Geteilt geboren durch den Eisernen (Schutz-)Vorhang - Berghaus' Inszenierung von Siegfried Matthus' Cornet (1985), in: Ruth Berghaus und Paul Dessau: Komponieren - choreographieren - inszenieren, hg. von Nina Noeske und Matthias Tischer, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2018, S. 115-125.

Geteilt geboren durch den Eisernen (Schutz-)Vorhang – Berghaus' Inszenierung von Siegfried Matthus' *Cornet* (1985)[1]

Nina Noeske

Siegfried Matthus' Opernvision *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, im Februar 1985 in der Dresdner Semperoper unter der Regie von Ruth Berghaus uraufgeführt, war nicht nur ein großer Erfolg, sondern auch Gegenstand zahlreicher Diskussionen. Diese zentrierten sich um einige wenige Fragen, nämlich erstens: Lässt sich die berühmte – und in ihrer Zeit überaus populäre – kurze Erzählung des damals erst 24-jährigen Rainer Maria Rilke, angeblich rauschhaft in einer einzigen Nacht des Jahres 1899 niedergeschrieben und 1912 als erster Band der Insel-Bücherei in einer Auflage von 10.000 Exemplaren erschienen, heute – Mitte der 1980er Jahre – sinnvoll aktualisieren? Falls ja, auf welche Weise? Zweitens, damit zusammenhängend: Worin liegt der Realitätsgehalt eines Stoffes, der sich weitgehend auf das psychische Innenleben des Protagonisten konzentriert, wobei Traum und Wirklichkeit häufig kaum voneinander unterscheidbar sind? Und, daran anschliessend, drittens: Ist es gelungen, Rilkes *Cornet* im Sinne der auch 1985 noch bestehenden kulturpolitischen Vorgaben ›realistisch‹ zu komponieren und in diesem Sinne auf die Bühne zu bringen, so dass die Oper zu einer Aussage gelangt, die über die bloße private Botschaft hinausgeht und gleichzeitig nicht in Verdacht gerät, den Krieg zu glorifizieren?

Nicht von ungefähr galt das Buch in der DDR jahrzehntelang als problematisch, da für den Aufbau des Sozialismus ungeeignet. Kolportiert wird, dass im Ersten und Zweiten Weltkrieg unzählige Soldaten mit der Rilke'schen Dichtung ›im Tornister‹ in den Tod zogen; dem Autor wurde vielfach vorgeworfen, mit seiner Darstellung des Krieges den Heldentod zu glorifizieren. Rilke begegnete dem 1919 mit den Worten: »Da war nicht Krieg gemeint, da ich dies schrieb / in einer Nacht. Kaum Schicksal war gemeint, / nur Jugend. Andrang, Ansturm, reiner Trieb / und Untergang der glüht und sich verneint.«[2] Wie es dazu kommen konnte, dass sich so viele junge Männer (nicht nur in Deutschland) mit dem Stoff identifizierten, wodurch ihnen, salopp gesagt, zugleich das Sterben leichter fiel, reflektierte der Dichter zu Lebzeiten nicht. Fest steht, dass die Erzählung – und sei es unfreiwillig – Teil einer umfassenden Kriegspropaganda wurde.

Schauplatz der Handlung ist der sogenannte Türkenkrieg von 1663/64: Der junge, erst 18-jährige Adlige Christoph Rilke von Langenau zieht als Reiter in die Schlacht. Dort lernt er einen Marquis kennen, mit dem er zarte, erotisch getönte

---

1 Grundlage des vorliegenden Beitrags ist ein Vortrag, den ich am 25.04.2014 im Rahmen des Weimarer Siegfried-Matthus-Symposions gehalten habe. In leicht geänderter Fassung ist er bereits online unter dem Titel *»Weniger ist nicht möglich in unserem Land«. Matthus'* Cornet *in der Inszenierung von Ruth Berghaus (1985)* in der multimedialen Festschrift für Beatrix Borchard (2016) veröffentlicht, vgl. http://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix_Borchard/weniger-ist-nicht-moeglich-in-unserem-land (Zugang: 19. September 2017).

2 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Zweiter Band, Frankfurt/M. 1956, S. 236.

