

Festspiele

Bröckeln im
Gesamtkunstwerk

Bayreuth hat einen neuen
„Ring“ und die alten Probleme.

W

Detlef Brandenburg

Welcher Weg ist noch frei? Angesichts des überwältigenden Perspektivenreichtums, den die Interpretationsgeschichte von Wagners „Ring des Nibelungen“ hervorgebracht hat, steht diese bange

Frage fast zwangsläufig über jedem Versuch einer Neudeutung. Jedenfalls dann, wenn es um mehr geht als darum, Wagners Bühnenfestspiel als weichen Standortfaktor und reputierliches Spielplan-Flaggschiff imagefördernd auszustellen. Anhand der kalenderbedingten „Ring“-Inflation dieser Tage war ja durchaus eine gewisse Verlegenheit zu beobachten, pünktlich zum Stichtag den „Jahrtausend“-Ring hervorzubringen (siehe DDB 8/2000, S. 26). Und gerade die so erfolgreichen diskontinuierlichen Ansätze in Stuttgart oder Kiel reagierten auf diese Verlegenheit in der Frage des großen Wurfs mit dem großen Zerwürfeln. Die Zeit des „Rings“ als Gesamtkunstwerk im Sinne eines in sich kohärenten ästhetischen Weltentwurfs schien abgelaufen.

Genau von daher bekommt der neue Bayreuther „Ring“ von Jürgen Flimm und seinen Beratern, dem Politologen Udo Bernbach und dem Journalisten und Publizisten Hermann Schreiber, seine interpretationsgeschichtliche Stoßrichtung. Gegen alle dekonstruktivistischen Ansätze

der letzten Jahre will man das Bühnenfestspiel als ästhetische Ganzheit behaupten: „Der Ring ist in dieser Inszenierung ein Stück in vier Akten“, heißt es dazu in einem öffentlichen Konzeptpapier des Regisseurs und seiner beiden Berater. Zugleich reklamiert das illustre Team aus Denkern und Lenkern den Rekurs auf die politische Dimension der Tetralogie, wie sie Patrice Chéreau bereits 1976 in genialem Wurf freigelegt hatte. Doch man sollte – auch zum Besten von Flimms Inszenierung im Bühnenbild von Erich Wonder und den Kostümen von Florence von Gerkan – gerade an diese Inszenierung nicht allzu innig denken. Vergangene Revolutionen kann man nicht wiederholen, das wissen Flimm und seine Berater nur zu gut. Chéreau wagte vor dem Hintergrund einer weitaus traditioneller geprägten rezeptionsgeschichtlichen Situation die Provokation. Flimm dagegen sucht die Nähe zu den Zuschauern, indem er im Politischen das Individuelle mit denkt und so aus Wagners Mythengestalten gute alte Bekannte macht, uns vertraut in Schrullen, Schwächen und Schweinereien wie die Figuren einer zeitgenössischen Komödie. „Wotan, unser Zeitgenosse“, lautet die kurze Formel im Konzeptpapier. „Der Ring erzählt die lange und elende Geschichte einer durch Korruption und Skrupellosigkeit ruinierten Welt, einer Welt politischer Karrieren, voller Machtgier und mörderischer Generationskonflikte“.

Vorabend: Geburt der Tragödie aus dem

Erzähltheater

Große Versprechungen und große Erwartungen also beim Bayreuther „Jahrtausendring“. Und dann nach dem „Rheingold“ Jubel über Jubel. So, als hätten alle nur darauf gewartet, diesen „Ring“ bejubeln zu dürfen. Bei so einer Premiere trifft sich ja der *inner circle* der Bayreuther: all jene, die mit Herz und (was von dem Hügel ferner stehenden Beobachtern gern unterschlagen wird) mit Sachverstand am Unternehmen Bayreuth hängen, die folglich die Querelen um künstlerische Stagnation und Wolfgang Wagners Nachfolge nicht mit spöttischer Erheiterung zur Kenntnis nehmen, sondern mit wahrer Besorgnis. Und nun also, nach der schönen Agonie des „Rosalie-Rings“, nach Keith Warners allenfalls halb gelungenem Mitternachts-„Lohengrin“ und den halsstarrigen Verlegenheitsinszenierungen des bald 81-jährigen Hausherrn, wieder eine Regie im Festspielhaus, die diesen Namen verdient. Deshalb also: Erleichterung, Aufbruchstimmung, Begeisterung. Dass das von der professionellen Kritik anders gesehen werden würde, war vorherzusehen. Die *FAZ* bilanzierte schon nach dem „Rheingold“ eine „Tetralogie des Wiedersehens“ – man weiß dort offenbar immer alles ein bisschen früher. Und hatte dennoch nicht ganz Unrecht, denn als professioneller Beobachter saß man in dieser „Rheingold“-Premiere und fand für vieles sofort eine Schublade. Jürgen Flimm hat den „Ring“ nicht neu erfunden – mit dem Beharren auf der Einheit des Sinns geht einher ein Beharren auf konventionellen ästhetischen Vermittlungsformen dieser Einheit. Aber gerade dadurch hat er das Werk nahe ans Publikum herangerückt. In der „langen und elenden Geschichte“ entdeckt er viele kleine Geschichten über allzumenschliche Götter. Er ist ein zugleich gescheiter und naiver, ein humorvoller, manchmal auch ein recht launig kalauernder Erzähler. Die Historie – das sind bei ihm oft auch Histörchen.

