

# LICHT UND SCHATTEN IN BAYREUTH

Die Faszination von Neu-Bayreuth war zunächst eine optische. Nicht, daß der „mystische Abgrund“ seine Wirkung verfehlte: aber der nüchtern-skeptische Sinn unserer Zeit erkannte schnell, daß durchaus kein Mystizismus am Werk ist, sondern ein akustisch wirksamer Schalldeckel. Kaum hätte die sogenannte Magie des Begriffes Bayreuth ausgereicht, die Welle von Mißtrauen zu beseitigen, die nun einmal nicht nur in dem offenkundigen Mißbrauch der Werke Wagners während der Hitler-Zeit begründet war. Die Enkel säuberten das Haus von Geistern und Reptilien: der Generationenprozeß machte auch vor der Wagner-Familie nicht halt. So publizierte eine seriöse Wiener Wochenzeitung kürzlich den angeblichen Ausspruch einer Tochter Wieland Wagners mit dem beziehungs-voll schönen Namen Iris: sie wolle mit dem Theater nichts zu tun haben; Wagners Werke seien ihr zu „germanisch“.

Die ersten „Abstraktionen“ indes besorgte nicht Bayreuth, sondern der — Plattenteller. Das Schallplatten-Angebot internationaler Provenienz steht dem von Werken Mozarts oder Beethovens kaum nach. Wagners Musik — und nur sie — wurde in jene rein künstlerische Dimension zurückversetzt, in der sie sich als geschichtliche Leistung behauptet. Daraufhin tat Bayreuth ein Übriges: es verbannte mit dem Requisit auch den ideologischen Aufputz, um das theatralische Kunstwerk mit neuer Glaubwürdigkeit auszustatten — gerade im Verzicht auf Ausstattung, die dem entgegenstand. Zwar traten einige ästhetische Brüche, die im Entwurf unheilbar sich behaupten, womöglich deutlicher als in den zuvor für „werktreu“ gehaltenen Inszenierungen zutage: aber sie machten uns das Werk in ungeahntem Maße wert. Es war nicht versuchsweise kaschiert, was eben unkaschierbar ist, und man wandte sich dem Gelungenen zu: der Musik. Die optische Bezauberung bewirkte letzthin etwas, was dem Optischen ganz und gar entgegengesetzt war — und der Ring zum Schallplatten-Erlebnis hatte sich geschlossen.

Der am Ende wieder geschlossene Ring, das Heilsein einer vom Machtrieb befreiten Welt, ist der Grundgedanke von Wolfgang Wagners Neuinszenierung der Tetralogie. Dieser Optimismus mag zugleich die neue Sicht auf das Wagner-Werk bezeichnen. Der jüngere der Enkel, unkomplizierter als sein Bruder Wieland, deutlicher im Aussprechen der Symbole, aber auch nüchterner, unpoetischer, hat seine Auffassung von einem zeitgemäßen Archaismus in eben dem Moment fixiert, in dem der Tenor der Bayreuther Bemühungen auf etwas ganz anderes gerichtet ist: nämlich auf den psychologisch-konkreten Unterbau, auf die Figuren selber, die Wieland rigoros umdeutet, getreu der Jung'schen Archetypenlehre.

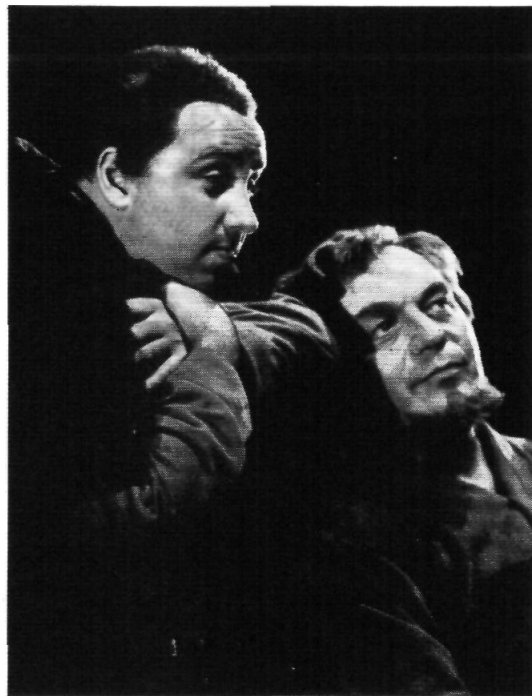
Die Vorzüge der neuen „Ring“-Inszenierung sind dennoch nicht abzuweisen: sie liegen in der einleuchtenden Gestalt des Ganzen. Als Idee schälte sich nach den vier Abenden dieses heraus: Der „Ring“ ist gesehen als das Drama einer sich selber entmythisierenden Welt, als Drama der Säkularisation. Die Natur ist ferngerückt — an den Horizont, auf dem sich

Wolkenbewegungen und impressionistische Stimmungen spiegeln. Die Ebene, auf der das Schicksal der schuldverhafteten Götter sich vollzieht, ist vom Horizont deutlich abgetrennt. Sie ist Bild geworden in einer tellerförmigen Scheibe. Mit den fünf Formelementen dieser Scheibe stand das Baumaterial bereit.

