

# Stühlerücken in Wagners Thronsaal

Die Ära Wolfgang Wagner endet, seine Töchter Katharina und Eva stehen für die Nachfolge am Grünen Hügel bereit

DETLEF  
BRANDENBURG

1 | Bild mit  
historischer  
Symbolik: Am-  
fortas als von  
der Geschichte  
gezeichneter  
Sünder im Bon-  
ner Bundestag  
(Detlef Roth in  
einer Szene aus  
Stefan Herheims  
„Parsifal“).

Eine Ära wird enden, doch die Dynastie wird weiter herrschen. Unter diesem Eindruck standen die 97. Richard-Wagner-Festspiele zu Bayreuth. Nach endlosen Ränkespielen um Macht und Nachfolge im Festspielhaus scheint nunmehr festzustehen: Wenn diese Ausgabe der *Deutschen Bühne* erscheint, wird nicht nur Wolfgang Wagners 58. Festspielsaison zu Ende gegangen sein, sondern auch die Amtszeit des dann 89-jährigen Festspielleiters. Als Begleiterin ihres Vaters allgegenwärtig war in diesem Sommer Katharina Wagner (30). Durchaus abwesend war ihre Halbschwester Eva Wagner-Pasquier (63), Tochter aus Wolfgangs erster Ehe. Nach der erwähnten Vorgeschichte ist ja Vorsicht geboten – aber bei Redaktionsschluss deutete alles darauf hin, dass beide am 1. September vom Stiftungsrat zum neuen Leitungsteam der Festspiele bestimmt werden.

Unter solchen Auspizien schwirrte der Hügel nur so vor Meinungen und Mutmaßungen. Da war das Murren der Enttäuschten, das Kriterium „des Blutes“ (der „Wolfgang-Stamm“) habe über Intelligenz (womit in aller Regel die mit Katharina um die Leitungs-Nachfolge konkurrierende Wieland-Tochter Nike gemeint ist) gesiegt. Da war die Erleichterung der Konservativen, dass nun jedenfalls „ka Zwelfdoonmusigg im Feschtspielhaus“ gespielt werde (so aufgeschnappt beim Pausengespräch). Und da war das Wähnen der Wohlinformierten, dass das mit Eva und Katharina nie und nimmer gut gehen werde, weil ja die Eva zuvor schon mit der Nike ganz dicke war, und überhaupt: Das Festspielhaus werde im Chaos versinken... Zunächst versank das Haus bei einer „Siegfried“-Vorstellung im Platzregen. Doch auch diese Havarie wurde bewältigt, so gut wie die multimedialen Wet-

terstürze, die die resolute Tochter Wolfgangs und seiner im vergangenen Jahr so überraschend verstorbenen zweiten Frau Gudrun bereits in diesem Sommer vom Zaune brach. Public Viewing auf dem Bayreuther Volksfestplatz; WWW-Übertragung der „Meistersinger“; die Pläne für eine „Tristan“-Inszenierung Katharinas im Jahr 2015 – kein Wunder, dass die Frischluftmetaphern durch die Medien wehten.

Aber nicht nur die. Drei Wochen vor der entscheidenden Stiftungsratssitzung wurde Katharinas und Evas Konzeptpapier öffentlich – ein neuer Winkelzug im Nachfolgepoker, und prompt gab es das Gemaule der Innovationsagitatoren, wie halbherzig es doch die Halbschwestern angehn lassen wollen. Nun ja: Christian Thielemann als Berater der Festspiele; die Beibehaltung des Werkkanons plus allenfalls „Rienzi“; neue Vermittlungsformen und eine Akademie zur Nachwuchsförderung; eine bessere Öffentlichkeitsarbeit und mehr Medienvermarktung – das ist nicht die Neuerfindung Bayreuths. Aber braucht es die? Oder ist nicht vielmehr die Frage, wie man hier innovativ mit Tradition umgeht? In der Benennung der künstlerischen und organisatorischen Defizite jedenfalls findet das Papier deutliche Worte – so wie Katharina Wagner

