

BAYREUTHSDÄMMERUNG?

An Ulli Feldhahn

Es gibt Tempel, die man nicht
zerstören darf.
W.W. Schulgin

Als im Jahre 1945 nach den starken und vom Kriegsstandpunkt unbegründeten Luftangriffen (war es notwendig Wagners Grab und Villa Wahnfried zu bombardieren?) die „Ami“ nach Bayreuth kamen, veranstalteten sie im Festspieltheater ein Offiziercasino.

Es ist schwer jetzt zu sagen, in welchem Grade diese Tat amerikanischer Administration absichtlich ideologisch motiviert war, aber das Ziel war diesmal tadellos getroffen: der Tempel neuer Opernkunst – jedenfalls sein Zuschauerraum und Foyer – ähnelt jetzt entweder einem Zirkus oder einem Theater-Variété.

Und es handelt sich gar nicht um die „demokratische“ Ablehnung von Rängen und Hauptfoyern, wo mondäne Damen während extralanger Pausen ihre Kleidungen demonstrieren könnten. (Die Pausen sind geblieben, aber nun sind sie ausschliesslich dem Essen und Trinken gewidmet). Aber wenn man auf Massenveranstaltungen eingestellt ist, muss man auch die Möglichkeiten des modernen Baues im Auge haben, wie es im Bau der zirkusähnlichen „Tempel“ wie Bayreuther Festspielhaus oder Passionsspielhaus in Oberammergau zu sehen ist. Man könnte König Ludwig vorwerfen, dass indem er so fantastische Summen für unbedeutende und stilistisch geschmacklose Schlösser ausgieb, gleichzeitig so sparsam im Falle von Bayreuth und Oberammergau war, aber der prosaische Stil dieser „Schuppen“ ist absichtlich: man ist hier nicht um seine Augen und Gehör zu freuen gekommen, „zum letzten Mal der Glaube ihm erscheint“ (Tjutschew). Und wie ist dieser Glaube, ist seit langem bekannt: Wagner selbst hat ihn unendlich in seinen Schreiben vorgekauft.

Aber nach 1945 war es unpassend Wagners Werke „wagnerisch“ aufzuführen; manche Familienangehörige Wagners sahen das bereits am Ende des Krieges und (um künftig die Leitung der Festspiele nicht zu verlieren) übersiedelten nach Schweiz, wo sie neue Wege der Wagner-Interpretation zu suchen begannen. (*Braucht doch Wagner eine neue „Interpretation“? Es scheint mir, kein anderer Opernkomponist hätte so viele „Selbsterklärungen“ hinterlassen.*) Als im Jahre 1957 das Casino aus dem „Tempel“ weggeräumt war und die Festspiele wieder aufgenommen wurden, sollte „die musikalische Öffentlichkeit“ Aufführungen anschauen, die weniger und weniger den ursprünglichen Ideen Wagners ähnlich waren.

Als ich nach Bayreuth zog, erwartete ich auch gar nicht, dass ich eine „altmodische“ Wagner-Aufführung treffen würde. Ich hatte ja schon lange genug in Deutschland gewohnt und wusste, welche Prinzipien in deutscher zeitgenössischen Regie dominierten. Dasselbe gilt auch für solche Länder-Limitrophen wie Österreich und Schweiz; ich vermutete sogar, dass die Züricher Oper, die vom französisch-deutschen Kanal „Arte“ aufdringlich propagiert ist, die Quelle der Neuerungen war, welche dann auf den Wiener, Münchener, Stuttgarter, Nürnberger Opernbühnen aufgenommen und verbreitet waren. Ich kannte die Aufführungen von „Parsifal“ und „Ring des Nibelungen“ in Nürnberg, ich sah im Fernsehen die Münchener „Tristan und Isolde“ und „Götterdämmerung“, sowie „Rheingold“ (als Probe in Bayreuth). Nach dem missglückten Neuerertumsversuch mit „Parsifal“ in Nürnberg machte die Inszenierung des

Rheingolds in Bayreuth einen ziemlich guten Eindruck auf mich, - ungeachtet dessen, dass man statt Tänzern der Rheintöchter nur die drehenden Flügel mit diesen unbeweglichen Töchtern darauf anschauen könnte. Die musikalische Leitung (James Levine) hat mich mit ihrer Farblosigkeit, ihrem CD-Klang frappiert. Mein damaliger deutscher Studentenfreund – Kunstwissenschaftler Ulli, der sehr stark die deutsche Kultur liebt, – sagte mir lachend, dass man zur Zeit einen echten Wagner nur in *Metropolitan Opera* sehen und hören könnte.

