

DIE WELT IM MUSIKA- LISCHEN MODELL

*Interview mit
Franz Welser-Möst*

Der Ring entstand über einen Zeitraum von rund 25 Jahren, in denen sich Wagner stets weiterentwickelte. Dennoch vermittelt die Tetralogie das Gefühl einer Einheitlichkeit.

FWM Ähnliches gelang schon Johann Sebastian Bach mit seiner h-Moll-Messe, die auch ungefähr über einen Zeitraum von 25 Jahren geschrieben wurde und ebenfalls wie aus einem Guss geformt ist. Wagner begann spätestens nach dem *Fliegenden Holländer* aus der Dichtkunst stammende Formen – wie Barform oder Strophenform – für seine Musik fruchtbar zu machen, denen er bis zum *Parsifal* treu blieb. Dadurch schuf er eine Art Überbau, die eine grundsätzliche Geschlossenheit garantierte – beim *Ring* sogar trotz der Kompositions-Unterbrechung mitten im *Siegfried*. Interessant in diesem Zusammenhang finde ich, wie sehr sich Wagner bewusst war, dass der Fluss des Gesamten bereits im *Rheingold* zerfallen könnte. In seinen Probenanmerkungen von 1876 findet man daher immer wieder die Bemerkung: »Weiter, weiter, weiter!« Und zu den Sängern sagte Wagner sinngemäß: »Wenn ihr nicht solche Langweiler wäret, würde das *Rheingold* in zwei Stunden fertig sein...«

Wir sprachen bei der Premiere der Walküre 2007 darüber, ob Sie persönlich die allgemeine Rezeptionsgeschichte des Ring als Ballast empfinden. Sie haben das damals bejaht und festgestellt, sich von ihr möglichst befreien zu wollen. Wie ist das nun mit der eigenen Rezeptionsgeschichte, der jahrelangen persönlichen Auseinandersetzung mit einem Werk – möchte man sich von dieser ebenfalls befreien? Versuchen Sie jedes Mal neu zu beginnen, gewissermaßen mit einer blütenweißen Partitur?

FWM Selbstverständlich ist es notwendig, wenn man eine künstlerische Auseinandersetzung ernst nimmt, ausgetretene Pfade zu meiden. Auch die eigenen. Was aber nicht heißt, dass die jahrelangen Erfahrungen nicht ebenfalls mit einfließen beziehungsweise einfließen sollten. Ein Neuanfang ist also immer möglich – allerdings basierend auf dem Weg, den man bis dahin zurückgelegt hat.

Man entdeckt in jedem Meisterwerk immer wieder neue Kostbarkeiten. Wie kann man sie in ihrer Gesamtheit dem Publikum nahebringen, schließlich lässt sich nicht alles gleichzeitig verwirklichen? Bei einer Symphonie, einer Sonate ist das leichter: Da gibt es Wiederholungen, die ich unterschiedlich gestalten kann: Einmal unterstreiche ich eher die harmonischen Besonderheiten, dann lasse ich vielleicht bestimmte Gegenstimmen hervortreten. Solche Wiederholungen ganzer Passagen sind in der Oper aber eher selten. Hilft

↑
Vorige Seiten:
Szenenbild
Das *Rheingold*
(2011)

es, wenn man das Tempo gelegentlich so weit wie möglich drosselt, um dadurch quasi ein Vergrößerungsglas auf bestimmte Stellen zu richten und auf diese Weise die Vielfalt der Partitur eindrücklicher zu vergegenwärtigen?

FWM Jedes Werk besitzt eine vom Komponisten geschaffene Architektur, die unbedingt gewahrt bleiben muss und in der alles aufeinander bezogen ist. Herbert von Karajan sprach in diesem Zusammenhang von der notwendigen Vogelperspektive, vom alles überschauenden Blick. Es wäre verfehlt, wenn man nach dem Motto aus Goethes Faust – »Verweile doch, du bist so schön« – nur von Moment zu Moment wechselte und dabei das große Ganze aus den Augen verliert. Wenn ich zum Beispiel ununterbrochen gewaltige Rubati oder Ritardandi mache und dadurch die Form ausfranse, nur um in einzelnen Passagen zu baden, können diese paar Takte im Augenblick jeweils sehr wirkungsvoll sein – im Gesamten stellt sich aber sehr bald unweigerlich das Gefühl der Abgegriffenheit und Langeweile ein. So etwas hat wenig mit dem Kunstwerk, aber viel mit der Selbstverliebtheit des Interpreten zu tun. Ich kann sehr wohl Nebenstimmen hervorholen oder harmonische Strukturen offenlegen, aber nicht durch die Ausbeulung der Form, sondern beispielsweise durch gezielte Klangfarbenmischungen.