FESTSPIEL



im (vor Bekanntwerden des Konzepts entstandenen) Interview auf S. 16, und ähnlich wie das Konzept Nikes, das diese bereits vor Katharina und pikanterweise ebenfalls gemeinsam mit Eva Wagner-Pasquier vorgelegt hatte. Hier liest sich manches zugespitzter – etwa der Vorschlag, im Rahmen einer „Off-Season“ zu Pfingsten den Bayreuther Werkstatt-Gedanken neu zu definieren. Aber in den Grundzügen liegen die Cousinen nicht weit auseinander – was bei Katharina eher pragmatisch klingt, das kommt bei Nike ein bisschen forscher daher.

Im Übrigen: Papier ist geduldig. Wenn es um einen Machtwechsel beim meist-beachteten Opernfestival der Welt geht, sollte man zumindest mit einem Auge auch auf das schauen, was war und was ist. Dann aber kommt zuallererst die Lebensleistung eines Festspielleiters in den Blick, der in den Bayreuther Inszenierungen ebenso wie in seinem realen Wirken die Nachkriegsgeschichte Deutschlands gespiegelt hat wie kaum ein anderer. Nach der „Gleichschaltung“ Bayreuths durch Hitlers Unrechtsregime suchten Wolfgang und Wieland, ungleiche Brüder und gemeinsam Festspielleiter bis zu Wielands Tod 1966, das Heil eines neuen Anfangs in der Exkommunikation des Politischen aus dem künstlerischen Diskurs. „Hier gilt's der Kunst“ dekretierten sie 1951. Dass damit auch Bayreuths Verstrickung in Ideologie und Establishment der Nazis unter dem Deckmantel der „Kunst“ verschwand, war ein willkommener Nebeneffekt. Denn die herrschende Hügeldynastie musste ein persönliches wie institutionelles Interesse an einer Vertuschung haben. Wäre damals ruchbar geworden, wie innig Wielands und Wolfgangs Mutter Winifred und ihr Clan mit dem „Onkel Wolf“ geheult hatten – die Alliierten hätten womöglich gegen die Fortführung der Festspiele interveniert.

So aber blieb Bayreuths nationalsozialistische Verstrickung bis heute eine Wunde, die sich nicht schließen will – auch weil Wolfgang die Aufklärung meist anderen überließ, deren Enthüllungen

Fotos (3): Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath



2 | Wahn, überall Wahn ... Hans Sachs' Horrorvision der modernen Kunst (Szene mit Franz Hawlata).

## Von Wahn und Repression

Katharina Wagners „Meistersinger“ im zweiten Jahr

**K**atharina Wagners „Meistersinger“-Inszenierung, die Nürnbergs Butzenscheiben-Singschule durch eine interdisziplinäre Kunstakademie ersetzt, in der anzugsteife Professorenpedanten die Klassiker aus dem Reclamheftchen lehren – sie weist auch in ihrem zweiten Bayreuther Jahr Unschärfen in der Zeichnung und Führung der Personen auf. Doch wie Katharina in der Haltung zur Kunst gesellschaftliche Zustände spiegelt, wie sie (im Bühnenbild von Tilo Steffens, der mit Michaela Barth auch die Kostüme entwarf) die Entwicklung vom avantgardistisch entgrenzten Kunsthappening der „Prügfuge“ hin zur Unterdrückung dieser Entgrenzung durch die Regelkunst der Konvertiten Stolzing und Sachs verfolgt, das ist von beklemmender Schlüssigkeit.

