

Sven Friedrich

**Zwischen Tradition und Erneuerung –
125 Jahre Bayreuther Festspiele**

Gondroms Festspielmagazin 2001

Ära Richard Wagner (1876–1882)

Am 13. August 1876 um 19 Uhr begann mit dem „Rheingold“ die erste vollständige Aufführung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ im eigens zu diesem Zweck erbauten Bayreuther Festspielhaus, vor einem eigens hierfür angereisten Publikum. Die Bayreuther Festspiele waren Richard Wagners Alternative zum Theater seiner Zeit; ihre Verwirklichung bedeutete eines der wichtigsten und folgenreichsten kulturgeschichtlichen Phänomene der Neuzeit: die Einheit von Dichtung, Komposition und Aufführung eines eben hierfür konzipierten Werkes an eigens hierfür „geweihtem“ Ort. Es war zugleich die Emanzipation des Theaters vom herrschaftlichen Accessoire oder, wie Wagner es bereits ein Vierteljahrhundert zuvor ausgedrückt hatte, vom „Kunsthandelshaus“, in dem die Kunst als Ware an ein gelangweiltes Publikum verramscht werde, zum selbstbewussten Kunstwerk, das seines Wertes, seiner Bedeutung und seiner Dignität wegen keiner anderen Legitimation mehr bedarf als nur der seines eigenen musikalisch-dramatischen Zweckes. Gleichwohl war dieses hehre ästhetische Ziel, die „neue Kunst des Musikdramas“ aus dem „gemeinen Opernbetrieb“ herauszulösen, nicht möglich geworden ohne das engagierte Mäzenat des von Richard Wagner und seiner Musik besessenen Königs Ludwig II. von Bayern.

Gleichwohl wurden diese ersten Bayreuther Festspiele künstlerisch eine Enttäuschung und finanziell eine Pleite. Die immensen darstellerischen, szenischen und musikalischen Anforderungen von Wagners Riesenwerk konnten nur unzureichend eingelöst werden, und statt der erhofften „Musteraufführung“ geriet das Ergebnis doch nur kaum über jenes bekannte Repertoiretheaterniveau hinaus, das eigentlich hatte überwunden werden sollen. So waren die von den Coburger Theaterdekorationmalern Max und Gotthold Brückner nach den Entwürfen des Wiener Landschafts- und Historienmalers Joseph Hoffmann ausgeführten Bühnenbilder ebenso wie die Kostüme von Carl Emil Doepler dem zeittypischen naturalistischen Landschafts- und Ausstattungshistorismus verpflichtet. Trotz der nach Wagners Meinung ästhetischen Verfehltheit dieser Aufführungen petrifizierten sie den Bayreuther Stil über Jahrzehnte und initiierten so die schier unausrottbare szenische Stereotypie des bärenbefellten und flügelbehelmteten Germanentums als scheinbar paradigmatische und angemessene Visualisierung von Wagners Mythos – nicht nur in Bayreuth.

Ein Defizit von 148.000 Mark erzwang darüber hinaus den Verkauf der gesamten Dekorationen und die vorläufige Schließung des Festspielhauses. Trotz dieser Enttäuschung begann Wagner 1877 sein summum opus und Weltabschiedswerk „Parsifal“, dessen Partitur er am 13. Januar 1882 vollendete und das am 26. Juli 1882 im Festspielhaus uraufgeführt wurde. Schon am 28. November 1880 hatte Wagner in einem Brief an Ludwig II. verfügt, dass das

Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ allein auf der vermeintlich einzig adäquaten Bayreuther Bühne aufgeführt werden dürfe. Noch im Jahr vor seinem Tod wünschte Wagner die Ausweitung des Festspiel-Repertoires auf alle seine Werke seit dem „Fliegenden Holländer“. Seine ersten drei Opern „Die Feen“, „Das Liebesverbot“ und „Rienzi“ empfand er selbst als epigonal und daher nicht festspieltauglich. So begründete Wagner, der selber nur 1876 und 1882 Festspiele erleben konnte, noch selbst den Wandel der romantischen Idee von der provisorischen Zweckbühne zur „Institution Bayreuth“ mit ihrem exklusiv auf die eigenen Werke beschränkten Spielplan. Ihm selbst war die Realisierung nicht mehr vergönnt. Seinem Vermächtnis nahm sich nach seinem Tod am 13. Februar 1883 mit bemerkenswerter Energie und Konsequenz seine Witwe Cosima an.

Ära Cosima Wagner (1883–1906)

Cosima Wagner, die 1837 geborene Tochter Franz Liszts, erwies sich nach Richard Wagners Tod als strenge Gralhüterin, die das ihr anvertraute Erbe mit festem Blick auf Tradition und Werktreue verwaltete und in die Kulturinstitution überführte, die Richard Wagner angestrebt hatte. Unter ihrer Leitung entstand das Repertoire der Bayreuther Festspiele wie wir es heute kennen. Bei ihren Inszenierungen hielt sie sich streng an die durch Wagner legitimierte historischen Vorbilder, die es nach ihrer Auffassung im Wesentlichen zu kopieren, allenfalls in Details und technischen Feinheiten zu verbessern galt. Hier aber erwies sie sich als weitaus liberaler als bislang bekannt. So gestattete sie ihren Bühnenbildnern Brückner im vorgegebenen Rahmen weitgehende künstlerische Freiheit, die diese für impressionistische Farb- und Formgestaltung nutzten. Auch gab es bereits unter Cosimas Festspielleitung – und nicht erst in den zwanziger Jahren – einen Rundhorizont und praktikable Dekorationsteile zur Gestaltung offener Landschaftsräume, womit die herkömmliche barocke Kulissenbühne durch die Raumbühne abgelöst wurde. Das Bayreuther Bühnenbild war also unter Cosima Wagner ästhetisch durchaus auf der Höhe der Zeit, was die Forschung bislang kaum zur Kenntnis genommen hat (s. hierzu den Aufsatz von Fabian Kern im Programmbuch der diesjährigen Bayreuther Festspiele). Jedoch war das Theater für Cosima keine ästhetisch eigenständige Kunstform, sondern illustrierende Abbildung eines in der Partitur manifesten Werks. Dem Theater kam nach ihrer Überzeugung mithin keine deutende oder gar interpretierende Funktion zu, sondern musste als rein reproduktive Kunst betrachtet werden. Eine Musealisierung des Bühnenstils war die zwangsläufige und durchaus erwünschte Folge, deren Wirkung in einer Ritualisierung, ja Sakralisierung des Festspielgeschehens insgesamt bestand.

