

Unverkäufliche Leseprobe



Henrik Lauer, Regine Müller
Der kleine Wagnerianer
Zehn Lektionen für Anfänger und
Fortgeschrittene

261 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-64110-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/11392385>

1.
«Weißt du,
was du sahst?»

*Das Wagner'sche «Musikdrama»
als permanente Herausforderung*



Es gehört zu den Ironien rund um sein Werk, dass der Begriff des «Musikdramas», der gemeinhin eng mit diesem verbunden wird, gar nicht von Wagner stammt, sondern von seinem Zeitgenossen Theodor Mundt (1808–1861) – und dass Wagner selbst diesen Begriff später vehement ablehnte. Mundt hatte im Juni 1831 – da war Wagner gerade 18 und, nun ja, Student in Dresden – in den Leipziger *Blättern für literarische Unterhaltung* einen klugen Aufsatz veröffentlicht: «Ueber Oper, Drama und Melodrama in ihrem Verhältniß zu einander und zum Theater». Mit Rossini und seiner Kunst des virtuosen Gesangs, so Mundt, habe die Oper angefangen, das Drama «auf dem Theater zu verdrängen» und zu einer «Modekunst» zu werden. Infolgedessen würden viele Dramatiker zum vermeintlichen Erfolgsrezept musikalischer Begleitung greifen. Ergebnis dieses «Hülferuf(s) der vom Zeitgeschmack verlassenen dramatischen Dichtkunst» sei das Melodram, in dem die Musik leider immer «untergeordneter und bedeutungsloser angewendet» worden sei, so dass man unter einem Melodram gegenwärtig meist nur noch «ein raffiniertes Mordspectakelstück mit möglichstem Criminalschauder» verstehe. Obwohl die Oper «ihrer Natur nach als ein musikalisches Drama zu betrachten» sei, bedürfe es daher eines neuen Begriffes, mittels dessen sie sich von jener «Gattung von musikalischem Drama, in welchem die Musik nur als Intermezzo mitspielte» unterscheiden lasse. Mundt bezieht sich hier wohl auf die Gattung der Schauspielmusik, zur der etwa Beethovens Musik zu Goethes *Egmont* zählt. Diese unterscheidet sich jedoch wesentlich «von der Oper als dem in der Einheit von Dichtkunst und Tonkunst gegründeten Musikdrama».

Die Oper in diesem umfassenden Sinne wieder auf die Höhe

ihrer Möglichkeiten zu bringen, sei «ein ästhetisches Projekt», das «eine zukünftige Umgestaltung der Theaterkunst» erforderlich mache. Das wäre wohl Musik in Wagners Ohren gewesen, wenn er Mundts Text gekannt hätte – was vermutlich nicht der Fall war. Wagners Bühnenwerke als «Musikdramen» zu klassifizieren setzte sich nämlich erst mehr als dreißig Jahre später durch. Weshalb seine knappe Polemik aus dem Jahre 1872 (*Über die Benennung «Musikdrama»*) denn auch recht spitzfindig daherkommt, indem Wagner – grammatikalisch korrekt – mutmaßt, mit diesem Kompositum sei, wenn überhaupt etwas, so doch nur ein «Drama zum Zweck der Musik», ergo «das altgewohnte Opernlibretto» gemeint. Weshalb das «Musikdrama» am Ende nicht mehr sei als ein «bequemes Nest», das jedem «zum Ausbrüten seiner musikalischen Eier bereit liege».

