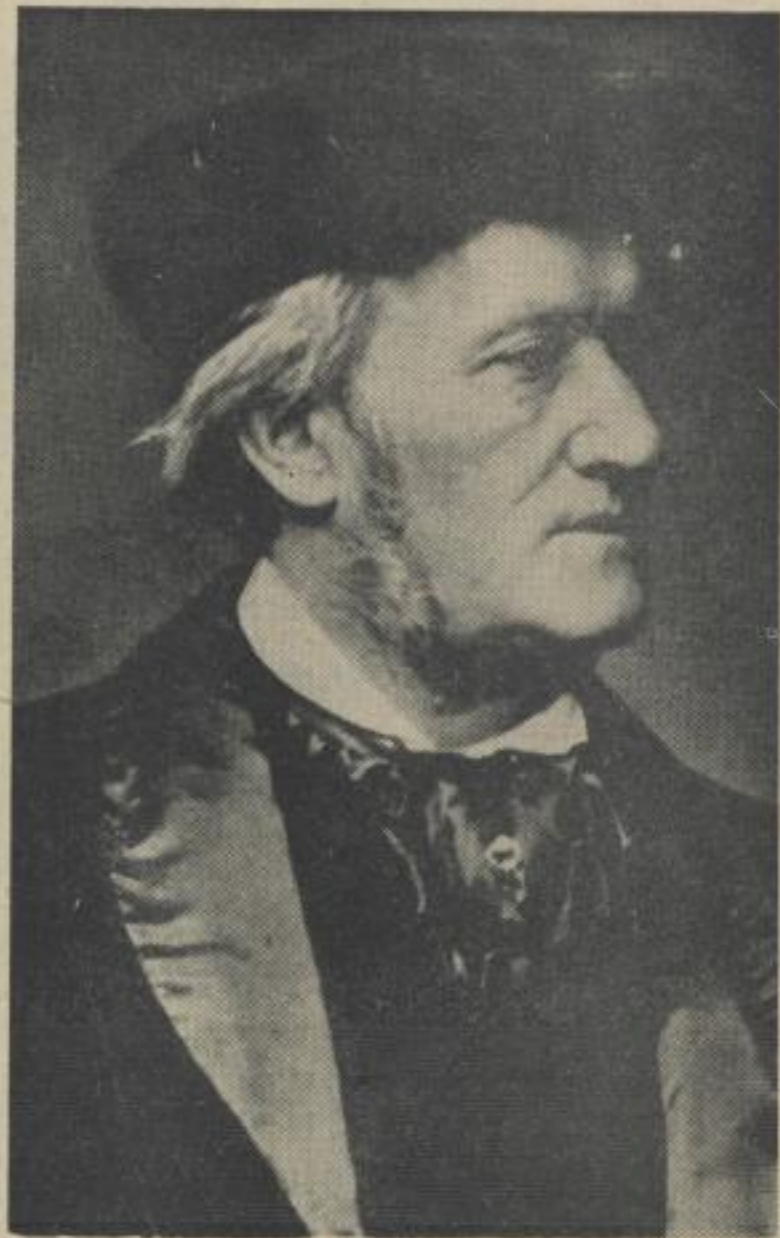


Wagners Werk und das kulturelle Erbe

Von Prof. Dr. Richard Pezold



Werk gezogen, und selbst ein Bühnenwerk wie Debussys angeblich aus Protest gegen den „wagnerismus“ geschaffene Oper „Pelléas und Mélisande“ (1902) ist ohne Wagner gar nicht vorstellbar. Mittelbar sind aber auch noch viele Komponisten und musikalische Stile des 20. Jahrhunderts der Orchesterbehandlung und der Harmonik des Meisters von Bayreuth verpflichtet.

