

Annette Simonis und Michael Schwarte

Galileo in der Oper Philip Glass und die Entwicklung der wissenschaftlichen Neugier

“Galileo is the personage who has accompanied me in one way or another all my life. When I was a boy, I played at replicating his experiments, and I have reflected at length on his personal drama.”¹ (Philip Glass)

Im Blick auf seine künstlerische Motivation befragt, warum er eigentlich eine Oper über den frühneuzeitlichen Gelehrten Galileo Galilei komponiert habe, bekennt sich Philip Glass zu einem lebensbegleitenden Interesse und einer anhaltenden Faszination durch Galileis Persönlichkeit, die ihn schon seit frühester Kindheit angezogen und zu eigenen Experimenten angeregt habe. Offensichtlich lässt sich Glass' Bewunderung für Galilei auf vielfältige Ursachen zurückführen, nicht zuletzt auf kindliche Neugier und Experimentierfreudigkeit. In der Tat spielen in Glass' Opernkomposition die wissenschaftlich-philosophische Vorstellungskraft und die Kreativität, die den Beruf des Naturwissenschaftlers mit dem des Künstlers verbinden, eine zentrale Rolle. Glass erkundet in seiner Opernkomposition unter anderem, wie die naturwissenschaftliche Neugier, die aufmerksame Beobachtungstätigkeit und konstruktive Hypothesenbildung des Forschers mit dem künstlerischen und ästhetischen Imaginären zusammenhängen und sich wechselseitige Impulse vermitteln können. Diesen Zusammenhang anhand der Figur Galileis beispielhaft auszuloten bildet, wie wir noch sehen werden, das Hauptinteresse des Komponisten. Interessanterweise führt Glass' Galilei-Oper das ruhelose Erkenntnisinteresse des Forschergeists in einer geschickten entwicklungspsychologischen Durchleuchtung, die der Oper als ‚Stück im Stück‘ in Form einer Rückblende eingeschrieben ist, auf eine prägende sowie formative ästhetische Erfahrung im Kindesalter zurück.

Wir möchten in unserem Beitrag im Folgenden der Frage nachgehen, was den amerikanischen Komponisten Philip Glass, Ikone der so genannten ‚minimal music‘,² dazu bewogen haben mag, eine Oper über Galilei zu

¹ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (27.12.2010)

² Vgl. dazu Tim Page: “Dialogue with Philip Glass and Steve Reich (1980)”. In: *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, ed. Richard Kostelanetz, Robert

verfassen und welche dramatischen, musikalischen und ästhetischen Zielsetzungen er dabei im Einzelnen anstrebt bzw. realisiert. Inwiefern, so wäre darüber hinaus zu überlegen, bieten die Musik und die Oper der Gegenwart ein geeignetes Medium für ein zeitgenössisch angemessenes Galilei-Porträt?

Der 1937 in Baltimore geborene Philip Glass, der bis zum 43. Lebensjahr neben seiner kompositorischen Tätigkeit sicherheitshalber noch einen Nebenberuf als Taxifahrer unterhielt,³ hat sich inzwischen als zeitgenössischer Komponist von Opern und oscar-verdächtiger Filmmusik (z.B. zu *Kundun* und *The Hours*) und als bedeutendster Vertreter der „minimal music“ einen Namen gemacht und internationales Ansehen erreicht. Seine Opern werden heute in der Met in New York, in Chicago oder London uraufgeführt. Glass' *Galileo Galilei*, eine Oper in zehn Szenen für Orchester und Solisten, entstand im Jahr 2001 und erlebte am 24. Juni 2002 im Goodman Theatre in Chicago ihre Premiere. Noch im November desselben Jahres wurde sie im *Barbican Theatre* in London gespielt. Die deutschsprachige Erstaufführung erfolgte im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig am 18. Dezember 2004. Das Libretto zu jener achtzehnten Oper des Komponisten wurde von Mary Zimmerman (in Zusammenarbeit mit Arnold Weinstein) verfasst.

Glass und Zimmermann geht es in ihrer Galilei-Oper weniger um eine historisch-politische Perspektivierung als vielmehr um die Durchleuchtung einer imaginativen szientifischen Denkbewegung, die sich durch Galileis Lebensgeschichte und Schaffensperioden hindurch zieht und in kreativer Produktivität ganz unterschiedlichen Typs äußert, in wissenschaftlichen Konstrukten von mathematischer Klarheit und in einer charakteristischen poetischen Bildersprache.

Glass grenzt sich zwar von den politischen Intentionen in Bertolt Brechts Drama *Leben des Galilei* explizit ab, wenn er bemerkt, seine Oper sei ein sehr lyrisches Stück ohne ideologische Implikationen: "It is a very lyrical opera, not ideological or political like the work of Bertolt Brecht. It shows all of the personal drama of the first modern scientist who decides to observe the world and to drag science out of the purely theoretical sphere into the practical one."⁴ Allerdings nimmt der amerikanische Komponist in struktureller Hinsicht durchaus Aspekte von Brechts epischem Theater auf, indem er eine Folge von locker verbundenen Szenen entwirft, welche

Flemming. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1999, p. 46–50.

³ Vgl. das aufschlussreiche Interview mit Philip Glass: „Wir übertreiben, weil uns das Spaß macht. Komponist Philip Glass über das Komponieren, das Schreiben, über Hollywood-Komponisten, die nichts erfinden und über seinen Taxischein.“ <http://planet-interview.de/leseansicht/index.php?id=460&fs=true> (27.12.2010)

⁴ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (27.12.2011)

Schlüssel-Episoden aus dem Leben Galileis vorstellen. Das Besondere von Glass' Galilei-Oper besteht darin, dass sie Erinnerungsbilder aus der Retrospektive des alten, bereits erblindeten Wissenschaftlers entwirft und somit einen durchgängig analytischen Aufbau aufweist.