Wolfgang Wagner hielt sich konsequent an diese architektonische Idee: Vielleicht zu konsequent: Die neue „Ring“-Szenerie wirkt materialverhaftet und geheimnislos. Der Unterschied zu Bruder Wielands Inszenierung, bei der es stets etwas zu raten und zu deuten gab, und die nicht zuletzt dadurch das Walten von Mächten offenbarte, an deren Bewältigung auch Richard Wagners unbändiger Geist gescheitert war, ist offenkundig. Die jetzt erzielte Klarheit und Einheitlichkeit forderte ihren Kaufpreis. Es ist schlechterdings unmöglich, den „Ring des Nibelungen“ als eine geschlossene Schöpfung durchzustilisieren. Das Romantische ist nahezu verdrängt, und mit

der romantischen Aura schwand auch das Geheimnis, die Poesie.

Dafür zeichnet sich bereits am neuen „Rheingold“ — immer wieder jedoch auch an den anderen Teilen der Tetralogie — etwas höchst Beeindruckendes ab: ein durchlichteter, ja mediterraner Zug. Wolfgang Wagner hat Epidauros besucht. Und er hat in Gedanken das Werk Richard Wagners in jenes griechische Klima transponiert, das in der Geschichte des musikalischen Theaters mehr als einmal zu produktiven Neuschöpfungen führte. Gegen dieses antike Moment, das selbstredend nicht die zum Schlagwort gewordenen Säulen, sondern eher den barbarischen Untergrund griechischer Dichtung berief, sind im „Rheingold“ und in der „Götterdämmerung“ kräftige, an Nolde erinnernde Farben gesetzt, für die Ausstattungschef Johannes Dreher verantwortlich zeichnet. Filmische Projektions-Effekte, durch Laufwerke in Bewegung gehalten, wer-