Dabei hätte ein Blick in Mundts Text (der um den Begriff selbst übrigens kein großes Wesen macht) Wagner eine gewisse Nähe ihrer beider Überlegungen erkennen lassen können. Denn Mundt definiert das Drama durch seine «scharf und consequent durchgeführte Dialektik der Handlung». Dagegen bringe es die «lyrische Natur der Musik» mit sich, dass das Musikdrama «diese Handlung zu einem ganz andern Zwecke» auffasse, «nämlich um die der Handlung inwohnende Lyrik daraus hervorzubilden». Weshalb es in der Oper denn auch mehr um «das Phantasiren des Affects, die Musik der Leidenschaft, die Lyrik des Charakters, den in Töne aufgelösten Sinn der Handlung, als den Affect, die Leidenschaft, den Charakter und die Handlung selbst» gehe. Nichts anderes meinte Wagner im Kern, als er 1851 in der umfassendsten seiner «Reformschriften» – *Oper und Drama* – schrieb:

Vor dem dargestellten dramatischen Kunstwerke darf Nichts mehr dem kombinirenden Verstande aufzusuchen übrig bleiben: (...) Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns: so ist es erst, wenn uns das Gefühl

gesagt hat: so muß es sein. Dieß Gefühl wird sich aber nur durch sich selbst verständlich: es versteht keine andere Sprache, als seine eigene. (...) Eine Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn sie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatischen Dichters ist es somit, nicht Handlungen zu erfinden, sondern eine Handlung aus der Nothwendigkeit des Gefühles der Art zu verständlichen, daß wir der Hilfe des Verstandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen.

Das ist etwas umständlich formuliert, aber im Grunde leicht zu verstehen. Nach Tolstois unübertroffen knappem Diktum ist Musik «Stenographie der Gefühle». Am Verstand vorbei – modern gesprochen: über unser vegetatives Nervensystem – löst Musik unmittelbare affektive Reaktionen aus. Auch für Wagner ist es vor allem die Musik, die das im Drama Dargestellte – Handlung, Konflikte, Motive der Protagonisten – dem Zuschauer zur sinnlichen Gewissheit bringt. Hinzutreten dann sämtliche anderen auf die Sinne wirkenden Bühnenkünste: etwa Ausdruck, Bewegung, Kostüm oder Szenerie. Und nur der Affekt, der in die Richtung seines intendierten Gehaltes gelenkt wird, kann dann im Nachgang auch wieder zur rationalen Reflexion des «Dramas» und seiner Gehalte drängen.

Die zentrale Differenz zur (barocken) musikalischen Rhetorik und der dahinter stehenden Affektenlehre liegt denn auch nicht in der grundsätzlichen Suprematie des musikalisch ausgedrückten Gefühls, sondern in zwei anderen Punkten: Erstens darin, dass Wagners Musik sich einer rhetorischen (und das heißt: rationalen) Aufschlüsselung im Sinne halbwegs verbindlicher Relationen zwischen musikalischen Figuren und bestimmten Affekten verweigert. Und zweitens darin, dass Wagner die Ansprache des Gefühls hauptsächlich dem Orchester – wohlgermerkt: einem Orchester, dem er eine völlig neue

Fülle an Klangfarben und -schattierungen entlockt – überantwortet, weniger seinem tendenziell deklamatorischen Gesang.

Aber auch für Wagner kann allein das Gefühl «zur Teilnahme fesseln», wie er in *Oper und Drama* darlegt. Im «vollendetsten Kunstwerke» teile dessen Schöpfer seine Absicht «durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen (...) an die unmittelbarsten Empfängnißorgane des Gefühles, die Sinne», mit. Musik, Handlung und Szene müssten dabei eine «sympathetische Wirkung» hervorbringen. Anders gesagt: Vor das Verstehen setzen Musik und szenische Darstellung eine rational nicht steuerbare Identifikation mit dem Dargestellten. Der Zuschauer wird aus seinen Vorurteilen, aus seinem Alltagsstandpunkt, aus seinem bloßen Meinen über Liebe, Macht, Verrat, Gier – oder was immer sonst im Drama verhandelt wird – herausgerissen und in die ihm zunächst fremde Perspektive des Bühnengeschehens hineingezogen. Wagners ästhetisches Programm: Verfremdung durch Empathie, Erzeugung von Empathie durch kalkulierte Überwältigung. In des Meisters sperriger Syntax:

Aus diesem Mitgeföhle gelangt er ebenso unwillkürlich zum Verständnisse seines eigenen individuellen Wesens, wie er an den Gegenständen und Gegensätzen seines Fühlens und Handelns (...) auch das Wesen dieser Gegensätze erkennen lernte, und zwar dadurch, daß er, durch lebhaftes Sympathie für sein eigenes Bild aus sich herausversetzt, zur unwillkürlichen Teilnahme an dem Fühlen und Handeln auch seiner Gegensätze hingerissen, zur Anerkennung und Gerechtigkeit gegen diese, die nicht mehr seiner Befangenheit im wirklichen Handeln gegenüberstehen, bestimmt wird.

