

BAYREUTH 1961

von Claus-Henning Bachmann



Tannhäuser – Victoria de los Angeles als Elisabeth

Bayreuth hat beträchtliche Finanzsorgen. „Ich kann die Frage, ob die Festspiele weiter bestehen werden, nicht mehr so optimistisch beantworten wie in den vergangenen Jahren.“ Das sagte, sinngemäß, Wolfgang Wagner vor der „Gesellschaft der Freunde von Bayreuth“, die sich ihrerseits bemüht, Mittel für weitere, dringliche Erhaltungsarbeiten am Gebäudekomplex der Festspielstätte aufzubringen oder zu beschaffen. Nun ist im Ernst kaum daran zu zweifeln, daß sich der „Eiserne“ auch 1962 wieder heben wird, denn immer noch ist Bayreuth nicht nur ein Festival, sondern auch ein dekoratives Signum deutschen Geistes. Seine Legitimation erfährt es paradoxerweise nicht zuletzt dadurch, daß es seiner bei der Gründung mitwirkenden Aura heute konsequent entgentert: der einer nationalen „Weihstätte“. Indessen gibt es nicht nur Finanzsorgen in Bayreuth, sondern auch ein Dirigenten- und ein Sängerproblem. Die Verhandlungen Wieland Wagners mit dem Avantgarde-Komponisten Pierre Boulez, der auf dem Hügel den „Parsifal“ dirigieren soll, lassen zwar ein „interessantes Experiment“ erwarten, sind aber von der Sache her vorläufig nicht recht zu begründen. Die Doppelbesetzung der Brünnhilde und des Wotan innerhalb eines „Ring“-Zyklus möchte sich unter verschiedenen Aspekten auch im rein künstlerischen Sinne anbieten, bleibt jedoch ein Kompromiß. Zeitweilig scheint Bayreuth zu vergessen, daß es viel mehr bieten muß als musikalisch gute oder auch hervorragende, im Szenischen die Diskussion anheizende Wagner-Aufführungen: nämlich absolut Verbindliches; Modelle gleichsam, die — von der Gegenwart aus gesehen — gültig sind.

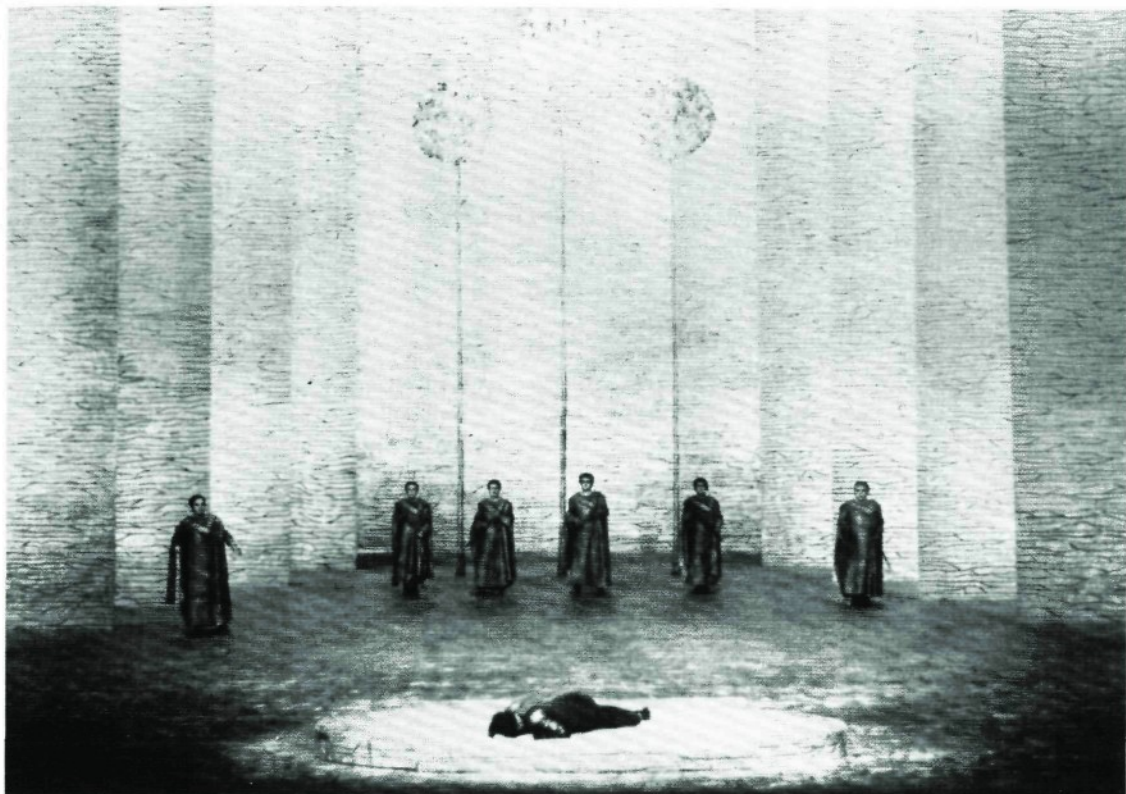
Andererseits befinden sich die beiden Wagner-Enkel in einem bösen Dilemma. Macht Neues! rufen ihnen alljährlich die Bayreuth-Pilger zu. Und dann machen sie Neues, engagieren beispielsweise für das „Tannhäuser“-Bacchanal Maurice Béjart und sein „Ballett des 20. Jahrhunderts“, verhandeln mit Boulez, und sofort schreien die einen: Sensationslust!, mahnen die anderen: wo bleiben die Alten, die erprobten Wagner-Dirigenten wie Keilberth, Jochum, von Karajan? Und wenn Wieland Wagner

