

Richard Wagners Musikdrama heute

Von Wieland Wagner, Bayreuth

Treue und Wandel, das Bewahrende und das Fortschreitende, sind die Pole alles Lebendigen. In weisem Verstande Tugenden, müssen sie, über sich selbst hinausgesteigert, zwangsläufig zur Erstarrung oder zur Auflösung führen. Ihr Bestand ist unerläßlich, nur das Maß ihrer Wirksamkeit entscheidet über Untergang oder Weiterentwicklung.

Richard Wagners Werk in seiner innersten Fassung duldet keinerlei Wechsel. Wie jedes elementare Kunstwerk ruht es unangreifbar und wertbeständig in sich selbst. Es wird vielleicht einmal nur noch eine großartige Erinnerung sein, niemals jedoch umgedeutet oder umgegossen werden können. Das hat es mit der Ilias, der Göttlichen Komödie, den Dramen Shakespeares gemein. Aber dieses „einmal“ liegt noch in weiter Ferne. Bis dahin wird es noch unzählige Male wiedergeboren, das heißt, in der Art aller Kunstwerke „in der Zeit“ aufgeführt und neu gestaltet werden.

Diese Neugestaltung — und *nur* sie — unterliegt dem Wandel. Ihm ausweichen zu wollen, hieße die Tugend der Treue zum Laster der Erstarrung machen. Eine solche Erstarrung aber würde es töten. Wer ihr das Wort redet, wird zum Totengräber am Werk.

Der Übergang von Treue zum Wechsel ist unvermeidlich. Es gibt nichts „Ewiges“. Was wir unter diesem großen Wort verstehen, ist nur ein Langandauerndes, für uns Menschen nicht mehr zu Übersehendes. So betrachtet, erscheint der Wandel — modern gesprochen — gleichsam nur als Frage des Taktgefühls, nur der Vorschnelle ist im moralischen Sinne des Wortes „untreu“.

Bayreuth, in seiner Eigenschaft als Hüter und Bewahrer von Richard Wagners Lebenswerk, blickt erst auf ein Alter von 75 Jahren zurück. Aber selbst diese knappen drei Vierteljahrhunderte erscheinen uns Heutigen, gemessen an dem Sturmschritt unserer Zeit, von ermüdender Länge. Ihre zwei oder drei Generationen haben schneller gelebt als alle vorangehenden. Haben sie daher das Recht — und dieses Recht müßte dann geradezu zur Pflicht werden —, diesem Eiltempo Rechnung zu tragen?

Wagners Werk — es ist schon gesagt worden — steht seiner innersten Substanz nach fest. Sein Wesenskern, der es eben zum unsterblichen Kunstwerk macht, bedarf keines Schutzes vor Übergriffen, es kann vom einzelnen abgelehnt, von niemand jedoch „zeitgemäß“ gemacht oder — modernisiert werden. Wie aber steht es um seine praktische, mit Händen zu greifende Darstellung? Welche Forderung würde Wagner, wenn er heute zum Festspielhügel hinauffahren könnte, *jetzt* an sie stellen?

Kein Zweifel: das Genie macht sich die Gegebenheiten und Errungenschaften seiner Zeit rascher zu eigen als der Durchschnittsmensch. Richard Wagner würde sich der *neuen* Technik mit der gleichen souveränen Meisterschaft zu bedienen wissen, wie er die Sprache des Orchesters in so grandioser Weise erweitert hat. Aber — würde er es auch wollen? Zweifellos müßte er erkennen, daß selbst die Art des rein optischen Sehens, die äußere Methode der „Anschauung“ jeder Zeit auf besondere Weise vorbehalten ist, ja, daß sie fast immer wieder neu gelernt werden muß, nicht anders wie die Lautsprache, die sich doch auch langsam, aber stetig verschiebt, verändert, zu neuen Wortbildungen führt. (So vermöchte wohl auch Goethe einen van Gogh unmöglich auf die gleiche Weise zu „sehen“ wie wir, kein gotischer Baumeister verstünde die Schönheit des Zwingers ohne Übergang.) Aber mehr als das. Eine einzige rein *technische* Erfindung wie die des elektrischen Lichtes, insonderheit des Scheinwerfers, bedeutet gerade für das Bühnenwesen einen solch revolutionären Umsturz, daß sie Möglichkeiten und Forderungen, damit aber vielleicht sogar auch die Eingebungen des Dramatikers zu verändern geeignet ist.

