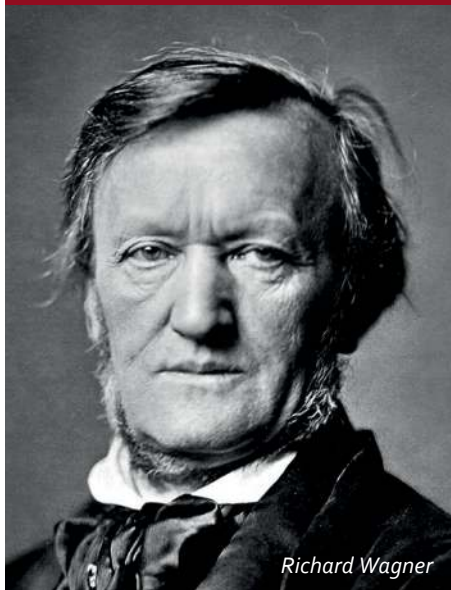
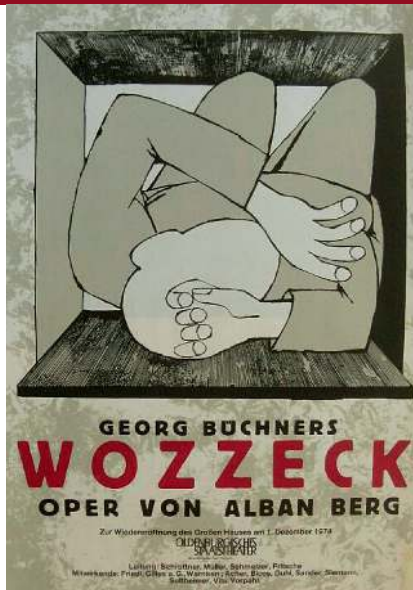


VARIANTENREICH



Richard Wagner



Von Jochen Wehner

»Funktion der Militärorchester in der musikalischen Architektur von Opernpartituren des 19. und 20. Jahrhunderts« lautete ein Vortrag, den der Autor hielt. In bislang drei Teilen blickten wir nach Italien, nach Frankreich und auf die Wirkung der russischen Militärmusik in der romantischen Opernwelt. Im aktuellen geht es um die Werke deutscher bzw. österreichischer Tonsetzer.

FUNKTION DER MILITÄRORCHESTER IN DER MUSIKALISCHEN ARCHITEKTUR VON OPERNPARTITUREN

Deutsche Tonsetzer unterscheiden sich im Einsatz von Bühnenmusiken nicht wesentlich von denen anderer Länder; höchstens in der Instrumentation. Eine Ausnahme bildet Richard Wagner (1813 bis 1883), der in seiner letzten Lebensperiode ein Musik-Theater nach seinen persönlichen Klangvorstellungen bauen ließ: das nur für seine Bühnenwerke konzipierte Festspielhaus Bayreuth. Zu Beginn seiner ersten Kompositionsphasen gab es dieses Festspielhaus auf dem Grünen Hügel noch nicht. Trotzdem hatte er auf der Basis seiner Libretti umfangreiche Ideen für die akustischen, aber auch visuellen Wirkungen seiner Sujets.

1842 findet die Premiere der Oper »Rienzi« in Dresden statt, es folgen weitere Aufführungen in Riga und auch in Paris. Im Finale des dritten Akts wird Rienzi auf einem öffentlichen Platz vor dem Lateran in Rom zum Volkstribun ausgerufen. Auch von der Kirche bekommt er Unterstützung im Kampf gegen den machtbesessenen Adel. Ein Bühnenorchester auf dem Theater hinter der Szene, bestehend aus zwölf Trompeten (in Es, hoch As, B), sieben Posaunen, vier Basstuben, zehn (sechs) kleinen Trommeln, vier (zwei) Rührtrommeln und Röh-

renglocken, wird hier als Symbol der Macht eingebracht. Eine andere (originale) Version sieht zusätzlich vier Piccolo-Flöten, vier Es-Klarinetten und acht C-Klarinetten vor (Blech und Schlagwerk wie oben).

Besagtes Finale beginnt mit der totalen Eigenständigkeit dieser Besetzung(en), bevor das Theaterorchester einsetzt. Es kommt zu einem bemerkenswerten Wechselspiel der Klangkörper.

In der darauffolgenden Oper »Tannhäuser« (1845) notiert Wagner im »Einzug der Gäste auf der Wartburg« zwölf Trompeten in H (zunächst drei, später sechs, nochmals später neun und am Schluss zwölf). Die dreistimmige bekannte Fanfare ist gekoppelt an den jeweiligen Auftritt eines Grafen mit Gefolge. Das immer wiederkehrende viertaktige Motiv erscheint durch die wachsenden Verdopplungen als unaufhaltsames Crescendo beim Einzug in den Pallas. Diese Form der Bühnentrompeten, nämlich in gleicher Stimmung, hatten wir als Beispiel bereits in Verdis Oper »Othello«.