Dieser Teil des Erbes geht in der Hauptsache den heute schaffenden Künstler an. Uns liegt dagegen vorwiegend die Fragestellung am Herzen, in welchem Maße Wagners Werk dem Musikfreund von heute und morgen etwas zu sagen hat, inwiefern das Zeitalter des Sozialismus Wagners Schöpfungen, die schließlich aus einer vergangenen gesellschaftlichen Epoche stammen, in seine Pflege nehmen soll.

Prüfstein des lebendigen Erbes wurden stets die Wahrheit der künstlerischen Gestaltung, die realistische Darstellung menschlicher Empfindungen, aber auch der nationale Charakter einer Kunstrichtung sein. Über diesen sagt der sowjetische Musikwissenschaftler W. Konev mit Recht: „Das Schaffen Wagners vereinigt in sich viele charakteristische Traditionen der nationalen Kultur des deutschen Volkes.“ In der Tat hat der Dichterkomponist, wenn er es auch liebte, die Meister der älteren Zeit gewissermaßen nur als Vorstufen zu seinen eigenen künstlerischen Überzeugungen zu deuten, kein Hehl aus seiner inneren Verbundenheit mit Bach, Gluck, Beethoven und Weber gemacht.

Die realistische Darstellung menschlicher Empfindungen mußte Wagner um so mehr glücken, als er ein Künstler von ungeheurer Spannweite der Leidenschaften und Erregungen war wie selten einer vor und nach ihm. Als unbedingter Theaterrichter, dessen theatralisches Pathos oft genug sogar in sein privates Tun einbrang, war er fähig, die Gefühlsüberlegenheit der Handlungsträger seiner Bühnenschöpfungen dichterisch und mehr noch musikalisch unmittelbar zu veranschaulichen. „Wagners Größe bestand darin, daß er typische, konkrete seelische Situationen meisterhaft darstellte“, sagt Georg Knepler in seiner „Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts“, und ganz ähnlich meint Walther Siegmund-Schultze im Programmheft des Landes-Theaters Dessau 1958: „Durch die Musik werden die heroischen Gestalten zu Gegenwärtigen.“ In dieser Feststellung sind natürlich die Menschen der Wagnerzeit gemeint, die Übertragung ihrer Empfindungen auf die Menschen unserer Epoche ist erklärlicherweise sehr viel schwieriger als etwa beim Verständnis des Handelns und Leidens Verdichter Bühnengestalten, die uns zum großen Teil auch heute als unmittelbar aus dem Leben gegriffen erscheinen.

In Wagners Werken treten die menschlich sympathisch berührenden Episoden in den einzelnen Stadien seiner Entwicklung verschieden stark hervor, am kräftigsten in den ersten Pariser Jahren, die seinen