Bande knüpft; dieser schenkt Rilke zum Abschied das Blatt einer roten Rose, eigentlich Erinnerung an seine daheimgebliebene Geliebte. Nach einem einsamen Ritt trifft der junge Soldat auf Spork, den General, der diesen zum Cornet, zum Fahnenträger, ernennt. Der junge Mann reitet weiter; unterwegs befreit er ein an einen Baum gefesseltes, wie es bei Rilke heißt, »junges Weib, blutig und bloß«, welches ihm durch ihre Blicke und Zähne Angst macht: »Ihn graust.« Daraufhin schreibt er einen Brief an seine Mutter, in dem es heißt: »[S]eid stolz: Ich trage die Fahne«; seine grausigen Erlebnisse verschweigt er. Den Brief steckt er zu seinem Rosenblatt.

Er reitet weiter, über einen toten Bauern hinweg, in dessen offenen Augen sich »kein Himmel« spiegelt, und gelangt an ein Schloss. In diesem Schloss erwählt ihn die Gräfin zu ihrem Geliebten, beide verbringen eine rauschhafte Nacht miteinander. Noch vor Anbruch des Morgens wird das Schloss durch Flammen zerstört, der Cornet flieht mit seiner Fahne und fällt im Kampf mit den feindlichen Türken. In den Worten Rilkes: »[U]nd die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst.«[3]

Matthus betonte mehrfach, dass für ihn keinerlei Glorifizierung des Heldentodes in der Dichtung erkennbar sei; vielmehr, so der Komponist 1988 in einem Gespräch, handele es sich um eine Art Werther-Geschichte unseres Jahrhunderts, um die »Tragödie eines jungen Mannes«,[4] um dessen pubertäre Nöte und existentielle Ängste. Dringend notwendig sei, wie der Komponist in einem Arbeitsgespräch über Werk und Inszenierung in der Akademie der Künste der DDR 1985 betonte, die gesellschaftliche Rehabilitierung und Reaktivierung eines Konzepts von Empfindsamkeit, denn, so Matthus: »Ich meine, daß es heute geradezu notwendig und revolutionär, avantgardistisch ist, sich in der Kunst auf die Entwicklung von Empfindsamkeit zu orientieren. Empfindsamkeit hat immer etwas mit Erfahrung zu tun, mit Einverleibung von Weltgeschehen.«[5] Bereits die berühmten Anfangsworte der Dichtung: »Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag« enthalten für Matthus die Grundsituation der Erzählung, die er leicht kürzte und selbst als Libretto einrichtete, und schließlich auch seiner Oper. Deutlich werde hier, wie er 15 Jahre nach der Uraufführung (2000) notierte, der »andauernde Streß, die innere und äußere affektive Grundsituation […] – und nur diesen Affekt habe ich über weite Teile des Anfangs komponiert.«[6]

---

3 Alle Zitate aus Rainer Maria Rilke: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Frankfurt/M. ^{2}2012.

4 Siegfried Matthus im Gespräch mit Gerhard Müller, in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hg. von Mathias Hansen, Leipzig 1988 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste), S. 159–187, hier S. 183.

5 »Cornet« oder Über die Kunst, zu erben. Ein Werkstattgespräch, 11 Seiten Typoskript, vermutlich von Daniela Reinhold verfasst, in: Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 233, Blatt 4.

6 Siegfried Matthus: *Warum komponiere ich heute Opern?*, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart u.a. 2000, S. 640–646, hier S. 641.

Tatsächlich scheint das Grundmaterial der Oper, eine achttönige Skala, die zu Beginn einen charakteristischen Moll-Dur-Dreiklang exponiert,

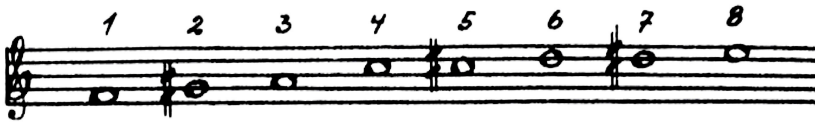

Abb. 1: Skala

genau jenes ruhelose ›Reiten durch Tag und Nacht‹ zu symbolisieren. An mehreren Stellen der Oper ist, entweder sukzessiv oder simultan, ein Schwanken zwischen Dur und Moll zu hören.[7]