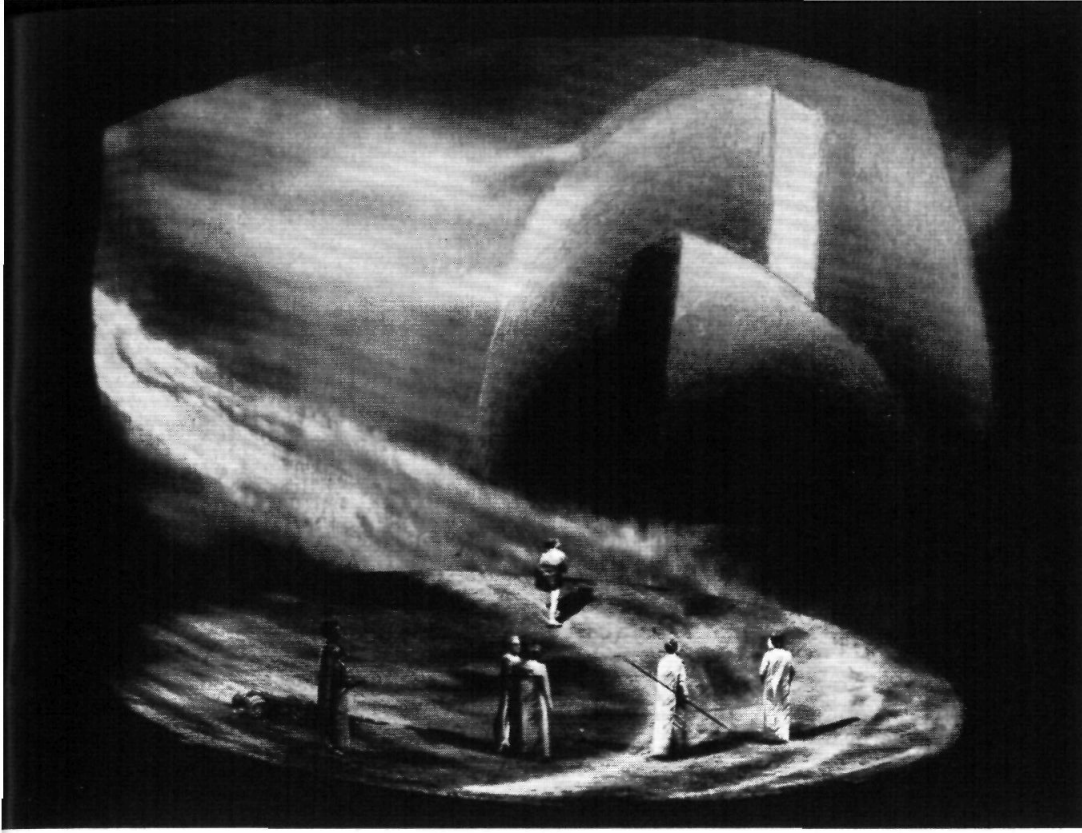


Die Meistersinger von Nürnberg  
Gerhard Stolze (David) · Josef Greindl (Hans Sachs)

den allerdings etwas reichlich genutzt und daher frühzeitig abgenutzt.

Bereits am Vorabend der Tetralogie stehen die Götter auf der schiefen Ebene. Das ist gut gesehen, aber gleichzeitig treten die ersten Diskrepanzen zwischen Idee und Ausführung auf. Ungelöst blieben zum Beispiel die Verwandlungen Alberichs, leicht komisch wirkte das Erschlagen Fasolts. Gerhard Stolzes überragende Charakterisierung des Loge ist schon an dieser Stelle des Berichts zu vermerken.

Bei der Arbeit an der „Walküre“ hat der Regisseur offenbar zu sich selbst gefunden. Die Formteile der Ringscheibe sind — im zweiten Akt — gegeneinander gestellt. Meinungen und Handlungen ragen gleich Felsen auf, lassen keine Kompromisse zu. Die problematischen Beziehungen und Nicht-Beziehungen der Handelnden sind gut ins Bild gebracht. Der gespaltene Walkürenfels steht für die Spaltung zwischen Mann und Frau. Die Schmiede in „Siegfried“ ist einem offenen Maul vergleichbar: es ist ja auch nichts Gutes, das Mime sinnt . . . Hier schleichen sich bei fast jeder „Ring“-Inszenierung naturalistische Effekte ein; mag man sie beim Schmieden



des Schwertes, analog zur Musik, noch hinnehmen, so erschien es unnötig, daß Mime Rühreier zubereitete. Im „Wald“-Bild gibt es keinen Wald, nur entsprechende Farben. Zyklopische Stücke liegen herum, nach dem Willen des Regisseurs das „Walhall Fafners“. Der Drache erscheint nicht, sondern schnaubt dampfend im Keller herum, was Siegfried zu gar lustigen Sprüngen veranlaßt. An diesem Akt hat Wolfgang Wagner mehr ausgespart als sein Bruder Wieland. Man mag das so interpretieren: Siegfried ist in die schuldig gewordene Götterwelt hineingezogen — er vermag reine Natur nicht mehr zu produzieren. Richard Wagner aber hat es offenbar anders gewollt: zur Musik ergibt sich ein unüberhörbarer Widerspruch.

Die „Götterdämmerung“ ließ das Problematische der Inszenierung etwas bedrückend hervortreten. Es ist unmöglich, alle regielichen Schwächen — vor allem im Hinblick auf die Arbeit mit den Akteuren — hier aufzuzählen. Wolfgang Wagner ist im Irrtum, wenn er meint, man müsse den Spielern ihre Individualität belassen. Ein Konzept, das den Zuschauer für die gebotene Vereinfachung etliche Ungereimtheiten hinnehmen heißt, hätte seine letzte Legitimation nur durch ein in jeder Phase gestaltetes Spiel erhalten.

Enttäuschung verursachte auch Rudolf Kempe am Pult. Ich deutete sein offenes, zu wenig differenziertes Musizieren anfangs als Versuch, das Pathos einzudämmen; die im Grunde unromantische, jedenfalls nicht mystisch-verschwommene Auffassung deckte sich mit gleichgearteten Bestrebungen der Inszenierung. Aber im Verlauf der vier Abende wurde deutlich, daß sich Kempe eben nur an den klanglich dankbaren Passagen zu entzünden vermochte und dann auch kräftig Pathos walten ließ. Eine sehr uneinheitliche Leistung, auch in den Tempi ohne erkennbares Prinzip.

