

„Ich mache das nicht mehr mit!“ stöhnte ein Kollege frühmorgens auf der Fahrt von Bayreuth nach Salzburg, mit Koffern beladen und sichtlich übernachtigt. Er meinte aber nicht die Strapazen der Festspielunrast, sondern die Bayreuther „Tiefenschau“. „Alles ist schwierig, kompliziert und psychologisch verquer — jetzt wird Tristan gar zum Sohn König Markes mit Ödipus-Anspielungen, also das geht mir zu weit...“ Vielleicht war dieser Kollege, der sich auf das heitere, aber

ter Bildhaftigkeit, dem vom Gedanklichen belebten optischen Effekt. So wäre denn die ganze gelehrte Auseinandersetzung nur insoweit wichtig, als sie zu neuen Bildern führte, zu neuen Gegenbildern unserer Wirklichkeit. „Tristan und Isolde“, dieses Spiel von Tod und Liebe — man glaubt es zu kennen. Liebe ist Schmerz und nur im Nirwana zu verwirklichen. Doch geht uns dieser psychologisierende Traum noch an? Wenn die Liebe gleich dem Tode ist, wäre

Wagners Religion ist die Liebe zwischen den Geschlechtern. Soweit folgen wir Melchinger, der übrigens eine interessante Marginalie zur Beziehung Richard Wagners/Mathilde Wesendonk gibt („Wagner projizierte seine Dichtung in das Leben, wie bei Calderon wurde das Leben zum Traum“), wir übergehen die in einem weiteren Programmheft-Beitrag dargelegte Vater-Sohn-These und suchen festzuhalten, was in der bedeutsamen Bayreuther Eröffnungspremiere szenischen Niederschlag

Lohengrin, 1. Akt — von links nach rechts: Anja Silja (Elsa), Franz Crass (König Heinrich), Jess Thomas (Lohengrin), Irene Dalis (Ortrud)



„Die Zeit hält den Atem an...“

BAYREUTH 1962

etwas tumultuöse Salzburg freute, im Recht — vielleicht wird im grübelnden und dafür konzentrierteren Bayreuth reichlich viel herausgelesen aus den Werken. Aber schließlich haben die Enkel das Manko der Beschränkung auf das eine Oeuvre durchzustehen, und man muß es vor allem Wieland Wagner lassen: immer wieder schlägt er neue Funken aus dem Stahl des alten Bardens, seines Ahnherrn Richard. Auf dem Grünen Hügel, den man bei strahlendem Sonnenschein erklimmt, ausgesetzt den kritischen Blicken der Einheimischen, um sich dann für den Rest des Tages dem profanen Treiben zu entziehen, wird ein Lebenswerk des vergangenen Säkulums alljährlich zum Anlaß zeitnahen Welttheaters.

Es wäre auch zu überlegen, ob der Aufwand immer neuer Deutung nicht letzten Endes einem höchst theater-legitimen Zweck dient: der Entfaltung ins Äußerste gesteiger-

sie dann heute nicht gleich dem — Atomtod? Wieland Wagner mag das Brüchige der romantischen These gespürt haben, und so unternahm er zweierlei: Von Siegfried Melchinger ließ er sich einen grundlegenden Programmheft-Aufsatz schreiben, der die „Tristan-und-Isolde“-Handlung aufs neue untersucht, und er selber errichtete eine Gegenwelt aus Bildzeichen, abstrakter Plastik vergleichbar, primitiven Formen verwandt, also mit der Beschwörung der Moderne zugleich auf jungfräuliche Kulturen hindeutend. Auf der Schnittlinie von beiden entstehen zwei neue „Tristan“-Leitgedanken: die Oper erfährt eine direkte Ableitung von den „Autos sacramentales“ (geistliches Spielen) Calderons, sodann: die Schopenhauersche Weltverneinung ist auf das Werk nicht mehr anwendbar, so wenig wie Calderons im Glauben gebundenes Gerichtetsein auf die Transzendenz.

gefunden hat. Zunächst: es geht nicht mehr um den Weg vom Leben zum Tode, sondern um den entgegengerichteten vom symbolischen Totsein — dem Sein ohne Liebe — zum Leben. Heillos liegt noch über der ersten Szene: Isolde tritt ganz in Schwarz auf, Brangäne wie ein Todesengel. Der Bug des Schiffes ist himmelwärts gerichtet von männlicher Selbstsucht. Aber im zweiten Akt wandeln sich die Chiffren bereits: Tristan und Isolde sind in einem Bildzeichen vereint, das die Kritiker zu tiefsinnigen Deutungen veranlaßte; sie sahen darin eine „gigantische Grabstelle“ oder gar eine „Eule mit allen erkennenden Augen der Nacht“, nur eben nicht das, was es wohl war — eine Chiffre für die Umarmung. Die Liebenden beginnen ihre Welt zu errichten, die im Schlußakt Vollendung erfährt.

