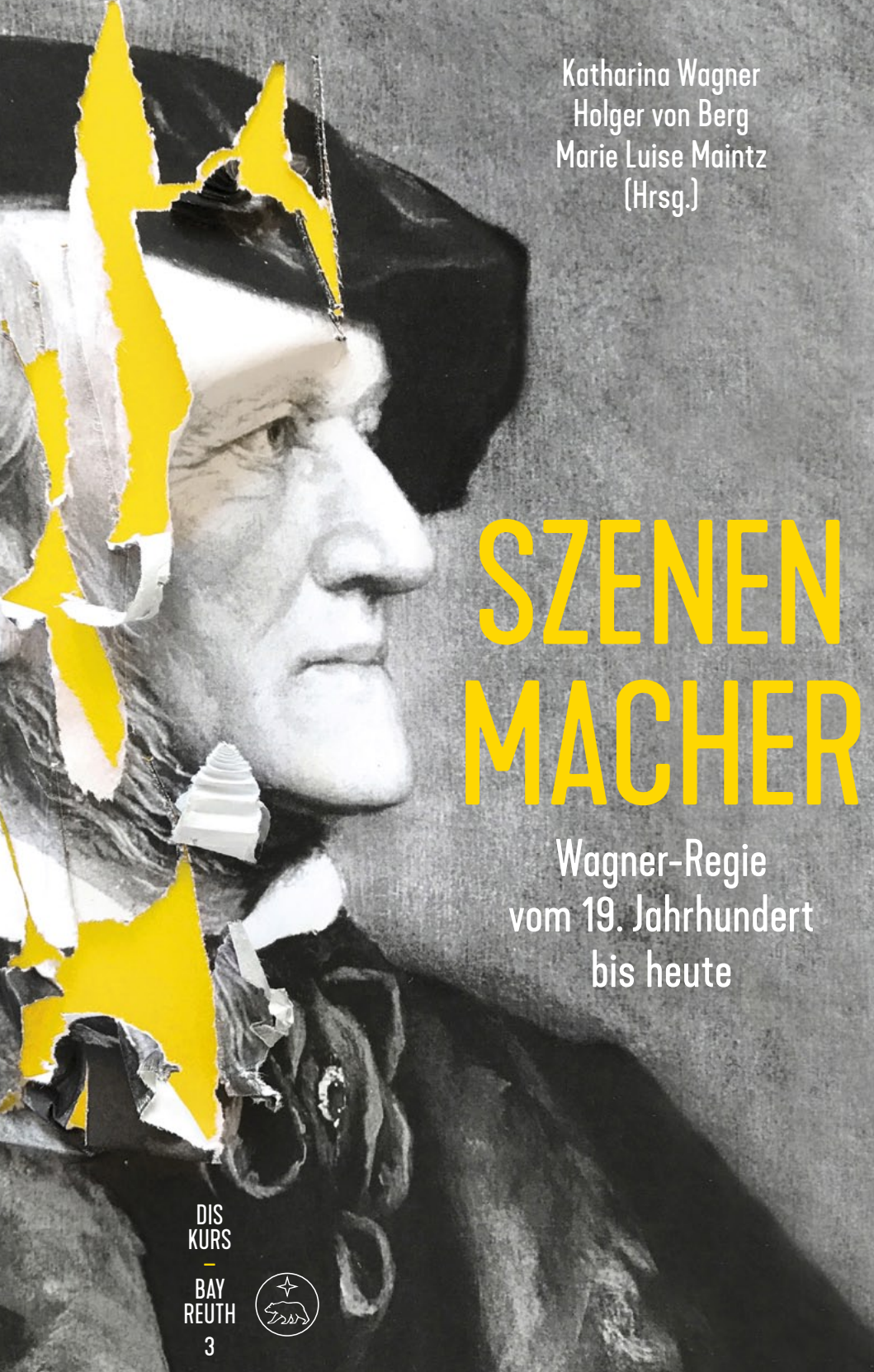




Katharina Wagner
Holger von Berg
Marie Luise Maintz
(Hrsg.)