Könnte Wagner an dieser Erkenntnis vorübergehen? Was ihm — selbst noch bei der Aufführung seines „Parsifal“ im Jahre 1882 — zur Verfügung stand, war ausschließlich die Gasbeleuchtung. In ihrem mühseligen, wenig wandelbaren, aber warmen Schein konnten Eindrücke entstehen, die in der Erinnerung all jener lebendig sind, welche noch von diesem „Wunder“ zu erzählen wissen: das geheimnisvolle Halbdunkel, in dem die Farben der herrlich gemalten Hängedekorationen jene magische Illusion erzielen konnten, der Wagners Werk nicht zu entraten vermag. Hier war aus der Not eine Tugend geworden. Die um so viel größere Strahlkraft des elektrischen Lichtes würde die berühmte Wandeldekoration *Joukowskys* aus dem Mysterium ihres Dämmerlichtes unbarmherzig herausreißen, wir stünden vor nichts als einem Streifen bemalter Leinwand, der uns höchstens mit historischem Interesse erfüllte. Wirklich glaubhaft erschiene uns diese Art der Bühnenbildkunst nicht mehr.

Die Szenengestaltung wird heute nämlich durch die Tatsache des elektrischen Scheinwerfers in genau demselben Maße bestimmt wie früher durch die Malerei. Der ausgeleuchtete Raum ist an Stelle des beleuchteten Bildes getreten. Es wäre vergebliche Liebesmühe, wollte man versuchen, Elemente einer durch die Technik überholten Theater-epoche beizubehalten. Aufgabe der optischen Gestaltung von heute ist es, mit neuen Mitteln jene Stimmung zu erzielen, der das Werk Wagners nie wird entraten können, soll es nicht dadurch ad absurdum geführt werden, daß man einen wesentlichen Teil seiner organischen Einheit unberücksichtigt läßt.

Die stilistischen Mittel, diese Stimmung zu erzielen — Richard Wagner spricht von dem „Wachträumen des nie Erlebten“! — können heute verschieden sein: hierin prägt sich ganz besonders die geistige Wandlung der letzten Jahrzehnte aus. Ein krasses Beispiel dafür gibt die Gegenüberstellung zweier Werke wie der „Meistersinger“ und des „Parsifal“. Dort die Forderung nach einem gewissen Naturalismus, wie er sich schon aus der geographischen und historischen Fixierung des Schauplatzes von selbst ergibt — das deutsche *Nürnberg* des 16. Jahrhunderts mit lebendigen Menschen, aus Fleisch und Blut —, hier ein *mystischer* Ausdruck von kaum zu umgrenzenden Seelenzuständen, die im Irrealen wurzeln und nur von der Intuition erfaßt werden können. Beide Werke auf den gleichen Nenner zu bringen, wie dies einer früheren Zeit selbstverständlich erschien, ist für uns nicht nur unmöglich, sondern auch nicht im entferntesten wünschenswert. Diese Kluft ergibt sich aus dem tiefsten Kern ihrer Wesensverschiedenheit und soll — ja kann und darf! — nicht überbrückt werden.

Wagners Vorschriften für das Bühnenbild sind hervorgegangen aus dem Geschmack seiner Zeit, eine Binsenweisheit, die gleichwohl immer wieder übersehen wird. Bei einer Straßenszene, einer bürgerlichen Wohnstube oder einem Salon böte die Schlußfolgerung keine Schwierigkeit. Wie aber verhält es sich mit einer Götterburg, der Szene auf dem Grund des Rheins oder auf der Höhe des Walkürenfelsens? Hier, wo die freie Phantasie am Werke ist, scheint die historische Verhaftung an die Gegenwart nicht ins Gewicht zu fallen. Dennoch tut sie es auf eine Weise, die allein schon vom geschichtsphilosophischen Standpunkt aus höchst anregend ist.

