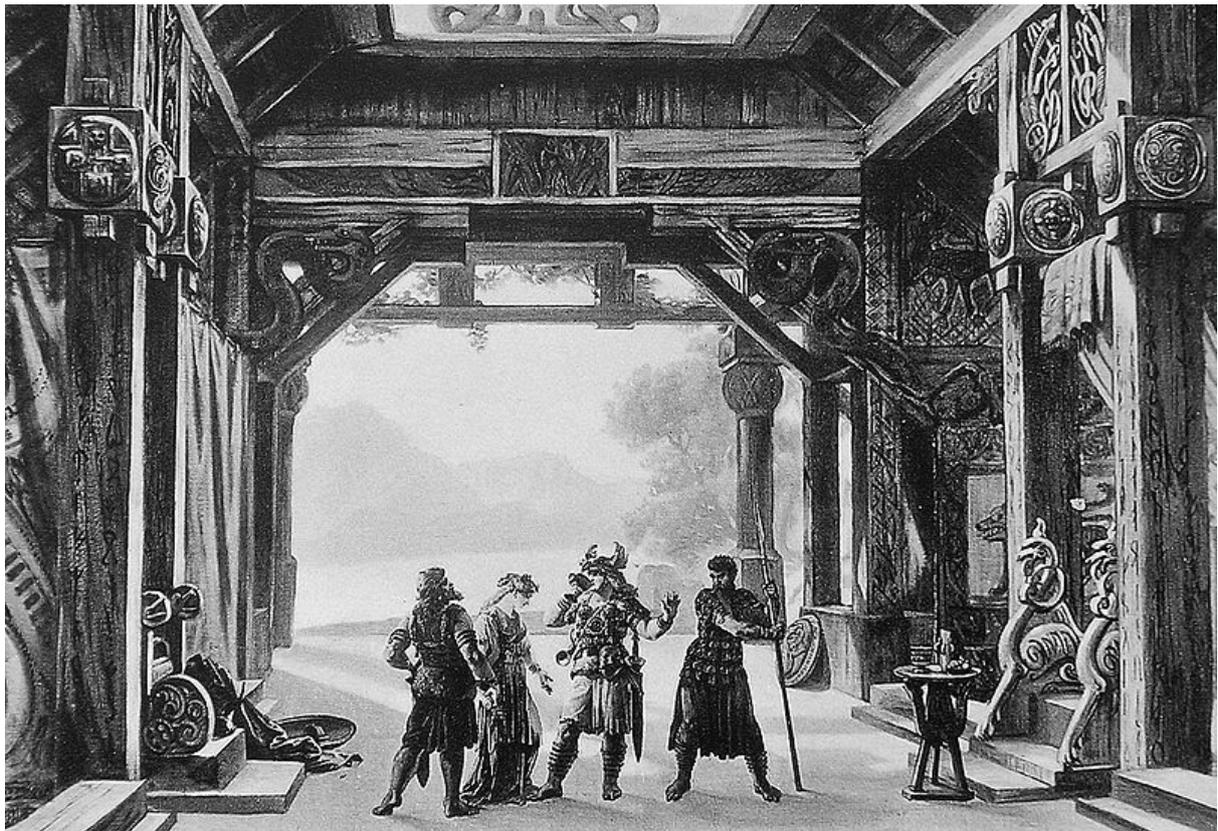


Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 09 | Juli 2013 | € 4,90



RICHARD WAGNER

Den Mythos deuten

Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882

NEUE MUSIK

und die Verteidigung des Abendlandes



„Ist die Absonderung des Künstlers vom Menschen eine ebenso gedankenlose, wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und steht es fest, dass nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne daß er – mindestens unbewusst und unwillkürlich – auch als Mensch geliebt, und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde (...)“

Richard Wagner, Eine Mitteilung an meine Freunde



Einmal groß
rauskommen.

Wir helfen Ihnen
beim Verwirklichen
Ihrer Träume und
Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vrla.de

**VR-Bank
Landshut eG**

Volksbank Raiffeisenbank
– die Bank in Ihrer Nähe



Vorwort



Im Wagner Jahr konnten wir nicht umhin, eine Ausgabe dem Jubilar zu widmen. Bei so Vielem, was an anderer Stelle publiziert wurde, von Neuerscheinung bis zu Neuauflagen, CD-Einspielungen usw. soll der Akzent in dieser Ausgabe nicht nur auf der Beleuchtung bestimmter Themenaspekte um Wagners Werk und Leben liegen, sondern Richard Wagner selbst zur Sprache kommen. Bei so viel was über den Komponisten gesagt und geschrieben wird, kann es nur rechtens sein, dass er selbst auch einmal zur Sprache kommen darf. Dies wird durch die Schrift *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882* realisiert, ein Bericht Wagners über die Uraufführung des Parsifal. Nicht nur für Bayreuth-Kenner dürfte dies ein interessantes Zeitdokument darstellen.

Die Bedeutung des Mythos in Wagners Werk und die Anforderungen an eine angemessene Regie, verglichen besonders am Jahrhundertring Chéreaus, bilden den Auftakt für die Behandlung des Themenschwerpunkts. Ein weiterer Artikel erläutert ausführlich die künstlerischen und biographischen Verbindungen zwischen Richard Wagner und Carl Maria von Weber.

Eine kritische Abwägung der idealen medialen Wiedergabe wagnerischer Kunst in unserer Zeit rundet den Wagner-Schwerpunkt schließlich ab.

Der Leitartikel bildet ein ganz anderes thematisches Spektrum ab: In einer äußerst scharfsinnigen und intelligenten Analyse beschreibt Volkmar Klien das Wesen der *Neuen Musik*, und geht dabei besonders auf ihre Funktionsweise in Staat und Gesellschaft ein. Diese brisanten und hochinteressanten Überlegungen werden in *Contrapunkt* in baldiger Zukunft weiter diskutiert werden. An dieser Stelle möchte ich dem Autor für die freundliche Kooperation mit *Contrapunkt* bezüglich des Artikels herzlich danken.

Das einmal aufgedeckte Interesse an russischer Musik sollte sich auch diesmal fortsetzen: Eine Werkeinführung zu Rimskij-Korsakows Märchenoper *Snegurocka* weist neben den grundsätzlichen Informationen zu Handlungsmotiven und -personen auch auf musikalische Eigenheiten sowie kompositorische Merkmale des berühmten russischen Komponisten hin.

Somit wünsche ich allen Lesern einen erholsamen und musikalisch reichhaltigen Sommer.

Die Redaktion
Alexander Fischerauer



Den Mythos deuten

—

Warum Patrice
Chéreau's Jahrhundert
ring noch heute
seines Gleichen
sucht

—

S. 12

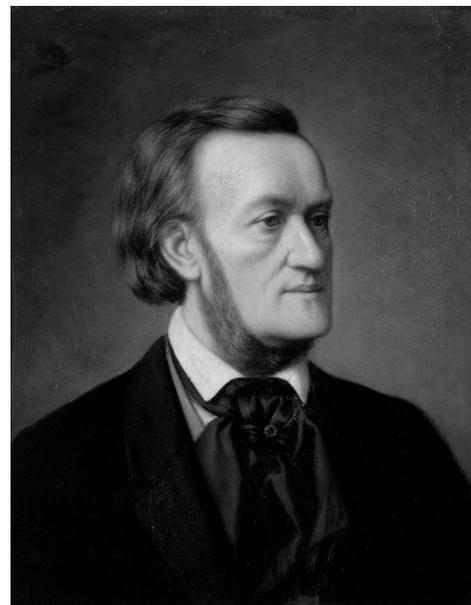
Weber und Wagner

—

Traum einer
deutsch-nationalen
Tonkunst

—

S. 15



Rimskij-Korsakows Märchenoper

Sneguročka

—

S. 24

Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes <i>von Volkmar Klien</i>
Seite 12	Den Mythos deuten – Warum Patrice Chéreaus „Jahrhundertring“ noch heute seines Gleichen sucht <i>von Joachim Kelber</i>
Seite 15	Weber und Wagner – Traum einer deutsch-nationalen Tonkunst <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 19	Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882 <i>von Richard Wagner</i>
Seite 24	Rimskij-Korsakows Märchenoper <i>Sneguročka</i> <i>von Julia Walker</i>
Seite 26	Wagner im Wohnzimmer – CD oder DVD? <i>von Jürg Jecklin</i>
Seite 28	Musikrätsel
Seite 33	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 34	Impressum
Seite 35	Vorschau, Bildnachweis

Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes

von Volkmar Klien

Neue Musik, also jene Musik, die sich in der Tradition der europäischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts sieht, findet sich dieser Tage in einer recht eigen-tümlichen Situation wieder. Was dereinst als radikale Kraft zur Erneuerung, Reflexion und Erweiterung althergebrachter Musikbegriffe die Bühne betrat, präsentiert sich heute, wiewohl immer noch das Banner des einzig wahrhaft *Neuen* tragend, als Formation defensiver Strukturen in Konservatoriums- und Konzerthausnähe.

Wie kommt es, dass Musik, deren zentrales Merkmal laut Eigendefinition ihre Neuheit ist, sich zum allergrößten Teil mit Instrumenten und in Konzertsälen des neunzehnten Jahrhunderts ereignet?

Alle, die einmal die weltliche Kommunion des klassischen Konzertes erlebt haben, wissen um die gesellschaftliche Rolle dieses Betriebs. Wie teuer Karten für Konzerte von Rock-Legenden auch immer sein mögen, es gibt keine vergleichbaren Institutionen im Musikleben, die ihren gut gekleideten Besuchern und Besucherinnen ermöglicht, mit anderen gut gekleideten Konzelebranten, derart elegant und gemeinsam die menschliche, folglich auch die eigene Schönheit zu feiern.

Die klassische Musik mit ihren Institutionen und Insignien ist in Zentraleuropa tatsächlich eine Stütze der Gesellschaft und des Staates. Stellt man sich als zeitgenössische Komponistin oder Komponist nun nah genug zu dieser Stütze dazu, kann man mit ein bisschen Geschick den Eindruck erwecken, man trage selbst ein wenig dieser Last.

In ihrer Selbststilisierung als einzig berechnete Erbin der kompositorischen Heroen vergangener Jahrhunderte erhebt die Neue Musik auch Anspruch auf deren symbolisches Kapital.

Dieses symbolische Kapital historischer europäischer Kunstmusik mit ihren Institutionen wie Symphonieorchester, Konzertsaal und Musikakademie, kann im System staatlicher Kunstförderung gegen greifbarere Formen von Kapital, nämlich Bargeld, eingetauscht werden.

Dies ist für die Neue Musik von existentieller Bedeutung, denn ohne Bezahlung spielt niemand diese Musik. Dass oft gerade Experten und Expertinnen aus dem Bereich der

institutionalisierten Neuen Musik die Vergabebeiräte bevölkern, ist den Erfolgsaussichten dieses Manövers durchaus nicht grundsätzlich abträglich.

In dieser Anbindung an die historischen Institutionen des musikalischen Abendlandes ist die Neue Musik nicht Trägerin und Ursprung jener Organisationen, in denen sie agiert, sondern deren Profiteurin. Sie agiert dabei zwar nicht als bloße Schmarotzerin, sondern steht zu diesen Institutionen auch in einem symbiotischen Verhältnis, da sie ihnen einen matten Glanz zeitgenössischer Relevanz verleihen kann. Als primäre Nutznießerin hat sie aber kaum Gestaltungsmacht über ihre (Wirts-)Institutionen und muss sich dementsprechend anpassen.

So zeichnet sich Neue Musik heute weniger durch besondere strukturelle Eigenschaften ihrer Werke aus, als vielmehr durch die Entschlossenheit, medientechnisch rückwärtskompatible Musik für bestehende Strukturen wie Konzert- und Opernhäuser, Orchester und Notenverlage zu sein.

Um es ein wenig überhöht zu zeichnen, ist Neue Musik eine Bewegung, die sich zwar als streng revolutionär definiert, sich aufgrund ihrer Glaubensgrundsätze und der Gegebenheiten des Betriebes aber darauf beschränken muss, ihre Revolutionäre bei den Sängerknaben zu rekrutieren, um ihre Schlachten in der Kapuzinergruft zu schlagen.

Für die performativen Experimente der Fünfziger- und Sechziger-Jahre des vergangenen Jahrhunderts ist dieser Tage kein Platz mehr. Nicht, dass diese künstlerischen Bemühungen schlichtweg geendet hätten, sie sind aber anderswo verortet, denn Neue Musik bietet keinen Raum mehr für Deviation.

Das Konservatorium und seine Erweiterungen

Die Akademie, früher das Feindbild der Neutöner, bildet nun deren Rückgrat. Die Tatsache, dass sich Neue Musik heute praktisch ausschließlich in Konservatoriums- oder Hochschulnähe ereignet (denn wer nicht dort studiert, unterrichtet dort) verstärkt die repetitiven Tendenzen. Die Hochschule mit ihren Aufnahmeprüfungen und assoziierten Wettbewerben agiert als Gleichrichter und Filter in der Nachwuchsarbeit.

Nur die Bravsten der Tonsatzjugend dürfen studieren und werden so in ihrem Entsprechenwollen bestätigt. Die dort Lehrenden aber sitzen, weit über ihre Unterrichtstätigkeit

Die Akademie, früher das Feindbild der Neutöner, bildet nun deren Rückgrat.

hinaus, in Vergabebeiräten, in Wettbewerbsjurien, vermitteln Aufträge und Assistenzstellen und leisten so ihren Beitrag dazu, dass Neue Musik sich immer mehr von einer Musik der Revolutionäre und Revolutionärinnen zu einer Musik der Musterschülerinnen und -schüler (meist schon in dritter Generation) entwickelt. So ergibt sich geradezu eine Weltmeisterschaft im musikalischen Brav-Sein, denn nur jene, die den Vorgaben der Hochschulen entsprechen wollen, machen Neue Musik.

Der Rest macht Anderes; ohne expliziten Anspruch auf die Nachfolge großer Meister, die sich, da stets schon verstorben, zu dieser Situation selbst auch nicht mehr äußern können.

Repetitive Strukturen

Der Zustand von Neuer Musik heute lässt sich gut als das Ergebnis eines aus den Fugen geratenen Peer-Review¹ Systems interpretieren. Was als Einrichtung zur Sicherung der Qualität wissenschaftlicher Texte große Vorteile hat (wenngleich es strukturell immer eine eher konservative Macht darstellen wird) ist im Falle der Neuen Musik, da sie ja implizit, folglich ohne verbindliche Standards und Methodenreflexion angewandt wurde, gemeinsam mit der Existenz bloß einer zentralen Geldquelle, Garant für die Errichtung eines repetitiven und sich immer weiter verengenden Systems.

