astella nicht verbrannt und auch die Erinnerung nicht.

Heimlich sammelte der Töpfer etwas Asche in einer Urne und legte einen Fetzen grüne Seide von Rienzis Wams dazu, den er zwischen den glimmenden Holzresten gefunden hatte. Es war die Zeit, in der man Reliquien verehrte und an ihre wunderwirkende Kraft glaubte.





REVOLUTIONÄR, VISIONÄR, DEMAGOGE

Zu COLA DI RIENZO in der Geschichtsschreibung und Literatur bis zu Wagner

[Johannes Bartuschat]

Um die Gründe für Wagners Interesse an Cola di Rienzo und seine Eigenart in der Gestaltung dieser Figur zu verstehen, ist es unerlässlich, auf die Ereignisse um Cola zurückzukommen und die Geschichte seines Nachruhms zumindest skizzenhaft zu verfolgen.

Cola di Rienzo – Volkstribun und Anführer einer Revolte im Rom der Mitte des 14. Jahrhunderts – ist eine der historischen Figuren des mittelalterlichen Italiens, die das reichste und vielgestaltigste Nachleben in der modernen europäischen Geschichtsschreibung, Kunst und Literatur erfahren hat.

Aus ärmlichen Verhältnissen stammend [sein Vater soll Schankwirt gewesen sein, die Mutter Wäscherin] ist Cola di Rienzo [häufig auch, wie dann bei Wagner, fälschlich »Rienzi«] gegen 1313 in Rom geboren. Es ist dies eine Krisenzeit für Rom: der Sitz der päpstlichen Kurie ist nach Avignon verlegt worden: Rom wird so fast zur Provinzstadt, die Wirtschaft liegt ohne die treibende Kraft des Papsthofes danieder. Im Vergleich zu den schon modern anmutenden Wirtschaftsmetropolen der Zeit wie Florenz, die mit den Anfängen des Bankenwesens, des internationalen Handels und der Tuchproduktion in dieser Epoche ihren grandiosen Aufschwung erlebten, ist Rom wirtschaftlich rückständig. Aber auch die politischen Strukturen sind veraltet. Die Stadt wird von einigen großen, häufig untereinander verfeindeten Adelsfamilien wie den Colonna und den Orsini beherrscht. Armut und Anarchie prägen das Leben in der Ewigen Stadt; Gewalttaten und Hungernöte häufen sich, und es fehlt an einer politischen Gewalt, die Abhilfe schaffen könnte. Vor diesem Hintergrund beginnt Colas erstaunliches Wirken. Zwei Elemente seiner Jugend sind kennzeichnend: zum einen soll sein Bruder ermordet worden sein, ohne dass diese Tat gesühnt oder bestraft wird, so dass er am eigenen Leibe den Zustand der Rechtlosigkeit und Anarchie erlebt; zum anderen soll er trotz seiner einfachen Herkunft eine ausgezeichnete Bildung besessen haben, deren Kern die Rhetorik und Kenntnis der römischen Geschichte bildeten.

Im Jahre 1347 reißt er in völlig überraschender Weise die Macht an sich: er entmachtet die adeligen Familien, setzt sich als Volkstribun ein und proklamiert die Wiederherstellung der antiken römischen Ordnung, in der alle Gewalt vom Volke ausgeht. Cola kann zunächst

auf die Unterstützung der Bevölkerung, insbesondere der aufstrebenden Schicht von Kaufleuten zählen, da er eine gewisse Rechtssicherheit wiederherstellt, die Willkür der Adligen in die Schranken weist und so dem Wirtschaftsleben zu einem Aufschwung verhilft. Cola entfaltet eine umfängliche Propagandatätigkeit, die seinen Traum von der Wiederherstellung von Roms alter Größe und seiner Rolle als Führungsmacht in überschwänglichen Reden und symbolträchtigen Ritualen feiert. Er lässt sich zum »Ritter des Heiligen Geistes« schlagen und nimmt ein öffentliches Bad in der Wanne des Kaisers Konstantin. Er will Italiens Städte unter der Führung Roms einigen – was im 19. Jahrhundert als ein Vorgriff auf die Gründung des italienischen Nationalstaates aufgefasst werden wird – und entsendet Botschafter in zahlreiche italienische Städte.

Doch so überraschend Colas Aufstieg war, so schnell beginnt sein Abstieg: seine reale Machtbasis ist schmal; die grenzenlose Überhöhung seiner eigenen Person in seiner Propaganda und sein autoritärer Regierungsstil bringen letztlich, neben dem Adel, auch seine Anhänger gegen ihn auf. Nach wenigen Monaten muss er Rom verlassen. Nach unsteten Jahren – in Mittelitalien, als Ehrenhäftling des Kaiser Karls IV. in Prag und in Avignon – gelangt Cola 1354 mit dem Wohlwollen des Papstes nach Rom zurück. So unerwartet und plötzlich wie das erste Mal gelangt er wieder an die Macht, aber er verfällt aufs Neue in die Fehler seiner ersten Regierungszeit: seinen Regierungsstil prägen Willkür und Personenkult, und er bürdet den Römern eine unerträgliche Steuerlast auf. Nach nur wenigen Wochen hat Cola seinen Kredit verspielt. Am 8. Oktober stürmt das erzürnte Volk das Kapitol, wo sich der Tribun verschanzt hat. Er versucht, verkleidet zu entkommen, wird erkannt und gelyncht. Sein Leichnam wird geschändet, durch die Straßen Roms geschleift und verbrannt.

Es ist dies eine kurze und in der Gesamtschau der mittelalterlichen Geschichte Italiens nicht unbedingt zentrale Episode. Das außerordentliche Interesse der Nachwelt an Cola liegt in der Tat nicht so sehr in der Bedeutung der Ereignisse begründet, in die er verwickelt war, sondern in der Gestalt des Tribunen selber in zweierlei Hinsicht: zum einen in den politischen Ideen und Utopien, die er verkörpert, zum anderen in seiner Person, d. h. in seinem komplexen und widersprüchlichen Charakter.

Die Hauptquelle für unsere Kenntnis der Vorgänge um Cola ist eine in römischer Dialekt verfasste Chronik eines anonymen Zeitgenossen, die sogenannte *Cronica* des *Anonimo romano*, deren reiche und vielschichtige Darstellung den Grund für das außerordentliche

Nachwirken des Tribunen legt. Die meisterhaft und lebendig geschriebene Chronik ist, wenngleich sie auch andere Ereignisse der Zeit behandelt, ganz auf Cola zugeschnitten, und so wie eine Biographie lesbar. Aber sie ist gerade deswegen bemerkenswert, weil sie eine zwiespältige Haltung zu ihrem »Helden« hat. Der Autor stellt ganz die außergewöhnliche Person Colas in den Mittelpunkt und verleiht seinen revolutionären Zielen visionäre Emphase; so feiert er die Wiederherstellung des inneren Friedens in Rom wie die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters. Aber die Chronik stellt auch eine kritische Distanz her und kann als eine Reflexion über gescheitertes Heldentum gelten. Auch wenn der Autor offenkundige Sympathien für Colas Unternehmung hegt, so analysiert er scharfsinnig seine Fehler und schildert eine faszinierende, aber widersprüchliche Persönlichkeit: die eines tatkräftigen, visionären, aber auch eitlen, vermessen und machtbesessenen Menschen.