Die bedeutendste Sänger-Persönlichkeit im „Ring“ war Birgit Nilsson als Brünnhilde. Sie hat das rechte Timbre für die Wotanstochter, verfügt über erstaunliche Stimmfülle und -kraft, wahrte auch in extremer Lage den Ausdruck, ist mimisch immer „anwesend“. Hans Hopf als Siegfried ließ ähnliche Vorzüge schmerzlich vermissen. Im Spiel unbeholfen und weitab von der Figur, war er stimmlich an einem einzigen Abend so unterschiedlich disponiert, daß kaum ein geschlossener Eindruck aufkam. Den Wotan im „Rheingold“ sang Hermann Uhde, die gleiche Gestalt in der „Walküre“ Jerome Hines, den Wanderer im „Siegfried“ wieder Hermann Uhde. Diese durch äußere Umstände bedingte Lösung stellte

zwei unterschiedliche Stimmcharaktere — Hines: einen volltönenden, sonoren Baß und Uhde: einen helleren, schärferen Baßbariton — in ein und derselben Partie nebeneinander. Ein Gewinn für Bayreuth: der Albericht von Otakar Kraus, einem gebürtigen Prager, und nicht minder der Mime von Herold Kraus — der nur in Nibelheim den Alben seinen Bruder nennt.

Wir leben offenbar in einem glücklichen Zeitalter für tiefe Stimmen: Thomas Stewart sang die wenig dankbare Partie des Gunther ausnehmend schön, hatte zudem noch den Donner übernommen und dürfte seine wesentlichste Bayreuther Aufgabe im Amfortas („Parsifal“) gefunden haben, Gottlob Frick stattete Hagen und Hunding gleich eindrucksvoll mit Schwärze aus. Neue Stimmen aus Norwegen: Aase Nordmo

Loevberg (Sieglinde und eine der Nornen, außerdem — mit Elisabeth Grümmer alternierend — die Elsa im „Lohengrin“) und Ingrid Bjoner (Gutrune, Freia und eine der Walküren) — beide Sängerinnen ließen einige Wünsche offen, mögen sich aber noch einfühlen. Den Siegmund gab der auf dem Hügel heimische Wolfgang Windgassen.

Nach wie vor ist das Bayreuther Publikum viel besser als das Salzburger: konzentrierter, kenntnisreicher, dankbarer, opferbereiter. Jeder einzelne wird zur Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen förmlich gezwungen; ist er traditionsgebunden, so sieht er sich mit Untraditionellem konfrontiert, ist er modernem Musiktheater zugeneigt, so muß er immerhin mitverarbeiten, was sich aus Bayreuth ja nicht eliminieren läßt: das Werk Richard Wagners.

Bayreuths ureigenes Werk, auch in der erneuerten Gestalt, bleibt der „Parsifal“. Die in diesem Jahr recht heftige Kritik verstummte einmütig vor dieser Inszenierung Wieland Wagners, die Modellcharakter angenommen hat.

Einiges befremdete in der Tat auf dem Grünen Hügel: die im Grunde unnötige Neugestaltung der „Meistersinger“-Festwiese, dann die Besetzung der Senta im „Fliegenden Holländer“ mit der 20jährigen Anja Silja, einem ehemaligen „Wunderkind“, und endlich die Berufung Lorin Maazels ans „Lohengrin“-Pult, eines jungen Dirigenten, der sicher nicht als Wagner-Experte gelten kann noch möchte. Nun mag es zum Bayreuther Schockprinzip gehören, gerade die Nicht-Experten ans Pult zu rufen, und bei Maazel wirkte es sich auch fruchtbar aus, hingegen hätte man Fräulein Silja selbst nicht unter der Voraussetzung engagieren dürfen, daß man erstens einen Vergleich mit Leonie Rysanek, der Senta des Vorjahres, von vornherein ausschließen und zweitens einmal Wagners Ideal-Vorstellung einer Alters-Identität von Figur und Darstellerin nahekomen wollte — man nimmt's ja mit den großväterlichen Idealen auch sonst nicht so genau. Anja Silja errang zwar einen Sensationserfolg, aber ausschließlich dank ihres Materials, nicht durch ihr Singen. Das ist absolut zweierlei, und zu der künstlerischen Betrübnis gesellt sich noch das Bedauern darüber, daß der Sängerin die Selbsteinschätzung jetzt erschwert ist. Die „Festwiese“ endlich, von Wieland Wagner vor Jahren zur Zirkus-Manege gewandelt, auf der ein Gaukler sich tummelte, ließ in der neuen Fassung alle Bedenken gegen Wagners „gute Geister“ wieder auf-flammen. Es waren Geister aus der Gruft.

Claus-Henning Bachmann