am Grundprinzip seiner „Tannhäuser“-Inszenierung von 1954 festhält, indem er das Geschehen nicht real, sondern als rein geistigen Vorgang auffaßt, dann wirft man ihm Starrheit vor. Nun ist allerdings nicht fraglich, daß gerade „Tannhäuser“ genug an Opernhafte-Realistischem enthält und daß sich an diesem Frühwerk die in Bayreuth zeitweilig geübte Hypertrophierung von etwas Irdischem und Naheliegendem ins Himmlische und Fernliegende abzeichnet. . . Wieland Wagners Konzeption hat ungeachtet des generell Abstrakten einige Wandlungen erfahren. Die Darstellung des „Urerlebnisses der Ekstase in ihren beiden Ausdrucksformen Rausch und Askese“ hat sich über eine profaner gefaßte Antithese — Ichbefangenheit des Mannes steht gegen Hingabefähigkeit der Frau — abermals ins Hieratische gewendet: zu heidnischem Kult tritt konträrpunktisch der marianische Gedanke. Er ist in dem Werk enthalten; denn „Mein Heil ruht in Maria!“ ruft Tannhäuser im Hörselberg, und mit einer Phrase, die musikalisch in die gleiche Harmonie eingebettet ist, beschwört Wolfram den Namen „Elisabeth“. Elisabeth-Maria entsühnt den Sündigen, reinigt Tannhäuser von Schuld. Doch ist nicht recht zu sehen, wo Schuld sein soll in einer vorchristlichen Welt, die sich ihren Kulturen hingibt. Richard Wagner hat den Schuldbegriff in die Atmosphäre des Venusberges willkürlich hineinprojiziert. Theodor W. Adorno dreht in seinem „Versuch über Wagner“, dessen Studium den Inszenierungen Wieland Wagners deutlich anzumerken ist, den Spieß um: „In der Phantasmagorie ist (schon) Frau Venus, die heidnische Göttin, bildlich eingewandert ins christliche Zeitalter, Wiedergeburt so gut wie Kundry.“ Dem hätte eine Besetzung der Elisabeth und der Venus mit einer einzigen Sängerin, wie sie in Bayreuth auch einmal zur Debatte stand, voll entsprochen. Doch der Enkel hat diesmal nicht die Phantasmagorie inszeniert wie in früheren Bayreuther Jahren und auch noch 1959 in Hamburg. Er gelangte zu einer ganz anderen Lösung, indem er voll ungebrochenen Mutes das Wagnerische Blendwerk — in dem Wort liegt keine Kritik — schlankweg leugnete. Er gab Wagner eine Realität, die im romantischen Werk selber nicht enthalten ist. Das Ergebnis faszinierte: eine schwarze Erdgöttin und eine Heilige, beide übrigens (bewußt?) nicht mit spezifischen Wagner-Stimmen besetzt. Der Erinnerung wird eine scheinbar beiläufige Neuerung in der zum drittenmal auf den Festspielen gezeigten „Holländer“-Inszenierung Wieland Wagners mit dem Gesagten kongruent. Die Spinnstube war in dieser — durchaus „realistisch“ angepackten Regiearbeit — zum „Raum“ geweitet, ohne Seitenwände und Decke, nur