Die Geschichte des Nachruhms Colas ist eng an die Verbreitung der seit dem 17. Jahrhundert häufig gedruckten Chronik gebunden. Das 18. Jahrhundert legt den Grundstein für die folgende Cola-Mode in Literatur und Geschichtsschreibung. Die ersten literarischen Texte über Cola legen die stark politischen Implikationen des Interesses an der Gestalt des Tribunen offen: der Jesuit Du Cerceau verurteilt in seiner 1732 verfassten *Verschwörung des Rienzi* [*La conjuration de Rienzi*] aus kirchlicher Sicht scharf die Vermessenheit des Volkstribunen, während der Revolutionär Joseph François Laignelot in einem 1782 veröffentlichten und 1792 neu aufgelegtem Stück RIENZI ihn emphatisch feiert. Im Felde der Geschichtsschreibung ist das Werk des englischen Historikers Edward Gibbon von entscheidender Wirkung. Er widmet ein langes Kapitel seiner berühmten, von 1776 bis 1789 verfassten *History of the Decline and the Fall of the Roman Empire* dem Umsturz Colas. Italiens und besonders Roms Geschichte der neueren Zeit wird vor dem Hintergrund antiker Größe als Dekadenz und Verfall begriffen. Colas Revolution entsteht aus dem Willen zur Wiedererrichtung alter Größe und ist dadurch zwiespältig: sie besitzt so eine ihr eigene Würde, die sie über andere soziale Revolten erhebt, aber sie ist auch ihrem Wesen nach anachronistisch und zum Scheitern verurteilt. Gibbons Urteil ist ambivalent: er spricht Cola Größe zu und hält fest, dass vielleicht nie in der Geschichte die Energie eines einzigen Menschen eine so große Wirkung gehabt habe; andererseits streicht er die unrealistischen und vermessenen Züge an Colas revolutionärem Projekt heraus. Er feiert in ihm einen Visionär und geißelt ihn zugleich als Demagogen. Ein besonders kritischer, wenn nicht gar verächtlicher Blick gilt dabei dem römischen Volke.

Es ist leichtgläubig, wankelmütig und einfach zu manipulieren. So schnell wie es sich Cola begeistert angeschlossen hat, so schnell wird es ihn erbarmungslos und brutal stürzen. Die Revolution erscheint so als die heldenhafte Tat eines Einzelnen. Cola verkörpert für Gibbon und die folgenden Generationen geschichtliche Tatkraft, aber auch haltlose Träumerei. So steht der Tribun für den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit und zeichnet sich durch die doppelte Tragik des Helden aus, der an den Umständen und an sich selbst scheitert. Cola wird über die historischen Ereignisse hinaus eine Symbolfigur für politischen Idealismus einerseits, für Vermessenheit andererseits.

Verkörpert der römische Volkstribun so den Traum von einer Wiederherstellung antiker Größe, so wird im Umfeld der Französischen Revolution seine Rolle als Vorkämpfer für die Freiheit und Rebell gegen Willkürherrschaft immer aktueller. Als sich Friedrich Schiller in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts verstärkt historischen Studien widmet, fasst er mit seinem Freund Ludwig Ferdinand Huber den Plan, eine *Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen* zu verfassen. Huber widmet das erste, sehr lange Kapitel dieser 1788 erschienenen Abhandlung Cola di Rienzo. Das Urteil über den Volkstribun fällt insgesamt negativ aus. Die Geschichte des einfachen Bürgers, der in einer verzweifelten Lage und gewissermaßen aus dem Nichts heraus der Freiheit zum Sieg verhilft, fasziniert den Autor, aber er unterstreicht, wie schnell die Revolte in Willkür umkippt, in eine Herrschaft, die ihrerseits in Gewalt mündet. Das Nachdenken über die Bedingungen und Grenzen des geschichtlichen Handelns und den Platz des Individuums in der Geschichte – das auch ein zentrales Thema der Weimarer Klassik sein wird – verleiht so dem Interesse an Cola neue Dimensionen. Das bürgerliche Freiheitsideal wird die Beschäftigung mit Cola di Rienzo auch im Bereiche der Geschichtsschreibung fördern. So nimmt Cola im Werk des Genfer Ökonomen und Historikers Léonard Sismonde de Sismondi *Histoire des républiques italiennes du Moyen Age* [1807–1818] eine gewichtige Stellung ein. Auch der deutsche Historiker Felix Papencordt, der 1841 eine wissenschaftlich bedeutende Monographie über Cola di Rienzo verfasst, ist von politischen Sympathien republikanischer Art geleitet. In der zweiten Jahrhunderthälfte wird Ferdinand Gregorovius in seiner *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* [1859–1872] Cola aus republikanischer und kirchenkritischer Perspektive einen großen Platz einräumen.

Aber es ist vor allem die Literatur, die sich der Gestalt des Tribuns annimmt. Die europaweite Cola-Mode des 19. Jahrhunderts hat ihren





Ursprung in der – wenn auch kurzen – Behandlung in Lord Byrons Gedichtzyklus *Childe Harold's Pilgrimage*. Diese Versdichtung in vier Büchern [1812–1818], eine der größten literarischen Erfolge der Zeit, behandelt die Reisen Harolds im Mittelmeerraum, der wie ein Pilger auf der Suche nach Eindrücken und Idealen ist, die ihn aus einer als kleinlich erlebten Gegenwart befreien können. Byron verarbeitet hier die Einflüsse seiner eigenen ausgedehnten Reisen, aber auch die zeitgenössische Form des Tourismus, den *Grand Tour*, die großen Europareisen mit Schwerpunkt Italien, die die gebildeten Eliten Europas am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts pflegten. In der Italienreise des vierten Buches wird in jeder Stadt, die Harold besucht, an eine Reihe großer Männer erinnert, die dort lebten, wirkten oder geboren sind: in Arquà Petrarca, in Ferrara Ariosto, in Florenz Dante. In Rom nun wird die Erinnerung an Cola di Rienzo gefeiert:

IV, CXIV

*Then turn we to her latest tribune's name,
From her ten thousand tyrants turn to thee,
Redeemer of dark centuries of shame –
The friend of Petrarch – hope of Italy –
Rienzi! last of Romans! While the tree
Of freedom's wither'd trunk puts forth a leaf
Even for thy tomb a garland let it be –
The forum's champion, and the people's chief –
Her new-born Numa thou – with reign, alas! too brief.*

*Von ihren tausend Zwingherrn blicken wir
Zum letzten Volkstribunen dieser Stadt,
Petrarcas Freund, Italiens Hort, zu dir,
Der Säcula der Schmach gesühnt hat,
Rienzi letzter Römer. Jedes Blatt,
Das noch am welken Freiheitsbaum gediehn,
Sei wie ein Kranz für deine Ruhestatt,
Du Hirt des Volks, des Forums Paladin,
Der zweite Numa Roms. Zu bald verlor es ihn.*

[Übersetzung: Otto Gildemeister]

Byrons Kult der großen Menschen verleiht Cola eine neue Aktualität. Der Tribun ist nicht nur Wiederbeleber von Roms vergangener Größe, sondern auch, und mehr vielleicht als je zuvor, ein Held der Freiheit und ein Symbol des Kampfes gegen Tyrannei auch für die

modernen Zeiten. Niemand konnte diesen Zusammenhang besser herstellen als Byron, der selber in Griechenland für die Freiheit der Hellenen von ottomanischer Herrschaft kämpfen wird. Byrons romantische Emphase fördert die direkte Identifikation zwischen der Revolte des römischen Tribuns und den Bestrebungen der Gegenwart, von der die Cola-Begeisterung sich nun nähren sollte.