Cosimas großes Verdienst bestand darin, dass sie so kontinuierlich wie konsequent das Bayreuther Repertoire aufgebaut hat und dem Festspielbetrieb zumindest eine gewisse Regelmäßigkeit zu geben verstand. Man muss bedenken, dass sich die Idee der Bayreuther Festspiele noch keineswegs allenthalben durchgesetzt und etabliert hatte und demnach auch stets mit großen finanziellen Problemen gekämpft werden musste. So gab es spätestens nach je zwei Festspieljahren bzw. vor einer Neuinszenierung ein Pausejahr. Nachdem nach Wagners Tod in den Jahren 1883 und 1884 ausschließlich das „Weltabschiedswerk“ „Parsi-

fal“ als Requiem gespielt wurde, gab es nach dem Pausejahr 1885 im Jahr 1886 als erste eigenständige Arbeit Cosimas die Bayreuther Erstaufführung von „Tristan und Isolde“. Bereits 1887 war wieder ein Pausejahr, da 1888 neben dem obligaten „Parsifal“ die Bayreuther Erstaufführung der „Meistersinger“ stattfand. 1889 standen dann mit „Parsifal“, „Tristan und Isolde“ und den „Meistersingern“ erstmals gleichzeitig drei Werke auf dem Spielplan. Nach dem Pausejahr 1890 wurde 1891 dann auch „Tannhäuser“ erstmals in Bayreuth aufgeführt (neben „Parsifal“ und „Tristan“). 1892 standen bereits alle vier bisherigen Inszenierungen auf dem Spielplan. 1893 gab es erneut ein Pausejahr und 1894 wurde neben Aufführungen von „Parsifal“ und „Tannhäuser“ erstmals „Lohengrin“ bei den Festspielen inszeniert. Bereits 1895 war wieder ein Pausejahr, um für 1896 eine besonders große und schwierige Aufgabe vorzubereiten: die Neuinszenierung des „Ring“, von dessen Ausstattung 20 Jahre zuvor ja nichts übrig geblieben war. In diesem Jahr wurde auch erstmals „Parsifal“ nicht gespielt, der aber bereits 1897 wieder hinzutrat wie auch die „Meistersinger“ 1899 nach einem weiteren Pausejahr. 1901 schließlich wurden die „Meistersinger“ nach dem Pausejahr 1900 durch die Erstaufführung des „Fliegenden Holländers“ ersetzt. Damit waren nun alle von Richard Wagner für sein Festspielhaus vorgesehenen Werke auch tatsächlich hier aufgeführt und das Repertoire vollendet worden, das bis heute verbindlich geblieben ist.

Cosima Wagner hatte bereits seit 1896 begonnen, ihren Sohn Siegfried in den Festspielbetrieb einzubinden und ihn so auf seine künftige Aufgabe vorzubereiten. Zunächst fungierte er seit 1892 als musikalischer Assistent und durfte erstmals in der „Ring“-Neuinszenierung 1896 neben Hans Richter und Felix Mottl auch aushilfsweise dirigieren, bevor er im „Ring“ 1899 erstmals die alleinige musikalische Leitung übernahm. Seit 1901 war er dann neben seiner Mutter auch für Regie und Bühnenbild zuständig und leitete 1904 auch jene denkwürdige „Tannhäuser“-Inszenierung musikalisch, in der die Ausdruckstänzerin Isadora Duncan die Choreographie innehatte und selbst die 1. Grazie tanzte, bevor er 1908 die allein verantwortliche Gesamtleitung der Festspiele übernahm, nachdem Cosimas Gesundheitszustand durch ihr sich laufend verschlechterndes Augenlicht und nach einem leichten Schlaganfall diese Belastung nicht mehr erlaubte.

Ära Siegfried Wagner (1908–1930)

Siegfried Wagner war ausersehen, das Werk des Vaters fortzusetzen und der Nachwelt zu erhalten. Er war jedoch kein Theaterrevolutionär, sondern versuchte, in kleinen Schritten und Details Verbesserungen zu erreichen. Seine Domäne war dabei sein architektonisch geschulter Sinn für Raum und Proportion, die gekonnte Regieführung insbesondere der großen Chormassen, die Begeisterung für technische Neuerungen und nicht zuletzt seine bei Julius Kniese und Engelbert Humperdinck durchlaufene Ausbildung zum Dirigenten und Komponisten, die die Inszenierung nach musikalischen Kriterien ermöglichte.

Am Beginn seiner Festspielleitung musste Siegfried Wagner zunächst auf die Konsolidierung des Erreichten und auch die finanzielle Sicherung des Festspielunternehmens bedacht sein.

Zunächst gelang es, durch Verrechnung der Tantieme-Einnahmen aus den Münchner Wagner-Aufführungen die Schulden zu tilgen, die aus noch von 1876 herrührenden Darlehen des bayerischen Staates auf dem Unternehmen lasteten. 1901 war indessen in München das Prinzregenten-Theater eröffnet worden. In Wahnfried befürchtete man damit, dass hier weit mehr als bloß der Grundriss des Festspielhauses kopiert werden und ein Konkurrenzunternehmen in der bayerischen Hauptstadt entstehen sollte.

