

OPER

BAYREUTH

Für Fortgeschrittene

Ob es am Wahlkampf lag oder an der nachlassenden Attraktivität Wieland Wagnerscher Regie-Experimente mit Großvater Richards Gesamtkunstwerken: Weder Bundesinnenminister Schröder noch der Bundesfinanzminister Etzel — sonst gern gesehene Gäste beim berühmtesten deutschen Festspiel-Ereignis in Bayreuth — waren zur Eröffnung erschienen. Die Begum fehlte, und auch das traditionelle Malaise zwischen Bayreuth und dem Bundespräsidenten schien sich fortzusetzen: Lübke blieb 1961 so fern, wie Heuss seit der Bayreuther Wiedereröffnung 1951 geblieben war.

Dabei stand Ungewöhnliches bevor. Wieland Wagner hatte die beiden weiblichen Hauptrollen in der Eröffnungs-Oper dieses Jahres, dem „Tannhäuser“ — Venus, symbolisch für Sinnenlust; Elisabeth, Repräsentantin himmlischerer Liebe —, mit jungen, für Bayreuth neuen Damen besetzt: Die Elisabeth,

Nichte des strengen Thüringer Landgrafen und Wartburgherrn, mit einer 37jährigen spanischen Sopranistin, die den für ihren Part beziehungsreichen Namen Victoria de Los Angeles — Sieg der Engel — trägt und sich gleich in ihrer ersten Arie („Dich, teuré Halle, grüß' ich wieder“) tapfer bis zum schwierigen hohen H schraubte; ihre Gegenspielerin in der Gunst Tannhäusers, Venus, Herrin über höllisch-schlimme Bacchanale, mit einer dunkelhäutigen Schönheit aus Missouri, der 24jährigen Negerin Grace Bumbry.

Festspiel-Chef Wolfgang Wagner 1959 zu Grace: „Sie müssen noch gut Deutsch lernen.“ „Tannhäuser“-Regisseur Wieland Wagner 1961: „Seien's großzügig mit dem Tannhäuser. Etwa so: Geh' schon, wenn du unbedingt zu 'ner andern willst. Weiß schon, daß du mir wieder heimkommst.“

Gehorsam bleibt Grace Bumbry während ihres gesamten Auftritts statuarisch und völlig bewegungslos stehen — was der Entfaltung ihres dramatischen Soprans sicher nicht förderlich war —, bis Tannhäuser (Wolfgang Windgassen) geht:

Doch ich aus diesen ros'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften . . .

Was Richard Wagner, der für seine Oper drei Sagen — vom Sängereid auf der Wartburg, vom Tannhäuser und vom Höselsberg, sämtlich zu lesen bei den Brüdern Grimm — zu einer Dichtung vermengt hatte, mit den „ros'gen Düften“ des Venusbergs gemeint haben könnte, wird in diesem Bayreuther Festjahr mit ungewöhnlicher Eindeutigkeit vorgeführt.

Zwar liegt Tannhäuser, der die liebende Elisabeth und seine Minnesang-Kollegen zugunsten der unterirdischen Venus im Stich gelassen hat, zu Beginn nicht, wie vom Großvater Richard Wagner vorgeschrieben, mit dem Kopf auf dem Schoß der Venus, sondern, nach dem Wunsch des Enkels Wieland, „zu ihren Füßen . . . in der Haltung eines Gekreuzigten“ — was seinen Wunsch, von Venus fortzukommen, plausibel erscheinen läßt.

Was aber um ihn herum vorgeht, könnte sich als genau das erweisen, was andere Zeugen nicht fortreibt, sondern heranlockt, weil es die Grenzlinie zur Obszönität fast erreicht, wenn nicht überschreitet. „Wir wollen hoffen“, schrieb der Musikkritiker Walter Abendroth, „daß nicht gerade an die-



Bayreuther Venusberg-Szene 1961: Trainingsstunde für erotische Gymnastik?

sem Unterweltsparanorama der Funke des Sensationserfolges sich entzündete!“

Die Ausgestaltung der einleitenden Venusberg-Szene war nämlich dem Choreographen Maurice Béjart und seinem Brüsseler „Ballet du Vingtième Siècle“ überlassen worden, die Richard Wagners Regieanweisung mehr als wörtlich nahmen, derzufolge die Szene mit „liebenden Paaren“ bevölkert sein soll, die „bald zu größerem Ungestüme hingerissen werden“.

