

Wagner ist schuld

Persönliche Beobachtungen eines Wagner-Zuschauers

Vortrag für den Richard-Wagner-Verband Ulm/Neu-Ulm
gehalten am 12. Oktober 2014

anlässlich der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft an den Referenten

von Matthias Kaiser

Meine Damen und Herren, liebe Kollegen,
verehrte Verbandsmitglieder, liebe Frau Lachenmann,

vielen Dank! Aber... – wie sind Sie denn auf diese Idee gekommen?

Dass ich mich nicht besonders für repräsentative Zwecke eigne, dürfte bekannt und offensichtlich sein. Darum geht's also zu meiner großen Erleichterung offenbar nicht.

Und sonst? Mein Netzwerk in die große weite Welt der internationalen Oper ist auch eher fadenscheinig. Dass ich einmal kurz ins Telefon säusle und hier die Garde der Wagner-Stars aufmarschiert, kann man also auch nicht von mir erwarten.

Also schließe ich, dass diese Ehrung wohl irgendwie mit meiner Arbeit zusammen hängen muss. Nun ist es aber ja durchaus nicht so, dass das Ulmer Musiktheater eine heimliche Hochburg für Wagners Musikdramatik wäre, es bislang nur noch keiner gemerkt hätte. Ganze drei Mal hat's in den vergangenen acht Jahren, in denen ich Mitverantwortung für den Spielplan trug, Wagner gegeben. Einmal allerdings mit stark parodistischen Zügen - bleiben Tannhäuser und Rheingold. Zwei Abende, die ich gerne mit gestaltet habe, denen auch eine mehr als freundliche Publikumsresonanz zuteil wurde. Das ist zweifellos richtig.

Aber zwei Mal Wagner in acht Jahren ist auch noch nicht so wirklich ein Grund, Ehrenurkunden auszufertigen.

Was schlieÙe ich daraus? Ich erlaube mir, diese Ehrenmitgliedschaft als Reaktion auf die gesamte Musiktheaterarbeit der vergangenen Jahre hier in Ulm aufzufassen. Sozusagen für das Prinzip, engagiertes, hoffentlich hie und da intelligentes, handwerklich fundiertes und doch auch Streitbares Musiktheater zu machen. Das hieÙe gewiss im Geiste Richard Wagners gehandelt.

Für diese Anerkennung bedanke ich mich persönlich und stellvertretend. Denn ohne einen Intendanten, der eigentlich professionell misstrauisch sein muss und doch so viel Vertrauen in „seinen“ Operndirektor hat, geht's nicht. Auch nicht ohne die offene und kollegiale Zusammenarbeit mit den beiden GMDs dieses Hauses und erst recht natürlich nicht ohne ein Ensemble und ein ganzes Team, das unsere Arbeit trägt (manchmal auch erträgt...). In diesem Sinn also stellvertretend danke ich erneut.

Nun hat Ihnen Frau Lachenmann in ihrer umfassenden Weitsicht einen Festvortrag in Aussicht gestellt. Ich weiß - man kommt eigentlich wegen Frau Shi, Herrn Kiechle oder Bierfeld. Trotzdem gehe ich jetzt so ganz schnell hier nicht wieder weg. Nur weiß ich nicht so genau, was einen Festvortrag von einem normalen Vortrag unterscheidet. Da kann man sich ja schon eher was unter einem Bühnenweihfestspiel vorstellen... Und außerdem: Zwar haben Sie mir das ehrende Dokument schon übergeben - doch so ein bißchen Aufnahmeprüfungsfeeling kann ich nicht verhehlen.

Da ich nicht singe, tanze oder Klavier spiele (jedenfalls nicht öffentlich), kann ich als bescheidene Gegenleistung für diese Ehrung tatsächlich nur reden. Und worüber? Angesichts der Regalkilometer von Wagner-Literatur und angesichts dessen, dass es eigentlich keinen Intellektuellen von Rang gab und gibt, der sich

nicht klüger zu Wagner geäußert hat, als ich es könnte, gestehe ich eine thematische Blockade.