Wenn man von Klangfarbenmischungen spricht, kommt man in unserem Fall sehr rasch zum Staatsopernorchester und dessen unverwechselbaren Klang, der im Wesentlichen von der Akustik der Staatsoper und des Musikvereins geprägt wurde. Ergibt dieser automatisch eine Art Wiener Ring-Interpretation?

FWM Denkt man an den geradezu süchtig machenden Klang der Musik Wagners, verwundert es kaum, dass Friedrich Nietzsche diese einmal als Nervengift bezeichnet hat. Natürlich ist daher der Orchesterklang, den Wagner im Laufe des *Rings* – und ganz besonders in der *Götterdämmerung* – immer deutlicher zu einem der Hauptakteure macht, ganz essenziell für die Interpretation. Und in Wien kommt die besondere Tradition dieses unbestritten großartigsten Opernorchesters der Welt hinzu: Wir beide haben noch den ehemaligen Konzertmeister Walter Barylli erlebt, der wiederum Arnold Rosé erlebt hat, der unter Mahler gespielt hat und dessen Kollegen noch unter Wagner musizieren durften. Das ist eine nur kurze, wenig gliedrige Generationenkette, die unter anderem auch unterstreicht, dass dieser süße Wiener Geigenklang schon zu Wagners Lebzeiten genau in dieser Form existiert hat. Wir haben also in der Wiener Staatsoper tatsächlich eine Art Originalklang-Ensemble im Graben, wenn wir Wagner spielen – genauso wie im Fall von Richard Strauss, Johann Strauß, Gustav Mahler, Anton Bruckner usw.

Welcher Teil des Rings ist hinsichtlich der Interpretation am herausforderndsten?

FWM Im gesamten *Ring: Das Rheingold*. Prinzipiell aber alle dialogischen Stellen, dort, wo viel »geredet« wird. Die musikalischen Hits, wie die *Winterstürme* in der *Walküre*, den *Trauermarsch* in der *Götterdämmerung* kann man nahezu nicht zugrunde richten. Die dialogischen Stellen hingegen sehr wohl. Wenn die nicht wirklich gut gemacht sind, dämmt das Publikum ganz sicher sehr schnell weg. Auch da geht es darum, dass man die Wellenbewegungen der quasi rezitativen Stellen im Gesamten erfasst, das Konzept des Komponisten verinnerlicht und nicht nur versucht, sich von Satz zu Satz oder von Takt zu Takt weiterzukämpfen.

Bleiben wir bei den dialogischen Stellen: Das Rheingold haben Sie einmal sogar als richtiges Konversationsstück bezeichnet. Warum hat Wagner gerade in diesem ersten Teil diese Form angewandt?

FWM Wenn man sich die Partitur genauer ansieht, merkt man, wie ausgedünnt der Orchesterpart im *Rheingold* eigentlich ist. Der Grund dafür ist, dass Wagner im gesamten Stück einen großen Wert auf das Wort legt, da er den Zuhörer in das Geschehen, in die Welt seines *Nibelungenrings* einführen will. Eine große Zahl an Erklärungen, die für das weitere Verständnis der Tetralogie notwendig sind, werden daher hier, in diesem Werk getätigt. Nicht umsonst nennt er den ersten Teil des Rings »Vorabend« und nicht »Oper«. In der *Walküre* – in meinen Augen von der Gattung her das Liebesdrama innerhalb der Tetralogie – beginnt er zwar nach dem einleitenden Sturm im ersten Akt ebenfalls in einem vergleichbaren Konversationston, verlässt diesen aber bald wieder. Es fällt außerdem auch auf, dass es im *Rheingold* wesentlich weniger symphonische Abschnitte gibt als in den drei nachfolgenden Stücken. Die Zwischenspiele sind sehr kurz gehalten und dienen lediglich als Verwandlungsmusiken. In der *Götterdämmerung* beispielsweise sieht die Sache ganz anders aus, dort wird auch in den rein orchestralen Teilen etwas erzählt – denken wir etwa an *Siegfrieds Rheinfahrt* oder den *Trauermarsch*.

Wovon kann es abhängen, welchen Gegenständen, Ideen etc. Wagner Leitmotive zugeordnet hat?