Nicht zuletzt die Entwicklung der Protagonisten macht diesen Prozess so spannend: Da ist Sachs, der barfüßige Kettenraucher im Schwarzlook: ein 68er-Typ. Aber als er in der Prügfuge erlebt, wie toll es die Studenten künstlerisch treiben, sieht er seine Meister pervertiert. Deren Gipsbüsten, die während der Fuge aus ihren Postamenten herausgetreten waren und ein Tänzchen mit den wilden jungen Leuten gewagt hatten, erscheinen dem Schusterpoeten als verzerrte Monsterkopf-Karikaturen: „Wahn, Wahn, überall Wahn...“, stöhnt er und tauscht den Künstlerlook gegen den Boss-Anzug. Und als ihn auf der Festwiese seine Studenten in eine Performance mit eben diesen Monsterköpfen hineinzerranzen, ist es aus mit seiner Toleranz: Ein Gummihandschuh-bewehrtes Putzkommando räumt den Spuk ab und entsorgt dessen Regieteam im Metallcontainer, den Sachs persönlich in Flammen setzt. „Wach auf, es naht gen den Tag“,

klingt es aus dem Off – die Schlusschöre entfalten nun jene repressive Wucht, die sie in den Ohren ihrer finstersten Exegeten hatten. Und zu Sachs' „Habet acht!“-Invective fahren martialische Figurenkolosse aus dem Boden.

Das ist schon böse – aber fallen nicht jedem Kenner der Kunst- oder Politikszene eine Menge Alt-68er wie Sachs ein, die gnadenlos repressiv reagieren, wenn eine neue Generation jenes Recht auf Revolte beansprucht, das ihnen selbst einst zum Aufstieg verholfen hatte? Und gibt es nicht auch karrieregeile Avantgardisten à la Stolzing, der als wilder Actionpainter anfängt, aber sehr gern brave Lieder singt, als Sachs ihm den Weg zum Aufstieg weist? Oder die späterweckten Wilden wie Beckmesser, den bei der Prügfuge die Muse küsst und zum Avantgardismus verlockt? Das ist weder dumm noch willkürlich, so wie es Katharina mancher Kritiker unterstellte. Es ist nur oft nicht genau gemacht – sonst würden vielleicht alle Protagonisten ihre Figuren so faszinierend beglaubigen wie der grandios singende und spielende Michael Volle als Beckmesser oder der Youngster-agile Stolzing von Klaus Florian Vogt. Freilich – es gehörte dazu auch ein Dirigat, das den Motiven der Musik mehr Biss verleiht als die zerfahrene Interpretation von Sebastian Weigle. Michaela Kaune singt eine gefällige, aber etwas profillose Eva. Und Franz Hawlatas Sachs, das muss man leider so hart sagen: Er ist für Bayreuth indiskutabel. Er erleidet derart besorgniserregende Einbrüche, dass man geradezu erleichtert ist, wenn es doch noch halbwegs weitergeht. Für Bayreuth aber ist solche Erleichterung ein allzu schales Sängerglück.

**DETLEF BRANDENBURG**

**3 | Wagners Frauen ist nicht zu trauen: Hier macht Amfortas (Detlef Roth) Bekanntschaft mit einer geflügelten Furie (Mihoko Fujimara), in der man Kundry, aber auch manch anderes „furchtbar schönes Weib“ wiedererkennen könnte.**

dann um so kompromittierender wirkten. Andererseits: Es war Wolfgang, der das „Hier gilt's der Kunst“ kassierte, indem er Regisseure nach Bayreuth holte, die in ihren Inszenierungen vehement politische Themen verhandelten. Epochenmachend bleibt der legendäre „Jahrhundert-Ring“ von Patrice Chéreau, der 1976 am heiligen Berg der meist erzkonservativen Wagnerianer die frühsozialistische Inspiration der Tetralogie unmissverständlich offen legte: ein Tabubruch, gegen den sich alles, was Bayreuth seither an Empörung erlebt hat, wie ein laues Lüftchen ausnimmt. Wolfgang hat diese und andere Produktionen ermöglicht. Er hat damit den Festspielen den Anschluss an eine neue gesellschaftliche Gegenwart erschlossen und ihnen eine Richtung gegeben, die gerade jetzt wieder zukunftsweisend sein könnte. Dass seine Leistung heute relativiert erscheint, liegt an dem allzu langen Altersregiment, das er sich gönnte und der Öffentlichkeit zumutete. Die Wagnerwelt staunte über inszenatorische Nulllösungen, für die neben anderen auch der so rüstig wie ratlos vor sich hin inszenierende Wolfgang selbst verantwortlich zeichnete; und sie empörte sich über ein Sängerniveau, das dem Anspruch Bayreuths immer weniger genügen konnte.

