

OPER

WIELAND WAGNER

Buh aus Nordwest

(siehe Titelbild)

Ein einziges Ding beherrscht den Akt: ein Phallus-Symbol, zwölf Meter hoch, von 70 000 Watt angestrahlt. Vor ihm lieben und leiden zwei sagenhafte Gestalten: Tristan und Isolde.

Sie lieben nicht mehr so, wie Richard Wagner es wollte. Des Meisters Enkel Wieland, 48, hat Opas Oper entrümpelt, seine Dramengestalten psychoanalysiert

„Der Aufbau einiger Szenen“, schrieb der Kritiker Siegfried Melchinger nach der Bayreuther „Tristan“-Premiere im Juli 1962, „hatte etwas Exemplarisches. Dieser dramatische Instinkt allein macht Wieland Wagner zu einem der ersten Regisseure unserer Zeit.“

Der heftig akklamierten „Tristan“-Inszenierung verdankt Wieland Wagner, daß er zum allseits begehrten Regisseur avancierte. Denn vor dem Bayreuther Festspielsommer 1962 war er nur gelegentlich zur Gastregie ins Ausland gerufen worden. Seither aber sind seine Inszenierungen — und nicht nur die von Wagner-Werken — als international vorbildliches Operntheater angesehen. Neben Gün-

miere. Im Herbst bereitet er die Strauss-Opern „Elektra“ und „Salome“ für die Wiener Bühne auf; Operndirektor Egon Hilpert hat ihn zudem gebeten, „jedes Jahr ein Werk eigener Wahl“ in Szene zu setzen.

An der New Yorker Metropolitan Opera („Met“), wo selten Experimente gestattet werden, wird Wieland Wagner in der nächsten Spielzeit den „Lohengrin“ auf die Bühne stellen, anschließend ist er der Oper von San Francisco verpflichtet. Er inszenierte und inszeniert außerdem in Paris, Brüssel, Barcelona, Venedig, Neapel und Rom.

Im Königlichen Theater in Kopenhagen provozierte unlängst nicht so sehr Wieland Wagners modernistische „Tann-



Regisseur Wagner bei einer „Rheingold“-Probe in Bayreuth: Opas Oper vom Weihrauch befreit

und die letzten Weihrauchschwaden aus den Bayreuther Weihespielen gefegt.

Mit erotischen Symbolen und sparsamen Gesten stilisierte und verknappte Wieland Wagner die Kolossalwerke seines Vorfahren für zeitgemäßes Kunstgefühl. Die Modernisierung der bedeutendsten Wagner-Oper — „Tristan und Isolde“ — gedieh zur bislang bedeutendsten Regie-Arbeit des Enkels.

In Wieland Wagners Neudeutung ist König Marke nicht mehr Oheim, sondern Vater Tristans. Ebenso radikal ist das Finale verändert. Isolde darf ihrem geliebten Tristan nicht mehr nachsterben — sie bleibt mit emporgereckten Armen stehen, bis der Vorhang fällt. Nur mystisch ist sie dieser Welt entrückt.

ther Rennert gilt der Neu-Bayreuther heute im Ausland als der repräsentative Opernregisseur des neuen Deutschland.

Wieland Wagner hat sich so fest etabliert, hat bereits so viele Epigonen und so gute Einnahmen — „10 000 bis 20 000 Mark pro Inszenierung, einschließlich der Bühnenbild- und Kostümentwürfe“ —, daß er jetzt von sich sagen kann: „Ich bin eine Spezialmarke.“

In diesem Jahr erreichen seine Auslandsverpflichtungen einen Höhepunkt: Er debütierte in dieser Saison mit „Tristan und Isolde“ an der Mailänder Scala und führte erstmals an der Wiener Staatsoper Regie — Mitte Mai hatte seine „Lohengrin“-Inszenierung Pre-

häuser“-Szene, sondern seine Star-Sopranistin Anja Silja, 25. Die von ihm seit Jahren liebend betreute Sängerin meldete sich Minuten vor der Aufführung krank, weil Wagner sich geweigert hatte, hinter den Kulissen Anja Siljas Doppelpartie der Venus und Elisabeth mit anzuhören.

Derlei Premieren-Skandale und tumultuarische Zuschauerproteste gegen Wieland Wagners gewagte Wagner-Neufassung mehrten nur den Appeal des Regisseurs. Dankbar nahmen immer mehr Intendanten, die mit atonal komponierten Opern ihr Publikum nicht mehr schockieren können, die Inszenierungen des Mannes ins Repertoire, der noch zu provozieren weiß.

Vor allem provozierte er die internationale Musikkritik von Kopenhagen bis Kairo. Das Lob überwiegt:

- ▷ Nach über zehnjähriger, nicht immer enthusiastischer Festspielberichterstattung aus Bayreuth beförderte der Pariser „Figaro Littéraire“ im letzten Jahr Wieland Wagner vom Talent zum Genie.
- ▷ Die globale Wirkung der schnittigen Bayreuther Dekorationskürzel verglich der „Berliner Rundfunk“ mit „jenen Reinhardtischen Inszenierungen, die ... das klassische deutsche Drama der deutschen Bühne neu schenken“.
- ▷ Wieland Wagners „totalen Erfolg“ meldete auch der renommierte französische Kritiker Claude Rostand: „Er hat gewagt und gewonnen. Er hat dem Wagner-Theater eine neue szenische Vorstellung gegeben, die unserer Zeit würdig ist.“

Als zeitunwürdig im „zeitlos gültigen Werk Wagners“ (Wieland Wagner) empfindet der Neuerer vor allem die einst vom Zeitgeist diktierten Regieanweisungen seines Großvaters.