Endlich, im Jahre 2003, dank der Liebenswürdigkeit der Direktion der Bayreuthsfestspiele bekam ich als Korrespondent des „Literarischen Europäer“ die Möglichkeit beliebige drei Vorstellungen zu besuchen. In dieser Spielzeit, neben der Tetralogie, waren auch „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ aufgeführt. Ich bevorzugte diese drei Opern, nicht „Ring des Nibelungen“, welche ich nach damals jüngster Nürnberger Vorstellung nicht mehr imstande zu hören war (ich bitte um Ihr Verständnis!). „Der fliegende Holländer“ war erneut inszeniert, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ wiederholte die ehemalige Regie. Deshalb konnte ich die Haupttendenz Bayreuther Regie einigermaßen ahnen.

Alle drei Opern (besonders „Tannhäuser“ und „Lohengrin“) sind mir gut bekannt. Ich erinnere mich an „Den fliegenden Holländer“ in der Inszenierung des Bolschoi Theaters in 1950er Jahren (B.E. Heikin dirigierte). Dann sah ich eine grossartige deutsche Verfilmung dieser Oper in 1980er Jahren. „Tannhäuser“ habe ich, wenn ich mich nicht irre, zum ersten Mal als Konzertaufführung 1957 gehört mit unvergesslichem Samuil Samossud als Dirigent. Später habe ich diese Oper in der „wagnerischen“ Riga mit temperamentvoller, farbenprächtiger Germaine Heine-Wagner als Venus gehört; und „Lohengrin“ Aufführungen besuchte ich unzählige Male in Leningrad (mit prachtvoller K. Pluznikov). Kurz und gut trat ich ins Bayreuther Festspielhaus nicht als Neuling, sondern als reicher an Erfahrung *Dilettant* (wie Stendahl dieses Wort verstand). Mit offenem Herzen kann ich sagen: das musikalische Niveau dieser Aufführungen ist hoch, vielleicht sehr hoch, aber weder solche Stimmen, noch solches Orchester und musikalische Aufführung sprechen mich an: es mangelt hier eben das, was Musik zu einer echten Musik macht, – ein Geheimnis, ein Gespräch der Geister, ein *duendo* wie Garsía Lorca sagte. Allerdings ist solche „CD-haftige“ Interpretation keine Neuheit. Auch in der Vergangenheit gaben's solche „kybernetische“, „digitale“ Interpreten, die oft erfolgreich waren – in Russland zum Beispiel David Oistrach, Eug. Mravinskij, teilweise S. Richter, zwischen Sänger Helena Obrazzowa; in westlichen Ländern Y. Menuhin, W. Horowitz. Ich bevorzugte immer Interpreten sogar ohne tadellosen Geschmack, aber mit einer individuellen Eigenart (wie z.B. K.Iwanov, J. Sack, B. Stokolow, N. Kennedy).

Um gerecht zu sein, muss man sagen, dass Bayreuther Unzulänglichkeit ein allgemeines Übel spiegelt. Ungefähr seit 1950er Jahren begann man alles „gut“ auszuführen das technische Weltniveau in allen Bereichen aufrechtzuerhalten. 100-jährige Mathilda Kschessinskaja weinte, als sie Sowjetisches Ballett in Paris sah, weil eine solche Technik in ihrer Zeit unmöglich war.

Ein Prophet „neuer Zeitrechnung“ wurde in Russland Pianist Swjatoslaw Richter, der „barometrisch“ seine kalendarisch sowjetische Zeit überholt hatte, der er eigentlich nur voranging, wie Andrei Gawrilow treffend bemerkte. In westlicher Opernkunst war die neue Epoche von Maria Callas geöffnet, die mit ihrer fantastischen Stimme alle Solopartien – von Mezzosopran bis zu Koloratursopran – noch ganz natürlich singen konnte, aber danach hören wir jetzt Divas mit ganz „künstlichen“, „enormen“, „grenzenlosen“ Stimmen, die gut nur für die musikalische Hysterie von R. Strauss „Salome“ sind.

Jetzt, ein Jahr nach den Festspielen kann ich offenherzig sagen: nichts, gar nichts hat mich in musikalischer Hinsicht in Aufregung versetzt; nichts hat mich ergriffen und beeindruckt. Und – kurz und gut – kein Neuerungsgefühl habe ich erlebt, jenes überraschende Gefühl, welches immer vorsagt, dass man etwas bedeutendes, *wichtiges* (wie S. Zweig sagte) erfährt.

(Die heiligen Schatten von Golowanow, Furtwängler, Karajan anzurufen wäre es hier einfach unpassend).

