

Reinhard Kapp

Wagner, Richard

22. Mai 1813 in Leipzig; † 13. Februar 1883 in Venedig¹

Der Personalunion von Theoretiker, Librettist, Komponist, Dirigent, (Sänger, Schauspieler,) Regisseur und Theaterunternehmer bei Wagner entspricht die Konzeption eines Musiktheaters, in welchem die einzelnen Beiträge nicht als von unterschiedlichen Interessen gesteuerte Bestandteile lediglich ineinandergreifen und sich gegeneinander ausgleichen müssen, sondern Momente einer Phantasietätigkeit sind, die alles, vom Bühnenbild bis zur vokalen Nuance, in einer einheitlichen Vision umgreift.

Dies bedeutet Individualisierung auf allen Ebenen: Die musikalische Phrase schließt eine ganz bestimmte Bühnenposition, Körperhaltung oder Bewegung, Blickrichtung, Tonbildung und Stimmfarbe ein. Und so suchte Wagner nicht nur auf jedes Detail der Aufführung Einfluss zu nehmen, sondern es stand ihm schließlich sogar ein eigenes Theater für die exklusive Aufführung seiner Werke zur Verfügung.

Reflexion bis in die elementaren Bedingungen des Musiktheaters hinein und in die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen der Kultur hinauf bestimmt schließlich jede künstlerische Entscheidung und zieht eine Flut von Selbstkommentaren wie Deutungen jeglicher Art nach sich. Das hat Widerstand wachgerufen, Wagner aber auch eine Gefolgschaft weit über das Opernpublikum hinaus mit teilweise durchaus religiösen Zügen eingetragen.

Trotz seiner Beschwörung, die Musik habe im Dienste des Dramas zu stehen, hatte Wagner seine Erfolge beim großen Publikum vor allem als Musiker; erst die zunehmende Distanz zum Opernbetrieb gab ihm die prinzipiellen Überlegungen ein, die dann allerdings nach und nach das Gattungsgefüge des Musiktheaters in seinen Grundfesten erschüttern sollten.

Aber bereits im ersten vollendeten (zu Wagners Lebzeiten nicht aufgeführten) Werk fürs Musiktheater *Die Feen* ist vieles vorbereitet:

¹ 2013 verfasst für ein schließlich nicht realisiertes Opernlexikon.

1. Als sein eigener Librettist kann Wagner seinen musikalischen Vorstellungen direkt zuarbeiten. Seine Stoffe nimmt er sich zunächst noch wahllos, nach hergebrachter Opernproduktionsweise, und das gleiche gilt von den Genres, aus welchen er sich bedient. So führt ihn sein Weg vom Märchen zur Sage, von der italienischen zur deutschen Pseudohistorie, vom Drama über Prosa und Lyrik zum Epos. Was immer er heranzieht, ist bereits literarisch gefiltert, wird aber erweitert und neu synthetisiert. Die Werke stellen sich eher als große Erzählungen und Bilderbogen denn als konzise Dramen dar, von Anfang an durchsetzt mit Schilderungen, Rekapitulationen und Erklärungen, welche gleichzeitig die Handlung sistieren und in sich dramatisch sind.

2. Auch nach dem letzten Stück, das noch die entsprechende Gattungsbezeichnung trägt (*Lohengrin*), und nachdem sich Wagner von der „Oper“ überhaupt verabschiedet haben will, sind das alles Romantische Opern bis in die passenden Requisiten. Stets geht es um die Konfrontation zweier Welten; der persönliche Kontakt endet entweder mit Resignation oder tödlich – nach den *Feen* ist der Mesalliance nur noch im Lustspiel ein *lieto fine* erlaubt. Auch wenn sich die Geister ausdifferenzieren, oder wenn sich Außenseiter geschlossenen Gesellschaften gegenüberstellen, wenn ein Geheimnis am Ende gelüftet wird oder absolute Werte wie Freiheit, Liebe oder Inspiration auf sozial geregelte Verhältnisse treffen, hält Wagner an den Konstellationen der Romantischen Oper fest.

