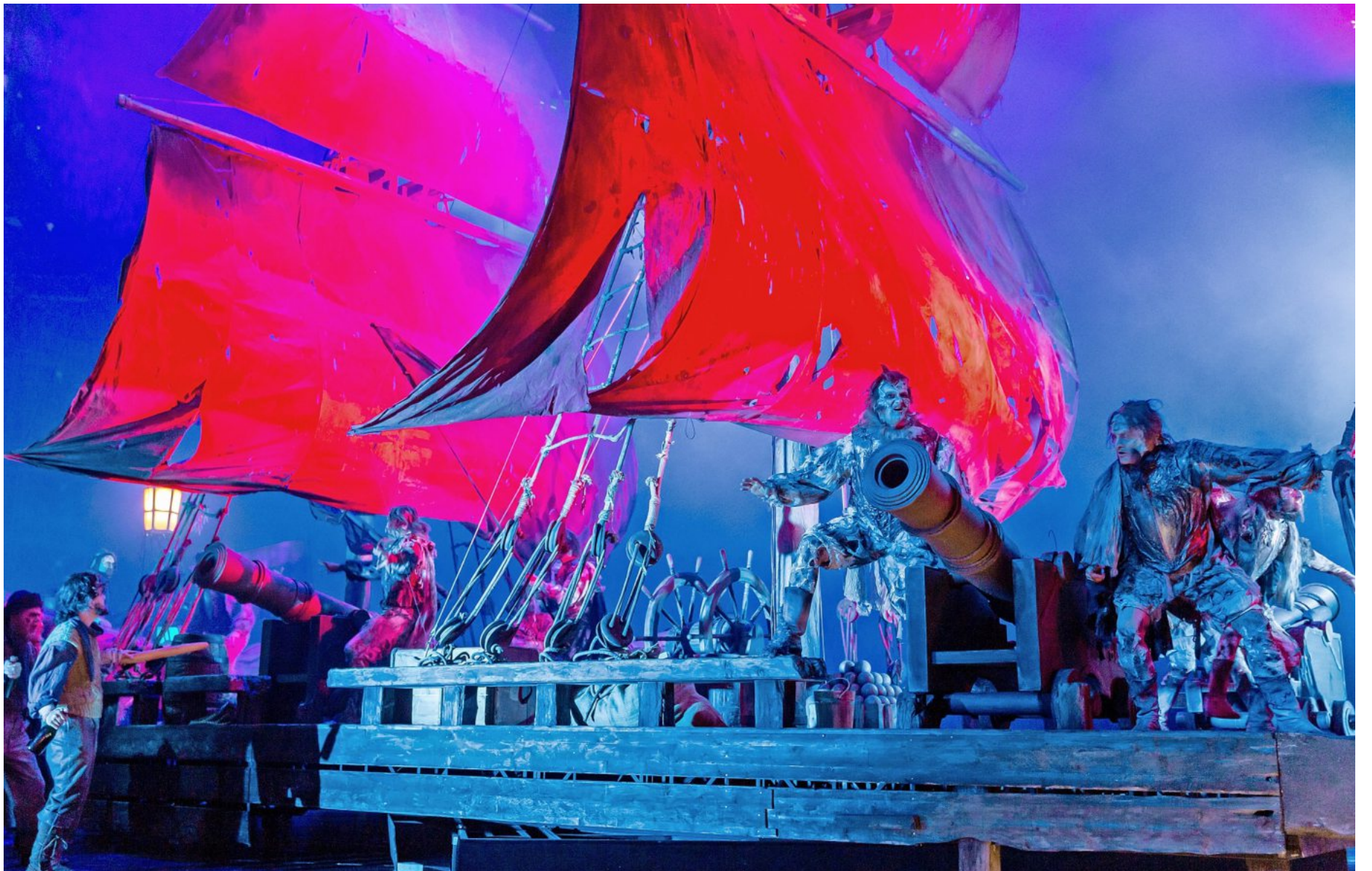


Klang der kleinsten Klinke

Die Oper Leipzig zeigt alle Bühnenwerke von Richard Wagner. Der Librettologe Albert Gier spricht über Wagners Texte und deren ureigenes Deutsch.