Im Bayreuther „Ring“ wurden bereits seit 1906 die naturalistischen Details zunehmend reduziert, eine Tendenz zu größerer Stilisierung wird spürbar. Die Einflüsse vor allem der Ideen Adolphe Appias schlagen sich in stimmungsvoller Lichtregie nieder, ermöglicht durch die noch neuartige elektrische Beleuchtung. Licht wird unter Siegfried Wagner von der schlichten Beleuchtung zum theaterästhetischen Gestaltungsmittel. 1908 gibt es eine Neuinszenierung des „Lohengrin“ unter Siegfried Wagners musikalischer Leitung. Die „Meistersinger“ hatte Siegfried Wagner 1911 als volkstümliches Lustspiel neu inszeniert. Besonders in der ausgefeilten Bewegungsregie wird der Einfluss von Max Reinhardts legendärer „Sommernachtstraum“-Inszenierung deutlich. Die Bühnenbilder des 2. Aufzuges und der Schusterstube werden jedoch nahezu unverändert aus der Erstaufführungs-Inszenierung von 1888 übernommen. Diese Inszenierung wird auch 1924 wieder aufgenommen. Gerade die Rezeption der „Meistersinger“ zeigt dramatisch die Veränderung des politischen Klimas in Deutschland: Nach der Schlussansprache des Hans Sachs stehen die Zuschauer auf und singen das Deutschlandlied. Siegfried Wagner ist entsetzt und sagt: „Nach der Götterdämmerung werden sie wohl die Wacht am Rhein singen.“ 1925 wird daraufhin per Anschlag bekannt gegeben: „Das Publikum wird herzlich gebeten, nach Schluss der ‚Meistersinger‘ nicht zu singen. Hier gilt's der Kunst!“.

Die „Parsifal“-Inszenierung von 1882 wurde in 27 Festspieljahren, abgesehen vom 2. Aufzug, nahezu unverändert 205-mal in den Originaldekorationen gespielt. Jedoch ging nach zwei rechtswidrigen „Parsifal“-Aufführungen in Amsterdam 1902 und New York 1903 schließlich 1913 nach Ablauf der damals geltenden urheberrechtlichen Schutzfrist von 30 Jahren endgültig das exklusive Aufführungsrecht des „Parsifal“ für Bayreuth verloren, welches Richard Wagner ausdrücklich bestimmt hatte. Eine Petition an den Reichstag zu einer Schutzfrist-Verlängerung für „Parsifal“ hatte nicht erreicht werden können.

Im Jahr von Wagners 100. Geburtstag fanden keine Festspiele statt, was vielfach mit Erstaunen und Unverständnis aufgenommen wurde. Ein Jahr später bricht die Nachricht von der Mobilmachung gegen Frankreich mitten in die Festspielzeit. Die Festspielgäste reisen ab, und der Ausbruch des Ersten Weltkrieges setzt den Festspielen mit der Neuinszenierung des „Fliegenden Holländers“ ein vorzeitiges und mehrjähriges Ende. Bedingt durch die großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit konnten die Festspiele erst 10 Jahre später 1924 fortgesetzt werden. Diese Unterbrechung sollte die längste in der Geschichte der Festspiele sein, denn selbst nach dem Zweiten Weltkrieg konnten die Festspiele ja bereits 1951 fortgesetzt werden.

Der Neubeginn in den so genannten „Goldenen Zwanzigern“ steht jedoch in Wirklichkeit vor dem Hintergrund von Inflation und Weltwirtschaftskrise. Neben dem „Ring“, der in jedem Festspieljahr gespielt wurde, standen 1924 und 1925 außerdem „Parsifal“ und „Meistersinger“ auf dem Spielplan, 1926 war obligatorisch wieder ein Pausejahr. Für 1927 hatte Siegfried Wagner eine Neuinszenierung des „Tannhäuser“ geplant, diese musste jedoch zunächst aus finanziellen Gründen zugunsten einer weniger aufwendigen „Tristan“-Neuinszenierung aufgegeben werden, die die „Meistersinger“ ablöste. Das Bühnenbild stammte von Kurt Söhnlein, die Kostüme von Daniela Thode. Die Aufhellung der traditionell dunklen Farben, insbesondere der ungewohnt helle 1. Akt, stieß jedoch auf Kritik. Im 1. Aufzug wechselten die Lichtfarben von gelb-orange zu schwerem Rot, im 2. Aufzug von dunkelblau zu fahlem Gelb. Isolde starb in tiefem Nachtblau.

Erst 1930 wird die Neuinszenierung des „Tannhäuser“ durch eine Spende verschiedener Freunde Bayreuths anlässlich Siegfried Wagners 60. Geburtstag möglich. Siegfried Wagner versucht, das Opernhafte des „Tannhäuser“ nicht zu überspielen, sondern unterstreicht es geradezu. Er inszeniert vor allem aus der Musik. Das Bacchanal wird von Rudolf von Laban, einem der Hauptvertreter des Ausdruckstanzes choreographiert. Als ersten ausländischen Dirigenten hatte Siegfried Wagner Arturo Toscanini verpflichten können, der auch den „Tristan“ zu einem großen musikalischen Erfolg führte. Während der Probe zum 2. Aufzug der „Götterdämmerung“ am 16. Juli 1930 erlitt Siegfried Wagner wie sein Vater einen Herzinfarkt und wurde ins Krankenhaus gebracht. So erfuhr er vom triumphalen Erfolg seines „Tannhäuser“ unter Toscaninis Leitung zur Festspieleröffnung am 22. Juli nur mehr gesprächsweise. Am 4. August 1930 starb Siegfried Wagner.

Ära Winifred Wagner (1930–1945)

Als erst 33-jährige Frau übernimmt die verwitwete Winifred Wagner 1930 noch während der laufenden Festspiele deren Leitung. So sehr der plötzliche Tod Siegfried Wagners Kontinuität nahegelegt, um nicht zu sagen erzwungen hätte, brachen zunächst Brüche und Widersprüche auf, obgleich als weitere große Aufgaben für das 50. Todesjahr Wagners 1933 die Neuinszenierung des „Ring“ und auch des „Parsifal“ bevorstanden. Winifred Wagner hatte am 18. Januar 1931 mit dem Berliner Generalintendanten Heinz Tietjen und Wilhelm Furtwängler, dem neuen Dirigenten-Star Deutschlands, vereinbart, dass diese ab 1933 die künstlerische bzw. musikalische Leitung der Festspiele übernehmen sollten. Dies führte jedoch nicht nur zum Rücktritt von Karl Muck, der seit 1911 ununterbrochen den „Parsifal“ dirigierte hatte, sondern auch zu einer Verstimmung mit Toscanini, der 1931 neben „Tannhäuser“ auch „Parsifal“ dirigierte und „Tristan und Isolde“ an Furtwängler abgegeben hatte. Obwohl Winifred Wagner im Pausejahr 1932 zunächst eine Beilegung des Konflikts gelang und Toscanini, der am 9. Januar 1933 die Ehrenbürgerwürde der Stadt Bayreuth erhielt, seine Bereitschaft erklärt hatte, in diesem Jahr die musikalische Leitung von „Parsifal“ und „Meistersinger“ zu übernehmen, gesellte sich mit der Machtergreifung der Nationalsozialis-