Das wohl auffälligste Merkmal des Werkes aber ist die Einführung einer weiblichen »Gedankenstimme«, die den jugendlichen Cornet, ebenfalls dargestellt von einer Frau (Mezzosopran), gleichsam verdoppelt. Matthus selbst erinnert seine Figur an Mozarts hinsichtlich seines Geschlechts (noch) nicht eindeutig festgelegten, zwischen Mädchen, Junge und Mann schillernden Cherubino aus *Le Nozze di Figaro.*[8] Sigrid Neef äußerte sich 1988 in einem Werkstattgespräch über Matthus' Oper ebenfalls zu diesem Aspekt der geschlechtlichen Uneindeutigkeit:

> »[D]ie Ambivalenz des Sexuellen hat etwas Wichtiges für die Oper, etwas Utopisches. Die Festschreibung von uns auf Mann und Frau mit allen Konsequenzen von Rollenverhalten und stehenden Beziehungen der Geschlechter zueinander ist etwas ungeheuer Einengendes. Hier dagegen ist noch die Hoffnung, es ist alles möglich […].«[9]

Der Komponist hatte das Prinzip der Rollendopplung, die hier auf einen auch in geschlechtlicher Hinsicht offenen Möglichkeitsraum verweist, schon in seiner Oper *Der letzte Schuß* (1967) eingeführt; im *Cornet* aber, bei einem Text, der über weite Passagen durch eine Art ›inneren Monolog‹ gekennzeichnet ist, drängt sie sich geradezu auf. In der Liebesnacht kommt eine weitere Gedankenstimme hinzu, nämlich jene der Gräfin, so dass das traditionelle Liebesduett zu einem Liebesquartett wird. Entgegen Matthus' ursprünglichem Plan, die Gedankenstimmen aus dem ›Off‹ hinter der Bühne singen zu lassen,[10] befinden sich in der Inszenierung von Ruth Berghaus – hierzu im Folgenden mehr – wie auch in allen anderen Inszenierungen der Oper

---

7 Vgl. hierzu Siegfried Matthus: *Über die Harmonik meiner ›Cornet‹-Oper. Aus einem Vortrag von Siegfried Matthus*, in: *Musik und Gesellschaft* 37/8 (1987), S. 404–407.

8 Matthus: Gespräch mit Gerhard Müller (Anm. 4), S. 187.

9 »Cornet« oder Über die Kunst, zu erben. Ein Werkstattgespräch, in: Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 233, 11 Seiten Typoskript, hier S. 8f.

10 »Etwas unüberlegt und voreilig habe ich am Beginn der Partitur durch eine Bemerkung gefordert, daß die Gedankenstimmen aus dem ›off‹ erklingen sollen. Merkwürdigerweise hat kein Regisseur sich daran gehalten und die Interpreten der Gedankenstimmen immer auf der Bühne agieren lassen.« Siegfried Matthus: *›Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke‹. Interpretationserfahrungen*, in: *Wanderer zwischen Musik, Politik und Recht. Festschrift für Reinhold Kreile zum 65. Geburtstag*, hg. von Jürgen Becker, Baden-Baden 1994, S. 403–407, hier S. 406.

sämtliche vier Sänger auf der Bühne. Das erste ›Liebesduett‹ singt Cornet zunächst zusammen mit seiner Gedankenstimme, als er die Gräfin zaghaft fragt: »Bist du die Nacht?« Vernehmbar ist auch hier das für die Oper charakteristische Changieren zwischen Dur und Moll – hier: zwischen Fis-Dur im Gesang und (in enharmonischer Verwechslung) ges-Moll in den Harfenstimmen. Das Schwanken zwischen *ais'* und *a'* in den Gesangsstimmen, als Schillern zwischen den Tongeschlechtern, deutet ebenfalls auf das Verweigern eindeutiger geschlechtlicher Zuordnungen.[11]