FWM Es geht nur um die Geschichte, die Wagner zeigen und behandeln will, nur die muss schlüssig, auch musikalisch schlüssig, erzählt werden. Das, was ihm wirklich wichtig war, wird gesagt, andere Dinge hingegen spielen einfach keine Rolle. Er muss nicht auch noch den dritten Baum von links mit einem Motiv bedenken: denn dieser hat keine Bedeutung!

Die Walküre wirkt szenisch in vielen Elementen – trotz riesiger Orchesterbesetzung –ammerspielhaft. Wie geht man mit dieser Spannung zwischen Orchesterbesetzung und szenischer Gestaltung um?

FWM Zunächst gilt es zu erkennen, worum es gerade geht. Eine re-
zitatивische Stelle ist eine rezitatивische Stelle, wenn da das
Orchester zu stark »draufdrückt«, verliert sie einfach ihren Sinn. Aber auch
in den reichhaltiger instrumentierten Teilen gibt es Unterschiede. Etwa
Passagen, die fast impressionistisch gestaltet sind, in denen vieles auf Clau-
de Debussy vorausweist. In der *Todesverkündigung*, wenn Brünnhilde von
den Wunschmädchen singt, muss es zum Beispiel ganz leicht klingen. Wenn
der Dirigent das weiß, behandelt er sie entsprechend. Dann gibt es die üp-
pigeren Stellen – ganz klar etwa der *Walkürenritt* –, die gänzlich anders
gestaltet werden. Wichtig ist, Richard Wagner zu folgen, zu beachten, ob
er mehr auf den Dichter, auf den Komponisten, in die Zukunft oder in die
Gegenwart schaut; auf diese Blickrichtungen, sowohl vom Dichterischen
als auch vom Musikalischen her, kommt es an! So kann der Dirigent genau
dosieren, ob das Orchester als Begleitung oder als Untermalung einer Ge-
sangslinie eingesetzt wird, oder ob es sogar die psychologische Deutung
einer Szene übernimmt.

*Rheingold ist das Konversationsstück, Walküre das Liebesdrama.
Kann man auch Siegfried zuordnen?*

FWM Natürlich, denn Richard Wagner schreibt auch in einer An-
merkung, dass das Ganze wie eine komische Oper klingen soll.
Also *Siegfried* ist schon – zumindest zu einem Teil – das Lustspiel im *Ring*,
das Scherzo.

*Und die ernste Wanderer-Erda-Szene am Beginn des dritten Auf-
zugs?*

FWM Diese Szene schafft einen Gegenpol. Denn in jeder Komödie ist
auch das Element der Tragödie ganz wichtig. Gerade dieser Kon-
trast macht die komischen Aspekte insgesamt unterhaltsamer.

*Merkt man das Komische auch in der Musik? Oder anders gefragt:
Gibt es Humor in der Musik?*

FWM Unbedingt! Wenn Sie das *Lebenslust-Motiv* hernehmen, das im-
mer wieder in den verschiedensten Formen vorkommt, oder die
Stelle, an der Siegfried Mimes Wesen beschreibt: das ist ja alles humoristisch!

Und wenn beide – Siegfried und Mime – zum Lachen anfangen, dann ist in der Musik sehr, sehr viel Humor drinnen.

Der Götterdämmerung wurde von mehreren Kritikern, im Speziellen von Eduard Hanslick, vorgeworfen, dass sie vom musikalischen Material her nichts Neues mehr bringt. Wie weit ist dieser Einwand berechtigt?

FWM Wir wissen, dass Eduard Hanslick oft Unrecht hatte – wie auch in diesem Fall. Natürlich wäre man – wenn man nur das reine musikalische Material nimmt und alle Motive des gesamten *Ring* hintereinander stellt – in drei Minuten fertig. Aber darum geht es ja nicht. Sondern darum, dass Wagner aus diesen einzelnen Motiven, aus ihrer Veränderung sowie deren Beziehung zueinander ein komplexes Nervengeflecht aufgebaut hat. In dieser Verarbeitung und Weiterentwicklung liegt das Faszinierende.

Mozart, Verdi sind bekannt dafür, alle ihre Bühnencharaktere zu lieben – so wie dies schon Shakespeare tat. Bei diesen dreien gibt es daher keine Parteinahme und keine Verurteilung einzelner Figuren. Wagner scheint mir einen anderen Weg zu gehen: Eine viel schwärzere, fahlere, unfrohere Musik beispielsweise als die Unterredung Hagen-Alberich in der Götterdämmerung gibt es fast nicht, und der Tritonus in Hagens »Zurück vom Ring« sagt ja wiederum etwas Wertendes über die Figur aus.