So müssen sich die buchstabengläubigen Wagnerianer, denen das germanisch zelebrierte Werk Weihe und Weltanschauung bedeutet, damit abfinden, daß im Festspielhaus des Meisters „Siegfried“ ohne Drachen, „Parsifal“ ohne pompösen Karfreitagszauber und „Die Meistersinger von Nürnberg“ ohne Nürnberg gegeben werden — eine Entzündung, die als „Show“, „Musical“, „Revue“, „amerikanisch“, „ostzonal“, „bolschewistisch“ oder gar als „Strawinski“ deklariert wird.

Aber selbst jene Kritiker, die Wieland Wagners Regie-Leitmotiv aus Leucht-Magie und Symbolen als „dramaturgischen Nonsens und Ausfluß einer seltsamen Marotte“ werten (Walter Abendroth in der „Zeit“), rechnen dem Regisseur wenigstens ein Verdienst an: Bayreuth von der alldeutsch-antisemitischen Aura und vom Walhalla-Nationalismus befreit zu haben.

Wieland Wagner selbst hat eine genaue Vorstellung davon, wie es heute um Bayreuth wieder bestellt wäre, hätten nicht er und sein ebenfalls liberaler Bruder Wolfgang 1949 die Festspielleitung übernommen. Er postuliert: „Bayreuth wäre ohne uns wieder ein gefährlicher Nährboden für wüste Nationalisten.“

Wagner, der die spitze Rede liebt und Neigung zu Groteske und Satire verspürt, ist stets bemüht, antinationalistische Slogans zu verbreiten. So: „Der nationalkategorische Imperativ des ‚Meistersinger‘-Schlußchors ‚Ehrt eure deutschen Meister‘ ist mir suspekt, ich würde ihn gerne in ‚Ehrt die europäischen Meister‘ umformulieren.“

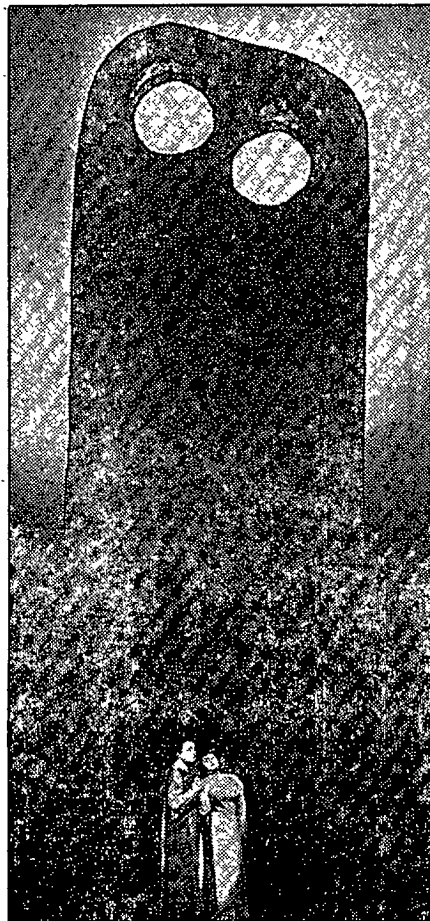
„Seit die dritte Generation auf dem grünen Hügel das Regiment übernommen hat“, konnte deshalb die „Süddeutsche Zeitung“ rühmen, „seit die Festspiele nicht mehr als ‚nationale Sendung‘ deklariert, sondern nur noch als künstlerisches Ereignis gewertet sein wollen ... hat Bayreuth als einer der vordersten Avantgardeplätze des modernen Musiktheaters von neuem Weltbeachtung und Weltruf gewonnen.“

Wieland Wagner: „Man kommt nicht umsonst in Wahnfried zur Welt.“

Als Wieland Adolf Gottfried Wagner am 5. Januar 1917 geboren wurde, war

Großvater Richard 34 Jahre tot, sein mythomanischer Lebensstil jedoch war lebendig geblieben. Witwe Cosima, die dem Enkel noch ein „Wagalaweia“ an der Wiege sang, hatte das Haus Wahnfried zu einer Kultstätte erhoben, die kein Artfremder betreten durfte. Wieland Wagner: „Ich wurde in einem Mausoleum geboren.“

Als der Wagner-Art nahestehend galt ein Musikfreund und Festspielbesucher, der in Wieland Wagners Kindheitserinnerung als „Herr im Trenchcoat mit einer Hundepetische“ auftaucht und der 1923 seine erste Visite in Wahnfried machte: Adolf Hitler. Wieland und seinen drei Geschwistern gefiel der Führer als abendlicher Spaßmacher an den Kinderbetten; Wielands Vater Siegfried



Wagner-Bühnenbild zu Wagners „Tristan“
„Nicht umsonst in Wahnfried zur Welt“

war von Hitlers „außerordentlich lebendigem Gespräch“ — so der Hitler-Freund und -Biograph Hans Severus Ziegler 1964 — derart beeindruckt, daß er dem späteren Reichskanzler die Hand auf die Schulter legte und sagte: „Weißt du, du gefällst mir.“

Weit größeren Gefallen fand Wielands englische Mutter Winifred am Wagnerianer Hitler („Wenn ich Wagner höre, ist mir so, als seien das Rhythmen der Vorwelt“), als sie, nach dem Tode ihres nur anfangs NS-begeisterten Mannes, im Jahre 1930 die Festspielleitung übernahm. Sie schaltete Bayreuth gleich und wurde Hitlers „Hohe Frau“. Ihren Sohn Wieland zwang 1938 ein Führer-Befehl in die NSDAP.