SZENEN MACHER

Wagner-Regie
vom 19. Jahrhundert
bis heute

DIS
KURS

BAY
REUTH

3



SZENEN-MACHER

WAGNER-REGIE VOM 19. JAHRHUNDERT BIS HEUTE

Herausgegeben von
Katharina Wagner, Holger von Berg
und Marie Luise Maintz



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2020

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Redaktion: Marie Luise Maintz

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Ina Rudisile, Marburg

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: EDV + Grafik Christina Eiling, Kaufungen

Umschlaggestaltung und Collage: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

ISBN 978-3-7618-7226-0

DBV 277-01

www.baerenreiter.com

INHALT

VII VORWORT

1 »IST ES DAS, WAS WIR ERHOFFT HABEN?«

Über die Entstehung des »Jahrhundert-Rings« von Patrice Chéreau
und Pierre Boulez

STEPHAN MÖSCH

29 »DAS MUSIKALISCHE IST DRAMATISCH-SZENISCH NOTWENDIG!«

Heinz Tietjen als Wagner-Regisseur

MATTHIAS PASDZIERNY

60 DIE PARTITUR FÜHRT REGIE

Zur Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts

KAI KÖPP

79 »EINE WAHRHAFT DEUTSCHE THEATRALISCHE KUNST«

Wilhelmine Schröder-Devrient und die Vorgeschichte der
Wagner-Inszenierung

REBECCA GROTJAHN

93 »FRAUENZIMMERPOLITIK«?

Die Festspielleiterinnen Cosima Wagner und Winifred Wagner

KERSTIN SCHÜSSLER-BACH

106 DISKUSSION

113 SIEGFRIED WAGNER – JENSEITS DEUTSCHER BEFESTIGUNGSSPIELE?

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH

125 DIE ÄRA SIEGFRIED WAGNER (1906–1930)

MARKUS KIESEL

130 DISKUSSION

134 »TANNHÄUSER« 2019

»Vom Nutzen und Nachtheil der Historie« für die Wagner-Regie

TOBIAS KRATZER | KRISTEL PAPPEL

145 DISKUSSION

152 »KINDER! MACHT NEUES!«

Das Dilemma des Erneuten

PAUL ESTERHAZY | VALENTIN SCHWARZ

164 PARADIGMENWECHSEL IN DER WAGNER-REGIE

JOHANNES ERATH | WOLFGANG NÄGELE

170 DISKUSSION

177 WAGNER-INSZENIERUNGEN AUSSERHALB VON BAYREUTH

FRANCIS HÜSERS | MICHAEL SCHULZ

185 DISKUSSION

188 AUF DEM WEG ZUM NEUEN MUSIKDRAMA

Richard Wagners Stilbildungsschule

CHRISTOPH U. MEIER

200 ANMERKUNGEN

223 DISKURS BAYREUTH 2019

228 DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

235 PERSONENREGISTER

VORWORT

Jede Interpretation entscheidet sich neu zwischen dem, was als Intention des Autors gelesen werden kann, und dem, was der Interpret als Deutung umsetzen möchte und kann. Letzteres – das Können, die Kunst – war für Richard Wagner der wesentliche Schritt in der Konkretion des Musikdramas: Das Kunstwerk vollendet sich in der Wahrnehmung. Theater ist die »sinnliche Gegenwart«, in der die Fantasie des Zuschauers »gefesselt« wird, wie Schiller 1797 an Goethe schrieb. Die Kategorie des Szenischen ist für Richard Wagner zentral: »Verwirklichung« nannte er diesen Akt der Vergegenwärtigung. Das »sichtbar gewordene Gegenbild der Musik« ist das »wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama«. Folgerichtig machte sich mit Wagner erstmals ein Komponist zum Regisseur des eigenen Werks.

»Diskurs Bayreuth« erweitert seit 2017 die Bayreuther Festspiele als Forum der Diskussion und Reflexion – musikalisch, diskursiv, szenisch. Die Interpretation ist Thema des dritten Bandes. Um die »Szenen-Macher« geht es mit Essays und Gesprächen, die in Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Wagner-Interpretation blicken. Mit Tobias Kratzer, Valentin Schwarz und Paul Esterhazy sind Protagonisten der jüngsten Bayreuther Produktionen am Diskurs beteiligt. »Das Dilemma des Erneuten«, das Wagner mit seinem Postulat einer immer wieder neuen Kunst in Gang gesetzt hat, bestimmt die Gespräche. Sie reflektieren die Paradigmen- und Perspektivenwechsel der Wagner-Regie in und außerhalb Bayreuths.

