

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Nr. 3

RICHARD WAGNER: MITTLER ZWISCHEN ZEITEN

FESTVORTRÄGE UND DISKUSSIONEN
AUS ANLASS DES 100. TODESTAGES.
SCHLOSS THURNAU 1983

herausgegeben von
Gerhard Heldt



Verlag Ursula Müller-Speiser

Anif / Salzburg 1990



Joseph Stalin

Cosman

WAGNER UND DIE FOLGEN IN DER MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS

Josef Tal (Jerusalem)

Das Werk Wagners ist die Folge einer ungewöhnlichen Konstellation im Beziehungswechsel zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein. Kaum ein anderes schöpferisches Individuum war im Besitz solch komplexen Gedanken- und Gefühlsaustausches, wie er im *opus magnum* Wagners demonstriert ist. Ein Briefzitat von Hermann Broch aus dem Jahre 1945 bezeichnet genau die Ausgangsstellung zu unserem Thema:

Ich bin überzeugt, daß die mythische Denkform einen integrierenden Teil des Logos darstellt, mit anderen Worten, daß all unsere logischen Formen - die man gemeiniglich als autonom betrachtet - eine zweite, eine mythische Struktur haben, ja daß eben hierdurch die Einheit des Rationalen und Irrationalen, die unser Sein und Leben ausmacht, hergestellt wird.¹

Um auch Wagner selbst als Folgeerscheinung erkennen zu können, wähle ich einen Fall, bei dem das Neue so überraschend einer individuellen Intuition entspringt, daß weder zum Vorhergegangenen noch zum Zukünftigen Fäden für eine lineare Entwicklung gesponnen werden können. Die Erscheinung des Neuen bleibt dann für lange Zeit ein Unikum in der Geschichte des musikalischen *panta rei*, es stößt auch auf starke Opposition. Als Beispiel führe ich an: Gesualdo di Venosa, Beginn des Madrigals No.17, 'Moro lasso al mio duola'.²

Zu dieser Zeit experimentierte bereits häufig die modale Textur mit Chromatik als Ausdrucksmittel der Trauer. Ich bringe dieses Beispiel nicht nur wegen der extremen Chromatik, sondern weil es als Folgeerscheinung eines der frühesten Beispiele ist für die Trennung zwischen Theoretiker und Komponist, was uns gerade im Hinblick auf Wagner noch beschäftigen wird. 1613 starb Gesualdo, und man sollte meinen,

1. Hermann Broch: Gesammelte Werke, Bd.VIII: Briefe. Von 1929-1951. Herausgegeben und eingeleitet von R.Pick. Zürich 1957, S.VI.
2. Carlo Gesualdo: Sämtliche Werke. Hrsg. von W.Weismann und G.E. Watkins. Hamburg 1957-1967, Bd.VI, S.74ff.

daß 150 Jahre später Gesualdos Sprache perzipiert und akzeptiert war. Wir lesen aber in 'A General History of Music' von Dr. Charles Burney (1726-1814) folgende Analyse des Anfanges von 'Moro lasso':

The beginning (of) a composition in a minor, with the chord of C sharp, with a sharp third, is neither consonant to the present laws of modulation, nor to those of the ecclesiastical tones, to which, as keys where not settled and determined on the fixed principles of major and minor, in the time of Venosa, composers chiefly adhered. But a more offensive licence is taken in the second chord of this madrigal than in the first, (for it is not only repugnant to every rule of transition at present established), but extremely shocking and disgusting to the ear, to go from one chord to another in which there is no relation, real or imaginary; and which is composed of sounds wholly extraneous and foreign to any key to which the first chord belongs.

Die Musikgeschichte mußte warten bis zu Wagners 'Walküre', um Gesualdos Chromatik völlig zu absorbieren. Die Terminologie 'Chromatik' bezeichnet verschiedenste Funktionen in der westlichen Musik, vom griechischen *chroia* bis zur Chromatik des Zwölftonsystems. Welch erstaunliches Phänomen zeigt uns nun das Finale des 3. Aktes der 'Walküre'.³ Zu Wagners szenischer Anmerkung: "Sie sinkt mit geschlossenen Augen, sanft ermattend, in seinen Armen zurück ..." spielen alle Streicher einen fünfstimmigen Satz, der in seiner chromatischen Textur fast einem Plagiat des 'Moro lasso' gleichkommt. Ich bin nicht kompetent zu sagen, ob Wagner dieses Madrigal von Gesualdo kannte und bewußt oder unbewußt diese Formulierung benutzte. Doch neige ich dazu, zu glauben, daß diese musikalische Idee zum zweiten Mal in der Geschichte erfunden wurde. Die theoretischen Barrieren gegen Gesualdo verschwanden erst nach 250 Jahren, erst als Gesualdo wieder seinesgleichen fand, diesmal aber gestützt von den Wandlungen der musikalischen Sprache. Wichtig für uns ist, daß Burneys Analyse des 'Moro lasso' nicht nur eine grammatikalische Auseinandersetzung ist, sondern eigentlich auch eine Kritik am Ethos des Gesualdo. Burney ist keine Ausnahme unter den Theoretikern. Die Flut theoretischer Analysen über die Harmonik Wagners, nicht selten vermischt mit hermeneutischen Auslegungen, schwemmte eine Fülle von Mißverständnissen in die musiktheoretische Literatur hinein.

Zur Problematik des Paares 'Analyse und Kritik', in unserem Fall ganz stark die Folgeerscheinungen Wagners angehend, hat Hans Keller in seinem brillanten Eröffnungssay zum neuen Journal der London University 'Music Analysis' Stellung genommen. Der wunde Punkt

3. Richard Wagner: Die Walküre. Partitur. Leipzig 1910, S.673.

dieser Problematik erweist die so oft bestehende Diskrepanz zwischen Musiklesen und Musikhören. Wo beide Vorgänge getrennt voneinander verlaufen, da scheidet sich leider häufig der Theoretiker vom Komponisten und damit auch in solchen Fällen die Spreu vom Weizen.