Vor diesem Hintergrund großer Traditionen und Defizite aber zeigt sich in dem, was Katharina bis jetzt ins Werk gesetzt hat, mehr Zukunftsperspektive, als mancher Kritiker ihr zugesteht. Ihre Public-Viewing-Idee liegt natürlich haarscharf im Trend der Sommermärchenzeit; aber sie kann sich auf jene Vision einer festlichen Versammlung „aller Menschen“ ohne Ansehen von Stand und Steuerklasse im Dienst an der Kunst berufen, die ihrem Urgroßvater einst vorschwebte. Mit ihren „Meistersingern“ und mit der Verpflichtung von Regisseuren wie Stefan Herheim (siehe Kasten), Hans Neuenfels („Lohengrin“ 2010) oder Sebastian Baumgarten („Tannhäuser“ 2011) hat sie nicht nur die Festspiele wieder für aktuelle Regiehandschriften geöffnet. Sie hat auch die Tradition einer gegenwartsrelevanten

Wagner-Interpretation erneuert, wie sie den Absichten ihres Urgroßvaters entspricht und von ihrem Vater eingeführt wurde. Ob nun der Werkkanon um „Rienzi“ oder „Die Feen“ erweitert oder eine alternative Programmlinie etabliert wird (was beides sicher belebend wäre), ist vor diesem Hintergrund für den substantiel-

len Bestand der Festspiele zweitrangig. Essentiell ist vielmehr die Frage, ob es der neuen Leitung gelingt, das „Kernkonzept“ Bayreuths – also die „festliche Aufführung der Werke Richard Wagners“, wie es in der Stiftungssatzung heißt – neu mit Inhalt zu erfüllen. Niveau der Sänger und Dirigenten, Probenbedingungen, Quali-



## Historienspek in Wahnfried

Stefan Herheims „Parsifal“

Immer wieder stellt sich Bestürzung ein, wenn man sich mit der Rezeption von Richard Wagners Werk in Deutschland und dem Nachwirken dieses Werkes in Bayreuth beschäftigt. Bestürzung darüber, wie prismatisch direkt und vielfältig sich die deutsche Geschichte in diesen Opern, an diesem Ort spiegelt. Nun ist aber kein Werk mit Bayreuth so verbunden wie der „Parsifal“. Es läge nahe, gerade hier nach dieser Verschränkung von Werk, Werkrezeption, Bayreuther Kunstideologie und deutscher Geschichte zu suchen. Doch während Wagner-Kritiker von Nietzsche bis zu Hartmut Zelinsky die Parallelen gerade auch zu den finstersten Zügen dieses Landes mit investigativer Lust ermittelt haben, hat sich die szenische Interpretation meist von der kunstreligiösen Aura des „Parsifal“ in Schach halten lassen.

Noch Christoph Schlingensiefels privatmythologische Bayreuther Interpretation von 2005 erlag ihr widerstandlos.