FWM Ich glaube, Wagner liebte zuallererst sich selbst. (*lacht*) Nein, im Ernst: Man muss bei Wagner differenzieren: Im *Ring*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Holländer* haben wir es mehr oder weniger mit mythologischen Figuren zu tun, die symbolhaft für etwas stehen. Da ist sein persönlicher Bezug ein anderer als in den *Meistersingern*, in denen Personen aus Fleisch und Blut auftreten. Diese liebt Wagner sehr wohl – zumal er sich in Hans Sachs und Walther von Stolzing wiederfindet. Aber er liebt auch das Evchen. Beim antisemitisch gezeichneten Beckmesser sieht die Sache dann allerdings wieder anders aus...

Im gesamten Ring weisen Wotan und Brünnhilde die größte Entwicklung auf. Ist dieses Reifen musikalisch ebenfalls nachvollziehbar?

FWM Rein von der Tessitura her entwickelt sich Wotan vom *Rheingold* bis zum *Siegfried* in die Höhe, ist also zum Schluss deutlich eher Bariton als zu Beginn. Grundsätzlich wirkt er im *Rheingold* noch richtiggehend selbstbewusst, was auch durch seine Redefreudigkeit unterstrichen wird. Je

weiter die Geschichte aber voranschreitet, desto zielloser und verschlossener scheint er zu werden. Im *Siegfried* ist er als Wanderer – und das ist ja genau genommen auch keine Bezeichnung für einen Gott – einer, der sich im Prozess des Loslassens übt. Schauen Sie die Musik in dem Moment an, in dem er als Wanderer zum ersten Mal auf die Bühne kommt: sie hat etwas Stoisches, etwas sehr Schönes, ist nicht mehr so direkt materiell, zupackend wie in der *Walküre* oder im *Rheingold*. Ich finde es also sehr bezeichnend, dass er in der *Götterdämmerung* gar nicht mehr auftaucht. Bei der Brünnhilde geschieht interessanterweise vokal eine gegenläufige Entwicklung, die mit der charakterlichen Wandlung von der Schlachten-Heldin zum opferbereiten, liebenden Menschen Hand in Hand geht. Schmettert sie in der *Walküre* noch ihre hohen Hs und Cs heraus, so erinnert ihr Schlussgesang in der *Götterdämmerung* vom Ausdruck her an den Liebestod in *Tristan und Isolde*.

Rein musikalisch sind die Meistersinger und Tristan gewissermaßen zwei Antithesen, die als Synthese dann Parsifal ergeben? Wo liegt der Ring in diesem Spannungsfeld?

FWM Mit dem *Ring* hat Wagner versucht, die Welt zu ergründen, im Modell zu erklären – und das über eine geradezu privat entwickelte, oder zumindest weiterentwickelte Mythologie. Wir haben also einen ganz eigenen Kosmos vor uns, der weit abseits von der Trias *Tristan-Meistersinger-Parsifal* liegt.

Aber ist Parsifal inhaltlich nicht genau jener Held, der im Ring fehlt? Der Held, der aus eigener Erkenntnis heraus das Erlösende vollbringt, der Held, von dem Wotan in der Walküre träumt?

FWM Ich würde insofern dagegenhalten, als die sogenannte »Erlösung« im *Parsifal* letztlich in drei Minuten abgehandelt wird. So intensiv beschäftigt Wagner dieses Thema in seinem letzten Bühnenwerk gar nicht mehr. Im *Ring* zeigt er hingegen ein echtes Weltentheater, das nicht umsonst gern mit Goethes *Faust* verglichen wird. Ein Weltentheater, bei dem es im letzten Teil, in der *Götterdämmerung*, schließlich um ein großes Abschiednehmen geht. Aber wovon Abschied genommen wird, ist eigentlich nicht ganz klar. Wir wissen jedenfalls, dass Wagner nach einer Vorlesung des *Ring* in Zürich auf die Frage, was das Ganze denn soll, die Antwort »Das weiß ich auch nicht« gegeben haben soll. Vielleicht ist der *Nibelungenring* unbewusst Wagners Abschiednehmen von der Utopie, dass es die Menschen einst besser machen werden als die Götter, die ja kolossal in ihrem Weltenentwurf scheitern.

→ *Dieses Interview ist eine Kompilation aus Gesprächen, die Oliver Láng und Andreas Láng mit Franz Welser-Möst zwischen 2007 und 2023 geführt haben.*

→
KS Nina Stemme
als Sieglinde,
Die Walküre
(2007)