3. Die *Feen* sind offen synkretistisch, ehe das hier noch von jugendlichem Enthusiasmus natürlich Verbundene mit *Das Liebesverbot* in verschiedene Stilbereiche und Reflexionsebenen auseinandertritt, die es erst mit *Lohengrin* zu synthetisieren gelingt. Aber noch wenn Wagner unverwechselbar geworden ist, ist in sein Schaffen alles eingeflossen, was die Operngeschichte (und darüber hinaus die Geschichte der Instrumentalmusik) liefern konnte. So weitgehend jedoch die *Feen* aus dem damaligen Repertoire zu erklären sind – sie enthalten bereits etliche Lieblingsideen, die Wagner zeitlebens abwandeln wird.

Die Tradition, in die Wagner, wenn nicht seine Werke, so doch ein wohleingerichtetes Operntheater gestellt sehen wollte, umfasste mehr als die „deutsche“ Oper von Gluck bis Weber – auch französische Opéra comique und italienischen Belcanto (Bellini ist ihm nicht nur in seiner kurzen Schwärmerei zur Zeit des *Liebesverbots* eine Orientierungsfigur, sondern auch im Blick auf den idealen Gesangstil, und auf die Konstruktion der „unendlichen Melodie“). In der Polemik gegen Meyerbeer, der Wagner mehr als nur das Konzept der „Großen“ Oper geliefert hat, vermischen sich eine Generationendifferenz, ein

antisemitischer Affekt aus der (vermeintlichen) Konkurrenzsituation heraus und wohl auch ein Dissens über Sinn und Zweck des Musiktheaters.

Es geht nicht um ein Konzert im Kostüm, sondern um Verkörperung menschlicher Konflikte. Gewiss tritt Wagners musikalisches „Drama“ das Erbe von *Dramma per musica* und *Tragédie en musique* an, andererseits soll es sich von der „Oper“, in der die Musik zum eigentlichen Zweck geworden sei, fundamental unterscheiden. Imaginativ und innovativ ist Wagner ja bis in seine Szenerien. Wenn er jedoch als eine Art Gattungsbezeichnung für seine neueren Werke „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“ in Erwägung zieht, dürfte ein unbewusster Nachklang seiner frühen Éloge auf Meyerbeer im Spiel sein, welcher „Thaten der Musik“ geschrieben, d.h. als ein wahrer Heros agierend in der Musik Epoche gemacht habe. Wenn Wagner nun die eigene „künstlerische That“ als „Handlung“ (= Drama: *Tristan*) oder als „namenlose“ an die Öffentlichkeit bringt (*Meistersinger*), sind in deren Verlauf Verhältnisse und Motivationen „ersichtlich geworden“, d.h. dargelegt und erwiesen, deren Beweggrund in der Musik liegt.

Tatsächlich entwickeln sich die Stücke in fast sinfonischer Art. Aber obwohl der Musiker Wagner (Verdi hat es getadelt) primär vom Orchester her denkt und tatsächlich die Singstimmen oft wie in den Orchesterpart einmontiert wirken, ist jeder Satz deklamatorisch durchgebildet, und noch die größten Monologe sind niemals als reine Gesangslinie durchgeführt – ihre Kohärenz gewinnen sie in ihrer doppelten Funktion als dramatische Äußerung und als Bestandteil der Polyphonie.

Wohl kaum verdankt sich die Folge der Opern einer Art Lebensplan, aber im Laufe der Zeit dürfte Wagner sich in einer Struktur zweiter Ordnung eingerichtet haben. So gliedert sich das dramatische Gesamtwerk schließlich in Gruppen zu drei Stücken: *Feen – Liebesverbot – Rienzi* bilden eine Trilogie der Orientierung an Vorbildern und Typen; *Holländer – Tannhäuser – Lohengrin* eine zweite mit deren allmählicher Einschmelzung und der Ausbildung eines eigenen Stils. Der *Ring* (drei Tage mit einem Vorabend) bildet das theoretisch aufgeladene ‚Hauptwerk‘; damit teils verschränkt bedeutet die Folge *Tristan – Meistersinger – Parsifal* das Stadium der Selbstreflexion. Im ersten Stück wird jeweils die neue Ebene exponiert, im letzten gleichsam die Summe gezogen, in der Mitte steht dreimal ein Werk, das einen Teil des Spektrums zwischen blutigem Hohn und gelassener Heiterkeit abdeckt, eine eigene Trilogie (mehr oder weniger) komischer Opern mit versöhnlichem Schluss. Innerhalb der

Werke bildet die Dreiaktigkeit schließlich die Norm.

