



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

Die Entoperung Wagners Ein Inszenierungsproblem 2.

---

# DAS KUNSTFENSTER

Düsseldorfer kritische Wochenschrift für die Interessen aller Künste

Heft 14

Jahr 1

29. 1. 1921

## DIE ENTOPERUNG WAGNERS EIN INSZENIERUNGSPROBLEM

2.

Die Werke der ersten Lebenshälfte (Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) sind so völlig der Veroperung anheimgefallen, daß ihr Eigentliches und Wesentliches wie verschluckt ist. Es ist einfach nichts mehr da von den feineren künstlerischen Reizen. Diese Werke sind überhaupt noch völlig unbekannt. Da sie in Bayreuth als nicht vollreife Beispiele spezifisch Wagner'scher Stilkunst zunächst einigermaßen verleugnet und jedenfalls vernachlässigt wurden, und da sie vielfache äußerliche Berührungspunkte mit überliefertem Opernstil aufweisen, erscheint es einigermaßen begreiflich, daß die Stildiskrepanz zwischen Werk und Aufführung ein halbes Jahrhundert lang widerspruchslos hingenommen wurde. „Einigermaßen begreiflich“ sage ich, — obwohl es zum Greifen nahe lag, diese Werke aus der gemeinen Deutlichkeit der naturalistischen Illusion in die Abstraktion duffiger Märchenferne zu entrücken und im Zarten dann des echten dramatischen Kerns gewahr zu werden. . . . Aber immerhin: Das erfordert eine Unbefangenheit des Blicks, die in der schrecklichen Verschüttung dieser Jahrzehnte wohl niemand sich bewahren konnte. Anders mit den Werken der zweiten Lebenshälfte. Diese fremdartigen stilistischen Produkte in den plumpen Carneval des Opernrahmens hinein zu stellen, war eine ungeheuerliche schuldhaftige Gedankenlosigkeit und ist mir wenigstens von Kind an unfabbar gewesen. Die Einstellung auf opernhafte äußerliche Handlung hat im Tristan z. B. dermaßen auf die musikalische Leitung übergegriffen, daß die seelischen Vorgänge total unverständlich bleiben. (Der Tristan ist nicht verständlich ohne intimste Einfühlung in das, was man die Exposition eines Dramas nennt.) Und der Tristan hat eine der tiefsten und klarsten Expositionen, die es in der dramatischen Literatur überhaupt gibt. Sie steckt in der Musik. Die Musik allein spricht sie aus. Mit einer transparenten Mystik, die an Prägnanz Kleist- und Hebbel'scher Wortkunst nicht nachsteht. Die Kapellmeister aller Grade, weltberühmte wie provinzielle, pfeffern mit „Schmiß“

und „Routine“ darüber hin, als ob es gar nichts wäre . . . Das erste Erfordernis einer durchgreifenden Neuinszenierung Wagners ist die Entgottung der Kapellmeister. Die absolutmonarchistischen Verfügungen dieser Herrscher müssen konstitutionell garantiert werden, bedürfen der Gegenzeichnung durch einen Regisseur von universeller Geistesbildung. Sonst ist überhaupt gar nichts zu machen. Wer die Tristanpartitur von dieser Warte aus einmal ansieht, ganz neu, als sei sie gestern geschrieben, dem steigt zunächst einmal die Vision ganz anderer Masken auf, als man sie zu sehen gewohnt ist. Tristan ist ein Jüngling. Kein härtiger Mann. Die Erscheinung ist von holzschnittthafter Strenge, dabei von ruhender latenter Dämonie. Farbige ein Dreiklang von altgold, stumpfschwarz und grellrot. Er hat die sparsamen, schwer vom Rumpf sich lösenden Gesten gotischer Bildwerke, wenn sie aufstehen würden und wandeln. So steht er im ersten Akt am Steuer und macht nicht e i n e Bewegung. Nicht e i n e, sage ich. Er ist ganz Ruhe, Traum und Sinnen: — alles dies hart vor dem Aufschluchzen, dem ersten, wehen seines Lebens. Was er sagt (singend „sagt“) ist knabenhaft weich und höflich, von äußerster Klarheit und Helligkeit in der Artikulation und ohne jedes Echauffement. Aber diese Linie schwebt in vornehmer und keuscher Maskenhaftigkeit über Abgründe unbewußter Durchschütterungen hin . . . Die keimende Liebe im Herzen, an die er nicht zu glauben wagt, ja, die er in sprödesten Knabenscham bestürzt verleugnet, voll einer so pagenhaften demütigen Unkenntnis des Frauentums, daß er, vor Isoldens entfesselter Bitterkeit über vermeintlichen Verrat, in kopfschüttelnder Peinlichkeit dasteht und immer mehr verschlossenen Anstand annimmt, je mehr die Frau sich vergißt — bis die ungeheuerlichste Erkenntnis, Beseligung und Vernichtung in einem Augenblick, hereinbricht und alles bisherige Leben, Sinnen und Träumen, Tun und Trachten hinwegschwemmt im kosmischen Urstrom dammbrechenden Gefühls: — da setzt die e r s t e Gebärde des Darstellers ein, eine Gebärde primitivster Geradlinigkeit, etwa die des Barlach'schen Berserkers . . .

Bis dahin hat die musikalische Leitung e i n e n Gesichtspunkt Allem voranzustellen: in keinem Augenblick den Sänger zu „decken“ und ihm das Tempo so zu lassen, wie er es für diese Entwicklungslinie artikulations-technisch b r a u c h t, — and wenn das Metronom z e h n Mal 'was anders vorschreibt!