ten neben der persönlichen und künstlerischen nun auch eine politische Irritation für Toscanini hinzu, die schließlich zu seiner endgültigen Abwendung von den Festspielen führte. Richard Strauss übernahm den „Parsifal“, Karl Elmendorff und Heinz Tietjen die „Meistersinger“. Doch auch zwischen Furtwängler und Winifred Wagner gab es schon 1932 Unstimmigkeiten, da Furtwängler die alleinige und uneingeschränkte Entscheidungsgewalt in künstlerisch-musikalischen Dingen wie Besetzungsfragen für sich beanspruchte und gar nicht daran dachte, sich hier von Winifred Wagner bevormunden zu lassen. Entgegen der Vereinbarung von 1931 legte Furtwängler sein Amt bei den Festspielen daraufhin zunächst nieder und kehrte erst 1936 zum Grünen Hügel zurück. So begann Winifred Wagners Festspielleitung durchaus unglücklich mit einem nicht unerheblichen Verlust an künstlerischem Renommée durch den Verzicht Mucks, Toscaninis und Furtwänglers.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 erlangte dann der enge Schulterchluss zwischen den Festspielen und dem Nationalsozialismus, der vor allem auf der schon seit 1923 bestehenden persönlichen Freundschaft zwischen Adolf Hitler und Winifred Wagner gründete, eine neue kulturpolitische Dimension. Die begeisterte Zustimmung des Bayreuther Kreises zum NS-Staat, seiner Ideologie und seinen Potentaten legitimierte auf fatale Weise Hitlers scheinbare Herkunft aus dem Geiste Wagners. Aus der internationalen Kulturinstitution der Bayreuther Festspiele wurde Hitlers Hoftheater. Als solches war es vornehmstes und zentrales kulturelles Selbstdarstellungsobjekt und Identifikationsmedium des nationalsozialistischen Selbstverständnisses. Umgekehrt erschien Wagner dadurch als ideologischer Vordenker des Nationalsozialismus, welcher so auch noch seine geistesgeschichtliche Rechtfertigung und Nobilitierung erfuhr. So war die „Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth“ (L. v. Schroeder) die rezeptionsgeschichtlich scheinbar folgerichtige Entwicklung von Wagners Ästhetik, seiner künstlerischen Ideologie und seines Antisemitismus¹.

Diese politische Zuspitzung sorgte bei den Festspielen indessen für Zurückhaltung vor allem des ausländischen Publikums. Der erwartete Besucherandrang zu den „Ring“- und „Meistersinger“-Neuinszenierungen 1933 blieb aus, was die sich ohnehin stetig verschlechternde wirtschaftliche Lage der Festspiele zusätzlich verschärfte. So entstand die paradoxe Situation, dass auch die Machtergreifung des Wagnerianers Hitler den Festspielen – zunächst – eine Krise bescherte. Erst nach der Intervention Winifred Wagners bei Hitler gab dieser Anweisungen per „Führer-Befehl“, die die Durchführung der Festspiele 1933 sicherten. Staats- und Parteibehörden wandten viel Mühe auf, um unter Vermittlung von Reisebüros die Karten zu verkaufen. Außerdem stellte das Propagandaministerium Geldmittel zur Verfügung.

Auch gab es einen Generationskonflikt Winifred Wagners und ihrer nunmehr herrschenden Generation mit den noch tief im 19. Jahrhundert verwurzelten „Alt-Wagnerianern“ um Cosima Wagners Töchter. Es ging dabei um Stilfragen, die Auffassung von Werktreue und die Veränderung des Festspielbetriebs im Sinne einer Professionalisierung der Verwaltung und der Öffentlichkeitsarbeit, z.B. durch die Einrichtung einer eigenen Presseabteilung, die Einziehung des für die Presse gedachten Balkons im Festspielhaus oder einen Presseempfang in

Wahnfried. Nachdem sich schon die „Ring“-Bühnenbilder von Emil Preetorius vom traditionellen, naturalistischen Bayreuther Bühnenhistorismus abgewendet hatten, gipfelte der Konflikt dann in der gegen die für 1934 geplante Erneuerung des „Parsifal“ gerichteten Petition zur Aufführung in der Urform von 1882, nämlich in den Dekorationen „auf denen das Auge des Meisters geruht hat“. Diese so genannte „Parsifaleingabe“ wurde u.a. von Eva Chamberlain, Daniela Thode, Hans v. Wolzogen, Richard Strauss und dem Bayreuther Oberbürgermeister Schlumprecht unterzeichnet. Doch erfolgte die „Parsifal“-Erneuerung 1934 schließlich doch auf Anweisung Hitlers mit Bühnenbildern von Alfred Roller, den Hitler seit seiner Wiener Zeit verehrte und der zusammen mit Gustav Mahler für eine der glanzvollsten Epochen der Wiener Hofoper gesorgt hatte. So entstand die bemerkenswerte Situation, dass Hitler mit seiner Verkündung eines neuen, völkischen Stils der ja an sich als „entartet“ geltenden ästhetischen Moderne einen Weg bahnte, zu dem sich die Alt-Wagnerianer plötzlich in Opposition befanden. Diese Opposition gegen den neuen Stil in Bayreuth hatte indes zwei Seiten: einerseits die kulturkonservative bis reaktionäre, die das Theater als Museum begreifen möchte und die alles Neue und jegliche ästhetische Entwicklung ablehnt, andererseits aber auch eine gegen die politisierende Veränderungen der Inszenierungen gerichtete.