Denn an Neuer Musik nehmen nur mehr Experten teil, sei es in Form von spezialisierten Instrumentalisten, akademischen Komponisten, spezialisierten Journalistinnen oder Jury-Mitgliedern. Da es praktisch keine unabhängigen Geldmittel im System gibt, gibt es auch keinen Weg um diese etablierten Experten herum.

All dies führt, trotz strengstem Rhythmusverbot, zu repetitiven Strukturen, und zwar in Finanzierung und Ausbildung. Allein die Vorstellung, ein junger Technoproduzent Ende der 1980er Jahre hätte bei Mick Jagger, BB King oder Udo Jürgens vorstellig werden müssen, um zu fragen, ob seine Nummern in Ordnung und spielbar wären, zeigt (trotz aller Unterschiede in den Kontexten), wie bizarr sich solche Strukturen auf die (kunst-)musikalische Realität auswirken. Es kommt also nicht von ungefähr, dass die Neue Musik heute in ihren angegrauten Riten und Gesten wie aus der Zeit gefallen wirkt und im real existierenden Betrieb Neuer Musik ähnlich große Zwänge zur reinen Affirmation des Bestehenden existieren wie in kommerziellen Formatradios.

Die Partitur

Eine weitere zentrale Rolle in der Definition dessen, was Neue Kunstmusik in Europa ist, nimmt die Partitur ein, de-

¹ Im Bereich der Wissenschaften erfolgt die Beurteilung („review“) der Qualität von Forschungsergebnissen, Publikationsvorschlägen und Finanzierungsanträgen zumeist durch Kollegen („peers“) aus demselben Fachbereich, zumal diese „peers“ als die einzigen angesehen werden, die die Ergebnisse der hochspezialisierten Forschungsdisziplinen auch tatsächlich nachvollziehen können.

ren besondere Stellung sich aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten lässt. Zum Einen ist sie dieser Tage fast schon ein Alleinstellungsmerkmal, denn kaum eine andere Musikform benutzt Notenschrift noch als ihr primäres Veröffentlichungsmedium. Zum Anderen sind die in der Partitur vermittelten Codes geschichtsträchtig, wirken geheimnisvoll und sind für Laien, die selbst immer weniger mit notenbasierter Musizierpraxis zu tun haben, schon ein Mysterium für sich.

Als Relikt der Musikwissenschaft der 1950-er Jahre scheint auch noch zu gelten, dass ohne Partitur kein Werk und kein Werk ohne Partitur möglich sei. Es herrscht nach wie vor ein Glaube an das Primat der symbolischen Repräsentation, von der man sich - im Gegensatz zum konkreten Klang - gesteigerte Allgemeingültigkeit erhofft.

Entscheidend jedoch ist, dass die Partitur die Schnittstelle zu den historischen Klangproduktionseinrichtungen staatstragender Kunst darstellt. Denn der *Markt* der Neuen Musik, in dem die Fördergelder der verschiedenen Institutionen wie Orchester und Opernhäuser umgeschichtet werden, wird nach wie vor von Notenverlagen und ihren Materialverleihen dominiert.

Die Abrechnungssysteme dieser Umverteilung brauchen Partituren und entlarven dabei auch den naiven Glauben an die Definierbarkeit von Wertigkeit künstlerischer Äußerungen und somit Zuordenbarkeit von Geldwertigkeit entlang definierter Kriterien. Ein entscheidender Faktor in dieser institutionalisierten, nichts desto trotz bizarren Unterscheidung zwischen E- und U-Musik ist nach wie vor die Existenz einer Partitur zum vorgelegten Stück.

Symbolische Welten

Ein Arbeiten in dieser Umgebung symbolischer Repräsentation in Partituren ist stets auch dazu verführt, der Einfachheit halber nur mehr in symbolischen Systemen zu denken. Leicht verkommt so die musikalische Welt zu Regelsystemen auf Papier.

Der Befreiungsschlag einer Komponistin kann (heruntergekocht unterreichtstaugliche Produktionsregeln) ohne in kürzester Zeit Anderen zur fremdbestimmten Verpflichtung werden; eine Tatsache, die Neue Musik in kaum zu überschätzender Weise prägt.

Aber es sind nicht die Regelsysteme, die musikalische Praxis begründen, sondern musikalische Praxis begründet Regelsysteme ohne sich je in diesen zu erschöpfen. In jenem von symbolischen Welten geprägten Denken wird nach wie vor Komplexität mit Sinnhaftigkeit verwechselt.

Im Zeitalter digitaler Datenverarbeitung und den sich daraus ergebenden technischen Möglichkeiten aber können, um ein Beispiel zu nennen, Bachs Fugen kaum mehr als hochkomplex im mathematischen Sinne gelten.

Das mathematische Modell zweier sich mischender Flüssigkeiten, das ist komplex und so betrachtet wäre jede Vereinigung von Milch und Kaffee zum kleinen Braunen um

Vieles ausdrucksreicher als das Gesamtwerk des barocken Meisters. Eine Feststellung, die sich aus den jeweilig wahrnehmbaren Klangbildern wiederum kaum belegen ließe.

Stets im Rahmen

Die Musik, die heute *klassisch* genannt wird, war in ihrer Zeit nicht der individuell gewählte Spielort, sondern Horizont allen musikalischen Tuns und so waren die Gesetze und Medien klassischer Musik die Gesetze der Wirklichkeit, die Weltenden aller Möglichkeiten und keinesfalls optional gesetzte Spielregeln.

Heutzutage ist dies im Hinblick auf Musikpraxis in diesem Umfeld nicht mehr der Fall, denn die verbliebenen musikalischen Stilbeschreibungen sind bloße Außenansichten auf

OrchestermusikerInnen haben sich - im Austausch gegen Geld - in diesen Zusammenhängen ausschließlich fremdbestimmen zu lassen. Ihre Noten - gleich einem Fließband - schreiben ihnen Bewegungssequenzen zur Produktion von Klang vor.

diese Welten von einst.

Vieles von dem, was als Horizont-Erweiterung begonnen hat, ist zu quasi-folkloristischem Brauchtum verkommen, dessen Begründung in der Pflege eben diesen Brauchtums selbst gesehen werden muss.

Als Beispiel dafür sei die Rolle der *erweiterten Spieltechniken* genannt. Was dereinst auf der Suche nach neuen Klängen gefunden wurde, ist heute in medientechnischer Hinsicht oft nicht notwendig, als Zeichen der Zugehörigkeit aber unerlässlich.

„Die Möglichkeiten der Flöte ausloten“, „die Grenzen immer wieder und neu in Frage stellen“; warum freut man sich denn nicht einfach an der Flöte? Und wenn man die Grenzen der Flöte nicht so gerne um sich sieht, lege man das Rohr doch zur Seite.

Aber ohne ordentliche Instrumente gibt es keine Neue Musik, für die die Konzepte 'Handwerklichkeit' und 'Virtuosität' von so zentraler Bedeutung sind. Wobei sich gerade der Begriff der Handwerklichkeit bei näherer Betrachtung als bloße Immunisierungsstrategie für implizit vorausgesetzte Grundregeln entpuppt. Und ohne ordentliche Instrumente wiederum griffen jene Virtuosen, in deren romantischen Windschatten man sich bewegt, ja schlichtweg ins Leere.

Neue Musik, in ihrer freudigen Erbschaft der abendländischen Musiktradition übersieht, dass die Instrumentarien und Techniken mit denen, wie auch die Ensembles und Konzerthäuser in denen sie arbeitet, kontingent und nicht bloß hinzunehmende Voraussetzungen sind. In Folge dessen konzentriert sie sich auf einen immer virtuoserem Umgang mit definierten Produktionsmitteln in einer de facto als endlich gedachten Welt.

Kommando-Codes

Musik ist als Medium zur (Selbst-) Synchronisation von Menschen zum Zwecke von Tanz, Gleich- oder auch Wechselschritt ist in der Geschichte der Kunstmusik nach 1945 nicht gut angeschrieben.

Synchronisation von Menschen zum Zwecke der Produktion nicht synchronisierender Musik wird aber durchaus akzeptiert und ist eine Bedingung für die Möglichkeit dessen, was Neue Musik dieser Tage ist. Denn mit der Partitur kommt auch der Ton, in dem die meisten Werke Neuer Musik verfasst sind, nämlich der rüde Befehlstön.

Die Partitur enthält Kommando-Codes, die von bezahlten Spezialisten auszuführen sind und die in ihrer Gesamtheit nur dem General, dem Dirigenten zur Verfügung stehen.

Alle anderen Musiker werden mehr als Oszillatoren, als Klanggeber denn als Künstler behandelt. Sie haben sich fraglos einzuordnen und zum vorgeschriebenen Zeitpunkt den vorgeschriebenen Klang zu produzieren.

OrchestermusikerInnen haben sich - im Austausch gegen Geld - in diesen Zusammenhängen ausschließlich fremdbestimmen zu lassen. Ihre Noten - gleich einem Fließband - schreiben ihnen Bewegungssequenzen zur Produktion von Klang vor.

Dies ist bei klassischer Musik wohl ähnlich. Auch dort haben OrchestermusikerInnen das auszuführen, was in ihren Stimmen steht; exakt und 'textgetreu'. Die MusikerInnen wissen dabei aber stets, wie sich ihre Stimmen in einer etablierten Sprache in das Ganze der Komposition fügen und können so viel eher als Individuen in einer Gruppe musizieren, denn lediglich als Schallquelle zu funktionieren.

In gewisser Weise tauscht Partitur-gestützte Neue Musik Fördergeld gegen Macht über Musiker in deren gesellschaftlichem Kontext des Konzerthauses und kann sich bei dieser Gelegenheit auch gleich dessen Abonnentenpublikum ausleihen. Nachdem dies zum größten Teil vom Staat finanziert wird, tritt der Komponist oder die Komponistin folglich als untergeordnete Verwaltungseinheit zur Symbolisation von Staatsmacht auf.

So sind ordentliche Befehlsstrukturen neben dem gesellschaftlichen Ort ein zentrales Moment, das die sich Neue Musik für ihren Widerstandskitsch von der musikalischen Großkunst vergangener Tage ausborgt.

Der Lautsprecher

Neue Musik ist im Normalfall partiturgebundene Musik für das Instrumentarium des (spät-)romantischen Sinfonieorchesters.

Sie ist somit medientechnisch rückwärtskompatibel mit den seit dem 19. Jahrhundert in Europa etablierten Institutionen

der Symphonieorchester, dem Musikmarkt vor der Erfindung des Tonträgers und folglich auch 100% Mozartsaal-kompatibel.

Und das, wie oben gezeigt, muss sie auch sein. Sie ist also jene Musikrichtung, der die medientechnischen Veränderungen der letzten sechzig Jahre noch am wenigsten anzusehen und anzuhören sind. Dies ist umso erstaunlicher, als viele der elektronischen Techniken ursprünglich im Bereich der musikalischen Avantgarden entwickelt wurden.

Bei den großen Festivals kommen wohl immer wieder Werke mit Live-Elektronik vor, im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen - mit einzelnen Erweiterungen z.B. im Schlagwerk - aber unverändert die Instrumente des europäischen Symphonieorchesters.

Der Lautsprecher und all seine zugehörigen medialen Techniken wie Tonaufzeichnung, -bearbeitung und -übertragung werden dabei als Erweiterungen des kanonischen, klassischen Instrumentariums angesehen. Dass sich durch den Lautsprecher, durch die Medialisierung von Klang und Musik, deren Produktions- und Rezeptionsweisen ganz grundsätzlich verändert haben, wird kaum wahrgenommen.

Diese Medialisierung, die selbst stetiger und dynamischer Veränderung unterworfen ist, ändert aber nicht nur die Rollen, die das traditionelle Instrumentarium in Konzertsituationen einnehmen kann, sondern sie ändert vielmehr das, was musikalischer Alltag ist, wie Musik gemacht, erlernt, gedacht, gebraucht und erlebt wird. Sie ändert also das, was Musik ist.

Neue Musik und ihr Anderes

Neue Musik interpretiert sich als Gegenposition zu einem angenommenen Phantom, jenes einer vollkommen unkritischen, nur an Geldgewinn interessierten, manipulativen, sich selbst wiederholenden Populärmusik, wobei diese selbst entworfene Karikatur Wirklichkeit substituiert. Denn alle Formen zeitgenössischer Musik außerhalb des Konzertsaals und der entsprechenden Instrumentalensembles sind schon einzig und allein dadurch nicht unter das Label *Neue Musik* subsumierbar, unabhängig davon, wie sie eigentlich klingen.

Es ist die mediale und soziale Rückwärtskompatibilität, die das eigentliche Unterscheidungsmerkmal ausmacht. Kontinentaleuropäische Neue Musik ist auch eine Gegenbewegung zu dem, was als Kolonialisierung des musikalischen Alltags durch Musikformen aus dem englischsprachigen Raum empfunden wird. Nachdem diese aber die breite Basis dessen darstellen, was musikalische Volkskultur heute ausmacht, ist Dialog, gar gegenseitige Befruchtung von Kunst- und Alltagsmusik, Klangumgebung und Konzertsaal nicht mehr möglich.

Das (ebenfalls negativ definierte) Gegenüber Neuer Musik scheint noch immer geprägt durch Operette und andere, *leichte* Formen klassischer Musikpraxis, also etwas, das

gegenwärtig kaum mehr eine Rolle spielt. So ist es denn für den Kompositionsprofessor oder die Professorin bei guter Laune durchaus eine kleine Fingerübung wert, einen hübschen Walzer zu schreiben oder eine Petitesse von Debussy oder Prokofiev zu orchestrieren; ein Pop-Song, gar ein erfolgreicher, müsste dagegen doch als etwas proletarisch gelten.

Der Bezug zur hörbaren Wirklichkeit.

Vieles von dem, was in Konzerten Neuer Musik (auch jener sehr junger KollegInnen) zu hören ist, erinnert an Wettbewerbe hochexpressiver Lyrik in Volapük oder Klingonisch, was anfangs vielleicht charmant wirken kann; gerade in diesem Mangel an Bezügen zur sonst hörend erlebten Wirklichkeit. Bis man sich genötigt sieht, einzusehen, dass vielen der Beteiligten die Klammer 'Volapük' dabei völlig verborgen bleibt.

Während also alle Beteiligten immer und angestrengt die Pose 'furchtlos und entschlossen in die Zukunft blickend' einnehmen, gilt als ausgemacht, dass dieser Weg in die Zukunft nur in Bezug auf Alltagsmusik, mediale Techniken und Konzertsituationen aus lang vergangenen Zeiten geschehen kann und darf.