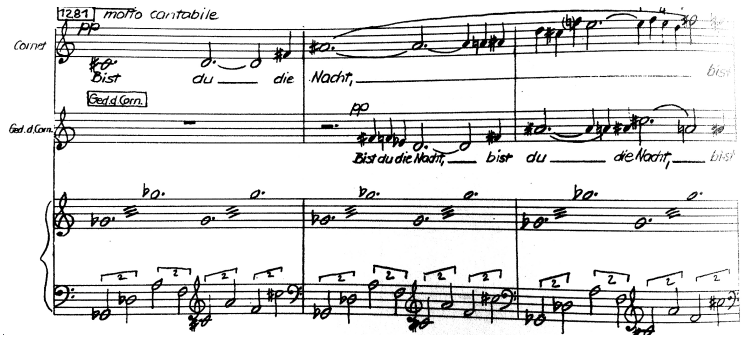

Abb. 2: »Bist du die Nacht?« (*Cornet*, Takt 1281)

Abb. 3: Ausschnitt aus der Inszenierung von Ruth Berghaus, Opernmitschnitt (Regie: Frank Schleinstein) vom 16. Februar 1985 (»Bist du die Nacht?«); Cornet: Angela Liebold, Gedankenstimme: Annette Jahns, Gräfin: Magdalena Falewicz. Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Archivnummer: StMM7197, Abdruck aller Film-Stills mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Rundfunkarchivs

[11] Vgl. hierzu auch den kurzen Ausschnitt aus dem Opern-Mitschnitt in Noeske: *»Weniger ist nicht möglich in unserem Land«* (Anm. 1). Zum Dur-Moll-Gegensatz als Geschlechterdualismus vgl. Nina Noeske: *Keine Spielerei? Dur und Moll im (und als) Gender-Diskurs*, in: *Dur vs. Moll*, hg. von Hans Joachim Hinrichsen und Stefan Keym (im Druck).

Insbesondere die Instrumentation verleiht der Oper – neben der Harmonik – eine charakteristische Färbung: Es handelt sich um ein sehr kleines Ensemble von nur zehn Instrumenten (wenn man das Schlagzeug als ein Instrument zählt), wie in Dessaus *Die Verurteilung des Lukullus* ohne Streicher, wobei das Horn eine exponierte Stellung einnimmt und neben der äußeren Signalfunktion gleichsam, wie Gerhard Müller vermutet, eine weitere (›innere‹), hier: instrumentale Gedankenstimme darstellt.[12] Vor allem ein Motiv kehrt leitmotivisch durch die ganze Oper hindurch immer wieder, wobei auch hier das exponierte ›Moll-Dur‹ prägend ist:

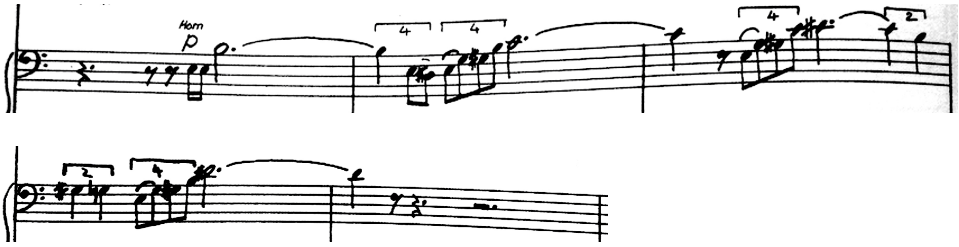

Abb. 4: Cornet-Motiv

Die Harfen verleihen dem Klang zusammen mit dem Glockenspiel ein impressionistisch-surrealistisches, nächtlich-entrücktes Gepräge, während Schlagwerk und E-Bass auf der anderen Seite die Brutalität des Krieges, aber auch die Unerbittlichkeit des General Spork symbolisieren, der, in der Maske des Todes, niemals ohne rhythmisch scharf profilierte, militärische Trommel-Motivik auftritt und neben »Lies mir den Wisch!« einzig das Wort »Cornet« zu singen hat. Mit Matthus kann festgehalten werden: »Die Musik hat keine Diskussionsqualitäten, sie gibt den Texten und Emotionen nach.«[13]

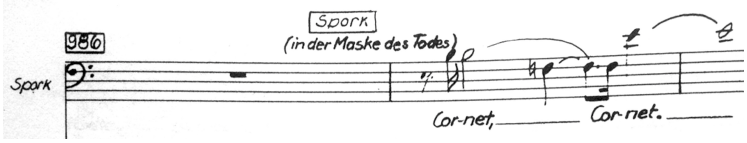

Abb. 5: Motiv des General Spork

In diesen Cornet-Rufen, so die Dramaturgin der Dresdner Uraufführung, Sigrid Neef, »manifestiert sich fast schulmäßig das Über-Ich, das autoritäre Gewissen des

[12] Gerhard Müller, in: Hansen: *Komponieren zur Zeit* (Anm. 4), S. 183.
[13] Matthus im Gespräch am 2.2.1984, vgl. Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 230, Notate zu Rilkes »Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke«.

