

Ingrid Kapsamer

Wieland Wagner

Wegbereiter und Weltwirkung

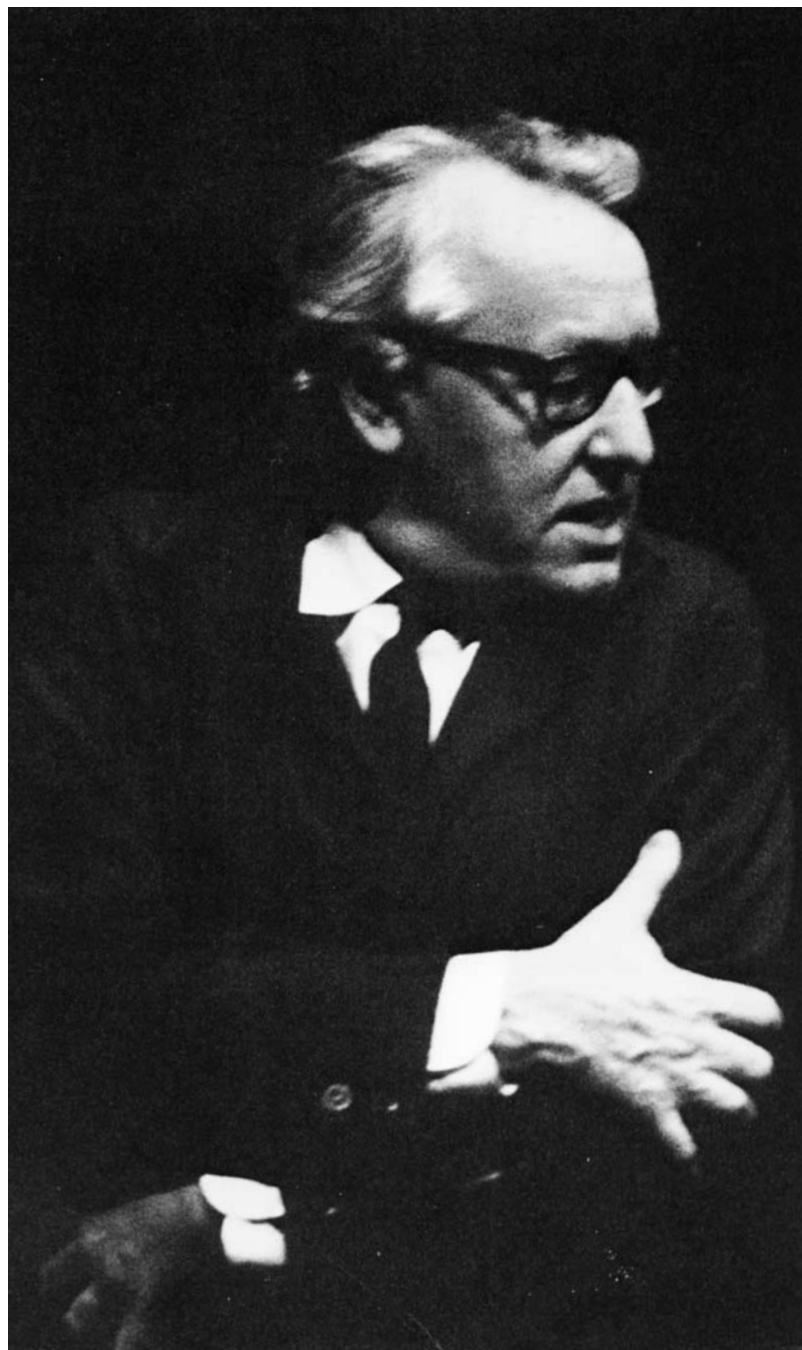
mit einem Vorwort von Nike Wagner
und einem Geleitwort
von Wolfgang Greisenegger

