



Das größte Klangmysterium

Das Wagner-Jahr beginnt mit einem Paukenschlag: **Thomas Hengelbrock** dirigiert Wagners Opern-Spätwerk „Parsifal“ – auf Instrumenten der Entstehungszeit. Im Interview spricht er darüber, warum der metaphysische Klang dabei nicht entmystifiziert, sondern noch magischer wird. Die Aufführungen könnten unsere Hörgewohnheiten nachhaltig verändern. Von Bjørn Woll.

Herr Hengelbrock, wenn Sie im Januar „Parsifal“ dirigieren, wird sich das anders anhören als das, was wir bisher bei Wagner gewohnt sind. Was erwartet die Zuhörer?

Das Spannende an diesem Projekt, auch für mich persönlich, ist, dass ich gar nicht genau beschreiben kann, wie das Ganze klingen wird. Denn noch stecken wir mitten in einem Prozess, in dem wir auch Instrumente nachbauen lassen – wie die dann klingen, wissen wir noch nicht. Natürlich haben wir die Beschreibung aus der Zeit. Dazu gibt es interessante Briefe von Wagner, der ein avancierter Musiker war, auch was die Beschäftigung mit neuen Instrumenten anging, und der Instrumente eigens hat bauen lassen, Wagner-Tuba und Ritterbratsche zum Beispiel. Was das angeht, war Wagner, zusammen mit Berlioz ein paar Jahre zuvor, sicher der fortschrittlichste Komponist, und das unterscheidet ihn sehr von Verdi.

Was bedeutet das für Ihre Interpretation des „Parsifal“?

Wir versuchen, den Stand der 1880er Jahre, also ungefähr die Zeit der Uraufführung in Bayreuth, zu rekonstruieren. Signifikant anders klingen wird das bei vielen Bläsern, etwa im Timbre. Aber

auch bei den Streichern, weil die Streicher alle mit Darmsaiten spielen und das Vibrato nur sparsam einsetzen, so wie es Usus in dieser Zeit gewesen ist. Das war übrigens noch bei Mahler so. Ich habe erst kürzlich seine fünfte Sinfonie aufgeführt, da gibt es eine einzige Stelle in der ganzen Sinfonie, wo über einer Note der Ersten Geigen im Adagietto steht: Vibrato – einer einzigen!

Wagner auf zeitgenössischen Instrumenten ist keine ganz neue Erfindung, vor einigen Jahren hat Bruno Weill den „Fliegenden Holländer“ aufgeführt, ebenfalls auf historischem Instrumentarium. Warum fiel Ihre Wahl auf „Parsifal“?

Von allen Wagner-Opern birgt diese für mich das größte Klangmysterium. Was im „Parsifal“ frappierend ist und mich immer wieder berührt, bis hin zur Bestürzung, ist dieser unbeschreibliche Klangzauber, wenn der Klang zur musikalischen Substanz wird. Das heißt, die Klanggestalt ist untrennbar mit der kompositorischen Substanz verbunden. Bei anderen Stücken kann man sagen: Das ist die Struktur, das ist die Komposition, das ist der Kontrapunkt, das sind die Fugati. Das alles kann ich in ver-

schiedenen Instrumentierungen hörbar machen, und solche Musik wehrt sich oft sogar nicht gegen instrumentale Adaptionen. Beim „Parsifal“ ist das anders! Ich glaube, dass viel von seinem metaphysischen Geist im Klang vorhanden ist.

Nicht nur Sie, auch Debussy hat sich seinerzeit von den „Parsifal“-Klängen verzaubern lassen, obwohl er sonst nicht gerade der große Wagner-Fan war. Über den „Parsifal“ äußerte er sich jedoch enthusiastisch: „Man hört da Orchesterklänge, die einmalig sind und ungeahnt, edel und voller Kraft. Das ist eines der schönsten Klangdenkmäler...“ Was

macht ihn aus, diesen einmaligen Klang?