Die Entschiedenheit, mit der Wieland Wagner nach 1945 die nationalsozialisti-

sche Vergangenheit Bayreuths bewältigte, strapazierte das gespannte Mutter-Sohn-Verhältnis noch mehr: Winifred verließ Wahnfried und bezog einen Neubau, der im Bayreuther Volksmund das „Braune Haus“ heißt. Wieland Wagner: „Meine Kinder behaupten, daß meine Mutter immer noch an den Endsieg glaubt.“

Diesen und eine Reihe anderer Familienkonflikte — Schwägerin Ellen verbietet ihren Kindern den Besuch erotisch anstößiger Wieland-Wagner-Inszenierungen — erträgt der nonchalante Regisseur, der nicht nur den Gesichtsschnitt mit der auffallend gebogenen Nase, sondern auch sein schwer zu bändigendes Temperament vom Großvater geerbt hat, mit Ironie. Ein rotes Kirchentagsplakat im Flur des Hauses Wahnfried mahnte zeitweilig: „Mit Konflikten leben.“

Zu Wieland Wagners nachhaltigen negativen Jugendeindrücken im reaktionären Elternhaus gehört auch das Totschweigen aller Fortschritte und liberalen Tendenzen in der Kunst. Da in Wahnfried — wie in vielen deutschen Bürgerhäusern — nach Richard Wagner keine Musikentwicklung mehr vorstellbar erschien, hörte der Enkel erst im Jünglingsalter, daß es nach Wagner durchaus weitertönt.

Und als er feststellte, daß die bildende Kunst, der er sich damals verpflichtet fühlte, nicht mit den großdekorativ malenden Neuromantikern Feuerbach und Böcklin geendet hatte, lehnte er sich „gegen das Alte, das in Bayreuth nicht zu vergehen schien“, offen auf — so der Wieland-Wagner-Biograph Walter Panofsky*.

„Seither“, sagt der Regisseur, „sitze tiefe Abneigung in mir gegen alle, die mir klarmachen wollen, Bayreuth und Richard Wagner, das sei was Besonderes. Ich kann das nur als grotesk empfinden.“

Die frühe Opposition spiegelte sich in Bühnenbildentwürfen, mit denen der Sechzehnjährige in expressionistisch-explisiven Farben dilettierte. Mit schreiend-buntem Kolorit protestierte er gegen den öden Naturalismus der Festspielhaus-Bühne. 1936 (mit neunzehn Jahren) baute Wieland Wagner seine ersten Szenen-Modelle für eine „Parsifal“-Aufführung: Er bastelte einen Gralstempel und eine Karfreitagsaue und spürte, wie er unter der Hand „weit mehr Sicherheit für Form und Raum“ bekam als mit Pinsel und Palette.

„Die immer stärker werdende Liebe zur Musik und zum Theater“ veranlaßte den Jung-Bayreuther, das Malerei-Studium aufzugeben: „Was hätte ich als Maler vermocht“, fragt sich Wieland Wagner heute. „Picasso hat uns ja alles weggenommen. Für mich ist er das eigentliche Genie unserer Zeit.“

So beschied sich der Picasso-Verehrer mit dem Posten eines Oberspielleiters am thüringischen Landestheater in Altenburg. Eine fachmännische Ausbildung hatte Wieland Wagner nicht genossen.

In der Spielzeit 1942/43 konnte der Regie-Neuling — er hatte ein Jahr zuvor die Bayreuther Jugendfreundin und spätere Choreographin Gertrud Resinger geheiratet — in Altenburg den vierteiligen „Ring des Nibelungen“ inszenieren und bebildern. Wagners be-

* Walter Panofsky: „Wieland Wagner“. Carl Schünemann Verlag, Bremen; 104 Seiten; 32 Mark.



Bayreuth-Besucher Hitler mit Winifred und Wieland Wagner: „Weißt du ...“

reits damals sprießende Regie-Ideen und die Zeitläufte ergänzten einander vortrefflich. Das Provinztheater hatte weder Material noch Geld genug, um die Opern-Tetralogie im gewohnt illusionären Realismus ausstatten zu können.

Die wie ein frühes Signal für seine spätere Bayreuther Erneuerung anmutende Altenburger Arbeitsweise verstand und versteht Wieland Wagner als bewußte Brückierung der Bayreuther Festspielleitung seiner Mutter: Denn damals schon war es dem Jungregisseur — so sagt er — klar, daß die raffiniert-mythologische Musik und die von den Gralshüterinnen Cosima und Winifred

konservierte Szene im bilderbuchartigen Meininger-Stil nicht zueinander paßten.

Der Altenburger Dienst an der Kunst und Wieland Wagners Herkunft ersparten dem Enkel schließlich den Dienst im großen Krieg seines Nenn-Onkels Adolf: Nach dem Willen des Führers sollten die „geburtsältesten Träger großer Namen der Nation“ (Ziegler) dem Volk erhalten bleiben. Wieland Wagner: „Ich stand halt auf der Denkmalsliste.“

Von dieser Sonderbehandlung leitet der im Umgang mit Mitarbeitern oft gehemmte Regisseur sein Einzelgängertum ab. „Die UK-Stellung“, diagnosti-



...du gefällst mir“: Bayreuth-Besucher Erhard mit Wieland Wagner

ziert Wagner sich selbst, „hat mich doch irgendwie psychologisch belastet.“ Aus dem Ersatzdienst, den er während der letzten Kriegsjahre noch in einem Bayreuther Rüstungswerk ableistete, wurde der junge Mann als „perfekter Pazifist“ zu seiner Familie nach Überlingen entlassen.