styria premium

Inhalt

<i>Nike Wagner</i> · Zeitläufe	7
<i>Wolfgang Greisenegger</i> · Ein neues Denkmal auf altem Sockel?	12
<i>Einleitung</i>	16
1 Im Bann der Tradition	33
1.1 <i>Der „genuine Drang zur Malerei“</i>	34
1.2 <i>Die Politisierung eines Künstlers</i>	58
2 Der musikalische Mentor Kurt Overhoff	68
2.1 <i>Eine „verantwortungsvoll schwere Mission“</i>	69
2.2 <i>Kontinuität</i>	79
2.3 <i>Distanzierung</i>	88
3 Der neue Bayreuther Stil und die Raumkunst der Moderne	99
3.1 <i>„Der riesige Gewinn waren die Bühnenbilder und Kostüme Ihres Vaters.“ Anmerkungen zu Wieland Wagner und Ulrich Roller</i>	100
3.2 <i>Spuren der Secessionsbewegung in der theaterästhetischen Reform des Fin de Siècle</i>	112
3.3 <i>Szenische Kunst und Handwerk – Der Werkstattgedanke</i>	130
3.4 <i>Zur Synthese des Apollinischen und Dionysischen</i>	139
4 Festspielpläne vor dem Hintergrund des beginnenden Kalten Krieges	145
4.1 <i>Neuordnungskonzepte</i>	146
4.2 <i>Aus der Tiefe der Trümmer in die Höhe der Autonomie</i>	157
4.3 <i>„Hier gilt’s der Kunst!“</i>	169
5 Antike und Mythos	176
5.1 <i>„Weg vom Wagner-Kult, [...] hin zum kultischen Theater“ – Demokratisierung der Szene</i>	177
5.2 <i>„Unsere Vorstellung sowohl vom Wesen des ‚Griechischen‘ wie des ‚Tragischen‘“</i>	190
5.3 <i>Überwindung des Mythos – „Walhall ist Wallstreet“ Zur Synthese der Künste auf der Neu-Bayreuther Szene</i>	205 221

6	„Archetypisches Theater“	222
6.1	„Gang zu den Müttern“ – Zum Begriff des kollektiven Unbewussten und Wieland Wagners Auffassung vom „archetypischen Musiktheater“	223
6.2	Hysterie – Ekstase – Hypnose. Strategien zur Feminisierung der Szene/Suche nach „dissonanzfreien Räumen“	233
6.3	Die Inszenierung der Eros-Thanatos-Thematik	246
6.4	Individuation – Entwicklung des Bewusstseins als Bühnenhandlung	262
6.5	Zur Präsenz des Körpers im „geistigen Raum“ – Aspekte des hieratischen Darstellungsstiles	272
7	Wieland Wagner – der Progressive-Konservative	291
7.1	„...fast möchte ich da mit Brecht sagen: ‚Glotzt nicht so romantisch!‘“	292
7.2	„Ich bin ein ausgesprochener Bloch-Verehrer“	304
7.3	Das Theater Wieland Wagners – restaurierte Moderne?	310
8	Wirkung und theatergeschichtlicher Ort	315
8.1	Modellfunktion	316
8.2	Forschungssituation	320
	Zeittafel – 1917–1966	329
	Verzeichnis der Bühnenbilder und Inszenierungen	344
	Literatur- und Quellenverzeichnis	349
	Abkürzungsverzeichnis	XXX
	Endnoten	XXX
	Personenregister	XXX
	Danksagung	XXX



Nike Wagner

Zeitläufe

Wieland Wagner ist lange schon tot. Die Zeit scheint über seine Musiktheater-Reform und sein musiktheatrales Denken hinweggegangen. Nicht nur, weil das Theater die Kunst des Ephemeren, des Augenblicks, der Zeit(geist)-Verfallenheiten ist, sondern weil sich in den über vierzig Jahren nach seinem Tod das Regietheater, als dessen Ahnherr er gilt, weiterentwickelt und in unvorstellbarer Weise radikalisiert hat. Doch damit nicht genug. Es gibt auch den zweiten Tod. Sein künstlerisches Vermächtnis wurde in der endlosen Ära seines Nachfolgers und Bruders auf eine Weise „verwaltet“, die einer Vernichtung gleichkam.

1966 gestorben, wurde Wielands legendäre *Tristan und Isolde*-Inszenierung nur noch bis 1970 gegeben. Birgit Nilsson, die Isolde dieser letzten Aufführung, erinnert sich:

„Etwas, was mich auch tief berührte, war, daß man gleich nach dem ersten Akt vor dem Festspielhaus ein Feuer aus den Kulissen dieses Aktes angezündet hatte. In der Pause des zweiten Aktes geschah dasselbe, und eine Stunde nach der letzten Tristan-Vorstellung war alles, was daran erinnerte, fort und für immer verschwunden.“

Als seine ebenfalls legendäre *Parsifal*-Inszenierung mit dem Jahr 1973 vom Grünen Hügel verschwand, bemerkte es die Presse noch.