Tänzerinnen und Tänzer sind in fleischfarbenen Trikots auf nackt kostümiert. In einem riesigen, die Bühne füllenden Netz, einer gewaltigen Fischreue ähnlich, wird vom Schnürboden ein Schwarm rosiger, höchst ungeduldiger Najaden herabgelassen, die sogleich von ebenso ungeduldigen Bacchanten in Besitz genommen werden, die bereits dem sinkenden Netz entgegen springen.

„Es war Gelegenheit genug, Exerzitionen der Vereinigung — gehüllt in halbes Licht — vorzuführen“, umschrieb Albert Schulze Vellinghausen vorsichtig in der „Frankfurter Allgemeinen“ die Szenerie. Karl Heinrich Ruppel milderte in der „Süddeutschen Zeitung“: „Die Gewagtheit der ‚Positionen‘, in denen sich die Paare umschlingen, wird aufgehoben durch exakten tänzerischen Drill; das ist kommandierte Brunst, sterile Glut. Das ist keine Entfesselung der Wollust, sondern eine Trainingsstunde für erotische Gymnastik (wenn auch, zugegeben, für Fortgeschrittene).“

Regisseur Wieland Wagner, der nach seiner Gewohnheit auch die Bühnenbilder entworfen hat, nennt seinen Bayreuther „Tannhäuser“ von 1961 nur eine „Variante“ der Inszenierung, die er 1954 zunächst in Bayreuth vorgeführt und fünf Jahre später, kaum verändert, nach Hamburg übersiedelt hat. Tatsächlich handelt es sich um eine fast komplette Neu-Inszenierung in einer komplett neuen Ausstattung, angetrieben von einem Drang zu stilisierender Vereinfachung, die Uneingeweihten — falls es sie auf den harten Stühlen des Bayreuther Festspielhauses gäbe — das Verständnis der Handlung erschweren würde.

Der bei Wunschkonzerten so beliebte Pilgerchor („Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schauen . . .“) wurde zu einem Ballett für je drei, nicht einmal mehr singende, ein Kreuz tragende Figuren reduziert, um die stets ein vierter, besonders Eiliger, lief. Der Einzug der Gäste auf der Wartburg hatte nichts mehr mit dem von Richard Wagner komponierten festlichen Marsch zu tun: Man schlenderte individuell. Die thüringische Landschaft, in der Tannhäuser nach der Flucht aus dem Venusberg von seinen Minnesänger-Kollegen aufgefunden wird, ist durch drei stilisierte Bäume angedeutet; sie ähnelt eher einem zart vergoldeten Festsaal.

Tannhäuser, der beim Sänger-Wettstreit durch ein Bekenntnis zu seinen Venusberg-Erlebnissen und eine Huldigung an Venus („Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen“) die ihm holde Elisabeth tödlich kränkt,



Wer das Bessere will,
wer etwas leistet,
darf sich der Leistung
freuen.

Wer mehr leistet, darf seine Ansprüche höher setzen. Das ist der Lauf der Welt und ein heiteres Gesetz der menschlichen Natur.

Weil sich die Fröhlichkeit der Menschen verfeinert, weil Gastlichkeit immer mehr Stil gewinnt, war es jetzt Zeit für

NORIS
Privat

der „runde“ Weinbrand,
reif und bekömmlich.

1/1 Flasche DM 12,50
(Für Berlin Sonderpreis)

Wer es versteht, Duft und Fülle eines feinen Weinbrandes verständlich auszukosten und dabei höchste Bekömmlichkeit verlangt, findet in NORIS-Privat einen wertvollen Weinbrand und eine der großen unter des Lebens kleinen Freuden.

NORIS WEINBRENNEREIEN GMBH NÜRNBERG.



PR 6132

Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
mit einem jähen Schlag er brach,
die ihn geliebt tief im Gemüte,
der Jubelnd er das Herz zerstach,

muß auf Geheiß des Landesfürsten und
bei Gefahr des Todes vom Papst Ver-
gebung für sein Höllen-Abenteuer er-
biten, kehrt aber aus Rom ohne Ablaß
zurück, wo ihm der Papst drohte:

Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erbühn!

Auch der dennoch grünende Pilger-
stab, der sonst stets und als einziges
Zeichen des sterbenden Tannhäuser
wunderbare Rettung sichtbar vor-
führt — die verstorbene Elisabeth hat
als Engel vor Gottes Thron das Wunder
bewirkt —, ist von Wieland Wagner
nicht mehr zugelassen worden.

Statt seiner werden zum Schluß, in
der Höhe über dem sterbenden Sünder,
goldumglänzte Engelsköpfe sichtbar,
mit leuchtendem Heiligenschein: eine
Veränderung, die sich gewiß nicht eben
als Modernisierung ausgeben kann.