Neue Musik beharrt so in ihren, sich bemüht zeitgenössisch gebenden, streng standardisierten Modellen von Transgression und Widerständigkeit ehern auf Grundgesetze wie Rhythmusverbot, Tonalitätsverbot, Partitur- und Konzertausgebot, während sie sich an jene Reste von Ewigkeit klammert, die sie im gegenwärtigen klassischen Betrieb noch zu finden meint.

Neue Musik, mit ihren starren Hierarchien und genau definierten Möglichkeitsräumen hat viel von dem, was Glaubensgemeinschaften anhaftet, nämlich den Willen, ihren Alltag 'in Nachfolge von' von Regeln bestimmen zu lassen, deren Herkunft es nicht zu hinterfragen gilt. Denn diese Regeln mögen vielleicht einengen, aber gerade in dieser Einengung ergibt sich auch ein Mehr an Sicherheit und 'in Andenken an' erwächst daraus das erhebende Gefühl von Überlegenheit.

Während die ursprünglichen Motivationen im Nebel des Gründungsmythos versinken, bleiben aussedimentierte Regeln zurück, die als dermaßen unverzichtbar angesehen werden, dass sie, mit all ihrer Wirkungsmacht, in der Praxis unsichtbar werden.

Und so scheint denn auch das eigentliche und ursprüngliche Opus magnum der gegenwärtigen Neuen Musik, dessen Spitzen in Form von Orchester- und Ensemblestücken in diese Wirklichkeit ragen, etwas zu sein, was immer schon eine der hehren Aufgaben europäischer Glaubensgemeinschaften im Belagerungszustand war, nämlich die Verteidigung des Abendlands.

Den Mythos deuten

Warum Patrice Chéreaus „Jahrhundertring“ noch heute seines Gleichen sucht

von Joachim Kelber

„Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten.“ (Oper und Drama, S. 199)

Was Richard Wagner hier in seiner umfangreichsten kunsttheoretischen Schrift beschreibt, deren Entstehung mit der Konzeption des „Ring des Nibelungen“ zusammenfällt, bringt uns gleich ins Zentrum der Frage nach einer wirkungsvollen Inszenierung desselben.

Jeder Mythos besitzt durch seine zeitlose, allegorische Eigenschaft eine Unschärfe, die paradoxerweise zugleich als „dichteste Gedrängtheit“ wahrgenommen wird, denn in ihr sind alle Deutungsmöglichkeiten potentiell enthalten. Wenn beispielsweise Sophokles den Ödipus-Mythos verwendete um ein Drama zu schreiben, war es nach Wagner nicht nur seine Aufgabe, ihn zu übertragen, sondern auch, „ihn zu deuten“ (die Frage entsteht natürlich, ob der Dichter, der in diesem Falle ja auch Interpret ist, sein eigenes Deuten überhaupt verhindern kann – die Antigone von Jean Anouilh muss selbstverständlich 1944 eine vollkommen andere sein, als die des Sophokles 441 v.Chr.).

Das gedrängte Potential des Mythos wird also ein Stück weit konkretisiert, und so wird dem Leser oder Publikum ein Anstoß zu geben, das „jederzeit Wahre“ an den unscharfen allegorischen Figuren des Mythos mit der eigenen Wahrheit zu verbinden, und so letzten Endes auch etwas über sich zu erfahren.

Nichts anderes tat Wagner natürlich, als er die Edda heran nahm, um „seinen Ring“ mit bewundernswerter Ausdauer in über zwei Jahrzehnten zu schaffen. Seine „Aufgabe“ war es – und er konnte gar nicht umhin –, den Ring aus seiner Zeit und seinem Blick zu deuten. Der Zeitgenosse George Bernard Shaw erkannte das besonders scharf und beschrieb Wagners Tetralogie als ein „Drama der Gegenwart“ (Wagner-Brevier, S. 21), ein Drama über den Machtverlust des Adels, über die Zeit der Industrialisierung und der Entstehung des Kapitalismus mit all seinen unaufhebbaren Widersprüchen.

Tatsächlich liegt diese Interpretation gar nicht fern – drängt sich beim Lesen des Librettos immer wieder geradezu auf – und so müssen wir nicht einmal sicher sein, dass der junge französische Regisseur Patrice Chéreau Shaws Buch gelesen hatte, als er 1976 nach Bayreuth kam, um den „Ring“

zu dessen 100. Jubiläum zu inszenieren. Er schlug nämlich in dieselbe Kerbe und war wohl der erste Regisseur, der das tat, denn zunächst war die Inszenierung ein heftiger Skandal, aus dem heraus konservative Wagnerianer kurioseweise eine Initiative für ein „zukunftsorientiertes Verständnis des Wagnerschen Werkes“ gründeten.

Bei Chéreau sind die Götter im Rheingold unverkennbar als Vertreter einer langsam untergehenden Adelsgesellschaft kostümiert, die mit der Burg Walhall noch einmal an alte Macht und Prunk anknüpfen wollen. In Alberichs Nibelheim kündigt sich deutlich die Industrialisierung mit Hochöfen und schwitzendem Proletariat an.

Im Laufe der vier Abende vollzieht sich aber eine Verwandlung, an deren Ende die Gibichungen als großbürgerliche Unternehmer der Gründerzeit auftreten. Das Entscheidende ist jedoch, dass Chéreau zu jeder Zeit ein Gespür für die allegorische, unscharfe Kraft des Mythos behält und sich nicht völlig in seinen Deutungen verliert.

Bei Chéreau tritt kein Ludwig II oder Bismarck, kein Marx oder Napoleon III auf. Ganz im Sinne des Mythos bleiben seine Figuren Typen, die für mehr als eine Person stehen. Auch die Schauplätze bleiben in gewissem Sinne austauschbar und bieten – was so ungeheuer wichtig ist - Platz für eigene Projektionen. Es entsteht eine ungeheuer kraftvolle Balance zwischen Allgemeingültigkeit und Konkretisierung.

Anders verhält sich Stefan Herheim in seiner gerade ausgetragenen und bis zuletzt viel gelobten Bayreuther Inszenierung des Parsifal (der ja auf seine Weise auch ein christlicher Mythos ist). Gleich im ersten Akt sehen wir die Villa Wahnfried der Familie Wagner als Gralsburg. Wohl mit Chéreaus „Ring“ als Vorbild versucht Herheim sich im weiteren Verlauf ebenfalls an einer geschichtlichen Deutung in großen Zügen - in seinem Fall als Drama der deutschen Staatswerdung -, die durchaus ihre Reize hat.

Was aber passiert, wenn Kundry ganz eindeutig als Marlene Dietrich im Blauen-Engel-Kostüm auftritt, wenn Klingsors Reich zu Nazideutschland wird und der Bundestag am Ende der Oper die Erlösung bringt?

Hier ist die Unschärfe völlig verloren gegangen und was entsteht, sind lauter Gleichheitszeichen: Kundry = Marlene, Walhall = Wahnfried, Amfortas = Jesus, Parsifal = Bundeskanzler? Ganz Amüsant freilich, aber genau da liegt das Problem. Diese radikale Schärfe der Deutung lenkt unsere

Aufmerksamkeit unweigerlich auf ihre eigenen Widersprüche und bringt uns in ironische Distanz zum eigentlichen Inhalt des Dramas. Denn keine Deutung ist in letzter Konsequenz frei von Widersprüchen. Aber gerade das macht gerade die Kraft des Mythos aus; dass wir ein reiches Meer an Deutungen zur Verfügung haben, in dem wir uns mit der Phantasie, die uns gegeben ist, assoziativ frei bewegen können. Wenn eine Assoziation beginnt, ihren Sinn zu verlieren, können wir sie weiterspinnen oder verwerfen und eine neue entstehen lassen.

Wenn uns allerdings eine Deutung auf der Bühne mit der Dampfwalze aufgezwungen wird, sind wir nicht frei. Passenderweise fügt Wagner nur kurz nach den einleitend zitierten Sätzen hinzu: „Der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität als der deutende Dichter.“ (Oper und Drama, S.199)

Dass die oben beschriebene Komik oben unfreiwillig entsteht, soll nicht heißen, dass in der Oper kein Platz für Humor oder Ironie wäre. Am elegantesten macht es hier Chéreau: nämlich mit Selbstironie.

Er lässt die Illusion des Theaters fallen, indem er bei Siegfrieds Kampf gegen den Drachen die Träger der riesigen Drachepuppe einfach nicht versteckt. Verblüffender Weise fühlt man sich durch diesen Witz nicht aus dem Stück gerissen, vielmehr verstehen wir ihn als augenzwinkerndes und bescheidenes Eingeständnis der Grenzen des Theaters.

In der aktuellen Hamburger Ring-Inszenierung von Claus Guth zeigt sich die Problematik der Schärfe in etwas anderer Gestalt. Guth verwendet hier nicht eindeutige Gleichungen wie Herheim, wird aber in anderer Weise radikal konkret. Der gutverdienende Abonnent im vorderen Parkett soll hier im Rheingold sein eigenes Spiegelbild sehen.

Die Götter leben hier in einem etwas spießigen Einfamilienhaus, Burg Walhall, die den sozialen Aufstieg symbolisiert, wird auf dem Bastel-Dachboden im Modellbau konzipiert, die Riesen sind überbezahlte, Schulden eintreibende Bauarbeiter und Alberich ist der unfreundliche Klempner im Heizungskeller.

Auch hier muss man immer wieder über gelungene Analogien schmunzeln. Wird sich der Gemeinte im Parkett aber selbst als Wotan im Spiegel sehen? Hier unterschätzt Guth die Ausweichmechanismen des menschlichen Unterbewusstseins. Je genauer (schärfer) er den Menschen zu treffen versucht, desto weniger wird es ihm gelingen. Natürlich wird der Student auf dem Stehplatz die Idee verstehen, aber der Gemeinte wird immer viel eher seinen Nachbarn wiedererkennen als sich selbst.

Auf den besseren Plätzen zeigt in dieser Inszenierung vermutlich jeder innerlich mit dem Zeigefinger auf den Nebennachbarn, und sicher nicht auf sich. Aber was ist das Drama wert, wenn wir in ihm nicht uns selbst, in Wotans Zwängen nicht die eigenen erkennen?

Wenn wir nun auf die Gefahren der allzu konkreten Deutung geblickt haben, stellt sich natürlich die Frage nach dem anderen Extrem. Was passiert, wenn ein Regisseur sich die Deutung versagt?

Zunächst fällt auf, dass Regisseure oft den Weg in diese Richtung aus politischen Gründen wählen. Wagners Enkel Wieland war geradezu gezwungen, nach der Bayreuther Wiedereröffnung 1951 ganz nach dem Prinzip „Stunde Null“ allen alten Ballast abzuwerfen und mit minimalistischen Bühnenbildern und schlichten Kostümen den Weg des geringsten Risikos und der Diplomatie zu gehen.

Natürlich lauert hier an jeder Ecke die Langeweile, wobei der konservativ-empfindliche Hörer oft erleichtert ist ob derartiger Inszenierungen, weil ihn hier nichts davon ablenkt, ganz in der Musik zu versinken (hier sei darauf hingewiesen, dass Wagner in der Einleitung von „Oper und Drama“ die Musik als bloßes „Mittel des Ausdrucks“ dem Drama unterordnet!).

Interessant wird es, wenn die beiden Künstlerpersönlichkeiten und Freunde Robert Wilson (Parsifal, Staatsoper Hamburg 1991) und Heiner Müller (Tristan, Bayreuth 1993) radikal eine neue abstrakte Form entwerfen, die zwar nicht deuten will, aber als starkes eigenständiges Element neben der Musik besteht.

Wilson lässt beispielsweise alle Sänger in abstrakten, unmenschlich wirkenden Gesten und Posen spielen und verharren, wodurch er eine völlig neue Ästhetik schafft.

Bei Heiner Müller, einem Theatermenschen, der sich immer wieder sehr intensiv mit den dunklen Kapiteln der deutschen Vergangenheit auseinandergesetzt hat, kann man – etwas anders als bei Wieland – wiederum politische Hemmungen erkennen. Angesichts Bayreuths Nazi-Vergangenheit konnte er nicht anders, als sich beim Tristan in beklemmend reduzierte Quadrat-Formen vor schwarzem Hintergrund zurückzuziehen.

Am Beginn des zweiten Aktes passiert allerdings etwas bemerkenswertes: Isolde löscht die Fackel und die Musik beschreibt Tristans aufgeregte Verliebtheit und Ungeduld auf dem Weg zu ihr. Auf der Bühne allerdings lässt Heiner Müller den Tristan unerträglich langsam auf Isolde zuschreiten, sodass aus der Differenz zwischen Musik und Bühnenhandlung eine ungeheure Spannungskraft entsteht, der man sich kaum entziehen kann.

Konservative Kritiker beschuldigen ja immer wieder Regisseure, die sich auf oben beschriebene Art und Weise in ihrer eigenen Deutung verlieren, der Arbeit gegen oder gar der Zerstörung des Werkes.

Sie verkennen allerdings den konstruktiven, jedoch nicht ganz geglückten Versuch, das Werk neu und wirkungsvoll zu deuten. Aus einer – wohlgermerkt - bewussten Arbeit gegen das Werk, wie Müller sie hier vollzieht, kann letzten Endes sogar auf beiden Ebenen (Bühne und Musik) neue Kraft entstehen!

Es wird deutlich, dass Wilson und Müller im Gegensatz zu den oben beschriebenen reinen Assoziationsspielen trotz ihrer primären Rolle als Interpreten selbst schöpferisch tätig werden. Aber auch hier bleibt Chéreau nicht zurück: Seine so meisterhaft ausbalancierte Deutung des „Rings“ hat durchaus Platz für vollkommen eigene poetische Momente. In der ersten Szene des zweiten Aktes der Walküre kreist ein riesiges Pendel in der Mitte der Bühne.

In Wotans Gemächern steht es symbolisch für etwas, was wir zunächst nicht benennen können. Erst als Wotan sein Schicksal verflucht und sich das Ende der Welt herbeisehnt, wird sein Zweck plötzlich klar: Mit den Worten „Nur eines will ich noch: Das Ende!“ bringt er das Pendel gewaltsam zum Stillstand. Diese Szene hat auch bei wiederholtem Anschauen eine erschütternde Wirkung. Das Symbol des Pendels reiht sich ganz selbstverständlich in Wagners mythologische Symbolwelt mit dem Schwert Nothung, der Tarnkappe, dem Vergessenstrank und natürlich dem Ring ein und steht diesen in seiner allegorischen Kraft in nichts nach.