„Wieland Wagners Verbannung“ nannte die FAZ dieses brüderliche Entsorgen. Dann nahm das Verschwinden seiner Kulissen, Kostüme, Modelle, Regiebücher, Entwürfe, Manuskripte und Korrespondenzen seinen von subjektiv-innerfamiliärer Interessenlage gesteuerten Gang. Das *Tristan*-Feuer dürfte nicht das einzige geblieben sein. Forscher aus aller Welt berichteten von der Unzugänglichkeit der Materialien, von zerschlagenen oder achtlos aufgestapelten Bühnenbild-Modellen, von den wenigen Regiebüchern, die obendrein der Einsicht entzogen wurden.

Nach einer kurzen Welle der „Ikonisierung“ Wieland Wagners im Zuge der Schockwirkung seines frühen Todes (er starb mit 49 Jahren), griff das Vergessen und Verdrängen Raum. Abgesehen von den Bayreuther Bedürfnissen, waren ja auch die deutschen Theaterleiter nicht unfroh, endlich

von der Last, sich an Wieland Wagner messen zu müssen, befreit zu sein. In unseren Tagen nun ist es Mode geworden, Wieland Wagner zu „demonstrieren“ und in ihm nichts als den Hitlergünstling zu sehen, eine ahistorische Vereinfachung der Figur dieses Künstlers.

Dass die theatergeschichtliche und ästhetische Bedeutung des Wagnerenckels nicht insgesamt „fort und für immer verschwinde“ – dafür sorgt nun dieses Buch. Mit kühler Stimme, unbeeindruckt vom Bayreuther Meinungszenrum, legt eine junge Theaterwissenschaftlerin aus Wien hier eine Arbeit vor, die sich der theatergeschichtlichen Verortung Wieland Wagners im Spannungsfeld von Kunst, Geschichte, Ideologie, Politik und Gesellschaft widmet. Keine leichte Aufgabe angesichts der lückenhaften Material- und Quellenlage, der transitorischen Eigenschaft des Mediums Theater selbst und des Selbstverständnisses dieses Mannes, der einen progressiven Theaterbegriff pflanzte: „Theater ist Wandel“, so Wieland Wagner.

Klug, detailgenau und kenntnisreich schildert Ingrid Kapsamer den Werdegang Wieland Wagners, seinen schwierigen künstlerischen Selbstfindungsprozess von der Anpassung in die Revolte, die Bilderstürmerei. Krieg, Kriegsende und „Zusammenbruch“ waren die Voraussetzungen.

Aufgewachsen zwischen dem alten Wagner-Dogmatismus und einer „neuen“ Zeit, dem Nationalsozialismus, bahnte sich eine teuflische Konstellation für den designierten „Erben“ an, der eigentlich Maler werden wollte. Die Mutter identifiziert sich mit Hitler, dieser projiziert seine Wünsche für die künftige Amtsbesetzung in Bayreuth auf den jungen Wieland, diesen wiederum aber lässt der Mann, mit dem die Mutter lebt, Heinz Tietjen, künstlerischer Leiter im Bayreuth der dreißiger und vierziger Jahre, nicht „hochkommen“. Wieland ist jung, ehrgeizig, verdient sich erste Sporen als Künstler und will seine Mutter vom Thron verdrängen. Sein musikalischer Wiener Mentor Kurt Overhoff, ein Nazi der ersten Stunde, hilft ihm dabei. Beinahe wäre er Beute dieser psychopolitischen Konstellation geworden. 1951 dann eine veränderte Situation. Wieland und Wolfgang Wagner übernehmen die Leitung, und Wieland erreicht sein Ziel: die Rettung Richard Wagners aus der braunen Vereinnahmung – auf ästhetischem Gebiet.

Höchst erstaunlich, dass einer trotz der frühen Bevormundungen, trotz der fatalen ideologischen und politischen Konstellationen und behaftet mit einem schuldhaften Bewusstsein, das sich aber öffentlich nur ungenügend artikulieren konnte, dass sich einer unter diesen Umständen und mit diesen Belastungen überhaupt künstlerisch entwickeln und durchbrechen konnte.