Wagner selbst ist von der Verwirklichung seiner Vorschriften so wenig befriedigt gewesen, daß man fast schon von einer tragischen Enttäuschung sprechen könnte. Wie aufschlußreich sind seine Ausführungen an Ludwig II. vom 17. Mai 1881 aus Wahnfried: „Jeder weiß es besser, und namentlich schöner als ich, der ich eben ein bestimmtes Etwas, eine ganz sichere poetische Wirkung, aber keinen Opern-Theater-Prunk will. Somit Dekorationen, welche immer so entworfen werden, als ob sie ganz für sich allein dastehen sollten, um etwa wie in einem Panorama nach Belieben betrachtet zu werden, während ich sie nur als schweigend ermöglichenden Hintergrund und Umgebung einer charakteristischen dramatischen Situation mitwirkend wissen will.“

Traditionshüter strengster Observanz klammern sich an alle Komata in des Meisters dekorativen Andeutungen, als ob von ihnen die Vollendung des Werkes selbst abhinge. Wie mag Wagner zumute gewesen sein, als aus dem duftigen Regenbogen seiner Phantasie eine schwerfällig wackelnde Holzbrücke geworden war? Und die auf so

unzureichende Art sichtbar gewordenen Gestalten seiner Innenschau? Aus dem Dämon Klingsor wurde ein gutbürgerlicher Zauberer, die Urteufelin Kundry trug ein geblumtes Abendkleid mit Cul und Westentaille, Fafner, der wilde Wurm, sank fast zu einer Scherzgestalt herab, wie sie in verkleinertem Maßstab auf Puppenbühnen Kasperl mit dem Holzhammer zu fällen pflegt.

Soll dieses alles immer wieder und ausschließlich auf die Unzulänglichkeit der damaligen Mittel zurückzuführen sein? Von den Figurinen kann dies gewiß nicht gelten.

Es beweist vielmehr, daß Wagners Vorschriften mehr *innere* Visionen als praktische Forderungen darstellen, die sich unter der harten Hand des Zeitgeschmackes und der Not der Realisierung ganz von selbst wandelten, bis aus dem erträumt Vollkommenen das zeitbedingt Mögliche wurde — der hohe Zoll auf jede erhabene Innenschau, sobald sie es unternimmt, sich im Sichtbaren zu materialisieren. Denn auch dies wird immer wieder hartnäckig (wenn nicht mit Absicht) übersehen: der sogenannte „Bayreuther Stil“, soweit er das rein Szenische betrifft, hat aus sich selbst heraus weit größere Änderungen erfahren, als seine starren Verfechter wahrhaben wollen. Dem allgemeinen Wandel des Stils unterworfen, war auch jede Bayreuther Neuinszenierung Ausdruck des jeweiligen Zeitgeschmacks: gleichgeblieben ist nur das Bemühen, den Visionen Richard Wagners mit den jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln gerecht zu werden.

Schon der „Ring“ von 1896 unterscheidet sich von jenem von 1876 grundsätzlich. Der „Tannhäuser“ 1930 hat mit seinem Vorgänger von 1904 nur die musikalisch-dramatische Schöpfung gemein. Das Jahr 1927 bringt den „Tristan“ in modernster Stilisierung; zehn Jahre später ersteht er durchaus naturalistisch aufs neue. Sogar der „Parsifal“, der am längsten einer durchgehenden Neuerung widerstand, erscheint 1934 in Rollers Bühnenbildern auf revolutionäre Weise verjüngt, die wir Heutigen fast schon wieder als konservativ empfinden. Kurz zusammengefaßt: selbst das scheinbar Stetige verändert sein Antlitz auf so leise, aber unwiderstehliche Art, daß wir es erst wahrnehmen, wenn es schon gewandelt ist.