Doch Wagner zielt letztlich nicht auf die willenslose Hingabe seines Publikums, sondern auf dessen geistige Mobilisierung. Wir sollen uns in der Begegnung mit einem Werk mit unserer

Lebenswirklichkeit auseinandersetzen. Und zu dieser zunächst individuellen Lebenswirklichkeit gehören untrennbar deren gesellschaftliche, politische oder ökonomische Rahmenbedingungen. Wenige Komponisten waren so dezidiert politische Künstler wie Richard Wagner. Das schließt das unauslöschliche Schandmal seines Antisemitismus ebenso ein wie irrlichternde Wandlungen seines Weltbildes oder einen immer wieder aufkeimenden Hang zum Opportunismus gegenüber mächtigen Geldgebern. Doch im Grunde seines Herzens blieb Wagner zeitlebens der utopische Anarchist der 1848er Jahre. In seinem Denken, vor allem aber in seiner Kunst sägte er konsequent kritisch an den tragenden Säulen der bürgerlichen Welt: Staat und Macht, Eigentum, Religion, Ehe und Familie. Vor allem der Politikwissenschaftler Udo Bermbach hat das in mehreren seiner Bücher schlüssig dargelegt.

Doch ob man Wagner nun «links» oder «rechts» wendet – der größte Irrtum wäre stets, aus seinen Schriften, gar aus seinen Werken ein «Programm» herauslesen zu wollen. Wagner war kein systematischer Denker, eher ein «synkretistischer Grübler» (Jochen Hörisch), der unterschiedlichste, bisweilen sogar diametral gegensätzliche Quellen und Impulse aufsaugte wie ein Schwamm – und sie in den Dienst seines künstlerischen Schaffens stellte. Kaum ein Komponist hat denn auch derart umfassend und dezidiert über die gesellschaftliche und politische Funktion des (Musik-)Theaters nachgedacht wie Wagner.

Dass ihm reines *L'art pour l'art*, sei es zum Zwecke der Unterhaltung oder der seelischen Erbauung, zutiefst zuwider war, darf als Allgemeinplatz gelten. Dass seine eigenen Werke in vielem als Kinder ihrer Zeit erscheinen, wohl auch. Durchaus nicht als Allgemeinplatz darf dagegen gelten, was heute oft mit dem unscharfen Begriff der «Aktualisierung» bezeichnet wird: dass Wagners Werk zu jeder Zeit auch wieder zum Kind *dieser* Zeit – zum Zeitgenossen – gemacht werden muss. Das

erreicht man sicher nicht dadurch, dass vorzugsweise Bärenfelle gegen Designermöbel, Flügelhelme gegen Bauhelme oder Schwerter gegen Smartphones ausgetauscht werden. Noch weniger erreicht man es allerdings, wenn man sich in Wagners Musikdramen an der Musik berauscht, das Drama Drama sein lässt – und alles Missfallen einer ach so furchtbar «modernen» Regie in die Schuhe schiebt. Wir erreichen es, wenn wir die Probleme, die in Wagners Werk verhandelt werden, als Probleme unserer jeweils eigenen Zeit verstehen – und damit vielleicht zugleich besser verstehbar machen. «Das absolute Kunstwerk», schrieb Wagner 1851 in seiner *Mitteilung an meine Freunde*, «das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, – ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie.»