In den „zwei schöpferischen schwarzen Jahren“ (Wagner), die der Heimatfront-Heimkehrer dann am Bodensee mit Frau und vier Kindern in zwei kleinen Zimmern verbrachte, meditierte Wieland Wagner über den formalen Zwiespalt zwischen Richard-Wagner-Musik und Richard-Wagner-Aufführungen. „Ich wollte beweisen“, sagt der Regisseur, „daß das Wagner-Werk quer durch die Welt falsch inszeniert wird.“

Wenn er nicht gerade den damals zeitgemäßen Beruf des Kartoffel- und Kohlen-Klaus ausübte oder eigenhändig gemalte Richard-Wagner-Porträts gegen Brot und Butter tauschte, las er „lauter Bücher, die es in Wahnfried nicht gegeben hatte“. Vor allem die Schriften der Mediziner-Psychologen Sigmund Freud (1865 bis 1939) und Carl Gustav Jung (1875 bis 1961) — und immer wieder die antiken Theater-Dichter Äschylos, Euripides, Sophokles, Aristophanes und den Epiker Homer.

Wieland Wagner wurde um 1947, was 100 Jahre früher Richard Wagner nach der Lektüre der Orestie des Äschylos gewesen war: „ein Griechen-Freund und Homer-Fan“. Der Hellenophile erkannte die „tiefe mythische Verbindung“ zwischen wagnerischen und griechischen Dramen. So sah er in den Rheintöchtern Milchswestern der Okeaniden*, in Zeus das Vorbild für Lohengrin, und Siegfried identifizierte er als Herakles.

Der „begabte, kluge und listenreiche Enkel“ (Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt), dem Richard Wagner nicht mehr bedeutet als Äschylos, legte die von Plüsch und Plunder überdeckte Wurzel des großväterlichen Meisterwerkes indes nicht nur in der griechischen Tragödie und in antiken Sagen frei, er grub sie auch in den religiösen Dramen des spanischen Barockdichters Calderón de la Barca und in der deutschen Hanswurstiade aus.

Bei der Lektüre der großväterlichen Partituren, der schwerverständlichen Schriften und Briefe stieß Wieland Wagner schließlich auf einen Ausspruch, den Großmutter Cosima 1878 notiert hatte, als der Komponist sein christlich-mystisches Erlösungsdrama „Parsifal“ vorbereitete: „Ach, es graut mir vor allem Kostüm- und Schminkewesen... nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen habe, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden**.“ Diese Marginalie machte der Enkel zum Manifest des neuen Bayreuther Stils.

Wieland Wagner formulierte ein Programm. Er forderte: radikale Abkehr von Richard Wagners zeitgebundenen Bild- und Regie-Vorschriften, mithin die „ununterbrochene Neuformung alles Optischen und Darstellerischen“. Das „in hundert Jahren steril gewordene Bild- und Bewegungsschema“ sollte der

* Okeaniden = Meernymphen in der griechischen Sage.

** Beim Bau des Bayreuther Festspielhauses ließ Richard Wagner den Orchestergraben mit einer Art Überdachung zu zwei Dritteln verschließen und erzielte so den spezifischen Wagner-Klang.

archetypischen, den Kern der Werke freilegenden Inszenierung Platz machen.

Wagner verkündete das Ende jener Ära, da Naturalismus und Realismus im Stil romantisierender Landschafts- und Historienmalerei die Wagner-Bühne geprägt hatten. Der revolutionäre Enkel wollte eine mit modernen choreographischen Mitteln arbeitende, von den Stilelementen der zeitgenössisch-abstrakten Kunst beeinflusste Regie; er wollte die Sänger nicht länger nur singen lassen: Sie sollten auf seiner Bühne zugleich als Schauspieler agieren.

Ehe der 1947 von Überlingen (Bodensee) nach Bayreuth zurückgesiedelte Wieland Wagner die ruckständige Szene in Großvaters rotem Backsteinbau auf dem grünen Hügel entrümpeln konnte, befreite er, ohne Rücksicht auf Familienpietät, das tempelartige Haus Wahnfried von den Requisiten und Reliquien des sakralen Wagners-Kults.

Was alliierte Bomben zerstört hatten, ließ der Tempelschänder nicht restaurieren („Dahingesunkenes kann man nicht nachbasteln“). Im Erdgeschoß, mit Aussicht auf den Park, richtete er sich ein 150 Quadratmeter großes, durch überdimensionierte Fenster belichtetes und mit Gemälden spärlich dekoriertes Arbeitszimmer ein. Auf dem historischen Flügel, an dem einst Großvaters Schwiegervater Franz Liszt phantasiert und Richard Wagner komponiert hatten, liegen heute Bach- und Bartók-Noten und die Cool-Jazz-Platten, die Richard Wagners Urenkelkinder Iris, 23, Wolf Siegfried, 21, Nike, 20, und Daphne, 19, am liebsten spielen.