Reifeprozess beschleunigen, dann in der Dresdener Kapellmeisterzeit des Vormärz trotz ihrer Irrungen und Wirrungen, aber auch in den „Meistersingern von Nürnberg“, da ihm die realistischen Vorgänge und Charaktere des Werkes seit Mitte der vierziger Jahre plastisch vor Augen standen und während der Ausführung dieser meisterlichen Schöpfung, selbst unter gründlich veränderten äußeren und inneren Verhältnissen des Dichtermusikers, keinerlei Veränderungen mehr erfahren. So gar dort, wo Wagner, der wütende Gegner der Oper alten Stils, nicht auf operntheatralische übernatürliche Vorgänge verzichtet, sind die meisten seiner Bühnenhelden auch für den heutigen Opernbesucher greifbare Gestalten, deren Gefühle er mitzuspüren vermag: die etwas überspannte Senta im „Fliegenden Holländer“, der nicht als Gespenst, sondern als ruheloser Mensch gezeichnete ewige Seefahrer (ein Abbild Wagners selbst), der geschäftige Dalund und selbst der in seiner Eifersucht etwas blaß geratene Erik. Im „Tannhäuser“ gestaltet Wagner ebenfalls wirkliche menschliche Probleme, vor allem in den Beziehungen zwischen der still liebenden Elisabeth, dem entsagenden Wolfram von Eschenbach und den zwischen leidenschaftlichen Stürmen und inniger Verhaltenheit schwankenden Tannhäuser, der wiederum autobiographische Züge des Meisters trägt. Auch im „Lohengrin“ tritt das menschlich Natürliche trotz der Zaubervorgänge um den geheimnisvollen Grafenritter noch klar hervor, in erster Linie in dem sehr real gesehenen Widersacherspaar Ortrud-Telemund, aber auch in der als wankelmütiger Frauencharakter geschilderten Gestalt der Elsa. Doch sehr viel stärker sind die Geschehnisse in den „Meistersingern von Nürnberg“, dazu angetan, uns menschlich anzurühren, das vom Dichterkomponisten nach historischen Berichten erstaunlich genau gezeichnete Leben der musikfreundigen Handwerker und die zarten Beziehungen zwischen Hans Sachs, Eva und Walther von Stolzing. Solchen Werken gegenüber haben die mit mystischem und zum Teil sogar pessimistischem Ideengehalt erfüllten Bühnenwerke „Tristan und Isolde“, „Der Ring des Nibelungen“ und ganz besonders „Parsifal“, unbeschadet wunderbarer musikalischer Einzelheiten, an Anziehungskraft verloren — wenn sie überhaupt jemals von der breiten Masse der Musikfreunde verstanden worden sind. (Sogar von Anton Bruckner, dem österreichischen Sinfoniker, der Wagner geradezu devot verehrte, ist beispielsweise bekannt, daß er die seinerzeit weit verbreiteten Wagner-Klavierauszüge ohne Text benutzte, sich also ausschließlich für das musikalische Geschehen begeisterte.) An diesem Rückgang des Interesses trägt nicht zuletzt der Dichterkomponist selbst Schuld, weil er etwa die an sich großartig gesehene Auseinandersetzung der Menschen mit dem im Gold verdinglichten Kapitalismus in der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ unter einem Wust von Nebengedanken vergraben hat, die dem

Zuhörer und Zuschauer über weite Episoden hinweg rätseln aufgeben, zumal dieser auch noch um das Verständnis für die sich oft verwirrend durchdringenden musikalischen Motive zu ringen hat. Freilich wäre es — hierauf hat Werner Wolf in seiner lesenswerten Einführung der Reclam-Ausgabe der „Ring“-Dichtung treffend hingewiesen — der Bourgeoisie des imperialistischen Zeitalters vermutlich wenig unangenehm gewesen, wenn sie Wagners antikapitalistische Parteinahme wirklich, auch im „Ring des Nibelungen“ verstanden hätte: „Der Erfolg, den der Ring nach Wagners Tod in der Öffentlichkeit errang, beruhte weitgehend auf Mißverständnissen, Mißdeutungen und Verfälschungen... Durch die Losstellung der Teile des Ringes aus ihrem Zusammenhang, ungenügende Darstellung und durch Streichungen wurde der Sinn des Werkes vollends entstellt.“