Eine Besonderheit der Postierung von Bühnenmusik fordert der Komponist im »Tannhäuser« in der Pariser Fassung des

»Venusberges«. Je ein Bläserensemble von drei Flöten, zwei Oboen, drei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern und Schlagzeug ist links und rechts unter der Bühne aufgestellt, sodass für den Zuhörer im Theatersaal ein nicht nachvollziehbarer Effekt der akustischen Turbulenzen entsteht, quasi die Kopflosigkeit Tannhäusers im Venusberg darstellend.

Von speziellem Reiz ist die Jagdszene im Finale des ersten Akts. Zwölf Hörner sind in drei Gruppen hinter der Szene verteilt: Hörner in C der Bühne am nächsten, Hörner in F etwas tiefer im Bühnenraum und Hörner in Es am entferntesten. Später versammelt sich der ganze Jagdtross des Landgrafen mit den Falkenträgern. Alle zwölf Hörner blasen nun zusammen an einem Ort und kulminieren im Schmetterten gekoppelt mit Rüdengebüll. Ein kurzes Nachspiel im Hauptorchester beschließt den Akt (Notenbeispiel 1).

In der Oper »Lohengrin« (1850) haben wir ebenfalls ein enormes Aufgebot an Bühnenmusik. Im Vorspiel zum Duett von Ortrud und Friedrich von Telramund und im zweiten Akt erklingt düstere Musik, die eine dramaturgische Wende in der Kompo-

Notenbeispiel 1: Die Jagdszene im Finale des ersten Akts

sition ankündigt. Erstmals erklingt das bekannte Motiv »Nie sollst du mich befragen!« Das Bild spielt auf der Burg von Antwerpen. Die Fenster des Pallas sind hell erleuchtet; man hört aus ihm jubelnde Musik in Vorfreude auf die Hochzeit von Elsa und Lohengrin.

Das ist wieder ein Musterbeispiel für zwei simultan verlaufende Szenen. Es ist Nacht.

Auf den Stufen zur Münsterpforte beschließen die beiden Protagonisten Ortrud und Friedrich den teuflischen Plan ihrer Rache. Aus der Entfernung hört man als Kontrast eben diese strahlende Musik mit einem Bläserensemble von Piccolo-Flöte, drei Oboen, drei Klarinetten, drei Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Timpani und Becken, das grandiose Fest ankündigend (Notenbeispiel 2).

Viel später, beim Eintritt in das Münster (der König führt das Brautpaar, die Edlen, Frauen und Männer folgen ihnen), ertönt neben der Orgel und dem Orchester ein Klangrausch von zehn Bühnentrompeten, die auf dem Turm rechts (Signale dreistimmig), auf dem Söller links (Signale dreistimmig) und vor dem Pallas die Königsfanfare (vierstimmig) im glanzvollen C-Dur erklingen lassen. Ein Aktschluss von fulminanter Wirkung! Niemand ahnt, dass diese so beliebte Musik des Brautzuges »Treulich geführt...« aus vorliegender Oper nach dem furiosen Vorspiel zum dritten Akt original hinter der Bühne vonstatten geht. Der dazugehörige Chor, die gleiche Musik singend, tritt langsam auf, vor dem Brautpaar eine Art Gratulationscours feiernd, und entfernt sich wieder. Das Bühnenorchester besteht aus drei Flöten, vier Hörnern, zwei Oboen, zwei Trompeten, zwei Klarinetten, drei Fagotten, Triangel und Harfe.

Das Vorspiel der dritten Szene stellt wahrlich ein militärisches Aufgebot dar – die sogenannte »Reitermusik«. Über einer pausenlosen Triolen-Motorik im Unisono in allen Streichern treten in der Aue am Ufer der Schelde nahe der Burg von Antwerpen in kurzen Abständen die einzelnen Grafen

Notenbeispiel 2: Das Fest wird angekündigt

Notenbeispiel 3: Jedes Heer hat seinen signifikanten Ruf

Notenbeispiel 4: Ein mystischer Effekt in Form einer Rotation metallischer Schläge entsteht

mit ihren Heergefolgen auf. Jedes Heer hat seinen signifikanten Ruf; hier jeweils zweistimmige Trompetensignale. Zwölf Trompeten in je anderer Stimmung – natürlich hinter der Szene – verdichten sich durch zunehmende musikalische Überlagerungen, bis zum Schluss König Heinrich durch das Motiv des Kampfrufes, geblasen durch die »Heerhornbläser« (vier Trompeten), angekündigt und begrüßt wird (Notenbeispiel 3).

Musikalisch gesehen ist es ein Fest der Klänge, wenn man davon ausgeht, dass die Motive der einzelnen Heere aus vier verschiedenen Richtungen geblasen werden, bevor sie dann über einem Wirbel von Rührtrommeln einen gemeinsamen Treffpunkt erreicht haben. Bei aller eventuell vorhandenen Fantasie des Publikums lassen sich diese räumlichen Dimensionen ohne den zusätzlichen Trompetenchor (im Orchester sind natürlich auch Trompeten besetzt) nicht annähernd darstellen.