Daher habe ich beschlossen, Ihnen meine Kriterien offen zu legen, warum ich Wagner mag, genauer: warum ich seine Werke für unverzichtbar wichtig halte, nota bene: Ich spreche nicht darüber, ob sie es sind, sondern warum ICH es so sehe.

Damit jetzt aber keine völlig rhapsodische tour de force wird, will ich dazu nicht aus der Perspektive des Regisseurs dazu ein paar Aspekte formulieren, sondern es eher aus der Perspektive meines anderen und deutlich länger ausgeübten Hauptberufes tun - dem des Dramaturgen, dessen Hauptaufgabe darin besteht, zugleich naiv und professionell zuzusehen. Was also macht Wagners Theater mit ihm, um den sich im Theater alles dreht, mit dem Zuschauer?

Es kann sein Leben verändern. Das ist zu hoch gegriffen, meinen Sie? Vielleicht. In meinem Fall stimmt es aber. Denn:...

Wagner ist schuld. ... Ja, tatsächlich: Dass ich heute hier stehe, um etwas wenn auch nicht Neues, so doch wenigstens neu Formuliertes zu Wagner sagen zu dürfen... und nicht nur das! Dass ich seit ziemlich genau 36 Jahren mich professionell mit dem Musiktheater beschäftige, daran ist Wagner schuld. Übrigens auch zu einem beträchtlichen Teil der Richard-Wagner-Verband...

Da gab es 1978 in Berlin einen kurz vor dem Magister-Examen stehenden Kandidaten der Musik- und Theaterwissenschaften, dem genauso unverhofft wie die heutige Ehrung ein Stipendium des Richard-Wagner-Verbandes im Sommer 1978 nach Bayreuth verschlug und dort an den Wiederaufnahme-Proben des berühmten - damals noch berüchtigten - RING von Boulez/Chereau teilnehmen durfte. Natürlich kannte der 22jährige Student Chereau - als Film- und

Schauspielregisseur, auch Pierre Boulez war ihm ein Begriff - als einen der damaligen Exponenten Neuer und mehr noch experimentellen Musik. Die sollten in diesem esoterischen Tempel Wagner aufführen? Eine damals kuriose Vorstellung.

Er kannte alle Berliner Schauspielproduktionen, war verliebt in die meisten Schauspielerinnen der Schaubühne, des Schillertheaters oder der Freien Volksbühne. War - selber studierter Cellist - fasziniert vom Cellisten Siegfried Palm, dem alle aktuellen Komponisten Uraufführungen anvertrauten. Doch unverständlich blieb, warum dieser hoch gebildete Avantgarde-Künstler sich in die korrumpierten Niederungen des Opernbetriebes - wenn auch als Intendant der Deutschen Oper - herabließ. Da war sie also schon wieder die alte Tante Oper.

Mit anderen Worten, von Oper, vom Musiktheater wusste der 22jährige nichts bis gar nichts, von Wagner erst recht nicht.

Und dann Bayreuth, RING... Natürlich war ich kein wirklicher Mitarbeiter bei diesem wirklich sensationellen Theaterprojekt, sondern ein Zuschauer, ein besonders privilegierter, aber eben ein Zuschauer. Daran erinnerte ich mich natürlich, als ich von Ihrer Absicht erfuhr, mich... na, Sie wissen schon!

Daher lassen Sie mich - rhapsodisch und unwissenschaftlich, wie sich das für Besitzer von Ehrenurkunden gehört - ein wenig über das Verhältnis von Wagner und Zuschauer sprechen. Ich vermeide bewusst den Terminus Publikum - unter diesem Begriff ist die Debatte der Hassliebe zum Werk und zur Person Wagners eine glücklicherweise ungebrochene; interessant ist sie als Spiegel oder Folie seiner Verortung in gesellschaftlichen Systemen, im Verhältnis zu politischen und ideologischen Maximen - eben in der Betrachtung Wagners als sozio-politisches Phänomen. Das erfordert einen seriöseren, wissenschaftlicheren Angang, als ich ihn heute hier leisten kann.