Das „Rheingold“ greift ohnehin erst noch sehr vorsichtig aus ins Politische. Flimm zeigt hier zunächst die charakterlichen Defizite, die sich dann per Politik zu sozialen Katastrophen ausweiten. Wobei Kim Begleys Loge die brillianteste Charakterstudie dieses Vorabends ist: Ein umtriebiger Winkeladvokat, ein schwänzelnder Luntanzünder, der mit mephistophelischer Tücke das Feuer der Machtgier in die Vertragsbeziehungen zwischen Göttern und Riesen hineinträgt. Wotans Verfehlung ist hier nicht die übermenschliche Hybris, sondern die sehr menschliche Haltlosigkeit gegenüber dem Verführer – und Flimm findet eine bezeichnende Parallele zwischen diesem Loge und Alberich: Während Wotan abseits steht, besaufen sich die zwei in der Nibelheim-Szene erstmal gründlich und zelebrieren das ganze Repertoire der Verbrüderungsgesten zweier Lumpenhunde. Natürlich instrumentalisiert Loge diese Vertrautheit im Sinne Wotans. Aber sie offenbart auch, dass es neben Wotan noch ein primitiveres Niveau der Machtgier gibt. Alberich ist hier der *Parventü* par excellence. Wie er da mit seiner Aldi-Tüte bei den Rheintöchtern auftaucht und nach dem billigen Einkauf gern noch ein billiges Mädels abschleppen würde; wie er dann in dem Moment, als die Damen das Goldgeheimnis ausgeplaudert haben, schlagartig unempfindlich wird für Woglines Neckereien (für solche Details hat Flimm ein sehr genaues Gespür), das zeigt: Geldgier geht ihm über die Liebe. Hier ist (um es mit den Worten heutiger Trivialmythen zu sagen) die dunkle Seite der Macht, der Wotan einstweilen

noch angewidert gegenübersteht, der er aber immer mehr verfällt.

Flimm erzählt dies mit den Mitteln einer facettenreichen realistischen Personenführung. Unverkennbar ist zudem das Bestreben, dem Mythos mit den Mitteln von Varieté und Schmiere das Weihevollste zu nehmen, etwa wenn die Rheintöchter oder Loge bei Gelegenheit unversehens ein Revuetänzchen wagen, oder wenn die Tarnhelm-Verwandlungen als Theatereffekte im bunten Flackerlicht auf die Schippe genommen werden. Das ist teils heiter, teils aber auch recht wolkig. Dass Flimm die Götter, als ihnen die Leben spendenden goldenen Äpfel ausgehen, ausgiebig als weißhaarige Greise auf der Bühne herumtapern lässt, motiviert zwar den Obstkonsum nach Freias Rückkehr, sonst aber nicht viel. Ein Lift verbindet die Etagen der Welt und wird auch sonst auf mancherlei Weise bespielt – eine Typologie des Lifts als Metapher und Auftrittshilfe ist ja spätestens seit Anna Viebrock überfällig in der theaterwissenschaftlichen Literatur, ebenfalls eine solche des Koffers als Lebensbegleiter und Bedeutungsträger. Aus Loges Koffer dampft es gefährlich, und die Wälungen, Siegfried, Gunter – sie alle werden später ein solches Requisit mitführen auf ihren Lebens- und Weltreisen. Da scheint die Regie die Lieblingsrequisiten des neuen Theaters ironisch zu zitieren, doch ironische Distanz zum Werk, so Flimm auf dem Bayreuther Presseempfang, sei nicht beabsichtigt. Wirklich nicht?

Erich Wonders Bühnenbilder geben manchen Anlass zum Rätseln: Warum beispielsweise ist der Rhein schon vor dem Goldraub so trostlos? So wie die Geschichte da anhebt, zwischen geborstenen Nachen in dunkelgraublauer Tiefe, wo die Rheintöchter als Badenixen in Einteiler wohnen, scheint die Welt schon manche Dämmerung hinter sich zu haben. Das spricht für ein pessimistisches, ein zyklisches Geschichtsbild, das dann allerdings durch das Schlussbild der „Götterdämmerung“ dementiert wird – man weiß bei Wonder eben nie ganz genau, was Metapher ist und was nur Dekoration. Dass die zweite Szene („Freie Gegend auf Bergeshöhen“) vor dem Prospekt eines Stahlgitterfundaments spielt, auf dem sich Walhall wie die futuristische Variante eines italienisch-mittelalterlichen Geschlechterturms erhebt, dass hier die Götter, umgeben von Alu-Containern, Kisten und Zeichentischen, wie Bauherren kurz vor dem Umzug hausen, mag angehen. Dass allerdings vom vorherigen Abend noch etliche Weinflaschen herumstehen, stimmt bedenklich, zumal man gleich morgens weiter trinkt – aus Plastikbechern, was auch unter der Lizenz der Umzugsordnung degoutant ist, was uns aber offenbar zeigen soll: Alkohol kommt vor dem Fall. So so. Diese Götter sind gekleidet wie Bürger von Thomas Mann bis Heinrich Böll, Fricka erinnert an eine Frauengestalt aus einem Ibsen- oder Strindberg-Drama. Aber was sagt uns das Outfit der Riesen, die als Fantasy-Indios auf Stelzenstiefeln dahertalpen: Ausstattungskonfektion ohne historischen Hintergrund? Dieses „Rheingold“ hat heiter, leicht und gescheit begonnen. Und manches Detail verwies sinnfällig auf die programmatisch in Anspruch genommene Einheit der Tetralogie. Da schauten Alberich und sogar Mime den Göttern neidvoll nach, als die jenem Walhall-Türmchen zustrebten, das da in der Ferne auf einem sehr hübschen Regenbogen-Hügel schimmerte – banger Hinweise darauf, dass die Geschichte kaum ein gutes Ende nehmen wird. Doch schon am Anfang stand bei allem Jubel auch die Frage, ob