Übereinstimmung zwischen den Sängern und dem Orchester war perfekt, alles war gut ausgeführt, nicht mehr und nicht minder. Aber... Was könnte man sonst um ihre Holländer, Senta, Tannhäuser, Wolfram, Elisabeth, Lohengrin, Elsa sagen? Als ob sie existierten gar nicht. Es waren technisch perfekt ausgeführte Solopartien und damit ist alles gesagt (ich enthalte mich deshalb die Namen der Darsteller neuerer Inszenierung des „Fliegenden Holländer“ zu nennen). Ich denke dabei, dass weil Wagner ein ziemlich kalter und verstandesmäßiger Komponist ist, gerade deswegen müsste eine Ausführung so sein, dass Elsas Traum oder Lohengrins Erzählung uns zum Weinen bringen könnten. Aber eben die Empathie, diese leidenschaftliche Identifikation mit den Erlebnissen Wagners Helden gibt es bei modernen Darstellern so gut wie nichts.

Wagner ist wirklich in viel höherem Grade als Nietzsche von Hitler komprometiert. Und es handelt sich nicht darum, dass Wagner Hitlers beliebter Komponist war. Die Hauptsache ist, dass Wagner *in sich* Hitler trug, er war *schwanger* mit Hitler. Man kann sogar sagen, dass Hitler ohne Wagner unmöglich wäre, wie Mussolini wäre unmöglich ohne D'Annunzio. Es wäre naiv das alles mit der Judophobie wagnerischer Literaturschriften und mit den germanisch-neoheidnischen Fabeln seiner Oper zu erklären. Aber man kann Hitlers Anwesenheit in Wagner nicht verneinen.

Vor einigen Jahren erschien in Deutschland das Buch „Wagners Hitler“. Es hat eine bedeutende Resonanz bekommen, vielleicht auch einen Erfolg. Mehr bedeutend aber ist für mich eine andere Schrift gewesen: Erich Fromms glänzendes Buch „Nekrophilen und Adolph Hitler“. Hitlers sublimierte Nekrophilie, die von Fromm so meisterhaft analysiert war, kann man mit gutem Grunde auch in Wagner entdecken. Todeskult, Lebensnegation, erregtes und hysterisches Pathos, Beschwörung der atawistischen seelischen Tiefimpulsen war allmählich zum Wesen Wagners Musik geworden. Mit gutem Grunde war der Biophil Nietzsche von Wagner enttäuscht und hat danach dem sonnigen Bizet den Vorzug gegeben. Beide Komponisten waren zwei Gegenpole auch für P.I. Tschaikowskij und dann für M.A. Kusmin.

Deshalb kann man neue Versuche Wagner zu „revidieren“ nur als primitiv ansehen, diese „Revision“, die nach dem Kriege begann, allmählich nahm zu und jetzt in Deutschland und in germanischem Kulturgebiet ihre Höhe erreichte.

Neue Zeit, neue Lieder. Unter dem Onkel Wolf (wie Hitler familiarisch genannt war im Kreis der Wagnerianer in Bayreuth) war es Apologie des Nationalgeistes, des selbstlosen Glaubens, der nordischen Aufrichtigkeit, des unbeugsamen Heldentums, des tragischen Konfliktes zwischen Edelmut und Gemeinheit, zwischen Aufopferung und Eigennutz (und das alles war – obwohl spezifisch akzentuiert – „laut Wagner“, nicht „gegen Wagner“).

Nun begann man aber Wagner vom Widerlichen zu „reinigen“, darum entstanden diese freudianisch-jungianische Wühlerei, die Suche nach Archetypen, Deheroisation und platte Modernisierung. Man kann darauf erwidern, dass die Entwicklungstendenz des ganzen Welttheaters so ist, dass es zur Zeit klassische Werke „gemäss dem Verfasser“ auszuführen unangemessen ist. Die Zeit verändert sich wirklich, wenn sogar Bayreuth diesen Spielregeln folgt. Anfangs sah ich dennoch die Wiederaufführung des „Tannhäusers“, welche auf mich keinen abstossenden Eindruck machte. Dann besuchte ich die neue Inszenierung vom „Fliegenden Holländer“. Ich kam aus Nürnberg trotz der glühenden Hitze und war gutmütig gestimmt. Nach dem verklungenen Vorspiel war ich (gemäss den traditionellen Vorstellungen dieser Oper) auf einen Hafen, auf Segel, Maste usw. eingestellt. Vergebliche Erwartungen! Die Bühne sieht wie eine Hotelrezeption aus (Regie Claus Guth, Bühne und Anzüge – Christian Schmidt), mit einer Treppe ringsum und mit einigen Türen, die zur Treppe hinausgehen. Das Meer ist nur durch ein kleines Bild angedeutet. Bei einem ziemlich freien Regisseur könnte hier