Zunächst mal ist das eine ganz neue Farbmischung der Instrumente, aber auch der Verzicht auf große Virtuosität. Das ist sehr auffällig gegenüber den im-

mensen spieltechnischen Schwierigkeiten, denen wir teilweise in der „Götterdämmerung“ oder der „Walküre“ begegnen, und natürlich den frühen romantischen Opern. Auch Christian Thielemann sagt, der „Holländer“ sei das schwierigste Stück, das er in Bayreuth bisher dirigiert habe – technisch sehr, sehr anspruchsvoll. Die

„Beim ‚Parsifal‘ fällt das Ornamentale weg, der Klang wird selbst zur Substanz“



Auf seiner Forschungsreise zum originalen Wagner-Klang ist der Dirigent Thomas Hengelbrock nun beim „Parsifal“ angekommen.

Dinge werden, um einen Ausdruck von Richard Strauss zu verwenden, richtig elaboriert, richtig ausgearbeitet, richtig ausgeschmückt. Beim „Parsifal“ fällt das Ornamentale weg, der Klang wird selbst zur Substanz. Er ist nicht mehr ein „Dazu“, sondern er ist das eigentliche Selbst.

Gemeinhin gilt Berlioz als Meister der Instrumentierung und im virtuosen Umgang mit Orchesterfarben. Ist Wagner ihm hierin ebenbürtig?

Das ist das Signum des Genies, dass es sich von den Schulen löst. Dass es die Schulen als Ausgangspunkt nimmt, dann aber seinen eigenen Weg geht. Nehmen wir noch mal das Beispiel Mahler, die endlosen Qualen, die er mit der fünften Sinfonie erlitten hat: Zeit seines Lebens hat er an der Instrumentation gearbeitet, nicht an der musikalischen Substanz, das ist ganz interessant. Wenn man die

verschiedenen Stadien verfolgt, ist das ein ungeheuer quälender Prozess, weil in dieser Zeit die Psychologie des Klanges sich mehr und mehr verselbstständigte und ein richtiges Paradigma der musikalischen Genese wird. Und Wagner ist ein absoluter Klangmagier, er ist vielleicht der Zauberer, der am tiefsten im Kessel gerührt und die wunderlichsten Zauberkräuter gemischt hat. Es gibt da bestimmte instrumentale Verblendungen, die schlichtweg atemberaubend sind.

Ist der „Parsifal“ also fortschrittlicher, als man ihm hin und wieder zugestanden hat? Nach dem harmonisch kühnen „Tristan“ ist er für einige Experten doch eher ein Rückschritt?

Harmonisch ja. Aber denken Sie einmal an das Spätwerk Mozarts. Da finden Sie das auch, dass es harmonisch wieder ganz schlicht ist, dieses unglaubliche C-

Dur zum Beispiel am Schluss von „Così fan tutte“. Da könnte man sagen: Das ist gegenüber dieser wilden, farbigen, total romantisierenden Orchesterbehandlung des „Idomeneo“ ein Rückschritt. Auf der anderen Seite dringt er gerade durch diese Schlichtheit zum Kern von Aussagen vor, zu denen er vorher noch nicht gekommen ist. Und das ist bei Wagner ähnlich: Der „Parsifal“ ist pure Magie, und es ist vielleicht das Stück, das man am wenigsten erklären kann. Ich habe viele Vorstellungen gehört, aber es bleibt total rätselhaft. Da dürfen auch wir mit unserer Interpretation gar nicht den Anschein erwecken, als würden wir zu viele Schleier runterreißen. Es geht uns gar nicht darum, den „Parsifal“ zu entmystifizieren, sondern ganz im Gegenteil. Ich glaube aus meiner Erfahrung mit dem Instrumentarium des 19. Jahrhunderts, dass bestimmte

Dinge sogar noch magischer werden können.

Die Aufführungen stehen unter dem Signum „historisch informiert“, was sich in der Musik auf verschiedene Parameter bezieht. Das Vibrato haben Sie schon angesprochen und auch die Instrumente, von denen Sie einige erst noch bauen müssen. Welche sind das konkret?

Das Wagner-Englischhorn, ein Instrument, das in der tiefen Lage sonorer ist und die Verbindung zur unteren Oktave, in diesem Fall zum Fagott, herstellt. Es wurde nach Wagners Vorstellungen entworfen, aber leider konnte es zu seinen Lebzeiten nicht fertiggestellt werden. Wir lassen es extra für unsere Aufführungen, für unseren Stimmtyp und für unseren Musiker umbauen.