Um ein letztes Beispiel für Chéreaus künstlerisches Schaffen zu geben, sei noch erwähnt, wie er in der Götterdämmerung mit Siegfrieds Trauermarsch umgeht. Anstatt, wie es immer wieder geschieht, ein paar arme Herren aus dem Chor in einer Zitterpartie den meist übergewichtigen Siegfried tragen zu lassen, verwendet er zunächst eine Technik, welche die angewandte Unschärfe schlechthin ist: Suspension.

Er zeigt den Trauermarsch einfach nicht. Stattdessen kommt nach und nach der Chor als einfaches Volk gekleidet auf die vollkommen schwarze Bühne und stellt sich vor die so verschwindende Leiche Siegfrieds. Während der Trauermarsch aus dem Orchestergraben ertönt, blicken diese Menschen stumm und fragend ins Publikum. Plötzlich ist die vierte Wand verschwunden und wir haben ein Moment von absolut schmerzhafter Schärfe.

Zu guter Letzt und nach all den Ausführungen über Deutung, Schärfe und Unschärfe muss allerdings gesagt werden, dass den „Jahrhundertring“ vor allem eine zunächst unspektakuläre Eigenschaft auszeichnet: nämlich ganz einfach gute Personenregie.

Wo es heute immer noch ständig vorkommt, dass gerade Wagnersänger statuenhaft am Bühnenrand stehen und nur einzelne schauspielerisch ehrgeizige Sänger aus einem ansonsten unglaublich agierenden Ensemble positiv herausstechen, lässt Chéreau sein gesamtes Ensemble menschlich und glaubhaft miteinander agieren.

Und genau so gelingt das, was Claus Guth mit seinem allzu deutlichen Spiegel versucht und dabei knapp verfehlt: Der Opernbesucher erkennt in Walhall sein eigenes Bauprojekt, fühlt sich in Wotans Disput mit Fricka an den letzten Streit mit seiner Ehefrau erinnert, in dessen tiefen Verbindung zu Brünnhilde fühlt er die zu seiner Tochter nach und wenn

Siegfried Wotans Speer zerbricht, sieht er den eigenen rebellierenden Sohn in den er doch so viele Hoffnungen setzt. So bekommt er zuletzt einen neuen Blick auf sich selbst, der ihn vielleicht sogar ein wenig verändert. Was das ganze Theater ohne diese Dimension wert ist, beschreibt Bernard Shaw, mit dem ich hier schließen möchte, wunderbar treffend:

„Wenn der Zuschauer darin [in Wagners Drama] nicht ein Abbild des Lebens erkennt, durch das er sich selbst einen Weg bahnt, muß es ihm schlechterdings wie eine ins Riesenhafte aufgeblähte Weihnachtspantomime vorkommen.“

Quellenangabe:

Wagner, Richard: Oper und Drama, Reclam Stuttgart, 1984
Shaw, Bernard: Ein Wagner-Brevier, Suhrkamp Frankfurt am Main, 1973



Patrice Chéreau

Weber und Wagner – Traum einer deutsch-nationalen Tonkunst

von Alexander Fischerauer

Das große Vorbild: Carl Maria v. Weber

Der Durchbruch in der europäischen Musikwelt gelang Richard Wagner erst im Alter von 29 Jahren mit der Uraufführung seiner Oper *Rienzi*, die ihn über Nacht schlagartig berühmt machte. Einen unabhängigen, eigenständigen Kompositionsstil erlangte er laut seiner eigenen Einschätzung jedoch erst mit seinem nächsten Werk, dem fliegenden Holländer. Im Vergleich zu anderen Komponisten wie z.B. Schumann oder Brahms benötigte er eine relativ lange Zeit, um sich von der Musik seiner Vorbilder zu emanzipieren.

Er war bei aller Begabung, sich fremde Stile anzueignen nicht dazu in der Lage, seine konkurrierenden Kollegen zu übertrumpfen, sodass seinen frühen Opern kein durchschlagender Erfolg beschieden sein konnte, da sie gegenüber z.B. den Marschnerischen und Meyerbeerschen Stücken keinen Mehrwert boten. So ist es kein Wunder, dass diese Werke auch heute wenig bekannt sind (von den *Feen* über das *Liebesverbot* bis hin zum *Rienzi*). Wagner selbst hat noch am Ende seines Lebens verfügt, dass der *Rienzi* in Bayreuth nicht gespielt werden solle, worüber man sich dieses Jahr endlich erfolgreich hinweggesetzt hat.

Der fliegende Holländer bildet einen Grenzstein, als dasjenige Werk, in dem zuerst die typisch wagnerischen Stilmerkmale, musikalische und dichterische, aufkeimen. Trotz aller Entwicklungen und Veränderungen in seiner musikalischen Laufbahn blieb Wagner seinen Vorgängern in Vielem treu, mehr noch: Er nahm teilweise ihre Errungenschaften in sein kunstästhetisches Konzept auf und erhob diese abgewandelt zu Schwerpunkten seiner musikdramatischen Konzeptionen.

Auch wenn sich der Opernkomponist immer wieder ausdrücklich als Erbe Beethovens erklärt und diesen zeitlessly hoch verehrte, muss als einflussreichstes, weil früheres musikalisches Vorbild doch ein anderer Komponist gelten: Carl Maria von Weber.

Dessen Musik war es, die im Kindesalter die Neigung zur Musik überhaupt aufkommen ließ und von dem er nicht nur musikalische, sondern auch dramatische Stil- und Formmerkmale übernahm und konsequent weiterentwickelte. Selbst in späten Werken Wagners kann man Beziehungen zu Weber deutlich erkennen.

Die Verdeutlichung der vielfältigen Beziehungen zwischen den beiden Komponisten ist ein sehr fruchtbares Unterfangen bezüglich einer musikhistorischen Einordnung seines Werkes, über das im Wagner-Jahr, zu allerlei biographi-

schen Skandalgeschichtchen ins Verhältnis gesetzt, erstaunlich wenig veröffentlicht wurde. Entscheidend für das Verständnis der Verbindung dieser Komponisten ist, dass die tiefe musikalische Verwandtschaft Wagners mit seinem Vorgänger Weber weniger auf den äußerlich formalen Aspekten (die recht leicht zahlreich zu erkennen sind) beruht, sondern vielmehr in dem Verständnis des Wesens und Ursprungs der Musik selbst, was diese leisten könne und zu leisten habe.

Biographisches

Die Ouvertüre des *Freischütz* war es, die den 6-jährigen Richard Wagner derart magisch anzog, sodass er, um sie selbst immer wieder hören zu können, bald das Klavierspiel erlernte. Er berichtet selbst über seine frühen Erfahrungen mit Webers Musik aber auch der Person des Komponisten selbst, der des Öfteren im Hause Wagner in Leipzig verkehrte:

*„Die seltenen Besuche Webers scheinen (...) in mir diejenigen ersten Eindrücke hervorgerufen zu haben, welche mich mein ganzes Leben mit unauslöschlicher Sympathie erfüllten. Der skandalösen Gestalt Sassarolis gegenüber erfasste mich Webers überaus zarte, leidende und geistverklärte Erscheinung mit ekstatischer Teilnahme. Das schmale feine Gesicht mit den lebhaften und doch häufig umschleierten Augen bannte mich in Schauern fest; sein stark hinkender Gang, den ich oft vom Fenster aus wahrnahm, wenn der Meister um die Mittagszeit aus den ermüdenden Proben seinen Heimweg an unserem Hause vorbeinahm, kennzeichnete meiner Imagination den großen Musiker als ein ungewöhnliches, übermenschliches Wesen. Als ihm einst meine Mutter den etwa neunjährigen Knaben vorstellte, und er frug, was ich werden sollte, ob vielleicht Musiker, sagte meine Mutter, dass ich wohl auf den *Freischütz* ganz versessen sei, sie aber trotzdem noch nichts an mir wahrgenommen hätte, was auf mein musikalisches Talent deuten möchte. Dies war von meiner Mutter sehr richtig beobachtet: Nichts ergriff mich so stark als die Musik des *Freischütz*, und auf jede Weise suchte ich die von dort her empfangenen Eindrücke wieder vorzuführen (...).“⁴¹*

Die musikalische Ausbildung Wagners war bis zum Unterricht bei Theodor Weinlig fast ausschließlich autodidaktisch erfolgt. Er hatte kein Instrument über die Anfangsgründe hinaus erlernt, jedoch in seiner Jugendzeit zum Studium der

1 Richard Wagner, *Mein Leben*, List Verlag München 1963, S. 38 f.

Musik folgende Methode entwickelt:

„Da wie erwähnt auch der Musikunterricht nichts fruchtete, fuhr ich in meiner willkürlichen Selbsterziehung dadurch fort, dass ich mir die Partituren meiner geliebten Meister abschrieb, wobei ich mir eine später oft bewunderte zierliche Handschrift erwarb.“¹²

Zu den auf diese Weise kopierten Werken gehörten neben sämtlichen Symphonien Beethovens auch die Partitur des Freischütz, die auf den jungen Wagner eine so große Faszination ausübte.

Wagner bewies auch nach Webers Tod immer wieder seine große Bewunderung für den geschätzten Komponisten. Webers Witwe, die sich nach seinem Tod für seine künstlerischen Errungenschaften stark einsetzte, drängte Wagner zur Übernahme der Dresdner Kapellmeisterstelle, was ihr auch gelang. Damit trat der junge Komponist Wagner nun in die Fußstapfen Webers und konnte an diesem Ort das von Weber begründete kulturelle Erbe fortführen und weiterentwickeln.

Im Jahr 1844 fand die Übersiedelung der sterblichen Überreste Webers von London nach Dresden statt. Die finanziellen Strapazen für die Feierlichkeiten, den Kauf einer angemessenen Gruft, sowie die besondere Ehrung durch eine Statue mussten irgendwie gedeckt werden: Wagner, unterstützt durch Webers Witwe, organisierte zahlreiche Benefizkonzerte, deren erfolgreichstes mit dem Berliner Hoftheater unter Meyerbeer die stattliche Summe von 2000 Talern einbrachte. Wie viel diese Trauerfeier für Wagner bedeutete ist am besten seiner eigenen Erinnerung zu entnehmen:

„Diese Überführung sollte am Abend bei Fackelschein in feierlichem Zuge vor sich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermusik zu sorgen. Ich stellte diese aus zwei Motiven der Euryanthe zusammen; durch die Musik, welche die Geister in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach B-dur transponierte Kavatine der Euryanthe „Hier dicht am Quell“ ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des ersten Motives, wie es sich am Ende der Oper wieder findet, als Schluss anzureihen. Dieses somit sehr gut sich fügende symphonische Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinstrumente besonders orchestriert und bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benützung der weichsten Lagen derselben studiert; das schaurige Tremolo der Bratschen in dem der Ouvertüre entlehnten Teile ließ ich durch zwanzig gedämpfte Trommeln im leisesten Piano ersetzen und erreichte durch das Ganze, schon als wir es im Theater probierten, eine so überaus ergreifende und namentlich gerade unser Andenken an Weber innig berührende Wirkung, dass, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Devrient,

welche allerdings noch Weber persönlich befreundet gewesen war, zu der erhabensten Rührung hingerissen wurde, auch ich mir sagen konnte, noch nie etwas seine Zwecke so vollkommen Entsprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Musik auf offener Straße beim feierlichen Zuge selbst: da das sehr langsame Tempo, welches sich durch keinerlei rhythmische Merkmale deutlich zeichnete, hierfür besondere Schwierigkeiten machen musste, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren lassen, um so den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Musiker, nachdem sie das Stück gehörig geübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreise um mich her gehen ließ. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenstern den Zug kommen und vorübergehen sahen, versichert, dass der Eindruck der Feierlichkeit unbeschreiblich erhaben gewesen sei.

Nachdem wir den Sarg in der kleinen Totenkapelle des katholischen Friedhofs in Friedrichstadt, in welcher er still und bescheiden von Frau Devrient mit einem Kranz bewillkommt worden war, beigesetzt hatten, ward nun am andern Vormittag die feierliche Versenkung desselben in die von uns bereitgehaltene Gruft ausgeführt. Mir nebst dem andern Vorsitzenden des Komitees, Herrn Hofrat Schulz, war die Ehre zugeteilt worden, eine Grabrede zu halten. (...) Für mich hatte es eine tiefe Bedeutung, dass ich, durch Webers lebensvolle Erscheinung in meinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen, dereinst so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieses letzte zweite Begräbnis noch einmal mit ihm wie in persönlich unmittelbare Berührung getreten war. Nach meinen voranstehenden Berichten über meinen Verkehr mit lebenden Meistern der Tonkunst und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermessen, aus welchem Quell meine Sehnsucht nach innigem Meisterumgang sich zu stärken hatte. Es war nicht tröstlich, vom Grabe Webers nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen; doch sollt mir das Hoffnungslose diese Ausblickes mit der Zeit erst noch zum recht klaren Bewusstsein kommen.“¹³

Kunstästhetik – Musikverständnis

Wer die uneingeschränkte Verehrung Wagners gegenüber seinem „Meister“ kennengelernt hat, wie es oben geschehen ist, könnte bei der Lektüre von *Oper und Drama*, seiner zentralen kunsttheoretischen Schrift, in Verwirrung geraten: Hier scheint Weber teilweise in nicht besonders hoher Achtung zu stehen, im Gegenteil erfährt er scharfe Kritik hinsichtlich des (auch in dieser Schrift) so sehr gelobten Freischützen:

„Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und unteilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzu-

2 ebd. S. 47

3 ebd. S. 350 ff.

richten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weberschen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des *Freischützen* war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestierte er, als die Wärme des Weberschen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her – er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet - verbrannt waren: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog konnte er nach dem Brande noch als sein Eigentum ausgeben.“⁴

Um diese Kritik richtig zu interpretieren, muss dieser Abschnitt in den Gesamtzusammenhang eingeordnet werden. Wagner selbst weist schon zu Beginn seiner Schrift auf deren scharf polemischen Charakter hin, möchte den ersten Teil auch in dieser Hinsicht verstanden wissen.

Die Kunstauffassung, die im Laufe seines jungen Lebens langsam heranreife, fortwährend wuchs und am Ende als Idee des heute so bekannten und missverstandenen „Musikdramas“ in den Ring des Nibelungen mündete war hart erkämpft worden.