Das Jahr 1936, in welchem auch die Olympischen Spiele in Berlin stattfanden, markierte den Zenit von Hitlers Herrschaft. Auch die Festspiele hatten sich unter der höchsten Patronage des Führers nunmehr konsolidiert, und so gelang in dieser auf besondere Weise „machtgeschützten Innerlichkeit“, wie Thomas Mann allerdings die Situation Wagners unter dem Patronat Ludwigs II. bezeichnet hatte, künstlerisch ein besonders magisches Festspieljahr. Die herausgehobene, privilegierte Stellung der Bayreuther Festspiele im NS-Staat begünstigte natürlich die gerade in den dreißiger Jahren erbrachten künstlerischen Leistungen von herausragender Bedeutung und unveränderter Gültigkeit, wie z.B. das beeindruckende Bühnenbild zur Neuinszenierung des „Ring“ 1933 von Emil Preetorius, eine orchestermusikalische Vollendung, wie sie unter Furtwängler gelang, oder epochale sängerische Leistungen wie von Franz Völker, Max Lorenz, Maria Müller oder Frida Leider, mit einem Wort: ästhetische Glaubwürdigkeit, ohne dass damit jedoch das eine durch das andere erklärt oder gar gerechtfertigt werden sollte und könnte. Die Neuinszenierung des „Lohengrin“ wurde vor allem musikalisch zu einem Höhepunkt der Festspielgeschichte. Seit 1936 war es dann auch möglich, Festspiele in jedem Jahr durchzuführen – die Unterbrechung nach dem Zweiten Weltkrieg von 1945–1950 natürlich ausgenommen – und auch jährlich jeweils ein Werk neu zu inszenieren. So wurde bereits 1937 der „Parsifal“ neu inszeniert, 1938 folgte „Tristan und Isolde“, 1939 „Der fliegende Holländer“. Im Jahr des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges emigrierte Friedelind, die älteste Tochter Winifred Wagners, in die USA, und das ausländische Publikum verließ vorzeitig die Festspiele. Die Initiative auf Durchführung so genannter „Kriegsfestspiele“ ging von der Reichskanzlei aus; die Organisation und Durchführung wurde der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ übertragen. Von 1940–1942 wurde der Spielplan auf den „Ring“ und den „Fliegenden Holländer“ reduziert, „Tristan“ und „Parsifal“ passten nicht mehr in die Zeit und die Ideologie der Propaganda. In den Jahren 1943/44 wurden

kriegsbedingt nur noch die „Meistersinger“ gespielt, das Publikum rekrutierte sich aus Soldaten, Verwundeten, Ausgezeichneten und Veteranen.

Ära Wieland Wagner (1951–1966)

Bereits sechs Jahre nach Kriegsende konnten die Bayreuther Festspiele weitergehen. Winifred Wagner, die in zwei Spruchkammer-Verhandlungen als Minderbelastete eingestuft wurde, war allerdings für das „Neue Bayreuth“ als Festspielleiterin nicht mehr tragbar. Sie selbst machte aus ihrer ungebrochenen Sympathie zumindest für manche Ideen und Repräsentanten des NS-Staates bis zu ihrem Tode 1980 nie einen Hehl und stand auch den unabdingbaren ästhetischen Erneuerungen stets skeptisch bis ablehnend gegenüber. So übernahmen ihre beiden Söhne Wieland und Wolfgang die Leitung des Festspielunternehmens, wobei Wieland, der Ältere, sich die künstlerischen Belange vorbehielt, während Wolfgang die organisatorischen und finanziellen Aufgaben, trotz noch verhältnismäßig jungen Alters, mit großem Geschick übernahm, bis ihm nach dem allzu frühen Tod des Bruders seit 1966 die Gesamtleitung der Festspiele zufiel.

Die Inszenierungen Wieland Wagners, welche zusammen mit den Regiearbeiten seines Bruders Wolfgang als „Neubayreuther Stil“ Theatergeschichte machen sollten, zeichneten sich vor allem durch einen radikalen Bruch mit der überlieferten Wagner-Inszenierungstradition aus, was ihn und seine Arbeit immer wieder in Konflikte mit den mächtigen und einflussreichen Kreisen konservativer Alt-Wagnerianer brachte, die es weder verstehen konnten noch wollten, warum Entrümpelung, Abstraktion und Stilisierung zur unerlässlichen ästhetischen Neuorientierung gehörten und neue Perspektiven eröffneten.

Beide Brüder wirkten jeweils zugleich als Bühnenbildner und Regisseure – einer der Gründe für die Geschlossenheit ihrer Konzeptionen. Die Inszenierungen des Neuen Bayreuth waren geprägt durch einen spezifischen, sparsamen und zugleich expressiven Darstellungsstil, durch stilvoll-prägnante Akzentuierung und Symbolkraft des Bühnenbildes, eine suggestive Licht- und Farbregie, durch tiefenpsychologische Ausdeutung der Werke und eine permanente Suche nach immer neuen Aspekten und Möglichkeiten. Es gab oft wütende Proteste, aber nie zuvor hatte Bayreuth eine stärkere und derart stilbildende Ausstrahlung auf das gesamte Musiktheater. Das Festspielhaus wurde zur geistig-künstlerischen „Werkstatt“, deren Selbstverständnis einerseits in der permanenten Weiter- und Neudeutung der Werke Wagners bestand, andererseits auch in der einzelnen Inszenierung, die nie als endgültig abgeschlossen betrachtet wurden, sondern ihrerseits immer wieder laufende Veränderungen erfuhren. So wurden die Fundamente für ein gewandeltes, tiefgreifendes Wagner-Verständnis gelegt. Wieland Wagners „Parsifal“-Inszenierung, die von 1951 bis 1973 mit geringfügigen Änderungen beibehalten wurde, war so ein Wahrzeichen des Neuen Bayreuth. Die „Meistersinger“ wurden im ersten Festspieljahr von Rudolf Otto Hartmann mit Bühnenbildern von Hans Reissinger inszeniert, da Wieland Wagner auch noch eine Neuin-

senierung des „Ring“ vornahm. Bis 1968 lagen dann Regie und Bühnenbild aller Neuinszenierungen in den Händen der Wagner-Enkel.