Vor einem Kreuz ohne Kruzifixus, in schwarzem Pullover oder weinroter Jersey-Jacke, ohne Telefon, bei einer Flasche Selterswasser und Schallplattenmusik, erschließt sich der Abstinenzler und Nichtraucher Wieland Wagner aus Großvaters Musikdramen und etwa 1000 Quellenwerken neue Regie-Einfälle — sein nur gelegentlich und weniger angestrengt avantgardistisch inszenierender Bruder Wolfgang, 45, hat ihm die organisatorische Festspielleitung abgenommen. Studium und Reisen von Probefühne zu Probefühne — Wagner chauffiert einen taubenblauen Mercedes 220 SE Coupé — lassen dem Regisseur knappe vier Wochen Freizeit auf Sylt.

Als „psychologische Hilfsmittel“ für das Inszenieren hat sich Wagner graphische Tabellen angelegt — zum Beispiel ein „Parsifal“-Kreuz —, auf denen die Ideen einer Oper und die Beziehungen ihrer Figuren zueinander markiert werden. „Diese psychologische Aufschlüsselung, die in der Schauspielregie längst berücksichtigt wird“, erläutert er, „kann heute kein ernst zu nehmender Regisseur außer acht lassen.“

So fundieren auch die beiden anderen deutschen, im Ausland ernst genommenen Wagner-Kollegen ihre Opernregie mit psychologischen Diagnosen: Günther Rennert und Walter Felsenstein.

Rennert, vormals Kulturfilmer und Hamburger Opernintendant („Ich bin kein Wagnerianer“), erarbeitet allerdings seine Konzeption nicht an Schreibisch und Modell; er setzt seine psychologischen Erkenntnisse intuitiv in spielerisches Theater um. Felsenstein, Intendant der Ost-Berliner Komischen Oper („Wieland Wagner ist ein begab-



„Ring“-Inszenierung 1876: „Ich bin ganz prozise.“

ter Dilettant“), kommt von der psychologischen Stück-Analyse zu ähnlichen Ergebnissen. Acht Wochen lang übt er mit seinen Sängern pedantisch genaues und mit der Musik kongruentes Gestenspiel ein.

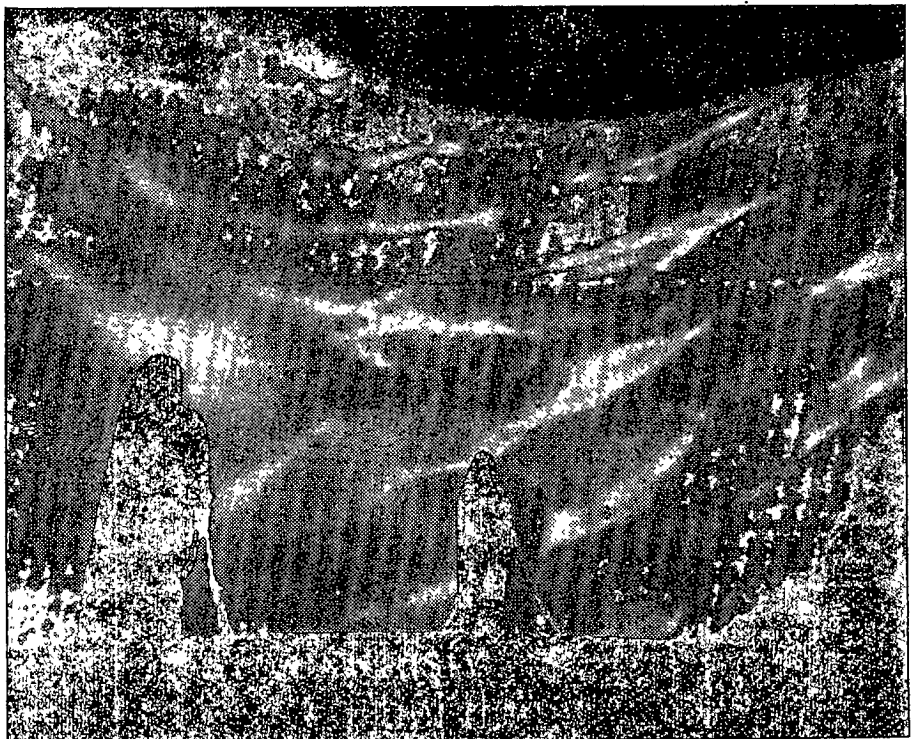
„Dieses Regisseur-Triumvirat“, so lobt der in 35 Theaterjahren erfahrene Operntheoretiker und Stuttgarter Intendant Walter Erich Schäfer, „hat das oft so verlogene und leere Operntheater zum glaubwürdigen und bis ins Detail brillant durchdachten Musiktheater reformiert.“

Einen Vorläufer hatte das reformierte Musiktheater Wieland Wagners in dem

Genfer Bühnenbildner Adolphe Appia (1862 bis 1928).

Als der Enkel seine symbolfarbigen Lichtspiele und die streng stilisierte Bühne einrichtete, ließ er sich von Appias symbolistischen, schon stark abstrahierten Entwürfen anregen — Zeichnungen, die einst Cosima Wagner als „verrückt“ mißdeutet hatte. Appia wurde postum anerkannt.

In einem Programmheft machten die Brüder Wagner publik: „Was der Schweizer Bühnenbildner ... forderte und mit seinen Wagner-Dekorationen schuf — die stilisierte Raumbühne aus dem Geiste der Musik



... Walhall ist Wall Street: „Ring“-Inszenierung 1958*

* Nornen-Szene in der „Götterdämmerung“.

und dem Gefühl der Dreidimensionalität, seine Erkenntnisse von der Symbolkraft der Farbe und des Lichts im rhythmisch kombinierten Raum —, das sind die ersten Impulse zu einer Reform der Operninszenierung, die sich folgerichtig zum neuen Bayreuther Stil entwickelt.“

Der Neu-Bayreuther Stil wurde am 30. Juli 1951 sichtbar, als sich der graue Samtvorhang vor der ersten „Parsifal“-Szene teilte. Die traditionelle Kulissen-Illusion aus Blumenexotik und Weihrauchwolken war verschwunden, das Festspielpublikum saß vor einer leeren, von bläulichem Licht beschienenen Bühne.