Als Musikdramatiker ist Wagner daher von im Wortsinne radikaler Konsequenz: Er stellt die Grundwidersprüche seiner Epoche in seinem Werk gnadenlos aus und analysiert sie mit erstaunlich scharfem Blick. Und er versetzt die Hörer seiner Musik in einen emotionalen Furor, der jegliche Gleichgültigkeit gegenüber dem, «was Du sahst», im Grunde verbietet. Es gibt Menschen, die wenden sich angesichts der überwältigenden Macht von Wagners Flötentönen ab. Dagegen kann und muss man nichts machen. Es gab (und gibt wohl immer noch in kleinerer Zahl) Menschen, die seine Musik als – mindestens – kulturellen Marschbefehl ins Gestern auffassen. Solange das ein privates Missverständnis bleibt, ist das unerfreulich, aber hinnehmbar. Der Verweis auf die historischen Konsequenzen einer Kollektivierung dieses Irrtums dürfte im Übrigen auf längere Sicht schlagend bleiben. Für alle Macher eines wohlverstandenen Wagner-Theaters und für «ein partizipatorisches Theaterpublikum» (Bermbach), wie es Wagner vorschwebte,

bleibt die Gurnemann-Frage an Parsifal – «Weißt du, was du sahst?» – eine permanente Herausforderung. Wagner fordert nicht von uns, sein Werk als – gar noch weihvolles – Gesamtkunstwerk zu *verehren*, sondern es als solches immer wieder zu *realisieren*: Als bewusst gestaltete und bewusst besuchte Werkstatt gesellschaftlicher wie individueller Selbstreflexion.

2. Mehr als ein Revolutionär

*Tristan und Isolde:
Was Wagner für die Musikgeschichte bedeutet*



In der Disziplin der Musikwissenschaft denkt und arbeitet man traditionell in der Rückschau. Das liegt in der Natur der Sache. Die Relevanz musikalischer, ja künstlerischer Ereignisse und Entwicklungen generell lässt sich erst dann mit einiger Sicherheit beurteilen, wenn sich deren Spuren ausgebreitet und vertieft haben, statt im Sande zu verlaufen. So hat die Musikwelt, die natürlich nicht nur aus professionellen Chronisten, sondern auch aus der großen Schar der Musikliebhaber besteht, manchen Skandal, manchen Star und sogar manches Genre vergessen, wenn nachfolgende Generationen sich entweder nicht mehr darüber aufregen oder nicht mehr dafür begeistern wollten, was einst so singulär, skandalös und attraktiv zu sein schien. Häufig ermächtigt sich die Musikwissenschaft allerdings auch selbst dazu, in der Rückschau Marksteine der (Be-)Deutung just dort zu sehen und zu setzen, wo die Zeitgenossen noch gleichgültig mit den Schultern zuckten. Oder nur eine verschwindend kleine Zahl von Menschen Zeugen eines Ereignisses von im Nachhinein als epochal begriffener Bedeutung waren.

Ein solches Ereignis war unzweifelhaft die Uraufführung von Claudio Monteverdis *Favola in musica* – grob übersetzt: Geschichte in Musik – *L'Orfeo*, die anno 1607 vor einer kleinen Schar feudaler Spezialisten und Gönner im Palazzo Ducale zu Mantua über eine eher improvisierte Bühne ging. Im Nachhinein wurde aus diesem höchst elitären Ereignis die Geburtsstunde der Oper. Sicher nicht zu Unrecht, denn es war in der Tat Monteverdi, der sich hernach noch über 35 Jahre seines Lebens mit dieser neuen Gattung beschäftigen sollte und sie zu einer ersten Blüte führte. Dennoch gab es sehr wohl Vorläufer des *L'Orfeo* – verloren gegangene Werke aus der Feder von

Kollegen Monteverdis, die womöglich auch einen Anspruch auf Erfindung der neuen Kunstform Oper hätten erheben können. Das Aufkommen dieser Gattung kündigte sich an, drängte gewissermaßen zur Erfindung. Wie auch immer: Das Geburtsdatum der Oper – die damals noch gar nicht so hieß – wurde post festum auf 1607 festgelegt.