Wagner wollte sich in Bezug auf die Bedeutung der Oper von seinen Vorgängern drastisch distanzieren, nachdem er eine lange Zeit nach deren Vorstellungen geschaffen hatte. Wahrscheinlich verspürte er gerade deshalb das Bedürfnis nach einem zynischen Tonfall, weil er die Fehler im Opernwesen, die er so eifrig kritisiert, selbst mit Feuereifer begangen hatte, wie im Falle von Meyerbeers Musik. Die eigene Ablehnung seiner frühen Werke ist ein weiteres Indiz für diese scharfe, auch gegen sich selbst gerichtete Polemik.

Die obige Kritik an Weber bezieht sich auf seine radikalste Neuerung hinsichtlich des Opernwesens: Die Musik habe sich der Dichtung unterzuordnen, sie müsse sich auch damit zufriedengeben, nur im Hintergrund zu wirken und Dienerin zu sein; Ein Hervortreten wäre ihr nur in solchen Momenten erlaubt, in denen die Dichtkunst an ihre Grenzen gelangt und die musikalische Unterstützung förmlich verlangt. Dass Weber, trotz seiner Neuerungen hinsichtlich des nationalen, volkstümlichen Charakters der Oper, die von Wagner restlos anerkannt werden, die Dichtkunst der Musik unterordnete, trifft genau den wunden Punkt, den die musikdramatischen Konzeptionen von Wagner endlich korrigieren sollten.

Im Zusammenhang lässt sich diese Polemik so interpretieren, dass letztlich sogar Weber, der ruhmreiche Begründer einer deutschnationalen Opernkultur, das Wesen des Dramas nicht verstanden hatte, sondern wie alle anderen ganz als „tyrannischer“ Musiker handelte. Wird aus dieser Kritik die Abgrenzung Wagners gegenüber seinem Vorbild erkennbar, sollen nun die Aspekte Webers Musik beleuchtet werden, die Wagner nicht nur beibehielt, sondern in potenzieller Form zum Grundcharakter seiner Musik erhob.

Der Traum einer deutsch-nationalen Opernkultur

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts und besonders das Opernwesen lebte von dem produktiven Nebeneinander nationaler Stile. Damals war Nationalismus ein positiv aufgefasstes gesellschaftliches Phänomen. Besonders im Bereich der Kunst wurde dieser nicht als innere Abgrenzung empfunden, sondern mit einem nach außen gerichteten Interesse für andere Kulturen praktiziert. So forderte das Pariser Publikum nicht ausschließlich französische Stücke, sondern explizit „fremde“ Musik mit einem nationalen, ihr eigentümlichen Kolorit. Die Nachfrage für „ausländische“ Musik war permanent vorhanden, die die Komponisten, konkurrierend versteht sich, zu befriedigen versuchten. Man sprach von Vertretern der „italienischen“, „deutschen“ und „französischen“ Schule.

Die deutsche Musik hatte hierbei nun beileibe keine leichte Ausgangsposition: Die Oper, die in Italien erfunden worden war und sich wenig später auch in Frankreich zu einem komplett eigenständigen Stil entwickelte, war die Domäne dieser beiden europäischen Länder. Deutschland hatte da gewissermaßen nichts mizureden. Die deutschen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts mussten sich zwischen dem italienischen und französischen Stil entscheiden. Versuche, eine deutsche Opernkultur zu begründen, wie es z.B. Mozart mit der *Entführung aus dem Serail* tat, waren nicht von Erfolg gekrönt.

Das erste mal, dass man im Bereich der Oper von einem europäischen Durchbruch eines deutsch-nationalen Stils reden sprechen kann, ist der *Freischütz* Carl Maria von Webers. Diese Oper schlug ein wie eine Bombe, um es salopp auszudrücken und begründete auf einen Schlag den solange gesuchten „deutschen“ Nationalstil. Die Merkmale, durch die sich dieser Stil auszeichnete, wurden nahezu sämtlich von Wagner übernommen und weiterentwickelt. Sie finden auch in Oper und Drama die entsprechende Würdigung.

Der oben angeführte Grundcharakter Wagners Musik bezieht sich vor allem auf die von ihm so bezeichneten volkstümlichen Wurzeln der deutschnationalen, also auch Weberschen Musik. Gerade hierin war Weber sein uneingeschränktes Vorbild. Die Chöre seiner Opern (z.B. *Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*) lassen sämtlich die Nähe zur Volkstümlichkeit und auch den Weberschen Chören erkennen, wobei sie diese im Ausdruck noch bei weitem übersteigern, auch durch die veränderte Funktion des Chores im Wagnerschen Drama.

Die Volkskunst sei die urtümlichste Grundlage der Kunstmusik, von der diese sich niemals allzu weit entfernen dürfe und dies eigentlich auch nicht könne. Damit vertritt Wagner eine künstlerische Position, die der Epoche der Romantik eigentümlich ist, nämlich das Erreichenwollen eines riesigen Publikums, nicht nur das des eigenen Landes, sowie das intensive Studium der nationalen Volksmusikkultur. Diese Tradition kann man von Schubert über Schumann,

⁴ Richard Wagner, *Oper und Drama*, Reclam, 2000, Stuttgart, S. 87

Weber und Wagner bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein zu Bartok oder Schostakowitsch verfolgen. Wagner ist eine breite Massenwirkung im besonderen Maße geglückt. Seine Musik hat den Siegeszug in die ganze Welt nicht nur angetreten, sondern längst gewonnen.

Er beurteilt die Wirkung einer nationalen, volksliednahen Melodik auf das Publikum folgendermaßen:

„Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, dass sie weniger in kurzgefügtten, keck und sonderlich gefügten Rhythmen, sondern in langatmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgibt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar; überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen; die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Bass und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weberschen Volksoper; sie ist, frei aller lokal-nationalen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinen Empfindungsausdrucke, hat keinen andern Schmuck als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmut, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reimenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt.“⁵

Zur ergänzender Erläuterung der Bedeutung einer (deutsch-)nationalen Kunst möge eine schriftliche Äußerung Schillers gelten:

„Unmöglich kann ich hier den großen Einfluss übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volks nenne ich die Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Übereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt, und den gebahntesten Weg zum Verstand und Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden, und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten (...), mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? – Nichts anders als der vaterländische Geist, das

große überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete.“⁶

Wagner hat durchaus ähnliche Vorstellungen von der Bedeutung der nationalen Kunst und Bühne vertreten, mit seiner persönlichen Erweiterung, dass das Volkstümliche in allen Künsten derart verarbeitet werde, dass das Reimenschliche als letztes Ziel dem Künstler immer vor Augen zu schweben habe; dadurch würde das Kunstwerk über die Grenzen des eigenen Landes hinaus für alle Menschen ein Interesse mit sich führen.

Musikalische Parallelen

Für einen Komponisten, zumindest bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, galt es, sich das musikalische Vokabular seiner Zeit anzueignen. Bestimmte „Vokabeln“ zogen sich auch durch die Epochen, von der Renaissance bis zur Romantik. Dazu gehören z.B. die Tonartensymbolik sowie bestimmte rhetorische Figuren, die vor allem in der Barockzeit ihre größte Intensivierung gefunden haben, aber auch in den nachfolgenden Epochen immer wieder aufgegriffen wurden. Dass Wagner, der die Musik Webers von Kindheit an kannte und liebte, gerade dieser auch sein Grundvokabular abgewann, ist nicht verwunderlich. Interessant ist, dass sich die tonartlichen, harmonischen und melodischen Bezüge noch bis in die Reifezeit verfolgen lassen, andere frühere Ausdrucksmethoden jedoch fast vollständig abgelegt wurden.

Für unheimliche oder auch sehr angespannte Stimmungen hatte Wagner von jeher ein besonderes Feingefühl. Oft vermittelt in solchen Fällen eine chromatische Harmonik den entsprechenden Ausdruck. Ein markantes Beispiel hierfür sei als Abschluss des Artikels angeführt: Das Harmoniegerüst des Beginns vom ersten Finale des Freischütz (T.3-7), verglichen mit Stellen aus dem Rheingold (1. Szene, Alberich: „o Schmerz! o Schmerz!“).

Freischütz, Nr. 10 Finale T.3-7

Rheingold, 1. Szene, „o Schmerz! o Schmerz!“

⁵ Richard Wagner, Oper und Drama, Reclam, 2000, Stuttgart, S. 55

⁶ Friedrich Schiller, Gesammelte Werke, Bertelsmann Verlag, 1955, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, S. 83

Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882

Anmerkung der Redaktion: Richard Wagner veröffentlichte diesen Bericht nach den Festspielen Ende des Jahres 1882 in den Bayreuther Blättern und informierte seine Anhänger über den Verlauf der Festspiele von den Proben bis zu den Aufführungen seines Parsifal.

Wenn unsere heutigen Kirchweihfeste hauptsächlich durch die hierbei abgehaltenen, nach ihnen sich benennenden, sogenannten »Kirmes-Schmäuse« beliebt und anziehend geblieben sind, so glaubte ich das mystisch bedeutsame Liebesmahl meiner Gralsritter dem heutigen Opernpublikum nicht anders vorführen zu dürfen, als wenn ich das Bühnenfestspielhaus dießmal zur Darstellung eines solchen erhabenen Vorganges besonders geweiht mir dachte. Fanden hieran konvertirte Juden, von denen mir christlicherseits versichert wurde, daß sie die unduldsamsten Katholiken abgäben, vorgeblichen Anstoß, so hatte ich mich dagegen allen denen nicht weiter hierüber zu erklären, welche im Sommer dieses Jahres zur Aufführung meines Werkes sich um mich versammelten.

Wer mit richtigem Sinne und Blicke den Hergang alles Dessen, was während jener beiden Monate in den Räumen dieses Bühnenfestspielhauses sich zutrug, dem Charakter der hierin sich geltend machenden produktiven wie rezeptiven Thätigkeit gemäß zu erfassen vermochte, konnte dieß nicht anders als mit der Wirkung einer Weihe bezeichnen, welche, ohne irgend eine Weisung, frei über Alles sich ergoß. Geübte Theaterleiter fragen mich nach der, bis für das geringste Erforderniß jedenfalls auf das Genaueste organisirten, Regierungsgewalt, welche die so erstaunlich sichere Ausführung aller scenischen, musikalischen wie dramatischen Vorgänge auf, über, unter, hinter und vor der Bühne leitete; worauf ich gutgelaunt erwidern konnte, daß dieß die Anarchie leiste, indem ein Jeder thäte, was er wolle, nämlich das Richtige.

Gewiß war es so: ein Jeder verstand das Ganze und den Zweck der erstrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte sich zu viel zugemuthet. Niemand zu wenig sich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall, welchen in der gewohnten mißbräuchlichen Weise vom Publikum entgegenzunehmen als störend erachtet wurde, während die andauernde Theilnahme der uns zuziehenden Gäste als Zeugniß für die Richtigkeit unserer Annahme von dem wahren Werthe unserer Leistungen uns erfreuete. Ermüdung kannten wir nicht; von dem Eindrucke eines fast beständig trüben und regnerischen Wetters auf unsere

Stimmung erklärte ein Jeder sofort sich befreit, sobald er im Bühnenhause an das Werk ging. Fühlte sich der Urheber aller der Mühen, die er seinen freundlichen Kunstgenossen übertragen hatte, oft von der Vorstellung einer unausbleiblich dünkenden Ermüdung beschwert, so benahm ihm schnell die mit jubelnder Laune gegebene Versicherung der heitersten Rüstigkeit Aller jede drückende Empfindung.

Rangstreitigkeiten konnten unmöglich da aufkommen, wo sechs Sängerrinnen sogenannter erster Fächer die unbenannten Führerinnen der Blumenmädchen Klingsor's übernommen hatten, zu welchen sich wiederum Sängerrinnen aller Fächer mit freudigster Willigkeit verwenden ließen. Gewiß, – hätte es in Wahrheit erst eines Beispiels für die Darsteller der ersten Partien bedurft, so wäre ihnen dieses von dem künstlerischen Einmüthe der Leistungen jener Zauberblumen-Mädchen gegeben worden.

Von ihnen wurde mir zunächst auch eine der wichtigsten Anforderungen erfüllt, welche ich zur ersten Grundlage des richtigen Gelingens ihres Vortrages machen mußte: der vom Operngesange unserer Zeit den Sängern der heutigen Theater zu eigen gewordene leidenschaftliche Akzent, durch welchen jede melodische Linie unterschiedslos durchbrochen zu werden pflegt, sollte hier durchaus nicht mehr sich vernehmen lassen.

Sogleich ward ich von unseren Freundinnen verstanden, und alsbald gewann ihr Vortrag der schmeichelnden Weisen das kindlich Naive, welchem, wie es andererseits durch einen unvergleichlichen Wohlklang rührte, ein aufreizendes Element sinnlicher Verführung, wie es von gewissen Seiten als vom Komponisten verwendet vorausgesetzt wurde, gänzlich fern abliegen blieb. Ich glaube nicht, daß ein ähnlicher Zauber des anmüthigst Mädchenhaften durch Gesang und Darstellung, wie er in der betreffenden Scene des »Parsifal« von unseren künstlerischen Freundinnen ausgeübt wurde, je sonst wo schon zur Wirkung kam.

Was hier als Zauber wirkte, nun als Weihe die ganze Aufführung des Bühnenfestspieles durchdringen zu lassen, wurde im Verlaufe der Übungen und Vorstellungen zur angelegentlichsten Sorge Aller, und welchen ungewohnten Stylnforderungen hierbei zu genügen war, wird bald ersichtlich, wenn das stark-Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Theilen des Drama's zum Ausdruck kommen sollte, seinem wahren Charakter nach sich nicht verleugnen durfte. Welche schwierige Aufgabe den Darstellern

der Hauptpersonen der Handlung dadurch gestellt war, leuchtete uns immer mehr ein. Vor Allem war hier auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache, zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, muß aber die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallen gelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungs-Silbe zerstört sogleich diese nöthige Verständlichkeit.

Diese selbe Vernachlässigung trägt sich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verschwinden der musikalischen Partikeln nur vereinzelt Akzente übrig bleiben, welche, je leidenschaftlicher die Phrase ist, schließlich als bloße Stimm-Aufstöße vernehmbar werden, von deren sonderbarer, ja lächerlicher Wirkung wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn sie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird. Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den »kleinen« Noten vor den »großen« den Vorzug zu geben, so geschah dieß um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben, und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urtheile unserer musikalischen sogenannten »öffentlichen Meinung« hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir so unerlässlich verlangte Deutlichkeit. Hierzu gehört aber gänzlichliches Aufgeben des durch die gerügte Vortragsweise geförderten, falschen Affektes.

Das alles Maaß überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlicher Leidenschaft, das ja dem tieftragischen Stoffe wie zu seiner Entlastung naturgemäß zugehörig ist, kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene Maaß eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten ist. Tiefes Maaß dünkte uns nun am sichersten durch Ausübung einer weisen Sparsamkeit in der Verwendung des Athems, wie der plastischen Bewegung, festgehalten zu werden.