Steigen die Untoten von Bord, verstummt jedes „Jollohohel!“. Richard Wagners „Der fliegende Holländer“ an der Oper Leipzig – wieder am 25. Juni zu sehen.

Foto Tom Schulze

Richard Wagners Bühnen-Erstling „Die Feen“ am 20. Juni, sein „Parsifal“ am 14. Juli – zwischen diesen Eckdaten wird sich Leipzigs „Wagner-Marathon“ bewegen: alle dreizehn Wagner-Opern hintereinander in jenen Inszenierungen, die die dortige Oper mit ihrem dirigierenden Intendanten Ulf Schirmer seit über fünfzehn Jahren Stück für Stück aufgestockt hat, bis sie nun erstmals komplett erklingen können. Auch die drei vom Bayreuther Kanon ausgeschlossenen Frühwerke werden dabei sein. Zu dem außergewöhnlichen Festival gehört ein umfangreiches Rahmenprogramm, das sich zu guten Teilen in der Alten Nikolaischule abspielt, wo Wagner zwischen 1828 und 1830 das Gymnasium besuchte. An diesem einzigen authentisch erhaltenen Wagner-Ort seiner Geburtsstadt gibt es nun eine Dauerausstellung zu seinen Jugendjahren sowie Diskussionen, Lesungen und Konzerte. Dabei ist auch Albert Gier zur Stelle. Als Romanistik-Professor in Heidelberg, Frankfurt am Main und Bamberg, 32 Jahre lang seit 1984, hat er sich über Jahrzehnte hin auch intensiv mit der Librettologie, der Wissenschaft von Opern- und Operntexten, befasst – und um den sächsischen Musikrevolutionär Wagner kommt man bei solch einem Fachgebiet natürlich nicht herum. F.A.Z.

Herr Gier, selbst Wagner-Freaks, die den Klängen des „Meisters“ auch heutzutage noch verzückt lauschen, haben mit seinen Texten, die er sich ja von Beginn an selbst schrieb, manchmal Probleme. Die Rheintöchter am Beginn der „Nibelungen“-Tetralogie – „Wallala weiala weiala!“ und Ähnliches – scheinen manchem sogar satirisch verdächtig...

Jaja, ich weiß schon. Und später dann Fafner, wenn der fordert, dass man die „Klinke verklemt“. Aber wenn Sie der Sache nachgehen, sehen Sie, dass das

Wort – es steht für eine enge Ritze oder Spalte und kommt übrigens auch schon in einer der Shakespeare-Verdeutschungen August Wilhelm Schlegels vor – gerade im Sächsischen ganz gebräuchlich war.

Aber Wagner wollte doch keine sächsische Mundartdichtung liefern!

Nein, es ging ihm um ein archaisierendes Deutsch, das sich seinen zeitlich weit zurückliegenden, gar ins Mythische reichenden Bühnenhandlungen fügen sollte. Die ersten Anregungen dazu erhielt er erstaunlicherweise im fernen Paris. Sie kamen von dem Philologen Samuel Lehrs, der sich als Privatlehrer und Übersetzer an der Seine niedergelassen hatte und zwischen 1839 und '42 den verzweifelt um eine gesicherte Existenz ringenden Wagner zuerst auf jenen mittelhochdeutschen Sagenkreis hinwies, aus dem dann „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und alles Folgende erwachsen sollten.

Beide hätten sich doch denken können, dass die damalige Opernhauptstadt Paris nicht gerade sehnsüchtig auf deutschsprachige Musikbühnendichtungen wartete?

Wagners Intentionen waren ja zunächst auch ganz andere: Er träumte letztlich von der Grand Opéra. Deswegen suchte er schon aus der Ferne, dann in der Stadt selbst Kontakt zu Giacomo Meyerbeer und zum „Weltlibrettisten“ Eugène Scribe, der nicht nur für Meyerbeer, sondern auch für Rossini, Donizetti, später sogar noch für Verdi und Offenbach schrieb. Ihm schickte er die Entwürfe zum „Rienzi“ und „Holländer“, woraus Scribe ihm französische Libretti hätte bauen sollen. Doch der machte für den völlig unbekanntem Deutschen keinen Finger krumm. Wie andererseits sein Verhältnis zu Meyerbeer regredierte, der ihn ja wirklich zu fördern versuchte.