In ihrer Loge zuckte die Gralshüterin Winifred Wagner zusammen und flüsterte: „Und das von einem Wagner-Enkel.“

„Meine Mutter“, sagt Wieland Wagner, „hat sich bis heute nicht erholt.“ Sie mochte fühlen, was der heftigste Bayreuth-Kritiker, Johannes Jacobi, nach der Premiere schrieb: „Das ist Selbstaufgabe.“

Auch der „Parsifal“-Dirigent Hans Knappertsbusch, der noch der Alt-Bayreuther Tradition verpflichtet ist, emp-



Wagner-Ehefrau Gertrud
Gemeinsam getanzt

sung-durch-Liebe-Spiels „Der fliegende Holländer“ reduzierte er auf den Heidi-Brühl-Schlager „Wir wollen niemals auseinandergehn“.

Durch derlei flotte Reden mehr noch als durch Wieland Wagners High-brow-Stil in ihren Gefühlen verletzt, schlossen sich Alt-Wagnerianer zwei Jahre nach dem Bayreuther Neubeginn zur

Wagners folgende Unterweisung der Darsteller im Sinne des Dramas.“

Den Mitarbeitern Wieland Wagners ließ die „Vereinigung“ die briefliche Drohung zustellen: „Wir werden Ihre Haltung registrieren und sie zur rechten Zeit in Vergleich ziehen, wenn der Bayreuther Wind umgeschlagen hat.“

Die Antwort der Wagner-Enkel war eine neue Brückierung: Sie luden den einst aus Nazi-Deutschland emigrierten Neuton-Komponisten Paul Hindemith nach Bayreuth ein. Er dirigierte bei den Wagner-Festspielen 1953 Beethovens Neunte Symphonie.

Als Wagner ankündigte, er werde aus der „Gauleiter-Oper“ („Die Meistersinger von Nürnberg“) wieder eine Wagner-Oper machen und „80 Jahre Kitsch von der Bühne räumen“, lebten Polemik und Konterpolemik erneut auf.

In der Festspielsaison 1956 räumte er dann tatsächlich so gründlich um, daß auf der Bühne nicht einmal eine Andeutung der mittelalterlichen Ansichtskarten-Romantik übrigblieb. Statt des prunkvollen Einzugs der Zünfte und des fatalen Fahnenschwings inszenierte der Provokateur eine mittelalterliche Tanz-Pantomime.



Wagner-Sänger Birgit Nilsson, Astrid Várnay, Hotter, Windgassen, London: Streng erzogen

fand Wieland Wagners Regiekunst als „starkes Stück“. Er beklagte sich, daß die (den Boten des Heilands darstellende) Taube durch einen Lichtstrahl ersetzt werden sollte. So ließ Wagner eine Taube gerade so weit aus dem Bühnenhimmel abseilen, daß sie nur von dem weit vorn im Orchestergraben sitzenden Dirigenten gesehen werden konnte.

Nach der ersten Festspielaufführung kommentierte der smarte Regisseur, der es an beredsamen Selbsterläuterungen nie fehlen läßt, sein Werk und das Fehlen vertrauter „Parsifal“-Requisiten: „Ach wissen Sie, wir sind doch wahrhaftig mit dem ‚Parsifal‘ aufgewachsen. Aber jedesmal wenn die Kundry in Gurnemanz' Hütte verschwand, haben wir nur gefragt, was macht sie jetzt da drin? Macht sie dem Alten das Bett oder bloß einen Kaffee? Deshalb haben wir die Hütte von der Bühne weggelassen.“

Ähnlich drastische Redensarten, mit denen Wieland Wagner seine Unbefangenheit vor dem Weihe-Werk demonstrieren und die orthodoxen Wagnerianer schockieren will, hat er auch für die anderen Opern. Er schmähte das Götter- und Riesendrama „Das Rheingold“ als „Tragödie der Baufirma Fafner und Fasolt“; den „Lohengrin“ kennzeichnete er als „Aktion Elsa“; den Wesensgehalt des komplizierten Erlö-

„Vereinigung für die werktreue Wiedergabe der Dramen Richard Wagners“ zusammen, warben um Mitglieder und formulierten als Vereins-Ziel: „Gemeinsam wollen wir zu erreichen versuchen, was ein Einzelner nicht vermag: Eine sich zwar aller neueren technischen Hilfsmittel bedienende, aber unverfälschte Inszenesetzung der Werke (Richard Wagners), eine der Musik entsprechende Poesie des Bühnenbildes und eine den genauen Regievorschriften



Wagner-Star Anja Silja
Liebend betreut

„Wieland Wagner“, urteilte Experte Panofsky, „machte aus der scheinbar zeitgebunden singspielnahen altnürnbergischen Historie ein zeitloses Sinnspiel. Nie zuvor hat Wagner so konsequent nach dem magischen Abbild gesucht.“

Das „Monatsblatt der Deutschen Partei“ wertete Wagners neues Nürnberg indes, im Nazi-Jargon, als „entartete Kunst“ ab und befand: „In diesem Gewand sind die ‚Meistersinger‘ nicht mehr die deutsche Nationaloper.“ Der auch nicht vorurteilslose „Zeit“-Kritiker Walter Abendroth schrieb über die Inszenierung: „Das ist Hokus-pokus.“ Und Kurt Eilles, damals bayrischer Staatssekretär, wütete: „Das waren nicht die ‚Meistersinger‘, das war ‚Kiss me, Eve‘.“ Eilles kündigte seine Mitgliedschaft in der wohl-tätig-spendablen „Gesellschaft der Freunde von Bayreuth“.