mit einer schwarzen Begrenzung im Hintergrund. Die Grenzen zogen — was wörtlich genommen werden mag — die „ahnungslosen“ Spinnerinnen. Das Holländerbild ist in die Ferne gerückt, die Gesichtszüge sind kaum noch erkennbar. Doch wieder ist etwas wörtlich genommen, was so wörtlich im Werk nicht ausgesprochen wird: die Innenwelt der Senta, die damit zur beherrschenden Partie erhoben ist — ein überfordernder Anspruch an die sehr junge Interpretin. Wagner war viel stärker der Holländer-Figur zugeneigt, in der er sich selber als einen Ruhelosen bemitleidete. Aber der Erlösung des Großvaters, pardon: des Holländers, widmet Wieland Wagner kaum Aufmerksamkeit — sie wird beiläufig erledigt.

Verändert ist auch die Szene Kundry-Parsifal in Klingsors Zaubergarten. Kundry nähert sich aus dem Hintergrund, tritt hinter Parsifal — sie ist als Verführerin endlich einmal ernst genommen; wie könnte man sonst auch erwarten, daß sie es als Büßerin würde. Wiederum hat Wieland Wagner sich der Phantasmagorie entledigt. Die Absage an den Schein ist das große Ereignis von Bayreuth 1961. Selbstredend: es sind Grenzen gesetzt. Die Bühne ist im letzten scheinhaft.

Wieland Wagners Inszenierungen klären sich immer erst, nachdem man sich lange mit ihnen beschäftigt hat. So bewahrt er auf seine Weise das schöpferische Geheimnis des Phänomens Richard Wagner. Wolfgang Wagner gibt seine Ideen mit schöner, aber dafür geheimnisloser Direktheit preis. Der von ihm realisierte „Ring des Nibelungen“ ist in der Tat bestechend überschaubar, aber auf Kosten der atmosphärischen Dichte. Selbstredend hielt Wolfgang Wagner an der aufspaltbaren, zerklüfteten und am Ende wieder „heilen“ Weltscheibe von 1960 fest: nur schuf er sich damit einen „Präsentierteller“, auf dem jede Ungeschicklichkeit — und deren gab es leider viele — ins Auge fiel. Rein bildlich erwies das Symbol — ein rechter Versuch des technischen Zeitalters, die gedankliche Vielfalt des „Ringes“ in eine einzige Konstruktion zu pressen — seine Eignung nur im Bereich des reinen Mythos, nicht also dort, wo Menschen wohnen, und auch nicht im Bereich des Naturhaften. Aber auch im Mythischen fielen nur jene Bilder befriedigend aus, die in „wildem Gedenken“, auf dem „Felsengebirge“ oder auf „Bergeshöhen“ spielten; der Rheingrund mit den stilisierten Wogen war allenfalls als Mondlandschaft zu erkennen. Die Wogen, Sinnbild des Bewegten über dem vielzitierten Es-dur, aus dem die sich ihrer selbst überhebende Welt geschaffen wird, der selbst erstarren zu lassen, war ein nahezu sinnbildlicher Lapsus: Starre und



Tannhäuser, 1. Akt – Tannhäuser: Wolfgang Windgassen, Wolfram: Dietrich Fischer-Dieskau

Öde herrschten auf weiten Strecken dieses in unzählbaren Facetten schillernden Werkkosmos, in dem die Einheit der Ruhe aus der Mannigfaltigkeit der immerwährenden Bewegung resultiert.