Die Kette der Mißverständnisse, über hundert Jahre hinweg seit Wagners Tod, wurde lang und länger, oft auch durch seine eigenen verbalen Analysen verschuldet. Um das harmonische Beispiel aus der 'Walküre' grammatikalisch zu analysieren, besitzen wir heute ein entwickeltes musik-technologisches Vokabularium, das wesentlich auf dem Begriff der 'erweiterten Tonalität' und seinen Konsequenzen basiert. An anderer Stelle habe ich schon erwähnt, daß 'erweiterte Tonalität' eine *contradictio in adjecto* ist. Solange 'erweitert' ein Adjektiv bleibt zum Substantiv 'Tonalität', versteckt sich dahinter die Diagnose, daß die Tonalität ein aufgeschwemmter, erkrankter Organismus wurde, der nur noch mit Abweichungen von seiner gesunden Natur erklärbar ist. Daher kann dann auch unser kleines Beispiel mit Zahlen, Buchstaben und graphischen Symbolen theoretisch operiert werden, immer in der Hoffnung, daß es sich wieder auf den Zustand einer regenerierten Tonalität zurückführen läßt, so, als würde ich von einem runden Viereck sprechen, dessen Rundungen zwar bezeichnet, aber schließlich bis zum klaren Viereck auch wieder weggedacht werden können. Eigentlich ist das ein dubioser Vorgang. Wenn nun ein sensibler Musiker vor solch eine analytische Aufgabe gestellt wird, drängt sich ihm die Notwendigkeit auf, einen anderen Weg der Erklärung zu suchen. So finden wir bei Fischer-Dieskau in seinem Buch 'Wagner und Nietzsche'⁴ sinngemäß folgende musiktheoretische Bemerkung: Modulation im Dienste der Dichtung, wie sie Wagners 'Oper und Drama' postuliert, eben die Spiegelung der immer sich wandelnden Gefühlsinhalte, mußte zu jenen Zufälligkeiten der Tonartenabfolgen im Gesamtgefüge führen, die Nietzsche später so schroff ablehnte.

Zufälligkeiten der Tonartabfolgen? Affinität zu aleatorischer Kompositionsweise? Fischer-Dieskaus Zugang ist zwar verständlich als Reaktion auf eine pseudo-wissenschaftliche Funktionsanalyse, dennoch trifft er nicht weniger vorbei. Und doch hat Fischer-Dieskaus Analyse eine legitime Basis, die von Wagner selbst geschaffen wurde, der somit als Theoretiker zur Verunklarung seines musikalischen Schaffens mit beigetragen hat. Über den Prozeß der Modulation lesen wir in 'Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft':

4. Vgl. Dietrich Fischer-Dieskau: Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger. München ²1979, S.197.

Die Tonart einer Melodie ist das, was die in ihr enthaltenen verschiedenen Töne dem Gefühle zunächst in einem verwandtschaftlichen Bande vorführt. Die Veranlassung zur Erweiterung dieses engeren Bandes zu einem ausgedehnteren, reicheren leitet sich noch aus der dichterischen Absicht, insofern sie sich im Sprachverse bereits zu einem Gefühlsmoment verdichtet hat, und zwar nach dem Charakter des besonderen Ausdrucks einzelner Haupttöne her, die eben vom Verse aus bestimmt worden sind. Diese Haupttöne sind gewissermaßen die jugendlich erwachsenden Glieder der Familie, die sich aus der gewohnten Umgebung der Familie heraus nach ungeleiteter Selbständigkeit sehnen: diese Selbständigkeit gewinnen sie aber nicht als Egoisten, sondern durch Berührung mit einem andren, eben, außerhalb der Familie Liegenden. Die Jungfrau gelangt zu selbständigem Heraustreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als der Sprößling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüberzieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart hinaustritt, ein bereits von einer andren Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart muß er sich daher nach dem notwendigen Gesetze der Liebe ergießen. Der aus einer Tonart in eine andre drängende Leitton, der durch dieses Drängen allein schon die Verwandtschaft mit dieser Tonart aufdeckt, kann nur als von dem Motive der Liebe bestimmt gedacht werden. Das Motiv der Liebe ist das aus dem Subjekte heraustreibende, und dieses Subjekt zur Verbindung mit einem andren nütigende. Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen, der ihn als besonderen bestimmt, der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde...⁵

In Bezug auf die Relation Sprache - Melodie sind diese Ausführungen begrenzt zutreffend und in Wagners Opern durchgehend zu verfolgen. Der Prozeß der harmonischen Modulation hat jedoch viel tiefer liegende Gründe, als diese von Wagner in etwas naiv-romanhafter Weise dargestellt sind.

Modulation im tonalen System ist eine der intelligentesten und produktivsten Kompositionstechniken. Aber noch zu Wagners Lebzeiten entwickelte sich leider das Modulieren zu einem sportiven Vorgang im Harmonielehreunterricht. Der Höhepunkt wurde erreicht mit Max Regers These, daß auf jeden Akkord jeder andere Akkord folgen kann. Mit großer Schnelligkeit über weite Strecken zu modulieren wurde zum Ideal. Enharmonische Verwechslungen, Alterationen, eben Chromatik in jeder Kombination, war das Training für den Salto mortale der Ausgangstonalität. Daß auf dem Wege zur neuen Tonalität auch eine neue

5. Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe. Leipzig 60.J. (nach 1911), Bd.IV, S.151f.

Welt entstehen kann, verhinderte der Schnelligkeitsrekord für dieses Modulieren.