Um die Vielfalt akustischer Wirkungen auf, unter und hinter der Bühne zu kompletieren, sei auf die »Reise« Wotans und Loges in das unterirdische Reich Niebelheim im »Rheingold« hingewiesen, das einen Aufwand von 18 Schlagzeugern erfordert. Durch Wagners wohlgedachte Aufstellung der kleinen, größeren und ganz großen Ambosse: rechts, links und im Hintergrund der Szenerie entsteht ein mystischer Effekt in Form einer Rotation metallischer Schläge auf diese Instrumente (Notenbeispiel 4).

Zum Abschluss der Reihe interessanter Beispiele sei von einem genialen Einfall eines österreichischen Komponisten des 20. Jahrhunderts berichtet.

Alban Berg (1885 bis 1935) besetzt in seiner Oper »Wozzeck« (1925) neben anderer Bühnenmusik eine Militärkapelle: eine Piccolo-Flöte, zwei Hörner, zwei große Flöten, zwei Trompeten, zwei Oboen, drei Posauern, zwei Es-Klarinetten, zwei Fagotte, eine Kontrabasstuba und Schlagzeug. Diese dritte Szene zwischen Marie und Margret – bei der Marie mit ihrem Kind an einem geöffneten Fenster zu sehen ist, Margret auf der Straße keifend – wird am Anfang mit der Bühnenmusik unterlegt. Dieses Militärorchester unter der Leitung des Tambourmajors wird wahrnehmbar aus der Entfernung, noch unter einer zarten Streicherligatur über impressionistischen Bassfiguren. Die sich nähernde Musikkapelle nimmt immer komplettere Konturen an, ein bekanntes Soldatenlied aufnehmend. Der szenische Effekt ist eine vermutlich täglich sich wiederholende Koketterie zwischen Marie und dem Tambourmajor, der auch der Dame geneigt scheint.

Der sich zuspitzende Streit zwischen der Nachbarin Margret und Marie lässt Letztere das Fenster mit Wucht zuschlagen, so dass das Opernpublikum die Militärmusik nicht mehr wahrnehmen kann, das Orchester im Graben und die fortlaufende Handlung unterbricht quasi die Garnisonsmusik. Die im großen Crescendo angelegte Militärmusik erweckt beim Zuhörer das Bild

vorbeiziehender Soldaten. Eine andere instrumentale Variante schließt sich a priori aus!

Resümee

Die Vorstellung der Komponisten, ein Szenarium auf der Bühne oder im ganzen Bühnenraum zu kreieren, hat auch die Fantasie der Textdichter angeregt, zum Teil avancierte Arrangements zu erfinden. Die erwähnten Simultanszenen sind dabei das Wirkungsvollste; vor allem dann, wenn die Textvorlage beider parallel laufender Handlungen diametrale Aussagen beinhaltet.

Die Praxis des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert, vorhandene Klangkörper von außerhalb zu engagieren, hatte auch inhaltliche Gründe. Warum sollten zum Beispiel in historischen Sujets, die gerne als Grundlage für Opernlibretti verwendet wurden, nicht Militärorchester in ihrer eigenen Funktion zum Einsatz kommen?

Viele Beispiele zeigen, dass die Kombination von Theater mit Blasorchestern eine gelungene Bereicherung in der Welt der Oper darstellt. Umso bedauerlicher, dass heutzutage aus rein ökonomischen Gründen diese Effekte an den meisten Häusern ausgespart oder zumindest stark reduziert werden. Der Ersatz durch Tonbandeinspielungen ist schon aus Gründen eines präzisen Zusammenspiels nicht zu begrüßen. Außerdem ist es nicht in allen Fällen durchführbar, wenn etwa der Dialog zwischen den Orchestern in kurzen Motivfolgen vorgesehen ist. An großen Opernhäusern hat sich zum Glück die originale Aufführungspraxis noch erhalten. Die hauseigenen Orchester sind im Verlauf der letzten Jahrzehnte so ausgestattet, dass die Bühnenmusiken aus dem eigenen Musikerpotenzial zu besetzen sind.

In Großstädten werden auch Studenten von Musikhochschulen verpflichtet, die dann durch den theatereigenen Bühnenmusik-Dirigenten geleitet werden. Es bleibt zu hoffen, dass die Dirigenten mittlerer Theater so viel Erfindungsreichtum entwickeln, dass auch mit weniger Musikern die gewünschten Klangeffekte für das Opernpublikum erlebbar gemacht werden können. ■

Den kompletten Vortrag »Militärmusik in der Oper« anlässlich eines Symposiums in Bonn bzw. die vorherigen Artikel aus CLARINO können Sie hier kostenlos herunterladen: [dvo.tips/cl-2018-10-wehner-sammlung](https://www.dvo.tips/cl-2018-10-wehner-sammlung)