Der Blick in die Geschichte umspannt Traditionslinien der szenischen Arbeit von der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts zur Frühzeit der Bayreuther Inszenierungsgeschichte und der ersten Festspielleiter Siegfried, Cosima und Winifred Wagner. Letztere gestalteten viele Jahrzehnte der Festspielgeschichte und bereiteten den Übergang zu einer sich allmählich von den Musteraufführungen Wagners lösenden Interpretation. Heinz Tietjen, Dirigent, Regisseur und Intendant, realisierte einen wesentlichen Teil dieser Geschichte. In seinen Produktionsunterlagen wird die prägende Arbeit greifbar. Mit der histori-

schen Zäsur des »Jahrhundert-Rings« von Patrice Chéreau und Pierre Boulez verabschiedete sich die Wagner-Interpretation endgültig und unumkehrbar von bisherigen Bayreuther Traditionslinien. Auf der Basis erstmals veröffentlichter Dokumente analysiert Stephan Mösch die Vorgeschichte der Produktion und erhellt zugleich die Festspielleitung Wolfgang Wagners.

Laut Richard Wagner zielt sein Schaffen in die Zukunft: »Unser ganzes Dichter- und Componisten-Schaffen ist nur Wollen, nicht aber Können: erst die Darstellung ist das Können, – die Kunst.« Diejenigen, die er als Vollender seines Werks sah, die Sänger und Darsteller, gestalten den künstlerischen Programmteil von »Diskurs Bayreuth«. Christoph U. Meier vermittelt anhand der »Stilbildungsschule« in der Konzertmoderation, wie sich Wagner deren Ausbildung vorstellte.

Allen Beteiligten sei herzlich gedankt, dem Richard Wagner Museum und seinem Direktor Dr. Sven Friedrich für die Kooperation, der Lektorin Dr. Jutta Schmoll-Barthel und dem Bärenreiter-Verlag für die engagierte Betreuung dieser Publikation.

Katharina Wagner, Holger von Berg, Marie Luise Maintz

»IST ES DAS, WAS WIR ERHOFFT HABEN?«

Über die Entstehung des »Jahrhundert-Rings«
von Patrice Chéreau und Pierre Boulez

STEPHAN MÖSCH

Der »Ring« als Initiationserlebnis

Im Begriff vom »Jahrhundert-Ring« überlagern sich mehrere Aspekte. Die Neuproduktion, die Pierre Boulez und Patrice Chéreau 1976 in Bayreuth herausbrachten, entstand zum 100-jährigen Jubiläum der Festspiele. Dass sie über dieses äußere Moment hinaus inhaltlich zu einem »Jahrhundert-Ring« wurde, war bei der Premiere noch nicht abzusehen. Es gehört zu ihrer ästhetischen Signatur, dass sie im Hinblick auf einige Bühnenbilder erst 1977, im Hinblick auf viele musikalische und szenische Details sogar erst 1978 eine Form von Geschlossenheit erreichte, die sich jedoch nie als Abgeschlossenheit verstand.¹ Der Dynamik der künstlerischen Entwicklung entsprach die Dynamik der Rezeption. Die äußeren Zeichen dafür sind bekannt: Was mit Tumulten des Protests begann, endete fünf Jahre später mit einem Schlussapplaus von ein-
einhalb Stunden. Hierzu gehört auch der Protest hinter der Bühne und im Orchestergraben, den Hans Mayer in seiner Premierenkritik von 1976 nicht zufällig hervorhob: Ein tobendes Publikum, geifernde Pamphlete, umkämpfte Paradigmenwechsel und – summa summarum – Diagnosen vom Untergang des Abendlandes – das alles hatte Bayreuth immer wieder erlebt und überlebt. Aber dass einige Mitwirkende die Neuinszenierung von innen heraus sprengen wollten und sich nicht nur vor oder nach, sondern während der Aufführungen »unverkennbar und schließlich geradezu unverschämt« mit den Protestierern im Publikum solidarisierten,² das bedeutete eine neue Dimension. Es war fast beängstigender als anonyme Morddrohungen von außen.