Nein - mir geht es um den einzelnen Zuschauer, der ich relativ unbeleckt auch einmal war.

Bayreuth also... Das Festspielhaus: Überraschend funktional, fast bescheiden mit seinem Fachwerk. Ebenso erstaunlich die Enge des Foyers. Verglichen mit anderen Opernhäusern, die ich damals immer nur im Parka und durchgetretenen Chucks betrat (aus Prinzip versteht sich), war hier von Repräsentation eigentlich kaum etwas zu spüren. Sollte also der Zuschauer hier nur geduldet sein? Die Frage war natürlich schnell verneint mit dem ersten Betreten des Zuschauerraums.

Klar war: Im Foyer schaut der Zuschauer dem Zuschauer zu. Für Wagner als Theaterbauer offenbar uninteressant. Das so oft zitierte gesellschaftliche Ereignis eines Opernabends erschien mir in der Konzeption dieses Theaterbaus als Marginalie behandelt zu sein. Und das fand und finde ich noch immer sehr sympathisch (Ja, natürlich für viele Bayreuth-Besucher sind die langen Aktpausen das wichtigste - natürlich ist auch Bayreuth heute ein Garten der Eitelkeiten).

Nicht also der Mix aus Event, gesellschaftlichem Ereignis, Unterhaltung und Kunst stand in diesem Haus konzeptionell Pate. Ein ästhetisches Konzept der Konzentration war hier Architektur geworden. Besonders deutlich an der einzigartigen Konstruktion des Raumes, in den auch ich mich vor 36 Jahren erstmals setzen durfte. (Übrigens habe ich noch nie eine Vorstellung in Bayreuth besucht, sondern damals und auch in vielen Folgejahren immer nur Proben, allerdings meist Generalproben - vielleicht deswegen dieser etwas verklärte Rückblick.)

1900 Plätze mit nahezu gleichwertiger Sicht auf die Bühne finden Sie sonst in keinem Opernhaus der Welt. Keine Logen, keine Ränge. Die traditionelle

Hufeisenform des Zuschauerraums im Opernhaus italienischem Zuschnitts dient der besten Sicht auf das Publikum, nicht der auf die Bühne. Ränge dokumentierten die soziale Hierarchie eines Opernpublikums, - all das in Wagners Haus konzeptionell kein Thema. Logen hatten viele Vorzüge - einer ganz sicher der, frei zu entscheiden, wann man kommt und geht. Als Mittelplatzsitzer in einer so ausladenden Reihenbestuhlung wie der des Festspielhauses (nota bene ohne Mittelgang!) erübrigt sich diese Überlegung von vornherein.

Hier geht's also einzig und allein um's Theater und zwar das, was auf und vor der Bühne stattfindet, nicht das auf den Rängen und in den Logen. Das vermittelte mir dieser erste und bis heute nachwirkende erste Eindruck des Bayreuther Zuschauerraumes. Hier wird es also ernst und wichtig genommen, das Zuschauen, ja genauer: die Tätigkeit des Zuschauens. Dass Wagner anstrengend ist, ist ein weitverbreitetes Vorurteil - aber trotzdem wahr. Doch wenn Sie das zugegeben sehr harte Gestühl im Festspiel spüren, dann haben Sie sich nicht genug angestrengt (oder die auf der Bühne bzw. im Graben).

Und dann wird einem schwarz vor Augen... Tatsächlich gibt es wohl kein Opernhaus sonst, das so dunkel werden kann. Geschuldet ist dies natürlich dem legendären überbauten Orchestergraben. Aber dass überhaupt der Zuschauerraum während der Vorstellung komplett dunkel ist, verdanken wir Wagners Bayreuth. Was für uns heute Standard ist, begann mit dem technischen Lapsus der RING-Uraufführung 1876. Die innovative Gasbeleuchtung ließ sich nicht dimmen, sondern reagierte auf einen entsprechenden Versuch „binär“, d.h. sie verlöschte komplett. Zwar hatte es hin und wieder Experimente gegeben, mit dem Mitte des 19. Jahrhunderts neu eingeführten Gaslicht auch den Zuschauerraum zu verdunkeln, doch Prinzip wurde es in Bayreuth.