Obwohl Glass eine offensichtliche politische Grundierung seiner Oper ablehnt, räumt er durchaus die bleibende Aktualität von Galileis Dilemma als Naturwissenschaftler im Konflikt mit der zeitgenössischen Kirche und Theologie ein, ein Spannungsfeld zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und Ethik, das sich auch gegenwärtig kontrovers gestaltet: "[...] today he [Galilei] is a highly topical figure. Scientific discoveries, such as cloning, involve moral decisions, and as such open the way once more to the interference of religious authorities."⁵ Mit Galilei hat der Komponist die Lebensgeschichte einer Zentralfigur der frühen Neuzeit gewählt, deren Person und Ideen bis in die Gegenwart Gegenstand intensiver kultureller Verhandlungen und Kontroversen sind.⁶

Glass' Opern weisen größtenteils als Ausgangspunkt eine solche biographische Dimension auf und gehen zugleich über das rein biographische Interesse hinaus, insofern der Komponist sich nicht allein mit der historischen Persönlichkeit beschäftigt, sondern sich vielmehr am Beispiel des berühmten Forschers mit der Genese neuer Weltentwürfe, religiöser Empfindungen und wissenschaftlicher Erfahrungen überhaupt auseinandersetzt. Glass' bevorzugte Protagonisten sind nicht von ungefähr Erfinder, Entdecker, Naturwissenschaftler, Religionsgründer, berühmte Reisende und Begründer neuer Weltbilder. Neben Mahatma Gandhi (*Satyagraha*, 1980) und Pharaoh Echnaton / Akhnaten (*Akhnaten*, 1983) begegnet man in seinen Opern Albert Einstein (*Einstein on the Beach*, 1976), Christoph Columbus (*The Voyage*, 1992) und Vasco da Gama (*White Raven*). Mit seinen Werken über Albert Einstein (1976), Galileo Galilei (2002) und Johannes Kepler (2009) hat Glass zudem ein Triptychon der Naturwissenschaftler-Opern geschaffen, die jeweils recht unterschiedliche Akzente setzen. Während das groß angelegte Bühnenwerk *Einstein on the Beach*, das für ein musikalisches Ensemble, Sänger und Tänzer geschaffen wurde und Glass zum internationalen Durchbruch als Opernkomponist verhalf,⁷ fast fünf Stunden in Anspruch nimmt, zeichnet sich *Galileo Galilei* durch ein wesentlich kleineres Format und einen intimeren Charakter aus.

⁵ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (27.12.2011)

⁶ Vgl. beispielsweise die Ansprache von Papst Johannes-Paul II. zur Rehabilitierung Galileis an die Päpstliche Akademie der Wissenschaften am 31. Oktober 1992, abgedruckt in: *L'Osservatore Romano*, 1.11.1992.

⁷ Vgl. Elke Geyer: Philip Glass' Operntrilogie: *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* und *Akhnaten*. <http://www.suite101.de/content/der-filmmusik-und-opernkomponist-philip-glass-a67496> (27.12.2011)

Die Galilei-Oper umfasst lediglich einen Akt, der sich aus zehn Szenen oder Bildern zusammensetzt, die Galileis Lebensgeschichte aus dem erinnernden Rückblick erzählen und sich immer weiter an die Kindheit des Wissenschaftlers herantasten. Es ist dabei besonders aufschlussreich zu beobachten, wie die individuelle Erinnerung und das kulturelle Gedächtnis aus der Perspektive der heutigen Zuschauer bzw. Zuhörer konvergieren. Denn viele der präsentierten Ereignisse sind zugleich Schlüsselmomente in der Biographie und Entwicklung der Hauptfigur sowie, mentalitätsgeschichtlich gesehen, entscheidende Daten, die unser neuzeitliches Weltbild geprägt haben. Das Opernlibretto greift auf Briefe und Schriften von Galilei und auf die Korrespondenzen seiner Familie zurück und bezieht zudem weitere historische Dokumente mit ein. Wie schon die Einstein-Oper präsentiert auch Glass' *Galilei* keinen geschlossenen Handlungszusammenhang, um stattdessen eine Auswahl assoziativ verknüpfter Erinnerungsbilder vorzustellen, die in umgekehrter Chronologie immer weiter in Galileis Vergangenheit zurückreichen. Die Reise in die Vergangenheit bildet zugleich eine Reise ins Innere der eigenen Psyche, die es dem anfänglich von Selbstzweifeln zerrissenen und verbitterten Protagonisten ermöglicht, das mit dem erzwungenen Widerruf seines heliozentrischen Weltbilds verbundene intellektuelle und seelische Dilemma zu lösen.

Galileo selbst figuriert dabei als eine visionäre Gestalt, als blinder Seher, der in der ersten Szene als alter Mann auftritt und schließlich eine mythologische Ausstrahlung gewinnt. Durch die rückblickende Konstruktion des Operngeschehens werden die Zuschauer bzw. Zuhörer von Anfang an in die Gedanken Galileis hinein genommen und intime Zeugen seiner Imagination, seines wissenschaftlichen Denkens und seiner religiösen Einstellung.

