

6. April: Zur Geistesgeschichte der Musik (XIV)

Tagesseminar in Satyagraha/Stuttgart zum Thema

Richard Wagners Musikdramen (Teil 4): „Parzival“ (II)¹

Herwig Duschek, 27. 3. 2014

www.gralsmacht.eu

www.gralsmacht.com

1422. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (207)

(Ich schließe an Art. 1400 an.)

Friedrich Oberkogler – Richard Wagner – „Lohengrin“: Vorspiel – Claudio Abbado – Werner Herzog

(Friedrich Oberkogler:²) ... *Wagner* ... wandte sich «mit Widerwillen» von der ihn «weithin umgebenden modernen Gegenwart» ab.³ Die Sehnsucht nach einem «höheren, edleren Elemente» erwachte in ihm in dem Leben und Kunst als ein «reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes» Wesen erstehen konnte.

«Was endlich konnte diese Liebesehnsucht sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien?»⁴



Richard Wagner - Lohengrin (ouverture) - Claudio Abbado ⁵

Claudio Abbado⁶ (1933-2014) war ein italienischer Dirigent. Er ... war der Sohn des Violinisten und Musiklehrers Michelangelo Abbado, seine Mutter, Maria Carmela Savagnone, war Klavierlehrerin und Kinderbuchautorin ... Als jugendlicher Organist studierte er Johann Sebastian Bachs Werke intensiv ... 1953 schloss er sein Studium in Mailand ab und musizierte mit verschiedenen Kammermusikensembles – Grundlage für sein späteres Musizieren: „Es ist wie ein Gespräch, bei dem man nicht nur aufmerksam lauscht, sondern auf den anderen eingeht und versucht, auch das Unausgesprochene, Gefühle und Gedanken zu erfassen.“⁷

¹ <http://www.gralsmacht.eu/termine/>

² In: *Lohengrin*, S. 28-38, Novalis-Verlag, 1984

³ Unter Anmerkung 1 steht: Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde, Ges. Schriften und Dichtungen,

4. Band, Leipzig 1872

⁴ Ebenda

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=8pJytLT8xrA>

⁶ Siehe auch Artikel 1390 (S. 1)

⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Claudio_Abbado

Hier spricht sich zum erstenmal in dem zum Manne gereiften Jüngling die Sehnsucht nach dem Geist-Element unverkennbar aus. Der Mittler aber zwischen Irdischem und Göttlichem ist die Liebe, jene Ur-Wesenskraft der Seele, die uns den Blick zu jenen hohen Sphären öffnet ... Vorerst freilich ließ diese Sehnsucht nach einer reinen, geläuterten Seelensphäre den «Tannhäuser»⁸ entstehen. In tiefempfundener Freude darf Wagner gewahr werden, daß ihn, als er die Tannhäuser-Musik schrieb, seine «wahre Natur» wieder umfing. Jene wahre Natur, «die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Hange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war...»⁹

War nun der «Tannhäuser» Zeugnis seiner Sehnsucht aus einer «frivolen», ihn «anwidernden Sinnlichkeit» sich zu erheben, dem «unbekannten Reinen, Keuschen, Jungfräulichen»¹⁰ nahezukommen, so ist der «Lohengrin» die Frucht dieser errungenen Höhe. Mit ihm fühlte er sich «außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Ätherelemente ...»¹¹ Ein «Schauer» erfüllte ihn, wie er jenen befallen mag, der «auf der Spitze der hohen Alpe» stehend, «vom blauen Luftmeer umgeben», hinab blickt auf die Gebirge und Täler.¹²

(Mit „Lohengrin“) ... aber hat er sich auch jenes Geheimnis von «Wort» und «Ton» errungen, das die nun folgenden großen Bühnenfestspiele zu echten Mysteriendramen werden läßt, und in denen er jenen, in der ersten Lebenshälfte durchschrittenen Stufenweg, noch einmal, in umfassendster Größe ausschreiten wird.

Mit diesem «Wort-Ton-Geheimnis», der Beziehung von Dichtung und Musik, stehen wir vor der Frage, wie sich der «Lohengrin» in das Gesamtwerk Wagners hineinstellt. Zu deren Beantwortung ist es unumgänglich, daß wir uns kurz den Kern des Problems bewußt machen, wie ich es in meinem Buche «Vom Ring zum Gral» ausführlich dargestellt habe. Es handelt sich dabei um die musikhistorische Tatsache, daß sich unsere abendländische Musik in ihrer ersten nachchristlichen Zeit an dem liturgischen Wort herangebildet hatte, daß Musik bis ins Mittelalter hinein nur dort als Kunst gewertet worden ist, wo sie der Liturgie diene. Alle Instrumentalmusik war als «Teufelskunst» von der Kirche verpönt und auf Jahrmärkte und Zirkusspiele verbannt. Die über Jahrhunderte sich erstreckende Entwicklung zeigt uns jedoch ein immer stärkeres Eindringen der Instrumente in den Kirchengesang, und den Begriff der «absoluten Musik» ein.