NEUER STERN UBER DEM HUGEL

Christian Thielemanns
Bayreuth-Debüt mit den
„Meistersingern“

Muß ich singen, kann's nur gelingen, find' ich zum Vers auch den eigenen Ton". Natürlich ist es kein anderer als Walther von Stolzing, den Wagner mit diesem Schlüsselsatz ehrt. Bekanntlich mochte sich ja auch seine eigene Phantasie nur schwer an fremden Texten oder gar ohne Worte zu entzünden. Und doch lebt sein Musiktheater von einem innermusikalischen Entfaltungswillen, von einem symphonischen Überschuss, wie er sich etwa in den Vorspielen zu den Aufzügen der „Meistersinger“ findet. Christian Thielemann macht sie zum Schlüssel seiner Interpretation. Allesamt nimmt er sie sehr ruhig in den Grundtempi und führt die thematische Entwicklung an lockerem Zügel, lässt das polyphone Gewebe der Musik aus sich selbst heraus wachsen und erblühen. Nichts ist da an Steigerung einfach behauptet oder gedrückt, alles ist entwickelt. Das fordert Geduld, mehr als 300 Minuten reine Musikzeit wollen auf hartem Gestühl erlebt und erlesen sein, und das birgt natürlich auch Gefahren: Solcherart von seinen dramaturgischen Aufgaben entbunden, lebt das Einzelereignis auf Kosten der Gesamtspannung, und manchmal hängt auch ein Spannungsbogen, wie die wechselnden Dialoge in der Schusterstube im dritten Aufzug, ein wenig müde. Von dem Amerikaner John Fiore, im ähnlichen Alter wie Thielemann und GMD in Düsseldorf/Duisburg, sind mir seine derzeit laufenden „Meistersinger“ gut im Ohr: sehr geschmeidig und straff, aber dadurch eben schon immer halb auf der Festwiese. Thielemann zeigt dagegen mit liebevoller Detailarbeit den Lortzing'schen und Flotow'schen Singspiel-Ton, gibt zarten Nachtstimmungen und Tristan-Reminiszenzen ihren Raum, setzt mit mutig langen Generalpausen dramatische Akzente und feiert mit dem Quintett ein so schönes Aktfinale am Ende des dritten Aufzugs, dass man schon ahnt, aus welchem schlechten Gewissen heraus Meyerbeer und Offenbach bei Wagner so schlecht wegkamen.

Johannes Hirschler



Wohl nur solche Tempi können die Grundlage sein für Thielemanns Klangforschungen, für diesen Grundton zarter Innerlichkeit und Poesie, der auf der Wagner-Bühne ja gerne unterschlagen wird und einen großen Teil gerade der „Meistersinger“ ausmacht. Festspielchor (Einstudierung Eberhard Friedrich) und Orchester sind glänzend disponiert, Thielemann scheint jeden Klang einzeln geprobt zu haben, macht in kammermusikalischer Phrasierung die vielen Schattierungen der Mittelstimmen und ihre Binnendynamik hörbar. Aus dem Nichts heraus lässt er die Bläserkorde anschwellen, weich und kraftvoll und nie germanisch martialisch. Wenigstens in den langen Dialogszenen trifft sich seine feine musikalische Lesart, die auch die Sängerstimmen klug gegen das Orchester und untereinander ausbalanciert, mit der nicht eben originellen, vier Jahre alten Inszenierung Wolfgang Wagners: Ein Beckmesser, dessen Auseinandersetzung mit Sachs nicht nur Schadenfreude, sondern auch Mitgefühl hervorruft, angenehm und souverän von Andreas Schmidt dargestellt; ein von Endrik Wottrich mit jugenhaften Charme gespielter und mit flexibler Stimme und hellem Timbre elegant gesungener David; oder der ausgesprochen lyrische, farbenreiche und schön phrasierende, in der Höhe zuweilen etwas kraftlose Stolzing von Robert Dean Smith. Um so heller strahlt Emily Magee als Eva. Solide, volltönend und metiersicher gibt Robert Holl den Hans Sachs, wenn auch in der Wirkung etwas zu selbstzufrieden. Für den ursprünglich vorgesehenen Matthias Hölle sang Eric Halfvarson den Veit Pogner: klangvoll und recht schwerfällig.

2006 wird Thielemann den nächsten Bayreuther Ring dirigieren. Mag man die frühzeitige Festlegung angesichts der ausstehenden Nachfolgereglung im Festspielhaus kritisieren, künstlerisch erweist sie sich nach diesem grandiosen, mit stehenden Ovationen gefeierten Debüt als der richtige Schritt.

wir im Folgenden nun die große Geschichte sehen würden – oder doch nur lauter Geschichtchen.