Wagners ureigentliche Gedanken den Musikfreunden unserer Zeit deutlich zu machen, durch einen realistischen Aufführungssinn seiner Musikdramen die für die damalige Zeit fortschrittlichen Anschauungen des Meisters zu verdeutlichen, ist die Aufgabe unserer Regisseure, Bühnengestalter, Dramaturgen und Kapellmeister. In ihrer Hand liegt zu einem nicht geringen Teil die Verantwortung dafür, ob und wie dieses kulturelle Erbe von uns erworben wird, damit es in unseren Besitz eingehe. Wagners Kunstwerke, doch ganz besonders auch seine von den Musikwissenschaftlern der Allgemeinheit zu interpretierenden kunsttheoretischen Schriften, so zeitgebunden sie auch im einzelnen sein mögen — obgleich dies niemals im selben Maße wie bei Wagners rein philosophischen Ideengängen der Fall ist — leben nur und können nur zum lebendigen Erbe werden, wenn wir sie hinsichtlich ihres Ideengehaltes neu überprüfen. Sicherlich wird der von der geschichtlichen Entwicklung vorgenommene Ausleseprozess weitergehen. Möglicherweise verlagern sich sogar die Schwerpunkte der Anteilnahme an Wagners Werk so daß etwa — dies als konstruiertes Beispiel — das noch allein auf menschliche Konflikte gestellte „Rienzi“-Drama aus Grundrissen seiner Nähe zur alten „Oper“ an Bedeutung wieder gewinnen, während der „Ring des Nibelungen“ trotz seiner antikapitalistischen Grundhaltung wegen der musikalisch komplizierten Struktur noch weiter in den Hintergrund tritt. Doch es ist müßlich, solche Dinge zu prophezeien. Fest steht, daß Wagners Werke ihren festen Platz in der bisherigen Musik- und Kulturgeschichte Deutschlands und sogar der ganzen Welt besitzen. Fest steht ebenso, daß seine Schöpfungen in künstlerischer Auswahl und Wertung auch fortan zum deutschen nationalen Kulturerbe gehören werden, in welchem Maße dies der Fall sein wird, kann nur die Zukunft lehren!

(Zum Teil nach der kürzlich erschienenen Bibliographie des Verfassers: „Richard Wagner — Sein Leben in Bildern“, Leipzig 1963.)

Bei jedem schaffenden Künstler der Vergangenheit erhebt sich außer der Frage, was der Betreffende in seiner und für seine Zeit bedeutet, eine weitere: Was hat jener Künstler auch noch unserem Menschengeschlecht zu sagen?

Die Antwort auf die Frage, welche Stellung Richard Wagner im nationalen Kulturerbe des deutschen Volkes einnimmt, ist ebenso wenig in einem kurzen Satz zu fassen, wie er selbst, seine Musikdramen, seine kunsttheoretischen und seine philosophischen Schriften widerspruchsvoll in diese Zeit einzuordnen sind. Es ist eine komplizierte Voreinführung, wenn man sagen wollte, Wagner sei von 1848/49 fortwährend gewesen und nach diesem politisch Einschnitt reaktionär. Wäre es so, dann wäre auch seine Einordnung verhältnismäßig einfach, indem man die bis zu jener Zeit entstandenen Werke als reaktive und zu pflegenden ansähe, die später, in der düsteren Vereinfachung der Bewusstseinsführung, mehr oder minder mit dem Zeitgeist übergingen.

Wagners Leben und Wagners Werke sind Spiegel ihrer Zeit, ohne daß sie jene Epoche immer wirklichkeitsgetreu widerzuspiegeln in ständiger Weise. Man fühlt sich bei Wagner anzukommen, das der große sozialistische Politiker auf Leo Tolstoj geschrieben hat: „Man kann doch nicht etwas als Spiegel bezeichnen, was eine Erscheinung offensichtlich nicht richtig wiederspiegelt.“ Da aber die russische Revolution — wie er spricht Lenin in bezug auf Tolstoj — eine überaus komplizierte Erscheinung gewesen sei, habe sie auch auf Menschen unterschiedlich, die ihr eigentlich aus dem Spiegel zu sehen vermeinten. „Und haben wir mit einem wirklich großen Künstler zu tun, so wird er wenigstens einige wesentliche Seiten der Revolution in seinen Werken widerspiegeln.“ (Beide Zitate von dem September 1908, enthalten in „Wagner-Zwangs-Lesen“, Über „Kunst und Revolution“, Reclam Verlag.) Auch Wagner überaus komplizierte Leben der Revolution und vierziger Jahre verspürt, hat er sich immer in der richtigen Richtung bewegt, und er hat ebenso die Komplexität der imperialistischen Welt der Vorkriegszeit gefühlt, ohne aus seiner Distanz heraus deren wahre Hintergründe erkennen zu können und ohne, beides in idealistischen Weltverbesserungswünschen, die Entwicklung realistisch einzuschätzen. Widersprüchlich wie das Leben des Menschen Wagner verlaufen ist, auch seine Werke — und zwar eben nicht allein die späteren. Sie selbst, er selbst, hat er schon 1842 an seinen Bruder Albert geschrieben: „Siehst Du, so ist es nun bei mir: Immer habe ich den Kopf voll — bald mit Kunst, bald mit