Nun wissen wir, daß Wagner mitunter beim Komponieren seufzte, auch, daß er seinen Beruf verschmähte, der ihn zwang zu komponieren, so daß er sagte: "so bin ich immer im Krampf, immer zerstreut".⁶ Die 'Seufzer' und die 'Krämpfe' waren sicherlich nicht verursacht durch Mangel an Gefühlsinhalten oder ungenügende Beherrschung der Modulationstechnik. Die Symbolik der Harmoniekomplexe veränderte sich grundsätzlich und damit auch der Sinn des Modulierens. Das, was später bei Bartók mit Mikro- und Makrokosmos bezeichnet wurde, war die Folge von Wagners raumhaften, zentrifugalen Harmonieabfolgen. Soweit man überhaupt noch vom Modulieren im traditionellen Sinne sprechen kann, wurde das Aufstellen einer zentripetalen Grundtonkomponente und das zentrifugale Wegstreben von ihr zur musikalischen Darstellung der Relation Enge - Weite, vieldimensionale Raumbühne des Klanges, verbunden mit nichtlinearem Entwicklungsdenken, all das, mit dem das Komponieren im 20. Jahrhundert zu ringen hat. Ein sehr deutliches Signal für das Streben in die harmonisierte Weite war schon Schuberts sehnsüchtiges Spiel mit der Terzverwandtschaft. Die verwandtschaftliche Legitimierung wurde aber erst nachträglich ausgestellt, weil nicht sein kann, was nicht sein soll. Später nützte auch das nicht mehr.

Modulieren im früheren Sinne, Modulieren im gegenwärtigen oder zukünftigen Sinne, Modulieren ist immer ein Ausweis. Mein Lehrer Heinz Tiessen schrieb in seinen leider bisher unveröffentlichten Aufzeichnungen:

Modulieren - das ist auch ein Charaktertest. Wie er moduliert, so ist der Mensch; er unterlasse es, will er nicht durchschaut werden! Die Möglichkeit, sich mit Erfolg zu verstellen, ist begrenzter als man hofft. So wie man nicht dichten, nicht malen, bildhauern, bauen, Briefe mit der Hand schreiben darf, wenn man nicht erkannt zu werden wünscht, soll man ganz gewiß nicht komponieren, selbst wenn man keine Bekennergatur ist und sich sachlich distanziert und unterkühlt zu zeigen wünscht. Ist doch, nach Oscar Wildes Wort, sogar jede Kritik 'Selbstbeschreibung'.

Und wenn Wagner mitunter beim Modulieren seufzen mußte, so war es Selbstkritik am Erfinden der neuen Funktion, für die bisher unsere

6. Cosima Wagner: Die Tagebücher, Bd.I: 1869-1877. Ediert und kommentiert von M. Gregor-Dellin und D. Mack. München/Zürich 1976, S.489 (10.2.1872).

theoretischen Lehrbücher noch keine *termini technici* formulieren konnten. Logischerweise nicht, denn Wagners harmonische Prozesse waren ein urmythisches Abhören des Klanges. Wenn dieser Mythos durch außermusikalische Einflüsse mystifiziert wird, mag es zwar helfen, die Gefühlsinhalte der Musik greifbar zu machen und damit den Weg zum schnellen Ruhm zu ebnen. Der Preis hierfür ist: die Verfälschung des Wortinhalts und die Verkehrung des Klanges ins traumhaft Magische. Langsam beginnt das Bild sich zu klären.

Wagners Ruhm basiert nicht auf den für ihn wesentlichen Kriterien. Das ist zwar kein Ausnahmefall, gilt aber für Wagners Ruhm in besonderem Ausmaß. Dazu kommt noch der gespaltene irdische Wagner, der höchst fragwürdiges Material für seinen Ruhm lieferte, voll sorgfältig geplanter Provokationen und sensationeller Effekte, die unmittelbar zündeten. Hier ist die Folgeerscheinung eine noch bis in unsere Tage hellodernde hitzige Diskussion, auf die ich in dem von mir gesetzten Rahmen nicht eingehen möchte. Ich möchte fortsetzen mit Folgen, die Wagner vielleicht gespürt hat, aber nicht bewußt erkennen konnte, obwohl er selbst den Samen dazu gelegt hat.

Anschließend an das Gesualdo-Wagner-Beispiel wage ich es, den schon vielbesprochenen 'Tristan'-Akkord noch einmal zu betrachten. Gewiß ist es richtig, a-Moll als Ausgangstonart festzustellen und dementsprechend dem Akkord seine verwandtschaftlichen Beziehungen auszuweisen. Aber gesetzt den Fall, ich höre das 'Tristan'-Vorspiel zum ersten Mal in meinem Leben und ich lese nicht die Partitur mit, kann ich dann wirklich für den Akkord eine eindeutige tonartliche Heimat finden? Aber selbst wenn ich mitlese, verstehe ich zwar sofort, daß das *dis* im Englischhorn ein alteriertes *d* ist, ein energiegeladener Leitton nach *e*. Jedoch sinkt das *dis* nach *d* herunter. Eigentlich sollte es notiert sein, aber ein Akkord in a-Moll namens *f-h-es-gis* ist wohl nicht akzeptabel. Also werde ich dann die gesamte Alterationstechnik verlassen und mich ganz auf das unmittelbare Hören konzentrieren. Ich werde versuchen, den Klang so zu erleben, wie er erfunden wurde. Heute habe ich dafür einen neuen, leider recht vulgären theoretischen Begriff: den Clusterakkord. Das Wort verführt dazu, einen mengenmäßig undurchhörbaren Klang anzunehmen, und so vegetiert er auch meist in der theoretischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Doch in Wirklichkeit kann der Clusterakkord in unendlich vielen Stufen der Durchhörbarkeit dargestellt werden. Er hat natürlich keine tonale Beziehung, und wenn er sehr transparent ist, paßt wieder nicht das Wort Cluster. Das ist das Dilemma unserer musiktheoretischen Terminologie.