Erster Tag: Das Sängersfest

Und im ersten Aufzug der „Walküre“ fraglose Seligkeit. Lange nicht mehr hörte man ein Walsungen-Paar wie Waltraud Meier und Plácido Domingo, selten einen Dirigenten, der Wagners kantilenenselige Walsungenmusik so italienisch biegsam und zugleich so strukturbewusst dirigierte wie Giuseppe Sinopoli. Und noch nie war Hundings Haus so schön: Ein heller, betörend ausgeleuchteter Tscheschow- oder Ibsen-Gartensalon (Licht: Manfred Voss) mit hohen, jalousiegeschützten Fenstern, eine Esche inmitten, und von links wuchert das Schilf ins wohnliche Zimmer. Ja, Wonder weiß, wo wir hier sind. Ein Hauch von Tristans und Isoldes Liebesnacht weht aus diesem Schilf herüber, und nie ist die Tetralogie so nah an der Natur und am Gefühl wie hier. Jürgen Flimm inszeniert diese Schönheit mit wirkungssicherer Finesse und wunderbarer Musikalität. Wenn Sieglinde im weißen Brautkleid wiederkehrt und ihren Schleier raschelnd übers Schilf streichen lässt, wenn sich zu den Wonnemond-Kantilenen die Kulissen heben und den Blick freigeben auf eine nordlichtumflorte Nachtlandschaft, dann atmen wir ganz tief durch angesichts all der Herrlichkeit – und angesichts der Kühnheit, mit der sie an der Grenze des Kitsches balanciert. Aber Flimm weiß, was er an seinen Sängern hat – letztlich sind sie es, die all die Schönheitstrunkenheit in die höchsten Höhen der Kunst tragen. Waltraud Meiers Sieglinde ist eine starke, selbstbewusste Frau, die früh ahnt, wer ihr da ins Haus geschneit ist, und kompromisslos Konsequenzen zieht – so inszeniert es Flimm, und so singt es die Sängerin. Anfangs wirkt ihre große Stimme ein bisschen wie eingezwängt in die Töne zarten Zagens, doch bald gewinnt sie betörende Intensität: Die leuchtende, im Forte hell aufblühende Höhe ihres Soprans, die klare Tiefe, der lupenreine Fokus, die Delikatesse in Dynamik und Phrasierung – kaum eine Sängerin vermag wie sie bewusste Gestaltung und emotionale Innigkeit zu einer derart suggestiven Stimmdarstellung zu vereinen. Domingo ist nicht ganz auf dieser Höhe – aber doch ein begeisterter Sigmund: Das dunkle Timbre, seine Phrasierungskunst und seine erstaunliche Stabilität garantieren markante Kontur und dramatische Intensität, nur im Piano kam einiges spröde, und die Artikulation ist noch immer etwas – sagen wir: eigenwillig.

Nach dieser Entrückung dann die Rückkehr ins Zentrum der Macht: Das Türmchen vom Ende des „Rheingolds“ erweist sich als mächtiger grauer Bunker, von kleinen Rechtecken wehrhaft durchfenstert, im Inneren herrscht Wotan am Schreibtisch inmitten von Konferenzsesseln über die Geschehe der Welt, unterstützt von Kommunikationstechnik allerneuesten Standes – und von seiner liebsten Tochter: Brünnhilde, eine Lady in Black mit der Frisur einer Sekretärin und dem Overall einer Frau fürs Grobe. Doch es kommt Fricka, und mit bestechend



Die Gibichungenhalle: Management-Ambiente in coolem Stahl-Design.

genauer Personenregie zeigt Flimm, wie sie den Gott Zug um Zug matt setzt: Erst trumpft Alan Titus groß auf, dann gibt er sich gegenüber seinem aufgeregten Weibchen begütigend überlegen, bald ist er nur noch bockig, schließlich bricht er unter der Macht ihrer besseren Argumente am Wasserspender zusammen. Doch er bleibt für Flimm und seine Berater der alles beherrschende, erbarmungslose politische Drahtzieher. Siegmund muss er preisgeben. In seinem kaltherzigen Abschied von der Walküre jedoch (als Brünnhilde ihm liebevoll die Wange streicheln will, fährt er fast erschrocken zurück) offenbart er, dass es nicht Verzeihung, sondern Machtpolitik ist, die die Milderung der Strafe motiviert: Wotan bereitet das Terrain für seinen Nachfolger in der Dynastie.

Immer wieder gelingen Flimm solch scharf zeichnende Tiefblicke in das Beziehungsgeflecht der Charaktere. Doch auch in dieser „Walküre“ Oberflächlichkeiten jenseits aller konzeptionellen Strenge. Dass hier eine ganze Chorusline von Walküren im Revueschritt militärisch exerziert, überzeugt einen weder vom Unterhaltungswert noch vom dramaturgischen Sinn dieses tanzenden Sondereinsatzkomandos, dessen besttrainierte Mitglieder sich, Fallschirmspringern gleich, ins Turmsegment abseilen. Am Ende schließt Wotan seine Tochter im Walhall-Bunker ein, das Rund der Kulissen klappt zu wie eine Falle, es entsteht ein stählern schimmernder Riesenzyylinder, Brünnhildes Tresor, umfasst von einem rot leuchtenden Band, und die umliegenden Schneeberge erstrahlen. Dieser abendlich milde Feuerzauber sollte für Siegfried kein Problem sein. Aber um in den Turm zu kommen, braucht er einen Schneidbrenner.

Zweiter Tag: Der Durchhänger

Doch keine Sorgen: Die Bühnentechnik ist gnädig. Im dritten Siegfried-Akt ist aus dem imposanten Zylinder eine allerliebste Prachtschatulle geworden. Pünktlich zu Siegfrieds Ankunft klappt die nun viel schlankere Stahlkammer auf, im Talmi-Glanz erstrahlt das Innere und gibt Brünnhilde frei zur gefälligen Bedienung. So werden Göttergeschenke übergeben. Und so, wie Gabriele Schnaut und Wolfgang Schmidt dieses große Duett über die Rampe wuchten, werden sie wieder vergeben: Ein Fest der lauthals entgleisenden Kantilenen und schrillen Töne, ein sportliches Wetteifern im Liebesgebrüll. Der Sieger hieß Gabriele Schnaut, der Verlierer war – Richard Wagner. Erstmals kam es nach diesem Finale zu einigen Buhs, die sich auch gegen den Dirigenten und den Regisseur richteten. Was war geschehen?