Was die Wahl des Motivs von Galileis Erblindung als Ausgangspunkt des Operngeschehens angeht, so erläutert Philip Glass diesbezüglich, ihn habe die Tatsache beeindruckt, dass Galilei sein Leben als Blinder beendet habe und dass ihn dies unweigerlich dazu geführt haben müsse, die einzelnen Stationen seines Lebens in seiner Erinnerung wiederholt zu durchlaufen: "I have always been impressed by the fact that Galileo concluded his earthly existence as a blind man. Undoubtedly, this led him repeatedly to relive all the stages of his life in his imagination."⁸

Noch in anderer Hinsicht erweist sich das Bild des blinden Galileo Galilei als eine prägnante poetische Metapher. Wie Mary Zimmermann berichtet, rief das Wissen um die historische Tatsache der Erblindung des alten Galileo in Philip Glass das Vorstellungsbild eines vor seinem Teleskop sitzenden alten Manns hervor, das den Komponisten hartnäckig beschäftigte: "Philip was transfixed by the idea of Galileo becoming blind, and he

⁸ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (7.12.2011)

had a picture in his head of this blind man sitting next to a telescope.”⁹ Was Glass offenbar an dem imaginierten Bild faszinierte, ist die darin sich andeutende Idee, Galileo habe seine wegweisenden Entdeckungen und Berechnungen über den Verlauf der Himmelskörper hauptsächlich durch die Kraft seiner aktiven inneren Wahrnehmung und Imagination erschließen können.

Galileo erscheint in der Oper bezeichnenderweise in einer dreifachen Rolle, entsprechend dem bekannten Topos der drei Lebensalter des Menschen: als blinder Greis, der an seine Zeit als aktiver Forscher und an seine Jugend zurückdenkt, als junger Mann, der sich experimentierend und denkend neue Gedankengebäude erschließt, und als (stummes) beobachtendes Kind, als achtjähriger Junge, der in der letzten Szene staunend einer Operninszenierung seines Vaters Vincenzo Galilei beiwohnt. Jene „Oper in der Oper“, die von dem antiken mythischen Jäger Orion und von Eos, der Göttin der Morgenröte, handelt, bildet nicht zufällig den abschließenden Höhepunkt und einen besonders geschickten Kunstgriff des Werks.

Die mythologische Vorlage enthält ebenfalls die Momente der willkürlichen Bestrafung, Blendung bzw. Erblindung, Rettung und Überhöhung, die in Glass' Galilei-Oper zentrale Motive und Handlungselemente bilden. In der griechischen Mythologie verliebten sich der Jäger Orion und Merope ineinander, aber der Vater Meropes, Oenopion, stimmte der Vermählung der beiden nicht zu und stach Orion die Augen aus, nachdem er ihn mit Wein betrunken gemacht hatte. Mit Hilfe des Gottes Hephaistos gelang es Eos, der Göttin der Morgenröte, jedoch, Orions Sehkraft wiederherzustellen, indem letzterer zum Sonnenaufgang geführt wurde. Eos verliebte sich in den Geheilten, als er auf der Insel Delos weilte. Doch aus Eifersucht wurde Orion von Artemis mit Pfeilen getötet. Später versetzte Artemis den Jäger Orion indes aus Reue als leuchtendes Gestirn an den Himmel.¹⁰ Nicht von ungefähr gilt Orion als eines der schönsten Sternbilder, die am nächtlichen Himmel zu sehen sind. Der mythologische Stoff stellt in verschlüsselter Form zugleich diejenigen Versatzstücke bereit, aus deren Rekombination und symbolischer Übertragung Galileis Faszination für die Sonnenbewegung und die Himmelskörper sowie seine zeitgenössisch präkäre, wissenschaftliche Leidenschaft hervorgehen.

⁹ Rachel Halliburton: “Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.” *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

¹⁰ Vgl. Catherine Lochin: “Orion”. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Band VII, Zürich/München 1994, S. 78–80. Siehe ferner Robert Muth: Orion. In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Supplementband XI, Stuttgart 1968, Sp. 1300–1303 und Wolfgang Schadewaldt: *Die Sternsagen der Griechen*. Frankfurt 1956.

Auf einer gleichsam metadramatischen Ebene werden in der „Oper in der Oper“ abschließend die Fäden der bisherigen dramatischen Entwicklung zusammengezogen und gebündelt. Das schauende Kind antizipiert durch seine unvoreingenommene Beobachtungsgabe und kindliche Neugier die späteren bahnbrechenden Entdeckungen des Naturwissenschaftlers. Zugleich wird in der Konstellation des ‚Spiels im Spiel‘ die Kunst, hier die musikalisch-theatralische Opernform, als eine wichtige Antizipation und als quasi notwendiges Komplement der wissenschaftlichen Erkenntnisform offenbart. Somit erfolgt ein aufschlussreicher Brückenschlag zwischen *scientia* und *ars*, den beiden Polen jenes Spannungsfelds, die auch in den anderen Szenen für den Protagonisten und seine Weltanschauung bedeutungsvoll erscheinen.¹¹

Auch der mythologische Inhalt der Oper Vincenzo Galileis ist bezeichnend: Die sagenhafte Gestalt des Orion, der zugleich als mythischer Jäger und als Sternbild vertraut ist, lässt eine Identifikation mit Galileo Galilei selbst zu, insofern es zwischen den männlichen Hauptfiguren der ineinander verschachtelten Opern eine latente Korrespondenz, ein interessantes Spiegelverhältnis gibt. Durch die kindliche Zuschauerrolle kommt in der letzten Szene zudem ein entscheidendes Moment der Empathie zwischen dem jungen Galileo und dem gespielten Orion zum Ausdruck, der Teil der Fiktion in der Fiktion ist. Die Aufmerksamkeit des Jungen in der innerfiktiven Beobachterrolle konzentriert sich auf die Geschichte des blinden Orion, dessen strahlendes Gestirn am Himmel die Überhöhung von Galileis Forscherpersönlichkeit vorwegnimmt.