Was für ein theaterästhetisch und kunstsoziologischer Riesenschritt: Seit Jahrhunderten erhellte in allen Theatersälen der Welt der große Lüster in der

Mitte des Zuschauerraumes das Parkett und die Ränge, die Bühne fristete dagegen eher ein zwielichtiges Dasein. Und nun auf einmal Dunkelheit. Keine Chance zu erkennen, wann oder ob die Hand des Landesvaters sich zum Applaus regt, ja noch nicht einmal, wie denn allgemein die Stimmungslage im Auditorium sich wohl entwickelt. Allein musste man nun entscheiden, wie man die Vorstellung beurteilt. Der öffentliche Ort Theater wird unversehen und zeitweise zu einer sehr intimen, ja privaten Enklave des Erlebens.

Und... Die unausgesprochene Verbrüderung zwischen Zuschauerraum und Bühne bzw. Orchestergraben entfällt. Davon, was im vorwagnerschen Theater alles möglich war, machen wir uns heute kaum einen Begriff. Das Tabu der sogenannten vierten Wand ist ja theatersoziologisch eine junge Erfindung. Zwischenappläuse mit Dankbezeugungen der Sänger, gar das Wiederholen einer gelungenen Stretta (noch bei Verdi durchaus üblich) sind in Wagners Theater undenkbar.

Auch das Ritual des Auftrittsapplauses für den Dirigenten, samt des die nicht immer so prächtige Frackgala präsentierenden Orchesters gibt es in Bayreuth nicht. Kann es nicht geben - Sie wissen ja „Orchester mit Deckel“. Es wird dunkel und aus der Dunkelheit hören wir Musik, deren Urheber wir nicht sehen, noch nicht einmal ahnen können. Das ist zu Zeiten, in denen Musik nur live denkbar war, ein ungeheurer Vorgang. Denn der aus der Schwärze dringende Klang könnte auch dem inneren Ohr entsprungen sein - eine gedachte Musik also, schwankend zwischen den Realitätsebenen des Imaginären.

Dieses für den damaligen Zuschauer (und wohl auch heutigen) seltsam magische Beginnen jeder Vorstellung in Bayreuth, zusammen mit dem für seinerzeitige Bühnentechnik extrem illusionistischen Zugriff auf die Bildgestaltung, plus dem besonderen architektonischen Kunstgriff des doppelten Proszeniums in Bayreuth, dass die Bühne weiter weg zu rücken scheint - man aber doch die Figuren und

Bilder erstaunlich präsent wahrnimmt (eine optische Täuschung), erreichen zweierlei: Nämlich eine für die Sinne des zeitgenössische Zuschauers ungeheure, ja ausschließliche Dominanz der Bühne und die Konzentration auf den einzelnen Zuschauenden, der eben ganz allein in seinem dunklen Privé beginnt, sich am Gehörten und Gesehenen abzarbeiten (anders kann man das eigentlich nicht nennen, glaube ich.)

Es gibt in diesem Theaterkonzept nur die Bühne und den Einzelnen, nichts sonst. Gewiss, die Apron-Stage des elisabethanischen Theaters fordert die Phantasie des Zuschauenden extrem - Wagners kinematografisches Präsentationskonzept richtet dagegen seinen Impuls auf Verschmelzen von sinnlichem und rationalem Nachvollzug. Denn dieses Theater ist nicht nur angesiedelt weit vor der anonymen konservierbaren Musik des 20. Jahrhunderts, weit vor den pseudorealen Chimären des Kinos, sondern auch vor einer wissenschaftlichen Psychologie.