Bereits im ersten Aufzug scheinen die Beteiligten einem umfassenden Durchhänger zum Opfer gefallen zu sein. Während Sinopoli ausgerechnet hier eine Elegie der bleiernen Zeitmaße dirigierte, kalauerte Flimms Regie ratlos

vor sich hin. Laut Konzeptpapier soll Siegfried hier eine „skrupellose Kampfmaschine“ sein. Doch dieser pubertäre Struppikopf, den Wolfgang Schmidt da auf die Bühne stellt, geht allenfalls als Landjugendball-Raufbold durch. Dass dieser erste „Siegfried“-Akt in Hundings inzwischen verfallenem Gartensalon spielt, in der das Walsungen-Drama seinen Anfang nahm, macht topographisch auf mancherlei Weise Sinn – die Vergangenheit ist ja (auch musikalisch-leitmotivisch) jederzeit präsent in der Schmiede. Wie sich dann aber Regie und Ausstattung im pittoresken Schnickschnack verzetteln, das trägt zur Schärfung dieses Sinns wenig bei. Da scharren Hühner im Stroh (sie gackern freundlicherweise aber nicht dazwischen), da pustet der Blasebalg mächtig, die Schwerherstellung ist für Hobbybastler sehr instruktiv umgesetzt. Und dann das Drachen-Fiasko: Wir sehen einen

VIEL WEIHE, WENIG BUHNE

„Parsifal“: Bayreuth-
Debütant Christoph
Eschenbach scheitert auf
hohem Niveau am Gral

Ein Jugendtraum erfüllte sich: Schon als Kind habe ihn der „Parsifal“ fasziniert, als Student weilte Christoph Eschenbach manchmal wochenlang in Bayreuth, im Orchestergraben hautnah an den Aufführungen dran. Genützt hat es wenig, glaubt man der weit verbreiteten Abwehrreaktion in den Feuilletons. Doch Eschenbachs Bayreuth-Debüt scheiterte auf hohem Niveau.

Das Dirigat schien immer noch geprägt von der 1992 in Houston umgesetzten „Parsifal“-Zusammenarbeit mit Robert Wilson. Die Entdeckung der Langsamkeit brachte den ersten Aufzug hart an die einst von Toscanini und Levine ausgetestete Schmerzgrenze. Innerhalb des zeitenthoben fließenden Duktus, den das fast durchgehend in guter Form spielende Festspielorchester vor allem durch ein nie aufgebrochenes Dauer-Legato erzielte, demonstrierte Eschenbach viel Einfühlungsvermögen für Atmosphäre, Klangmixturen und prä-impressionistische Farbvaleurs der Partitur. Aber noch überzeichnete er die Feinstruktur, vernachlässigte Hauptstimmen gegenüber dem weich verflochtenen Netzwerk. So blühte der Karfreitagszauber, doch der Verwandlungsmusik zum letzten Bild fehlte die blechgeschwängerte Wirkungsmacht. In problematischer gegenseitiger Verstärkung der Ritardando-Lust mit Wolfgang Wagners statischer Nicht-Inszenierung entstanden größere Inseln allerschönster Langeweile. Viel Weihe, wenig Bühne im „Bühnenweihfestspiel“.

Ob der spektakuläre Abgang des bewährten Bayreuth-Recken Hans Sotin nach (!) der Generalprobe unmittelbar mit Eschenbachs Tempo- und Legatoexzess zusammenhängt, ist schwer auszumachen. Während Wolfgang Wagners Vermittlung scheiterte, ließ Eschenbach die Unvereinbarkeit künstlerischer Auffassungen in wesentlichen Punkten betonen. Sotin dagegen beklagte, „richtiggehend gemobbt“ worden zu sein. Matthias Hölle sprang als Gurnemann in die Bresche und in ein ehrenwertes, wenn auch nicht überragendes Ensemble mit Poul Elming als Parsifal, Hartmut Welker als Klingsor und einem balsamisch (zu?) schön singenden Andreas Schmidt als Amfortas. Die vokalen Glanzlichter setzten Violeta Urmanas glutvolle Kundry und der Festspielchor, der nach Ende der Ära Balatsch erstmals von Eberhard Friedrich einstudiert wurde. Im nächsten Jahr bekommt Christoph Eschenbach vermutlich die Gelegenheit, seinem „Parsifal“-Dirigat prägnantere Konturen zu verleihen. Danach wird Wolfgang Wagners verstaubte Lesart endlich der Historie überantwortet.

Christian Strehk



Foto: Axel Niebolius

folienüberspannten schwarzen Koloss, als hätte Christo eine riesige Playmobil-Spiellandschaft eingepackt, eine träge Masse, unter der sich menschliche Silhouetten abzeichnen, die das Ganze in knisternde Bewegung versetzen. Kaum ist der Drache besiegt, setzt Regen ein, als wäre er nicht nur der Hüter des Hortes, sondern auch der himmlischen Wasserwerke gewesen, aber der Regen, so haben wir dem *Stern* entnommen, muss sein, damit die

Folie sich auflöst und Fafner verschwinden kann. Anschaulich wurde allenfalls die Trägheit des technischen Einfalls. Dass auch in diesem „Siegfried“ immer wieder Jürgen Flimms Originalität aufblitzt, darf nicht verschwiegen werden. Selten erlebte man die Szene von Mimes Ermordung so plausibel und unverkrampt, eine von Siegfried inszenierte tödliche Komödie. Und dass wir zusammen mit Alberich dessen Sohn Hagen vor der Neidhöhle sehen, ist ein kluger Einfall im Sinne der Einheit der Tetralogie: So wie Wotan in Siegfried seinen Stellvertreter in den Machtkampf schickt, so später Alberich den seinen in Hagen. Doch solche Details vermochten nicht den Eindruck zu verdrängen, dass das Regieteam für diesen von Sinopoli seltsam zerfahren dirigierten „Siegfried“ kein tragfähiges Konzept

gefunden hat.