Ein Großteil des Publikums empfand ähnlich: Erstmals in der 80jährigen Geschichte der Festspiele piffen und protestierten die Zuschauer. Der Bühnenspieler protokollierte in seinem Tagebuch: „Buh, hauptsächlich aus Nordwest.“

Die gleichen Zuschauer, die 1956 das alte Butzenscheiben-Nürnberg vermißten; identifizierten die Meistersingerstadt 1963 als Stadt der Reichsparteitage: Parodistisch hatte Wieland Wagner

die Chöre mit Standarten und Feldzeichen aufmarschieren lassen. Was nahezu 100 Jahre lang als Lobgesang treuen deutschen Handwerkersinns zelebriert worden war („Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister“), geriet zur Satire auf patriotischen Kleinbürgergeist.

Auf dem Halbrund der Bühne durfte Goldschmiedemeister Veit Pagner nicht mehr generöser Kunstmäzen, er mußte ein selbstzufriedener Geldprotz sein. Den Musterbürger Hans Sachs hatte Wieland Wagner zum liebeslusternen Witwer umgepolt, den Beckmesser, Urbild aller Kritiker-Karikaturen, brachte der stets um Aktualisierung und Reizerneuerung bemühte Regisseur als „Mischung von Balduin Bählamm und Erich Kuby“ (so Kritiker Panofsky) auf die Bühne.

Nach der Vorstellung (18 Vorhänge bei 15 Minuten Buh-Geschrei) erklärte Wagner mit koketter Selbstironie, er habe seinen Beckmessern mit der neuen „Meistersinger“-Version wieder einmal Gesprächsstoff liefern wollen.

Ins fast eintönige, von vorsichtiger bis begeisterter Zustimmung reichende Echo der Musik-Rezensenten mischten sich nach der „Meistersinger“-Entrümpelung deutsche Literatur-Kritiker ein.

Der Buchbesprecher Marcel Reich-Ranicki, der „Deutschtümellei und nationales Pathos“ als „immanente Bestandteile“ der „Meistersinger“ ansieht, schrieb in der „Zeit“: „Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß dieser Regisseur die Wagnerische Musik als einen Faktor empfindet, der stört und hemmt... das Akustische macht das Visuelle lächerlich... Wieland Wagner denunziert, was Richard Wagner glorifiziert.“

Der Ex - Leipziger Literaturhistoriker und Richard-Wagner-Biograph Hans Mayer, ebenfalls für „Die Zeit“ nach Bayreuth gereist, bestätigte das Gegenteil: „Wieland Wagners scheinbar verblüffende Einfälle sind genau durchdacht und stilvoll. Nirgends gibt es Eingriffe in die Werksubstanz.“

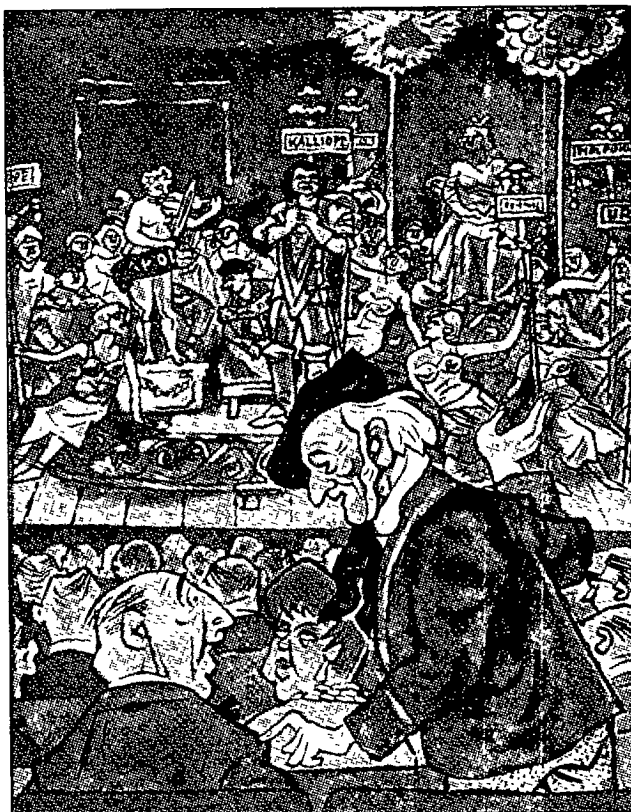
Daß der Nachfahr das Werk seines Großvaters „durchdacht auf die Bühne bringt“ (Hans Mayer) und überhaupt ein ehrenwerter, jeder Scharlatanerie ferner Künstler ist, wird selbst von weniger wohlwollenden Kritikern stets beteuert. Das Kompliment gehört ebenso zum eisernen Bestand der Wagner-Rezensenten wie das Lob des psychologisch motivierten Spiels, das jetzt in Bayreuth den Sängern abverlangt wird.