In der Symphonik Beethovens zeigt sich nun das einzigartige Phänomen, daß der Wort-Gehalt, den die Instrumentalmusik einst in sich aufgesogen hatte, nun gleichsam als «inneres Wort» wieder hörbar wurde. Beethoven fühlte nur zu deutlich, wie der Sinngehalt des Wortes nunmehr aus dem Ton heraus zu sprechen begann, wie er die Töne erfüllte und sich an das Bewußtsein des Hörers wendete. Dieses innere Erleben, aus dem heraus Beethovens Musik erfließt, ließ ihn wiederholt den Begriff der «poetischen Idee» aufgreifen und macht uns Beethoven zum ersten «Ton-Dichter».¹³

Der Stufengang, den Wagner vom «Rienzi»¹⁴ bis zum «Lohengrin» gegangen ist, läßt ihn dieses Phänomen immer deutlicher verstehen, läßt ihn erkennen, daß sein Weg nicht von der

⁸ Siehe Artikel 1385 (S. 1/3)

⁹ Unter Anmerkung 1 steht: Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde, Ges. Schriften und Dichtungen, 4. Band, Leipzig 1872

¹⁰ Ebenda

¹¹ Ebenda

¹² Ebenda

¹³ Johann Sebastian Bach machte Texte „musikalisch hörbar“. Es stellt sich daher die Frage, ob man nicht Bach als ... ersten «Ton-Dichter» bezeichnen muß.

¹⁴ Siehe Artikel 1381 (S. 2)

Oper, dem «Drama zum Zwecke der Musik»¹⁵ auszugehen habe, sondern von der Bewußtwerdung des «inneren Wortes» der Musik, wie es Beethovens Symphonik ersichtlich gemacht hat.

Was im «Holländer»¹⁶ bereits erfüllt wurde, nahm im «Tannhäuser» bewußte Gestaltung an. Wenn Wagner bekennt, daß er sich mit dem «Tannhäuser» sein eigenes Todesurteil geschrieben hätte, so ist darin auch die Abkehr vom herkömmlichen Opernstil mit inbegriffen. Immer deutlicher dringt es in sein Bewußtsein, daß sein wahres Ziel das aus dem Wesen der Musik heraus geborene Drama sein müsse, wie dies bereits in unserer Darstellung über den «Fliegenden Holländer» ausführlich aufgezeigt worden ist.

«Noch mit dem <Rienzi> hatte ich nur im Sinne eine <Oper> zu schreiben... Mit dem <fliegenden Holländer> ... schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfachen rohen Zügen als Volkssage Vorlag.»¹⁷

Wagner fühlte sich nun in bezug auf seine dramatische Arbeit zunächst als Dichter und erst nach «der vollständigen Ausführung des Gedichtes» wird er wieder Musiker. Noch ist ihm das Herausholen der Dichtung aus dem Wesen der Musik nicht voll bewußt; Wort und Ton halten sich in dieser Entwicklungsphase die Waage und stehen mit gleicher Eigenständigkeit nebeneinander. Doch bald, schon im Zuge der Arbeit am «Tannhäuser» fühlt er, wie er ein Dichter «des musikalischen Ausdrucksvermögens»¹⁸ wird; in dem Maße er den musikalisch-dramatischen Ausdruck immer mehr zu beherrschen lernt, wie etwa in der «Rom-Erzählung» Tannhäusers, wird ihm die Musik Quellpunkt und Fundament der Dichtung.