Dritter Tag: Des Seiles Fäden find ich nicht mehr

Vielleicht war dieses Regieteam das mitteilksamste, das je am Grünen Hügel gearbeitet hat. Im öffentlichen Konzeptpapier, in Interviews, Porträts und Reportagen wurden wir über Sinn und Hintersinn der Regie unterrichtet, waren informiert, wie die Technik funktioniert und was wir uns dabei zu denken haben. Der kleine Ritter am Ende der „Götterdämmerung“ also, so lasen wir am Tag der „Rheingold“-Premiere, ist möglicherweise Parsifal – sehr wohl, wir nehmen es zu Kenntnis, am Ende möglicherweise Parsifal. Solche Redseligkeit, so ehrlich der dahinter stehende Vermittlungswille sein mag, ist gefährlich. Man wird den Eindruck nicht los, dass da Künstler der ästhetischen Evidenz ihrer Werke nicht trauen. Zudem: Kunst ist immer ambivalent, und gerade im Ambitus dessen, was sie bedeuten kann, in dieser „Offenheit des Kunstwerks“, liegt für den Zuschauer die Chance, das Eigene zu entdecken. Wenn er denn Eigenes findet. Dem Publikum der „Götterdämmerung“-Premiere schien das schwer zu fallen: Während man bei den Sängern Gnade vor Recht ergehen ließ, donnerte auf den Dirigenten und das Regieteam laute Ablehnung nieder. Zu bilanzieren war nach drei Tagen und einem Vorabend jedoch kein großes Scheitern und

kein großes Gelingen, sondern ein eigentlich bedauerliches Abirren von einem Weg, der erkennbar war und gangbar gewesen wäre. Es hätte anders kommen können, und – so Bayreuths Ruf als „Werkstatt“ zu Recht besteht – es kommt vielleicht noch anders, wenn Flimm und Wonder ihr Konzept mit jener Konsequenz verfolgen, die das geduldige Papier verheißen hatte. Einstweilen freilich bleibt als Bilanz: Dem theoretischen Bekenntnis zur Ganzheit folgte das praktische Auseinanderfallen – sozusagen ein unbeabsichtigtes Plädoyer für die Stuttgarter „Ring“-Ästhetik.

Es gibt auch in dieser „Götterdämmerung“ erregende Momente und zwei starke große Szenen: In der Auseinandersetzung zwischen Brünnhilde, Gunther, Hagen und Siegfried nach der erfolgreichen Rückkehr vom Walkürenfelsen (2. Aufzug, 4. Szene) erreicht Flimms Personenführung noch einmal jene bestechend scharfe Sicht, die man so zuletzt im zweiten „Walküren“-Aufzug erlebt hatte: Wie Gunther da zunächst allein, ohne Brünnhilde, auftritt und sich feiern lässt, wie es ihm erkennbar nicht um die Braut geht, sondern allein um den öffentlichen Triumph, die „herrlichste Maid“ erobert zu haben, wie sich Brünnhilde dann spät und allein die Treppen zur Chefetage von Wonders Stahlgerüst heraufschleppt, in dem das Management der Gibichungen-AG residiert, wie sie Siegfried erblickt und impulsiv umarmt, zurückprallt vor seiner Reserviertheit, die Treppen wieder hinab flieht, fort will aus diesem grausamen, quälend rätselvollen Alptraum – das ist spannungsgeladenes Musiktheater. Und dass später dann Siegfried vor der Drachenhöhle stirbt, dort also, wo Fafner ihm einst seinen Tod prophezeite („Merk, wie's endet! Acht auf mich!“), dass er dort, wo einst Alberich mit dem kleinen Hagen auf ihn wartete, all die Requisiten seines Lebenswegs wiederfindet, dass er schließlich mit Hagen die Szene von Mimes Ermordung unwissend noch einmal nachspielt – da hat die Situation eine abgründige epische Tiefe. Und schließlich, als Hagen mit seinem Opfer allein geblieben ist, weil alle diesen Mord verabscheuen, erscheint Brünnhilde, nun wieder im Kostüm der Walküre, um auch dem letzten toten Helden das Geleit zu geben. Doch dann begab sich der Weltenbrand als Verlegenheitsballett der auf- und niedergehenden Schleierprospekte, Siegfrieds Leiche wurde von den Büroangestellten der Gibichungen-AG allerliebste mit Blumen drapiert, und es erschien anlässlich des Erlösungsmotivs ein kleines Ritterlein mit ragender Lanze vor einer Wand mit zwei Türen. Darf man vermuten, dass hinter der einen Tür Gurnemanz und hinter der anderen Klingsor warten? Dann werden wohl jene Zuschauer, die bei der Eröffnung der diesjährigen Festspiele unter Christoph Eschenbachs höllischen „Parsifal“-Längen gelitten hatten, dem kleinen Toren von ganzem Herzen wünschen, dass er ohne Umwege die Tür zur Karfreitagsbeleuchtung findet.