Da gibt es mehr als nur eine Ursache, unter anderem Wagners ständige Anpumpversuche, und es bleibt trotzdem schwer erklärbar.

Als Wagner dann mit der Kapellmeisterstelle in Dresden Paris hinter sich lassen konnte, griff er nicht nur Lehrs thematische Anregungen auf, sondern ging noch einen Schritt weiter, baute sich sozusagen sein höchststeigendes Deutsch...

... und hinterlegte das mit seiner Schrift „Oper und Drama“, die 1852 erschien. Dort wird der Stabreim als die „urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache“ beschworen. Praktisch hatte er sich daran schon seit 1848 versucht – erstmals im Libretto für die „Götterdämmerung“; die vier Teile der „Ring“-Tetralogie entstanden ja textlich von hinten nach vorn.

Wie kam er dazu? Waren das noch Nachwirkungen der französischen Jahre?

Nein, dafür gibt es keine Indizien. Aber ihm mögen – sprachtechnisch, nicht inhaltlich! – Negativbeispiele wie das Libretto für Beethovens „Fidelio“ mit seiner langweilig-plumpen Endreimerei vorgeschwebt haben. Das Italienische etwa hat da einfach elegantere Möglichkeiten, und das war Wagner klar. So könnte die Stabreimerei auch eine Art Ausweichbewegung gewesen sein; außerdem hat sie aber tatsächlich, wie das in „Oper und Drama“ steht, eine Art elementarer Volksnähe – beispielsweise in Wendungen wie „Glück und Glas“, „Haus und Hof“ und ähnlichen, die wir immer noch spontan gebrauchen.

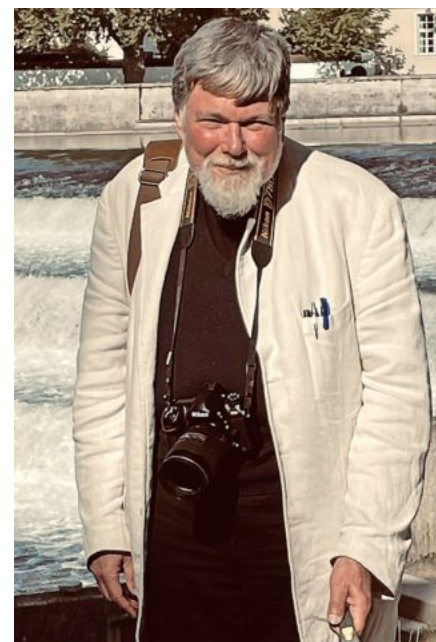
Doch blieben solche Alliterationen als Stilmittel in der „hohen“ Dichtung eine Ausnahme – selbst bei Hans Sachs, den Wagner zum Opernhelden machte.

Ja, in der deutschen Sprachentwicklung hatte sich schon im neunten Jahrhundert der Endreim durchgesetzt, es gab nur ganz wenige stabgereimte Überlieferun-

gen wie das Hildebrandslied. Jenes stabreimende germanische Pantheon, das Wagner suchte, fand sich eher im skandinavischen Raum, vor allem in Island mit seinen Sagas, Götter- und Heldenliedern.

Wobei ich mir Wagners Isländisch als eher mangelhaft vorstelle.

Er sprach ja sowieso keine Fremdsprache perfekt, auch nicht Französisch, womit er noch am geläufigsten umging. Da muss-



Albert Gier

Foto Christiane Meise

ten, sofern anwesend, oft die Frauen helfen, Cosima oder Judith Gautier. Lesend kam er auch mit Englisch und Italienisch zurecht, doch als er einmal in Neapel die Oper besuchte und dort mit örtlichen Honoratioren zusammentraf, wich er wieder ins Französische aus. Was aber nun das Isländische angeht: Um solche alten Quellen, die bis dahin oft nur hand-

schriftlich überliefert worden waren, gab es gerade in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts intensive philologische Bemühungen. Sie wurden ediert, gedruckt und gegebenenfalls auch aus den nordischen Sprachen ins Deutsche übertragen. Wagner besaß eine umfangreiche Bibliothek mit solchen Bänden; er wusste also schon ganz gut Bescheid.