Aus dieser historischen Situation heraus muss der große Erfolg des 1835 erschienen Romans von Edward Bulwer-Lytton verstanden werden, dessen Titel Byron entlehnt ist: *Rienzi. Last of the Roman Tribunes*. Der in seiner Zeit viel gelesene Autor historischer Romane folgt in seinem Cola-Roman sehr genau der mittelalterlichen Chronik und bleibt den historischen Fakten treu; aber er malt die Ereignisse aus und er fügt Elemente romanhafter, insbesondere sentimentaler Art hinzu. Bulwers Sicht ist zwar Byron verpflichtet und preist in Cola einen Helden der Freiheit, aber der Roman analysiert, dank genauer historischer Kenntnisse, auch scharfsinnig seine Schwächen und Fehler.

Im Gefolge des Romans werden zwischen 1837 und 1846 allein in Deutschland vier dramatische Werke über Cola verfasst. Zwei Dramen von heute kaum bekannten Dichtern, Julius Mosen [1837] und Carl Gaillard [1846], ein 1974 wieder entdeckter unvollendeter dramatischer Entwurf von Friedrich Engels [1841] und die Oper Wagners. Die Epoche des Vormärzes erkennt in Cola einen Vorläufer; ihr Streben nach Freiheit und nach Unabhängigkeit der europäischen Völker erblickt in der mittelalterlichen Revolte ein heroisches Modell. Julius Mosens vor Wagners RIENZI in Dresden entstandenes Drama – das der Komponist aber wohl nicht kannte – trägt den Untertitel »Ein Trauerspiel«. Es stellt so den Fehlschlag der Revolution Colas in den Mittelpunkt und interpretiert es als Scheitern eines wahren Helden, der am Widerstand der Gegenmächte – Kirche, Adel und Volk –, aber auch an sich selbst zerbricht. Das Drama, das in Dresden nie zur Aufführung gelangte, bietet so in der vorrevolutionären Stimmung dieser Jahre eine Reflexion über die Bedingungen des Gelingens einer Revolution, aber auch über die Grenzen des politischen Handelns.

Ganz anders gestaltet sich die Behandlung des Stoffes seitens Wagners, der im Juni 1837 den im Vorjahr ins Deutsche übersetzten Rienzi-Roman von Edward Bulwer-Lytton liest und sogleich beschließt, den Stoff in einer großen Oper zu verarbeiten. Schon 1838 ist ein erster Prosaentwurf abgeschlossen. Wagner lehnt sich, ohne eine direkte Kenntnis der historischen Quellen, an den Roman Bulwer-Lyttons an. Er fasst die beiden Regierungsphasen Colas in einer zusammen und spitzt den Konflikt auf wenige Elemente zu, vereinfacht aber auf

diese Weise den historischen Zusammenhang stark und verzerrt ihn so. Die Motive der politischen Akteure – Volk, Adel, Kirche und Kaisertum – werden nur angedeutet und bleiben letztlich kaum fassbar. Das Volk schließt sich Cola zunächst begeistert an, um dann von ihm abzufallen. Die Kirche, auf deren Unterstützung der Tribun zunächst zählen kann, spricht einen Bann gegen ihn aus und exkommuniziert seine Anhänger. Unbeständigkeit zeichnet so vor allem diese Akteure aus, die unfähig sind, Colas Mission zu begreifen. Seine entschiedenen Widersacher bis zum Tode sind die Adligen. Die Oper stellt Colas Umsturz vor allem als Kampf gegen die Willkürherrschaft der großen Adelsfamilien dar. Wagners Cola ist ein idealistischer Kämpfer für Gerechtigkeit und ein Friedensstifter. Von seiner Vermessenheit oder von seinen politischen Fehlern ist im RIENZI kaum mehr die Rede. Seine Entscheidung, nach der vereitelten Verschwörung die Adligen zu begnadigen, in vielen Cola-Quellen und Bearbeitungen als Zeichen des Zauderns und des mangelnden strategischen Verstandes ausgelegt, wird bei Wagner Ausdruck der Humanität.

Die Linie, die die mittelalterliche Chronik vorzeichnete und die sich durch fast alle Behandlungen des Stoffes zieht, von Aufstieg und Fall, von Idealismus und seiner Verkehrung in Willkür, wird bei Wagner zugunsten einer Idealisierung Colas aufgegeben. Die Schlusszene ist bezeichnend: ist in der *Cronica* das gewaltsame und klägliche Ende Colas Ausdruck seines tiefen Falls und Zeichen der Vergänglichkeit historischer Größe, so stirbt der Tribun bei Wagner einen heroischen Opfertod im brennenden Kapitol. Im Vergleich zur Romanvorlage streicht Wagner jegliche sentimentale Seite an der Figur Colas. Sein Konzept des *Grand Opéra* ist ganz auf historische Größe gerichtet, nicht auf Gefühle. Bei Wagner ist Cola nicht, wie bei Bulwer-Lytton, verheiratet. Er verleiht hingegen der [durch keinerlei Quellen verbürgte] Liebesgeschichte zwischen Colas Schwester und einem Colonna großes Gewicht. Dieses Liebespaar wird so zum eigentlich problematischen und dramatischen Figurenpaar: Adriano Colonna ist zwischen seiner Liebe und der Loyalität gegenüber seiner Familie und seinem Stande hin und hergerissen; Colas Schwester zwischen ihrer Liebe und ihrer Treue zu ihrem Bruder. Sie wird durch diesen Konflikt in ihrer Liebe zu ihrem Bruder gefestigt und versteht in der Bewährung die Mission Colas. Die natürliche Geschwisterliebe wird so überhöht: Irene – deren Name [die Friedfertige] schon ihre Seelenverwandtschaft mit dem Bruder bezeichnet – geht in weiblicher Selbstentsagung ganz im Ideal auf, das ihr Bruder verkörpert. Am Ende weigert sie sich zu fliehen und stirbt an der Seite ihres Bruders. In der Eingangsszene verhindert Cola Irenes Vergewalti-

gung durch eine Bande junger römischer Adelige. Der Tribun verkörpert so nicht mehr in erster Linie den Willen zum politischen Umsturz, sondern er verteidigt die Reinheit gegen die Gewalt. Bei Wagner [und das ist wohl der tiefe Beweggrund für seine Umarbeitung des Stoffes im Libretto] ist Cola keine problematische oder zwispältige Figur mehr. Das Widersprüchliche der Gestalt, das bis dahin immer ihren Reiz ausgemacht hatte, wird verdrängt; Cola ist ein reiner Held, fast eine Erlösgestalt. Er sieht seinen unvermeidlichen Sturz nicht voraus und ergreift die Schritte nicht, die ihn retten könnten, weil er ganz von der Reinheit seines Ideals angetrieben ist. Wenn Cola bei Wagner nicht verheiratet ist, so liegt der tiefere Grund hierfür darin, dass Rom – wie im Libretto mehrmals gesagt – seine Braut ist. So kennzeichnet Wagner in religiöser Überhöhung die historische Mission Colas. Wagner nennt wie Byron und Bulwer-Lytton Cola den letzten Römer und glorifiziert die Idee der Wiedergeburt der alten Größe Roms, aber er überschreitet im Grunde den historischen Gehalt der Figur: es ist nicht mehr ein konkretes Ideal der römischen oder republikanischen Freiheit, für das Rienzi steht, sondern ein zeitloses, absolutes Ideal, das letztlich über die Geschichte hinausweist und sie so negiert. Die unverbrüchliche Treue Colas zu seiner Sendung und die Reinheit seiner Gefühle verkörpern die Hoffnung auf eine geradezu mythische Wiedergeburt der Gerechtigkeit. Was in der mittelalterlichen Chronik und von fast allen modernen Darstellungen als die Maßlosigkeit Colas aufgefasst wird, die geradezu religiöse Auffassung seines Wirkens als messianische Sendung, wird von Wagner positiv als Wesen seines Heldentums aufgefasst. Dieser Glaube an die eigene Mission wird im berühmten Gebet am Anfang des V. Aktes als Demut dargestellt: Cola wird so zum schuldlosen Opfer und zur Erlösgestalt. Die bürgerliche Freiheitsidee gerät so in Wagners Oper zur Sakralisierung der Politik; ein mittelalterlicher Tribun verkörpert die Idee eines radikalen Neubeginns, der in mythische Dimensionen weist.