Über Seele sprach man in der Kirche, las man in Gedichten und experimentierte man auf der Bühne. Der quasi in der Schwärze isoliert von aller Außenwelt lauschende und schauende Zuschauer sieht über die Bühne gespiegelt in sich selbst. Die Selbstreflexion in Bildern der (Theater-)Kunst war der damalige Königsweg in die Seelenlandschaft jedes Zuschauenden. Hinzugedacht noch das Bewusstsein, einem (oft) einmaligen und höchst vergänglichem Vorgang beizuwohnen (die DVD an der Kasse gab's nicht), lässt uns ahnen, was für ein damals sensationelles Ereignis Zuschauen gewesen sein muss, zumal Wagner, erst recht in Bayreuth.

Wagner nimmt den Zuschauer so ernst, wie er ihn okkupiert. Das fordert - auch heraus. Es ist ein Kosmos der Ausschließlichkeit, der fasziniert und Widerstand erzeugt. Noch Verdi - um wie viel mehr Donizetti, Rossini auch Mozart - umwirbt den Zuschauer, ihm doch folgen zu wollen. Wagner setzt den konzentrierten, geistig regen Zuschauer schlicht voraus.

Wie stellt er diese Forderung? Durch Konzentration auf die Bühne mit den beschriebenen Mitteln. Und: Wagner will verstanden werden. Er zwingt die deutsche Sprache auf die Musikbühne. Natürlich, auf deutsch ist längst komponiert worden - doch für die Bühne mit diesem übergroßen Kunstanspruch noch kaum. Hier geht es um Figurenrede als glaubwürdiger, mindestens nachvollziehbarer Kommunikationsakt.

Natürlich ist kaum etwas lächerlicher, als sich den nahezu kleinwüchsigen, schwer sächselnden Walküren-Komponisten vorzustellen, der das nun wahrlich nicht kammerpielartige Libretto dieses Musikdramas seiner ihn um Haupteslänge überragenden Gattin vorträgt. Nur das Libretto! Ohne Pause! In einem Zug! Werk und Parodie schwimmen bei dieser Vorstellung.

Noch Verdi bestellte Verse bei seinen Librettisten - einen settenario hier, einen endecasillabo (11hebigem Vers) dort. Librettistik - eine seinerzeit hochgeschätzte Kunst - war Nachvollzug einer konventionalisierten musikalischen Grammatik. Periodenstruktur, Arienform, „Sanglichkeit“ - überhaupt die gebundene Sprache in Versen und Reimen war musikaffin gedacht. Das geschieht in Wagners Produktionsprozess auch - nur umgekehrt, vereinfacht gesagt. Hier entspringt der energetische Fluss der musikalischen Mikrostruktur aus dem - deutschen - Textwort. Und da will jedes Wort verstanden werden - nicht zuletzt aus diesem Grund treibt Wagner die in deutscher Grammatik zulässige Trennung der inhaltstragenden Worte an die Satzpole bis zum äußersten.

Er fordert intellektuelle Wachheit. Denn wenn es etwas in Wagners Texten nicht gibt, dann Redundanz. Zwar zu Unrecht aber doch mit Fleiß wird auf den Text italienischer Opern (um es mal pauschal zu sagen) als Ausdrucksmittel zweiter Ordnung herabgeblickt. Scheint doch die redundante Behandlung des Textes, die der musikalischen Form konzidierten Textwiederholungen diese Zweitklassigkeit

unter Beweis zu stellen. Auch die - zumal im Koloraturgesang - Zerdehnung, ja das Zerreißen sinntragender Worte durch übergroße und ausgezierte Ligaturen untermauern dieses vermeintliche Selbstverständnis des Textes als redundantes Mittel des Opernwerkes.