«Was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiste der Musik, nicht aber der Musik, deren formelle Bestimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, sondern der Musik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte wie in einer Muttersprache.»¹⁹

Jetzt erst, mit dieser gewonnenen Fähigkeit des unbeschränkten Musikalischen Ausdrucks empfindet sich Wagner ganz als jener Dichter, der aus dem Geist der Musik heraus seine Worte findet. Das Ende schließlich dieses Entwicklungsprozesses werden die «ersichtlich gewordenen Taten der Musik»²⁰ sein, eine Benennung, die Wagner gerne seinen «Bühnenfestspielen» gegeben hätte. Den Bewußtwerdungs-Prozeß des «inneren Wortes» der Instrumentalmusik, wie ihn Beethoven inauguriert und erstrebt hatte, sah Wagner damit im hohen Maße verwirklicht:

«Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelt sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis...»²¹

¹⁵ Unter Anmerkung 2 steht: Richard "Wagner: Über die Benennung «Musikdrama», Ges. Schriften und Dichtungen 9. Band, Leipzig 1873

¹⁶ Siehe Artikel 1381 (S. 3/4)

¹⁷ Unter Anmerkung 1 steht: Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde, Ges. Schriften und Dichtungen, 4. Band, Leipzig 1872

¹⁸ Ebenda

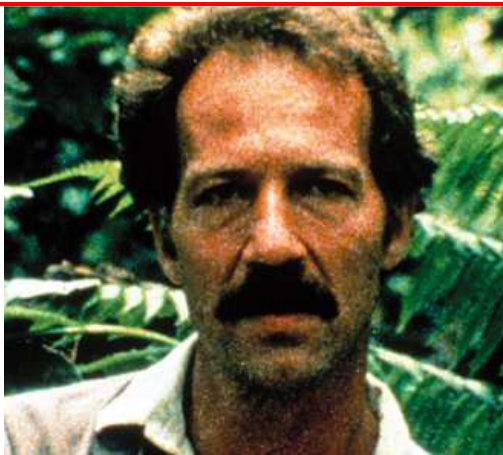
¹⁹ Ebenda

²⁰ Unter Anmerkung 2 steht: Richard "Wagner: Über die Benennung «Musikdrama», Ges. Schriften und Dichtungen 9. Band, Leipzig 1873

²¹ Ebenda

Mit der «Ich-Findung» im «Lohengrin» erringt sich Wagner auch das Wissen um dieses einzigartige Verhältnis von Wort und Ton, das die nun folgenden großen Werke in ihrer spezifischen Art prägen wird. Wie stark Wagner jedoch bereits in der Lohengrin-Musik diese Durchdringung des Wortgehaltes verwirklicht hatte, läßt sich daran erkennen, daß sein Melos einerseits mit der Sinngebärde des Wortes aufs innigste verschmilzt, andererseits ein stark betontes harmonisches Element aufweist, aus dem sich die melodische Linie immer wieder herausgebiert:

«Ich geriet in die innigste und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde Melodie zu rechtfertigen ist. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit, ersetzte ich ihr nun aber durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich sie als Bedürfnis für die Melodie fühlen konnte.»²²



(Werner Herzog, ca. 1972)

Ich werde im weiteren Verlauf dieser Artikelserie die Bayreuther Lohengrin-Inszenierung (1987) unter der Regie von Werner Herzog behandeln.

Werner Herzog (*1942) wuchs in dem bayerischen Dorf Sachrang, unweit der Grenze zu Österreich auf; die Familie war dorthin vor den Bombenangriffen auf München geflohen. Mit zwölf Jahren zog er mit seiner aus einem kroatischen Offiziersgeschlecht stammenden Mutter Elisabeth Herzog (geborene Stipetic, 1912-1984) nach München. Sein Vater war Dietrich Herzog (1910-1989). Sein Großvater war der Philologe Rudolf Herzog, der Bekanntheit durch die Ausgrabung des Asklepieions auf der Insel Kos erlangte ... In seiner Kindheit war ihm die Existenz des Kinos lange nicht bewusst, bis er im Alter von elf Jahren in der Dorfschule seinen ersten Film sah.

Mit 19 Jahren drehte er seinen ersten eigenen kurzen Film. Kurzzeitig bewohnte er mit seiner Familie in München eine Pension in der Elisabethstraße mit Klaus Kinski, der bereits zu dieser Zeit mit exzentrischen Allüren auffiel. Während der Gymnasialzeit arbeitete Herzog in Nachtschicht als Punktschweißer in einer Stahlfabrik. Am Maximiliansgymnasium in München machte er sein Abitur und studierte neben seinen ersten Filmproduktionen Geschichte und Literatur- und Theaterwissenschaften²³ ... Werner Herzog drehte (u.a.) den – meines Erachtens – besten Film über Kaspar Hauser²⁴ *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974).