Leschinweis: Gustav Seibt: *Anonimo romano. Geschichtsschreibung in Rom an der Schwelle zur Renaissance*. Klett-Cotta. 1992.

Johannes Bartuschat ist Professor für Italienische Literatur am Romanischen Seminar der Universität Zürich.

KEIN MENSCH ENTZIEHT SICH DER WIRKUNG DIESER CHÖRE!

SEBASTIAN LANG-LESSING *im Gespräch mit Katharina John*

RIENZI gehört zu Wagners weniger bekannten Werken. Die Ouvertüre aber ist ein häufig verwendeter Reißer. Besitzt das Werk »Ohrwurmqualitäten«?

RIENZI ist ein sehr melodisches Stück mit einer einfachen Phrasenstruktur. Die Periodik ist ganz klar, es sind achttaktige Melodiebögen. Man kann es drehen und wenden wie man will, RIENZI ist der italienischen Oper näher als dem späteren Wagner. Und so sollte man auch musikalisch an das Stück herangehen, wie an einen frühen Verdi. Die Artikulation zum Beispiel ist beim frühen Wagner noch ganz anders. Alles, was Wagner später lang konzipiert, ist bei RIENZI ganz extrem kurz. Ein großer Unterschied besteht auch in der Behandlung des Blechs. Hier lässt er es noch – wie ein Pedal – über große Strecken mitlaufen. Später dann setzt er es immer sehr gezielt und nur an expressiven Stellen ein. Insgesamt muss man RIENZI eher wie einen Bellini behandeln. Man darf auch nicht vergessen, dass das Stück unter dem Aspekt der Instrumentenentwicklung eine Scharnierstellung einnimmt: Wagner unterscheidet ganz klar zwischen Naturhörnern und Ventilhörnern, Naturtrompeten und Ventiltrompeten. Das findet man auch bei Schumann und Mendelssohn, bei Wagner selbst bis zum HOLLÄNDER. Der Klang des Naturhorns galt als der schönere, wegen der harmonischen Entwicklung hin zur Chromatik konnte man aber auch nicht auf die Ventilinstrumente verzichten.

Begegnet man trotz seines überwiegend italienischen Charakters in RIENZI auch schon dem späteren Wagner?

Zwischendurch hört man plötzlich acht geniale Takte und denkt, das ist schon PARSIFAL oder GÖTTERDÄMMERUNG. Natürlich schimmert auch sehr viel TANNHÄUSER durch. An der ein oder anderen Stelle hört man diese chromatischen HOLLÄNDER-Sextolen, eine LOHENGRIN-Stelle gibt es übrigens auch. Dieses Wiedererkennen oder Vorausahnen geschieht manchmal durch ganz einfache Techniken, z. B. durch eine harmonische Rückung, die Wagner benutzt. Aus der Rückschau merkt man, wie vieles schon in RIENZI angelegt ist. Im Gegensatz zu Mendelssohn, der eine lange und hervorragende Ausbildung genossen hat, war Wagner ja Autodidakt. Meines

Erachtens hat Wagner ihn um seine Eloquenz und Reife schon in verhältnismäßig jungen Jahren sehr beneidet. Nur so kann ich mir Wagners Verurteilung von Mendelssohn erklären. Sie waren ja Altersgenossen, Mendelssohn nur vier Jahre älter, aber Wagner war in jungen Jahren noch weit davon entfernt, ihm das Wasser reichen zu können.

Wagner hat sich schnell wieder von RIENZI distanziert und die Tradition, an die dieses Werk anknüpft, hinter sich gelassen. Er empfand es als eine Etappe, die – kaum erreicht – schon wieder überwunden war. Offenbar hatte er eine präzise Vorstellung von dem, was er musikalisch erreichen wollte, davon, dass er als Komponist etwas zu sagen hatte, was weit über die Musik der Gegenwart hinausreichen würde.

Es ist schwer zu beurteilen, was bei Wagner kalkuliert und was nicht kalkuliert war. Auf jeden Fall war RIENZI für ihn ein enorm wichtiges Stück und eine entscheidende Etappe. Alles davor, DAS LIEBES-VERBOT, DIE FEEN, kann man wirklich vernachlässigen. RIENZI aber ist schon ein Riesenschritt in eine ganz neue Richtung. Die Ouvertüre ist noch immer eine der besten Konzertouvertüren, die man sich vorstellen kann. Sie besitzt zwar noch nicht dasselbe Raffinement wie das MEISTERSINGER-Vorspiel, hat aber als Konzerteröffnung die gleiche zündende Wirkung – ein genialer Wurf.

RIENZI ist eben eine Komponistenwerkstatt, und Wagner entwickelt sich auch innerhalb des Stücks enorm weiter. Das ist aufregend zu beobachten. Er macht z. B. eine harmonische Entwicklung durch und probiert vieles aus, bis hin zur Orchestration. Gegen Ende des Stückes wagt er plötzlich Sachen, die am Anfang noch nicht denkbar gewesen wären. Er bewegt sich chronologisch schrittweise durch das Stück vorwärts und lernt spürbar aus seinen Fehlern. Ausgeprägt war aber schon sein überbordender melodischer Einfallsreichtum. Ein Werk von den Ausmaßen des RIENZI aufs Papier zu bringen, wäre ja für andere eine Lebensaufgabe. Nur als eine »Kladde« für Kompositionstechnik kann man das Stück natürlich auch nicht sehen. Dafür hat Wagner hier schon zu viel zu sagen.

Immerhin brachte es ihm im Alter von 29 Jahren den Durchbruch und eine Kapellmeisterstelle in Dresden. Was ist das Erfolgsgeheimnis dieses Werkes?

Zum einen sicherlich die ungeheure Massenwirksamkeit der Chöre, dieses Phänomen, das wir als »Ohrwurmqualität« bezeichnet haben. Die Musik von RIENZI besitzt streckenweise eine enorm manipula-

tive Kraft. Es wundert einen nicht, dass Hitler das erkannt und verwendet hat. Ich glaube, kein Mensch entzieht sich der Wirkung dieser starken Chöre.

Wodurch erreicht Wagner diese Wirkung?

Durch ihre melodische und rhythmische Qualität. Durch die Rhythmik stellt sich eine enorme Zugkraft her.

Viele der Mittel, die er einsetzt, sind ja relativ einfach: wechselnde Dynamik, häufige Crescendi etc. – wirksam, aber wenig raffiniert.

Der Triumphmarsch in AIDA ist auch nicht der subtilste Moment dieser Oper. Das Stück besitzt überwiegend einen ganz anderen Charakter, ist sehr kammermusikalisch und differenziert. Verdi wusste aber auch genau, an welcher Stelle er den Schalter umlegt und in eine Schublade von Effekten greift, die er vorher nicht geöffnet hat.

Ist RIENZI also Popmusik?