aber wenig später war er sich mit dem Bayernkönig Ludwig II. einig in der Verachtung eben jenes Staatsgebildes, und in Briefen jener Jahre brachte er zum Ausdruck, daß er den revolutionären Jugendidealen keineswegs abgeschworen hätte! Er hat die Schrift „Das Judentum“ verfaßt, er war von dunkelhaften, vorklassischen Bassentheorien des französischen Grafen Gobineau angetan, ließ aber den jüdischen Dirigenten Hermann Levi sein christlich verbrämtes Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ leiten. In der Tat, größere Widersprüche, selbst während der äußerst widersprüchlichen Epoche des großbürgerlichen Imperialismus sind kaum vorstellbar.

Am Ausgang seines Lebens hat Wagner dem König Ludwig II. gegenüber geäußert: „So dürfte ich denn auch, sobald ich nur auf mich sehe, mit dem Erfolg meines Lebens zufrieden sein; denn mehr als mancher habe ich erreicht, wenn ich berechne, wie hoch mein Ziel gesteckt ist.“ (Brief vom 19. September 1881.) Bei der Behandlung des Problems, in welchem Maße Wagner und sein Werk, kritisch betrachtet, dem positiven Erbe unseres Volkes zuzurechnen ist, erhebt sich ganz besonders die Frage, ob und wie dem Wagner sein künstlerisches Lebensziel überhaupt erreichte, die Musikoper durch das Musikdrama zu ersetzen. Die Antwort müßte lauten, daß jenes Hauptprinzip des Musikbühnenwerkes, um das es im Laufe seines Daseins immer eindringlicher in Abhandlungen, Dichtungen und Kompositionen kämpfte, nämlich das von einem sinfonischen Orchester ausgedeutete, sich in den Singstimmen weitgehend auf Sprachmelodik und Sprachrhythmik stützende Drama von hohem Symbolgehalt und weltanschaulicher Tiefe, keineswegs zur Richtschnur der Opernentwicklung geworden ist und nicht das „Kunstwerk der Zukunft“ bestimmt hat.

Wagner seinen Willen hat selbst in jenen Werken, in denen Wagner seine Thesen am beharrlichsten vertritt, der Musikant über den Theoretiker gesiegt. Aus „Tristan und Isolde“ ergreifen — abgesehen von der großartigen dramatischen Steigerungskunst, besonders im ersten Akt — die sinfonisch zusammengeführten Teile des Vorspiels und des Liebestodes am Schluß des Werkes den Hörer tiefer als die oft langwierigen musikalischen Dialoge der Bühnengestalten; aus dem „Ring des Nibelungen“ machen die reinen Orchesterepisoden, wie der glanzvolle Walkürenritt oder die ergreifende wahrhaft menschliche Töne anschlagende Trauermusik der „Götterdämmerung“, stärkeren Eindruck als die, wenn auch mit größerer Kunstfertigkeit in Musik gesetzten langen Reden der unserer Teilnahme fern gerückten mythologischen Gestalten; im „Parsifal“ bestücken die lyrischen Episoden des „Karfentagszaubers“, die klangarten Chöre und die instrumentale Verwandlungsmusik heute mehr als die triebhaften Gefühlsausdrücke der Kundry und die uns nicht mehr interessierende Enthüllung des heiligen Grals.