Obwohl die prominenteren Kritiker
fast allgemein Wieland Wagners Hang
zu allegorisierender Stilisierung zu-
mindest zurückhaltend, oft wenig zu-
stimmend beurteilten, erreichte der
Schlußapplaus des Premierenpublikums
— große Garderobe, vorherrschend
weißer Smoking — die respektable
Dauer einer halben Stunde.

Wieland Wagner auf die Frage, ob
er mit seinen modernisierenden Insz-
nierungen nicht mal Pause machen
möchte: „Kann ich es mir leisten, daß
mir nachgesagt wird, ich sei offenbar
am Ende meines Lateins angelangt?“

KUNST

SAKRALBAU

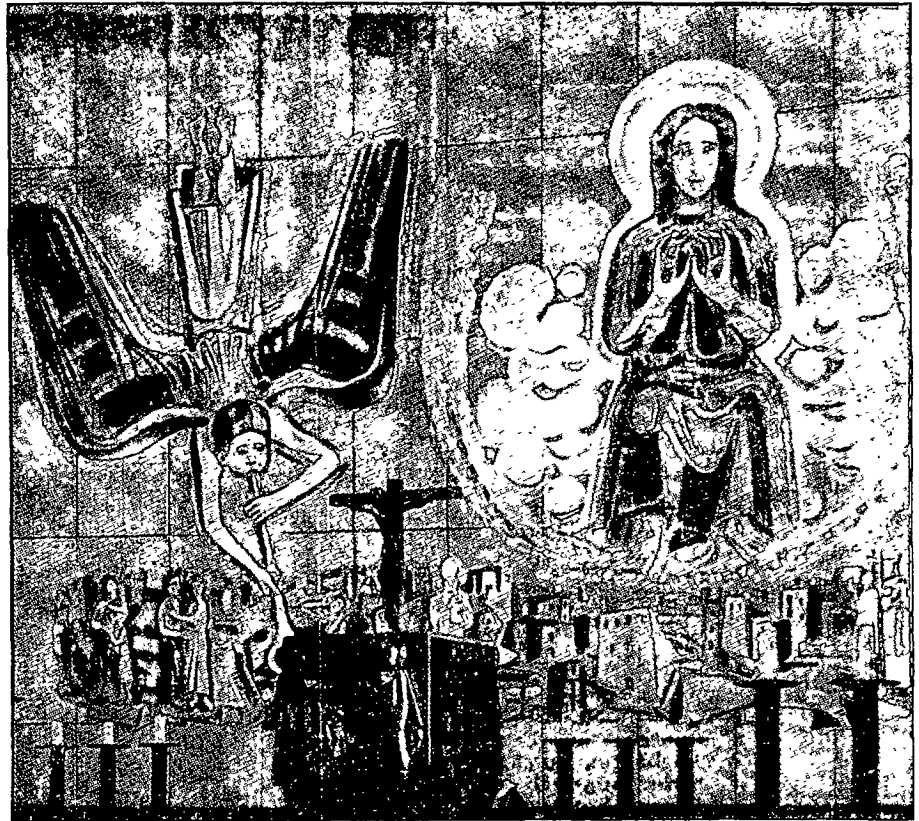
Kritik am Turm

Kirchtürme, die das Stadtbild über-
ragen, seien heute unzeitgemäß
und „sinnverfehlt“; Engel mit Flügeln
könnten dem modernen Menschen
nicht mehr zugemutet werden; Christus
in „Allherrscherpose“ auf einer Wolke
sitzend zu malen, wenn auch in einem
modernistischen Stil, laufe dem natur-
wissenschaftlichen Weltbild des 20. Jahr-
hunderts zuwider.

Urheber dieser scheinbar unfrommen
Thesen ist nicht ein Kirchenfeind,
sondern ein praktizierender Katholik:
der Schweizer Kunstschriftsteller Dr.
Karl Ledergerber, 47, im Hauptberuf
wissenschaftlicher Leiter des Walter-
Verlags, Olten. In seinem jüngst im
kirchenreichen Köln erschienenen Buch
„Kunst und Religion in der Verwand-
lung“* hat er die Geschichte der sakra-
len und der religiösen Kunst unter-
sucht und ist dabei zu der Ansicht ge-
kommen, daß die meisten Bemühungen,
sakrale Kunst und Architektur in zeit-
gemäßen Formen zu bieten, unange-
bracht und verfehlt seien.