Die Kongruenz zwischen einer prozessualen künstlerischen Selbstfindung und einem quasi mitwachsenden Verständnis derer, die diesen *Ring* vom

Zuschauerraum aus erlebten oder als Mitwirkende zu gestalten hatten, hebt ihn über andere, nicht weniger innovative Produktionen der Tetralogie hinaus. Es ist diese Kongruenz, die ihn von der Physiognomie üblicher Theater-skandale unterscheidet,³ vor allem aber: die ihn in einem tieferen Sinn erst zum »Jahrhundert-Ring« macht – als Initiationserlebnis seiner Produzenten und Rezipienten gleichermaßen.

Das freilich wäre ohne den Festspiel-Modus (mit dazu gehörenden Denkpausen und -prozessen, auch mit Fluktuationen beim Personal) kaum möglich gewesen. Insofern gehört Bayreuth in seiner Doppelfunktion als »Werkstatt« und Podium zu diesem *Ring*, und die Sache mit dem Jubiläum, das den Anstoß gab, ist mehr als eine Äußerlichkeit. Es ging – an exponiertem Ort und in einer politisch exponierten Zeit⁴ – nicht nur um ästhetische Innovation oder einen Bruch mit der Aufführungstradition. Es ging auch nicht nur darum, dass bildungsbürgerliche Tabus aufgekündigt wurden und politische Aspekte des *Rings* zum Gegenstand der Inszenierung avancierten. Vielmehr wurde »die gesellschaftliche Deutungshoheit über die Kunst selbst ausgekämpft – und mit der Kunst die Deutungshoheit über die deutsche Geschichte und Gegenwart«.⁵

Erstmals zugängliche Dokumente aus der sogenannten »Zustiftung Wolfgang Wagner« geben Anlass, erneut über diesen *Ring* nachzudenken. Sie ermöglichen zunächst eine genauere Rekonstruktion der Genese, als sie bisher möglich war, und reichen über die veröffentlichten Selbstzeugnisse der Protagonisten hinaus. Dabei erschließen sich nicht nur Modi des Bayreuther Festspielbetriebs der 70er-Jahre, sondern auch die Rollen von Pierre Boulez und Wolfgang Wagner durch viele unbekannte Details. Es ist faszinierend, diesen *Ring* nicht von seinem letzten (und dokumentierten) Stadium her zu betrachten, sondern *in statu nascendi*. Untrennbar damit verbunden sind ästhetische Fragen. Politische Aspekte von Patrice Chéreaus Inszenierung und ihre künstlerische Umsetzung lassen sich aufgrund der Dokumente (darunter das *Ring*-Konzept, das der Regisseur am 29. Mai 1974 an Wolfgang Wagner schickte und das im Anhang erstmals komplett veröffentlicht wird⁶) weiter ausdifferenzieren, was die Modifizierung vertrauter Lesarten einschließt. Letztlich ergibt sich aus dem Abgleich neuer Dokumente mit bekannten Primärquellen ein Versuch, zum ästhetischen Kern dieses *Rings* vorzustoßen. Im gegebenen Rahmen muss dieser Versuch allerdings auf einige signifikante Beispiele beschränkt bleiben.

Der »Ring« als Allegorie: Peter Stein und Patrice Chéreau

Bekanntlich war Patrice Chéreau für Bayreuth nicht einmal dritte Wahl (er hat später gern damit kokettiert). Gesetzt war dagegen von Anfang an Pierre Boulez, der im Juni 1972 seine Zustimmung zum *Ring*-Dirigat im Jubiläumsjahr gab und – so die Absprache mit Wolfgang Wagner – Regisseure vorschlagen sollte. Ingmar Bergman und Peter Brook zeigten kein Interesse. Ein knappes Jahr später, Ende Mai 1973 brachte Boulez bei einem Treffen mit Wolfgang Wagner in Baden-Baden erstmals die Namen von Peter Stein und Patrice Chéreau ins Spiel – wie die Dokumente zeigen, mit einer deutlichen Präferenz für den deutschen Regisseur, dessen Aufführungen an der Schaubühne am Halleschen Ufer er kannte.⁷ Boulez schlug damals auch eine in Bayreuth bislang unübliche, hohe Zahl von sieben bis acht *Ring*-Zyklen vor und dachte dabei an einen zweiten Dirigenten. Zwei Wochen später fragte Wolfgang Wagner bei Peter Stein an. Zu einer ersten Besprechung kam es am 7. November 1973 in Berlin. Laut einer Aktennotiz des Festspielleiters konnte sich Peter Stein den *Ring* »nur als Allegorie des 19. Jahrhunderts« vorstellen und dachte zudem an »Umstellungen, Raffungen und Änderungen«, mithin an eine Verteilung auf zwei Abende.⁸