Denn auch in Wagners Werken ist das Menschliche immer deutlicher zum Gradmesser des Bleibenden geworden, ohne daß darüber seine großartigen kompositionstechnischen Errungenschaften in den Hintergrund getreten wären. Kaum einer der neben ihm und noch weniger der unmittelbar nach ihm lebenden Komponisten vermochte sich ihnen zu entziehen. Nur wenigen gelang es, sich frei von seinem bewundernden Einfluß zu halten, wie etwa seinem ihm freundschaftlich tief ergebenen Mitstreiter Peter Cornelius der in düffig zarten Partitur der komischen Oper „Der Barbier von Bagdad“ (1858). Dagegen haben Mahler, Strauß und Regner, um nur die markantesten Erscheinungen des deutschen und österreichischen Musiklebens um 1900 zu nennen, trotz vielfach anderer Regungen unendlich viel Nutzen aus Wagners

Festwochen-Nachlese

Zu einigen Kulturveranstaltungen während der Festwoche unserer Universität

Unter dem Motto: „Seht! Es leuchtet eine neue Zeit!“ rief das sozialistische Volkstanzensemble, unterstützt durch FDI- und Gewerkschaftsorganisation, zu einer Festveranstaltung. Im Programm wirkten neben sämtlichen Chören der Universität das Akademische Orchester, verstärkt durch Mitglieder von Gewandhaus- und Rundfunkinfanterieorchester, die Studentenbühne, Tanz- und Instrumentalgruppe des Luis-Fürberg-Ensembles sowie eine städtische Reihe junger Talente der Universität, junger Berufskünstler der Musikhochschule und der Städtischen Bühnen Leipzig mit. Die künstlerische Leitung hatte Horst Förster, Regie Helmut Blas, Städtische Bühnen. Die Gesamtleitung lag in den Händen von Rudolf Gehrk. — Wenn auch durch die machtvollen Eckwerke „Gerster“ Festouverture 1948 und Wagner: Ausschnitt aus den „Meistersingern“ im Programmablauf die Form der Estrade empfindlich gestört war — was ebenso wie die Qualität der einzelnen Darbietungen rege Diskussionen bei Mitwirkenden und Zuhörern auslöste — so bot doch das Programm in vieler Hinsicht Vorbildliches.

Die ideologische Konzeption ging aus von den Traditionen des Klassenkampfes der Arbeiterklasse, zeigte die heute in der Welt sich gegenüberstehenden Kräfte des Krieges und des Friedens (vor allem am Beispiel Kubas) und öffnete optimistisch und überzeugend den Blick in eine Welt friedlicher, freudvoller Arbeit, die wir unter Führung der Partei der Arbeiterklasse erbauen. In ästhetischer Sicht stand die sinnvolle Verarbeitung und Weiter-

entwicklung wertvoller Elemente der nationalen und internationalen Folklore im Vordergrund. Sowohl hier als da steht zu Recht der Name Verdis, der als Künstler des Risorgimento durch seine volkstümliche, hochdramatische und von starken dynamischen Kräften getragene Musik aktiv in die nationale Einigungs- und Unabhängigkeitsbewegung Italiens im 19. Jahrhundert eingegriffen hat. Die Wahl der Romane für das Programm ist allerdings nur aus der Opernrolle der Aida zu verstehen, die diesen gefühlvollen, von unbändiger Heimatliebe erfüllten Gesang als Gefangene im Lager des Feindes anstimmt. Es war auch die heitere Muse vertreten, zwar recht knapp, dafür aber vom Fürberg-chor und von der Tanzgruppe mit zündender, unwürdiger Kamik geboten, die Lebensfreude einfacher Menschen meisterhaft nachempfindend.

Die Darbietungen der Chöre verlockten zum Leistungsvergleich, der hier nur angedeutet werden kann. Der Universitätschor, Leitung I. V. Christoph Schneider, bot die schwierigen Passagen und komplizierten vieltimmig-dissonanzen Zusammenhänge der „Fragen eines lesenden Arbeiters“ (Krause-Graunitz) mit hohem Können tonlich sehr sauber, während er in der inhaltlichen Aussage nicht auf der Höhe der Aufgaben stand. Die vorbildliche Lockerheit im Singen, die der Chor des Luis-Fürberg-Ensembles erneut demonstrierte (ausgezeichnete Gershwin's „Fascinating Rhythm“, die allerdings nur bedingt ins Programm paßten) konnten sowohl der Chor der Musikzieher

als auch der des Pawel-Kortschagin-Ensembles nicht bieten.