Ledergerbers Hauptthese: Die sogean-
nannte moderne christliche Kunst ein-
schließlich des modernen Kirchenbaus
ist größtenteils Produkt eines Mißver-
ständnisses.

Der katholische Autor möchte mit
seiner Kritik an der Kirchen-Moderne
nicht etwa jenen Gläubigen nach dem
Munde reden, die am Althergebrachten



Christus als Weltenrichter, Engel **: Statt der Kirche...

hängen. Dem Kunstkritiker Karl Leder-
gerber geht es ganz im Gegenteil in
Kirchenbau und Kirchenkunst heute
nicht fortschrittlich genug, nicht wirk-
lich zeitgemäß zu.

„Seit einigen Jahrzehnten“, schreibt
er, „ist ein bis heute noch nicht be-
endeter Streit um die kirchliche Kunst
im Gange. Es geht dabei um den Ver-
such, die seit über hundert Jahren un-
schöpferisch und lebensfremd gewor-
dene Tradition zu verlassen und den
Anschluß an die weltliche Kunst zu
finden.“

Dieser Versuch habe auch durchaus
nennenswerte Resultate erbracht, räumt
Ledergerber ein und verweist etwa auf
die Christusbilder des französischen
Malers Georges Rouault (1871 bis 1958).
Aber das meiste von dem, was sich
heute moderne christliche Kunst nenne,
sei doch von der Art jener Priester,
die sich äußerlich modisch-„weltlich“
gebärdeten, in der
Sache aber rückstän-
dig geblieben seien.

Die 1922 von
Auguste Perret ge-
baute Kirche von Le
Raincy zum Beispiel
— ein erster Versuch,
moderne Baustoffe
(Beton) für sakrale
Bauten zu verwenden
— mache nur den
„eindeutigen Ein-
druck einer in Beton
umgesetzten goti-
schen Kathedrale“. Und:
„Man sehe
sich einmal eine große liturgische Zere-
monie in einer ausgesprochen modern
gebauten Kirche an, am besten auf



Ledergerber

* Karl Ledergerber: „Kunst und Religion in
der Verwandlung“. Verlag M. DuMont-Schau-
berg, Köln; 160 Seiten, 9,80 Mark.

** Altarbild von Hans Stocker (Kirche
St. Karl, Luzern).

einer Photographie. Das Bild erhellt
unmittelbar, wie antiquiert die Szene
wirkt ...“

„Sind“, fragt der christliche Kritiker
Ledergerber, „nicht die meisten dieser
modernen Gestaltungen letztlich künst-
lerische Legitimationen kirchlicher For-
men, die am Untergehen sind? Ist es
nicht gleichsam so, als ob man ... alte
Automotoren und -getriebe mit moder-
nen Karosserien umkleidete ... Liegt
die Modernität nicht eben doch vor-
wiegend in der Aufmachung, während
das Ding selbst einer vergangenen
Zeit angehört?“

Unter dem „Ding“ versteht Leder-
gerber die zu historisch-kultischen For-
men, Bildern und Gebräuchen verding-
lichte Religiosität, die herkömmliche
„Sakralwelt“, zu der etwa auch die
traditionelle Kirchengestalt und die alt-
vertrauten Christus- und Engel-Dar-
stellungen gehören. Als eklatantes Bei-
spiel nennt Ledergerber die Marien-
Darstellungen: „In der neueren Zeit
mehrten sich die Erscheinungen Ma-
rias ... Aber je mehr Maria an die
Öffentlichkeit tritt, um so verdächtiger,
fragwürdiger, ja nichtswürdiger wird
die Sakralkultur, die ihr Erscheinen
begleitet.“ Der Kunstkritiker erinnert
schaudernd an die „undiskutablen“
Marien-Darstellungen etwa in Lourdes
und folgert: „Es beginnt eine Zeit, wo das
Heilige seine Sichtbarkeit verliert.“

Eine „neue Lage“ besteht nach Leder-
gerbers Meinung darin, daß die Sakra-
lwelt und die Christenheit — also das
aus dem Mittelalter entstandene, vor-
wiegend christlich geprägte Gesell-
schafts- und Kulturgebilde — heute am
Ende seien. Ledergerber: „Alle ideali-
stischen Theorien einer harmonisch-
christlichen Lebensgestaltung zeigen
einen verzweifelt utopischen Charakter.
Der alte, kirchliche Lebensstil paßt ein-
fach nicht mehr in die jetzige Welt.“

Auch das Dasein kirchlich gebunde-
ner Menschen, erklärt Ledergerber, sei