Vergleichbar marmorne Marksteine oder gar Revolutionen sind in der Musikgeschichte allerdings relativ selten. Gewiss, man zählt die Geburts- und Todestage der Meister-Tonsetzer und die Uraufführungsdaten ihrer einflussreichsten Werke zu den Weg- und Wendemarken. So wie die Experten der Musikgeschichte etlichen Unsterblichen aus dem Olymp der Komponisten das Etikett des Revolutionärs angeheftet haben. Natürlich gehören Mozart und Beethoven in diese Ahnenreihe. Haydn erfand das moderne Streichquartett, Schubert trieb das Lied zu ungeahnten Höhen voran. Und so fort.

Aber wann konnte und kann man schon einmal behaupten, dass von genau diesem einen Punkt an, mit genau diesem einen Werk alles anders wurde? Dass nach diesem Ereignis die Musikgeschichte nachweislich eine andere Richtung genommen hat? Eines dieser seltenen Ereignisse kann unbestritten Richard Wagner für sich reklamieren. Und zwar mit *Tristan und Isolde*, seinem subjektivsten und vielleicht auch seltsamsten Werk, in dem insbesondere der berühmt-berüchtigte «Tristan-Akkord» jenen magischen Moment markiert, der musikgeschichtlich zum *Point of no Return* wurde. Denn dieser Akkord stieß das Tor zur Moderne weit auf.

Als revolutionär darf freilich Wagners gesamtes Oeuvre gelten, und das im weitesten Sinn. Denn Wagner hat – ob nun gewollt oder als Kollateralschaden – die musikalische Avantgarde nicht nur mit dem Tristan-Akkord vorweggenommen. Die Emanzipation der Dissonanz und damit die Antizipation der Auflösung der Tonalität war nur eine von Wagners avantgardistischen Leistungen. Vor allem etablierte er auch die

Wiedererkennungstechnik der Leitmotive – und mit dieser die Möglichkeit von Rückblende und Vorausschau auf der Opernbühne. Mit dieser von Wagner exzessiv eingesetzten Technik zog die Psychologie ins Musiktheater ein, bevor sie eigentlich erfunden wurde. Zudem hob seine Wiederholungstechnik den linearen Zeitverlauf als zwingendes Strukturelement der Oper auf. Wagner darf mit seinen aufwendigen Klangkonzepten aber auch als Erfinder des Raumklangs gelten, auf den sehr viel später ein Komponist wie Karlheinz Stockhausen wieder zurückgreifen sollte. Im unsichtbaren Orchestergraben und dem damals zum ersten Mal vollständig verdunkelten Saal in Bayreuth ist wiederum eine Vorwegnahme des Kinos zu erkennen, in dem ja bis heute die Leitmotivtechnik das bevorzugte Stilmittel der Filmmusik geblieben ist, streng nach Wagners Vorbild. Darüber hinaus hat Wagner die einzelnen Parameter der Musik – wie Tondauer, Dynamik und Klangfarbe – emanzipiert, indem er sie auf ihre Veränderbarkeit untersuchte und solche Veränderungen gezielt, etwa durch Klangfarbenwechsel, einsetzte. Und nicht zuletzt war Wagners berüchtigtes Gesamtkunstwerk eine Vorwegnahme dessen, was man heute als Multimedia-Spektakel bezeichnen würde.

Wagner schuf ein Musiktheater, das alle Sinne anspricht, den ganzen Raum mit einbezieht und keine Distanz zum Geschehen erlaubt. Das genaue Gegenteil dessen also, was Bertolt Brecht später mit seinem Prinzip des epischen Theaters einfordern sollte: intellektuelle Distanz des Zuschauers. Wagner arbeitete lebenslang an einem totalen Überwältigungs-Theater. Vordergründig, um überkommene feudale Sehgewohnheiten zu konterkarieren: Denn die durchkomponierten Partituren Wagner'scher Opern schaffen die Applauspausen ab, und mit ihnen das selektive Hören. Erschien doch das Publikum zu Mozarts Zeiten, aber auch noch in der Ära der französischen Grand Opéra und des italienischen Belcanto allzu gern nur

zum Genuss einzelner Bravourarien. Oder kurz vor der Tanz- einlage, weil die Kavaliere die mit ihnen liierten Damen des Corps de Ballet beehren wollten.