Ingrid Kapsamer schildert die Neuorientierung nach dem Krieg und die verschiedenen Phasen des Neu-Bayreuther Inszenierungs-Stils bis 1966 – bis gegen Ende des „Kalten Krieges“ im zweigeteilten Deutschland. Sie geht auf die Neuerungen der tiefenpsychologisch-archetypisch-abstrakten Inszenierungen Wielands in dieser „Epoche der reinen Form“ ein, der, in einer zweiten Phase zu Anfang der sechziger Jahre, ästhetische Konkretisierungstendenzen folgten – plastische Zeichen auf der Bühne, plastische Gestaltung der Personenregie. Ein anderer Ton, eine andere Haltung auch zur Geschichte, Widerstand gegen die Wirtschaftswundermentalität, eine deutliche Politisierung. Gegen den „Gang zu den Müttern“ der fünfziger Jahre, das große mythische Allgemeine der ins Abendländische flüchtenden Adenauer-Zeit, wird jetzt, mit den Mitteln des Anti-Illusionismus, Brechts Theaterideologie wichtig, dessen „Glottz nicht so romantisch“: Aufstand gegen den rauschhaften Gesamtverzauberer Wagner. Auch in der Wahl der Dirigenten schlägt sich das nieder: vom „breiten“ Knappertsbusch über den „ätherischen“ Cluytens bis zum „analytischen“ Boulez.

Schließlich fragt die Autorin: Wie müssen wir Wieland Wagners Theater aus unserer Gegenwart bewerten? Was war das für eine „Moderne“, die mit Wieland Wagner in Bayreuth einzog – wie sieht sie in der Zusammenschau aller historischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Faktoren aus? War die abstrakte Phase nicht sehr zeitgebunden-typisch in ihrem apolitischen Charakter, und war, was sein Theater insgesamt brachte, nicht eine „restaurierte Moderne“? Wenn ja, wieso war das zu gegebenem Zeitpunkt vielleicht richtig, nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch? Ist Wieland Wagner mit seinem Aufgreifen der Avantgarde „von gestern“ oder gewissermaßen dauerhaft progressiv – als angewandtes Bekenntnis zu einem experimentellen Theaterstil in demokratischem Geist? Müßte man ein Theater, das derart auf die jeweiligen gesellschaftlichen Befindlichkeiten reagierte wie das Wieland Wagners, heute nicht sogar als „politischen Erinnerungs-ort“ empfinden?

Was aber ist „neu“ an dieser Arbeit – über das landläufig Bekannte der Schlagworte und Klischees, die Wieland Wagner auch umspinnen, hinaus? Hier ist Überraschendes und Überzeugendes zu verzeichnen, das nur mit hartnäckiger Forschungsarbeit und kombinatorischer Einfühlung zu gewinnen war. Im allgemeinen wird die szenische Moderne Wieland Wagners unter dem Einfluß von Appia und Craig gesehen. Ingrid Kapsamer korrigiert diese Optik. Sie hat im Österreichischen Theatermuseum den Briefwechsel zwischen Wieland Wagner und dem Bühnen- und Kostümbildner Ulrich

Roller eingesehen, dem 1941 gefallenen Sohn Alfred Rollers, des großen Theaterreformers an Gustav Mahlers Wiener Hofoper. Vater Roller war 1934 nach Bayreuth gerufen worden, um den *Parsifal* neu zu gestalten. Über den alten Roller oder vielmehr dessen Sohn – der zum Ideen-Vermittler und Bühnenkünstlerischen Mentor von Wieland Wagner wurde – flossen wesentliche Aspekte der gesamt-kunstwerklich orientierten Wiener Moderne ins neue Bayreuth ein. „Der riesige Gewinn waren die Bühnenbilder und Kostüme Ihres Vaters“, schrieb Wieland Wagner an Ulrich Roller.