Jürgen Flimm hat in vielen Szenen gezeigt, dass er das Zeug zu einem spannenden „Ring“ hätte. Doch an einigen entscheidenden Stellen fehlte ihm noch die entscheidende Idee, an einigen weniger entscheidenden Stellen hatte er ein paar weniger entscheidende Ideen zuviel. Man kann sich ja viel dabei denken, wenn die Nomen hier wasserschöpferisch tätig sind und mit riesigen Kellen die traurigen Reste der Weltische begießen. Doch so wird ohne Not ein neues Symbol kreiert, während das rote Schicksalsseil, die eigentliche (und von Flimm und Wonder bereits im Erda-Bild des „Siegfried“ eingeführte) Metapher für das

Ende der Geschichte, lange unbeachtet herumliegt. Müste nicht die Gibichungenhalle, in dieser Inszenierung doch Endprodukt einer durch Politik und Kapital ruinierter Welt, wirklich gefährlich wirken und nicht bloß blank und schick mit all den puppig wuselnden grauen Büro-Pinguinen und Sekretariats-Mäuschen? Dass hier Hagens Schicksal als vom Vater traumatisch manipulierter Sohn beklemmend deutlich wird, ist John Tomlinsons überragender Bühnenausstrahlung zu danken. Doch ausgerechnet die Konfrontation mit Alberich verpufft, weil Günter von Kannen darstellerisch nie über die Pose hinaus zu wirklicher Charakterschärfe findet. Irritierend auch, wie wenig streng diesmal Wonders Bühnenbilder wirken. An sich wäre der Ansatz zu einer metaphorischen Topographie, bei der die „Ring“-Schauplätze (Hundinghütte, Walhall, Drachenhöhle) immer wiederkehren, weil sie für bestimmte Bedeutungskomplexe (Liebe, Macht, Tod) stehen, ja außerordentlich fruchtbar. Er darf aber dann nicht durch Arabesken der Beliebigkeit gestört werden. Zunehmend verflüchtigte sich das „Politische“ in diesem Ring im nur mehr Zeitgeistigen der Kulissen und Kostüme, in den allgemein-melancholischen Landschaftssentimentalitäten der Prospekte.

Dass das Publikum kaum zur Kenntnis nahm, dass in dieser „Götterdämmerung“ das „Siegfried“-Desaster auch gesanglich seinen Fortgang nahm, ist typisch für den Grünen Hügel. Man verzeiht den Sängern viel und den Regisseuren nichts. Ricarda Merbeths Guttrune war hübsch hell, aber profillos (ihre Freia hatte im „Rheingold“ noch recht erfrischend geklungen), Hans-Joachim Ketelsens Gunther ungeschliffen und textunsicher. Die bei der „Götterdämmerung“-Premiere als indisponiert angesagte Gabriele Schnaut artikuliert ein konsonantenbereinigtes Vokalesperanto und raubte damit dem Schlussmonolog der Walküre jedes dramatische Profil, der nicht als indisponiert angesagte Wolfgang Schmidt verfehlte in grellem Trompetenklang eins ums andere Mal die Töne. Einsam ragten heraus John Tomlinsons Hagen mit einer technisch im Einzelnen anfechtbaren, dramaturgisch im Ganzen überwältigenden Stimmtdarstellung, und Violeta Urmanas wunderbar beseelte, bestechend schön gestaltete Waltraute.

Die Musik: Bögen und Brüche

Gabriele Schnauts Absturz in die großkalibrige Heroindramatik war nach ihrer „Walküren“-Brünnhilde eigentlich nicht zu erwarten gewesen, denn hier hörte man eine Piano-Delikatesse, wie man sie nicht immer von ihr kannte. Ihre Stimme hat metallblitzende Stabilität, die auch im Forte erstaunlich mühelos wirkt. Sie müsste eigentlich nicht forcieren und forciert dann doch oft und heftig, ein übriges tut das flackernde Vibrato. Wolfgang Schmidt singt den Siegfried mit bolzengerader Kraft und einem Timbre, das so scharf schneidet wie Nothung. Man mag seine Präsenz bewundern – angesichts der immer gleichen Tongebung, des trompetenartigen Herauspressens der vokalen Linien bleibt die Frage, wozu er diese Präsenz interpretatorisch zu nutzen gedenkt, offen. Ein heftig gefeierter Wotan war immer wieder Alan Titus, ein Gott der machtvoll strömenden Kantilenen und des finsteren Pathos, präsent und höhensicher. Aber manchmal strömt das Forte doch recht breit über Differenzierungen und Interpunktion hinweg, von der Artikulation ganz zu

schweigen. Ihm im „Rheingold“ zur Seite einer der wohl besten Loges dieser Tage: Kim Begley, ein hell timbrierter Charaktertenor, der seine Rolle mit fesselnder Brillanz zeichnet und dabei kaum eine Note der stimm-schauspielerischen Charge opfert. Genau dies unterscheidet ihn von Günter von Kannens Alberich, der mit klangvoll schwarzem Timbre eine enorme Ausdruckskraft entfaltet, der es in seiner stimm-schauspielerischen Vehemenz mit den Noten aber nicht immer so ganz genau nimmt.