Zugleich äußert sich in der Begegnung zwischen Vater und Sohn, zwischen Musiker und Astronom, eine wichtige untergründige Affinität. Es handelt sich um eine Referenz auf die beiden Künsten gleichermaßen zugrunde liegenden und sinngebenden harmonikal-mathematischen Gesetzmäßigkeiten („*harmonia mundi*“). Das Staunen des Kindes „*watching an opera about the Sun, Moon and stars*“¹² antizipiert zugleich sein späteres astronomisches Interesse, das – so die Suggestion – durch die Themenwahl der Himmelskörper und ihrer mythologischen Ursprünge in Vincenzos Oper geweckt wurde. So wird deutlich, dass die letzte Szene eine

¹¹ Vgl. auch die erhellenden Reflexionen auf Glass Website: “It explores his religiosity as well as his break with the church, and expands into the greater, oscillating relationship of science to both religion and art, reaching its end with Galileo – as an infant – watching an opera composed by his father.” Zitiert nach: http://www.oregonlive.com/performance/index.ssf/2010/11/portland_opera_to_perform_oper.html (7.12.2011)

¹² Rachel Halliburton: “Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.” *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

Schlüsselszene in der Entwicklung des Kindes bildet, die Keimzelle des späteren Forschungsimpulses. Eine solche entwicklungspsychologische Begründung von Galileis wissenschaftlicher Neugier und Motivation ist nicht zuletzt insofern für Glass' und Zimmermans Interpretation der Galilei-Figur relevant, als die beiden dem Forscher kein rein rationales Verhältnis zur Astronomie zuschreiben. Vielmehr sei Galileos Beziehung zur Wissenschaft durch eine große „Leidenschaft“ für den Gegenstand und das Schlüsselmoment der „Verzauberung“ geprägt. „I think that Galileo has mistakenly been made an icon of rationality because of his conflict with the church,“ sagte Zimmerman in einem Interview, „but I wanted to capture the great passion in his science – the fact that his groundbreaking theories were simultaneously influenced by an enchantment about the world. That was all connected to his religion.“¹³ Jener Aspekt der Verzauberung („enchantment“) angesichts der (wissenschaftlichen) Weltwahrnehmung umfasst, wie die Librettistin andeutet, eine religiöse Dimension, wobei als ein weiterer Aspekt eine ästhetische Komponente hinzukommt. Das „Stauen“ angesichts der Himmelskörper impliziert nämlich auch eine spezifische Ästhetik des Erhabenen, die sich als Movens und roter Faden durch die Galileo-Oper hindurch zieht. Der ästhetische Gesichtspunkt des Sublimen, der Galileis Erfahrung bei der Beobachtung der Naturphänomene und Himmelskörper kennzeichnet, wurde in der Braunschweiger Aufführung im Dezember 2004 durch das Bühnenbild eindrucksvoll evoziert und versinnbildlicht. Das Eingangstableau in der Eröffnungsszene zeigte Galilei als alten Mann vor einer riesenhaften Sonnenkugel. Das „erblindete Genie“ bewegt sich hier als kleine Figur „vor dem leuchtenden Riesensball“, während dieser sich dreht und auf Galileo Galilei zu rollt, der fragend, erschüttert, seine Arme hebt.¹⁴

Der historische Vincenzo Galilei war übrigens in der Tat ein angesehener Komponist und Mitglied der Florentiner Camerata, aus der die Erfindung der Monodie und der Gattung Oper hervorgingen.¹⁵ Von einem eigenen Operschaffen Vincenzos ist indes nichts bekannt, so dass es sich hier

¹³ Rachel Halliburton: „Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.“ *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

¹⁴ Vgl. die pfiffige Besprechung der deutschen Uraufführung von Harald Likus: Physik-Nachhilfe für Opernfreunde. Deutsche Erstaufführung von Philip Glass' *Galileo Galilei* am Staatstheater Braunschweig. Braunschweiger Zeitung, 20. Dezember 2004. <http://archiv.staatstheater-braunschweig.info/modules.php?op=modload&name=News&file=index&catid=1&topic=&allstories=1> (7.12.2011).

¹⁵ Vgl. auch Cordula Engelbert: Philip Glass und sein Galileo Galilei. In: Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 10–11.

offenbar um eine – genial erfundene – fiktive Zutat von Librettistin und Komponist handelt – auch wenn Mary Zimmerman den völlig fiktiven Status der eingebetteten Oper kaschiert, indem sie auf eine angebliche apokryphe Quelle verweist, die Vincenzo Galilei als Erfinder der frühneuzeitlichen Oper nenne.¹⁶

Glass' Oper entfaltet sich in einem Bilderbogen von zehn suggestiven Szenen,¹⁷ beginnend mit einem monologischen „opening song“ des alten, erblindeten Galileo im Prozess der Erinnerung und introspektiven Wiederholung von autobiographischen Schlüsselerfahrungen.

In der zweiten Szene erfolgt die „Recantation“, in der die Würdenträger der katholischen Kirche und der Pabst Galileo ermahnen und wegen seiner heliozentrischen Weltanschauung tadeln. Galileo wird bei seinem Widerruf auf den Knien vor drei Kardinälen gezeigt. In der dritten Szene „Pears“ / „Birnen“ sendet Marie Celeste, Galileos Tochter ihrem Vater liebevolle Briefe mit Gaben aus ihrem Klostergarten. In der vierten Szene, der Gerichtsszene muss Galileo sich gegenüber dem Inquisitionstribunal, den Kardinälen der katholischen Kirche verantworten und zu Thesen aus seiner Schrift „Dialogue Concerning the Two Chief Systems of the World“ Stellung nehmen. In der fünften Szene wird der alte Galilei durch einen jüngeren Schauspieler / Sänger ersetzt und wird beim Verfassen seines „Dialogue Concerning the Two Chief Systems of the World“ gezeigt. Währenddessen treten auch die Charaktere auf, mit denen er seine Theorien diskutiert hatte. In Szene 6, „Incline Plane“ geht es um die Experimente und Versuchsanordnungen auf der schiefen Ebene, die Galileo zu seinen revolutionären Entdeckungen und Theorien geführt haben. In Szene 7, „A Walk in the Garden“ / „Ein Spaziergang im Garten“ wird Galileo mit seinem Freund Kardinal Barberini in idyllischer Gartenatmosphäre gezeigt, während die beiden Galileos neues Buch diskutieren. In Szene 8, „Lamps“, sieht man wie Galileo, während er mit seiner Tochter bezeichnenderweise eine Messe besucht, eine schwingende Lampe beobachtet und Maria Celeste die physi-