Dieser Wiener Strang der „ästhetischen Sozialisation“ Wieland Wagners zwischen 1935 und 1943 explodierte dann gleichsam in seinen Theater-schöpfungen ab 1951. Es war die Hinwendung zum räumlichen Denken, zum Bühnenraum als autonomer Kategorie, zur Behandlung und Bedeutung der Materialität – vom Kostüm bis zum Bühnenboden –, der Bedeutung der Farbgebung im gesamtszenischen Kontext und vor allem der Hinwendung zum handwerklichen Arbeiten, weg von Zeichnung und Skizze zur plastischen Arbeit am Modell. Wer Wieland Wagner je hat arbeiten sehen, wird das bestätigen. Er ging vom musikalischen Hören sofort an den Modellbau, saß nächtelang im Atelier davor, rückte seine Figuren im gebauten Raum oder experimentierte mit Stoffproben unter wechselnden Beleuchtungen. Von den Rollerschen Traditionen her wird auch ein Begriff mehrschichtig, der bisher nur als Opposition zum alten Weihrauch-Bayreuth gedeutet werden konnte. Wielands neues Etikett von der „Werkstatt Bayreuth“ nahm eben auch den „Werkstatt“-Gedanken auf, der auf die „Wiener Werkstätte“ zurückgeht. Dieser Gedanke macht auch seine offenkundige Verehrung für die Künstler des (Weimarer) Bauhauses plausibel, die er damals, in der geistigen Enge seiner Herkunft, erst entdecken musste.

Wieland Wagner dürfe deshalb aber nicht als „Epigone Rollers“ verstanden werden, so die Autorin, „sondern als jener Künstler, der nach dem Zweiten Weltkrieg mit der in der Moderne gründenden Auffassung von der Theater-Kunst als Handwerk die Rehabilitierung der Musikdramen Richard Wagners und des Genres Oper im allgemeinen erzielen konnte.“

Bleibt die Frage nach der Bewegungsführung im Bühnen-Raum, der Personen-Regie. Mit welchen Mitteln wollte Wieland Wagner das Konzept seiner homogen durchgestalteten Szene auch auf dieser Ebene einlösen, wie sollten die Personen auf seiner Bühne „spielen“? Eine realistische Spielweise mußte seinem „archetypischen“ Theater widersprechen. Auch hier führte ihn sein Rückweg in die Moderne der Zwischenkriegszeit zu faszinierenden

Ergebnissen. Ingrid Kapsamer vermag die Bausteine des Wielandschen Gelingens nun so auseinander- und wieder zusammenzusetzen, dass der hermeneutische Zirkel glückt: wir „begreifen, was uns ergreift“.

Es war zu begreifen, dass der Ausdruckstanz, bzw. der aus dem Expressionismus stammende freie Tanz hier eine entscheidende Rolle spielte. An Wieland Wagner vermittelt wurde dieser Bewegungsstil durch einen Glücksfall – Wielands Frau, Gefährtin schon aus Kindertagen, Gertrud Wagner, war Tänzerin und Choreographin, Adeptin des Ausdruckstanzes und der weiteren freien Entwicklung, verbunden mit Mary Wigman. Als Mitarbeiterin hatte sie entscheidenden Anteil an dem Erfolg von Neubayreuth.

Im Ausdruckstanz der zwanziger und dreißiger Jahre wurden Elemente aus der Mythenforschung (eines Bachofen) ins Stilistisch-Choreographische geführt. Und brachten damit die Verbindung zum „kultischen“ – antiken – Theater, das Wieland anstrebte. Im Kapitel „Präsenz des Körpers im geistigen Raum“ erfahren wir von den „archetypischen Körperhaltungen“ bis in die Details jener Armhaltungen und Gesten, mit denen sich das erstrebte Heraustreten aus dem Zeitraumkontinuum suggerieren ließ oder von den „Pathosformeln der Mänade“, die für Wielands Salome und Elektra oder Wagners visionär-ekstatische Frauengestalten – Kundry – charakteristisch wurden. Der „dionysische“ Untergrund des „wildem, undomestizierten Theaters“ von Richard Wagner (im Unterschied zu Richard Strauss!), den Friedrich Nietzsche in seiner Tragödienschrift erkannt hat, erhielt über die Affinität des Ausdruckstanzes zum griechischen Tanz adäquate Ausdrucksformen – „wirft den Kopf in den Nacken“ –, und bedeutete zugleich eine Rehabilitierung der ab 1933 verfeimten Moderne – auch der wissenschaftlichen. Denn von Nietzsche war es nur ein kleiner Schritt zu dem Mythenforscher der Seele, zu Freud und seinen Erkenntnissen über Hysterie, Ekstase, der Eros/Thanatos-Dialektik, die Wieland Wagner zum Verständnis der vertrackt archaisch/modernen Figuren Wagners brauchte.

Ich wünsche diesem breit gefächerten, durchdachten und notwendigen Buch viele Leser und eine große Resonanz.

Nike Wagner, die Tochter von Wieland Wagner, ist Kulturwissenschaftlerin und Intendantin des KUNSTFEST WEIMAR.