Wieland Wagner wollte vor allem weg vom historistischen Ausstattungskitsch und dem nunmehr übertrieben, ja grotesk wirkenden Pathos der großen rudernden Gesten marmorner Helden. Gespeist aus seiner eigenen introspektiven Zerrissenheit interessierte ihn besonders die ausgefeilte und tiefgründige Psychologie der Figuren und der Handlungen, wie sie in der Oper sonst wenig anzutreffen ist. Nicht die vordergründige heroische Hülle, sondern das Innenleben galt es ihm freizulegen und die Dramen und Figuren Wagners so als das zu zeigen, was sie sind: mythische Archetypen der menschlichen Seele. Bühnenbild und Personenregie wurden so bei Wieland Wagner zu symbolischen Chiffren, vielleicht am eindrucksvollsten in seiner nach 1952 zweiten „Tristan“-Inszenierung von 1962 mit seinen riesigen, vieldeutigen Bühnen-Symbolen von immenser suggestiver Kraft. Die Reduktion der Zeichen auf das Wesentliche bei einer nahezu statuarischen, reliefartigen Stilisierung der gestischen Darstellung, verbunden mit einer raffinierten Regie des Lichts, verlagerte die immensen Wirkungen seiner Inszenierungen von Außen nach Innen. So weist der Walkürenfelsen von 1951 noch deutliche Anklänge an Preetorius auf, doch schon 1952 erfolgt die radikale Beschränkung auf einen Scheibenhorizont mit projiziertem riesigen Lichtkreis.

Insgesamt ist festzustellen, dass Wieland Wagners Arbeiten in den fünfziger Jahren vorrangig dem Bemühen um „Entrümpelung“ und Traditionsbruch galten, welche tastend und experimentierend vorangetrieben wurden. So in dem oratorienhaften blausilbernen „Lohengrin“ von 1958 oder dem drastisch-realistischen „Holländer“ von 1959. Den „Meistersingern“ von 1956 mit einem ganz auf Sommernachtsblau und Fliederdolde abgestimmten zweiten Akt und einer Arena als Festwiese folgte 1963 eine im Bühnenbild nur mehr auf fragmentarische Andeutungen reduzierte, offene Szene, die in Teilen des Publikums ebenfalls heftigen Widerspruch auslöste. Erst in den sechziger Jahren gelangten Wieland Wagners Inszenierungen so dann auch zum stimmigen Ausdruck des gefestigten ästhetischen Selbstverständnisses seiner originären künstlerischen Identität. „Tannhäuser“ inszenierte Wieland Wagner nach 1954 im Jahre 1961 zum zweiten Mal. Hier machte die Venusberg-Choreographie seiner Frau Gertrud Wagner ebenso Furore wie die „schwarze Venus“ Grace Bumbry. „Walhall ist Wall Street“ brachte Wieland Wagner schließlich seine „Ring“-Deutung von 1965 auf einen kurzen Nenner, die die sozialistisch-revolutionären Wurzeln dieses Wagner-Werks in plastischen Bildern von archaischer Wucht offen legte.

Im Grunde ist der Bayreuther Stil der fünfziger und sechziger Jahre der längst überfällige und weitestgehend nur aus politischen Gründen (und mehr oder weniger borniertem ästhetischen Konservatismus) verhinderte Einzug der ästhetischen Selbstbestimmung und Selbstbesinnung des Theaters, wie sie an den Theatern Europas schon fünfzig Jahre zuvor mit der Reformbühne begonnen hatte. Die ästhetische Polarisierung des Publikums, die Wieland Wagners Arbeiten auslöste, wiewohl genau dieses Publikum eben diese Polarisierung heute

erstaunlicherweise nicht oder kaum noch wahrhaben will, erwies sich nach dem Neubeginn von 1951 als der entscheidende Motor und Energiespender für die Festspiele.

Ära Wolfgang Wagner (seit 1966)

Der stilistischen Neuorientierung der Festspiele ließ Wolfgang Wagner nach Wielands Tod nicht minder konsequent und folgenreich deren Öffnung für einen stilistischen Pluralismus folgen. Die Aufhebung des Inszenierungsmonopols für die jeweiligen Leitungspersonlichkeiten der Festspiele und die Verpflichtung „externer“ Regisseure ist zweifellos das größte festspielgeschichtliche Verdienst Wolfgang Wagners, ermöglichte dies doch eine nahezu unendliche Deutungsvielfalt der Werke Richard Wagners. Gerade dadurch – und so fast paradoxerweise – wurden die Bayreuther Festspiele wiederum zum paradigmatischen Ort der Wagner-Inszenierung. Nicht zuletzt auch der weise Verzicht auf vordergründige persönliche Machtansprüche durch die Gründung der Richard-Wagner-Stiftung 1973, mit der die Bayreuther Festspiele vom privaten Familienunternehmen auch de jure zum kulturellen Allgemeingut in öffentlich-rechtlicher Trägerschaft wurden, sicherte deren Existenzgrundlagen ebenso wie ihren Fortbestand. Zunächst aber inszenierte Wolfgang Wagner neben seinem Bruder 1953 „Lohengrin“, 1955 den „Fliegenden Holländer“ und 1957, bereits ein Jahr nach Wieland Wagners Inszenierung, den „Tristan“. Mit seinem „Ring“, 1960 begonnen und 1970 fortgeführt, gelang ihm durch Verwendung variabler Scheibensegmente eine starke optische Geschlossenheit und Sinnfälligkeit des Bildes. Nach Wieland Wagners Tod folgte 1967 bereits zum zweiten Mal „Lohengrin“ und 1968 die „Meistersinger“ mit einer Festwiese von ungezwungen wirkender, volksfestartiger Ausgelassenheit. Der „Parsifal“ von 1975 gab in der Beschränkung auf zentrale Zeichen und Farbsymbolik der sich in der Musik spiegelnden inneren Handlung Raum.