Der zähe Sachse beschritt neue Wege aber nicht nur als ein- fallsreicher Tonsetzer, sondern auch als Theoretiker, als Ver- fasser ebenso verschurbelter – seine Kunst-Traktate – wie bisweilen infamer – etwa *Das Judentum in der Musik* – Pamph- lete, als Allround-Künstler, der sein eigener Librettist war, als Visionär, als Bauherr, als Festspielgründer und Organisator. Eigenwillig verhielt er sich zudem beim leidigen Problem der Finanzierung seiner Visionen – bei dessen Lösung er jeden heutigen noch so gewieften Fundraiser an Schlitzohrigkeit und Unverschämtheit um Längen überbot.

Dennoch: Innerhalb dieses riesigen, in jeder Hinsicht inno- vativen Werks gibt es eben diesen einen Schlüsselmoment des Tristan-Akkords, in dem das Revolutionäre von Wagners Kunst sozusagen kulminiert. Der Moment, da er erstmals öffentlich erklang – am 25. Januar 1860 bei einer konzertanten Auffüh- rung des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* im Italienischen Theater zu Paris –, gilt als Wendepunkt der abendländischen Musik- geschichte, weil er rückblickend als Beginn der Auflösung der Tonalität identifiziert wurde. Dieser folgenreiche Akkord erklingt bereits im zweiten Takt des Vorspiels – von Wagner als «Einleitung» bezeichnet – und bildet die harmonische Keim- zelle der (mit Pausen) fünfstündigen «Handlung».

Auch ohne das Wissen um die historische Tragweite teilt sich die Wirkung dieses denkwürdigen Vierklangs unmittel- bar mit. «Mit einem Akkord», schrieb Richard Strauss neid- los anerkennend an den Regisseur und Theaterwissenschaft- ler Joseph Gregor, «gelingt es der Musik, die Empfindung auszusprechen: Das Gefühl der Liebe, der Sehnsucht, der Bußfertigkeit, der Todesbereitschaft – die ersten zwei Takte des Tristanvorspiels sagen dem Hörer mehr als die schönste Wortdichtung.» Strauss beschreibt damit treffend die unge-

heuer suggestive Kraft, mit der die ersten Takte den Hörer sofort unwillkürlich in ihren Bann und in die eigentlich bestürzend ereignisarme «Handlung» hineinziehen. Um nicht zu sagen: hineinsaugen.

«Sehnsucht, unstillbares, ewig sich neu gebärendes Verlangen», so lautet nach Wagners eigenen Worten das Grundmotiv des *Tristan*. Die ersten Takte, die im Tristan-Akkord gipfeln, sind nichts Geringeres als die aufs Äußerste verdichtete Formel genau dieses Programms. Das allein ist schon bemerkenswert genug, einzigartig in seiner Konzentration und umstandslosen Präsentation. Denn Wagner bereitet nichts vor. Es gibt keine Exposition, kein Sichwarmlaufen mit Vertrautem, Eingängigem. Nein, Wagner fällt mit der Tür ins Haus. Das aber nicht mit einem triumphalen Knall, sondern mit einem leisen, aus dem Nichts sich emporschwingenden Sext-Intervall der Celli. Die Vortragsanweisung lautet: «langsam und schmachtend».

Das ist originell, um nicht zu sagen: genial. Die musikgeschichtliche Sensation dieses gewagten Beginns besteht aber nicht im grandiosen Effekt der so konzentriert beschworenen Stimmung. Sie ereignet sich genau einen Takt später, wenn nämlich nach einem kurzen Verharren auf der Sexte die Celli absinken und nur zwei Tonschritte brauchen, um mit dem einsetzenden Holzbläserapparat (Oboen, Klarinetten, Englischhorn und Fagotte) jenen miraculösen Akkord zu bilden, der seither unerschöpflicher Gegenstand von Analysen, Deutungen und Meinungen ist: f-h-dis-gis.

[...]

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de