Dann spielen wir die alte deutsche Oboe, die ein bisschen wie die heutige Wiener Oboe ist, mit einer breiteren Bohrung, mit einem wärmeren, dunkleren Klang, der nicht so näselnd hell ist wie der der französischen Instrumente, die heute meistens gespielt werden.

Wie machen sich die „alten“ Instrumente im Gesamtklang bemerkbar?

Die Balance der einzelnen Instrumente zueinander verschiebt sich natürlich erheblich. Das waren zumindest die Erfahrungen, die wir bei „Rigoletto“ und „Falstaff“ gemacht haben. Die Blechbläser werden im Vergleich zu einem modernen Instrumentarium deutlich leiser, und der Holzsatz klingt farbiger und, wenn wir das mit heutigen Ohren hören, auch ein bisschen altertümlicher. Es klingt alles noch handgemacht, nach Holz, nach Buchsbaum.

Welche Einflüsse hat der Gebrauch von zeitgenössischen Instrumenten auf die Sängerbesetzung?

Die Partien sind so anspruchsvoll, alleine durch die Dauer, die die Sänger zu singen haben, dass wir dafür keine so genannten Alte-Musik-Stimmen verwenden können. Das wäre auch gar nicht im Sinne Wagners. Wir haben geschaut, dass wir intelligent gestaltende, zu ausdrucksvollem Gesang fähige Sänger bekommen: Die Stimme muss modulationsfähig sein. Was ich nicht mag, sind Sänger, die nur oberhalb des Fortissimo singen können, denn beim „Parsifal“ muss man der Zwischentöne mächtig sein, das ist ganz wichtig. Außerdem

muss man deutlich deklamieren können, der Text muss zu verstehen sein. Ich darf daran erinnern, dass Wagner oft, wenn er probiert hat, die ersten drei Wochen keinen Ton singen ließ von seinen Sängern. Er hat das Drama nur sprechen lassen – drei Wochen lang! Ein Sänger muss wie ein guter Schauspieler den Text in dem Moment, in dem er ihn spricht oder singt, verinnerlicht haben.

Welchen Einfluss hat die historische Aufführungspraxis auf die Chorsänger? Im Orchester ist der Unterschied alleine durch die „alten“ Instrumente recht augenfällig, aber was bedeutet es für die Behandlung des Chores?

Ich wehre mich immer ein bisschen gegen Worte wie historische Aufführungspraxis, das sind sprachliche Krücken. Im Grunde sind diese Begriffe so verdorben, dass ich mich scheue, sie zu verwenden. Auch weil man als Dirigent sehr schnell in eine Schublade gesteckt wird. Ein Wort zum Chor: Da wird es eine Aufführung geben, die nicht den Bayreuther Gepflogenheiten entspricht, einfach was die Qualität des Chores angeht. Der Chorgesang im 19. Jahrhundert war nicht auf dem Niveau, auf dem er im 20.

Foto: Florence Granddier/PR



Ungewohntes Repertoire für das Balthasar-Neumann-Ensemble: Für die Aufführung von Wagners „Parsifal“ wurden spezielle Instrumente für die Musiker gefertigt.



Der Balthasar-Neumann-Chor sorgt für die richtige Balance zwischen historischer Aufführungspraxis und modernem Chorklang.

oder 21. Jahrhundert ist, das kann man ganz sicher sagen. Wir wissen von vielen extremen Problemen, die es mit den Chören gab, vor allem, was die Intonation anging. Heute merken wir, wenn Sie sich an die „Sonnambula“ oder „Norma“ erinnern, wie bestechend das ist, wenn der Chor einfach mal sauber singt und deutlich deklamiert, so dass man alles versteht. Da bemühen wir uns also mal nicht um historical correctness – wobei das sicher im Wagner'schen Sinn ist.

Auf welche Quellen stützen Sie Ihre Lesart des „Parsifal“?