Bei Wagner nichts von alledem. Es gibt so gut wie ausschließlich syllabische Vertonung, Ligaturen finden sich vielleicht noch hie und da im Lohengrin oder den Meistersingern als bewusstes Stilmittel in Form eines auskomponierten Mordents oder Doppelschlags. Der Text aber will und muss verstanden werden und zwar beim ersten Mal (ein zweites gibt es nicht!), nicht einmal der Verdacht der Zweitrangigkeit kann da keimen.

Zurück zum Parodieverdacht. Gelesen ist die Sprache der dramatis personae Wagners unglaublich gestelzt. Gesungen erscheint diese Sprache mindestens möglich, meistens aber überzeugend. Wie das?

Hier kommen wir auf das nächste Forderungsniveau Wagners. Zunächst: Jedes Musiktheater setzt die Bereitschaft zur Abstraktion, ja zur temporären Duldung einer singend handelnden Figur voraus. Diese Duldung aber will legitimiert sein.

In der Operngeschichte nach Monteverdi und vor Wagner - also pauschal gesagt von Händel bis Verdi - legitimiert sich der Gesang in der Oper durch das Singen selbst. Gemeint ist: Der je nach Epoche immer wieder bis ins Zirkensische getriebene Hochleistungsgesang gehorchte doch den Gesetzen des Atems, der cantablen Phrase - so sehr die Kunst des Singens Kunst war, so sehr verwies sie doch immer darauf, dass diese Kunst eine geatmete, eine humane Kunst war. Über diesen selbstreferentiellen Legitimierungsprozess „Ich singe - also bin ich ein Mensch in einer Ausnahmesituation“ war die Absurdität der Oper dieser Epochen aufgehoben. In diesem Sinn ist in der Oper Singen nicht nur Mittel, sondern auch Zweck.

Bei Wagner hingegen ist das Singen immer nur Mittel zum Zweck. Immer. Bei Wagner tragen dessen Superhumans Kothurne aus anderem Material als ihre cisalpinen Kollegen. Ihre Transzendenz beziehen sie nicht aus ihrer Kunst (des Singens), sondern aus den Kosmen ihrer Biografie, Geschichte - also aus der dramaturgischen Setzung. Brachte die alte Opernfigur ihre Kunst und damit ihr transzendierendes Potential quasi mit ins Opernhaus, so entsteht die Überhöhung des Sängers zur Figur bei Wagner erst im Kontext des Werkes. Denken Sie an welche stücktragende Figur auch immer - stets sind sie in einer dramaturgisch definierten Transzendenz verankert. (Noch mal: Die Figuren zuvor waren prinzipiell austauschbar, da sie eben durch das Singen selbst sich als Superhumans definierten).

Damit wird der dramaturgische Raum, der diese Figuren gebiert, zwingend und entzieht sich jeder Austauschbarkeit. Undenkbar, Wagner könne wie Verdi gezwungenermaßen, Räume, Schauplätze historische Verortungen austauschen.

Und noch etwas federt der dunkle Zuschauerraum, der totale Zugriff auf alle Sinne des Zuschauers ab: Den Wandel im Identifikationsmodell Musiktheater. Der selbstreferentielle Überbau des „alten“ Sängers ließ auf prinzipielle Kohärenz, ungebrochene Persönlichkeit jedweder Opernfigur schließen. (Macbeth singt eben bei Verdi so gut wie nie, Jago ist erst nach Wagner komponierbar). Die sympatetische Annäherung des Hörenden an den Singenden, die Entdeckung des Gleichen im Besonderen, das auf die tragische Erlebnishöhe Emporgezogen-Werden durch einen Rigoletto oder einer Violetta findet so bei Wagner nicht statt.

Nicht im Verschmelzen von Kunst mit humaner Disposition liegt die transzendierende Kraft wagnerscher Helden, sondern in ihrer Dialektik. Kohärenz, Einheit mit sich und dem Singen finden diese Helden nur im Rausch und im Schmerz. Identifikation des Zuschauers über sympatetisches

Mitsingen=Mitempfinden ist unmöglich; die musikalische Faktur verhindert dies und das fehlende Musikprimat, wie man es von der alten Oper kannte.