Peter Stein, sieben Jahre älter als Chéreau, hatte mit der Schaubühne über die Inszenierungsarbeit hinaus ein avanciertes Theatermodell etabliert und stand der Oper generell kritisch gegenüber. Er hielt sie in der gegenwärtigen Praxis schlicht für ungeeignet, um zentrale Aussagen zu formulieren. Berühmt geworden war er 1969 mit Goethes *Torquato Tasso* an Kurt Hübners Bremer Theater und hatte dann in Berlin aufwändige Großproduktionen als Markenzeichen etabliert: Es ging um neu befragte Narrativität, die philologisch sorgfältig vorbereitet war, sich durch verschiedene Zeitschichten entfaltete und dabei künstlerische und politische Aspekte auseinander hervorgehen ließ. Getragen wurde sie vom Kommunengeist eines starken Ensembles. Luc Bondy, der an der Schaubühne inszenierte und später kurz zu ihrem Leitungsteam gehörte, sprach mit Blick auf Peter Stein von »Erkenntniskraft« und einer »ganzheitlichen Methode« des Theatermachens.⁹ Die auf zwei Tage verteilte Aufführung von Ibsens *Peer Gynt* bedeutete 1971 den internationalen Durchbruch, ein mehrtägiges »Antikenprojekt« kam 1974 im Messegelände am Funkturm heraus. Es war dieser Hintergrund, vor dem sich Pierre Boulez für Peter Stein als *Ring*-Regisseur einsetzte. Die Skepsis gegenüber Oper

als Vermittlungsformat war beiden gemeinsam. Nun schien die Chance zum konkreten Gegenimpuls gegeben: Aufbruch als Ausbruch – und das in Bayreuth. Ende Januar 1974 traf sich Pierre Boulez in Paris getrennt mit Patrice Chéreau und Peter Stein, um die Situation seinerseits auszuloten. Als Ergebnis scheint sich seine Präferenz verschoben zu haben, jedenfalls ließ er Wolfgang Wagner wissen, dass ihm die Idee einer »Überarbeitung der Partitur« suspekt sei und er auch Steins Plan, bis zu vier Regisseure für den *Ring* in Betracht zu ziehen (weniger aus ästhetischen Gründen, sondern weil sich Stein als »sehr langsamer Arbeiter« beschrieb) für »unbefriedigend« halte: »allein schon was die Homogenität der Aufführung betrifft«. ¹⁰ Boulez gab allerdings auch zu bedenken, dass Chéreau bislang den *Ring* wenig kannte.

Es ist von einiger Brisanz, dass Wolfgang Wagner daraufhin beide Regisseure nach Bayreuth lud. Im März 1974 reiste Chéreau in Begleitung von Boulez erstmals nach Oberfranken, im April kam Peter Stein und brachte Klaus Michael Grüber mit. Von beiden potenziellen *Ring*-Regisseuren verlangte Wolfgang Wagner nun ein Exposé. Beide Dokumente wurden im Mai nach Bayreuth geschickt und liegen vor. Sie unterscheiden sich zwar im Tonfall, sind aber im Zugang zum *Ring* keineswegs »diametral entgegengesetzt«. ¹¹ Peter Stein ging es, bei allem Interesse, primär darum, die Möglichkeiten und Grenzen einer *Ring*-Inszenierung in Bayreuth auszuloten – einem Ort, dessen geschichtliche Ingredienzien ihm überaus präsent waren. Er unterbreitete daher nicht nur Gagen-Vorstellungen und einen zeitlichen Rahmen, sondern erwartete ein Ergänzungsprogramm, bei dem zeitgenössische Künstler und Wissenschaftler über Wagners Festspielidee und den *Ring* diskutieren sollten. Das »Treffen junger Musiker« biete sich dafür an. ¹² Was im Festspielhaus als Forderung verstanden wurde, diente später bei Chéreau als Mittel zum Zweck: Gerade das Jugend-Festspieltreffen, wie es damals hieß, erwies sich als Forum, auf dem seine Inszenierung diskutiert wurde.