Wir mußten bei unseren Übungen der unbeholfensten Vergeudung, zunächst des Athems, deren wir uns meistens im Operngesange schuldig gemacht haben, inne werden, sobald wir dagegen schnell erkannten, was ein einziger wohl vertheilter Athem zu leisten vermochte um einer ganzen Tonreihe, indem er ih-

ren Zusammenhang wahrte, ihren richtigen melodischen, wie logischen Sinn zu geben oder zu belassen. Schon allein durch weise Einhaltung und Vertheilung der Kraft des Athems sahen wir es uns, wie ganz natürlich, erleichtert, den gewöhnlich tiefer gelegten, von mir sogenannten »kleinen« Noten, als wichtigen Verbindungs-Partikeln der Rede wie der Melodie, ihr Recht widerfahren zu lassen, weil wir auf dem von selbst sich heraushebenden höheren Tone einer unnützen Athem-Verschwendung uns enthalten mußten, um des Vortheiles der Einigung der ganzen Phrase vermöge der gleichen Respiration uns bewußt zu bleiben.

So gelang es uns, lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Akzente in mannigfaltigster Färbung wechselten, – wofür ich die längere Erzählung Kundry's vom Schicksale Herzeleide's im zweiten Aufzuge, sowie die Beschreibung des Charfreitags-Zaubers durch Gurnemanz im dritten Aufzuge als beredte Beispiele unseren Zuhörern zurückrufe.

In genauem Zusammenhange mit dem durch weise Sparsamkeit bei der Ausnutzung des Athems gewonnenen Vortheile der wirksamen Verständlichkeit der dramatischen Melodie, erkannten wir die Nöthigung zur Veredelung der plastischen Bewegungen durch gewissenhafteste Mäßigung derselben. Jene, bisher im gemeinen Opernstyle von der Melodie fast einzig herausgehobenen Affekt-Schreie, waren immer auch von gewaltsamen Armbewegungen begleitet gewesen, welcher die Darsteller durch Gewöhnung sich mit solch regelmäßiger Wiederkehr bedienten, daß sie jede Bedeutung verloren und dem unbefangenen Zuschauer den Eindruck eines lächerlichen Automaten-Spieles machen mußten.

Gewiß darf einer dramatischen Darstellung, namentlich wenn sie durch die Musik in das Bereich des idealen Pathos erhoben ist, die konventionelle Gebahrung unserer gesellschaftlichen Wohlgezogenheit fremd sein: hier gilt es nicht mehr dem Anstande, sondern der Anmuth einer erhabenen Natürlichkeit. Von dem bloßen Spiele der Gesichtsmienen sich entscheidende Wirkung zu versprechen, sieht der heutige dramatische Darsteller durch die in unserem Theater nöthig gewordene oft große Entfernung vom Zuschauer sich behindert, und die gegen das bleichende Licht der Bühnenbeleuchtung zu Hilfe gerufene Herstellung einer künstlichen Gesichtsmaske erlaubt ihm meistens nur die Wirkung des Charakters derselben, nicht aber einer Bewegung der verborgenen inneren seelischen Kräfte in Berechnung zu ziehen.

Hierfür tritt nun eben im musikalischen Drama der Alles verdeutlichende und unmittelbar redende Ausdruck des harmonischen Tonspieles mit einer un-

gleich sichereren und überzeugenderen Wirkung ein, als sie dem bloßen Mimiker zu Gebote stehen kann, und die von uns zuvor in Betracht genommene, verständlichst vorgetragene dramatische Melodie wirkt deutlicher und edler als die studirteste Rede des geschicktesten Mienenspielers, sobald sie gerade von den, diesem einzig hilfreichen Kunstmitteln, am wenigsten beeinträchtigt wird.

Dagegen scheint nun der Sänger, mehr als der Mimiker, auf die plastischen Bewegungen des Körpers selbst, namentlich der so gefühlsberedten Arme angewiesen zu sein: in der Anwendung dieser hatten wir uns aber immer an dasselbe Gesetz zu halten, welches die stärkeren Akzente der Melodie mit den Partikeln derselben in Einheit erhielt. Wo wir uns im Opernafekte gewöhnt hatten, mit beiden, weit ausgebreiteten Armen, wie um Hilfe rufend uns zu gebühren, durften wir finden, daß eine halbe Erhebung eines Armes, ja eine charakteristische Bewegung der Hand, des Kopfes, vollkommen genügte, um der irgendwie gesteigerten Empfindung nach Außen Wichtigkeit zu geben, da diese Empfindung in ihrer mächtigsten Bewegung durch starke Kundgebung erst dann wahrhaft erschütternd wirkt, wenn sie nun, wie aus langer Verhaltung mit Naturgewalt hervorbricht.

Wenn das Gehen und Stehen für Sänger, welche zunächst der Überwindung der oft bedeutenden Schwierigkeiten ihrer rein musikalischen Aufgabe ihre angestrengteste Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, gemeinhin einer unüberlegten Ausübung der Routine überlassen bleibt, so erkannten wir dagegen bald, von welchem ergiebigen Erfolge eine weise Anordnung des Schreitens und Stehens für die Erhebung unserer dramatischen Darstellung über das gewöhnliche Opernspiel sei. War das eigentliche Hauptstück der älteren Oper die monologische Arie, und hatte der Sänger, wie er dieß fast nicht anders konnte, sich gewöhnt, diese dem Publikum gewissermaßen in das Gesicht abzusingen, so war aus dieser scheinbaren Nöthigung zugleich die Annahme erwachsen, daß auch bei Duetten, Terzetten, ja ganz massenhaften sogenannten Ensemblestücken, Jedes seinen Part in der gleichen Stellung in den Zuschauerraum hinein zum Besten zu geben habe.

Da hierbei das Schreiten völlig ausgeschlossen war, gerieth dagegen die Armbewegung zu der fast unausgesetzten Anwendung, deren Fehlerhaftigkeit, ja Lächerlichkeit, wir eben inne geworden. Ist nun hiergegen im wirklichen musikalischen Drama der Dialog, mit allen seinen Erweiterungen, zur einzigen Grundlage alles dramatischen Lebens erhoben, und hat daher der Sänger nie mehr dem Publikum, sondern nur seinem Gegenredner etwas zu sagen, so mußten wir

finden, daß die übliche Nebeneinanderstellung eines duettirenden Paares dem leidenschaftlichen Gespräche zu einander alle Wahrheit benahm: denn die Dialogisirenden hatten entweder ihre dem Andern geltenden Reden wieder in das offene Publikum hinaus zu sagen, oder sie waren zu einer Profilstellung genöthigt, welche sie zur Hälfte dem Zuschauer entzog und die Deutlichkeit der Rede, wie der Aktion, beeinträchtigte.

Um in diese peinliche Nebeneinander-Stellung Mannigfaltigkeit zu bringen, gerieth man gewöhnlich auf den Einfall, sie dadurch zu variiren, daß, während eines Orchester-Zwischenspieles, die beiden Sänger einander vorbei über die Bühne gingen, und die Seiten, auf denen sie zuvor aufgestellt waren, unter sich vertauschten. Hiergegen ergab sich uns aus der Lebhaftigkeit des Dialoges selbst der zweckmäßigste Wechsel der Stellungen, da wir gefunden hatten, daß die erregteren Akzente des Schlusses einer Phrase oder Rede zu einer Bewegung des Sängers veranlaßten, welche ihn nur um etwa einen Schritt nach vorn zu führen hatte, um ihn, gleichsam den Andern erwartungsvoll fixirend, mit halbem Rücken dem Publikum zugewendet eine Stellung nehmen zu lassen, welche ihn dem Gegenredner nun im vollen Gesichte zeigte, sobald dieser zum Beginn seiner Entgegnung etwa um einen Schritt zurücktrat, womit er in die Stellung gelangte, ohne vom Publikum abgewandt zu sein, seine Rede doch nur an den Gegner zu richten, der seitwärts, aber vor ihm stand.

Im gleichen und ähnlichen Sinne vermochten wir eine nie gänzlich stockende scenische Bewegung, durch Vorgänge, wie sie einem Drama einzig die ihm zukommende Bedeutung als wahrhaftige Handlung wahren, in fesselnder Lebendigkeit zu erhalten, wozu das feierlich Ernsteste, wie das anmuthig Heiterste uns wechselnde Veranlassung boten.

Diese schönen Erfolge, waren sie an und für sich nur durch die besondere Begabung aller Künstler zu gewinnen, würden jedoch unmöglich durch die hier besprochenen technischen Unordnungen und Übereinkünfte allein zu erreichen gewesen sein, wenn nicht von jeder Seite her das scenisch-musikalische Element mit gleicher Wirksamkeit sich betheiligte hatte.

Im Betreff der Scene im weitesten Sinne war zuvörderst die richtige Herstellung der Kostüme und der Dekorationen unserer Sorgfalt anheim gegeben. Hier mußte viel erfunden werden, was denjenigen nicht nöthig dünkte, welche durch geschickte Zusammenstellung aller bisher in der Oper als wirksam erfundenen Effekte dem Verlangen nach unterhaltendem Prunk zu entsprechen sich gewöhnt haben. Sobald es sich um die Erfindung eines Kostümes der Blu-

menzaubermädchen Klingsor's handelte, trafen wir hierfür nur auf Vorlagen aus Ballet oder Maskerade: namentlich die jetzt so beliebten Hofmaskenfeste hatten unsere talentvollsten Künstler zu einer gewissen konventionellen Üppigkeit im Arrangement von Trachten verführt, deren Verwendung zu unserem Zwecke, der nur im Sinne einer idealen Natürlichkeit zu erreichen war, sich durchaus untauglich erwies. Diese Kostüme mußten in Übereinstimmung mit dem Zaubergarten Klingsor's selbst erfunden werden, und nach vielen Versuchen mußte es uns erst geglückt erscheinen, des richtigen Motives für diese, der realen Erfahrung unauffindbare Blumenmächtigkeit uns zu versichern, welche uns die Erscheinung lebender weiblicher Wesen ermöglichen sollte, die dieser zaubergewaltigen Flora wiederum wie natürlich entwachsen zu sein schienen.

Mit zweien jener Blumenkelche, welche in üppiger Größe den Garten schmückten, hatten wir das Gewand des Zaubermädchens hergestellt, das nun, galt es seinen Schmuck zu vollenden, nur eine der buntauerschönen Blumen, wie sie rings her zerstreut anzutreffen waren, in kindischer Hast sich auf den Kopf zu stülpen hatte, um uns, jeder Opern-Ballet-Konvention vergessend, als das zu genügen, was hier einzig dargestellt werden sollte.

Waren wir durchaus beflissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen, so lag es uns wiederum daran, die Pracht dieses Gehäuses eines göttlichsten Heiligthumes keinesweges auf die Tracht der Gralsritter selbst übertragen zu wissen: eine edle klosterritterliche Einfachheit bekleidete die Gestalten mit malerischer Feierlichkeit, doch menschlich anmuthend.

Die Bedeutung des Königs dieser Ritterschaft suchten wir in dem ursprünglichen Sinne des Wortes »König«, als des Hauptes des Geschlechtes, welches hier das zur Hut des Grales auserwählte war: durch nichts hatte er sich von den anderen Rittern zu unterscheiden, als durch die mystische Wichtigkeit der ihm allein vorbehaltenen erhabenen Funktion, sowie durch sein weithin unverstandenes Leiden. Für das Leichenbegängniß des Urkönigs Titurel hatte man uns einen pomphaften Katafalk, mit darüber von hoch herab hängender schwarzer Sammet-Draperie, vorgeschlagen, die Leiche selbst aber in kostbarem Prunkgewande mit Krone und Stab, ungefähr so wie uns öfter schon der König von Thule bei seinem letzten Trunke vorgestellt worden war.

Wir überließen diesen grandiosen Effekt einer zukünftigen Oper, und verblieben bei unsrem durchgehends eingehaltenen Prinzipie einer weihevollen

Einfachheit.

Nur in einem Punkte hatten wir für dieses Mal ein bemühtes Zugeständniß zu machen. Durch eine uns noch unerklärlich gebliebene Verrechnung war von dem hochbegabten Manne, dem ich auch die ganze scenische Einrichtung des »Parsifal«, wie bereits vordem der Nibelungenstücke, verdankte, und der nun noch vor der Vollendung seines Werkes durch einen plötzlichen Tod uns entrissen worden, die Zeitdauer der Vorführung der sogenannten Wandeldekorationen im ersten und dritten Aufzuge über die Hälfte geringer angeschlagen, als sie im Interesse der dramatischen Handlung vorgeschrieben war.

In diesem Interesse hatte die Vorüberführung einer wandelnden Scene durchaus nicht als, wenn auch noch so künstlerisch ausgeführter, dekorativ-malerischer Effekt zu wirken, sondern unter der Einwirkung der die Verwandlung begleitenden Musik, sollten wir, wie in träumerischer Entrückung, eben nur unmerklich die »pfadlosen« Wege zur Gralsburg geleitet werden, womit zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen war. Es erwies sich, als wir den Übelstand entdeckten, zu spät dafür, den hierzu erforderlichen, ungemein komplizierten Mechanismus dahin abzuändern, daß der Dekorationszug um die Hälfte verkürzt worden wäre; für dieses Mal mußte ich mich dazu verstehen, das Orchester-Zwischenspiel nicht nur voll wiederholen, sondern auch noch im Zeitmaße desselben dehnen- den Zögerungen eintreten zu lassen: die peinliche Wirkung hiervon empfanden wir zwar Alle, dennoch war das uns vorgeführte dekorative Malerwerk selbst so vorzüglich gelungen, daß der von ihm gefesselte Zuschauer bei der Beurtheilung des Vorganges selbst ein Auge zudrücken zu müssen glaubte.

Wenn wir aber sogleich Alle erkannten, daß für den dritten Akt der Gefahr einer üblen Wirkung desselben Vorganges, wenngleich er in ganz anderer Weise und dekorativ fast noch anmuthender als für den ersten Aufzug von den Künstlern ausgeführt war, da hier ebenfalls keine Reduktion eintreten konnte, durch völlige Auslassung vorzubeugen sei, so gewannen wir hierbei eine schöne Veranlassung die Wirkung der Weihe zu bewundern, welche alle Theilnehmer an unserm Kunstwerke durchdrungen hatte: die hochbegabten liebenswürdigen Künstler selbst, welche diese Dekorationen, die den größten Schmuck jeder andern theatralischen Aufführung abgegeben haben würden, ausgeführt hatten, stimmten, ohne irgend welche Kränkung zu empfinden, den Anordnungen bei, nach welchen dießmal diese zweite sogenannte Wandeldekoration gänzlich ungebraucht gelassen und dafür das scenische Bild eine Zeit lang durch den Bühnenvorhang verdeckt wurde, und übernahmen es dage-

gen gern und willig für die Aufführungen des nächsten Jahres die erste Wandeldekoration auf die Hälfte zu reduzieren, die zweite aber der Art umzuarbeiten, daß wir, ohne durch einen anhaltenden Wechsel der Scenerie ermüdet und zerstreut zu werden, dennoch der Unterbrechung der Scene durch Schließung des Bühnenvorhanges nicht bedürfen sollten.