Gewiß war Wagners harmonisches Denken tonal bedingt. Das beweist auch die Konfliktorthographie im 'Tristan'-Akkord. Auch bei Chopin gibt es zahlreiche Beispiele dafür. Das ist aber nur ein Nebensymptom. Ausschlaggebend ist die Erfindung eines Klanges als solcher, unterstützt von einer unkonventionellen Instrumentation, die Register und Verdoppelungen in feinsten Weise aufeinander abgestimmt hat. Dagegen ist Wagners Vortragsbezeichnung "langsam und schmachkend" wesentlich von den normativen Gefühlsinhalten des Chromatisierens und Alterierens beeinflusst. Dem wirklich harmonischen Verstehen dieses Klanges ist das Schmachten nur abträglich, es arbeitet entschieden gegen Ernst Kurths "kinetische Energie".

In der Musik selbst säubert sich Wagner von all den wortsprachlichen Gefühlssymbolen der Allgemeinheit. Musikalische Sprache und Wort-Sprache sind zwar in seinem Werk vor den gleichen Wagen gespannt, aber die Zugkraft beider ist sehr verschieden. Um hier einen Ausgleich zu schaffen, verbindet Wagner mit überaus kunstvoller Beziehungstechnik den Klang des Wortes mit dem Klang der Musik und auch den Inhalt des Wortes mit dem symbolisierenden Motiv der Musik (siehe dazu die ausführlichen Analysen in Hans-Joachim Bauer, Wagners Parsifal, Kriterien der Kompositionstechnik).⁷ Nicht zu vergessen auch: es ist die Zeit eines Mallarmé, der selbst das Sprachwort von seinem normativen Gefühlsinhalt befreite. So weit ging Wagner nicht in der Dichtkunst. Wohl aber in der Musik: da, wo er nicht außermusikalisch propagandistisch polemisieren wollte wie etwa in der Venusbergmusik oder im Walkürenritt und anderen Tongemälden. Abgesehen von all diesen zeitbedingten Einmischungen, bleibt die geniale Erfindung der Komposition eines Klanges *per se*. Wagner forschte auch in der Sprache nach äquivalenten Klangmotiven. Am Wort interessierte ihn die Technik des Wortes. Wir lesen an anderer Stelle in 'Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft':

Die erste Wirksamkeit des K o n s o n a n t e n besteht darin, daß er den tönenden Laut der Wurzel zu bestimmter Charakteristik dadurch erhebt, daß er sein unendlich flüssiges Element sicher begrenzt, und durch die Linien dieser Umgrenzung gewissermaßen seiner Farbe die Zeichnung zuführt, die ihn zur genau unterscheidbaren, kenntlichen Gestalt macht. Diese Wirksamkeit des Konsonanten ist demnach vom Vokale ab nach außen gewandt. Sie geht darauf hin, das vom Vokale zu Unterscheidende bestimmt von ihm abzusondern, zwischen ihm und dem zu Unter-

7. Hans-Joachim Bauer: Wagners Parsifal. Kriterien der Kompositionstechnik. München/Salzburg 1978.

scheidenden sich gleichsam als Grenzpfahl hinzustellen. Diese wichtige Stellung nimmt der Konsonant vor dem Vokale, als A n l a u t, ein ...⁸

Wagner hat den Stein ins Rollen gebracht durch dieses Umdenken in der Beziehung zwischen Wort und Klang. Der Henry Cowell'sche Cluster ist eine der ersten Demonstrationen gegen die verfälschte Wagner-Romantik. Wir brauchen nur die kurze Geschichte des Clusters zu verfolgen, um zu erkennen, wie auf grobe und auch auf feine Weise sich die Klangideale wieder einander nähern. Partituren, wie die zur Oper 'Die Teufel von Loudon' von Penderecki im Gegensatz zu Aribert Reimanns 'Lear', zeigen deutlich die Wandlungen des Sammelbegriffes Cluster und deuten auf eine Verkürzung der demonstrativen Distanz zu Wagners Klangwelt, deren Komplexität langsam gelernt und erfaßt wird und dann eine legitime theoretische Einordnung erwarten darf. Wie glücklich wäre Wagner gewesen, hätte er die Definition des Physikers Hoene-Wroński gekannt:

Music is the corporealization of the intelligence that is in sounds.⁹

Durchaus denkbar, daß Wagner dann seine imaginären Potenzen auch in anderen musikalischen Formen entwickelt hätte. Denn Wrońskis Definition ist ja schon mehr als latent in Wagners Werk überhaupt enthalten. Dann allerdings wäre der Weg seines Ruhmes wohl anders verlaufen. Er hätte nicht zu einer Tagebuchnotiz von Cosima vom 4. Oktober 1869 geführt:

Das Theater seines Gedankens ist ein Tempel, und das jetzige Theater eine Jahrmarktsbude, er redet die Sprache des Priesters, und Krämer sollen ihn verstehen! (vgl. Anm.6, S.157)

Versuchen wir, das Vermengte wieder zu trennen. Wagner hatte eine Idealvorstellung eines Opernhauses, welche er teils sachlich, teils vernebelt darlegt. Zwar will Wagner den Zuschauer recht eigentlich in einem Theatron wissen, einem Raum, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen. Dann allerdings spricht er vom Bühnenbild als dem entrückten Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung, während die aus 'mystischen Abgründe' geisterhaft erklingende Musik ihn (den Zuschauer) in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild zum wahrhaftigen Abbilde des Lebens selbst wird.

8. R. Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Anm.5), S.129f.
9. Hoene-Wroński: Artikel "Texture". In: Dictionary of 20th Century Music. London 1974, S.747.