die Handlung von Sartres „*Huis clos*“ vor sich gehen. So ist es bis zum Ende. Hier findet sich alles statt – Ankunft des Schiffes-Gespenstes, Chor der Mädchen-Spinnerinnen, Sentas Eid und „Eidbruch“ und ihr Tod. Es ist allzu schwer für mich das alles zu interpretieren. Vielleicht hat der Szenograf Tribut gezollt dem neu erweckten Interesse für das Schaffen des dänischen Impressionisten Wilhelm Hammershoi und damit seine eigene Variation Hammershoi's „Symphonien in weiss“ gegeben. In Finale geschieht's übrigens etwas ähnliches: ein Ruck aus der aussichtslosen Lage „des weissen Todes“ (Achmatowa): vom höchsten Treppenabsatz (!) stürzt sich Senta hinunter, aber die Lumpenpuppe (Sentas Seele?) wird vom riesengrossen Skelett des Fliegenden Holländers mitgezogen. Sie selbst ist aber zur weiteren Existenz verurteilt.

Man kann sagen, dass die Regie hier das Herzstück wagnerscher Weltanschauung mit ihrem Katastrophismus und Todeskult blosslegt. Unbeschränkt ist es, dass „das Initialschema“ (Malraux) der Kunst Wagners diese Bestandteile immer enthält. Aber vor „Tristan und Isolde“ sind diese Bestandteile zwar anwesend, dominieren sie aber nicht. „Der fliegende Holländer“ und „Lohengrin“ haben beide als Grundidee die Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach dem Vertrauen ohne Zweifel und Reflexion - einem Vertrauen, zu dem eine irdische, fleischliche, unruhige Liebe organisch unfähig ist. Im „Fliegenden Holländer“ müsste dieses Vertrauen auch als Gewähr der Rettung der lieblosen, aber nach Liebe strebenden Seele des Holländers sein; hier ist die tragische Unfähigkeit zur Liebe beim grenzenlosen Wunsche zu lieben (eine ähnliche Tragödie in Lermontovs „Dämon“, wie Schaljapin sie in Oper von Anton Rubinstein, nach M. Schaginjan, interpretierte).

Und die Romantik kann man hier nicht entbehren, wie M. Gorkij zu sagen pflegte. Aber was bietet uns der ehrwürdige Regisseur an? Ich habe eben versucht die für ihn geschriebene Szenographie zu schildern.

Und auf diese Weise stellt der Regisseur die Personen dar: es thront im Ledersessel ein mittelmässiger Geschäftsmacher Daland (Jaakko Ryhänen); Senta (Adrienne Dagger), eine Dame „des letzten Winters vor dem Kriege“ (es versteht sich, 1914), die affektiert nach oben blickt; grauhaarig und graubärtig, „ekelhaft in seiner Ähnlichkeit mit Tausenden anderen“ (Achmatowa) ist der Holländer dargestellt – *pater familias*, beinahe ein Altersrentner in einer Kapitänmütze. Und alles das wird vom Publikum nicht nur gehorsam verschluckt, sondern auch begeistert aufgenommen. Beifall, Ausschreie, Herausrufe waren endlos. So war's wahrscheinlich immer: man musste ja sich vergewissern, dass man am *Ritus* teilgenommen hatte. Schon P.I. Tschaikowskij wagte sich im Brief an N.F.von Meck über Berliner „Tristan“ folgendes zu schreiben: „Offensichtlich hat sich das Publikum, und zwar ein deutsches Publikum, sehr langweilt, doch stürmischer Beifall war nach jedem Aufzug. Wodurch das zu erklären wäre, weiss ich nicht. Wahrscheinlich durch patriotisches Mitgefühl mit dem Künstler, der sein ganzes Leben der Poetisierung des Germanismus gewidmet hat“. Das bedauerlichste besteht darin, dass es weder Ritus noch echter Wagner war. Ein Zuschauer verweilt in der Zuversicht, dass er einer Tragödie beigewohnt hat, während es vor ihm tatsächlich ein Satyrendrama gespielt war.

