

Das Hauptwort „*Thau*“ wird auf das lange „*fis*“ gesetzt, unter dem die Klavierstimme den chromatischen Durchgang vollzieht; beim Zeitwort „*thauten*“ (in der zweiten Strophe) wird der chromatische Aufwärtsgang der Singstimme überantwortet, gleichsam das „*Werden*“ zur musikalischen Gestalt erhoben.

Auch sei noch — um mit einem erhabenen Beispiel zu schließen — darauf hingewiesen, wie im zweiten der *Vier Ernsten Gesänge* beim Wort „*da lobte ich die Toten*“ in der Singstimme das erste und einzige Mal das tiefe G erreicht wird.

Die künstlerische Dreieinheit in Wagners Tondramen

Einige „unzeitgemäße“ Betrachtungen im Geiste Richard Wagners *

VON WILLY HESS, WINTERTHUR / SCHWEIZ

Die Musikpflege der Gegenwart zeichnet sich durch einen wohlthuenden Willen zur Werktreue aus. Ganz allgemein hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß jedes wirkliche Meisterwerk in der vom Komponisten geschaffenen Originalform am schönsten ist. Die Renaissance von Bruckners Sinfonien in ihrer originalen Gestalt, das Verschwinden der romantisierenden Bachbearbeitungen und der zwar gut gemeinten, stilistisch aber unhaltbaren Händelbearbeitungen Mozarts, die steigende Beliebtheit von Urtextausgaben — all das ist ein sprechendes Zeugnis für eine echte und von hohem Verantwortungsbewußtsein getragene Werktreue der Musikpraxis unserer Zeit.

Werfen wir aber einen Blick auf unsere Opernbühnen, so enthüllt sich uns ein anderes Bild! Jeder Regisseur und Bühnenbildner sucht den anderen durch neue, noch nie dagewesene Effekte zu überbieten; die wildesten und extremsten Experimente wuchern wie Pilze auf feuchtem Grund, und es ist, als ob die Spielleiter samt und sonders der Auffassung huldigten, die szenische Erscheinung eines musikdramatischen Werks sei nicht mehr ein Teil des Werks, sondern völlig und schrankenlos ihrem eigenen Gutdünken überlassen. *Fidelio* beispielsweise kam in der Spielzeit 1956/57 in Zürich in einer Wiedergabe heraus, von der ein Kritiker schrieb, es sei von Beethovens Meisterwerk gerade noch die Musik als solche übrig gelieben. Über eine Aufführung des *Freischiütz* an derselben Bühne in der Spielzeit 1957/58 schrieb ein Rezensent maliziös, die Angabe „*Romantische Oper*“ im Programmheft sei offensichtlich ein Druckfehler, denn von Romantik habe man beim besten Willen nichts mehr finden können. Und unlängst konnte man auch von einer ins 20. Jahrhundert versetzten *Zauberflöte* in Prag lesen, wo Sarastro im Zylinder und Papageno als Arbeiter erschien. In Bayreuth aber, wohin man

* Angesichts der Tatsache, daß die musikalische Praxis der Gegenwart so stark von musikhistorischen Erkenntnissen (und Theorien bzw. Hypothesen!) beeinflusst ist, daß die Wiedergabe älterer Musik auf alten oder diesen genauestens nachgebildeten Instrumenten beinahe schon etwas dem Laien Bekanntes oder Selbstverständliches geworden ist, muß nach Ansicht der Schriftleitung die Musikwissenschaft wohl auch einmal zu der Frage Stellung nehmen, warum dieselbe Praxis, die sich z. B. auch um stilette Ornamentik in Händel-Opern bemüht, sich berechtigt glaubt, das Musikdrama Richard Wagners weitgehend seines originalen Stiles zu entkleiden. In diesem Zusammenhang möge der hier abgedruckte Aufsatz eines erfahrenen Musikhistorikers und Rezensenten beurteilt werden. Er scheint der Schriftleitung in seinen letzten Abschnitten entscheidende Fragen zu stellen, auf die nicht nur Dramaturgen, Regisseure und Bühnenbildner eine Antwort zu finden haben, sondern die auch den Musikhistoriker beschäftigen sollten.

bis zum Tode Siegfried Wagners noch pilgerte, um die Werke Wagners im Sinne ihres Schöpfers zu erleben, haben die Enkel seit 1951 die Angaben des Dichterkomponisten radikaler über Bord geworfen, als je zuvor eine Bühne es wagte. Man kann heute ruhig behaupten, daß ein Großteil der heranwachsenden Generation die musikdramatischen Werke der Klassik und Romantik nur noch in Verzerrungen kennen lernt und — daran irre wird.

Daß diese Experimente eine heftige und leidenschaftlich geführte Diskussion und Polemik auslösen würden, war vorauszusehen. Leider vermißt man aber allzu oft auf beiden Seiten eine der Sache dienende Objektivität. Namentlich kann man den Erneuerern den Vorwurf nicht ersparen, daß sie sich ihre Argumentation doch etwas allzu leicht machen. Jenes immer wieder aufgewärmte Axiom, Wagner würde, falls er heute lebte, ganz andere (zeitgemäßere!) Regie- und Szenenangaben verfassen, und wir hätten daher das Recht, ja die Pflicht, seine veralteten Auffassungen zu korrigieren, ist natürlich ein Verlegenheitsgeschwätz. Wagner würde als Kind der Gegenwart bestimmt auch eine andere Musik und andere Verse geschrieben haben. Leiten wir uns aber daraus das Recht ab, nun auch seine Musik und seine Dichtungen zeitgemäß herzurichten?

Mit gewichtigerem Geschütz fahren dann jene auf, die behaupten, Wagner sei überhaupt nicht zuständig für Fragen des Bühnenbildes, er sei kein Maler, kein „Augenmensch“ gewesen und seine Theorie von der Einheit der Künste und der romantischen Illusionsbühne sei blühender Unsinn. An die Stelle des überwundenen Naturalismus habe eine abstrakt-symbolhafte Inszenierung zu treten, eine Art tiefenpsychologische Ausdeutung des Dramas durch das optische Mittel einer lebendigen Lichtkunst. So einzig sei es dem Drama Richard Wagners angemessen. Was dem Meister des vorigen Jahrhunderts aus technischen Gründen habe versagt bleiben müssen, das könnten wir Heutigen endlich in seinem Sinne erfüllen. Das ist wirklich die letzte Konsequenz der Bayreuther Neuerungen seit 1951, und welche künstlerischen Konsequenzen es schließlich zeitigte, zeitigen mußte, das haben uns die Bayreuther *Meistersinger* von 1956 geoffenbart, in welchen Wagners bildhafte Visionen bis zum vollkommenen Irrsinn umgebogen wurden, der Pfiffe und Protestrufe im Festspielhaus zur Folge hatte, so daß Wieland Wagner 1957 mißmutig durch einige Konzessionen den Zuhörern „Eselsbrücken“ zum Erfassen seines neuen Stils zugestand.