Die Öffnung der Bayreuther Bühne für verschiedenste Sichtweisen auf Wagner, für unterschiedlichste Facetten der Deutungen seiner Werke, mit einem Wort: der stilistische Pluralismus unter Wolfgang Wagner war indessen keineswegs nur und ausschließlich persönliche Überzeugung, sondern schlichte praktische Notwendigkeit. War zuvor die „Inszenierung“ eines Werks im Wesentlichen eine reproduktive szenische Illustration eines vermeintlich in der Partitur manifesten Werks gewesen, dessen Bühnenbilder zwar wechselten, dessen Darstellung sich in summa aber wenig bis kaum veränderte, so verstand die moderne Opernregie nun auch auf der Bayreuther Bühne das Theater – wie im Schauspiel schon seit langem üblich – als autonomen ästhetischen Gegenstand mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und einem eigenen Werk-Charakter und -Anspruch. Regie war nun nicht mehr vorrangig die mehr oder weniger einfallsreiche Bewegung der Personen auf der und über die Bühne, sondern entwickelte sich aus der Psychologie der Figuren und ihrer Dramaturgie. Damit war die Inszenierungsarbeit weitaus anspruchsvoller und zeitraubender geworden und konnte vom Festspielleiter allein – nicht zuletzt aufgrund seiner stets zunehmenden administrativen Aufgaben und Pflichten – nicht mehr geleistet werden. So zog das Regietheater in das Festspielhaus.

Die Inszenierung des „Fliegenden Holländer“ durch August Everding 1969 bildete dabei in gewisser Weise eine Art Präludium, unterschied sich der Inszenierungsstil Everdings kaum signifikant von den Arbeiten Wieland und Wolfgang Wagners. Dann aber 1973 der Schock! Götz Friedrichs „Tannhäuser“ mit seinen eindeutigen politischen Aussagen, die bislang am Hügel ja so verpönt gewesen waren („Hier gilt's der Kunst!“) verstörte nicht nur die stockkonservativen Alt-Wagnerianer, sondern schien die Würde der Festspiele und Wagners Dignität selbst in Frage zu stellen. Die explizite Körperlichkeit mit ihren eindeutig sexuellen Konnotationen in John Neumeiers Choreographie des Bacchanals tat ein Übriges: der Skandal war perfekt. Der gelegentlich geäußerte Unmut über die angeblich zu gewagten Modernismen und Abstrahierungen in Wieland Wagners Arbeiten erschien im Vergleich zu dem nun losbrechende Proteststurm nur als laues Lüftchen. Aber Friedrichs Inszenierung zeigte nahhaltig, dass Bayreuth nicht vom Einfluss und Wirken der künstlerischen Entwicklungen ausgenommen bleiben konnte, sollte und durfte.

Die Neuinszenierung des „Ring“ von 1976 zum 100-jährigen Jubiläum der Festspiele durch das französische Team Patrice Chéreau (Regie), Richard Peduzzi (Bühnenbild), Jacques Schmid (Kostüme) und Pierre Boulez am Pult stellte indessen alles bisher Dagewesene noch weit in den Schatten. Chéreau hatte den „Ring“ jedes Mystizismus entkleidet und ihn konsequent als gesellschaftskritische Parabel inszeniert. Wotan als Zeitgenosse Wagners, als Großbürger des 19. Jahrhunderts, seine Tragödie als Tragödie seiner Zeit – einer Zeit des Kapitals und der Industrie. Selbst unter den Mitwirkenden gab es Verweigerungen gegen diese Sichtweise, und einige Sänger und Musiker nahmen mit dieser „Zumutung“ ihren Abschied von Bayreuth. Im Zuschauerraum spielten sich unglaubliche Szenen bis hin zu tätlichen Auseinandersetzungen ab. Der Festspielleitung wurden finanzielle Angebote gemacht, würde man diesen „Ring“ absetzen. Es bildete sich ein „Aktionskreis für das Werk Richard Wagners“, der auf Flugblättern für „werktreue“ Inszenierungen und gegen „Auswüchse des Regietheaters“ protestierte. Wolfgang Wagner stand jedoch loyal vor seinem Team. Wie wandelbar und unstedt das Publikum indessen ist, zeigte sich im letzten Jahr dieses „Ringes“ 1980. Die Inszenierung war dem Prinzip der „Werkstatt Bayreuth“ folgend weitergearbeitet und geändert worden, im Kern ihrer Aussage jedoch gleich geblieben. Inzwischen hatte sich dieser „Ring“ jedoch durchgesetzt, ja Wagner und Bayreuth ganz neue Publikumskreise verschafft. Nach der letzten Vorstellung wollte der jubelnde Beifall überhaupt kein Ende mehr nehmen und erreichte schließlich die Rekordzeit von über 1 Stunde.

Harry Kupfer, mit Götz Friedrich und Joachim Herz, der leider nie in Bayreuth inszenierte, der wichtigste Exponent des Musiktheaters der damaligen DDR, faszinierte mit seiner „Holländer“-Inszenierung von 1978 in den Bildern von Peter Sykora bei eigenwilligem Ansatz durch psychologische Konsequenz, beklemmende Phantastik und fulminante Dynamik. Kupfer zeigte das Drama als Psychogramm einer hysterischen Senta-Figur. Durch ihre permanente Präsenz auf der Bühne wurde die Holländer-Handlung zur Traumvision Sentas und wies damit in gewisser Weise auf die poetisch-romantische Deutung von „Tristan und Isolde“ hin.

de“ durch Jean-Pierre Ponnelle von 1981 voraus, der Isoldes Liebestod nicht als reale Konklusion der Handlung, sondern als Fiebersvision des allein sterbenden Tristan deutete. Götz Friedrichs „schwarzer“ Inszenierung des „Lohengrin“ (Bild: Günther Uecker) von 1979 folgte ebenfalls 1981 Wolfgang Wagners „Meistersinger“-Version mit einer versöhnlichen Rehabilitation Beckmessers. Den Jubiläums-„Parsifal“ von 1982 ließ Götz Friedrich in der umgekippten Kriegsrueine eines faschistischen Baues spielen (Bühnenbild: Andreas Reinhardt).