„Wieland Wagner“, sagt die „Met“-Sopranistin Astrid Várnay, „kann in den

Proben ziemlich ekelhaft sein. Aber jeder Sänger weiß, daß er sich jeden Schritt und jede Geste genau überlegt hat. Er duldet nichts Zufälliges.“

Für die Wieland-Wagner-Sänger-Generation der Birgit Nilsson, Anja Silja, Astrid Várnay, Wolfgang Windgassen, Hans Hotter und George London ist der Enkel „für die Oper das, was Gustaf Gründgens für das Schauspiel war“ (Astrid Várnay). Nicht weniger hoch griff Stuttgarts Intendant Schäfer: „Wir verdanken es Wieland Wagner, daß er aus vielen unserer Sänger glaubwürdige Schauspieler gemacht hat. Alles, was er macht, zieht eben eine tiefe Furche.“

Die Furche wird sich nächste Woche noch vertiefen: Wieland Wagner hat er-



Simplicissimus

„Entschuldigen Sie vielmals, die Musik kommt mir sehr bekannt vor — wie heißt denn, bitte, das Stück?“

neut revidiert, was er schon mehrfach umgeformt hat. Mit einer drastisch vom „letzten Rest der Romantik“ befreiten „Ring des Nibelungen“-Aufführung werden die Bayreuther Festspiele (52 000 verkaufte Plätze) am 25. Juli eröffnet. Wieland Wagner wird die pessimistische Untergangstragödie von der Gier nach dem Gold als „moralisches Weltgericht“ und als riesigen Dialog über die Gegensätze von Materialismus und Idealismus deuten. „Ich bin ja ganz präzise“, sagt Wieland Wagner, „Walhall ist Wall Street.“

Mit der „Ring“-Tetralogie hat Wieland Wagner nun zehn der elf Kolossal-Musikdramen des Bayreuther Theatralikers modernisiert. Großvaters naive und wenig gespielte Frühwerke, „Die Feen“ und „Das Liebesverbot“, will er ebenso wenig auf dem grünen Hügel sehen wie die epigonalen Märchenopern seines Vaters Siegfried.

Auch den nach 1945 gefaßten Plan, die schwarz-romantischen Bayreuther Wagner-Spiele mit ariosen Verdi- und Puccini-Werken aufzuhehlen, hat Wieland Wagner endgültig verworfen. „Puccini oder Verdi auf dem grünen Hügel“, erläutert Wagner, „das wäre so, als ob Persil Autos baute und das Volkswagenwerk Schokolade herstellte.“

Was er auf dem Hügel nicht zeigen kann, aber auf seine Weise zeigen will, inszeniert er auswärts. Schon seine ersten Bayreuther Experimente trugen ihm eine Einladung der Münchner Staatsoper ein. Er inszenierte im Frühjahr 1953 Christoph Willibald Glucks museale Oper „Orpheus und Eurydike“; ein Jahr später erschloß er sich mit einer radikal vereinfachten Version von Beethovens Gefangenen-Oper „Fidelio“ das Stuttgarter Staatstheater. Der britische Schriftsteller Victor Gollancz über die Inszenierung: „Eine perverse Produktion.“

Nach dem Debüt mit „Orpheus“ und „Fidelio“ und nach der ersten Neubayreuther Erfolgs-Folge war Wieland Wagner auf dem Weg nach oben. Die Regie-Angebote kamen so zahlreich, „daß ich übervoll beschäftigt war“.

Deutsche Musiktheater zwischen München, Hamburg und Berlin nahmen Wagners Wagner-Neuinszenierungen ins Abonnement und speicherten die von ihm aufbereiteten Richard-Strauss-Opern „Salome“ und „Elektra“, die Verdi-Werke „Aida“ und „Othello“, Bizets „Carmen“ und Orffs „Antigonae“.

Der nur mäßig moderne Carl Orff, 70, der sich vor allem mit seinem „Schulwerk“-Instrumentarium und dem szenischen Oratorium „Carmina burana“ populär gemacht hat, ist der einzige zeitgenössische Theaterkomponist, für den Wagner Vorliebe verspürt. Einen großen Teil des gegenwärtigen Opernschaffens verwirft er als „modischen Neoklassizismus ohne bewegende Idee“.

Das Neueste aus der Welt der Oper klammert er, „bis mal was Gutes kommt, ein humanes Thema, das die ganze Welt interessiert“, ebenso aus seinem Regie-Konzept aus wie die rein spielerischen Musikstücke des Standard-Repertoires, etwa Rossinis „Barbier von Sevilla“, Lortzings „Wildschütz“ oder Puccinis „Madame Butterfly“. Wieland Wagner: „Opern mit konventionellem Inhalt, den man nicht psychologisch aufschlüsseln kann, interessieren mich nicht.“

Sein durch Genügsamkeit und Selbst einschätzung eingegängtes Regie-Programm wird Wagner indes bald erweitern: In Frankfurt will er Mozarts „Don Giovanni“, in Stuttgart Alban Bergs „Wozzeck“ auf die Bühne bringen — Opern, über deren psychologische Ergiebigkeit er seit Jahren meditiert.

Über ein Angebot aus Stuttgart denkt Wieland Wagner zur Zeit noch nach: Intendant Schäfer, der schon Wagners Opernexperimente kräftig förderte, will ihn nun als Schauspiel-Regisseur präsentieren. Wagner, den es tatsächlich zum Sprechtheater hinzieht, kann, „wenn und wann er will“ — so Schäfer —, „im Stuttgarter Kleinen Haus die 2423 Jahre alte Orestie des Griechendichters Äschylos neu deuten“.

„Mein Gott“, sagt Wieland Wagner, „auf was hab ich mich eingelassen.“