Cornets«,[14] und es ist offenbar kein Zufall, dass es ausgerechnet mit einem fallenden Tritonus, dem Teufelsintervall, beginnt, gefolgt von der kaum minder diabolischen großen Septime.

Besonders markant aber ist der unsichtbare Chor, der in Dresden und Berlin 80 bis 100 Sänger umfasste und damit gewissermaßen eine Art zweites – großes – Orchester darstellt, das fast durchgehend mitspielt. Durch den Chor erhalten die einzelnen Stimmen Gewicht; er grundiert, verallgemeinert, kommentiert, gibt den Äußerungen eine konkrete Richtung und transformiert Gedanken in musikalische Substanz: »Der Chor multipliziert die Erlebnisse der [E]inzelnen, er ist Echo und Widerhall, überhöht und intensiviert Gedanken und Gefühle.«[15] So greift er beispielsweise im ersten Bild das für die Dichtung zentrale Wort ›Mutter‹ von der Gedankenstimme auf

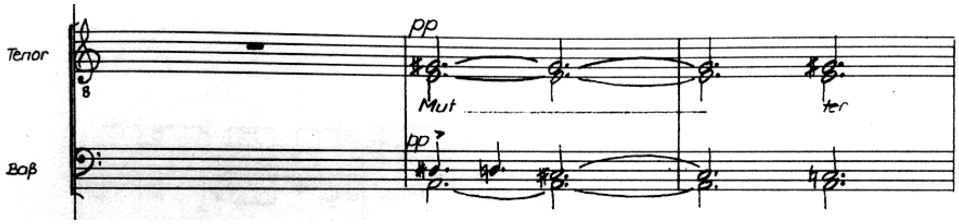

Abb. 6: Chor (»Mutter«)

und betont hierdurch dessen zentrale Bedeutung. Auch hier ist die Spannung zwischen Dur und Moll – ergänzt durch die große Septime – deutlich hörbar.

Doch auch in anderer Hinsicht erhält der Chor eine grundlegende Funktion: So wird Matthus' Oper eingerahmt durch das Rilke-Gedicht *In solchen Nächten* (»war einmal Feuer in der Oper«); zum Uraufführungstermin am 13. Februar 1985 sollte dies an die Zerstörung der Dresdner Semperoper vor damals genau 40 Jahren erinnern. Gesungen werden die Worte von einem A-cappella-Chor, der das übergreifende, flächenbrandartige Züngeln der Flammen musikalisch veranschaulicht und schließlich in ein »Dies irae« übergeht. Letzteres, im Sopran gesungen auf das *b-a-c-h*-Motiv, beschließt nach etwa 90 Minuten die Oper – durch einen solchen ›Autorenkommentar‹ wird dem Missverständnis einer Glorifizierung von Krieg und Vernichtung vorgebeugt.

Die Inszenierung Berghaus', die – etwa während der sichtbaren Umbaupausen – gleichsam ihr Getriebe zeigt,[16] mithin im Brecht'schen Sinne ihr ›Gemachtsein‹, ihre

[14] Sigrid und Hermann Neef: *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949–1989*, Berlin u.a. 1992, S. 347.

[15] Ebd., S. 345.