Im Vergleich mit dem zügellosen, wenn auch starren und trivialen Modernismus des „Fliegenden Holländers“ waren „Lohengrin“ und besonders „Tannhäuser“ viel gemäßigter in ihrem „Neuerertum“, näher wagnerscher Operndramaturgie, und so bestätigten sie wieder *raison d'être*, Sinn des Daseins von Bayreuth als Wagners Aufbewahrungsort. Regisseur und Szenograf der „Tannhäuser“-Aufführung Philippe Arlaud hat sich auf jede Art von „Illustrativheit“ in seinen „Bühnenaufstellungen“ verzichtet (ich gebrauche hier dieses Wort aus Meyerholds Jargon, denn als „Dekorationen“ ist es unmöglich sie zu bezeichnen). Es gibt sogar keine Spur von *Couleur locale*, abstrakter Historismus ist nur in den Kostümen von Carin Bartels

wiedergegeben. Einigermassen kann man das auch in den „Bühnenaufstellungen“ im 1. Aufzug (Dritter Auftritt) und im 3. Aufzug (Zweiter Auftritt) bemerken: Abfahrt und Heimkehr der Pilger erinnert leicht an die Miniaturen des Stundenbuches des Herzoges von Berry. Doch alle diese „Aufstellungen“ geben uns ein verschlossenes Interieur statt Hafen, ein Verlies statt Aue, einen Marktplatz statt der Halle der Sänger. Es ist fraglich, ob es für Solisten und Chor bequem ist auf so einer „Aue-Aufstellung“ zu singen, aber das ist schon eine Kleinigkeit, „Beckmestertum“. In der Zeit der vollkommenen Willkür der Regisseure denkt niemand an Sänger und Schauspieler. Und so laufen Statisten vor der Nase der Personen in den berühmtesten Szenen des „Lohengrins“ hin und her und uns dadurch von Musik und Gesang ab (Regisseur Keith Warner, Szenograf Stefanos Lazaridis). Und das alles um Wahrscheinlichkeit willen? Aber vergeblich werden Sie auf die Bühne starren: Sie finden keinen Schwan – weder im ersten noch im letzten Aufzug. Der wichtigste Grund ist die Vernachlässigung der Eigenart der Opernkunst mit ihrer Priorität der Musik und Gesang, die Einstellung auf vielfarbiges Bühnenbild. Wenn man einwenden würde, dass Wagner gerade dieser Konvention das Genick brechen wollte, so antworten wir: Wagners Musikdrama hatte freilich die vorwagnersche Oper getötet, aber das von ihm gegründete System noch mehr konventionell war (und dazu doch nicht lebensfähig trotz Wagners Genialität und titanisches Kraftaufwandes): weder Mussorgskij noch Bizet noch Tschaikowskij noch Debussy noch Puccini noch Prokofiev folgten Wagner in seiner Opern- und Theaterreform).

Auch wenn Wagner selber ein „Tod“, eine Verneinung der Oper war, wie sie von Monteverdis „Orfeo“ bis Gounods „Marguerite“ existiert hatte, so ist die in Deutschland nach dem Krieg vollzogene „Revision“ Wagners nichts anderes als Wagners Tod. Wagner ist undenkbar ohne „Historismus“, „Mythologismus“, und „Dokumentalismus“ des XIX Jahrhunderts. In welchem Masse, auf welche Weise konnte man das heute zur Schau bringen, hängt von Begabung, Feinfühligkeit, Gewissenhaftigkeit der Regisseure, Musiker, Sänger.

Da schleicht sich ein nicht korrekter Verdacht in mich ein: sollten diese Willkür und Modernisierung nicht ein Versuch sein, die unerträgliche szenische Unbeweglichkeit der wagnerschen Oper zu überwinden – ihre Aufgeblasenheit und Schwuligkeit, die oft an die italienisch-französische Opern-„Wampuka“ gut zurückdenken lassen? Fragwurdiger, verderblicher Weg. Denn alles, was in der Epoche des „Aristoteles Theaters“ geschafft ist, soll man in Grenzen desselbes Theaters aufefuhren, mit Glaube und Mitgefühl. Im entgegengesetzten Fall wäre es besser das überhaupt nicht aufzuführen: „So ein verlassener Tempel ist immerhin Tempel, ein umsturztes Götzenbild ist immerhin Gott“. Falls Bayreuther Festspiele keinen Wunsch und keine Kräfte in sich finden, um ein echter Aufbewahrungsort, Konservatorium des Wagnerismus zu sein, so wäre es besser, wenn sie ihr Dasein aufhören. Der überfüllte (auch während der tropischen Hitze) Zuschauerraum bedeutet doch gar nichts. Die allgegenwärtigen „Japaner“ werden hier immer sich finden, aber das Festspielhaus war nicht für sie gebaut.

Der literarische Europäer. – Frankfurt am Main, 2005. - № 85, Januar. – S. 32-35. - In Russisch.

Adaptierte Übersetzung von Russisch: Nikolai Mochow.