Gehört eine Abhandlung über dieses Thema in eine musikwissenschaftliche Zeitschrift? Wir glauben, die Frage bejahen zu dürfen. Das Problem einer werkgetreuen Inszenierung der Tondramen berührt jeden, dem Pflege und Entwicklung der Musik am Herzen liegen. Ganz abgesehen davon, daß Blüte oder Niedergang der Bühnenkunst letzten Endes entscheidend sind für das Schicksal der Oper, des musikalischen Dramas und damit eines wesentlichen Zweiges der Tonkunst überhaupt —, wer garantiert, daß eine so beispiellose Willkür, wie sie heute unsere Regisseure und Bühnenbildner sich anmaßen, nicht auf weitere Zweige der Kunstpflege übergreifen wird? Eine „doppelte Moral“ hat sich noch immer gerächt. Man kann nicht in der Musik höchste Werktreue fordern und gleichzeitig auf der Bühne in schrankenloser Willkür schalten und walten. Die heutige Situation ist in ihrem inneren Widerspruch derart grotesk, daß eine Besinnung nottut.

Zwei grundlegend wesentliche Fragen stellen sich: Nach welchen Gesichtspunkten soll überhaupt ein Werk Richard Wagners (bzw. ein musikdramatisches Werk schlechthin) inszeniert werden? Und woher stammt dieser Widerspruch zwischen der heutigen Musikinterpretation, die höchste Werktreue als selbstverständlich ansieht, und einer Bühnenkunst, die alle paar Jahre mit neuen Axiomen auftrumpft?

Auf die zweite Frage können wir erst am Schluß eingehen. Was die erste betrifft, so könnten wir zahllose Äußerungen Wagners aus seinen Briefen und theoretischen Schriften zitieren, die an unseres Meisters Auffassung keinen Zweifel aufkommen lassen. Aber damit hätten wir das hartnäckigste Argument der Erneuerer, Wagner habe sich eben geirrt, im Grunde nicht entkräftet. Es gilt, das objektiv Richtige aus dem Wesen der Sache, in diesem Falle also aus dem Organismus des musikalischen Dramas selber zu erkennen. Wir wollen es dem Naturforscher gleich tun, der sein Objekt, unbeeinflusst durch Meinungen Dritter, untersucht, Gesetzmäßigkeiten und Tatsachen aufzeigt, beobachtet und Schlüsse zieht. Das so gewonnene Resultat ist dann frei von zeitgebundenen und persönlichen Vorurteilen; es ist in Wahrheit sachlich, weil der Natur der betreffenden Sache abgelauscht.

a) Der Dualismus von Musik und Dichtung

Alles Leben flutet zwischen zwei entgegengesetzten Polen, in physischen wie in seelisch-geistigen Bereichen. Die lebenzeugende Dualität zwischen Mann und Weib, Glück und Leid, Werden und Vergehen, Kälte und Wärme, Dur und Moll, Dissonanz und Konsonanz etc. etc. finden wir wieder in dem Gegensatz zwischen dem Begrifflichen der Dichtkunst und dem Unbegrifflichen der Tonkunst, einen Bund, den Wagner ebenso poetisch wie hellseherisch dem zwischen Mann und Weib verglich, die „*das eine zeugen, das mehr ist als die, die es schufen*“.

Dieses glückliche Sichergänzen, dieser lebenzeugende Strom zwischen zwei gegensätzlichen Wesenheiten darf logischerweise auch in der dramatischen Dichtung nicht angetastet werden. Wenn die moderne Auffassung durch eine abstrakt-symbolhafte Inszenierung und Lichtkunst das Spiel der Darsteller psychologisch auszudeuten versucht, so wird dadurch automatisch die Wirkung der Musik als des alleinigen Pols der Welt des Unbegrifflichen beeinträchtigt. Davon konnte man sich 1951 im zweiten Aufzug des *Parsifal* in Bayreuth eindrucklich überzeugen: Eine fast varietéhaft wirkende Kette von Farbvariationen aller Nuancen machte mit ihrer aufdringlichen Symbolik geradezu unempfindlich für die feinen Schwingungen der Musik. In diesem Zusammenhang kann auch an die Parallelen von Musik und abstrakter Farbwandelkunst von Skrjabin und László erinnert werden, die sich als Totgeburten erwiesen haben: Der Bund zwischen Gleichgeschlechtlichen ist stets unfruchtbar.

Den bildenden Künsten fällt daher im musikalischen Drama vor allem eine dienende und nicht eine führende Rolle zu: Sie haben das dichterische Geschehen sinnlich wahrnehmbar darzustellen, denn im Gegensatz zum Epos wendet sich das Drama nicht an unsere Phantasie, an unser Einbildungsvermögen, sondern verlangt Darstellung. Die Gesetze der dramatischen Dichtung sind daher von denen des Epos weitgehend verschieden. Das Epos darf sich frei in Schilderungen verströmen, darf die Phantasie anregen und beflügeln; das Drama hingegen beschränkt sich auf

einige wenige markante Punkte in voller, sichtbarer Darstellung. Auf die Kürze eines Axioms gebracht: Das Epos gestaltet eine Vielheit in der Vorstellung, das Drama eine Auslese in der Darstellung. Diese Darstellung aber ist ein Teil seines künstlerischen Organismus. Sie darf nie und nimmer bis zur Unkenntlichmachung des dichterischen Vorgangs und seines Schauplatzes verfälscht und vereinfacht werden; sie soll nicht verschleiern, sondern verdeutlichen. So erkennen wir schließlich die naturgegebene Dreieinheit von Dichtkunst, Musik und Bild: Das dichterische Geschehen wird von der Musik mit Wärme erfüllt und belebt, wobei die Leit motive im Hörer Ahnungen wecken, ihn helllichtig machen für Zusammenhänge, die mehr erfüllt als logisch denkend erkannt werden können. Das Bild aber bringt das dramatische Geschehen zur vollen, sinnvollen Wahrnehmung: Wir stellen uns nicht den Vorgang vor, sondern wir schauen ihn. Die Darstellung ist ein Teil des Werkes.