Zum Höhepunkt des Abends wurde das zweimahlige Auftreten der vereinigten Chöre der Karl-Marx-Universität. Aber es führt zu nichts, wenn drei (!) Tage vor der Aufführung mit der Einstudierung eines Werkes mit Solisten, Chor und Instrumentalgruppe begonnen wird, das zum mitternächtlichen Chorischen Auftakt des Abends werden soll. So hat Hans Eisler sein „Lied über den Frieden“ nicht gemaint. Günstiger lagen die Verhältnisse beim „Wach-auf-Chor“ und dem Schlußchor aus Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“. Hier kam es zu einer guten Leistung, die man umso mehr würdigen muß, wenn man bedenkt, daß sich der größte Teil der Sänger zum ersten Male an eine so schwere Aufgabe wagte. Keinesfalls befriedigen konnte der schleppende Vortrag der Schlußsprache des Sochs durch Rainer Lüddecke, Städtische Theater, der zwar gute stimmliche Mittel einzusetzen hatte, mit dem sich der Dirigent aber offenbar statt einer Informationsprobe nur an Hand der Partitur verständigt hatte. Beinahe umgekehrt ergab sich bei der Wiederaufnahme der Meistersinger-Ausschnitte zum Festakt im Neuen Opernhaus, daß Solist und Orchester in guter Form, von den auf gleicher Ebene wie das Orchester stehenden und in der Höhe ungenügend gestaffelten Chor recht wenig zu hören war, zumal von den Männerstimmen. Über 300 jugendliche Laiensänger bieten unter den gegebenen Voraussetzungen an Lautstärke und Klangqualität nicht mehr als etwa 50 erwachsene, ausgebildete und

ausgewählte Berufssänger. Solche Relationen zu mißachten hieße den Sinn für Realitäten verlieren!

Die Reihe musikalischer Veranstaltungen zur Festwoche bereicherte das Staatliche Ensemble für Sorbische Volkskultur durch eine hervorragende Erstausführung der Endfassung des Oratoriums „Die Ernte“ für Soli, Chor und Orchester des ersten bedeutenden Komponisten und Begründers der sorbischen Kunstmusik Karl-August Kocor (1822 bis 1904). Den Text verfaßte der sorbische Volksdichter Handrij Zejler. Das zu einem fünfteiligen Oratorienzyklus „Die Jahreszeiten“ gehörende Werk entstand in mehreren Etappen im Zeitraum von 35 Jahren, etwa ab Jahrhundertmitte. Es war, wie auch die anderen Chorwerke des Komponisten, für die Aufführung zu sorbischen Gesangsfesten bestimmt.

Bei der Darbietung wirkte besonders wahlwendig das ausgewogene Klangverhältnis zwischen Chor und Orchester und das exakte saubere Musizieren beider Klangkörper. Neben einem klavolllen Piano bewies der aus knapp 40 Mitgliedern, je zur Hälfte Frauen und Männer, bestehende Chor seine Steigerungsfähigkeit an mehreren Stellen, sehr eindrucksvoll bei der Gestaltung des herausfordernden Gewitters oder etwa mit dem Ausdruck gelöster Freude nach vollbrachter Ernte. Die fünf Solisten, von denen lediglich die Sopranistin etwas indisponiert war, boten Vorzügliches in einfühlsamer Gestaltung. Cislinski-Preisjäger Jan Bulank hatte als Dirigent alle Fäden fest in der Hand und verhalf dem Werk zu einem durch reichlichen Beifall befohlenen Erfolg.