Es ist das große Verdienst des 38-jährigen Stefan Herheim und seines ingeniosen Regieteamts mit der Bühnenbildnerin Heike Scheele, der Kostümbildnerin Gesine Völlm, den Videokünstlern Momme Hinrichs und Torge Møller sowie dem Dramaturgen Alexander Meier-Dörzenbach – es ist ihr Verdienst, dass sie diese Interpretationslücke eindrucksvoll geschlossen haben. Wobei die spezifische Qualität ihrer Arbeit darin liegt, dass sie nicht einfach das tun, was andere zuvor mit anderen Werken taten: sie nämlich mit Bildern deutscher Vergangenheit und Gegenwart zu illustrieren. Indem Herheim im (Bühnen-) Bild des Hauses

tät und Aktualität der szenischen Interpretationen, dramaturgische Begleitung: In allen diesen Belangen ist Bayreuth hinter den Spitzenstandard der Opernszene zurückgefallen. Der Anschluss an die Gegenwart, den Wolfgang vor dreißig Jahren mit Kühnheit hergestellt und am Ende mit Tollkühnheit verspielt hat: Er

muss neu gewonnen werden – so wie das in den Inszenierungen von Stefan Herheim und Katharina Wagner punktuell gelungen ist.

Herheims Inszenierung zeigt im Übrigen, wie befreiend gerade in diesem Zusammenhang eine wache, kritische

Auseinandersetzung mit der Tradition des Ortes sein kann. Gern wird ja der Gründervater des Mythos Bayreuth mit seinem jovialen Ausspruch „Kinder, schafft Neues!“ zitiert. Doch der war nun wahrlich einer, der das Neue aus tiefsten Traditionsschichten zu heben verstand.



Wahnfried Leben und Wirken Richard Wagners und seiner Nachkommen auf das Werk projiziert und zugleich die Geschichte dieses Hauses als Kristallisationspunkt deutscher Historie erkennbar macht, schafft er ein vielschichtiges Kontinuum szenischer Bedeutungsfelder, das exakt der Ästhetik Wagners mit ihren komplex bedeutungsgeladenen Leitmotiven entspricht.

Wahnfried also: Beim Vorspiel schon erblicken wir den Gartensaal mit dem Sterbebett einer weißen Frau, Arzt, Pfarrer und ein Söhnchen im Matrosenanzug sind zugegen. Doch als es aufs Ende geht, wendet sich der Kleine ab und spielt im Garten mit Pfeil und Bogen. Er verlässt die Mutter in der Todesstunde – und siehe da: die Frau erhebt sich und lockt das Söhnchen mit einer roten Rose ins Sündenbett. Aus dem Schuldkomplex des Kindes entsteht eine ödipale Inzestphantasie, daraus wird neue Schuld und die Stigmatisierung erotischer Lust; solcher Reinheitsfanatismus, ins Gesellschaftliche vergrößert, wird Ideologie; solche Ideologie, mit Sendungsbewusstsein verknüpft, erheischt Suprematie... Es ist schwindelerregend, was sich an diese erste Szene anknüpfen lässt von der Freudschen Psychoanalyse bis hin zum Minderwertigkeitskomplex der „verspäteten Nation“. Und in der Tat: Der erste Aufzug spielt in einer Gesellschaft von Reichsadlerflügel-Trägern, deren Kostüme klar auf das Kaiserreich weisen. Die ideologische Sakralisierung der wilhelminischen Herrschaft erscheint als politisches Spiegelbild des Gralsrittertums, die Weltgenesung durch das „deutsche Wesen“ pervertiert die Erlösungsmithologie des „Parsifal“ ins Nationale.

Es ist brillant, wie konsequent Herheim mit diesen Anknüpfungen arbeitet. Um noch einmal zum Anfang zurückzukehren: Nach dem „Sündenfall“ im Mutterbett flieht der Kleine zu einem Grabhügel über dem Souffleurkasten und

baut dort eine Mauer vor sich auf: Metapher einer Weltflucht und Erlösungssehnsucht, wie sie Richard Wagner selbst gern geäußert hat in Bezug auf Wahnfried und jenen Grabhügel, den er schon zu Lebzeiten anlegen ließ. Zugleich ist die Szene Sinnbild einer Verdrängung, denn die Mauer wird auf einen Vorhang projiziert, hinter dem das Sündenbett der weißen Frau verschwindet. Die Steine erinnern aber auch an ein Gemälde von René Magritte mit dem Titel „Die Kunst der Konversation“ – gesellschaftliche Konversation als Verschleierung des Eigentlichen. Und war es nicht Wieland Wagner gewesen, der hinter dem Haus eine Mauer ziehen ließ als Schutz vor der Welt, aber auch als Grenze gegen Winifred, die alte Frau von Wahnfried, die es nicht lassen konnte, die bösen Geister der Vergangenheit zu beschwören?