Man muß Wagner bewundern, mit welcher nachtwandlerischer Sicherheit er hier seine Ideen fundiert hat. Für ihn haben bildende Künste (Malerei, Plastik) und Tanz im musikalisch-dramatischen Werk vor allem die eine Aufgabe, das Drama so lebenswahr wie nur möglich in Erscheinung treten zu lassen. Die Illusion soll vollkommen sein. Landschaftsmalerei und Architektur haben den „*lebendig warmen Hintergrund zu schaffen für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen*“. Die Bühne wird dem durch die aus dem „*mystischen Abgrund*“ geheimnisvoll erklingende Musik helllichtig gemachten Menschen zum lebendigsten Abbild des Lebens selber. So wollte es der Meister, und daran haben wir uns zu halten. Was ist denn der Sinn des Theaters anderes als Darstellung? Die Bühne ist bei allen Völkern der Erde die Welt der Illusion; ohne Illusion keine Theaterkunst. Die Mittel zur Erreichung der Illusion haben natürlich immer wieder gewechselt; es ist eine Frage des Stils und der Epochen. Die Hochromantik Wagners erstrebt eine vollkommene Illusion mit allen Mitteln der Malerei und der Technik. Die Bühne Wagners, so wie der Meister sie wünschte, mag in ihrer Farbenpracht und Verklärung des Naturalistischen der farbenglühenden Kunst Arnold Böcklins verwandt sein, sie wird damit aber auch am ehesten der Farbenpracht des Orchesters gerecht. Wir müssen wieder lernen, Wagners Forderung nach einer blühend schönen Illusionsbühne mit dem Auge des Kindes zu sehen, das ins Theater geht und entzückt ist von den szenischen Wundern in einem Märchenspiel. Vollkommen war in dieser Hinsicht eine Aufführung von Humperdincks *Hänsel und Gretel* vor einigen Jahren in St. Gallen. Da trug man dem kindlichen Verlangen nach Bildern aus dem Märchenbuch in feinsinnigster Weise Rechnung, da vergaß auch der Erwachsene wieder, daß heute ein grüner Wald, ein lachend blauer Himmel und Großelternhausrat (in der Hütte des Besenbinders) „*abgetaner romantischer Kitsch*“ sind! Man lebte in der vollkommenen Illusion, sah leibhaftig das sich abspielen, was das Märchen berichtet, und die Musik hatte eine Kraft und Eindringlichkeit wie nie zuvor in all den sich so gelehrt und psychologisch fundiert gebenden modernen Inszenierungen der Werke Wagners. Warum? Einmal war die Polarität zwischen der ungegenständlichen Welt der Musik und der gegenständlichen von Dichtung und Bühnenbild vollkommen, und zweitens empfand man wieder, wie innig, wie untrennbar miteinander verbunden diese Musik und das Märchenbild waren.

b) Mythos und Bühnenbild

Der Haupteinwand der Anhänger Neubayreuths aber lautet etwa: Für ein Märchenspiel sei das alles zugegeben. Wir können auch ohne weiteres begreifen, daß für Werke mit einer quasi wirklichkeitsharten Handlung der Surrealismus fehl am Platz ist. Wagners frühere Werke ertragen, ja fordern eine gewisse Dosis Naturalismus. Aber das mythische Geschehen in *Ring* und *Parsifal* verlangt eine andere Gestaltung, eine symbolhaft andeutende Traumwelt, eine Erlösung aus dem Naturalistischen.

Im Mythos offenbaren sich dem Menschen Geschehnisse aus der übersinnlichen Welt. Das Vergängliche, die äußere Handlung, ist nur ein Gleichnis, der Rahmen, dessen sich die Kräfte des Geistigen bedienen, um sich dem irdischen Menschen mitzuteilen. Diesen Rahmen aber benötigt der Mythos! Denn was er uns mitteilen will, kann er doch nur im Kleide erdhafte Wirklichkeit offenbaren. Selbst Gott muß menschliche Züge annehmen, wenn wir ihn durch das Medium der bildenden Kunst sinnlich wahrnehmbar darstellen wollen. Wird nun ein Mythos zum Bühnendrama umgegossen, so können Bühnenbild und dramatische Darstellung logischerweise nur den einen Sinn haben, das äußere, dichterische Geschehen, dessen sich der Mythos als Gleichnis bedient, lebenswahr und überzeugend zu gestalten. Man darf das nicht als „ungeistigen Materialismus“ abtun! Die Werke eines Rubens und Michelangelo bedienen sich auch des Mediums naturalistischer Formen und sind gleichwohl Gefäße göttlicher Kräfte. Nicht ob eine künstlerische Gestaltung sich abstrakter oder naturalistischer Formen bedient, ist wesentlich, sondern die Meisterschaft, mit der diese Formen gestaltet werden. Welche Art dabei in Frage kommt, muß sich gebieterisch aus der Natur des ganzen Werks ergeben. Der Tänzer, der nicht eine Dichtung tanzt, nicht Darsteller ist, sondern im Sinne des reinen, eigenständigen Kunsttanzes sichtbare Psyche, erträgt, ja verlangt sehr wohl eine abstrakt-symbolhafte Lichtkunst als sichtbaren Rahmen seines Kunstwerks, um so mehr, als die ihn begleitende Musik mehr rhythmische Folie als Ausdruck seelischen Geschehens zu sein pflegt. Die dramatische Dichtung aber verlangt — das muß man deutlich wiederholen — Darstellung, Sichtbarmachen dessen, was sich als reale Handlung abspielt. Wagner hat denn auch zeit seines Lebens den allergrößten Wert auf eine vollkommen deutliche Darstellung gelegt und immer wieder ausdrücklich betont, daß auf seiner dramatischen Bühne nichts eben nur noch angedeutet werden dürfe, weil jede bloße Andeutung das volle künstlerische Verständnis des dramatischen Vorgangs nur beeinträchtigt. Ihm war die szenische Wirklichkeit ein fester Werkbestandteil, als solcher so wesentlich wie die Musik und das gesungene Wort. Wir werden auf die künstlerisch-formalen Beziehungen der sämtlichen Elemente des Gesamtwerks untereinander noch einzugehen haben. Hier geht es um das Bild, um den szenischen Rahmen als Ganzes, und es ist staunenswert, wie konsequent Wagner für jede seiner dramatischen Dichtungen ein überaus typisches und für die betreffende Dichtung wesenhaftes Milieu zu finden wußte, ja, seine ganze Dichtung jeweils aus dem Zauber eben dieser bildhaften Anordnung heraus schuf. Schon im Jugendwerk, im *Fliegenden Holländer*, empfindet man, wie zwingend stark dieses Werk mit der Poesie der einsamen norwegischen

Küste und des wild brandenden Meeres verwachsen ist. Ihm diese Poesie rauben heißt, das Werk seines künstlerischen Rahmens entblößen —, was elementar und unmittelbar wirken soll, wird matt und unwirksam gleich einem Gemälde, dem wir die zur Betrachtung notwendige Beleuchtung versagen.

In den *Meistersingern* weiß Wagner das hohe Lied der jungen Kunst einzubetten in den Zauber Alt-Nürnbergs, aus welchem eine Dichtung erblüht, die zum Schönsten gehört, was je ein deutscher Meister geschaffen. Wie verwässern wir die Schönheit des dramatischen Gedichts, wenn wir seine Poesie nicht mehr schauend empfinden können!