Einzelne Teile können vielleicht so betrachtet werden. AIDA wird auch immer mit dem Triumphmarsch identifiziert und bei RIENZI ist es ebenfalls so. Es überwiegt doch der Belcanto, der Bellini-Charakter mit Koloraturen und Kadenzen. RIENZI ist im Grunde eine große Belcanto-Oper. Man muss ihn einbetten in die Geschichte der 1830er Jahre und sich fragen: Welche Stücke sind damals entstanden, was war neu, welche Leute waren die radikalsten, die Vorkämpfer? Da stößt man sicherlich auf Hector Berlioz, dessen *Symphonie fantastique* wahrscheinlich das wichtigste Werk des frühen 19. Jahrhunderts war, weil es alles umgekrempelt hat, oder eben auch auf die Strömung um Schumann und Mendelssohn, die für das Opernschaffen erstmal in eine Sackgasse führte. Schumann hat sich daraus später wieder befreit und es entstanden Werke wie *Manfred*, einzelne »Hybride«, die leider nur noch selten zur Aufführung kommen. Ein anderes Beispiel sind Schumanns *Faust-Szenen*, die in ihrer Radikalität schon den späten Wagner vorwegnehmen. Aber diese Entwicklung ist ein wenig in Vergessenheit geraten. Im Vergleich dazu bewegt sich Wagner mit RIENZI noch auf sehr vertrautem Terrain.

Erst mit TRISTAN und dessen radikaler Harmonik betritt er wirklich musikalisches Neuland. Erste Schritte in diese Richtung unternimmt er schon vorher, z. B. im LOHENGRIN. Aber auch der TANNHÄUSER ist so ein »Zwitterwerk«. Das wird in Wagners eigener Umarbeitung erkennbar.

Zurzeit ist es gerade Mode, zurück zu den Wurzeln zu gehen, sich darum zu bemühen, die Urfassung als authentischsten Ausdruck eines künstlerischen Wollens zur Aufführung zu bringen. Wenn Wagner genug Zeit gehabt hätte, vielleicht hätte er auch RIENZI noch mal einer Überarbeitung unterzogen?

Wir beziehen uns jetzt sehr stark auf ein perspektivisches Interesse an RIENZI. Ist das Werk heutzutage eigentlich nur noch aufgrund seines historischen, musikwissenschaftlichen Wertes interessant oder gibt es darüber hinaus etwas zu entdecken, was ohne diesen Kontext von Interesse sein könnte?

Ich glaube, das ist ein wichtiger Gesichtspunkt. Absolut gesehen – und so muss man das Stück sehen, denn so wird es ja dem Zuschauer und Zuhörer präsentiert – ist es ein sehr starkes Werk, das den Aufstieg und Fall eines Politikers und Menschen als eine sehr berührende Geschichte darstellt. RIENZI ist eine beinahe intime Erzählung über das Scheitern einer eigentlich großen Idee und darüber, dass einen in Zeiten der Krise die Masse des Volkes immer im Stich lässt.

Hans von Bülow sprach in einem – inzwischen allerdings etwas abgenutzten – Bonmot von RIENZI als »Meyerbeers bester Oper«. Sie haben RIENZI bislang hauptsächlich in die Nähe der italienischen Oper gerückt – die französische Grand Opéra spielt für das Werk aber auch eine wesentliche Rolle.

Von der Grand Opéra, wie Meyerbeer sie vertrat, hat man heute kaum noch eine Vorstellung. Das ist das Problem. Ich spreche von der italienischen Oper, weil wir damit etwas verbinden. Das Repertoire der Grand Opéra tritt auf deutschen Bühnen quasi nicht mehr in Erscheinung. Gerade kann man eine Art zarte Berlioz-Renaissance beobachten. Vieles, was jetzt wieder ausgegraben wird, kommt – aus ideologischem Purismus – völlig ungestrichen zur Aufführung. Bei RIENZI wird in der Regel nicht so verfahren, da sind Striche durchaus üblich.

Unsere Fassung ist mit ca. zwei Stunden zwanzig Minuten reiner Spielzeit sehr kurz. Philipp Stölzl geht es in allen Medien, in denen er sich artikuliert, darum, eine gut gebaute, nachvollziehbare und verdichtete Geschichte zu erzählen. RIENZI verfügt noch nicht über die kompakte musikalische Textur des Musikdramas. Mit der von Wagner gewählten Form der Grand Opéra sind zahlreiche Wiederholungen – aus erzählerischer und musikalischer Sicht Redundanzen – verbunden.

Ich finde, das ist eine legitime Sichtweise von RIENZI. Manches ist sicherlich sehr radikal, aber solche Schnitte erfüllen eher den Zweck, musikalisch und dramaturgisch sinnvoll zu verknappen, als halbherzige Sprünge.

Das Problem bei dem Stück ist gar nicht so sehr, dass es nicht genug gute Musik gibt. Das Gegenteil ist der Fall, aber unsere Seh- und Rezeptionsgewohnheiten haben sich grundlegend verändert. Die beste Musik ist zum Beispiel die Ballettmusik, die kein Mensch mehr auführt. Das sind knapp 40 Minuten tolle Musik, die aber jeden erzählerischen Spannungsbogen kappen würde. In RIENZI gibt es viele Handlungsstränge, die eigentlich eher Seitenschauplätze sind. Philipp Stölzl hat das Werk radikal verknappt und so auch die Personen klarer gezeichnet. Man erkennt deutlicher Rienzis Entwicklung, klarer ist auch die ambivalente Haltung von Adriano. Weniger im Vordergrund steht sicherlich die Liebesbeziehung von Adriano und Irene. Der Fokus ruht jetzt eher auf der Bruder-Schwester-Liebe, dem Sigmund-und-Sieglinde-Phänomen. Da ich erst zu der Produktion gestoßen bin, als dieser kreative Prozess schon abgeschlossen war, besteht das Spannende an meiner Arbeit jetzt darin, diese Fassung musikalisch zu einem großen Ganzen zu formen. Manchmal wenn z. B. etwa dreißig Minuten musikalische Entwicklung fehlen, und ich dafür gerade 12 Takte zur Verfügung habe, ist es durchaus eine Herausforderung, da einen gelungenen Übergang zu schaffen. Mein Ziel ist es, zu erreichen, dass der Zuschauer am Abend eben nicht jeden Sprung als enormen »Gangwechsel« erlebt. Das ist die hohe Kunst.

Welche Anforderung stellt RIENZI musikalisch an Sänger und Orchester im Vergleich zum späteren Wagner?

RIENZI muss »italienisch« gesungen werden, mit italienischer Technik. Der Text ist zwar auch wichtig, aber wenn man nicht legato singen und weite Bögen spannen kann, dann funktioniert das ganze Stück nicht. Das trifft allerdings auf den gesamten Wagner zu. Was ich sagen will: es ist eben auch ein Belcanto-Stück und so muss man es anlegen. Die Titelpartie erfordert einen deutschen Helden Tenor mit hervorragender Höhe und Belcanto-Qualitäten wie sie für die anderen Partien auch gefragt sind. Adriano ist eine dramatische Mezzopartie, eigentlich eine Zwischenfachpartie, die schon in den Sopranbereich ragt. Eine gewisse Koloraturfähigkeit und eine Leichtigkeit auch in der Höhe müssen vorhanden sein. Irene, das ist der typische Fall von einem hohen Sopran, der leicht über die Ensembles rüberschweben muss. Insgesamt erfordert RIENZI, mit großer instrumentaler Genauigkeit singen zu können – ähnlich wie bei Beethoven. Beethoven

behandelt die Stimmen wie ein Instrument und ein bisschen ist das hier auch so. Die andere Herausforderung an die Musiker ist, zu erkennen, wo das Stück stilistisch liegt. Das Problem ist, man kennt Wagner und verbindet ein anderes Klangideal mit ihm, als das, was wir für RIENZI brauchen. Vielleicht schimmert hier und dort der späte Wagner durch, aber im Gros muss man das Stück transparenter und artikulierter anlegen.