¹⁶ Vgl. ihre Aussage: „I found out from our conductor that Galileo's father, Vincenzo Galilei, was a famous composer, apocryphally credited with having invented the opera, Zimmerman says. So I felt we should go back to a point where Galileo is seen as a little boy, watching an opera by his father about the Sun, Moon and stars.“ (Rachel Halliburton: „Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.“ *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html>. 7.12.2011)

¹⁷ Zum Szenenverlauf vgl. auch: http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=1756, Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, passim, und [http://en.wikipedia.org/wiki/Galileo_Galilei_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Galileo_Galilei_(opera))

kalischen Theorien der Pendelbewegungen erklärt. In Szene 9 präsentiert Galileo seine Erfindung des Teleskops in Anwesenheit der Herzogin, die seinen Vater Vincenzo kannte. Er erinnert sich mit ihr an einen gemeinsamen frühen Opernbesuch, der in der nächsten und letzten Szene vorgestellt wird.

Zimmermann und Glass zeigen einen Galilei, für den die szientifische *curiositas* und die religiöse Erkenntnis nicht nur miteinander vereinbar sind, sondern letztlich in einer einzigen Tendenz zusammenfallen, da die Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten des Universums den Menschen zugleich wertvolle Einblicke in die rätselhaften Zusammenhänge von Gottes Schöpfung erlauben. Eine solche Interpretation von Galileis wissenschaftlicher und religiöser Motivation, wie sie dem Komponisten und der Librettistin vorschwebt, erscheint im Ganzen nicht zu weit hergeholt. Man denke nur an Galileis viel zitiertes Diktum, die Mathematik sei das Alphabet, mittels dessen Gott das Universum geschaffen habe. Man erinnere sich auch an die „*harmonia mundi*“ als harmonikale Gesetzmässigkeit der Welt gemäß den Pythagoräern.

In der Figurenrede Galileis gestaltet sich das Verhältnis zwischen Glauben und Erkenntnis zunächst paradox. Eingangs wird der gealterte, blinde Galilei von tiefgreifenden Selbstzweifeln geplagt, die sich in Fragen und paradoxen Formulierungen im Stil der Selbstanklage äußern: „All die Jahre versuchte ich das All zu begreifen. Ich sah nur noch zu den Sternen hinauf und versäumte die Erde hier unten.“ Dabei bedient sich Galilei einer interessanten Raummethapher, die zwischen dem Makrokosmos des Universums und dem Mikrokosmos des menschlichen Körpers vermittelt: „Die Welt ist klein geworden: der Himmel, die Erde, das Universum, was durch meine Entdeckungen hundertmal größer erschien, als die Gelehrten früherer Zeiten wohl jemals für möglich hielten. Von alldem bleibt mir nur ein kleiner Raum, mir bleibt nur noch mein eigener Körper, so langsam, so schwer und schwach.“¹⁸

Von der Erfahrung einer solchen Verengung des Raums berichtet auch der historische Galilei in einem Brief an Elia Diodati am 2. Januar 1638.¹⁹ Wie die Librettistin Mary Zimmerman erläutert, begreift Galilei jenen Verlust der Sehkraft und die damit einhergehende, zunehmende Verengung seiner Raumerfahrung zu Beginn der Oper – wie auch in den überlieferten histo-

¹⁸ Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass' Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

¹⁹ Vgl. Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass' Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

rischen Briefen – als eine Art göttliches Urteil: “This individual who transformed our way of seeing talks about his loss of sight in his letters as if it were a judgement upon him at the end of his life.”²⁰

Der fiktive Galilei gewinnt durch den Verlust des Augenlichts indessen die besondere Gabe des „durch die Zeit Sehens“, die ihm im Verlauf der Oper eine präzise Wahrnehmung im erinnernden Rückblick und, damit verbunden, eine angemessene Selbstanalyse ermöglichen wird: „Ich kann nichts mehr sehen, bis auf das, was früher war. Sehe nur durch die Zeit.“²¹ Bezeichnenderweise kulminiert Galileis Monolog in der ersten Szene in einer Reihe von rätselhaft formulierten Fragen, die in naturwissenschaftlicher Manier nach einer Kausalbeziehung suchen, um den tieferen Grund für die Erblindung aufzudecken. Dabei hält die Figurenrede die Entscheidung darüber geschickt in der Schwebe, ob der Widerruf seiner wissenschaftlichen Entdeckungen im Angesicht der Inquisition ein Vergehen war oder sein mangelnder Respekt gegenüber der Kirche und dem institutionalisierten Christentum: „Ich weiß noch, dass ich kniete und log. Zu Recht? Zu Unrecht? Bin ich blind, weil ich kniete und log? Oder weil ich nicht lange genug kniete?“²² Beide Annahmen werden durch die imaginäre Reise in die Vergangenheit und in die Kindheit letztlich gleichermaßen falsifiziert, so dass die Selbstanklage und die Schuldfrage negiert werden.