Zu großartigster Meisterschaft aber erhebt sich Wagner in seinen szenischen Visionen zur *Ring*-Dichtung. Die Naturpoesie, an sich schon verschwenderischer Reichtum an sichtbarer Schönheit, wird zum Rahmen eines weltweiten Geschehens. Mit voller Absicht schafft Wagner den szenischen Rahmen seines *Ring*-Mythos durch die künstlerische Verklärung der Natur und der vier mythischen Elemente Wasser, Luft, Feuer und Erde. Kosmische Weltenweiten, sinnlich wahrnehmbar gemacht durch eine in künstlerischer Schönheit gestaltete Naturpoesie: So wünschte sich Wagner den szenischen Rahmen seiner Nibelungen, und es ist bezeichnend, daß er, leider erfolglos, den genialen Arnold Böcklin zum Entwerfen der Bühnenbilder für seine Festspiele zu gewinnen suchte. Nicht irgendwelche abstrakte Farb- und Lichteffekte sollen Spiegel inneren Geschehens sein, sondern einzig die beseelte, allumfassende Natur selber. Alles im *Ring* ist naturhaftes Geschehen von höchster Ausdruckskraft. Die Sonne leuchtet durch das Wasser und läßt das Gold erglänzen; finstere Nacht überfällt uns nach dem Raub des Rheingolds. Fahl und bleich erscheinen die Götter nach Entführung der Freia durch die Riesen; fernes Gewölk verdeckt die Götterburg bis nach dem reinigenden Gewitterausbruch des Vorfrühlings. Siegmund findet Rast und Zuflucht in Hundings Hütte: dazu außen Sturm, im Begriff, sich gänzlich zu legen. — Das Herdfeuer flackert auf: Hoffnungsblitze in Siegmunds Brust. — Siegmund allein und waffenlos in der Hütte seines Feindes: völliges Verlöschen des Herdfeuers. — Sieglinde erscheint: Der Lenz lacht in den Saal. — Diese Beispiele lassen sich verhundertfachen. Sie zeigen, mit welcher elementarer Kraft die Natur im *Ring des Nibelungen* Spiegel seelischen Geschehens wird. Geradezu mythische Bedeutung hat das Toben des Gewitters zu Beginn des dritten Aufzuges der *Walküre*, das Toben in eines Gottes Brust, das in dem Maße, wie Wotan sich beruhigt, abklingt, in leises Abendrot übergeht und endlich der Nacht weicht, welche Wotans Seele erfüllt angesichts der unabdingbaren Nötigung, sein liebstes Kind zu verstoßen, zu verlassen. Aber mächtig lodert das Feuer auf: Mit der Gewalt der Elemente selber schützt Wotan seine Lieblingswunschmaid.

Hätte Wagner einen schöneren Rahmen finden können für das Aufblühen Jung-Siegfrieds als den märchenhaften, den unbefangenen Zuschauer immer aufs neue beglückenden Waldzauber des *Siegfried*? Eine auch noch so schöne abstrakt-symbolhafte Inszenierung zerschlägt nicht nur diese Poesie, diese Einheit von Dichtung, Bild und Musik, sondern beraubt die hier nicht wegzudenkenden äußeren Vorgänge (wie das Schmieden des Schwertes und das Töten des Drachens) des ihnen einzig zukommenden äußeren Rahmens.

Es ist nicht so, daß die von Wagner geforderte naturalistische Illusionsbühne ohne innere Symbolik nur äußeres Geschehen zeigt. Es gibt mehr symbolische Züge, als man zunächst glaubt. Aber weil Wagner die Kraft der Musik als Pol des ungegenständlichen Elements im Gesamtwerk nicht antasten will und andererseits das Sichtbarmachen des dramatischen Geschehens zwingend einen begrifflich-gegenständlichen Rahmen fordert, kann nur die Natur selber zum Träger mythischen und symbolhaften Geschehens werden. — Klingsor versinkt in seinem Turm, zugleich steigt der Zaubergarten auf: Es ist, als ob die Hölle ihre Schauer verhülle und an ihrer Stelle ein lockendes Gaukelspiel entfalte. — Parsifal schwingt den Speer im Zeichen des Kreuzes, der Zaubergarten verdorrt zur Einöde: Hier schauen wir geradezu das Wirken der göttlichen Kraft, welche die trügende Stätte in Trümmer schlägt und an Stelle eines sinnverwirrenden Trugs die Öde der winterlichen Wirklichkeit setzt.

Im *Ring*-Mythos erleben wir das Werden und Vergehen einer vom Fluch des Goldes und der Machtgier geschändeten Welt. In „*drei Tagen und einem Vorabend*“ wird uns dieser Mythos vorgeführt. Das *Rheingold*, szenisches Vorspiel zur Trilogie, bietet im Kern dieselbe Anordnung wie der *Ring* als Ganzes: Szenisches Vorspiel (Rheintöchterzene, Es-dur, dominant-dominantisch) und drei Hauptteile (Wotanshandlung, Des-dur, Werktonika des Ganzen), deren Handlung einen ganzen Tag umspannt: Die Wotanshandlung beginnt mit dem Begrüßen der Götterburg beim Sonnenaufgang und endet mit dem Einzug der Götter in Walhall im Glanz der untergehenden Sonne. Nun ist aber auch ein einzelner Tag ein Stück Ewigkeit, ein Werden und Vergehen, wie es sich im größeren Kreislauf der Jahreszeiten, im Werden und Vergehen der Menschen und ganzer Kulturen wiederholt. So wird das Naturgeschehen im *Rheingold*, dieser Rhythmus des Lichtes, wie er sich im Erwachen und Wiedererlöschen eines Tages offenbart, zum Symbol ewigen Werdens und Vergehens überhaupt und damit zum symphonisch-szenischen Prolog des Mythos vom Ring des Nibelungen.

c) Die formbildenden Elemente in ihrem Zusammenwirken

Die Form eines jeden Kunstwerks ist das Resultat eines lebendigen Zusammenwirkens aller formbildenden Faktoren. Die Art und Zahl dieser Faktoren kann dabei sehr verschiedenartig sein. Im unbegleiteten, einstimmigen Tonstück sind es im wesentlichen Melos und Rhythmus, die die Form schaffen; im mehrstimmigen Werke kommen — summarisch ausgedrückt — die Gesetze der Harmonie und des Kontrapunkts hinzu. Je mehr formbildende Elemente, desto größerer Freiheit erfreut sich jedes einzelne: Es brauchen nicht stets alle führend hervorzutreten, und eine Freiheit, ja scheinbare Willkür des einen Elements kann durchaus organisch wirken, wenn sie bedingt ist durch das Gesetzmäßige eines anderen Elements. Diese Freiheit bedeutet aber gleichzeitig auch Abhängigkeit: Je inniger alle Elemente sich gegenseitig durchdringen, gemeinsam am Werkganzen bauen, desto stärker ist das einzelne Element nur noch Glied des Ganzen. Die melodische Gestaltung eines Liedes von Hugo Wolf ist zweifellos reicher und differenzierter als die eines schlichten einstimmigen Volksliedes, gibt aber gerade dadurch ihre Freiheit als

Melodie auf, daß viele ihrer Züge, ihrer Wendungen und ihres motivischen Baus einzig durch die hochdifferenzierte harmonische Begleitung künstlerisch-formal begründet scheinen, wogegen die schlichte, einstimmige Melodie ihre Form einzig aus sich selber schaffen kann. — Warum tendiert das atonale Werk entweder zu konstruktivistischem Linearismus oder zu einem motorischen, oft dem Jazz abgeborgten Rhythmus? Weil das formbildende Element der Tonalität durch entsprechend straffere Formgebung anderer Faktoren (eben Rhythmik und Linearität) ersetzt werden muß.