Identifizieren kann sich mit wagnerschen Helden nur der, der sich als dialektisch, widerspruchsvoll sieht, eigentlich sogar: reflektiert. Eine große Voraussetzung, ja eine Zumutung, die Wagner seinem Zuschauer abverlangt. Wagner setzt solcherart gebrochene Figuren - von mir aus auch: Helden - , die ihre genuine Transzendenz verloren haben, in neu konstruierte, dramaturgisch gebaute Transzendenz-Zusammenhänge.

Und damit nun begeben wir uns auf die nächste Stufe des Forderungskatalogs Richard Wagners an seinen Zuschauer. Diese dramaturgische gebauten Räume immanenter Transzendenz sind angreifbar. Rückblick noch einmal: Dass die Stimme jedes Menschen zur Kunst erweiterbar ist, ist eben ein unbezweifelbares Axiom der alten Oper als zutiefst humane Kunst über das Humane als Kunst.

Wagners dramaturgische Bauten sind dagegen konfliktoffen, ihre darin verorteten Figuren - so mächtig sie auch tönen - im Kern fragil. Vom Zuschauer also ist zu diesen dramaturgischen Räumen eine Haltung gefordert (vom Macher-Seite sowieso). Man kann es auch weit pointiert formulieren: Unpolitische Rezeption ist bei Wagner nicht möglich. Sie können bei Verdi und Rossini sich dem Wohlklang der die Leidenschaft nachzeichnenden Kantilene hingeben, ohne der Dramaturgie zu folgen - Sie werden eine Art Genuss davon tragen. Wenn Sie das bei Wagner versuchen - kommt das heraus, was zeitgenössische Karikaturen bebildert haben: Getöse und Gebrumm. Partielle Rezeption Wagners ist nicht nur inadäquat, sie macht den Theaterbesuch sinnlos. Den Schlaf anstelle dessen zu wählen, ist daher sicher keine Schande - Vorschläge hat dazu sicher jeder hier im Raum. Ich präferiere gleich mal den II. Akt Tristan.

Vielleicht wird die Grundsatzdebatte zu Wagners Werk nie enden. Darum nämlich weil er genuin politisch ist - immer und überall. Wo Sie auch hineinschauen ins Werk: Die Frage persönlichen Schicksals, die weit überwiegend die Helden der Oper umtreibt, finden Sie bei Wagner stets verknüpft mit dialektisch verknöteten Fragen, was denn die Kunst zu leisten habe MEISTERSINGER/TANNHÄUSER, ob die Welt von der Geldherrschaft durch Heldenkraft zu retten wäre (RING), ob Liebe ihre Auflösung erst im Tod findet TRISTAN usw. usf. Niemals genügt Wagner ein Menschenschicksal, es soll dann schon die Menschheit sein.

Damit ist schwer zu operieren - auch im Zuschauerraum. Denn Wagner ruft nur den zur Zustimmung, der sich gegen den Widerspruch entscheidet. Und der wird wissen (müssen), warum. Wagner ist ohne eigene Haltung zu den gezeigten Vorgängen nicht rezipierbar. Wem Alberichs Fluch erst erklärt werden muss, wer nicht vor Betreten des Festspielhauses schon mal über die Dychotomie von Macht und Liebe zweifelnd nachgedacht hat, dem bleibt der ganze RING verschlossen.

Voraussetzungsfrei ist Musiktheater natürlich in seiner gesamten Geschichte - vor und besonders nach Wagner - nie zu rezipieren gewesen. Doch Wagner stellt immense Ansprüche an seinen Zuschauer und Zuhörer (obwohl er selbst dieser Aufspaltung heftig widersprochen hätte; synästhetische Vernetzung war sein Programm).