Schließlich decken die kindliche Bewunderung und die intensive ästhetische Erfahrung des Jungen in der Orion-Oper nicht nur die psychogenetische Grundmotivation der wissenschaftlichen Tätigkeit auf, sondern sie liefern auch die tiefere Begründung and Legitimation für den wissenschaftlichen Forscherdrang, der im Kindheitserleben verankert ist und somit zweifellos eine nicht zu leugnende anthropologische Disposition darstellt. Die Vorstellung einer solchen anthropologischen Verankerung und Legitimierung der (wissenschaftlichen) Neugierde war auch den frühneuzeitlichen Zeitgenossen Galileis nicht ganz fremd. Schon der englische Philosoph Thomas Hobbes hat der wissenschaftlichen Neugier (*curiosity*), die den jeweiligen Ursachen, dem Wie und Warum der Dinge auf den Grund

²⁰ Rachel Halliburton: “Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.” *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

²¹ Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass’ Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

²² Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass’ Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

geht, einen hohen Stellenwert beigemessen,²³ nicht zuletzt insofern, als er in ihr eine genuin menschliche Eigenschaft zu erkennen glaubt, die den Menschen vom Tier unterscheidet.²⁴ Ferner haben nicht nur Künstler wie Glass, sondern auch namhafte Philosophen eine grundsätzliche Affinität zwischen wissenschaftlicher Hypothesenbildung und ästhetischen bzw. fiktiven Entwürfen entdeckt. Der wissenschaftliche Vorgriff ins Unbekannte, Dunkle berührt auch in Blumenbergs Abhandlung „Die Legitimität der Neuzeit.“ (Frankfurt am Main 1999), insbesondere in Teil III: „Der Prozeß der theoretischen Neugierde“ immer wieder ästhetische Gestaltungsformen und greift nicht von ungefähr häufig auf fiktionale Darstellungsmöglichkeiten wie zum Beispiel die Utopie zurück. So ergibt sich bei Blumenberg wie in Glass' Galilei-Oper eine fließende Grenze, ein fast unmerklicher Übergang zwischen dem ästhetischen Gestaltungsdrang und der wissenschaftlichen Erkenntnissuche des (frühneuzeitlichen) Menschen: „Es ist genau dieser Punkt der Exploration, oder, wenn man so will, des Erträumens von möglichen Gestalten des Wissens, an dem die Selbstreflexion des Willens zum Wissen notwendig fiktiv werden muss. Sie erkundet ihre eigenen Wege in Form von Szenarien, Figuren und Narrativen; indem sie sich erfindet, was sie noch nicht weiß, aber wissen könnte, wird die theoretische Neugierde zur Literatur.“²⁵

In musikalischer Hinsicht bedient sich Glass in seiner Galilei-Oper sehr geschickt der Grundprinzipien von ‚minimal music‘,²⁶ indem er auf große theatralische Effekte ebenso verzichtet wie auf rezeptionsästhetische Störungsmomente. Im Gegensatz zu Brecht vermeidet er in seiner Komposition bewusst Verfremdungseffekte und distanzierende Faktoren, die die ästhetische Illusion brechen und die Empathie der Zuschauer stören könn-

²³ Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan*, trans. Edward Curley, Indianapolis: Hackett, 1994, iii,5, 13.7. Vgl. auch ebd., vi, 35; 31.

²⁴ Vgl. diesbezüglich ausführlich D.D. Raphael: Hobbes: *Morals and Politics*. London, New York: Routledge 2003, S. 46.

²⁵ Eva Horn: „Abwege der Forschung. Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau)“, in: Eva Horn, Bettine Menke (Hrsg.): *Literatur als Philosophie- Philosophie als Literatur*. München: Fink 2006, S. 153–171.

²⁶ Zu dieser Musikkonzeption und -strömung vgl. die einführende Studie von Fabian R. Lovisa: *Minimal Music: Entwicklung, Komponisten, Werke*. Darmstadt 1996. Vgl. auch Ulrich Linke: *Minimal music: Dimensionen eines Begriffs*. Essen 1997. Vgl. ferner Ivanka Stoianova: *Warum ist das Leichte schwer? Apropos Minimal Music*; in: *Musica* 36. Jg. 1982, S. 512–517 und Dean Paul Suzuki, „Minimal Music: Its Evolution as Seen in the Works of Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, and La Monte Young,“ Ph.D. diss., University of Southern California 1991.

ten.²⁷ Denn ihm ist gerade daran gelegen, eine kontinuierliche innere Bewegung, den in die individuelle Vergangenheit zurücklaufenden Erinnerungsvorgang des Protagonisten, zu gestalten und ästhetisch zu modellieren, um die Zuschauer daran partizipieren zu lassen. Dieser Prozess kongruiert mit der Fluktuation einer sich ständig bewegenden minimalistischen Kompositionsweise. Die sukzessiven Bilderfolgen gleiten wie die innere Denkbewegung, der Fluss der Erinnerung, der dem linearen Zeitverlauf gegenläufig ist. Die melodischen Strukturen der ‚minimal music‘ sind geradezu prädestiniert einen kontinuierlichen Fluxus und Gedankenstrom zu evozieren, da sie durch ein Wechselspiel von fortlaufenden Wiederholungsfiguren²⁸ und ihrer minimalen Variationen gekennzeichnet sind. Wir haben es zwar mit relativ gleichmäßigen, bisweilen ritualistisch anmutenden Klangformeln zu tun, die jedoch durchaus Überraschungsmomente zulassen.²⁹

Zugrunde liegt ein Konstruktionsprinzip der Aneinanderreihung melodischer, rhythmischer oder harmonischer Muster (*patterns*) innerhalb einer tonalen Musiksprache mit vielen Konsonanzen.³⁰ Durch Hinzufügen einzelner Noten zu den ‚patterns‘ werden diese in ihrer rhythmischen Struktur allerdings fortwährend verändert, so dass es zu fast unmerklichen Überlagerungen oder subtilen Akzentverschiebungen innerhalb eines

²⁷ Vgl. diesbezüglich die aufschlussreiche Aussage der Librettistin: „Glass’s score for Galileo Galilei is possibly his most melodic. ‘We’ve gone through 50 solid years of difficult music,’ he explains, ‘and I didn’t want to make the music an obstacle. The issue here is not being on the cutting edge – I think that the beauty of the singing and the simple materials that we use provoke enough interest of their own.’“ (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html>, 7.12.2011)