Zu den Entdeckungen dieses „Rings“ gehört Birgit Remmerts Fricka: Ein kräftiger Mezzo, außerordentlich präsent im zweiten „Walküren“-Akt, auch darstellerisch von großer Ausstrahlung. Vor allem im Rezitativen neigt sie allerdings zum Forcieren und erreicht dann eine etwas aufgedrehte Pauschaldramatik. Auch Mette Ejsings Erda ließ aufhorchen: Dunkles, sattes Timbre, klarer Fokus und vor allem im „Siegfried“ große, wunderbar ruhig entfaltete Intensität. Michael Howard gab dem Mime im „Rheingold“ einen beweglichen, allerdings schon hier recht engen Charaktertenor, im „Siegfried“ war er überfordert. Eine Enttäuschung war Roland Wagenführers unterbelichteter Froh. Fasolt und Fafner klangen im „Rheingold“ wenig differenziert, weil Johann Tilli Fasolts Liebeskantilenen an Freia zu heftig auf Fortedruck trimmte. Damit kam er Philip Kangs Fafner allzu nahe, in der „Walküre“ sang Kang dann einen Hunding von schwarzem Ingrim, charaktervoll rau im Timbre. Wohlklingend ausdrucksvoll gelangen Mette Ejsing, Irmgard Vilmaier und Judit Nemeth die Nornengesänge, bei den ebenfalls sehr kultiviert harmonisierenden Rheintöchtern fiel Dorothee Jansens Woglinde durch klangschönes, klares Timbre auf, während Natascha Petrinskys Wellgunde kräftig, aber grell und Laura Nykärens Flosshilde schön dunkel, aber etwas flach im Volumen war. Die Walküren waren diesmal recht heterogen besetzt. Einen grandiosen „Ring“-Einstand hatte dank differenziert gestaffelter Mannengesänge Eberhard Friedrich als Nachfolger Norbert Ballatschs, des fast schon legendären Herrn der Chöre.

Giuseppe Sinopoli glückte in diesem Jahr im Ganzen sicher kein großer, im Einzelnen aber doch origineller Beitrag zur „Ring“-Interpretation. Letztlich ist er daran gescheitert, strukturelle Einsicht und experimentierende Klangsensibilität in großen dramaturgischen Zusammenhängen zu entwickeln. Wie zuvor Levine zielt auch er auf Staffelung und Differenzierung, wie Levine nimmt er sich, wo nötig, alle Zeit und lässt die Musik ganz im Augenblick versinken, um sie dann mit machtvoller Schubkraft weiterzutreiben. Während jedoch Levine ein zunehmend untrüglicheres Gespür für das Gesamtspannungsgefüge

In großer Liebe vereint, miteinander und mit den Zuschauern: Das Wälsungenpaar Waltraud Meier und Plácido Domingo.



Foto: Bayreuther Festspiele/Kirchbach

Der machtgerige Gott und seine Tochter für Sondereinsätze: Gabriele Schnaut als Walküre und Alan Titus als Wotan.



Foto: Bayreuther Festspiele/Kirchbach

Über die Bayreuther Festspiele wird derzeit heftig diskutiert:

Wie lässt sich die Frage von Wolfgang Wagners Nachfolge mit Sinn und Anstand klären? Wird die künstlerische Stagnation auf dem Grünen Hügel zu Recht beklagt? Braucht Bayreuth ein erweitertes Repertoire und eine neue Dramaturgie?

Nehmen Sie Stellung zu diesen Fragen im DDB-Online-Forum:

<http://www.die-deutsche-buehne.de>

der riesigen Aufzüge entwickelte, war Sinopoli immer wieder in Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren – auch deshalb, weil das langsam zelebrierte Aufzeigen der Details mitunter eher inventarisierend als musikalisch lebendig wirkte. Faszinierend aber war immer wieder, wie er in Vor- oder Zwischenspielen die Klangarchitektur in träge verstockte Blöcke und Motive auseinanderfallen ließ und so im strukturellen Zerfall auch den dramaturgischen Zerfall in dieser Geschichte eines großen Scheiterns spürbar machte.

Nachspiel: Bayreuthdämmerung

Wie gesagt: Es könnte noch werden mit diesem „Ring“, trotz der Buhs nach dem Weltuntergang. Einstweilen aber hat er dem trutzigen alten Mann in der Festung Festspielhaus keine Entlastung gebracht – es blieb der Eindruck, dass die wegweisenden Wagnertaten, musikalisch wie szenisch, anderswo stattfinden. Zumal dieser ganze erste Zyklus überschattet war von Querelen und Skandalen, denen gegenüber die frohe Botschaft, dass Alberto Vilar zur Ausstattung für den neuen „Tannhäuser“ im Jahr 2002

„eine beträchtliche Beihilfe“ leisten werde, fast in den Hintergrund trat. Nachdem pünktlich zur Eröffnung Hans Sotin seine Gurnemanz-Partie nach Meinungsverschiedenheiten mit Christoph Eschenbach abgegeben hatte, kehrte die auf einsamen Höhen des Wagnergesangs schwebende Waltraud Meier dem Hügel nach 17 Jahren den Rücken und präsentierte am Tag der „Götterdämmerung“ in einem Interview mit dem *Nordbayerischen Kurier* eine flammende Abrechnung mit Wolfgangs Regime. Auch von Krächen zwischen Jürgen Flimm und Wolfgang Wagner las man – auf die Frage, wie ihm der neue „Ring“ gefalle, antwortete der greise Herrscher beim Presseempfang mit einer Solidaritätsadresse von kernfränkischer Trockenheit: Man könne doch nicht erwarten, dass er, wenn er ein Team engagiere, sich dann von der Leistung dieses Teams distanzieren. Wenn zwei Leute aussteigen, so befand der Hausherr kategorisch, sei das noch lange keine Krise.

Mag sein, dass *das* wirklich nicht die Krise ist. Mag aber auch sein, dass die Krise hier längst Dauerzustand ist. Just in der schicksalsversonnenen Normenszene der „Götterdämmerung“ segelte ein leuchtend weißes Sitzkissen vom Schnürboden herab auf die Bühne. Was zum einen natürlich nicht mehr zu bedeuten hat, als dass da hoch droben auf der Beleuchterbrücke einer einen langen Akt lang ziemlich hart hat sitzen müssen. Zum anderen aber war der Segelflug als Symbol für das leise Bröckeln am Grünen Hügel doch irgendwie unnachahmlich.