Sie haben vorhin bereits von der manipulativen Qualität dieser Musik gesprochen. Wir kennen die Affinität Adolf Hitlers zu RIENZI. Ein Grund dafür mag genau diese Eigenschaft sein, verstärkend kommt sicherlich noch der heroische Charakter der Musik hinzu, der einem zwei Möglichkeiten zur Identifikation anbietet: In der Masse des Volkes aufzugehen, oder sich heroisch aufbauen zu lassen. Gibt es das »Heroische« in der Musik und was macht es aus?

Das gibt es und es ist ganz einfach: klare Harmonik, punktierte Rhythmen, gloriose Blechbläserbehandlung und monumentale Chöre. Als er dieses Stück gehört hat, hat Hitler sicher erkannt, dass man sich zwar gegen die Musik auflehnen kann, am Ende aber – ob man will oder nicht – sitzt man doch dort, singt es innerlich mit und marschiert in dem Tempo nach Hause.

Wir dürfen aber nicht vergessen, dass Wagner die angestrebte Erlösung am Ende zerstört. Sie findet nicht statt. RIENZI ist das erste und einzige Stück ohne apothetischen Schluss. In der Urfassung hat auch der HOLLÄNDER keine Apotheose. Die kam erst später dazu. Das Finale ist ja auch sehr kompakt und schnell vorbei. Es endet trübe und die Erlösung findet nicht statt. Das ist radikal und modern. Das Stück an sich kommt gar nicht so plakativ daher, wie viele meinen. Ich glaube, dass Wagner bei allem heroischen Ansatz auch die Schrecken des Krieges zeichnet. Zum Beispiel im Jungfrau-Maria-Chor – fantastisch, wie er die Angst, die unter der Oberfläche kocht, gestaltet. Und dieser grausame Schluss! Er stellt den Heroismus, den er vorher aufgebaut hat, sehr in Frage. Wagners Haltung ist da nicht unreflektiert glorifizierend, sondern sehr wohl die Bedrohung vorausahnend.







DIE FÜHRER DER MASSEN

[Gustave Le Bon]

In den menschlichen Massen spielt der Führer eine hervorragende Rolle. Sein Wille ist der Kern, um den sich die Anschauungen bilden und ausgleichen. Die Masse ist eine Herde, die sich ohne Hirten nicht zu helfen weiß.

Meistens sind die Führer keine Denker, sondern Männer der Tat. Sie haben wenig Scharfblick und könnten auch nicht anders sein, da der Scharfblick im Allgemeinen zu Zweifel und Untätigkeit führt. Man findet sie namentlich unter den Nervösen, Reizbaren, Halbverrückten, die sich an der Grenze des Irrsinns befinden. So abgeschmackt auch die verfochtene Idee oder das verfolgte Ziel sein mag, gegen ihre Überzeugung wird alle Logik zunichte. Verachtung und Verfolgung stört sie nicht oder erregt sie nur noch mehr. Persönliches Interesse, Familie, alles wird geopfert. Sogar der Selbsterhaltungstrieb ist bei ihnen ausgeschaltet, und zwar in solchem Maße, dass die einzige Belohnung, die sie oft anstreben, das Martyrium ist.

Die Stärke ihres Glaubens verleiht ihren Worten eine große suggestive Macht. Die Menge hört immer auf den Menschen, der über einen starken Willen verfügt. Die in der Masse vereinigten Einzelnen verlieren allen Willen und wenden sich instinktiv dem zu, der ihn besitzt.

Glauben erwecken, sei es religiöser, politischer oder sozialer Glaube, Glaube an eine Person oder an eine Idee, das ist die besondere Rolle des großen Führers.

Die Herrschaft des Führers ist äußerst gewaltsam und verdankt nur dieser Gewalt ihre Geltung. Man kann oft erleben, wie leicht sie sich in unruhigsten Arbeiterschichten Gehorsam verschaffen, ohne ein anderes Mittel als ihr Ansehen anzuwenden.

Nicht das Freiheitsbedürfnis, sondern der Diensteifer herrscht stets in der Massenseele. Ihr Drang, zu gehorchen, ist so groß, dass sie sich jedem, der sich zu ihrem Herrn erklärt, instinktiv unterordnen.

DIE WIRKUNGSMITTEL DER FÜHRER: BEHAUPTUNG, WIEDERHOLUNG, ÜBERTRAGUNG

[Gustave Le Bon]

Handelt es sich darum, der Massenseele Ideen und Glaubenssätze langsam einzuflößen, so wenden die Führer verschiedenen Verfahren an. Sie benutzen hauptsächlich drei bestimmte Arten: die Behauptung, die Wiederholung und die Übertragung oder Ansteckung. Ihre Wirkung ist ziemlich langsam, aber ihre Erfolge sind von Dauer.

Die reine, einfache Behauptung ohne Begründung und ohne Beweis ist ein sicheres Mittel, um der Massenseele eine Idee einzuflößen. Je bestimmter eine Behauptung, je freier sie von Beweisen und Belegen ist, desto mehr Ehrfurcht erweckt sie.

Die Behauptung hat aber nur dann wirklichen Einfluss, wenn sie ständig wiederholt wird, und zwar möglichst mit denselben Ausdrücken. Napoleon sagte, es gäbe nur eine einzige ernsthafte Redefigur: die Wiederholung. Das Wiederholte befestigt sich so sehr in den Köpfen, dass es schließlich als eine bewiesene Wahrheit angenommen wird.

Wenn eine Behauptung oft genug und einstimmig wiederholt wurde, so bildet sich das, was man eine geistige Strömung nennt, und der mächtige Mechanismus der Ansteckung kommt dazu. Unter den Massen übertragen sich Ideen, Gefühle, Erregungen, Glaubenslehren mit ebenso starker Ansteckungskraft wie Mikroben.

Wie die Tiere ist der Mensch von Natur ein nachahmendes Wesen. Nachahmung ist ihm Bedürfnis, doch wohlgemerkt nur unter der Bedingung, dass sie leicht ist; aus diesem Bedürfnis wird die Macht der Mode geboren. Mag es sich nun um Meinungen, Ideen, literarische Äußerungen oder einfach um die Kleidung handeln, wie viele wagen es, sich ihrer Herrschaft zu entziehen. Nicht mit Beweisgründen, sondern durch Vorbilder leitet man die Massen.

Überzeugung und Glaube der Massen verbreiten sich nur durch den Vorgang der Übertragung, niemals mit Hilfe von Vernunftgründen. Im Wirtshaus befestigen sich durch Behauptung, Wiederholung und Übertragung die heutigen Begriffe der Arbeiter, und der Glaube der Masse ist zu allen Zeiten ebenso geschaffen.

THE CITY WAS ENTIRELY REBUILT ACCORDING TO THE GREAT LEADER'S PLANS.