²⁸ Vgl. den vielsagenden Untertitel der Opernkritik von Keith Potter angesichts der Londoner Uraufführung: „Galileo Galilei, Barbican Theatre, London. Elegant repetition in the Glass house.“ *The Independent*. 9. November 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/galileo-galilei-barbican-theatre-london-603448.html>. (7.12.2011)

²⁹ Michael McDonagh notiert scharfsinnig im Blick auf die New Yorker Inszenierung der Galilei-Oper: „And the music? Well, it obviously sounds like Glass, and why shouldn’t it? We don’t, after all, expect Mozart to sound like Debussy, so why should Glass not sound like Glass? And to anybody who’s really (*italics*) listening to the music it’s obvious that Glass changes his sound from piece to piece, and that’s exactly what he’s done here. There were lots of surprises – not shocks or jolts – but surprises nonetheless in this chamber opera for 14 players.“ Michael McDonagh: „Philip Glass – Galileo Galilei. BAM Howard Gilman Opera House, Brooklyn, New York. EOS Orchestra, William Lumpkin, guest conductor. 14 October 2002.“ <http://www.classical-music-review.org/reviews/Galileo.html>. (7.12.2011).

³⁰ Vgl. auch Florian Schulte: Minimal music, Philip Glass und seine Oper *Orphée*. <http://www.fschulte.de/glass/einleit.html>. (7.12.2011).

Klanggebildes kommt,³¹ die vom Zuhörer nicht nur eine konzentrierte Aufmerksamkeit verlangen, sondern ihn auch in den Fluss des unmerklich sich modifizierenden Lebens und Wandels eintauchen. Kaum verwunderlich erscheint somit, dass die *minimal music* innerhalb des Operngrenzes mit einem gewandelten Zeitbegriff einhergeht. Glass ist darin an den andersartigen Strukturen der außereuropäischen Musik, etwa derjenigen Asiens orientiert, die im Gegensatz zur europäischen Mentalität die Zeit nicht unterteilt, sondern sie additiv aus kontinuierlichen Bögen zusammensetzt.³² Durch die asiatische und indische Musik inspiriert, entwickelt Glass eine neuartige Zeitkonzeption, die sich aus kleinen, sich graduell summierenden Einheiten entfaltet.³³

Suggestieren die musikalischen *pattern* in ihrer nahezu gleichförmigen Bewegung zunächst ein ungebrochenes zeitliches Kontinuum, so setzen die variierenden Modellierungen der Komposition Akzente und bewirken feine Nuancierungen und Verschiebungen. Die melodischen Sequenzen der *minimal music* fungieren in Glass' *Galileo Galilei* als eindrucksvolles Sinnbild und musikalisches Analogon für das Ineinander von Erinnern und Vergessen, das Wechselspiel zwischen der Verdrängung von Erlebnissen ins Unbewusste und der Wiederaufnahme und Aufarbeitung des psychisch Verdrängten.

Zwar mag durch die wiederholende Gleichförmigkeit der Klangmuster einerseits der Eindruck der Monotonie entstehen, der seinen Niederschlag in einigen kritischen Stimmen und ironischen Bemerkungen in der Presse gefunden hat. Es entsteht aber eben auch der Eindruck des sich selbst

³¹ Vgl. ebd. Vgl. zudem Georg Quander: „Vom Minimal zum Maximal: Gedanken zu Satyagraha von Philip Glass“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 143. Jg. 1982, S. 43–46.

³² Vgl. das Programmheft zur europäischen Erstaufführung von Glass' Oper *Orphée* 1993, Weikersheim/Baden-Württemberg. Vgl. auch Georg Quander: „Vom Minimal zum Maximal: Zum Problem der musikalischen Disposition, der Zeitstruktur und der Wirklichkeitsstufen in Philip Glass' Oper *Satyagraha*“, in: *Oper heute. Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 16, Wien, Graz 1985.

³³ Vgl. Glass' eigene Aussage über seinen Kompositionsstil: „Die Idee der additiven Struktur, die ich in meiner Musik entwickelte, entstammt der rhythmischen Struktur der indischen Musik, aber meine Musik klingt ganz anders. Bei der indischen Musik entdeckte ich, daß sie aus viel längeren Einheiten als die westliche besteht und durch Aneinanderreihen kleinerer Einheiten gestaltet ist. Ich begann, kleinere Phrasen zu schreiben, die wiederholt werden sollten und dann zur nächsten Figur weitergehen, so daß sich meine Musik aus der Summe all der kleinen, individuellen melodischen Einheiten ergibt. [...] Dennoch bezieht sich jede Figur auf die nächste, durch Addition oder Subtraktion einer musikalischen Einheit.“ (zit. nach Brigitte Krohn: Philip Glass: *Satyagraha*. Ein Werk der *minimal music*. Hausarbeit zur Staatlichen Prüfung für Musikschullehrer und selbständige Musiklehrer. Düsseldorf 1984. S. 48.)