[16] In diese Richtung äußerte sich 1985 Gerd Rienäcker: »Da gibt es einen Produktionsvorgang, der einem vorgeführt wird. Nämlich die Bilder entstehen vor unseren Augen, und die Bilder entstehen nicht nur als Ergebnisse, sondern gar die Maschine selbst, die die Bilder herstellt, ist sichtbar, das Getriebe ist zum großen Teil gezeigt.« Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 232,

Künstlichkeit vor dem Publikum nicht verbirgt, war umstritten. Der Regisseurin wurde immer wieder vorgeworfen, dass ihre Arbeiten zu verschlüsselt, zu intellektuell seien; auch in diesem Fall stiegen einige Kritikerinnen und Kritiker der Dresdner Uraufführung innerlich aus: Insbesondere das Auftauchen einer Badewanne im dritten Bild konnten viele nicht nachvollziehen.[17] In der Badewanne liegt Cornet, der sich hier »die Gewalterfahrungen ab- und seine Gefühle und Wünsche freiwaschen konnte«,[18] links daneben ist seine Gedankenstimme zu erkennen. Mögliche Assoziationen an das Gemälde *Der Tod des Marat* von Jacques-Louis David (1793) sind wohl kaum zufällig – Jean Paul Marat, bürgerliches Mitglied des Nationalkonvents, wurde im Nachgang der Französischen Revolution von der Adligen Charlotte Corday ermordet.

Abb. 7: Ausschnitt aus der Inszenierung, 3. Bild; Cornet: Angela Liebold, Gedankenstimme: Annette Jahns

Die meisten Kommentare aber zeugen von Begeisterung, in West wie Ost – nicht nur angesichts der Inszenierung, sondern auch mit Blick auf die Oper selbst sowie ihre Interpretinnen und Interpreten: Laut Friedrich Dieckmann etwa wurde in Dresden »das Erstaunliche Ereignis«, indem sich nämlich »der Umschlag des

Werkstattgespräch zu »Cornet« am 21.9.1985, Bl. 15.

17 In einer Radio-DDR-Sendung von Yvonne Herbert heißt es: »Als der Cornet und seine Gedankenstimme [...] in die Wanne steigen, bin ich ausgestiegen, mochte mir die bizarre Berghaus-Symbolik nicht weiter entschlüsseln. Andere mögen Freude dran empfunden haben.« Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 238, Sendung von Radio DDR am 18.2.1985, Blatt 2. Ernst Krause notierte kurz darauf mit Blick auf Berghaus' Inszenierung: »Es werden Chiffren beschworen, die das Emotionale unterstreichen, exemplifizieren sollen. So auch durch [...] eine ärmliche Badewanne, die jedoch eher ab- als hinlenkt.« Ders.: *Vision von Liebe und Tod als Appell zur Bewahrung des Lebens*, in: *Neues Deutschland* 40/44, 21.2.1985, S. 4.

18 Daniela Reinhold: *Haupt- und Staatsaktionen*, in: *Regie: Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion*, hg. von Irene Bazinger, Berlin 2010, S. 67–75, hier S. 73.

Theaterfernen ins Theatergemäße« vollzog.[19] Dies sei Berghaus und ihrem Team – darunter besagte Dramaturginnen Sigrid Neef und Daniela Reinhold – insbesondere auch durch die Einbeziehung von Tänzerinnen und Tänzern der nahegelegenen Palucca-Schule (verantwortlich: Hanne Wandtke) gelungen, die Berghaus in den 1940er und 50er Jahren einst selbst besuchte.[20]

»[E]in Chorus weißer Traumgeister, wie von William Blake erfunden«,[21] »menschliche Engerlinge«,[22] ein »Gewirr von lemurenhaften und gesichtslosen Wesen«,[23] »weißvermummte Puppenmenschen wie Larven«,[24] um nur einige der Charakterisierungen aus der damaligen Presse herauszugreifen: Diese merkwürdigen Wesen sind fast immer anwesend und definieren dabei den Raum, den Cornet in der Oper erlebt (vgl. Abb. 8–10. Zugleich stellen sie, wie es gedeutet werden könnte, sein Unbewusstes wie auch das archaische kollektive Unbewusste einer verwirrten Menschheit dar, auf einer anderen Ebene schließlich das sich anziehende und abstoßende organische Leben, das in seinen Bewegungen mitunter an Algen erinnert. Die Tänzer, so Neef, »geben szenischen Chorus, Kontrapunkt und Figuration des Geschehens. Sie sind die Realität des Verdrängten, des Unbewußten, aber auch die Realität von Wünschen, Hoffnungen, Ängsten, sie mischen sich ein, wenden [sich] ab, befördern, durchkreuzen«.[25] Erscheint Cornet das Leben wie ein Geschenk, präsentieren sie ihm Blumen (Abb. 9), ist es ihm ein Gefängnis, so erinnern sie skeletthaft an den Tod (aber auch an Fledermäuse, vgl. Abb. 10), und später fallen sie, mit Georg Friedrich Kühn zu sprechen, »wie Lurche« vom Maschendrahtzaun auf den Boden (Abb. 9). In Kühns dramaturgischer Konzeption heißt es: »Die Tänzer haben auf beide Realitätsebenen zu verweisen, sie haben das, was in Musik und Text nur angedeutet ist, sinnlich konkret zu machen.«[26] Gleichzeitig müsse das »Embryonale« in ihrem Wesen sichtbar werden.[27]