DAS TAUSENDJÄHRIGE REICH

1 Dann sah ich einen Engel vom Himmel herabsteigen; auf seiner Hand trug er den Schlüssel zum Abgrund und eine schwere Kette. **2** Er überwältigte den Drachen, die alte Schlange – das ist der Teufel oder der Satan –, und er fesselte ihn für tausend Jahre. **3** Er warf ihn in den Abgrund, verschloss diesen und drückte ein Siegel darauf, damit der Drache die Völker nicht mehr verführen konnte, bis die tausend Jahre vollendet sind. Danach muss er für kurze Zeit freigelassen werden. **4** Dann sah ich Throne; und denen, die darauf Platz nahmen, wurde das Gericht übertragen. Ich sah die Seelen aller, die enthauptet worden waren, weil sie an dem Zeugnis Jesu und am Wort Gottes festgehalten hatten. Sie hatten das Tier und sein Standbild nicht angebetet und sie hatten das Kennzeichen nicht auf ihrer Stirn und auf ihrer Hand anbringen lassen. Sie gelangten zum Leben und zur Herrschaft mit Christus für tausend Jahre. **5** Die übrigen Toten kamen nicht zum Leben, bis die tausend Jahre vollendet waren. Das ist die erste Auferstehung. **6** Selig und heilig, wer an der ersten Auferstehung teilhat. Über solche hat der zweite Tod keine Gewalt. Sie werden Priester Gottes und Christi sein und tausend Jahre mit ihm herrschen. **7** Wenn die tausend Jahre vollendet sind, wird der Satan aus seinem Gefängnis freigelassen werden. **8** Er wird ausziehen, um die Völker an den vier Ecken der Erde, den Gog und den Magog, zu verführen und sie zusammenzuholen für den Kampf; sie sind so zahlreich wie die Sandkörner am Meer. **9** Sie schwärmten aus über die weite Erde und umzingelten das Lager der Heiligen und Gottes geliebte Stadt. Aber Feuer fiel vom Himmel und verzehrte sie. **10** Und der Teufel, ihr Verführer, wurde in den See von brennendem Schwefel geworfen, wo auch das Tier und der falsche Prophet sind. Tag und Nacht werden sie gequält, in alle Ewigkeit. **11** Dann sah ich einen großen weißen Thron und den, der auf ihm saß; vor seinem Anblick flohen Erde und Himmel und es gab keinen Platz mehr für sie. **12** Ich sah die Toten vor dem Thron stehen, die Großen und die Kleinen. Und Bücher wurden aufgeschlagen; auch das Buch des Lebens wurde aufgeschlagen. Die Toten wurden nach ihren Werken gerichtet, nach dem, was in den Büchern aufgeschrieben war. **13** Und das Meer gab die Toten heraus, die in ihm waren; und der Tod und die Unterwelt gaben ihre Toten heraus, die in ihnen waren. Sie wurden gerichtet, jeder nach seinen Werken. **14** Der Tod und die Unterwelt aber wurden in den Feuersee geworfen. Das ist der zweite Tod: der Feuersee. **15** Wer nicht im Buch des Lebens verzeichnet war, wurde in den Feuersee geworfen.

DAS NEUE JERUSALEM

1 Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr. **2** Ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott her aus dem Himmel herabkommen; sie war bereit wie eine Braut, die sich für ihren Mann geschmückt hat. **3** Da hörte ich eine laute Stimme vom Thron her rufen: Seht, die Wohnung Gottes unter den Menschen! Er wird in ihrer Mitte wohnen, und sie werden sein Volk sein; und er, Gott, wird bei ihnen sein. **4** Er wird alle Tränen von ihren Augen abwischen: Der Tod wird nicht mehr sein, keine Trauer, keine Klage, keine Mühsal. Denn was früher war, ist vergangen. **5** Er, der auf dem Thron saß, sprach: Seht, ich mache alles neu.

Offenbarung des Johannes Kapitel 21

UTOPIE UND GEWALT

VOLK

*Ein neues Volk erstehe dir,
wie seine Ahnen groß und hehr!*

Volk zu Rienzi **1. Akt, Nr. 4 Finale**

Von den Anfängen menschlicher Zivilisation bis in unser Jahrhundert waren die Menschen fasziniert von dem Gedanken der Neuschaffung des Menschen, davon, Einzelne und Gesellschaften in Übereinstimmung mit den Gesetzen Gottes und der Natur, Geschichte oder Wissenschaft zu einem perfekteren Dasein zu formen. Dieser Wunsch nach Perfektion wurde oft von dem Willen begleitet, das Bestehende zu zerstören und das Erbe der Vergangenheit auszulöschen. Aus diesem Grund säumen Ruinen und Leichenberge den Weg nach Utopia. Da sie per definitionem immer ein Ziel beinhalten muss, erzeugt die Utopie Zukunftsphantasien, deren imaginäre Verwirklichung deutlich die Züge vergangener Mythen trägt; die Herstellung eines zukünftigen Paradieses auf Erden ist begleitet vom Bild des verlorenen Garten Eden. Solche Verbindungen von Mythos und Vision erzeugen Mechanismen von Erinnerung und Prophezeiung, Fiktion und Repräsentation, Verdrängung und Einordnung, die den Kern der menschlichen Selbstwahrnehmung und Identität betreffen. Materialiter ein Nichts, okkupiert die Utopie den Geist, eine Landschaft unendlicher Phantasie, kann sie doch der Auslöser unendlicher Zerstörung sein.

Omer Bartov

Mit dem Begriff »Totalitarismus« möchte ich Folgendes definieren: *Ein Experiment politischer Herrschaft*, initiiert von einer *revolutionären Bewegung* mit einem *vereinnahmenden Politikkonzept*, die nach dem *Monopol der politischen Macht* strebt und, nachdem sie dieses auf legalem oder nichtlegalem Weg erobert hat, das vorgefundene politische System entweder zerstört oder transformiert und so einen neuen Staat schafft, der auf einem *Einparteiensystem* basiert und der als Hauptziel *die Eroberung der Gesellschaft* hat, d. h. die Unterdrückung, Integration und Gleichschaltung der Regierten auf Grundlage der *vereinnahmenden Politisierung* der individuellen und kollektiven Existenz, welche nach den Kategorien, Mythen und Werten einer *Erneuerungsideologie* interpretiert wird, institutionalisiert als *politische Religion*, die das Individuum und die Massen durch eine *anthropologische Revolution* formen will, um einen neuen Menschen zu schaffen, der Körper und Seele den revolutionären und imperialistischen Zielen der totalitären Partei widmet, um am Ende eine neue *supranationale Zivilisation* zu schaffen.

Am Anfang des totalitären Experiments – und somit als sein hauptsächlichlicher »Urheber« und »Vollstrecker« – steht die revolutionäre Partei, die nach diktatorischen und militärischen Gesichtspunkten organisiert ist und eine ganzheitliche Auffassung von Politik vertritt, die keine anderen Parteien oder Weltanschauungen neben sich duldet, und die den Staat lediglich als ein Mittel betrachtet, um ihre Projekte bezüglich imperialer Herrschaft und ihre Idee einer neuen Kultur zu realisieren, auch wenn sie formal den Primat des Staates preist.

Die totalitäre Partei besitzt von vornherein den Charakter einer politischen Religion mit einem mehr oder weniger ausgefeilten System von Überzeugungen, Dogmen, Mythen, Ritualen und Symbolen, welche Sinn und Zweck der gemeinschaftlichen Existenz auf dieser Erde zu deuten wissen und die Gut und Böse ausschließlich in Übereinstimmung mit den Prinzipien, Werten und Zielen der Partei und im Hinblick auf deren Realisierung definieren. In der revolutionären Partei hat das totalitäre Regime seinen Ursprung, das sich als ein politisches System präsentiert, das auf der Symbiose von Staat, Partei und einer Gruppe von Machthabern gründet. Diese Machthaber werden von ausgewählten Führern aus der Befehlsaristokratie geleitet, die persönlich vom Parteiführer ausgewählt wurden, der mit seiner charismatischen Autorität die gesamte interne Struktur des Regimes dominiert.

Die grundlegenden Aspekte eines totalitären Regimes sind: die Militarisierung der Partei mittels einer streng hierarchischen Organisation, deren Ethik von absoluter Ergebnisorientierung und Disziplin geprägt ist; die absolute Konzentration der Macht bei der Einheitspartei und in der Person des charismatischen Führers; die bis ins Detail ausgebaute Organisation der Massen, die Männer und Frauen aller Generationen einbindet, um die Eroberung der Gesellschaft, die kollektive Indoktrination und die anthropologische Revolution zu bewerkstelligen; die Sakralisierung der Politik mittels einer politischen Religion, die über ein eigenes System von Überzeugungen, Mythen, Dogmen und Geboten verfügt, die die gesamte gemeinschaftliche Existenz in Beschlag nehmen, und mittels der Errichtung eines Apparates von Riten und Festen, um die je nach Anlass zufällig zusammenkommende Menschenmenge der öffentlichen Kundgebungen in eine liturgische Masse des politischen Kultes zu verwandeln.