Identischen und Authentischen. Indessen hat die repetitive Grundstruktur mit ihrer vorsichtigen Modellierung in der Galilei-Oper einen deutlichen funktionalen Aspekt und trägt zu der introspektiven Qualität der evozierten Vorgänge in der Erinnerung und Imagination der Hauptfigur produktiv bei. So ergibt sich ein überzeugendes Zusammenspiel zwischen der musikalischen Gestaltung und dem semantischen Bedeutungszuwachs, der sich von Szene zu Szene vollzieht. Zu Recht resümiert Michael McDonagh angesichts der Brooklyner Aufführung: "The music of Galileo Galilei is tight, cannily constructed, and beautifully paced, and the opera's less than monumental size, could make it attractive to smaller houses, who should be able to cast it without resorting to big names."³⁴

Es ist dabei entscheidend, die musikalische Dimension der Galilei-Oper nicht isoliert zu betrachten, sondern sie in ihrem intermedialen Zusammenspiel mit den dramatischen, theatralen, sprachlichen und inhaltlichen Aspekten des Stücks zu erfahren und zu interpretieren. Denn zweifellos geben die subtilen Nuancierungen ihre jeweiligen Bedeutungsmomente eigentlich erst in Relation zu der dramatischen Entwicklung, den sprachlichen, metaphorischen und theatralen Momenten zu erkennen. Wenn die melodischen Klangfiguren innerhalb des Operngeschehens als grundlegendes Kontinuum für die Verknüpfung der ansonsten isolierten Erinnerungsbilder und -szenen sorgen, setzen die präsentierten Handlungsausschnitte eher prägnante Akzente, wenn nicht gar markante Zäsuren, die den Zuhörer bzw. Zuschauer zu eigenen Deutungen herausfordern. Dabei sind dramatisches Bühnengeschehen bzw. theatrale Bilder und musikalische Komposition durchaus sinnvoll auf einander bezogen und abgestimmt und haben einen kumulativen bedeutungsgenerierenden Effekt.³⁵ So hebt Michael McDonagh in seiner Kritik der Londoner Inszenierung auch die Tatsache positiv hervor, dass Glass in der vierten Szene darauf verzichtet, die

³⁴ Michael McDonagh: "Philip Glass – Galileo Galilei. BAM Howard Gilman Opera House, Brooklyn, New York. EOS Orchestra, William Lumpkin, guest conductor. 14 October 2002." <http://www.classical-music-review.org/reviews/Galileo.html>. (2.12.2011).

³⁵ Vgl. ebd.: "Glass' other solutions to other dramatic problems are just as original. He doesn't, for example, write a 12-tone row to express the terror Galileo must have felt in Scene Four: Inquisition. His music here is suspenseful all right, but written "from the inside" in an entirely different way. The succeeding scene, Dialogue Concerning The Two Chief Systems of The World, is entirely charming, and has the feel of a barcarolle, while the next one, The Inclined Plane, makes its points through carefully planned harmonic and coloristic changes. And speaking of harmonies, the sharply opposed vocal lines for Galileo, his daughter Maria Celeste (soprano Alicia Berneche), and the priest (baritone Andrew McQuery, again) in Scene Eight: Lamps, sounded like they were all in different keys, which succinctly dramatized the conflicts in their world views."

Inquisition in spektakulären musikalischen Effekten darzustellen, um Galileis Schrecken zu schildern. Stattdessen evoziert er zwar durchaus Spannungen, aber in einem ruhigeren und gemäßigten Ton, wie er sich in der *minimal music* gut realisieren lässt. Diese Erkenntnis passt wiederum gut zu dem Umstand, dass es sich bei der betreffenden Szene um ein erinnertes Geschehen, um eine introspektive Wahrnehmung aus der Rückschau des alten Galilei handelt. In der zweiten Szene der „Recantation“ – des Galileischen Widerrufs – wird die Musik sogar geschickt zur Figurencharakterisierung der kirchlichen Würdenträger genutzt, um die ambivalente Rolle sowie pompöse, anmaßende Haltung des Klerus zu verdeutlichen.³⁶ Die Gestaltung der Persona Galileis in der *minimal music* und im Rahmen der retrospektiven Erinnerungskonstellation des Stücks verleiht der Figur und ihrer Problematik einen besonders intimen Charakter, der im Unterschied zu Brechts Dramenheld den Zuschauer zur Empathie und Identifikation einlädt. Indem Glass eine solche Empathie für die Hauptfigur hervorruft, wirkt er dem Brechtschen Verfremdungsmechanismus ebenso entgegen wie der kirchlichen Verfehlung Galileis. Dabei wird das Spannungsfeld zwischen ästhetischer Begeisterung, religiöser Naturerfahrung und wissenschaftlichem Streben nach Erkenntnis eindringlich ausgelotet und facettenreich veranschaulicht. Seitens des Zuhörers werden jene Erfahrungen des Protagonisten dank des musikalischen Kontinuums im minimalistischen Zeitfluss innerlich erlebbar und eindringlich nachvollziehbar.³⁷

³⁶ Vgl. diesbezüglich Michael McDonaghs interessante Detailbeobachtungen: “Scene Two : Recantation, shows Galileo on his knees before three cardinals – 1 (countertenor Mark Crayton), 2 (baritone Gregory Purnhagen), and 3 (baritone Andrew McQuery), as he repudiates his book *Dialogue Concerning The Two Chief Systems of the World – Ptolemaic and Copernican*, which got him into hot water with the Church as well as many philosophers and astronomers. Glass’ music here is both direct and apt – a Renaissance-like fanfare figure in fifths is contrasted with a sinuous modal tune. The vocal entrances of the cardinals are staggered, which makes them sound both forbidding and formal, while the high register writing for countertenor makes cardinal 1’s character come off as pinched *and* pompous.” (Michael McDonagh: “Philip Glass – Galileo Galilei. BAM Howard Gilman Opera House, Brooklyn, New York. EOS Orchestra, William Lumpkin, guest conductor. October 14, 2002.” <http://www.classical-music-review.org/reviews/Galileo.html>)

³⁷ Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung des italienischsprachigen Aufsatzes von Annette Simonis und Michael Schwarte: „Galileo in musica. L’opera del compositore americano Philip Glass.“ In: Piero A. Di Pretoro, Rita Unfer Lukoschik (Hrsg.): *Galileo scienziato, filosofo, scrittore. A quattro secoli dal Sidereus Nuncius. Atti del convegno internazionale di studi presso il Politecnico Federale di Zurigo (=Interkulturelle Begegnungen 8)*. München 2011. S. 175–192.

Komparatistik Online © 2011/12



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de