Das größte und tiefste Problem jeglicher Inszenierung von Wagners Musikdramen ist aber auch mit dieser Erkenntnis nicht erschöpft. Es liegt weit tiefer in ihrem innersten Kern verborgen: der Musik selbst. Sie, die letzte Trägerin all seiner Visionen, stellt in ihrer Sprache und Ausdruckskraft in höchster Eindringlichkeit schon an und für sich *alles* dar, was dem Auge in gleicher Vollendung niemals geboten werden kann. Nimmt sie doch gleichsam, wenn man es so ausdrücken will, das optische Bild vorweg. Der *Zuschauer* wird auch bei der glücklichsten Lösung des Szenischen immer und unweigerlich hinter den *Zuhörer*

zurücktreten. Und so stehen wir auch heute noch nach 75 Jahren einer unwahrscheinlichen Vervollkommnung der Mitte — allen voran der Lichtgestaltung, die ohne jeden Zweifel das Primat aller Dekorationskünste darstellt — vor der Erkenntnis, daß die Bühne bestenfalls nur einen schwachen Abglanz dessen zu zeigen vermag, was aus dem mystischen Abgrund des Orchesters sieghaft und keinerlei optischer Verdeutlichung bedürftig unser Ohr erreicht. Daran werden — und sollen! — auch die geistreichsten Theorien und pseudophilosophischen Traktate über die Problematik des Wagnerschen Bühnenbildes, kein Kompetenzstreit der Traditionsfanatiker und der Erneuerer um jeden Preis etwas ändern. Szenen, wie die kosmische Katastrophe der „Götterdämmerung“, die Frühlingsnacht in der „Walküre“, Brünhildens Todesverkündigung oder das „Rheingold“-Gewitter — um nur wenige Beispiele zu nennen —, können zu keiner Zeit auch nur annähernd die gleiche bildhafte Eindrucksstärke gewinnen, wie ihre musikalische Ausprägung.

So kann der Weg in die Zukunft weder über den fruchtlosen Versuch führen, alle Machtmittel moderner Technik in den Dienst einer kinohaften Realisierung des von Wagner doch nur innerlich Geschauten und Gedachten zu führen, noch über das kindliche Bemühen, auf frühere „bewährte“ Vorbilder zurückzugreifen. Das zur Konvention geronnene Bild vergangener Jahrzehnte mag die alten, urgetreuen und verdienstvollen Veteranen des abgelaufenen Jahrhunderts noch so beglückend an die gesicherte, in sich selbst gefestigte Epoche ihrer Frühzeit erinnern — für die Generationen diesseits der Quantentheorie und der Atomforschung kann es niemals wieder aufgewertet werden. Für sie müßte es zu einer verhängnisvollen Gefahr werden, Schein und Wesen zu verwechseln und damit das Unverwelkliche an Wagners Werk mit dem Verwelkten zugleich der Vergangenheit zu überantworten.

Das aber wäre kein Anfang, sondern ein Ende. Wagners Vermächtnis darf nicht in mißverständener Werktreue mumifiziert und als muscale Schenswürdigkeit für alle Zukunft aufbewahrt werden. An seiner stets erneuten Lebendigmachung muß sich seine zeitlose Gültigkeit erweisen — nicht stürmisch und übereilt, aber auch nicht zögernder, als es Wagners ewig junger Genius selbst getan hätte.

Professor Dr. Eduard Rühl †

Einen überaus schmerzlichen Verlust erlitt die Sache der Heimatpflege und der heimatkundlichen Forschung mit dem Hinscheiden des weit über das Frankenland hinaus bekannt gewordenen Prof. Dr. Eduard Rühl - Erlangen. Mitten aus seinen reichen Arbeiten nahm den im 66. Lebensjahr Stehenden der Tod in seine fränkische Erde. Das „Frankenland“ wird in seiner nächsten Ausgabe ausführlich Wirken und Werk dieses hochverdienten Mannes zu würdigen haben. Dr. H. S.