Sind womöglich auch die manchmal sehr geduldsfordernden Längen seiner Libretti und Vertonungen ein Echo dieser heidnischen und frühchristlichen Überlieferungen mit ihrem anderen Zeitgefühl?

Also erst einmal: Er war, darin stimmen alle Zeitgenossen überein, ein immenser Theaterpraktiker, und wenn er dem Publikum fünf Stunden am Stück vorsetzte, dann wollte er das so und traute sich zu, dass es funktionieren würde.

Auch bei seinen überdimensionalen Monologen, Wotan in der „Walküre“, Gurnemanz im „Parsifal“?

Dafür gab es ein Muster in den griechischen Tragödien, an denen er sich ja dramaturgisch ähnlich stark orientierte wie an Shakespeare. Das waren dort die – meist auch recht ausführlichen – Botenberichte: Erzählungen über Geschehnisse, die man nicht direkt auf der Bühne sieht. Das spart trotz aller Länge nicht nur Zeit, sondern oft auch schwierige bis peinliche szenische Darstellungen – obwohl etwa Klingsors Selbstkastration, von der Gurnemanz erzählt, für manche aktuellen Regisseure vielleicht geradezu ein Lustgegenstand wäre. Doch bei Wagner kommt noch eine weitere Dimension hinzu. Wotan berichtet in seinem Walküren-Monolog ja großenteils Geschehnisse, die die Zuschauer schon aus dem „Rheingold“ kannten oder kennen konnten – doch er ordnet sie nun einer Philosophie unter, gibt ihnen sozusagen einen höheren Sinn; und sich selbst als Komponisten gab Wagner in solchen Passagen

nebenbei Gelegenheit, einmal mehr das grandiose Geflecht seiner Leitmotivtechnik vorzuführen.

Wagner als genialer Leitmotiviker, Wagner als Schopenhauer-Adept: Das sind alles Komponenten seines Lebenswerkes, auf die sich auch skeptischere Geister verständigen können. Aber alles in allem: Stehen seine Libretti auch für sich? Würsten wir heute noch etwas von diesen umfangreichen Textbüchern ohne die zugehörige Musik?

Das ist ganz schwer zu sagen, weil wir sie ja im Normalfall gar nicht mehr ohne diese Klänge denken können. Ihm selbst waren sie sehr wichtig, was wiederum in „Oper und Drama“ nachzulesen ist, wo er die Worte mit dem „männlichen“ Verstand, die Töne mit dem „weiblichen“ Gefühl assoziiert; im Musikdrama kommen sie zueinander, indem der Text die Musik befruchtet – quasi eine „Gefühlwerdung“ des Verstandes. Auf der praktischen Ebene hat Wagner seine Libretti durchaus auch separat drucken und auf den Markt bringen lassen, aber das würde man heute vielleicht unter der Kategorie „Werbeausgaben“ verbuchen. Indirekt spricht für ihre Qualität zumindest, dass alle Kollegen, die sich in seinem Gefolge ebenfalls an Stabreimtexten versuchten, damit Schiffbruch erlitten. Insofern war er nicht nur ein Neuerer, sondern blieb auch ein Unikat.

Ist Ihnen nach Ihrer jahrzehntelangen Beschäftigung mit Wagner einer seiner Verse besonders ans Herz gewachsen?

Nicht unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Höhe, aber unter dem der Lebensnähe fällt mir ziemlich häufig Mimes Eröffnungssentenz im „Siegfried“ ein: „Zwangvolle Plage! Müh ohne Zweck!“ – Vielleicht nicht schön, aber doch von zeitloser Gültigkeit, oder?

Das Gespräch führte Gerald Felber.