Das totalitäre Regime ist außerdem ein Labor, in dem an einer anthropologischen Revolution gearbeitet wird, um einen neuen Menschentyp zu erschaffen.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat die Sakralisierung der Politik eine beachtliche ideologische Entwicklung mittels des revolutionären Glaubens, des politischen Messianismus und der verweltlichten Theologien und Eschatologien durchgemacht. Dieses Jahrhundert war bevölkert von Propheten, Gründern, Aposteln und Märtyrern neuer weltlicher Religionen, die den Menschen, die Geschichte, die Nation, die Revolution, die Gesellschaft, die Kunst, das Geschlecht usw. sakralisierten.

Vor allem im Bereich der revolutionären Kultur war die Heiligsprechung der Gewalt als Instrument der Erneuerung bedeutsam, die bei revolutionären Bewegungen zu einem integralen Bestandteil der Sakralisierung der Politik wurde. Aber genauso wichtig war die Entwicklung der Sakralisierung der Politik hinsichtlich ihres rituellen und symbolischen Aspekts. Dies geschah mittels der Einrichtung von Zeremonien und Ritualen, die sich einer künstlichen und unechten Vergangenheit rühmten, der Einrichtung von Nationalfeiertagen und der Errichtung von Symbolen mittels Architektur, Städtebau und Monumentalbauten.

Jede transzendente Eschatologie kündigt das Ende unserer Welt an. Eine säkulare Eschatologie jedoch verstrickt sich dabei stets in Widersprüchen. Sie projiziert eine Vision von etwas, das es niemals gegeben hat, in die Vergangenheit, betrachtet das, was ist, unter dem Aspekt dessen, was nicht ist, und beschreibt die Zukunft unter den Vorzeichen von etwas, das niemals sein kann. Die entferntere Vergangenheit wird zu einer mystischen oder mythischen Epoche der Unschuld, einem Goldenen oder heroischen Zeitalter, einer Ära des Urkommunismus oder der strahlenden männlichen Tugend. Die Zukunft ist die klassenlose Gesellschaft, der ewige Friede oder die Rettung durch die Rasse – das Königreich des Himmels auf Erden.

Der britische Auslandskorrespondent Frederick A. Voigt diagnostizierte um 1937 die zentrale Rolle der Eschatologie im Nationalsozialismus.



IT ENDS ON AN ARTISTIC NOTE, WITH THE ARMY
CHOIR SINGING ONE OF THE 6 OPERAS
COMPOSED BY KIM JONG-IL.



Am Sonntag hat in der Berliner Städtischen Oper ein Wechsel der Leitung stattgefunden, nachdem zwei Tage vorher auf dem Dach des Hauses die Hakenkreuzflagge gehisst worden war. Die kommissarische Leitung des Theaters übernahmen Stadtverordneter Matschuck und für alle künstlerischen Angelegenheiten Intendant Otto Wilhelm Lange. Der bisherige Intendant Carl Ebert und einige Mitglieder des Bühnenvorstandes wurden ihrer Aemter enthoben. In den Abendstunden wurde die Städtische Oper zur Sicherung einer reibungslosen Fortführung des Theaterbetriebs durch ein SA-Kommando besetzt.

Zu den Vorgängen in der Berliner Städtischen Oper teilt der bisherige Intendant Ebert folgendes durch T. U. mit: »Am Sonnabend um 9 Uhr erschien in der Städtischen Oper Charlottenburg, während sich Intendant Ebert bei der Premiere des RIENZI in der Lindenoper befand, beim Verwaltungsdirektor der Städtischen Oper ein SA-Kommando, dessen Führer, Stadtverordneter Matschuk, den abwesenden Intendanten Ebert für abgesetzt erklärte. Der Stadtverordnete Matschuk übernahm die kommissarische Leitung der Städtischen Oper und ernannte den früheren Intendanten der Volksoper Otto Wilhelm Lange zu seinem Stellvertreter.

Oberbürgermeister Dr. Sahm erhielt erst am Sonntag früh von diesen Vorgängen Kenntnis und hat – um Komplikationen zu vermeiden – den Intendanten Ebert bis zur Klärung der Angelegenheit beurlaubt.«

Berliner Börsen-Courier am 13. März 1933, Abendausgabe

IMPRESSUM

© Stiftung Oper in Berlin 2010

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin. || Intendantin: Kirsten Harms || Spielzeit 2009/2010 || Richard Wagner: RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN || Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 24. Januar 2010 || Herausgegeben von der Dramaturgie, Chefdramaturg: Andreas K. W. Meyer || Redaktion: Katharina John || Mitarbeit: Julia Schreiner || Lektorat: Peter Kain || Gestaltung: Imn-studios || Herstellung: hausstætter Berlin

Quellen:

Omer Bartov: *Utopie und Gewalt*. In: Hans Maier [Hg.]: *Wege in die Gewalt. Die modernen politischen Religionen*. Frankfurt am Main. 2000.

Johannes Bartuschat: *Revolutionär, Visionär, Demagoge – Zu Cola di Rienzo in der Geschichtsschreibung und Literatur bis zu Wagner*. Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Emilio Gentile: *Die Sakralisierung der Politik*. In: Hans Maier [Hg.]: *Wege in die Gewalt. Die modernen politischen Religionen*. Frankfurt am Main. 2000.

Das Gespräch mit Sebastian Lang-Lessing führte Katharina John am 9. 1. 2010 in Berlin.

Das tausendjährige Reich und *Das neue Jerusalem*: Die Bibel. Offenbarung des Johannes, Kapitel 20 und 21 in der Übersetzung von Dr. Martin Luther.

Gustave Le Bon: *Die Psychologie der Massen*. 15. Auflage. Stuttgart. 1982.

Klaus Nitzsche: *Cola di Rienzi. Historischer Roman*. Verlag der Nation. Berlin. 1975.

Francesco Petrarca: Zitiert nach Elke Stein-Hölkeskamp, Karl-Joachim Hölkeskamp [Hg.]: *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*. München. 2006.

Frederick A. Voigt: Zitiert nach: John Gray: *Politik der Apokalypse. Wie Religion die Welt in die Krise stürzt*. Stuttgart. 2009.

Heldendämmerung, Die Handlung und *Auf einen Blick* sind Originalbeiträge von Katharina John für dieses Programmheft. Ein Vorabdruck von *Heldendämmerung* erschien bereits in *Musik und Drama*, dem Magazin des Richard-Wagner-Verbandes Berlin-Brandenburg e. V., Jahrgang 2009, Nr. 27, Dezember 2009.

Die Rechtschreibung folgt den Vorlagen.

Kürzungen innerhalb der Texte sind nicht kenntlich gemacht.

Abbildungen:

Transparent: fettFilm

Comics: Guy Delisle: *Pyongyang. A journey in North Korea*. Montreal. 2005

Probenfotos [13. Januar 2010]: Bettina Stöß / STAGE PICTURE

[S. 15: Gernot Frischling | S. 16: Kate Aldrich, Camilla Nylund | S. 22: Kate Aldrich, Chor | S. 27: Chor | S. 28: Kate Aldrich, Chor | S. 33: Torsten Kerl, Kate Aldrich, Chor | S. 34: Torsten Kerl, Chor, Statisterie | S. 45: Torsten Kerl, Chor, Statisterie | S. 46/47: alle | S. 57: Torsten Kerl]