Von der Quellenlage her sind wir in einer glücklichen Situation: Es gibt einen riesigen Bestand von Quellen, zum Beispiel einen Nachdruck des Autographen oder Probenberichte. Kaum ein Werk ist in seiner Entstehung so gut dokumentiert wie der „Parsifal“. Es gibt eigentlich nur ein großes Manko zu betrauern: Ich hätte gerne das Orchestermaterial der Erstaufführung eingesehen. Das liegt in Bayreuth und ist derzeit ausgelagert, weil das Haus Wahnfried umgebaut wird.

Über Ihren Bayreuth-„Tannhäuser“ war in der „Zeit“ zu lesen, dass Sie Wagner weniger von Bayreuth her zu begreifen versuchen, sondern mehr von Ihren Wurzeln, von Mendelssohn, Weber und Bellini. Gehen Sie so auch an den „Parsifal“ heran?

Da möchte ich ein bisschen differenzieren: Wir haben „Rienzi“, den „Fliegenden Holländer“ und „Tannhäuser“,

also die frühen Opern, die stilistisch relativ ähnlich sind. Dann kommt „Lohengrin“ mit sehr vielen Neuerungen, gerade was die Instrumentation und die Klangmischung angeht. Diese erstgenannten Werke sind von Wagners Seite aus ohne Kenntnis gerade von Mendelssohn, Meyerbeer und Weber nicht denkbar. Nehmen Sie das große Duett von Tannhäuser und Elisabeth, das erinnert an die große Arie „Infelice“ für Sopran und Orchester von Mendelssohn: Das muss deutlich phrasiert und federnd im Rhythmus sein, es muss eine große Transparenz haben. Mit dieser Ansicht bin ich übrigens nicht allein, auch Christian Thielemann hat gesagt, dass diese Nähe der frühen Opern ganz evident sei.

Für den „Parsifal“ gilt das nicht mehr?

Ganz im Gegenteil sogar: Dieses Werk weist spiel- und klangtechnisch sehr weit in die Zukunft. Daher wäre es geradezu falsch, diesen Entwicklungssprung, den Wagner gemacht hat, zu negieren.

Wird Ihre Lesart den Ausdruck der Musik, so wie wir sie kennen, verändern?

Wissen Sie, da bin ich ganz vorsichtig. Ich habe mir bei meinen ganzen Exkursionen angewöhnt, dass ich mit meinen Musikern lediglich einen bestimmten Ausgangspunkt festlege. Das ist sozusagen der Sammelplatz, zu dem jeder mit seinem Rucksack und seinem Wander-

zeug kommt: seinem Instrument, einer guten Vorbereitung oder dem, was er darüber gelesen hat. Ich möchte Ihnen da gar nicht zu viel Hoffnung machen, indem ich jetzt ein Ergebnis formuliere, weil ich selbst die Offenheit dieses Prozesses sehr schätze. Ich möchte mich selbst ein bisschen überraschen lassen.

Empfehlen Sie das auch dem Publikum?

Das rate ich, weil es doch einem sehr verengten Kunstbegriff entsprechen würde, wenn wir gleich das Ziel formulieren. Das habe ich von guten Theaterregisseuren gelernt: Wir gehen in eine Produktion und haben natürlich konkrete Vorstellungen, aber dann kommen die Schauspieler, dann kommen die Sänger, dann kommen die Musiker zusammen, und dann gehen wir auf die Reise. Das ist Kunst, da entstehen Dinge in der gegenseitigen Befruchtung, die wir jetzt noch gar nicht zu träumen wagen.

„Gleich das Ziel zu formulieren entspräche einem sehr verengten Kunstbegriff“

Auf Ihrer Homepage ist zu lesen, dass Sie tradierte Interpretations- und Hörgewohnheiten kritisch in Frage stellen. Wie sieht unsere traditionelle Hörgewohnheit im Falle des „Parsifal“ aus, und wo kommen wir mit dieser nicht weiter, wenn wir Ihre Interpretation des Werkes hören werden?