Auf dem hier zuletzt berührten Gebiete der »scenischen Dramaturgie«, wie ich es benennen möchte, für alle meine Angaben und Wünsche auf das Innigste verstanden zu werden, war das große Glück, welches mir durch die Zugesellung des vortrefflichen Sohnes des so schmerzlich schnell mir entrissenen Freundes, dem ich fast ausschließlich die Herstellung unseres Bühnenfestspiel-Raumes und seiner scenischen Einrichtung verdanke, zu Theil ward.

In der Wirksamkeit dieses jungen Mannes sprach sich die ungemaine Erfahrung seines Vaters mit einem so deutlichen Bewußtsein von dem idealen Zwecke aller durch diese Erfahrung gewonnenen technischen Kenntnisse und praktischen Geschicklichkeiten aus, daß ich nun wünschen möchte, auf dem Gebiete der eigentlichen musikalischen Dramaturgie selbst dem Gleichen zu begegnen, dem ich dereinst mein mühevoll bisher allein verwaltetes Amt übertragen könnte. Auf diesem Gebiete ist leider alles noch so neu und durch weit ausgebreitete üble Routine als für meinen Zweck brauchbar zu solcher Unkenntlichkeit verdeckt, daß Erfahrungen, wie wir sie dießmal gemeinschaftlich durch das Studium des »Parsifal« machten, nur der Wirkung des Aufathmens aus Wust und eines Aufleuchtens aus Dunkelheit gleichen konnten. Hier war es jetzt eben noch nicht die Erfahrung, welche uns zu einem schnellen Verständnisse verhelfen konnte, sondern die Begeisterung – die Weihe! – trat schöpferisch, für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewußtseins vom Richtigen ein.

Dieß zeigte sich namentlich im Fortgange der wiederholten Aufführungen, deren Vorzüglichkeit nicht, wie dieß im Verlaufe der gewöhnlichen Theateraufführungen der Fall ist, durch Erkaltung der ersten Wärme sich abschwächte, sondern deutlich erkennbar zunahm. Wie in den scenisch-musikalischen Vorgängen, durfte dieß namentlich auch in der so entscheidend wichtigen, rein musikalischen Mitwirkung des Orchesters wahrgenommen werden.

Waren dort mir intelligente und ergebene Freunde in aufopferndster Weise durch Dienstleistungen, wie sie sonst nur untergeordneteren Angestellten übergeben sind, zum schönen Gelingen behilflich, so zeigte es sich hier, welcher Veredelung der Anlagen für Zartsinn und Gefühlsschönheit der Vortrag deutscher Orchester-Musiker fähig ist, wenn diese der ungleich wechselnden Verwendung ihrer Fähigkeiten anhal-

tend sich enthoben fühlen, um bei der Lösung höherer Aufgaben verweilen zu können, an denen sie sonst nur hastig vorüber getrieben werden. Von der glücklichen Akustik seiner Aufstellung im zweckmäßigsten Verhältnisse zur deutlichen Sonorität der Gesamtwirkung mit den Sängern der Scene getragen, erreichte unser Orchester eine Schönheit und Geistigkeit des Vortrages, welche von jedem Anhörer unserer Aufführungen auf das Schmerzlichste vermißt werden, sobald er in den prunkenden Operntheatern unserer Großstädte wieder der Wirkung der rohen Anordnungen für die dort gewöhnte Orchester-Verwendung sich ausgesetzt fühlt.

Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschließenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zu Tage. Verdankte ja auch der »Parsifal« selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung!

Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisirten und legalisirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schauderlichem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele, über diesem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges selbst vergessen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war. Durfte er nun bei der Ausbildung jenes Abbildes selbst wieder mit Lüge und Betrug sich helfen können? Ihr alle, meine Freunde, erkanntet, daß dieß unmöglich sei, und die Wahrhaftigkeit des Vorbildes, das er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab; denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung suchen.

Daß ihr diese auch fandet, zeigte mir die wehmuthvolle Weihe unseres Abschiedes bei der Trennung nach jenen edlen Tagen. Uns allen gab sie die Bürgschaft für ein hocheufreuliches Wiedersehen.

Diesem gelte nun mein Gruß! –

Rimskij-Korsakows Märchenoper Sneguročka

von Julia Walker

Der russische Komponist Nikolai Rimskij-Korsakow gehörte nicht ohne Grund der fünfköpfigen Gruppe des Mächtigen Häufleins an, die sich aus den Mitgliedern Mili Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Musorgskij und eben Nikolai Rimskij-Korsakow zusammensetzte. Die Gruppe hatte sich die Förderung eines eigenen national-russischen Stiles in der Musik ihrer Werke zum Ziel gesetzt. Rimskij-Korsakow widmete sich vor allem einem intensiven Studium von Kontrapunkt und Harmonielehre, wodurch er sich stark von den anderen Mitgliedern des Mächtigen Häufleins unterschied. Besonders studierte er Berlioz *Traité d'Instrumentation* und die Partituren Michail Iwanowitsch Glinkas, nach denen er seine Werke stark ausrichtete.¹ Unter anderem charakterisieren die Musik Rimskij-Korsakows die Verwendung von Leitmotiven – in Anlehnung an Wagners Leitmotivik, volkstümliche und orientalische Elemente sowie ein Bewegen in dissonanter Diatonik.² Der Komponist wurde vor allem durch seine Märchenopern bekannt. Zu diesen zählt die Oper *Schneemädchen/Sneguročka*.

Entstehung

Die Oper *Schneemädchen/Sneguročka* entstand in den Jahren 1880 und 1881 und wurde 1895 noch einmal geringfügig überarbeitet. Sie basiert auf einem gleichnamigen Schauspiel von Alexander Ostrowski. Dieses Frühlingsmärchen zählt „zu den philosophisch reichsten und gelungensten Werken seiner [Ostrowskis] Zeit, stellt eine beispielhafte Synthese von Volks- und Kunstmärchen dar.“³ Das Schauspiel wurde neben Rimskij-Korsakows Oper auch von einigen anderen Komponisten vertont, diese waren jedoch nicht so erfolgreich wie Rimskij-Korsakows Werk bzw. blieben erfolglos. Tschaikowski komponierte auf den Wunsch Ostrowskis hin ebenfalls eine Bühnenmusik zum Schauspiel, doch auch diese Uraufführung blieb ohne jeden Erfolg. Ein weiterer bekannterer Komponist, der sich der Vertonung des Märchens widmete, war Alexander Gretschaninow.

Rimskij-Korsakow soll Ostrowskis Stück bereits 1874 gelesen haben, jedoch erst 1879/1880 bei erneuter Beschäftigung Zugang zu diesem gefunden haben. Die Niederschrift der Oper soll in einem wahrhaftigen Rausch des Kompo-

nierens stattgefunden haben. „Sofort nach unserer Ankunft in Steljowo nahm ich mir meine Snegurotschka vor. Ich arbeitete jeden Tag von früh bis abends daran; [...] Doch die musikalischen Einfälle verfolgten mich zu jeder Stunde und verlangten Konkretisierung.“⁴ Der Komponist selbst hielt seine Oper für eine seiner gelungensten.

Handlung

Die Oper gliedert sich in einen Prolog und vier Akte und hat eine Gesamtspielzeit von ca. 3 Stunden und 15 Minuten. Die Handlung der Oper trägt eine Fabel in sich. Sneguročkas, die Tochter des Frühlings und des Winters, ist durch diese Kreuzung ein Zwitterwesen, einerseits unfähig zu lieben, andererseits den Wunsch nach Liebe in sich tragend. Dadurch stiftet sie Unheil unter den Menschen und auch der Sonnengott Jarilo ist erzürnt über ihre Existenz, weshalb er den Sommer hinauszögern will. Sneguročkas Mutter schenkt ihr nach einigem Trubel, den ihre Tochter unter den Menschen veranstaltet hat, die Gabe zu lieben. Das Mädchen verliebt sich in den reichen Misgir, schmilzt jedoch daraufhin in der Sommersonne weg. Sie stirbt zwar, Mensch und Natur versöhnen sich aber.

Deutung der Rolle der Sneguročka

Die Figur des Schneemädchens Sneguročka hat zweierlei Bedeutung. Zum einen steht sie für die Wiedervereinigung von Mensch und Natur. Durch ihr zwiespaltenes Wesen missfällt sie dem Sonnengott Jarilo, den sie jedoch wieder versöhnen kann, als sie Liebe verspürt und in der Sonne schmilzt.

Eine zweite Bedeutung kommt Sneguročka in Verbindung mit dem griechischen Persephone-Mythos zu. Diese ist in ihrem Wesen auch wie das Schneemädchen zweigeteilt, da sie ein halbes Jahr bei ihrer Mutter auf der Erde verbringt, und das zweite halbe Jahr bei ihrem Ehemann in der Unterwelt und somit in keiner der beiden Welten wirklich beheimatet ist.

Misgir ist ein reicher Handelsmann, der mit der ebenso reichen Kupawa verlobt ist, sich dann jedoch in Sneguročka verliebt. Durch seine Liebe kann er das Schneemädchen von ihrem Zwitterwesen befreien, verliert sie jedoch durch ihren Tod, ihrem „Opfer“, das sie dem Sonnengott macht.

Musik

In der Oper gibt es leitmotivähnliche Elemente. Bestimmte
4 Nikolai Rimskij-Korsakow: Chronik meines musikalischen Lebens, Reclam. o.J., 1967, S. 255ff.

1 Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene. Das 20. Jahrhundert III, Bärenreiter, 2006

2 Irina Benkowski, Die Harmonik in den Märchenopern N. A. Rimskij-Korsakows, Michael Itschert Gardez, 2008, S. 12ff

3 Sigrid Neef, Die Opern Nikolai Rimskij-Korsakows, Ernst Kuhn, 2008, S. 53

Instrumente werden Charakteren zugeordnet. Klarinette und Englischhorn sind mit dem Hirten Lehl verbunden, während Horn, Solovioline und Harfe zur Frühlings schönen und Oboe und Flöte zu Sneguročka gehören. Auch klangfarbenaufreiche instrumentale Dialoge bestimmen große Teile der Partitur, vor allem Partien der Frühlings schönen und des Zaren Berendej. Gesangsstimmen reagieren hierbei auf Instrumentalklang und Instrumentalsoli auf Klanggesten der Vokalparts.⁵

Die Musik beschreibt Veränderungen in den Charakteren, so vermittelt sie eine plötzliche Veränderung der Natur in den Augen Sneguročkas, als diese eine gewisse Verbundenheit mit dieser zu entwickeln beginnt.

Rimskij-Korsakow verwendet in seinen Opern oftmals orientalische Tonarten, welche stark in der östlichen Volksmusik Russlands vertreten sind, insbesondere im Kaukasus. Die orientalischen Tonarten werden vor allem in der Musik des 19. Jahrhunderts verwendet und neben Rimskij-Korsakow auch von einigen andere russischen Komponisten wie Borodin verarbeitet.

In der Oper *Schneemädchen/Sneguročka* wird die Frühlings schöne als eine Figur aus dem Osten dargestellt und zudem mit diatonischem und chromatischem Tonmaterial charakterisiert. Eine orientalisches beeinflusste Charakterisierung ist beispielsweise im Prolog der Oper zu finden.⁶



Märchenoper

Der Stoff der Oper beinhaltet Motive aus russischen Volksmärchen, nach denen der Schriftsteller Ostrowski sein Märchen schrieb. Auch Rimskij-Korsakow gefielen diese russischen Volkselemente des Märchenstoffes: „Meine Neigung zu russischen Volksbräuchen und dem heidnischen Pantheismus entzündete sich daran in noch nicht gekanntem Maße. Es konnte für mich kein besserer Sujet, keine besseren poetischen Vorbilder geben als Sneguročka, den Hirten Lel oder die Frühlingsfee.“⁷

Die Verehrung eines Sonnengottes in Zusammenhang mit dem slawischen Sonnenkult spielt in der Oper eine wichtige Rolle. Die Feier des Jarilo-Festes zu Ehren des Sonnengottes wurde vor allem in slawischen Gebieten gepflegt. Auch weitere slawische Bräuche thematisiert Rimskij-Korsakows in seiner Oper, z.B. die Maslenniza, die Austreibung eines harten Winters. Die Maslenniza kommt als erste Brauchtumsszene der Oper vor. Eine Stroh puppe wird als symbolischer Akt der Verabschiedung des Winters verbrannt. *Schneemädchen/Sneguročka* ist nicht Rimskij-Korsakows einzige Oper, bei der die heidnische Vorstellung eines Sonnengottes einen Platz einnimmt; auch in den Opern *Mlada* und *Die Nacht vor Weihnachten* kommen sonnengöttliche Figuren vor.⁸ Allein die häufige Verwendung russischer Bräuche und heidnischen Kultes, z.B. den Sonnenkult, lässt eine besondere Liebe zur eigenen Nationalität erkennen.

Nicht zu vergessen sind die russischen Volkslied töne in Rimskij-Korsakows Oper. Der Komponist erfand Melodien im Volksliedton und tat dies scheinbar so gut, dass man beispielsweise alle drei Lieder des Hirten Lehl für Entlehnungen hielt.⁹

Ein kurzer Einblick in die Oper *Schneemädchen/Sneguročka* bietet doch großen Aufschluss über die Arbeit Rimskij-Korsakows, denn vieles lässt sich nicht nur in dieser, sondern auch in anderen seiner Opern finden. Einige Opern beinhalten Brauchtümer und Vorlieben des russischen Volkes und genau das macht Rimskij-Korsakows Arbeit aus: Er gibt uns mit seiner Musik Einsichten in Traditionen und Sitten seines Landes und verknüpft diese mit modernem Kompositionsstil wie dissonanter Diatonik. Dieses Verwenden fremdartiger Klänge enthält – unter kontrapunktischen Bedingungen – sogar Elemente einer Polytonalität, wie im 1. Aufzug der Oper, als das Spiel verschiedener Schafhörner nachgeahmt wird.¹⁰

Die Oper *Schneemädchen/Sneguročka* zeigt Nikolai Rimskij-Korsakows Vielseitigkeit und seinen unverkennbaren Stil, der ihn zu einem großartigen Komponisten seiner Zeit macht

⁵ Neef, S. 63

⁶ Benkowski, S. 62

⁷ Rimskij-Korsakow, S. 253

⁸ Benkowski, S. 40

⁹ Neef, S. 62

¹⁰ Benkowski, S. 65

Wagner im Wohnzimmer: CD oder DVD

von Jürg Jecklin

Gemäß den Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie setzt sich die sinnliche Wahrnehmung beim Menschen aus 60% visueller und 40% auditiver Information zusammen. Das ist auch bei einem Konzertbesuch der Fall. Neben der Musik nimmt man immer auch den Dirigenten, die Solisten, die Musiker des Orchesters, auffallende Personen im Publikum und die Innenarchitektur des Saales wahr. Und bei einer Opernaufführung natürlich die Bühne.