Es war zweifellos eine grundsätzlich richtige Idee, die weiten Interpretationsmöglichkeiten des „Ring“ dadurch aufzuzeigen, dass man für die Neuinszenierung 1983 eine der Sichtweise Chéreaus dezidiert entgegengesetzte Konzeption wählte. So war es gelungen, Georg Solti als Dirigenten zu verpflichten, der sich mit dem Regisseur Peter Hall für eine alternative romantische „Ring“-Deutung einsetzte. Zur Herstellung und Perfektionierung eines naturalistischen Illusionstheaters wurde die aufwendigste Bühnentechnik der Festspielgeschichte in Bewegung gesetzt. Es zeigte sich jedoch, dass es in der Theaterästhetik ästhetische Rückschritte nicht gibt. Daneben gab es Probleme im künstlerischen Bereich, die schon im folgenden Jahr zu Soltis Rücktritt und zur Verpflichtung von Peter Schneider führte. Auch blieb nach der unglaublichen Reaktion, die Chéreaus „Ring“ entfesselt hatte, eine gewisse Ratlosigkeit, was schließlich dazu führte, dass dieser „Ring“ schon ein Jahr vor Ende der üblichen Dauer von 5 Jahren wieder vom Spielplan abgesetzt wurde.

In seiner ersten Bayreuther „Tannhäuser“-Inszenierung griff Wolfgang Wagner 1985 auf die ursprüngliche „Dresdner Fassung“ und unter Verzicht auf eine spektakuläre Konzeption auf eine partiturimmanente Regie mit optischen Anklängen an die 50-er Jahre zurück. – Mit der Verpflichtung des Filmregisseurs Werner Herzog, der zuvor noch niemals im Musiktheater inszeniert hatte, für die Neuproduktion des „Lohengrin“ 1987 wurde ebenfalls Neuland beschritten. In den Bühnenbildern Henning von Gierkes entstand eine optisch opulente Inszenierung in magischem Realismus, die von einer ebenso intensiven wie langsamen Dynamik beherrscht wurde und die Fabel des „Lohengrin“ als Initiationsmythe begriff.

1988 oblag dann Harry Kupfer die fällige Neuinszenierung des „Ring“ im Bühnenbild von Hans Schavernoich. Auf der „Straße der Geschichte“ angesiedelt, zeigte Kupfer den „Ring“ als Parabel einer sich ewig perpetuierenden Entwicklung der Geschichte von einer Katastrophe zur nächsten. Seine durchweg kultur- und gesellschaftspessimistische Deutung spielte in einer Zeit nach dem atomaren GAU und war deutlich geprägt von der gewachsenen Technologiekritik und Fortschrittsskepsis nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl, dem atomaren Wettrüsten der Supermächte im Kalten Krieg und der Angst vor einer globalen Zerstörung der Ökosysteme und damit aller Lebensgrundlagen.

Eine im Ritual erstarrte Gralswelt zeigte Wolfgang Wagner in seiner „Parsifal“-Inszenierung 1989. Von Dieter Dorns ästhetizistischem „Fliegenden Holländer“ 1991 bleibt das schwebende, kopfüber rotierende Haus mit der Spinnstube (Bild: Jürgen Rose) in Erinnerung. Heiner Müllers Inszenierung von „Tristan und Isolde“ 1993 (Bühnenbild: Erich Wonder, Kostü-

me: Yohji Yamamoto) interpretierte die innere Handlung als Kammerstück mit suggestiver und strenger, jedoch expressiver Reduktion in Bühnenbild und Gestik und erzeugte so eine konzentrierte Reminiszenz zum großformatig-abstrakten „Neubayreuther“ Inszenierungsstil. Die „Ring“-Inszenierung 1994 von Alfred Kirchner (Regie) und Rosalie (Bühnenbild und Kostüme) strebte mit ihrem Fokus auf die Optik von Form, Material und Farbe einen Zugriff auf eine demythifizierte, spielerische Werksicht an und bildete so einen interpretatorischen Gegensatz zu den ideologiekritischen „Ring“-Deutungen von Chéreau und Kupfer. Die Neuinszenierung der „Meistersinger“ von Wolfgang Wagner 1996 stellte das Drama in den Kontext seiner sozialen Aspekte in einer Zeit des gesellschaftlichen und historischen Umbruchs und des Konflikts zwischen Mensch und Natur, indem sie farbenfrohe und großräumige optische Eindrücke mit der traditionellen Abstraktheit des Neubayreuther Stils mischte. 1999 interpretierte Keith Warner „Lohengrin“ konsequent als dunkle Tragödie in einer metaphorisch-zeichenhaften Inszenierung von bestechender Ikonographie. Die Neuinszenierung des „Ring“ durch Jürgen Flimm im Bühnenbild von Erich Wonder 2000 schließlich begriff die Parabel von Macht und Liebe als aktuelle Handlung in einer durch Politik ruinierten Welt. Der Mythos wird hier ganz in seinem zeitgemäßen Gehalt begriffen, die Tragödie seiner Figuren ist die Tragödie der menschlichen Liebelosigkeit, der eine Hoffnung nur in metaphysisch-ästhetischen Bereichen bleibt.

Wenn wir so heute auf 125 Jahre Geschichte der Bayreuther Festspiele und zugleich auf 50 Jahre Neu-Bayreuth zurückblicken, so erscheint in der Gesamtschau eine ausnehmend spannende und interessante Duplizität von Tradition und Erneuerung. In dieser Wechselbeziehung ist das Neue, die Reform, das Experiment stets auf die Tradition bezogen, vor deren Hintergrund es entsteht. Und so ist das Bewusstsein dieser Tradition kein erstarrter Traditionalismus, sondern als ebenso wert- wie manchmal aber auch „wehvolles Erbe“ untrennbar mit der Gegenwart verbunden, auch und gerade in seinen Brüchen und Fragwürdigkeiten. Aus dem Geist, dem Bewusstsein und der Überzeugung einer unabdingbaren Notwendigkeit der steten und stetigen Erneuerung, die allein Kontinuität ermöglicht, ergibt sich eine Perspektive, die geeignet scheint, eine der bedeutendsten Institutionen der Kunst und der Kultur mit weltweiter Wirkung und Geltung, gleichermaßen geliebt und gehasst, in eine spannende Zukunft zu führen, in der Wagners Werk als Symbol menschlicher Identität in und mit der Kunst immer wieder neu befragt und immer wieder neu geschaffen werden kann.