Von den Vorgängern übernimmt Wagner die Erweiterung und Dynamisierung der geschlossenen Formen (so wachsen sich z.B. Duette zu riesigen Dialogpartien aus), Durchkomposition (Verschwimmen der Grenzen zwischen den „Nummern“ und der kategorischen Unterschiede zwischen den Formtypen, Abschaffung des gesprochenem Dialogs). Dennoch scheinen die überlieferten Schemata weiterhin durch. In *Die Meistersinger* und *Parsifal* begegnen überdies bewusst zitiert Momente von „altem Stil“.

Auch in den ernsten Dramen stehen Figuren mit einem Bein im Lustspiel, und bis in den *Parsifal* hinein begegnen Scherz und Mutwille. Der etwas grobschlächtiige Humor an der Oberfläche der „heiteren“ Opern verdeckt oft subtilere Ironien und witzige Details. Aber teils wird auch dort die traditionelle Buffa-Atmosphäre zurückgedrängt, teils werden die entsprechenden Partien ins Groteske, Gespenstische oder Pathetische getrieben.

Wagner hat das System der Stimmfächer beibehalten, aber sich zugleich an Ausnahmesängern wie Josef Tichatschek und Wilhelmine Schröder-Devrient orientiert. Dies stellt selbst größere Häuser vor Besetzungsprobleme. Um von Gruppen, die bis zu acht erstklassige Solosängerinnen erfordern, nicht zu reden, ist es bei den Protagonisten mit Durchsetzungsfähigkeit und Durchhaltevermögen allein noch nicht getan; es muss auch eine in allen Registern und allen dynamischen Schattierungen sicher funktionierende Technik hinzukommen. Wagner träumte von einem deutschen Belcanto, d.h. er stellte sich seine Gestalten nicht lediglich deklamierend vor. Freilich sollte die Bühnenerscheinung nicht ernüchternd wirken und die schauspielerische Leistung überzeugen. Wagner hatte zeitlebens Kompromisse zu schließen.

Auch die Aufgaben des Chors sind gewachsen, etwa um die Anforderungen an individuelles Spiel. In *Lohengrin* ist der Chorsatz soweit differenziert, dass er ein Analogon zum Orchestersatz bildet, so dass dieser schließlich auch als „Chor“ des Musikdramas vorstellbar wird, der den Handlungszusammenhang kommentiert, aber auch die Gedanken der Figuren versinnlicht. Der Chor selbst verschwindet sodann vorübergehend zugunsten aufgelösterer Ensembles, und selbst wenn er wieder als solcher eingesetzt wird, behält er die ins Solistische ausfransenden Ränder.

Einen Zwischenbereich bilden Ausrufer verschiedener Art, aber auch als solche deklarierte Lieder oder Gesänge (funktionelle, erzählende, kompetitive). Sänger betätigen sich aber auch als Instrumentalisten. Inzidenzmusik umfasst

verschiedene Instrumente, die mehr oder weniger in den musikalischen Diskurs integriert sind.