Interessanterweise ist aber der aktuelle Standard-Tonträger für Musikaufnahmen die bildlose CD, obwohl es mit der DVD und der BD (Blue-ray Disc) Speichermedien für die Aufzeichnung von Ton und Bild gibt. Anscheinend sind Musikfreunde zufrieden, wenn sie in ihrem Wohnraum Musik ausschließlich hören ohne die Musikeraktivitäten und ihr Umfeld auch zu sehen. Aber auch bei den Konzertübertragungen dominiert das bildlose Medium, der Rundfunk. Fernsehübertragungen finden deutlich seltener statt.

Bei der Wiedergabe von Aufnahmen von Instrumental- und Vokalmusik ist diese Genügsamkeit der Musikkonsumenten noch einigermaßen verständlich. Bei der zurzeit üblichen Art der Fernseh-Konzertübertragungen ist die visuelle Information ja auch nicht immer hilfreich. Oft ist sie sogar störend, vor allem dann, wenn die Bildregie in Großaufnahmen ausschließlich gemäß Wilhelm Busch verfährt („beim Duett sind steht's zu sehn, zwei Mäuler welche offen stehn“).

Interessanterweise bevorzugen Musikfreunde aber auch bei Opernaufnahmen den bildlosen Tonträger CD.



Das mag bei Rossini-Opern noch angehen. Wie sieht es aber bei den Musik-Dramen Wagners aus?

Wagner verwendete für seine Werke die Bezeichnung „Drama für Wort und Ton“. Im Zentrum stand für ihn das jeweilige Drama, das er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln so zu vermitteln versuchte, dass man sich als Zuhörer nicht entziehen konnte.

Das Drama war der Zweck, Mittel zu diesem Zweck waren für ihn die bildende Kunst (das Bühnenbild) die Pantomime (das Bühnengeschehen), das Wort (seine Dichtung) und last but not least die Musik.

Der Ablauf des Dramas wird pantomimisch auf der Bühne dargestellt, ergänzt und verständlich gemacht durch den gesungenen Text. Dazu kommt Wagners „unglaublich intensive und manipulative Musik“ (Zitat Barenboim). Erst die Kombination von Bühnengeschehen Dichtung und Musik ermöglicht den Zuhörern die Deutung des Dramas.

Es gibt eine künstlerisch eigentlich unsinnige CD mit dem Titel „der Ring ohne Worte“ (Wiener Philharmoniker mit Lorin Maazel). Ebenso unsinnig ist aber ein „Wagner ohne Bühnengeschehen“, denn in Bayreuth (an deren von Wagner gewünschten Aufführungssituation man sich orientieren muss) befinden sich Dirigent und Orchester unsichtbar im „mystischen Abgrund“ des Orchestergrabens und der Zuschauerraum ist während der Aufführung verdunkelt.

Das Publikum kann und muss sich deshalb auf das einzig sichtbare, die Bühne zu konzentrieren. Und genau das wollte Wagner erreichen.

Den Stellenwert der Bühne für das Drama verdeutlichte Wagner auch bei der Eröffnung der ersten Festspiele am 13. August 1876 mit Rheingold.

Dirigent war Hans Richter. Wagner hatte die Gesamtleitung und er inszenierte den ganzen Ring selbst.

Er führte sogar ein Casting für die Sänger durch. Dabei achtete er nicht nur auf deren sängerischen Qualitäten, sondern auch auf ihr Aussehen und ihre schauspielerischen Fähigkeiten.

Damit ist klar, dass CDs und Rundfunkübertragungen ohne Bühnenbild und ohne pantomimisches Bühnengeschehen dem Zuhörer das Drama nicht mit der von Wagner vorgesehenen Intensität vermitteln können.

Der „Aufnahme-Zuhörer“ muss sich mit einer konzertanten Aufführung, einem amputierten Gesamtkunstwerk begnügen.

Die Fragen „Rundfunk- oder Fernsehübertragung“ und „CD oder DVD“ sind damit beantwortet. Was aber natürlich auch bei einer medialen Wiedergabe im Wohnraum immer fehlen wird, ist die Einbettung des Zuhörers in die einmalige Akustik des Festspielhauses, die auch von Surroundaufnahmen nicht reproduziert werden kann.

Und dann natürlich die Hügelstimmung mit dem ganzen Drum und Dran.

Die habe ich als Besucher der Tannhäuser-Aufführung in der Inszenierung von Sebastian Baugarten vom 1. August in Bayreuth selbst erlebt.

Mit einigen Irritationen, über die ich zum Abschluss doch noch kurz berichten möchte:

Handlungsort auf der Bühne war für alle drei Akte das Bühnenbild einer Biogasanlage. Der erste Akt, der Venusberg mit einer von Tannhäuser schwangeren Venus, war ungefähr so erotisch wie das Vorstadt-Billigbordell in Fellinis Film „Roma“.

Wenigstens konnte da endlich einmal auch der letzte Zuhörer verstehen, weshalb Tannhäuser den Venusberg unbedingt verlassen wollte.

Der zweite Akt war musikalisch eine Sternstunde, die auch vom Bühnenbild, über das man dank der vielen Akteure einigermaßen hinwegsehen konnte, nicht getrübt wurde. Leider war der dritte Akt mit der in einem Biogastank eingesperrten Elisabeth musikalisch nicht mehr auf dem gleichen Niveau.

Sternstunden wiederholen sich leider nicht.

Es ist ja bekannt, dass man heute schon einigermaßen glücklich sein kann, wenn die Inszenierung eine Operaufführung nicht stört.

Für den „Wagner im Wohnraum“ gibt es aber zum Glück auf dem Markt genügend DVDs mit den unterschiedlichsten Inszenierungen.

Zum Beispiel den „Jahrhundert-Ring“ von Patrice Chéreau und Pierre Boulez.

PS: Wieder zu Hause im Wohnraum habe ich mir den Mitschnitt einer total konventionell inszenierten Tannhäuser-Aufführung der Met mit Levine angeschaut.

Und da war für mich die Welt wieder in Ordnung.

Musikrätsel

1	2	3	4		5	6	7	8	9	10		11
12					13							
14	15		16		17							
18					19				20			
					21			22		23	24	
25	26	27	28	29				30				
31						32	33					
						34					35	
36										37		

Senkrecht

- 1 Handschrift
- 2 Vorsilbe
- 3 ... Kennedy (Geiger)
- 4 dort
- 5 Abk. Arbeitsgemeinschaft
- 6 Gegenstück zur Aria
- 7 Tonsilbe
- 8 Abk. offene Gesellschaft
- 9 nordd. für nein
- 10 Abstimmung der Tonhöhe
- 11 Vokalmusik ohne instr. Begleitung
- 15 engl. Nein
- 16 Abk. Niederlande
- 17 Anerkennung
- 22 nicht beweglich
- 24 Kfz Aachen
- 26 verneinende Vorsilbe
- 28 Zweiheit ausdrückende Vorsilbe
- 29 Abk. Österreich
- 33 Abk. Deutschland
- 35 Bruckners „... Deum“

Waagrecht

- 1 Blasinstrument
- 12 solistisches Gesangsstück (it.)
- 13 Streichinstrument (Plural)
- 14 nie endend
- 18 geforderte Leistung
- 19 Abk. ohne Titel
- 20 Präposition
- 21 Stimmlage
- 23 Fisch
- 25 lateinamerikanischer Tanz
- 27 inspirierende weibl. Person
- 30 ganz und gar
- 31 Eskimos
- 32 weibl. Vorname
- 34 fr. Oper Wagners: „Das Liebes...“
- 36 zitternder Ton
- 37 Gegenteil zu alt

Auflösung Rätsel Ausgabe 8

P	O	L	O	W	E	T	Z	E	R
U		A	D	E		R	O	T	E
L	U	I		I	R	I	N		D
C		E	I	S		P	E	I	N
I	N	N		S	A	T		N	E
N		K		A	S	Y	L		R
E		U	M	G		C	O	U	P
L	I	N		U		H			U
L	O	S	E	N		O	P	A	L
A	N	T	A	G	O	N	I	S	T

Contra.punkt

Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden. Um die Zeitschrift weiterhin herausgeben und vor allem drucken zu können, sind wir zum einen auf eine breitere Leserschaft, als auch auf weitere Mithelfer angewiesen.

Haben Sie Interesse daran, die Zeitschrift selbst mitzugestalten (sei es durch die Abfassung von Artikeln oder Ideen für Layout, Webseite etc.)? Dann wenden Sie sich bitte direkt an die Redaktion:

redaktion.contrapunkt@gmail.com

Neue Mithelfer würden wir mit Freuden begrüßen.

Gedruckte Ausgaben

Wenn Ihnen die Zeitschrift gefallen hat, und Sie diese gerne in *gedruckter* Form erhalten möchten, können Sie ein Abonnement abschließen oder dem Verein Contrapunkt e.V. beitreten. Mit einem Abonnement unterstützen Sie das Fortbestehen der Zeitschrift und erhalten vier mal jährlich eine Ausgabe derselben zugesendet.

Mit einer Vereinsmitgliedschaft erhalten Sie zusätzlich Informationen zu den Vereinsaktivitäten (wie etwa Konzerte, Vorträge und Exkursionen), die für Vereinsmitglieder kostenlos oder ermäßigt sind. Sie sind überdies eingeladen, sich an den Aktivitäten des Vereins zu beteiligen, sowie bei den Mitgliederversammlungen Ihre eigenen Ideen einzubringen.

Der Verein bildet die Basis für einen kulturellen Austausch zwischen beliebigen interessierten Kunstfreunden. Über Ihre Mitgliedschaft würden wir uns sehr freuen. Die Kosten für die Vereinsmitgliedschaft und das Jahresabonnement sind gleich, bei einer Vereinsmitgliedschaft entfallen allerdings die Versandkosten.

Die Arbeit an einem solch großen Projekt bringt natürlich auch Unkosten mit sich. Von der Finanzierung der notwendigen Software für das Design, die Erhaltung der Webseite bis hin zum Druck der Zeitschrift will vieles bedacht sein. Über Sponsoren und Spender würden wir uns sehr freuen. Gerne stellen wir Ihnen eine steuerlich absetzbare Spendenquittung aus.

Bestellung eines Abonnements

Ein Abonnement können Sie entweder im Internet auf der Webseite www.contrapunkt-online.net abschließen oder per Post bestellen: Füllen Sie dazu das Formular auf der nächsten Seite aus und senden Sie es an:

Contrapunkt e.V.
z.H.. Alexander Fischerauer
Alois-Harlander-Str. 7A
84034 Landshut

Der Preis für ein Jahresabonnement oder eine Vereinsmitgliedschaft (Jahresbeitrag) beträgt:

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende
16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten **4 €** jährlich für das Abonnement
(Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

Eine Vereinsmitgliedschaft können Sie auf unserer Webseite oder per Post beantragen. Wenn Sie einen schriftlichen Antrag stellen möchten, können Sie das Formular auf der nächsten Seite ausfüllen und zusätzlich zum Abonnement die Vereinsmitgliedschaft beantragen. Die Vereinssatzung können Sie auf unserer Webseite einsehen oder schriftlich anfordern (sh. obige Adresse).

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-Mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben). Spenden können Sie entrichten an:

Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.
VR-Bank Landshut
Kontonr.: 143 7887
BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

Die Herausgabe erfolgt durch den Verein

Contrapunkt e.V.

Vereinssitz in Alois-Harlander-Str. 7A, 84034 Landshut

E-mail: vorstand@contrapunkt-online.net

Redaktion

Alexander Fischerauer

Martin Holzmann

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Joachim Kelber, Julia Walker, Alexander Fischerauer, Jürg Jecklin, Volkmar Klien

Druck

Musikhaus Doblinger, 1100 Wien

Abonnement der Zeitschrift Contrapunkt

Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnement der Zeitschrift Contrapunkt. Dieses beinhaltet vier gedruckte Ausgaben pro Jahr. Das Abonnement kann unter Einhaltung einer einmonatigen Frist gekündigt werden. Andernfalls wird es nach einem Jahr automatisch verlängert. Ihre Daten werden vereinsintern gespeichert und nicht an Dritte weitergegeben.

Ich möchte zusätzlich die Vereinsmitgliedschaft beantragen und akzeptiere darüber hinaus die Bestimmungen der Vereinssatzung: ja / nein

Vor- und Zuname

Adresse (Straße, Hausnummer)

PLZ

Stadt

Telefon

E-Mail (optional)

Kontoverbindung:

Kontoinhaber

Kreditinstitut

Kontonummer

BLZ

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass der fällige Betrag per Lastschriftverfahren von meinem Konto abgebucht wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist die Kopie eines Schüler/Studentenausweises beizulegen.

Ort, Datum

Unterschrift

In der nächsten Ausgabe:

Warum der Tristan-Akkord auch nach Wagner noch verwendet werden kann



uvm.

Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 10.11.2011

Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet.

S. 1: http://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:B%C3%BChnenbildentwurf_G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung.JPG

S. 2: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Young_richard_wagner.jpg

S. 5: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Walk%C3%BCre

S. 6: http://de.wikipedia.org/wiki/Patrice_Ch%C3%A9reau, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Wagner_by_Caesar_Willich_ca_1862.jpg, <http://de.wikipedia.org/wiki/Snegurotschka>

S. 14: http://de.wikipedia.org/wiki/Patrice_Ch%C3%A9reau

S. 25: <http://de.wikipedia.org/wiki/Snegurotschka>

S.26: Privat

S. 31:

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

Dorotheergasse 10 | 1010 Wien Tel.: +43/1/515-05-0

www.doblinger-musikverlag.at