Das sind Prozesse, die gehören zur Kunst dazu: Die Geschichte der Interpretation gehört vollkommen untrennbar zum Werk! Und auch der Streit um



Ein in den Noten verborgenes Klangmysterium: links der Erstdruck der „Parsifal“-Partitur, erschienen im Mainzer Schott-Verlag. Rechts Bühnenbild der Uraufführung.

die „wahre“ Interpretation. Was wir allerdings nie machen dürfen, ist, zu sagen: So muss es und es kann nur auf diese Weise sein. Das wäre töricht. Wir dürfen als Interpreten aber auch nicht „bewusstlos“ an die Sache herangehen und Dinge so einstudieren, wie es sich gerade ergibt. Das finde ich schlichtweg langweilig. Mich interessieren Interpreten, die eine Meinung zu einem Werk haben, auch wenn diese nicht meiner eigenen entspricht. Aber ich finde es spannend, wenn Musiker sich intensiv damit auseinandersetzen und zu überraschenden Lesarten kommen.

Wie stehen Sie im Fall des „Parsifal“ zu den Lesarten Ihrer Kollegen aus der Vergangenheit?

Ich finde das ganz interessant. Es gibt gerade beim „Parsifal“, etwa was die Tempofrage angeht, die vielleicht größten Differenzen, die es überhaupt bei einem Stück gibt. Das ist aber auch ein Kenn-

zeichen eines echten Meisterwerkes, dass es gegen solche, teilweise gewaltsam anmutende Vereinnahmungen resistent ist. Das finden Sie immer bei ganz großer Musik, zum Beispiel bei Bach. Den können Sie, überspitzt formuliert, aufführen, wie sie wollen: Die Musik wirkt immer, sie entfaltet immer ihre Kraft, jenseits aller interpretatorischen Moden. Wenn Sie das mit Telemann machen, funktioniert das nicht. Auch bei Mozart gibt es Aufnahmen, die heute als „old-fashioned“ angesehen werden, die aber trotzdem den Zauber dieser Musik bewahren. Bei Haydn geht das nicht. Das ist zwar auch ein ganz großer Meister, aber wenn Sie da bestimmte Parameter nicht treffen, den Witz, den Humor, die Geistesschärfe, dann ist die Musik tot. Anders ist es beim „Parsifal“. Das Stück ist immun gegen uns Interpreten. Es hat eine magische, auch metaphysische Kraft, die wir letztlich gar nicht beschreiben können.

Welche Erfahrungen nehmen Sie aus Ihrer Auseinandersetzung mit Verdi mit, von dem Sie bereits „Rigoletto“ und „Falstaff“ in historischer Aufführungspraxis auf die Bühne gebracht haben?

Zunächst einmal die Erkenntnis, dass es sich lohnt, auf diesem Wege fortzuschreiten: bis ans Ende des 19. Jahrhunderts und sogar ins 20. Jahrhundert zu marschieren und nicht bei Mozart Schluss zu machen. Dann natürlich auch die Technik, sich mit alten Instrumenten auseinanderzusetzen: Wo bekomme ich was her, wo gibt es die entsprechenden Instrumentenbauer... Ein Unterfangen wie der „Parsifal“ ist ein richtig großes Unternehmen mit immensen logistischen Problemen.

Da steht der Aufwand, den Sie betreiben, doch kaum noch in einem ausgewogenen Verhältnis zu den fünf Aufführungen, die geplant sind!?

Das stimmt, aber irgendjemand muss ja mal anfangen. Letztendlich bleibt es aber ein großes Zuschussgeschäft. Aber beide, Verdi und Wagner, bestärken uns in dem Glauben, was Kunst vermag. Wenn man solche Meisterwerke sieht, ist man irgendwie getröstet, im Anblick der vielen desaströsen Zustände, in denen sich diese Welt heute präsentiert. Wenn das die Menschen auch können: Einen „Parsifal“ schreiben, einen „Falstaff“ schreiben – ich jedenfalls fühle mich dann getröstet. ■

„Parsifal“ live

Ab dem 20. Januar ist die aufwendige „Parsifal“-Interpretation von Thomas Hengelbrock in wenigen konzertanten Aufführungen im Ruhrgebiet und in Madrid zu erleben. Neben dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble sind als Gesangssolisten zu hören: Simon O'Neill (Parsifal), Angela Denoke (Kundry), John Relyea (Gurnemanz), Matthias Goerne (Amfortas), Johannes Martin Kränzle (Klingsor) und Victor von Halem (Tituel).

20.01. Dortmund, Konzerthaus

26.01. Essen, Philharmonie

29./31.01. sowie 2.02. Madrid, Teatro Real