Sie stellt sich wahrhaft berückend dar. Mit entbreiteten Armen steht Birgit Nilsson als

Isolde im Vordergrund der Szene. Im vergehenden Licht hebt sie sich ab gegen ein aufgestelltes Dreieck, zu Kareol gehörig, vor allem aber Merkmal für die hochgereckte Tatenwelt des Mannes. An der Spitze eine runde Öffnung, die während des „Liebestodes“ aufleuchtet — die Seele der Frau, jetzt in den Mann eingegangen, ein Teil von ihm. Unglaublich strahlend schwingt sich der Gesang der Nilsson über die Zuschauerreihen des Festspielhauses, ein neues Dasein bejahend, über die Materie triumphierend. Die Zeit hält den Atem an und für Momente steigt die Ewigkeit hernieder — als Kunst, als Idee, in die sich die Realität befreit hat. Befanden wir uns zunächst im zauberischen Mütterreich — daher das Dunkel zu Beginn der Oper —, so hat sich nunmehr an Isolde gleichsam die Erlösung durch Tristap vollzogen. Dessen Tod ist nur noch ein dramaturgischer; im Bilde wird ja dargetan, wie das Wesen der Frau den Manne im Wortsinne erleuchtet. Isoldes Schlußgesang erhält einen neuen Sinn: Statt des romantischen Liebestodes bezeichnet er ein Erwachen zum Leben — ein Eingehen in die geträumte Synthese, die heile Mann-und-Frau-Welt. Genau das war ja Richard Wagners Utopie, die sich klärte zum Kunstwerk. Isoldes Gesang steht für die Traumerfüllung ein.

Wieland Wagner nennt sie die „Liebeseerfüllung“ — was in diesem Falle dasselbe ist — und ließ verlaufen, er habe das Werk von diesem Schluß her inszeniert. Er, der jahrelang ausgespart, Atmosphäre mit verschwimmenden Lichtfarben gezeichnet hat, fand jetzt zu einer Synthese von Kühle und Poesie, von Realität und Traum. Die Bildzeichen härteten den Boden für das leidenschaftlich bewegte Spiel, eine überzeugende Kontrapunkt von ideeller und persönlicher Sphäre. Ekstase ist mit höchster Bewußtheit gestaltet. Dieses überhaupt typisch wagnerische Verfahren prägte auch die überragende Leistung der Birgit Nilsson, der ihr Partner Wolfgang Windgassen nicht an Kultur und spezifischem Wagner-Ausdruck, wohl aber an Frische und Reichweite der Mittel nachstand. Kerstin Meyer als zeitweise etwas tremolierende Brangäne und Eberhard Waechters gesanglich makelloser Kurwenal wurden zu Kernfiguren der umdeutenden Regie. Sie sind die Vertrauten ihrer Herren und spielen temperamentvoll aus, was die Edlen nur verschlüsselt im Linienmuster des Gesanges kundgeben dürfen. Josef Greindl stattete den König Marke in der Deklamation und Darstellung mit differenzierter Würde aus. Am Pult gab Karl Böhm sein Bayreuther Debüt: Mit seinem klangintensiven Musizieren hellte er das Reich dieser nächtlichen Liebesbeziehung auf, im Duft der nahezu impressionistischen Zeichnung die Möglichkeit einer poetischen Existenz einräumend.

Es folgte eine Wiederaufnahme des „Lohengrin“, der im vergangenen Jahre nicht auf dem Spielplan stand. Wieland Wagner ist viel zu sehr unruhvoller Künstler, als daß er eine Inszenierung — „Parsifal“ ausgenommen — über mehrere Spielzeiten unangetastet ließe. Für das „Brautgemach“ nun bot er eine Lösung an, die in Jugendstilsünden zurückfiel. Auf einem zeltartigen, durchsichtigen Halbrund bildet ornamenthaftes Blütenwerk ein grün-rot angeleuchtetes Geranke. Die pantomimische, vom „Brautlied“ begleitete Szene mit der Einführung des Paares erspart uns der Re-



Wolfgang Windgassen (Tristan), Josef Greindl (König Marke)

gisseur; den Chor ahnt man hinter der transparenten Folie mehr, als daß man ihn sieht. Auch der Hintergrund ist mit projiziertem grünlichem Gebläse „angereichert“ — was mag sich Wieland Wagner bei dieser „Blumenmädchen“-Adaption gedacht haben, in einer Szene, in der es um jenen rationalen Erkenntnisdrang geht, der das Heilige nicht „fraglos“ annimmt, zugleich aber auch um das Verlangen nach sinnlicher Anschaulichkeit des Göttlichen, um eine grundlegende geistige Konstellation also?