Was innerhalb der Tonkunst gilt, gilt auch im gemeinsamen Werk von Musik und Dichtkunst: Die Elemente beider Schwesterkünste bauen gemeinsam an der Gesamtform. Die Musik gewinnt dadurch Freiheiten, die der sinfonischen Musik versagt bleiben müssen, denn viele Wendungen, die im sinfonischen Werk als unbegründet und willkürlich empfunden würden, ergeben sich gebieterisch und daher als künstlerisch begründet aus dem Begrifflichen der Dichtkunst, mit anderen Worten: das Begriffliche der Dichtkunst wird Werkbestandteil, baut am gemeinsamen Werk mit. Viele Gesänge der großen Liedkomponisten würden ihre künstlerische Ausdruckskraft und formale Geschlossenheit ganz wesentlich einbüßen, wenn man ihnen die Dichtung rauben, d. h. die Melodie durch ein Instrument vortragen lassen wollte.

Kommt nun als weiterer künstlerischer Faktor noch die Darstellung, die Inszenierung einer dramatischen Dichtung hinzu, so werden — das dürfen wir logischerweise annehmen — auch Bühnenbild und dramatisches Spiel der Darsteller formbildend mitwirken, können daher nicht verändert oder gar unterdrückt werden, ohne daß im Gesamtorganismus fühlbare Lücken entstehen. Schon die Oper der Klassik kennt eine Menge solcher Stellen, wengleich natürlich der Zusammenhang zwischen Szene und Musik dort noch keineswegs die innige Einheit erreicht, die Richard Wagner verwirklicht hat. Bekannt und berühmt ist im *Fidelio*: „Ein Stoß — und er verstummt!“ Hier erklingt der „Stoß“ in der Musik vor dem Wort. Erst fühlt Pizarro in sich das satanische Verlangen nach diesem Stoß, er macht eine entsprechende heftige Geste, genau zur entsprechenden Stelle in der Musik; erst hinterher kommt das Wort. Fällt diese Geste weg, so hängt die Musik in der Luft; jener musikalische „Stoß“ ist rein sinfonisch nicht begründet, erscheint als Willkür, wenn man ihn nicht aus dem Darstellerischen heraus verstehen kann. Auf eine außerordentlich aufschlußreiche Stelle im ersten Finale der *Zauberflöte* hat Hans Pfitzner (*Werk und Wiedergabe*, S. 97) erstmals aufmerksam gemacht, auf die Akkordfolge zu den Worten „Sarastro herrschet hier — das ist mir schon genug“, die in einem sinfonischen Werke harmonisch unmöglich wäre, hier aber das Spiel der Darsteller unterstreicht: Mit zwei energischen Schritten vertritt der Priester Tamino, der unmutig abgehen möchte, den Weg — unaufgelöste Kadenz von f-moll, wie sie Mozart in einem reinen Instrumentalwerk nie schreiben würde! Fehlen die zwei Schritte des Priesters (genau auf die zwei nach Taminos Worten folgenden Akkorde c-moll und Sextakkord von G-dur), so wird die Stelle musikalisch sinnlos, unverständlich für den Hörer. Das bei Mozart, der immerhin einmal von der Dichtkunst als der gehorsamen Dienerin der Musik spricht! Wagners Musik ist in ihrer Gesamtheit aus dem Geist der Seele des Dramas erwachsen.

Jede Geste, jedes mimische Spiel ist aufs plastischste im Orchester nachgezeichnet, oder umgekehrt: aus dem Geiste der Musik zu gestalten. Hier hört man mit dem Auge und sieht mit dem Ohr. Wagner hat denn auch auf ein genaues Zusammengehen von Musik und Geste allergrößten Wert gelegt und in seinen Schriften immer wieder betont, wie sehr seine Musik künstlerisch unverständlich bleiben müsse, wenn nicht dieses Zusammengehen vollkommen sei. Nun spricht aber die Presse rühmend vom „szenischen Oratorium“ Neubayreuths! Im Oratorium sind Darstellung, Spiel, Bild eben nicht Bestandteil des Ganzen; seine Musik ist daher wesentlich anders gestaltet als die des Dramas. Versenkt man sich in die Musik zum ersten Bilde des *Rheingold*, welche eine meisterhafte Einheit offenbart sich zwischen Musik und Bild! Jede Schwimmbewegung ist plastisch nachgezeichnet und kann einzig so ausgeführt werden, wie sie sich aus der Partitur ergibt. Gleiches gilt für Hundings schwere Schritte kurz vor seinem Eintreten in die Hütte. Was soll diese Musik, wenn auf der Bühne nichts geschieht? Wie bildhaft lebendig das mehrmalige Aufflackern des Herdfeuers und sein späteres Verlöschen! Wie hängt die Musik beim Aufspringen der Tür in der Luft, wenn die Tür nicht aufspringen kann, weil gar keine Hütte vorhanden ist (Bayreuth 1956)! Wie erleben wir das Erschrecken der beiden Liebenden beim Aufspringen der Tür, aber auch ihre Wonne, wenn ihr Blick auf die vom Mondlicht überflutete Frühlingslandschaft fällt! Hier wird durch die vereinigten Schwesterkünste, deren jede vollkommen auf die andere angewiesen ist, eine beispiellose Wirkung erzielt.

Es ist ferner keineswegs so, daß nur die Musik das Drama mittels ihrer Motive symbolisch ausdeutet, sondern wesentliche Züge werden auch dem Bild überlassen. Ein Beispiel dafür bietet der erste Aufzug der *Walküre*. Das dichterische Geschehen kreist um die Gewinnung des Nothung-Schwertes. Auch musikalisch ist das festgelegt: C-dur, die Tonart des Schwertmotivs, ist gleichzeitig auch Haupttonart dieses Aktes, der unterdominantisch beginnt (d-moll, Flucht des verfolgten Siegmund in die Hütte) und oberdominantisch schließt (G-dur, Flucht des Liebespaares in die Wonnen der Lenzesnacht). Was nun musikalisch und dichterisch Mittelpunkt ist, sollte auch sichtbar sein. Wagner schreibt vor: Links das Gemach Hundings, rechts der Herd mit dem einsamen Wälsung und genau in der Mitte der Baum mit dem Schicksalsschwert. Das Schwert trennt wirklich diese beiden Männer, sie sind Todfeinde. Geistige Realitäten werden auf der Bühne sichtbar fürs Auge. Hier hat sogar das Bayreuth Cosima Wagners gegen den Meisterwillen gesündigt, indem man den Baum nach links schob, um auf diese Weise den Blick auf die Mondlandschaft nicht zu beeinträchtigen. Bei Wagner ist aber ein „Bild“, so herrlich es auch malerisch sein mag und sein soll, nie Selbstzweck. Ob nicht gerade dieser dunkle Schatten gewollt war? Ruht doch eine tiefe Tragik auf dem Liebesfrühling des von Gott und den Menschen verfolgten Wälsungenpaares!