Beide Wagner-Erben, Wieland und Wolfgang, haben kein Verhältnis zum Pathos. Aber das großväterliche Werk basiert eben darauf weit mehr als auf exakter Wissenschaft von Mythen und Psyche. Mag sein, daß die abermalige Verpflichtung von Rudolf Kempe als „Ring“-Dirigent mit dem auch szenisch oft ins benachbarte Extrem des rein Ornamentalen umschlagenden Willen zur rigorosen Affekt-Unterkühlung zusammenhängt. Jedenfalls musizierte Kempe in Hervorhebung dessen, was man das „Jugendstilhafte“ an Wagners Musik nennen könnte. Manche Details erblühten in betonter Klangschönheit, wesentliche Passagen blieben indessen tot. Die Großform der „Ring“-Partitur war nicht erfüllt. Man spürte keinen Zusammenhang. Der szenischen Ödnis wurde negativer Beistand geleistet. Zeitweise erschien der Dirigentenstab beschwingt, doch der große Schwung fehlte. Das ist kein Wortspiel, sondern soll besagen: die Dimensionen waren verkleinert. Im Dynamischen nahm man Verarmung wahr (wenn man Knappertsbuschs Schattierungen im Ohr hatte). Birgit Nilsson, als „Siegfried“- und „Götterdämmerungs“-Brünnhilde, bezwang das Haus mit ihrer strahlenden Höhe, mit ihrer beredten Gestik; bei Astrid Varnay kam — in der

„Walküre“ — die Härte der Wotans-Tochter überzeugender heraus. Jérôme Hines als Wotan vermochte mit seiner Stimme nicht zu glänzen, stand die „Walküre“ nicht einmal mühelos durch, aber das edle Timbre seines im Grunde schlanken, also nicht unbedingt für Wagner prädestinierten Organs bestach. James Milligan, der „Wanderer“, faszinierte mit seiner fülligen, in der Tiefe noch etwas angerauten, aber offenbar unbegrenzt tragfähigen Stimme; wenn nicht alles trügt, wächst in dem jungen Sänger ein sehr bedeutender Vertreter der Partie heran. Otakar Kraus blieb, ungeachtet gelungener Einzelzüge, der Dämonie des Alberich noch einiges schuldig. Fritz Uhl als Siegmund: eine „junge“, noch nicht ganz gefestigte Stimme, aber herrlicher Aufschwünge fähig. Régine Crespin schien mir nicht die rechte Partnerin: ihre Sieglinde war hochdramatisch akzentuiert. Das ergab — vom Figürlichen ganz abgesehen — keinen ausgewogenen Zusammenklang. Hans Hopf verfügte souveräner über seine Mittel als im Vorjahr; ihm gelangen sogar einige überraschende Gipfeltöne — aber zur Siegfried-Gestalt steht sein etwas kehliges Organ in nicht überbrückbarem Kontrast. Die nichtgenannten Götter mögen verzeihen.

Wolfgang Sawallisch reift unter den Fittichen Bayreuths zur Elite: sowohl „Tannhäuser“ als auch der „Holländer“ hatten unter ihm — von kritisierbaren Einzelheiten abgesehen — Schwung, Feuer, Wärme, formale

Ausgewogenheit. Hans Knappertsbuschs „Parsifal“-Deutung ist Musikgeschichte und der Tageskritik kaum noch unterstellt. Desto mehr sind es die Sänger: aber Bayreuth versagte seinen Besuchern auch in diesem Jahre nicht, was es ihnen an Außerordentlichem schuldet. Unvergesslich das Lied des Wolfram in Dietrich Fischer-Dieskaus Munde: „Blick ich umher...“ — oder George Londons „Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!“ aus der „Holländer“-Partie. Wolfgang Windgassen erlitt kurz vor der „Tannhäuser“-Premiere einen schweren privaten Schicksalsschlag, so daß seiner Präsenz — in der Titelpartie — Hochachtung gebührt. Grace Bumbry sang die Venus mit sinnlich-girrendem Timbre, eine musikalisch großartige Leistung. Sie wird Karriere machen. Victoria de Los Angeles verkörperte die Elisabeth im Sinne der Inszenierung vollkommen, sie bestach auch mit ihrem berückenden mezza voce, mit ihrer beispielhaften Tonbildung und Modulation, aber zum eigentlichen Wagner-Pathos tendiert sie vermutlich nicht. Josef Greindl zeichnete den Landgrafen würdevoll. Irene Dalis war eine Kundry von allerhöchstem Rang, der junge Jess Thomas gab als Parsifal ein Versprechen auf helden-tenorale Wunscherfüllung. Unnötig fast, das Tag für Tag begeisternde Chor-Instrument von Wilhelm Pitz detailliert herauszustellen. Es ist ein Bayreuther „Modell“ — und nur durch die Präsentation solcher Vorbilder vermögen Festspiele sich zu legitimieren.