Man müßte ihn doch befragen, den genialischen Enkel, der mit dieser Inszenierung überhaupt die Grenzen des rein Dekorativen abgesteckt hat. Die Aufführung ruhte auf einigen großen Sänger-Leistungen: Irene Dalis zeichnete mit einer bestechenden Ausdrucksintensität und in nicht minder hinreißendem vokalem Format die Ortrud, Franz Crass war ein unpathetischer, nobel singender König Heinrich, Jess Thomas ein

Lohengrin (Jess Thomas)



stellenweise berückender Lohengrin — der Ton strömt frei und edel, wenngleich es der Höhe noch etwas an Festigkeit und Glanz mangelt. Die Stimme wird im derzeitigen Entwicklungsstadium nur zu leicht überfordert; zeitweise war ein leichter Belag als dringliches Warnzeichen hörbar. Jess Thomas möge sich schonen — er dürfte der berufene Nachfolger Windgassens sein.

Was soll man über Anja Silja sagen? Sie singt einige Takte sehr schön — an diesem Abend, da sie die Elsa gab, die Szene mit Ortrud — und dann wieder scharf, unsauber, flüchtig. Das Organ scheint verbildet; die so reich begabte junge Sängerin sollte noch einmal von vorn beginnen. Enttäuschend der uncharakteristische, mäßig artikulierende Tom Krause als Heerrufer. Ramon Vinay, der Bayreuther Parsifal von 1953, debütierte mit dem Telramund als Bariton: hatte er früher eine baritonale Lage, so fällt jetzt die tenorale Färbung auf. Aber er ist ein sorgsam gestaltender Künstler und wird sich in das neue Fach einsingen.

Wolfgang Sawallisch entfaltete allen Trompetenglanz, blieb aber auch den verhaltenden Passagen nichts schuldig. Manches hätte noch elastischer klingen können. Wohl zum ersten Male wirkten die von Wilhelm Pitz einstudierten Chöre nicht so differenziert, wie es ihrem Ruhm entspricht: sie sind — nach dem Ausfall der Ostzonen-Mitglieder — ein im wesentlichen neues Instrument, das noch der „Einspielung“ bedarf. Kein Zweifel, daß die weiteren Vorstellungen schon Wandel geschaffen haben. Das Orchester, ebenfalls in überwiegend neuer Besetzung, präsentierte sich dank der intensiven Probenarbeit von Karl Böhm in schöner Geschlossenheit. Bereits im ersten „Tristan“-Vorspiel verriet sich ein wienerisch-weicher Streicherton. Das kaum vermeidbare Stolpern bei den Bläsern blieb minimal. Ob im Bayreuther Orchesterklang das wuchtig-dramatische, geballt-theatralische oder das strukturbetonte, überschaubare, solistisch markante Element hervortrete, das wird hier immer mehr zu einer Alternative. Unter Böhms Stabführung entfaltete sich das letztere dominierend. Die Schallplatten-Aufnahmen mit ihrer Transparenz im Klanglichen haben auch auf das Bayreuther Ideal, wohl überhaupt auf die Realisierung von Wagner-Partituren an den Bühnen eingewirkt.

Die übrigen Bayreuther Aufführungen, die sich eng an die Festschele des Vorjahres anschließen, seien mit einem kurzen Überblick bedacht: Im „Tannhäuser“, unter Wolfgang Sawallisch und in Wieland Wagners Inszenierung, alterniert die Elisabeth des Vorjahres, Victoria de los Angeles, mit Anja Silja; den Wolfram von Eschenbach singt an Stelle von Dietrich Fischer-Dieskau Eberhard Waechter. Im „Parsifal“ — trotz des Geräumigen um ein Hügel-Debüt von Pierre Boulez unverändert von Meister Knappertsbusch gehütet — ist die Stimme des Finnen Martti Tälvelä als Titul neu. Wolfgang Wagner hat seine „Ring“-Inszenierung musikalisch wieder Rudolf Kempe anvertraut. Der Neubesetzungen sind zu viele, um sie aufzuzählen. Die wesentlichste ist die des Wotan und des Wanderer mit Otto Wiener, eine denkbar unkonventionelle Lösung. James Milligan, der vorjährige Wanderer, war, erst 33jährig, im November 1961 verstorben. Die Welt ist um eine mächtige junge Wagner-Stimme ärmer.

Claus-Henning Bachmann