Wagner hat im «Lohengrin» die «herkömmliche Melodie vollständig aufgegeben». Statt eines falschen, in bezug auf die Dichtung unwahren rhythmischen Gewandes, gab er ihr eine «harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte.»²⁵

Wie neu und unherkömmlich von aller bisherigen Operntradition das Lohengrin-Drama bereits war, beweist nichts schlagkräftiger als das Urteil Robert Schumanns (1810-1856), der beim Anhören der Lohengrin-Dichtung es für unmöglich hielt, dieses «Buch» überhaupt als Oper zu komponieren. Deutlich fühlte er, was Wagner im obigen Zitat aussprach: daß dieses «Buch» kein herkömmlicher Operntext sei, und daß nur der es komponieren könnte, der die Dichtung im immerwährenden Voraushören gestaltet hatte.

²² Unter Anmerkung 1 steht: Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde, Ges. Schriften und Dichtungen, 4. Band, Leipzig 1872

²³ http://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Herzog

²⁴ Siehe Artikel 122 (S. 4), 126 (S. 2/3), 516 (S. 3) und 929-936.

²⁵ Ebenda

Dazu kommt eine «immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters», das die «harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte», und womit Wagner das Individuelle seiner nunmehr gefundenen Ausdrucksweise erhöhte. «Mit verschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren, im <Lohengrin> beobachtet, in welchem ich somit die im <fliegenden Holländer> eingeschlagene Richtung mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung führte.»²⁶

Was Wagner in seiner strengen Selbstbeobachtung jedoch vermißte, war «eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst».²⁷ Diese zu finden war erst seinen Ring-Dramen²⁸ aufgespart, vor dessen Tor ja der «Lohengrin» steht. In den «Bühnen-Festspielen» gestaltete Wagner seine künstlerischen Intentionen zur Gänze aus dem «dichterischen Stoff», und «nicht aus der Form», d.h. der Inhalt des Dramas selbst gibt sich die Form und nicht wird, wie es in letzten Ausklängen auch noch im «Lohengrin» der Fall sein mag, ein bestimmter Inhalt in eine allgemein gültige Form geprägt. Dieses Unterfangen ließ ihn eine völlig andere Sprachmelodie finden, und bescherte ihm auch die gesuchte «rhythmisch vollendete Tonmelodie».

«Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.»²⁹

Wenn der «Lohengrin» die diesbezüglichen künstlerischen Vorstellungen Wagners auch noch nicht zur vollen Zufriedenheit seines Schöpfers verwirklichte, so bedeutet er in jeder Hinsicht ein Stehen an einer Schwelle. Der künstlerische Schöpfungsprozeß hatte Wagner in zweifacher Hinsicht in die «Einsamkeit» geführt: innerlich, indem er darin zu sich selbst und seiner ureigensten Mission fand, äußerlich, indem sich der «Lohengrin» als sichtbares Zeugnis dieser Selbstfindung, aus aller bisherigen Operntradition endgültig herausgelöst hatte.

«Ich war mir jetzt meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zur Mitteilung an meine Umgebung schöpfen konnte.»³⁰

In diesem Stehen auf einsamer Höhe, wo sich der «Denker frei, <geläutert> von allem <Irdischen>, somit als höchste Summe der menschlichen Potenz wähen»³¹ konnte, fließt für Wagner das geistige Selbst des Menschen in ein einziges, erhabenes Symbol zusammen: im heiligen Gral. Auch dafür findet sich ein Kommentar von der Hand des Meisters:

«Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden

²⁶ Ebenda

²⁷ Ebenda

²⁸ Rheingold: siehe Artikel 1390 (S. 1-3)

Die Walküre: siehe Artikel 1393 (S. 2-4)

Siegfried: siehe Artikel 1387 (S. 1-3)

Götterdämmerung: siehe Artikel 1394 (S. 1-4)

²⁹ Unter Anmerkung 1 steht: Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde, Ges. Schriften und Dichtungen, 4. Band, Leipzig 1872

³⁰ Ebenda

³¹ Ebenda

Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des <heiligen Grales> geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward.»³²

Diese zunächst ganz aus der göttlichen Ebenbildschaft des menschlichen Ich erfließende Deutung der heiligen Schale, verbindet Wagner dann mit jenem Weihgefäß im Coenaculum, «aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuz aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde.»³³ So ist der Gral für Wagner etwas Göttliches, der Mythos von ihm aber der Ausdruck menschlicher Gottessehnsucht. Daher ist ihm der «Lohengrin» ein «uralt menschliches Gedicht».³⁴

(Fortsetzung folgt.)

³² Ebenda

³³ Ebenda

³⁴ Ebenda