Das Bild greift aber auch unmittelbar in den künstlerischen Organismus selber ein! Jedes Kunstwerk kennt Steigerungen und Höhepunkte, das Drama vor allem eine starke künstlerische Entwicklungslinie. Nun ist es der Musik versagt, Steigerungen von langer Dauer mit ihren eigenen Mitteln zu schaffen. Jeder Instrumentalist kennt die Schwierigkeit, ein Crescendo über eine größere Anzahl von Takten auszudehnen. Auch eine Steigerung mittels rein geistig-formaler Mittel hat im sin-

fonischen Werke ihre Grenzen. Nicht von ungefähr wird eine Sinfonie von einer Stunde Dauer bereits als lang empfunden, während wir zwei Stunden für ein Oratorium und drei Stunden und mehr für eine Oper als ganz normal empfinden. Der größere Reichtum an verschiedenartigsten Mitteln formaler und ausdrückhafter Art ermöglicht eben das Auftürmen größerer Formquadern. Im musikalischen Drama vor allem greifen nun Bild und Darstellung ein. Gerade der erwähnte erste Aufzug von Wagners *Walküre* zeigt, in welcher meisterhaften Weise Wagner durch optische Mittel, durch die Poesie des Bildes eine künstlerische Linie zu schaffen weiß. Man könnte sie graphisch darstellen: Zuerst die dämmernd erhellte Hütte, dann das allmähliche Verlöschen des Feuers, gleichzeitig auch die drückende Leere durch die Abwesenheit Hundings und Sieglindes. Bis hierher auch mehr Gespräche, mehr Erzählungen als Geschehnisse. Aber nun beginnt eine grandiose Steigerung: Aufflackern des Feuers, damit hernach die völlige Dunkelheit um so wirkungsvoller ist, und dann das rauschende Finale des hereinbrechenden Frühlings. Diese große, durch Bildwirkung geschaffene dramatische Linie verleiht dem Akt eine Einheitlichkeit, die musikalisch allein gar nicht erreicht werden könnte. Noch eindringlicher empfindet man es im dritten Akt der *Götterdämmerung*. Hier, vor der letzten entscheidenden Katastrophe, ist es, als ob wir nochmals Atem schöpfen, uns entspannen sollen in der lieblichen Poesie der waldfrischen Rheinlandschaft. Alles ist noch einmal licht, sonnig, unbeschwert. Damit gewinnt Wagner die Möglichkeit einer riesigen Steigerung mit sämtlichen Mitteln von Musik, Darstellung und Bühne. Weshalb Wieland Wagner dieses Pastorale unterdrückt und von Anfang an alles in quälende Finsternis taucht, sehr im Gegensatz zur Musik, ist unerfindlich. Oft wird die Bildwirkung auch aufgespart für besonders markante Höhepunkte oder Einschnitte. Im ersten Aufzug des *Tristan* „geschieht“ eigentlich optisch nur an zwei Stellen etwas: Wenn Brangäne das Zelt öffnet, erblickt man die arbeitenden Seeleute, und am Schluß des Werks strömt das Volk mit Marke herein. Hier sind einige im Werkorganismus wichtige Abschnitte szenisch unterstrichen worden. — Zu Beginn des *Rheingold* steht eine dichterisch-musikalische Variationenfolge: Zuerst der Urzustand der Schöpfung, charakterisiert durch das tiefe Es der Bässe, dann folgt Variation auf Variation: Nach je 16 Takten setzt eine neue Instrumentengruppe ein; das Motiv des Werdens schlingt seine Fäden. Immer klarer arbeitet sich die Wellenfigur heraus, bis musikalisch keine Steigerung mehr möglich ist: In diesem Augenblick teilt sich der Vorhang und die Musik verdichtet sich nun zum sinnlich wahrnehmbaren Bilde, zur wogenden Rheinestiefe. Dann tritt das Geschöpf in Gestalt der drei Rheintöchter in die Welt der Elemente. Wiederum muß man sich fragen: Weshalb hat Bayreuth diese vom Meister festgelegte Anordnung umgestürzt, indem man den Vorhang schon vor der Musik aufziehen läßt, ganz abgesehen davon, daß an Stelle des musikalisch so wundervoll nachgezeichneten Schwimmens der Wassermädchen eine Art Eurhythmie auf dem Bühnenboden erfolgt? Die geniale Anordnung, die Steigerung vom Reinmusikalischen über eine immer stärker beschreibende Musik bis zur Verdichtung im Bilde zeigen auch die ersten Vorspiele der drei Hauptdramen des *Rings* unter sich: Im Vorspiel zur *Walküre* wenig mehr als ein Gewitter, musikalisch auch ohne Kenntnis der Motive rein ausdruckschaft begreifbar; im Vorspiel zum *Siegfried* bereits eine feine Psychologie der

Motive, die unmittelbar hinführt zu Mimes ärgerlichem „Zwangvolle Plage, Müh ohne Zweck!“; die *Götterdämmerung* endlich bringt ein szenisches Vorspiel, die Nornenszene. So bauen Musik und Bild gemeinsam an der Gesamtform.

Die wundervolle Übereinstimmung der beiden ersten Akte der „*Meistersinger*“ im Sinne zweier Stollen ist vorzugsweise durch dichterische und szenische Faktoren gegeben. Und in der Gesamtform des *Parsifal* schafft das Bild sogar ein eigenes formales Kräftespiel, indem die Wandeldekoration das eine Mal von links nach rechts, das andere Mal aber von recht nach links abrollt und damit das Element der Spiegelung über die beiden Akten gemeinsame Bildfolge (Waldbild, Wandelbild, Tempel) wirft. So ist sogar die durch das Bild geschaffene Bogenform des *Parsifal* als Ganzes nicht mathematisch-starr, sondern in ein Kräftespiel aufgelöst.