Dieser von Wagner selbst so benannte 'mystische Abgrund' ist jedoch die Realität des Rituals, welches entweder im Dienste des Magischen oder später dann im Dienste des Religiösen steht. Wagners Definition des Bühnenbildes als dem entrückten Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung bezeichnet genau die Atmosphäre für die angestrebte Wirkung. Walter Benjamin interpretiert diese Situation präzise:

Die Definition der Aura als 'einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag', stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach 'Ferne so nah es sein mag'. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.¹⁰

All dies verwandelt sich dann schnell bei Cosima in einen Tempel, aus dem die Stimme des Priesters klingt, während Wagner doch eigentlich auf der Bühne das wahrhaftige Abbild des Lebens zeigen will - was er auch tut, z.B. in der 'Götterdämmerung', verständlich, daß Strawinsky in der Chronik seines Lebens auf die Vorstellung des Theaters als Tempel vehement reagierte:

Es wäre entschieden an der Zeit, mit der unzulänglichen und frevelhaften Auffassung der Kunst als Religion und des Theaters als Tempel ein für allemal aufzuräumen. [...] Es ist unmöglich, sich einen Gläubigen vorzustellen, der sich dem Gottesdienst gegenüber kritisch verhält, [...] der Gläubige wäre nicht mehr gläubig. Die Haltung des Zuschauers aber ist dem völlig entgegengesetzt [...] Ein Schauspiel begeistert oder stößt ab, und das erfordert zunächst, daß man urteilt. Auch unbewußt nimmt man nichts ohne Urteil auf, und die Rolle, die der kritische Sinn dabei spielt, ist sehr wesentlich.¹¹

Diese Worte sind wie ein Kopsprung in die turbulenten Gewässer der Musik des 20. Jahrhunderts. Strawinsky war sozusagen böse auf Cosima, die nicht aus der Ferne sondern in unmittelbarer Nähe des kultischen Aufwandes dem nur sinnlichen Klang 'diente'. Wenn aber Wagner den Zuschauer in 'jenen begeisterten Zustand des Hellsehens' versetzen wollte, 'in welchem das erschaute Bild zum wahrhaftigen Abbilde des Lebens selbst wird', so mag ich nicht annehmen, daß Wagner damit

10. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 12|1981, Kap.IV, S.16, Anm.7.

11. Igor Strawinsky: Mein Leben. München 1958, S.37.

eine echte Versenkung ins Göttliche für seine eigenen Zwecke mit magischen Mitteln nutzbar machen wollte. Gewiß erregen Wort und Bild manchen Verdacht für diese Annahme, nie aber die Musik. Und gerade von ihr geht angeblich dieser magische Zauber aus. Es wäre gut, einmal zu untersuchen, wieviel Gesagtes über Wagners Musik sich eigentlich auf Wort und Bild erstreckt. Es würde wohl erklären, warum gerade diese zum Symbol eines Tempels verführen. Bei aller Labilität seines Charakters und seinen unverhüllten menschlichen Schwächen besaß Wagner einen starken Glauben, eine ungebrochene Bereitschaft, sich vom göttlichen Gedanken ergreifen zu lassen. Auch dies führt bei ihm zur letzten Folgeerscheinung. Zum Ende seines Lebens gibt Wagner uns im 'Parsifal' seine Version von 'Dichtung und Wahrheit'. Nicht mit 'Parsifal'-Glocken und anderen rituellen Assoziationen sagt er das Wesentliche. Aber in den ersten 38 Takten des 'Parsifal'-Vorspiels erreicht er die unermeßliche Tiefe seines 'wahrhaftigen Abbildes'. Dann nahm er Abschied, und es begann der groteske, ungezügelter Eudämonismus, in den Wagners Klangkompositionen den Hörer versetzten. Dies war nur möglich, weil mit Hilfe von Wort und Bild Wagners Musiksprache einen logischen Symbolismus vermittelte. Konsequenterweise erfaßte die utilitaristische Technologie des 20. Jahrhunderts die Bedeutung dieser wollüstigen Verschleierung rationellen Denkens und kreierte den musikalischen Typ 'space music', zunächst als Hintergrund-Klangeffekt für populäre technologische Dokumentation im Film. Wenn auch das primitive Handwerk einer 'space music' mit Wagners kunstvoller Partitur nicht zu vergleichen ist, muß diese 'space music' doch als Folge der Venusbergmusik oder des Feuerzaubers etc. erkannt werden.

Die Ethik dieser musikalischen Information sank tiefer und tiefer herab, und schließlich spricht unsere Klangumwelt von der "Musiktapete". U-Musik ist hedonistisch, E-Musik ist moralisierender Vernunftscod. Wie weit Wagner an dieser Entwicklung beteiligt ist - und zwar manchmal direkt, aber oft als Folge von Mißinterpretation - möchte Ihnen eine kleine Episode jüngsten Datums schildern.

Vor etwa zwei Jahren besuchte mich in Jerusalem ein junger israelischer Filmregisseur, der gerade einen abendfüllenden Dokumentarfilm über das Leben der Beduinen in der Wüste Sinai fertiggestellt hatte. Er wollte sich mit mir über die Musik zu diesem Film beraten. Ich fragte ihn, was denn seine Idee für eine solche Musik sei, denn er sei ja schließlich der Produzent des Films. Daraufhin meinte er halb unsicher, halb verschämt, am liebsten hätte er, daß ich passende orchestrale Stellen aus Wagners Musikdramen herausuchen würde. Er hatte zwar

noch nie eine Wagneroper gesehen oder gehört, aber er kannte Auszüge auf Platten, und diese Musik faszinierte ihn immer außerordentlich. Ich meinte darauf, daß möglicherweise ein recht breites Filmpublikum Wagner gut kenne, und daß, wenn diese Zuschauer nun Wüstenbilder und das Geschehen im Beduinenzelt auf der Leinwand sähen und im Hintergrund Wotan, Brunnhilde und Walhall musikalisch projiziert würden, diese Fehllassoziation zum Lachen reizen könne. Das Argument hat auch sofort eingeleuchtet, und wir begannen, uns über Wagner zu unterhalten. Außer über Wagners Antisemitismus wußte er herzlich wenig über ihn, nur, daß diese Musik immer einen hypnotischen Effekt auf ihn habe.