---

19 Friedrich Dieckmann: *Die gefesselte Jugend. Rilkes ›Cornet‹ als Oper einer Vision*, in: *Weimarer Beiträge* 32/6 (1986), S. 1028–1032, hier S. 1029.

20 Vgl. hierzu die Beiträge von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Claudia Jeschke in diesem Band.

21 Ebd., S. 1031.

22 Klaus Geitel: *S. Matthus in Dresden: Rilkes ›Cornet‹ als Oper. Glück auf kalten Fliesen*, in: *Die Welt* (West-Berlin), 19.2.1985.

23 Matthias Frede: *Visionen in aufregenden Bildern. ›Cornet‹-Uraufführung von Matthus/Berghaus in der Semperoper – eine empfindsame Antikriegsparabel*, in: *Der Morgen*, 26.2.1985, S. 4.

24 Wolfgang Schreiber: *Traumbilder und Trugbilder. Opernpremieren und ein Liederabend in Dresdens Semper-Oper*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.2.1985.

25 Sigrid Neef: *Das Theater der Ruth Berghaus*, Berlin (Ost) 1989, S. 109.

26 Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 229, 2.

27 Archiv der AdK, Sigrid-Neef-Archiv, 231, 2.

Abbildungen 8–10: Tänzerinnen und Tänzer der Palucca-Schule

Wie eng sich die Inszenierung an das Musikalische bindet, zeigt sich an vielen Stellen – so schrecken die Figuren mitunter beim Einsatz bestimmter Instrumente hoch, und die gewaltige Statur des Spork mit seinen langsamen Bewegungen entspricht präzise dessen gleichsam ›statischer‹ Brutalität auf musikalischer Ebene.[28]

Viel gäbe es noch zu bemerken zu Oper und Inszenierung – vor allem auch zu den Bühnenbildern von Hans Joachim Schlieker, die mit überdimensioniertem Bett, dem Zug (erstes Bild), dem Maschendrahtzaun (zweites Bild) und der Badewanne (drittes Bild) die Extreme von Wärme und Kälte, Heimat und Fremde ausloten und dabei von einer bemerkenswerten Lichtregie in Szene gesetzt werden. Insbesondere das 1977/78 in Westdeutschland erschienene zweibändige Buch *Männerphantasien* von Klaus Theweleit, das anhand von Freikorpsliteratur aus der Zwischenkriegszeit die damals gängigen Frauenbilder unter Soldaten analysiert (Frauen als Mutter, Krankenschwester oder Hure), spielte bei der Konzeption der Inszenierung, wie Daniela Reinhold berichtet, eine bedeutende Rolle. Zitate aus jenem in der DDR auf dem Index stehenden Buch durften jedoch im Programmheft, das von Intendanz und Kulturministerium genehmigt werden musste, nicht abgedruckt werden.[29]

Abschließend sei auf den politisch plakativen Beginn der Inszenierung hingewiesen, welcher die Geburt des Cornet beinhaltet und diesen mit seiner Gedankenstimme als Einheit, nämlich als eine Art siamesischen Zwilling darstellt. Durch den Eisernen Vorhang (des Theaters) wird ein geteiltes Wesen geboren – damit ist *Cornet* eine Deutschland-Metapher: vom Krieg fasziniert und vom Krieg zerstört. Gleichzeitig ist die Spaltung des Ich – im hegelschen Sinne – die Voraussetzung dafür, dass überhaupt etwas ›geschieht‹, dass Geschichte stattfindet, sowohl in der Welt als auch in der Oper. Der folgende Ausschnitt mit einem Kommentar Ruth Berghaus' stammt aus einer Musikklub-Sendung von Radio DDR, aufgenommen am 1. März 1985:

> »Sie haben das ja gesehen, die Aufführung; wir beginnen ja mit einer Art Vorspiel, der Eiserne Vorhang ist unten, und eine elementare Bewegung setzt sich durch, durch die offene Tür des Eisernen Vorhangs, wo nur noch ein zartes Bäumchen kaum noch am Leben ist. Ein Weib sozusagen versucht sich aufzurichten und sich an dem Baum festzuhalten, um also wieder leben zu können, gegen dieses starre Eisentor. Die Introduktion hat uns ermöglicht, […] die Spaltung der Figur des Cornet – der Cornet hat eine Gedankenstimme, also es sind zwei Personen, die eine Figur darstellen – [darzustellen,] indem wir zeigten, der Cornet wird sozusagen geboren, und aus ihm oder hinter ihm erscheint ein zweiter Kopf, also die Gedankenstimme. Sie sagen, dass ich so vielfältige Dinge auf die Szene gebracht hätte; nun kommt das ja natürlich aus der Musik. Also schon wenn Sie den Titel nehmen, Opern-Vision, da fallen Ihnen ja unheimlich viele Begriffe ein, was eine Vision sein kann, und unheimlich viele Gedanken gehen einem durch den Kopf, wenn eine ›Gedankenstimme‹ komponiert ist, und eine Figur real handelt. Und das dann

[28] Vgl. hierzu auch den Filmausschnitt in Noeske: *»Weniger ist nicht möglich in unserem Land«* (Anm. 1).

[29] Reinhold: *Haupt- und Staatsaktionen* (Anm. 18), S. 72f.; »So bildeten schließlich die surrealen Bildwelten von René Magritte und Max Ernst sowie philosophische Überhöhungen von Paul Nizan, Ernst Bloch und Walter Benjamin neben erläuternden Texten zu Rilkes Dichtung und Matthus' Musik das Gerüst des Heftes«. Ebd., S. 74.

auch noch insgesamt als Vision gibt natürlich eine Fülle von Anregungen, und die sind ja auch komponiert. Man muss ja nicht annehmen, dass der ›Blues‹ im ersten Teil […] einfach ein durchgehender ›Blues‹ ist, sondern er wird ja kontrapunktiert durch andere musikalische Formen und Gestalten.
Die Struktur dieser Oper – und die Benennung auch dieser Oper als ›Opernvision‹ ist eine neue – […] braucht neue Mittel. Und wenn man zu feige ist, das zu machen, soll man's lassen. Aber ich kann den Weg, den Matthus gegangen ist, nicht sozusagen weglassen und so tun, als hätte ich es mit einer Oper zu tun, wie wir schon viele hätten. Wir haben hier 'ne neue Oper, und da brauchen wir auch neue theatralische Mittel, um das zu erfüllen, was in der Oper von Matthus und in der Struktur dieser Oper angelegt ist. Unter dem geht es nicht. Es ist sicher das erste Angebot, und es wird sicher noch ein reicheres Angebot vielleicht eines Tages geben, aber wir mussten erstmal alles nehmen, was wir an Kunstformen vom Theater haben, wie wir sie kennen, und wir haben ja die besten Schulen in diesem Land, durch Felsenstein und Brecht, und auf keines der Mittel, die schon da waren, war zu verzichten. Hineingenommen wurde noch – und das ist ja auch die größte Tanzschule hier in der DDR – die Palucca-Schule, die Erfahrungen dieser Kunstform noch hinzugefügt der Bühne, und das muss sein. Weniger ist nicht möglich in unserem Land.«[30]

[30] Otto Zengel: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Eine Opernvision von Siegfried Matthus*, Radio DDR-Musikklub vom 1.3.1985, mit O-Tönen von Ruth Berghaus, Siegfried Matthus, Hartmut Haenchen und Sigrid Neef, Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), SMG4179, 76'47", Ausschnitt: 18'16"–21'43". Mit freundlicher Genehmigung des DRA. Tonbeispiel eingebettet in: Noeske: *»Weniger ist nicht möglich in unserem Land«* (Anm. 1).