Diese Beispiele, die man beliebig vermehren könnte, lassen keinen Zweifel daran, daß Wagner seine szenischen Angaben ganz bewußt und mit vollem künstlerischem Willen abgefaßt hat. Es darf hier nichts verändert werden, und man versteht Pfitzner, wenn er das wörtliche Befolgen von Wagners Angaben gerade für Bayreuth fordert:

„Das Bild steht im Mittelpunkt Wagnerscher Kunst. Er hat sozusagen seine Handlungen gleich in großartigen Bildern gesehen, aus denen sich in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte, vielleicht erst später ergaben. Sein Bild ist immer perfekt. Das erste Rheingoldbild! Der Feuerzauber! Die Mime-Höhle! Der Walkürenritt! Hier ist das elementare Bild von Wasser, Feuer, Erde, Luft offenbar das Primäre. Das Bild des Dichtermalers muß der Theatermaler mit dessen Augen sehen“ (Werk und Wiedergabe, S. 283/84). Wagner selbst sagt in *Über die Benennung „Musikdrama“*:

„Ihre alte Würde als Mutterschoß des Dramas wiederum einzunehmen, dazu fühlt die Musik sich eben jetzt berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor noch hinter das Drama zu stellen; sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie euch. Denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen, und deshalb eröffnet sie sich Euren Blicken durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.“

d) Das Generationenproblem

In der Einheit von Musik, Dichtung und Bild in Wagners Tondramen herrscht ein vollkommenes Gleichgewicht aller Faktoren. Aus dem Mutterschoß der Musik und ihrer Formen erwachsen die dramatische Dichtung und deren Darstellung auf der Schaubühne. Die höchste Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel als Welt des Unbegrifflichen, rein Seelisch-Geistigen bedingt die höchste Schönheit und Plastik in der Gestaltung des Bühnenbildes als der Welt des Naturalistisch-Begrifflichen. So, wie sich durch das Miteinander von Dichtkunst und Musik die Tonsprache bis zur Weckung von Ahnungen und Vorstellungen weit über sich selber erheben kann, ohne sich ihrer Mission als Musik zu begeben, so wird die Schaubühne im Miteinander mit Musik und dramatischer Handlung zum sichtbaren Ausdruck inneren Geschehens, ohne deswegen ihre Mission als naturalistische Illusions-

bühne zu verleugnen. So greifen die beiden Kräftepole des Begrifflichen und des Unbegrifflichen ineinander; auch hier gilt die Erkenntnis, die sich in allem Sein und Leben offenbart: Etwas von allem ist in allem. Dadurch gewinnt das musikalische Drama Wagners etwas von der Einheitlichkeit und Grenzenlosigkeit unserer Schöpfung, und die Elemente aller Faktoren schaffen gemeinsam in lebendigem Wechselspiel die Gesamtform.

„Theoretisch habt ihr natürlich recht, aber die Praxis ist längst über dieses Ideal einer vergangenen Epoche hinweggeschritten, es sind heute andere Zeiten; eine andere Generation ringt nach der ihr gemäßen Lösung des Szenenproblems, und ihr könnt das Rad der Entwicklung nicht zurückdrehen.“ Mit diesen Worten suchte ein Anhänger Neubayreuths einst meine Einwände zu entkräften. In der Tat rühren wir hier an einen wesentlichen Punkt, das Generationenproblem. In Zeiten großer stilistischer Umbrüche hat man oft mehr Verständnis für eine längstvergangene Epoche als für jene, die unmittelbar hinter einem liegt. Die Abkehr der jungen Generation von der musikalischen Romantik ist menschlich begreifbar: Zu stark liegt der Schatten einer großen, unmittelbaren Vergangenheit über den heute Schaffenden. Sie müssen erst einmal frei werden von einer Tradition, deren Größe sie zu erdrücken droht. Erst wenn man zu einer Sache eine gewisse innere Distanz gewonnen hat, kann man sie objektiv würdigen. Die Zertrümmerung des Kontrapunkts durch die ersten Monodisten des 17. Jahrhunderts ist ebenso typisch wie das Aufheben der Tonalität durch die Gegenwart. Diese Entwicklung angreifen hieße gegen Naturgewalten anrennen.

Eine ganz andere Frage aber stellt sich dem reproduzierenden Künstler: Dürfen wir im Drange nach künstlerischem Neuland oder im Bejahen der Gegenwartskunst auch die Werke der Vergangenheit zeitgemäß herrichten, um sie unserem Empfinden näher zu bringen? Mozart hat das bekanntlich mit einigen Oratorien Händels gemacht. Wagner dagegen schreibt in seiner Abhandlung *Das Publikum in Zeit und Raum* sehr besonnen, um Mozart zu verstehen, dürften wir seinen Werken nicht die Stilmerkmale unserer Gegenwart aufpfropfen, sondern sollten im Gegenteil versuchen, uns in die Zeit Mozarts zu versenken. Diese Einsicht Wagners hat sich inzwischen in der musikalischen Interpretation allgemein durchgesetzt. Wir sind heute bereit, die Schönheit jeder Epoche, jedes musikalischen Stils und jeder individuellen Meisterleistung zu würdigen und zu pflegen, diejenige der Romantik nicht ausgenommen.

Die Kunst des Mimen und des Tänzers nimmt gewissermaßen eine Sonderstellung ein. Während der Musiker ein genau und exakt fixiertes Partiturbild zu klingendem Leben erweckt, sind die Aufzeichnungen für den Schauspieler, die Angaben über das Bühnenbild nur sehr mittelbarer Natur. Die „Interpretation“ des Schauspielers und Bühnenbildners nähert sich weit mehr dem eigentlichen künstlerischen Neuschaffen als die Wiedergabe eines Musikstückes an Hand genau fixierter Notenergebnisse. Daher ist es verständlich, daß wohl keine künstlerische Betätigung derart stark und unmittelbar in der jeweiligen Zeit wurzelt wie Tanz und Theater. Wie viele Züge des alltäglichen Lebens, der Kleidung, der Wohnstätten, der sozialen und gesellschaftlichen Struktur einer Zeit beeinflussen dauernd die Theaterkunst! Es ist durchaus begreifbar, daß sich gerade im Bühnen- und Darstellungsstil die

Extreme einer Zeitepoche austoben. Innerhalb gewisser Grenzen wird das Theater immer Spiegel seiner Zeit sein. Aber — es gibt wirklich Grenzen des, von einer höheren Warte aus beurteilt, künstlerisch Zulässigen. Auch heute noch! Wenn in der eingangs erwähnten *Fidelio*-aufführung in Zürich das Werk Beethovens szenisch in ein Konzentrationslager des 20. Jahrhunderts verpflanzt wird, so ist das undiskutabel für jeden Ernstgesinnten, ein dreistes Experiment, das an Beethovens Musik erbarmungslos vorbeigeht. Man stelle sich einmal vor, ein Cembalist würde die nur mit ein paar dürftigen Ziffern angedeutete Aussetzung eines Generalbasses völlig negieren mit der Begründung, es handle sich ja nur um eine mittelbare Verkaufszuweisung, und überdies entspreche die Harmonik jener Zeit nicht mehr dem heutigen Empfinden! Genau so aber verfährt der heutige Spielleiter mit den mittelbaren Aufzeichnungen für Spiel und Bühnenbild!