Das Orchester erfährt eine in der Oper (selbst bei Mozart) nicht gekannte Aufwertung, es wird sozusagen substantialisiert (soweit, dass ganze Szenen schon von Wagner als reine Orchester„bilder“ aufgeführt oder publiziert wurden). Oft ist es tonmalerisch eingesetzt, aber es übt auch seinen eigenen Zauber aus. Die Instrumentationskunst Wagners ist seit *Lohengrin* unangefochten; sie profitiert von den Errungenschaften Berlioz' und Meyerbeers, geht aber in manchem darüber hinaus: Klangverschmelzung und allmähliche Zurückdrängung der Soloinstrumente, Vergrößerung des Apparats zur Erzielung homogen klingender Akkorde, Erschließung der Grenzregionen, namentlich in der Tiefe, Vermeidung alles Jähen und Grellen. Zwischen aufgeladener Einstimmigkeit (à la Meyerbeer) und reichster Polyphonie wird die ganze Vielfalt des Orchestersatzes ausgeschöpft. Und es gibt Stellen, wo Singstimme und Orchester eine einzigartige klangliche Verbindung eingehen.

Ähnlich verfährt Wagner als Harmoniker: Unter zahlreichen Neuerungen finden sich zwar auch schneidende Dissonanzen wie der berühmte *Tristan*-„Akkord“, aber in der Regel stoßen die Klänge nicht gegeneinander, sondern gehen sacht auseinander hervor. Auch die Harmonik ist individualisiert, so wie die Farbe; selbst den Tonkonstellationen nach ‚klingt‘ jedes Stück anders, selbst innerhalb des *Ring*. Wie fast schon traditionell, werden Tonarten Figuren oder bestimmten Sphären zugeordnet und an entsprechenden Stellen wieder berührt. Ein tonaler Plan kann ganze Werke umgreifen.

War Wagners Satztechnik bis *Tannhäuser* noch vielfach anfechtbar gewesen, so hat er seit *Lohengrin* seinen eigenen Stil zwischen Sanglichkeit jeder einzelnen Orchesterstimme und anonymisierten Beiträgen zu einem rauschenden Tutti gefunden.

Wenngleich der musikalische Zusammenhang auch durch diegetische Einschaltungen (Pfeifen, Lachen und Schreien, oder völliges Schweigen) vielfach unterbrochen wird, ist das Streben nach Vereinheitlichung überall erkennbar. Es führt nicht nur bestehende Trends in der Opernkomposition fort, sondern adaptiert Prinzipien der zeitgenössischen Sinfonie: Dynamisierung des Verlaufs und des Gesamtaufbaus durch gewaltige Steigerungen, aufwühlende Dramatik der Auftritte, Verklammerung über die Szenen- und Aktgrenzen hinweg und Vermittlung der aufeinanderfolgenden Partien durch eine „Kunst des Übergangs“ auf verschiedenen Ebenen. Mit dem Terminus „unendliche

Melodie“ spricht Wagner zum einen das Beethovensche Prinzip der Zurückdrängung nicht thematischer Partien an, dann aber auch eine spezifische Technik der Fortspinnung des melodischen Fadens, der schließlich im III. Akt des *Parsifal* kaum noch abreißt.

Die sogenannten Leitmotive bilden ein eigenes Ensemble von jeweils individuell geprägten und inhaltlich definierten Gestalten oder thematischen Komplexen, die jeder Situation angepasst werden können, ohne je ihren eigenen Charakter zu verlieren. Von den Erinnerungsmotiven der Romantischen Oper und den durchaus differenzierten Begleitsystemen der Belcantooper her stellt sich das thematische Gefüge als Verdichtung dar; aber es ist auch als Pendant zur Emanzipation des Klaviers im zeitgenössischen Lied und zur thematischen Vereinheitlichung der Instrumentalzyklen bei Schumann, Mendelssohn und Liszt zu sehen. Die Beethovensche Sinfonik soll beerbt werden und dient der Orientierung; der *Ring* ist als förmliche Sinfonie gedeutet worden.

Das Kreisen der Themen ist nur eine Spielart des „Prinzips Reprise“: dass einmal Exponiertes, selbst ganze Abschnitte, wiederkehrt, in seiner eigentlichen Form oder als Reminiszenz, auf seiner originalen Stufe oder transponiert.