Nehmen wir dieses Beispiel als symptomatisch für den Wagnerkonsumenten noch in unseren Tagen: Um wieviel früher mußte diese Problematik beim schöpferischen Musiker, der die unmittelbare Nachfolge antrat, erkannt werden. Die 'Gurrelieder' schwelgen noch ungehemmt eudämonisch mit virtuoser Beherrschung des dafür notwendigen Handwerks. Doch dann kam die Besinnung auf die Wirklichkeit. Das goldene Kalb der ungezügelten Chromatik mußte von Neuem diszipliniert und damit den zwölf chromatischen Buchstaben des musikalischen Alphabets ihre Ethik wiedergewonnen werden. Es begann auf diesem Gleis der offene Kampf zwischen dem Konzept der Wissenschaft als Ideal 'absoluter Beherrschung' und dem Konzept der Kunst als Ideal 'freier Vorstellung'. Schönberg war sich um die Partnerschaft von Wissenschaft und Kunst durchaus im Klaren. Die fundamentale Entscheidung in seiner Zwölftontheorie war die Priorität des melodischen Einfalls, der jeweils die Zwölftonreihe als reines Intervallabstraktum der melodischen Linie schuf. Dies sicherte ihm, bei aller strengen Disziplin, die freie Vorstellung im prälogischen Stadium. Doch schon bei Webern siegte in diesem Kampf die Zwölftonreihe als Struktur an sich und nicht als Ausdruck eines Glaubens. Dann wurde die Reihe schnell zu einem Dogma, welches nicht erlaubt, in die Tiefen des wahrhaftigen Lebens einer Reihe einzudringen. Schönberg hat daher im Grunde niemals Schule gemacht. Er konnte niemals nachgeahmt werden, da die Reihe erst zu einem lebendigen Organismus wurde durch seine überlegene Kunst des Dramatisierens, womit jegliches System vermenschlicht wurde. Dagegen hat Webern Schule gemacht und eine lange Nachfolge imitierender Komponisten geschaffen. Die Reihe nur als Struktur ließ sich leicht manipulieren.

Strawinsky beobachtete diesen Kampf *per distance*. Schönberg fürchtete er, Webern bewunderte er ob seiner 'scharf geschliffenen Diamanten'. Und schließlich, ähnlich wie Wagner im 'Parsifal', gelangte

auch Strawinsky im letzten Teil seines Lebens zum Glauben an das 'wahrhaftige Abbild' einer undogmatischen Reihe in der Komposition.

Wir leben nun inmitten dieses immer noch in vollem Gange befindlichen geistigen Gefechts. Auch die verbalen musiktheoretischen Kommentare reflektieren einen wissenschaftlichen Habitus, der vor jeder gefühlsschwangeren Verschleierung schützen soll. Ich zitiere aus 'On Music Today' von Pierre Boulez:

There are two categories in musical time: 'pulsed' time and 'amorphous' time. In 'pulsed' time, the structures of duration will be related to chronometric time as landmarks, or, one might say, systematically placed regular or irregular beacons [...] 'Amorphous' time is only related to chronometric time in a global sense; durations, wether with defined proportions (not values) or having no indication of proportion, appear in a field of time [...] 'Amorphous' time can vary only in density according to the statistical number of events which take place during a chronometric global time span; the relationship of this density or an amorphous time-span will be the index of content ...¹²

Dies alles deckt auf, daß die meßbare Sache, und der nicht meßbare Gedanke im Konflikt zueinander stehen. Schließlich besetzte der totale Serialismus die extremste Gegenposition zu Wagners plurastischem Grundkonzept. Die Ordnung durch Meßbarkeit, die somit geschaffen wurde, gipfelte in der Set-Theorie und schnitt sich damit den Lebensfaden ab. Das, was durch Riemanns harmonische Funktionsanalyse schon in die Wege geleitet wurde, entäußerte sich nun aller symbolischer Inhalte und postulierte statt ihrer digitale Formulierungen. Die Zahl aber kann kein anderes Wesen darstellen. Infolgedessen kann ich sie auf kein sinnliches Erlebnis und intellektuell nur auf sehr begrenzte Modellerfahrung beziehen, denn wenn ich die Zahl variere, so bleibt sie nicht dieselbe Zahl, es sei denn, ich baue einen Zahlenkomplex mit symbolischen Bezugsobjekten, und dann verliert die Set-Theorie wieder ihren Sinn. Das Wagnersche Leitmotiv ist also kein digitaler Set sondern vielmehr eine durch Symbolik gesteigerte Metapher. Mit dem, was wir Leitmotiv nennen, der vorgeburtlichen Tonserie, versuchte Wagner die demoralisierte Hierarchie der Tonalität auf ethischer Höhe zu halten. Die Set-Theorie ist dann die letzte Anstrengung in diesem Kreis, bevor die Extreme sich berühren.

Das Extrem der achtziger Jahre ist der programmatische 'Zeitgeist', der jeder Ich-bezogenen Mitteilung entweichen will. Das Ich, welches Ja oder Nein sagt, trägt dafür auch die Verantwortung. Da aber Ja oder