Soverschwimmen Identitäten und Bedeutungsfelder in einer verblüffenden Schlüssigkeit: Die als Mutter sterbende und als Hure auferstehende Frau „ist“ nicht definitiv Parsifals vom Sohn verlassene Mutter Herzeleide, „ist“ nicht Kundry, die Heilige und Höllenrose, nicht Wielands schlimme Mutter Winifred; aber diese Charaktere schießen in der Bühnenfigur blitzartig zusammen, ebenso wie der in unterschiedlichen Lebensaltern wiederkehrende „reine Tor“ im Matrosenanzug Aspekte von Titirel, Amfortas und Parsifal, aber auch von Richard, Richards Sohn Siegfried oder seinem Enkel Wieland vereint, alle gezeichnet durch eine heikle Mutter-Beziehung. Wenn Parsifal-Sänger a.D. René Kollo die Inszenierung ausgerechnet hier rügt, sie kostümiere Amfortas „als Christus“, verkennt er ihr prägendes Strukturprinzip, das genau solche Eindeutigkeiten negiert.

Wie sich dann der Wahnfried-Saal zum Grals-tempel des Uraufführungs-Bühnenbildes weitet; wie die Blumenmädchen als Revuegirls der

Goldenen Zwanziger zur Ertüchtigung der Weltkriegs-Invaliden auftauchen, urplötzlich Hakenkreuzfahnen aus dem Schnürboden rauschen und die äußerste Perversion deutscher Reinheitsideologie markieren; wie schließlich aus Wahnfrieds Ruinen der Bundestag aufersteht mit Amfortas als Regierungschef, dessen „Wunde“ aus der Vergangenheit sich nicht schließen will – das ist handwerklich und konzeptionell raffiniert. Einwenden muss man allerdings, dass Herheim die im ersten Aufzug aufgespannte Vielschichtigkeit zurücknimmt auf eine eindimensional-geschichtskursorische Bebilderung. Da wäre Anlass zum Nacharbeiten.

Daniele Gatti dirigiert den „Parsifal“ kantabel und getragen. Was seiner Interpretation fehlt, ist jene strukturelle Vielschichtigkeit, die Herheims Inszenierung nun gerade auszeichnet. Weihe statt profilierter Artikulation: Das führt beim „Parsifal“ unweigerlich ins Verschiemelte – eine Falle, in die auch Mihoko Fujimura als Kundry tappt, die mit metallisch-dunkler, in der Höhe allerdings enger Stimme zwar schöne Töne produziert, aber keinen rhetorischen Sinn. Auch der Parsifal von Christopher Ventris war davon nicht ganz frei, allerdings beeindruckte er durch die Stabilität seiner viril auftrumpfenden Stimme. Detlef Roths Amfortas hatte ebenfalls dieses vokale Feuer – ein sündiger eher denn ein siecher König. Was rhetorisch-singeladener, artikulatorisch ausgearbeiteter Wagnergesang vermag – das allerdings vermittelte nur einer: Kwangchul Youn, der den Gurnemanz mit vollem, gleichwohl markanten Bass sang. Thomas Jesakto war ein etwas eindimensional lauter Klingsor, Diógenes Randes ein bassdunkel strahlender Titirel. Was Knappen und Ritter, Blumenmädchen und Gralschöre leisteten: das war auf jenem höchsten Niveau, wie man es – zumindest beim Chor – wohl nur hier vorfindet.

**DETLEF BRANDENBURG**