Wenn Sie das Gebrumm und Getöse ordnen wollen, hilft kein Mitatmen, kein inneres Mitsingen – Strukturelles Hören ist gefragt. Das heißt Hören quasi in räumlichen Analogien. Gurnemanz' für (nicht nur) Wagners Musiktheater geradezu ein ästhetisches Programm darstellender Kommentar zur großen „Wandlung“ - „Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“ bringt es auf den Punkt. Tatsächlich ist das Beziehungsnetz der Motivik, genauer gesagt die semantische Aufladung dieses Motivnetzes ein musikalisch-dramaturgisches Raumbild. Der zeitgebundene und eigentlich irreversible Prozess des

Musikhörens bekommt quasi eine 3D-Struktur. Während die handelnden Figuren oben auf der Bühne in ihrem hinc et nunc gefangen sind, entfaltet das wissende Orchester einen Bedeutungsraum für uns, der uns einen Wissensvorsprung gegenüber dem Erkenntnisstand der Figuren selbst und ihrer Dialogpartner verschafft. Das lässt den Zuschauer den handelnden Figuren so nahe kommen, wie nur wenige Jahrzehnte später der Therapeut seinem Patienten auf der Couch.

Jubelruf und Schmerzensschrei sind seit je die empirischen Quellen eines jeden gesungenen Tones - zumal dem im Musiktheater. Doch Wagners Musik will nicht zurück zum spontanen, ausschließlich emotionsgesteuerten Klanglaut - seine Musik will wissen.

Seine berühmte Äußerung, nun wolle er nach dem unsichtbaren Orchester auch die unsichtbare Bühne erfinden, ist ja keine Abkehr gegenüber dem Bild; es ist die Verzweiflung über die „bildgebenden Verfahren“ seiner Zeit, die nie und nimmer dem Bilderkosmos seiner Imagination entsprechen konnten. Denn zum gezeigten Bild hat bei ihm immer auch das innere Bild des Betrachters zu treten.

Dieses besondere Konglomerat von gezeigtem Außenbild und gemeintem Innenbild provoziert zum Widerspruch. Cosimas verzweifelter Versuch, einen Kanon klassischem Bildinventars zu Wagners Oeuvre zu fixieren, musste scheitern. Allein schon deswegen, weil sie den Widerspruch von Bildidee und Bildausführung, unter dem Wagner geradezu litt, ignorierte.

Natürlich ist es eine Art totalitäre Pranke, mit der Wagner seinen Zuschauer packen will. Er nimmt ihn so fest „zur Brust“, dass man Stärke braucht, dieser Pranke entweder mit Selbstbewusstsein zu begegnen oder den Saal eilends zu verlassen. An Wagner kann man weder nippen, noch sich berauschen, meine ich! Natürlich gibt es diese Haltungen - es sind aber die größten Feinde seines Werkes.

Doch diese gewiss für manchen gewaltigen Hürden dienen nur einem Zweck - dem der umfassenden Teilhabe am Werk. Wagners Stücken zu folgen ist keine geheimbündlerische Kabbalistik, es besteht aus intellektueller Arbeit, sinnlicher Verführbarkeit und politischer Streitbarkeit. Dem leider viel zu weit verbreiteten Vorurteil, Wagners Werk sei eine hermetische Kunst, kann man nur den fast letzten seiner komponierten Bühnenvorgänge entgegen halten: Die Öffnung des Grals.

Wagner fordert einen Zuschauer, der weiß, was er tut. Und warum. Und einen, der Nein sagen kann.

Zitat: „Wenn dergestalt von Oper die Rede ist, so ist an eine Oper zu denken, besser noch an ein Theater, unter dem ich die Konzentration aller theatralischen Medien zum Zwecke der Kommunikation in einer eigens dafür geschaffenen Stätte verstehe.“

Das hat mich damals überzeugt. Nicht nur vom RING oder von Wagner, sondern von der Sprachfähigkeit des Musiktheaters überhaupt.

Wagner ist schuld. (Das Zitat stammte übrigens nicht von ihm, sondern von einem der bedeutendsten Komponisten und Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts, nämlich von Bernd Alois Zimmermann.)

Ich sag's daher gern und gerne noch einmal: DANKE!