Auch der Bühnenbildner ist ein Interpret. Ihm sind beim Neuschaffen, im Nachschaffen ungleich größere Freiheiten gegeben als dem Musiker. Ein Blick auf die Entwicklung des Bayreuther Bühnenbildes von den ersten Festspielen 1876 bis zum Tode Siegfried Wagners zeigt eindrucklich, wie sehr sich die Auffassung der Zeit in der szenischen Gestaltung offenbaren kann, ohne daß dem Werk stilistisch Einbuße getan wird. Wagner skizziert in einigen Zügen mit Hilfe einer unmißverständlichen Sprache das von ihm visionär geschaute Bild, weiter nichts. Weder Technik noch irgendwelche Details der Gestaltung sind vorgeschrieben. Es ist Spiegelfechtereie, wenn die Anhänger Neubayreuths uns immer wieder vorwerfen, wir müßten konsequenterweise auch die Gasbeleuchtung von 1876 wieder einführen. Wagner verlangt nirgends Gasbeleuchtung, noch verlangt er die alten Soffiten und gemalten Wolkenzüge. Ihm ist jede Technik recht, die seine bildhaften Vorstellungen so vollkommen wie möglich verwirklicht. Wesentlich ist einzig, daß seine Angaben getreu befolgt werden und Bilder erstehen, die aus dem Geiste der Musik erwachsen. Es gibt auch hier unwägbare Kräfte, Imponderabilien, die man schwer mit Worten umschreiben, aber sehr leicht empfinden kann, wenn man nämlich überhaupt fähig ist, auf die seelische Strahlung der Musik zu achten. Diese Fähigkeit ging bei der Gestaltung des dritten Aktes der *Walküre* in Bayreuth 1933 dem Bühnenbildner offenbar ab, denn zu der häßlichen Baumleiche und der steinernen Öde seines Bildes hätten andere Töne laut werden müssen als die trauliche, fast beschützend wirkende Schlummerweise Brünnhildens. Nicht umsonst verlangt Wagner hier eine „*breitästige Tanne*“, in deren Schutz Wotan sein Kind in Schlummer bettet. Ebenso fremd war der Musik Wagners die damalige szenische Gestaltung des 2. Aktes der *Meistersinger*, obschon äußerlich alle Vorschriften des Komponisten erfüllt waren; sogar den Mond hatte man gnädigst belassen. — Was fehlte denn? Wagners Musik atmet den ganzen Zauber einer alten deutschen Stadt mit ihren Winkelchen und Gäßlein, dem traulich plauschenden Brunnen und dem Duft einer heiteren Frühlingsnacht. Was wir aber zu sehen bekamen, war durchaus 20. Jahrhundert, ausgezeichnet zu einem Werk Hindemiths passend (ich sage das ohne Ironie). Genau so empfand man bei der Gestaltung der Schusterstube des dritten Aktes. Zu diesem Bilde hätte eine andere Musik erklingen müssen. Umgekehrt schuf Siegfried Wagner in den dreißiger Jahren Bühnenbilder, die im feinsten Sinne als modern und zugleich als in Wagners Musik wurzelnd empfunden

wurden. Er beseitigte die alte Guckkastenbühne, die alten Soffiten und den ganzen archäologischen Kleinkram Doeplers und Hofmanns. Eine meisterhaft schöne Landschaftsmalerei in Verbindung mit einem plastisch gestalteten Vordergrund und einer künstlerisch fein abgetönten Beleuchtung schuf Bilder von einer berückenden Schönheit, würdig eines Arnold Böcklin, in großen einfachen Linien und einer Naturtreue, die bei aller vornehmen Stilisierung die vollkommenste Illusion wahrte. So weit, und nur so weit, hat ein Bühnenbildner die Freiheit eigenständigen Gestaltens. Wer sich in Wagners Musik nicht einfühlen kann oder gar das Naturalistische rundweg als Kitsch ablehnt, müßte logischerweise die gesamte gegenständliche Malerei, von Rubens und Rembrandt bis Böcklin und Thoma, gleichermaßen ablehnen und sollte nicht ausgerechnet Werke der Hochromantik inszenieren. Wenn man in Bayreuth 1956 im letzten Bilde der *Meistersinger*, das ein farbenfrohes heiteres Volksfest mit Aufzügen der Zünfte, Reigen der Mädchen auf bunter Wiese draußen vor der Stadt zeigen soll, in ein auditorium maximum einer Hochschule versetzt wird, auf dessen Sitzreihen ein uniformiertes „Volk“ postiert ist, während im vordersten Vordergrund parodistische Pantomimen aufgeführt werden, die weder mit der Musik noch mit der Dichtung das Geringste zu schaffen haben, so ist eine solche „Gestaltung“ zynische Verhöhnung des Genius, der sich mit unsäglich Mühe sein Theater erbaute, um seine Werke der Welt in seinem Sinne vorzuführen. Eine durch nichts zu rechtfertigende Barbarei ist es, den zweiten Aufzug desselben Werkes in eine „romantische Parodie des Sommernachtstraumes“ umzulügen, wobei Hans Sachs in der Maske Richard Wagners auftritt. Sinnlos und stillos ist es, die Darsteller entgegen dem ausdrücklichen Meisterwillen wieder nach alter Opersitte an die Rampe zu stellen und ins Publikum singen zu lassen. Hier leitet nicht mehr der Wille zum Werk, sondern eine durch keinerlei Verantwortungsgefühl und Stilreue gehemmte Sucht, alles um jeden Preis anders zu machen als bisher, dazu noch mit der Begründung, man wolle Wagners Werk aus seiner Zeitgebundenheit lösen.

Sind die Werke in einer derartigen Parodie wirklich zeitlos? Gibt es überhaupt eine zeitlose künstlerische Gestaltung? — Wir sind uns darin einig, daß Bachs Kunst Ewigkeitswerte birgt und Jahrhunderte überdauern wird. Ist aber das Kleid dieser Kunst nicht aufs innigste mit ihrer Zeit verbunden? Zeitlos sind nur die seelisch-geistigen Wesenheiten, die im Kunstwerk als in einer kostbaren, edlen Schale inkarniert zu uns sprechen. In allen Mitteln künstlerischer Gestaltung aber mit seiner Zeit verwachsen ist der Werkorganismus, die Dichtung, die Musik. Jedes Kunstwerk ist so eine Durchdringung von Zeitlichem und Ewigem, von Zeitlosem und Zeitgebundenem. Ihm die Merkmale seiner Zeit rauben, heißt, die Schönheit seiner künstlerischen Gestaltung zerstören: Diese Gestaltung aber ist Ausdrucksmittel für das Ewige, Allgültige. Unbeeinflusst durch persönliche Neigungen für diese oder jene Richtung stellt sich allen Ernstgesinnten für das Bühnenbild Wagners dieselbe Forderung, die für die Wiedergabe der Musik längst selbstverständlich geworden ist, die Forderung:

Jedem Werke sein eigener Stil.