Isolde ist frauenhaft. Mit kupferrotem Haar. Der Mund ein feuriges Mal im wachsbleichen Gesicht. Steil aufwachsende

Halsbewegungen aus vibrierenden Schultern. Einprägsame Bildwirkung: viel sitzend im Profil zurückflutende Arme hinterrücks auf Händen gestützt bei vorgerecktem Oberkörper, saugender Halslinie und tief im Nacken hängendem Haupte. Artikulation von sturzhafter Leidenschaftlichkeit, mit funkelnden Vokalen und ganz scharfen Konsonanten, zuweilen tiefe, schluchzende Alt-Töne, in der Höhe silberne Obertöne mit kindlich-hilflosem, weh- verzweifelndem Timbre.

Bühnenbild: Ein metallisch hellgrüner Meerhimmel von äußerster, brutaler Durchglühtheit; vom Schiff nur eine monumental vereinfachte Silhouette, mit der gegen den Horizont aufragenden Gestalt Tristans. Schiffsvolk und Requisiten als geschlossene Massen im Halbdunkel. Isolde und Brangäne vorn und durch umlichteten Umriß gezeichnet. Nachher, im Dialog, vorne tiefgelbes volles Licht.

Im zweiten Akt wird herkömmlich an Verhetzung der Tempi das Tollste geleistet, was technisch zu bewerkstelligen ist. Bis zum Duett „O sink hernieder . . .“ haben die Sänger mit sprudelndem Zungenschlag „Leidenschaft“ zu markieren. In gemessener Klangpracht ansteigende Melodik muß in hüpfendem Staccato hervorgestoßen werden, der Taktstock jagt die Darsteller in hysterischen Schlingerbewegungen auf einander los und wenn etwa einmal eine einfühlsame Metapher sprachlich und gesanglich sich zur Klarheit durchringen will, so fährt das Orchester mit tosendem Schwall darüberhin und deckt alles zu. Dies ist die „Leidenschaft“ . . .?! Und die „Musikalischen“ loben dann den „straffen Rhythmus, mit dem unser bewährter Dirigent die großen Linien zusammenhielt, ohne sich in Tüfteleien zu verlieren . . .“ Wagner selbst betonte zwar immer, die große Linie käme von selbst, wenn anders einer überhaupt den Apparat beherrsche. Das eigentliche Wichtige aber seien die „Kleinen Noten“ . . . Also ist allesbarer Unfug. Selbstredend muß von dem einleitenden Dialog des zweiten Aktes jedes Wort verstanden werden und jede harmonische Schwebung der gesanglichen Intonation auf der Zunge zu schmecken sein; denn was da vor sich geht, ist eine große „Aussprache“ mit letzten weltanschaulichen Tiefen. Die Gebärdenzappelei ist blödes Getue und hat ganz zu unterbleiben. Einander zugewandte starre Profilstellungen, beiderseitiges Erfassen beider Hände und jähes Loslassen in Verbindung mit einigen Schritten ist Alles, was hier stilistisch möglich ist, wenn nicht, wie zumeist, eine eng aneinandergedrängte geschlossene Gruppe den sinnfälligsten mimischen Ausdruck her-

gibt. Das Bühnenbild des zweiten Aktes hat vor allem die Aufgabe, die handelnden Personen groß in den Ausschnitt zu stellen, so daß sie in dichter Parallelität zur Rampe gobelinhaft in altweiß und rot vor tiefem Grün einhergeistern. In der traditionellen Aufführung verschwinden sie puppenhaft im hochgewölbten naturalistischen Parkraume.

Der Schluß des zweiten Aktes und der dritte Akt sind regietechnisch meist am erträglichsten. Man atmet auf, wenn man sich so weit durchgelitten hat. Hier handelt es sich bei der Neu-Inszenierung weniger um so fundamentale Verschiebungen als um Erzielung gradueller Steigerungen; es ist verhältnismäßig glatte und dankbare Arbeit, die hier zu machen ist. Die Bühnendekoration des dritten Tristan-Aktes ist schlechthin eine Prüfungsarbeit für einen modernen Bühnenmaler. Die Stimmung ist durch die dramatische Situation und die Landschaftslyrik der Musik so eindeutig gegeben, daß eine Fülle schöner Lösungen denkbar ist: — natürlich alle abseits der billigen Ruinenromantik, die heute noch auf allen Bühnen sakrosankt ist. Ausgangspunkt für die Raum- und Massenverteilung bei der landschaftlichen Stilisierung wäre die sarkophaghafte Erhöhung des Tristanlagers im Vordergrund, weit über Augenhöhe der hinteren Parkettreihen, zentral in der Bühnenachse, denkmalhaft erhöht, in der Gruppenwirkung mit Kurvenal und Isolde von der Geschlossenheit und Bedeutsamkeit einer gotischen Piétà.

EGON ADERS.

◆  
**F. N.**

(PRIESTER-GEMURMEL:)

Just jedem so wie diesem da  
Soll es ergehen . . . hallelujah!  
Gott hat wie stets zuletzt gelacht:  
Den Übermensch zurechtgebracht.  
Seht doch den Jammer-Gernegroß!  
Nun ist er seinen Hammer los,  
Und seine Tafeln sind zerbrochen!  
Das „Untier“ war kaum ausgekrochen,  
Stieß Gott ihm rächend ins Gekrös . . .  
Nun ist er jenseits gut und bö . . .  
Das kömmt von froher Wissenschaft,  
Von dionys'scher Überkraft . . .  
Wo ist des neuen Bunds Profet?