12. Pierre Boulez: On Music Today. London 1975, S.88f.

Nein auf einer Stellungnahme beruhen muß, entzieht man sich dieser Entscheidung durch Regression ins Magische. Es wird zum idealen Ausdruck des materiellen Trugs. Unkontrollierbare, verzerrte Sinneserscheinungen sind Erzeuger einmaliger Konstellationen, sie schaffen die Aleatorik des Rauschgiftes. Abstrahiert von der körperlichen Vereinnahmung des Giftes, kann der Rausch in der Musik durch Manipulation gewisser Parameter herbeigeführt werden. Große Längen auf hohem dynamischen Niveau, extrem komplexe Textur in der Klangverdichtung, die die Perzeption jeder klaren Kontur vermeidet, andererseits auch immerwährende Repetition einer Aussage, deren Monotonie schließlich zur völligen Passivität führt, das sind nur einige der approbierten Techniken unseres künstlerischen 'Zeitgeistes'. Dazu gehört auch die Technik der Collagen, die fremdes Ich-Gut auf manchmal sogar lange Strecken zitiert, nur, damit das eigene Ich sich dahinter verstecken kann. Oft beruht die Wirkung dieser Collage-Zitate auf der Mehrdeutigkeitstechnik des Witzes; denn das Zitat wirkt durch den plötzlichen Sprung von oder in eine fremde Umwelt schockierend und der Hörer von der Sensation gekitzelt, was er natürlich oft sehr gerne hat, da es auch vergnüglich-unterhaltend ist. All dies kann, entsprechend dem Intellekt des Komponisten, mehr oder weniger raffiniert, kompliziert und hochentwickelt verfälscht werden. Aber ein klares Ja oder Nein ist auch hier vermieden, denn das Zitat wird selten Ausgangspunkt zu eigener Stellungnahme. Hier müssen wir sorgfältig unterscheiden zwischen solchem, eben erwähntem Konzept der Magie und Wagners Konzept der Magie. Wagner kreierte seine Magie und unterzeichnete mit dem Stempel seines Ich. Der 'Zeitgeist' von heute bemüht sich lediglich um die völlige Degenerierung magischer Kräfte und Überführung in den Nihilismus.

Ich möchte enden mit einem Zitat aus Christian Morgensterns Tagebuchnotizen 'Stufen', wo er im Kapitel 'Kunst' Folgendes notiert:

Wir beweisen durch unsere kritische Stellung zu dem vielleicht oft anfechtbaren Menschlichen großer Künstler nichts, als daß uns durchaus nie zu lebendigem Bewußtsein gekommen ist, was ein solcher Künstler für den Menschen, für uns wirklich bedeutet. Wir können kalten Herzens den 'Menschen' Wagner ablehnen, ja schmähen und damit es ganz für nichts erachten, daß täglich Ströme des Segens von ihm ausgehen, Ströme der Kultur, der Erhebung aus dem profanen Alltag, der Reinigung durch geistige Mächte.¹³

13. Christian Morgenstern: Stufen. Tagebuchnotizen 1911. München 1918, S.60.

DISKUSSION

TAL stellt die Frage nach der theatralischen Bildkraft der Musik, die - entzöge man ihr die eigentlich "mitkomponierte" Bühne - seiner Ansicht nach nur noch schwer mit den gewollten Inhalten zu vereinbaren sei und daher Mißverständnisse bei der Rezeption auslöse, die darin gipfelten, daß mit der Musik des 'Walkürenritts' beispielsweise Waschmaschinen-Reklame und Kriegsfilm-Szenen unterlegt werden. Ohne die Szene (in gewohnter Sehweise) verlöre Wagners Musik ihre Identifizierbarkeit.

Tal zitiert Wagners späten Ausspruch, er wolle keine Opern mehr schreiben, nur noch sinfonische Musik und leitet daraus die Folgerung ab: "Es ist außerordentlich tragisch, daß er das zum Schluß gesagt hat; tragisch insofern, als er damit aussagte: ich habe den Fehler meines Lebens gemacht, daß ich die Musik mit so viel Text verbunden habe. Denn, was dadurch unweigerlich entsteht, ist eine Kolportage meiner musikalischen Absichten."

PUBLIKUM: Ihre Anmerkung im Vortrag, die ersten Takte des 'Parsifal' enthielten bereits alles und danach setzte eine Verzerrung durch Wort und Bild ein, deuten von tiefem Mißtrauen gegenüber dem Musiktheater. Für jeden Ausspruch Wagners - natürlich auch für den, er wolle keine Opern mehr schreiben - gibt es Belege, die das Gegenteil beweisen. Es muß daher bezweifelt werden, ob gerade dieses Wort Wagners sein Credo am Lebensende war. Im Grunde hat er doch immer sehr große Hoffnungen auf die Möglichkeiten des Theaters gesetzt. Aus dem von Ihnen zitierten Beispiel des 'Walkürenritts' entsteht doch die weitere wort- und sinngebundene Komposition, und was den ebenfalls von Ihnen zitierten 'Trauermarsch' angeht, so ist er die nur in Musik gefaßte namenlose Trauer Wotans, der das Geschehen bis zum Ende begleitet ...

TAL: Wagner hat sehr schnell gemerkt, daß man die Magie seiner Musik falsch verstand, daß das, was er wirklich sagen wollte, nicht beim Publikum ankam. "Er wollte nicht verzaubern, er wollte nicht hypnotisieren. Er hatte (s)eine Mission, die man versteht, wenn man die Kraft und das Wissen hat, seine Partituren richtig zu hören. Wagner merkte, daß das, was er wollte, in der Rezeption verzerrt wurde. Und so kam er auf die 'absolute' Musik zurück, was auch wieder falsch ist. Auch die Oper kann absolute Musik sein; es kommt nur darauf an, was ich mit der Bühne mache. Wieland Wagner hat das versucht. Er hat versucht, die Musik im wesentlichen Musik sein zu lassen."

PUBLIKUM: Sie haben den Cluster mehr oder minder als die Erfüllung dessen hingestellt, was im 'Tristan'-Akkord als "a-Moll ohne a-Moll" vorgezeichnet ist. Der Cluster aber ist eine "antiromantische Geste". Ihre Hervorhebung des Clusters berücksichtigt nur das Harmonische, während ich der Ansicht war, daß das, was von Wagner zur Moderne führt, das Melodische sei, gleichsam die "unendliche Melodie".

TAL: "Ich bin ganz einverstanden, die Melodie ist eben 'unendlich', weil stets die Tonika fehlt. Darin liegt der wesentliche Grund."