Wiederholungen bestimmen die interne Struktur der Werke und tragen zu ihrer Einheit bei. Szenerien, Situationen und Figuren kehren unter veränderten Bedingungen wieder (modellhaft die drei Auftritte König Markes an den Aktschlüssen von *Tristan*) oder in verschiedenen Modi: im Bild und in der Realität, als Bühnenvorgang und in (wiederholten) Erzählungen, erst unverständlich, dann verständlich. Ganze Dramen können sich über Ankunft und Abschied oder Abreise und Heimkehr organisieren. Darüber verändern sich die Protagonisten, durch Zauber oder durch innere Entwicklung (Reifung).

So wie szenisch alle Arten von Verwandlung zwischen Zauberei und Wundererscheinung begegnen, so werden aus den traditionellen Entreactes förmliche „Verwandlungsmusiken“ (in denen die Musik die szenische Verwandlung zu bewirken scheint), ja alles Musikalische von einem Sog permanenter Verwandlung erfasst wird.

Am Ende stehen Demaskierung, Selbstoffenbarung, Erweis der Schuldlosigkeit, oder Erlösung.

Der *Ring* stellt sich als Sonderfall auch insofern dar, als er insgesamt in sich zurückläuft. Die Gliederung des *Rheingold*-Einakters in szenisches Vorspiel (1. Szene) und drei mehrfach symmetrisch gebaute Szenen (Nr. 2 – 4) wird im

vergrößerten Maßstab in das Gesamtwerk projiziert, wobei die *Götterdämmerung* nochmals von einem eigenen Vorspiel eröffnet wird.

Im Wagnerschen Ideal einer musiktheatralischen Produktion verbanden sich nuancierter Bühnenrealismus und deklamatorische Präzision mit einem „Stil“ der musikalischen Aufführung, als dessen wesentliche Bestandteile rhythmische Exaktheit als Basis für Freiheit des Vortrags und Modifikation des Tempos, d.h. nicht ruckweise Veränderung, sondern vorsichtige Anpassung an den jeweiligen „Inhalt“, zu gelten haben. Die Bewegung der Wagnerschen Musik ist durchgängig fließend und hat nichts zu tun mit der zähen und feierlichen Manier, die sich nach Wagners Tod in Bayreuth einbürgerte.

Trotz seiner „sinfonischen“ Bedeutung hat das Orchester in der Aufführung grundsätzlich zugunsten der Akteure auf der Bühne zurückzutreten. Das versenkte Orchester in Bayreuth sollte das Orchester, als desillusionierend, den Blicken entziehen und das unforcierte Durchdringen der Singstimmen ermöglichen. In den Partituren sind die Vortragsangaben für die Sänger auf Szenenanweisungen beschränkt, im Orchester findet sich hauptsächlich dynamische Differenzierung; „espressivo“ bleibt für bereits vorgestellte Themen reserviert und bedeutet „ausdrückliches“ bedeutungsvolles Hervortreten.

Mit *Lohengrin*, dessen Partitur bereits vor der Uraufführung gedruckt vorlag, kam eine allgemeine Tendenz zum Abschluss. Idealtypisch wird die Oper fortan nicht mehr als Produktion, sondern als Werk begriffen, dessen eigentlicher Autor der Komponist ist, das nicht mehr für bestimmte Sänger geschaffen oder adaptiert wird, sondern für dessen Aufführung die geeignete Besetzung gesucht werden muss. Das findet sich parallel dazu dann ähnlich auch bei Verdi, und es hat sich seither als der Sache gemäße Haltung jeglichem Repertoire gegenüber durchgesetzt.

Ironischerweise ist dies vielleicht der umfassendste Einfluss, der von Wagner ausging: dass Oper wie Musiktheater „aus dem Geiste der Musik“ geboren sein müssen – es zeigt sich überall, im notorischen „Intermezzo sinfonico“ der Italiener, im Atmosphärischen der Symbolisten, in der regelmäßig mit dem Sieg der Musik endenden Literaturoper, in der Auflösung der fixen Formen ebenso wie in ihrer Restitution, in der theatralischen Individualform des Expressionismus, in der Erhebung des Orchesters zu einem Teil der Bühnenrealität, in der nur musikalisch zu beglaubigenden Kunstreligion, im Regietheater als musikalisch basierendem Bühnenevent.