(Anm. d. Red.: Wagners "unendliche Melodie" wird unendlich mißverstanden. Sie hat nichts mit der longitudo einer "Melodie" zu tun, die buchstäblich "nicht endet", das heißt - wie Tal es ausführt - tonikal und damit auch final nicht bestimmbar ist. Wer gerade bei der unendlich chromatischen Musik des 'Tristan' die formalen Strukturen untersucht, wird überall periodenähnliche oder periodische melodische Abläufe konstatieren können. "Unendlich" bedeutet Wagner die Aussagekraft der Musik, "die das sagt, was das Wort verschweigt". Vgl. u.a. R. Wagner: Zukunftsmusik. Gesammelte Schriften und Dichtungen. [vgl. Anm.51, Bd.VII, S.130].

MÜLLER: "Es ist oft das Wort 'Mißverständnis' oder 'falsch verstanden' gefallen; es gibt keine falsche und richtige Rezeption, es gibt nur verschiedene Fragen der Rezeption. Kaiser Wilhelm des Zweiten Autohupe (Motiv des Donner aus 'Rheingold') ist keine falsche Wagner-Rezeption, sondern eine Spezies der Wagner-Rezeption, denn man kann nur etwas rezipieren, das in dem, was rezipiert wird, irgendwie angelegt ist.

Ich möchte vor 'richtig' oder 'falsch' ausdrücklich warnen; das entspricht nicht den neuen Erkenntnissen der Rezeptionsforschung. Ein Autor wie Wagner ist nicht verantwortlich (zu machen) dafür, wie er rezipiert wird."

TAL stimmt zu: "Aber in der Praxis ist es ja leider so, daß der Wagner-Hörer meist auch Wagner-Leser ist. Er liest auch Programmhefte, hört populäre Vorträge etc. Dort wird ihm dann gesagt, was er zu hören hat. Und das ist dann seine Rezeption. Das eben ist das Gefährliche."

BORCHMEYER: "Passagen in Ihrem Beitrag erinnern mich sehr an eine Äußerung Wagners über ein anderes Werk: Wagner hat über Beethovens 'Fidelio', den er verachtete, gesagt, im Grunde sei der 'Fidelio' eine Karikatur, eine widerwärtige Abschwächung dessen, was eigentlich in der 3. 'Leonoren'-Ouvertüre gesagt sei. Die Oper 'Fidelio' verhalte sich zu der 'Leonoren'-Ouvertüre wie ein lang-

weiliger Kommentar zu einer Shakespearschen Tragödie. Sie haben etwas Ähnliches über 'Parsifal' gesagt, daß nämlich die ganze Oper im Grunde genommen doch eine Kolportierung dessen ist, was in ihrem Vorspiel von Wagner zum Ausdruck gebracht wurde. Und Sie haben sich gegen den Musiker Wagner, den Dramatiker und Dichter ausgesprochen. Aber Wagner ist doch nun als dramatisches Genie nicht zu bestreiten; man kann nicht einfach von Mißverständnis reden, wenn man Wagner als dramatisches Genie rezipiert. Ich glaube auch, daß Wagners Vorstellung, nach dem 'Parsifal' nur noch Sinfonien schreiben zu können, ein Mißverständnis Wagners ist, was seine eigenen kompositorischen Eigenschaften betrifft. Es gibt ein vorzügliches Buch von Egon Voss über Richard Wagners Instrumentalmusik, das den Untertitel 'Wagners sinfonischer Ehrgeiz' trägt. Voss stellt dar, daß Wagner immer zur absoluten Musik tendierte, die er eigentlich verworfen hat. Der Begriff 'absolute Musik' stammt ja von Wagner und ist seither negativ besetzt.

Voss hat durch Strukturanalysen der Instrumentalmusik Wagners und auch an den rein instrumentalen Stellen seiner Opern nachgewiesen, daß Wagner eigentlich gar nicht imstande war, absolute sinfonische Musik zu schreiben, daß seine Musik hingegen immer 'Textbetreuerin' ist. Das nun widerspricht dem, was Sie sagten. Ich meine, der Begriff 'absolute Musik' - von Wagner, wie gesagt, eingeführt - ist ein Stück romantischer Ideologie. Ich glaube, daß es bis zur Romantik keine absolute Musik gab und daß Wagners Versuch, Musik und Text wieder aneinander zu binden, eigentlich ein Rückgriff auf ein musikalisches Bewußtsein ist, das vor der Romantik liegt. Man sollte nicht das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man Wagner auf die Dimensionen der absoluten Musik zu reduzieren versucht und all das, was bei ihm an szenischer Musik vorhanden ist, nun als etwas ansieht, was zu seiner eigentlichen Musik nicht passe."

TAL bezweifelt "grundsätzlich, daß Wagner nicht imstande war, sinfonische Musik zu schreiben oder daß er das nicht wollte." Die Klassifizierungen "Romantik" und "Klassik" hält Tal für problematisch, da derartige Definitionen wohl immer erst *a posteriori* von wenigen vorgenommen worden sind, deren Alleingültigkeitsanspruch Tal nachdrücklich (am eigenen Beispiel als Komponist, der heutzutage ebenfalls nicht "einzuordnen" ist) in Frage stellt. "Und was bin ich denn nun eigentlich? *Old fashioned* oder *enfant terrible*? Ich kann mich da gar nicht orientieren, es interessiert mich auch gar nicht. Ich bin, wer ich bin und versuche, möglichst der zu bleiben, der

ich bin. Das Reinsetzen in bestimmte Klassifizierungen ist das Gefährlichste, was man machen kann.

Auf keinen Fall geht das mit Wagner, der so komplex war in seinem Denken, wie ich eingangs erwähnte. Sein bewußtes und sein unbewußtes Denken auseinanderzuhalten und dann daraus Überschriften zu produzieren, ist das Gefährlichste, was man überhaupt machen kann. Damit allein stimme ich mit Ihnen nicht überein. Sonst haben Sie natürlich in vielem recht, und wenn ich etwas zu kategorisch hingestellt habe, so können wir das dann im Leben mildern; aber, wenn Sie an dieser schroffen Haut etwas kratzen, werden Sie merken: der Kern war doch richtig. Darauf kommt es an!"