Mit einem Exposé im engeren Sinn hielt sich Peter Stein zurück, vor allem wohl, weil er an der Vorstellung mehrerer Regisseure festhielt, notierte aber »Interesse-Punkte« am *Ring*-Projekt 1976:

»1. Die Herstellung einer Interpretation und Interpretationsgeschichte des Rings und ihre Spiegelung in der Aufführung: Was hat der Ring in der Kunstgeschichte bedeutet und was bedeutet er noch? 2. Die Darstellung der Wandlung der Ring-Konzeption Wagners aus historischer und biographischer Sicht (Revolutionsgedanken und Resignation, Feindschaft und Freundschaft

zu den politischen Mächten seiner Zeit). 3. Die Beschäftigung mit den theatralischen Realisierungswünschen und -vorschlägen Wagners und deren Realisierung mit sowohl historischen als auch zeitgenössischen Bühnenmitteln. 4. Die Einbeziehung des historischen Teils der Festspielhausarchitektur in den Aufführungsvorgang. 5. Das Beschäftigen mit den Möglichkeiten und Grenzen schauspielerischer Arbeit mit den Sängern, um den literarisch-dramaturgischen Aspekt des Ring nicht gänzlich im Nur-Konventionellen versinken zu lassen. Das sind, ich muß es betonen, einige momentane Impulse, die sich in der Arbeit bewähren müssen, sich rasch verändern und erweitern können.«¹³

Patrice Chéreau schrieb nicht – wie Peter Stein – aus der Perspektive des Theaterleiters an einen Kollegen, sondern sehr viel devoter, verbindlicher, aber ebenfalls aus der Perspektive einer noch in den Anfängen befindlichen Auseinandersetzung mit dem *Ring*. Dieser Brief, so ließ er Wolfgang Wagner gleich zu Beginn wissen, sei einer von mehreren Versuchen, die anderen habe er zerrissen. Das Exposé, das er in vier Punkte gliederte, weist durchaus Parallelen zum Ansatz Peter Steins auf.

Auch Chéreau will den *Ring* als »Allegorie« zeigen, was allerdings (noch) nicht auf das 19. Jahrhundert bezogen, sondern allgemeiner und als Gegenpol zur »unglaubliche[n] psychologische[n] Tiefe« verstanden wird. Auch Chéreau sieht im *Ring* keine Einheit, auch bei ihm sollen die Wandlungen von Wagners Konzeption samt biografischer Implikationen zum Bestandteil der Inszenierung werden. Auch Chéreau bezieht sich auf Wagners Theatermaschinerie, möchte ihre Anliegen auf ein modernes Bewusstsein beziehen. Und auch er wünscht sich eine intensive Arbeit mit den Sängern, die tradierte Bewegungsklischees und Tautologien von Musik und Szene hinter sich läßt.¹⁴

Es sind weniger die grundsätzlichen konzeptionellen Überlegungen als die theatralen Mittel, bei denen sich die beiden Regisseure unterscheiden. Und es ist der Werkbegriff. Peter Stein, so scheint es, betrachtete den *Ring* als Material. Er setzte auf Elemente, die später das postdramatische Theater prägen sollten und sich in den 70er-Jahren im Schauspiel und auch dort erst allmählich herausbildeten. Das war radikal gedacht. Es überrascht insofern, als seine damaligen Inszenierungen durchaus von einem substanzialistischen Werkbegriff lebten. (Später präsentierte er sie als Gegengift zu der Richtung, die das deutsche Theater in den 90er-Jahren nahm.) Wagners *Ring* aber, so läßt sich der Ansatz deuten, war für ihn nur goutierbar durch Momente der Abweichung, der Differenz, die eine »Chance veränderter Wahrnehmung«

eröffnen.¹⁵ In diesem Sinn scheute er nicht vor Eingriffen in die Struktur zurück. Neue dramaturgische Bündelungen waren dazu da, Erwartungen zu unterlaufen – und damit auch Formen von rezeptiver Geborgenheit, wie sie in der Oper seit jeher beheimatet sind. Weniger das Material an sich, sondern die »affektive Bindung« an dieses Material¹⁶ war zu durchstoßen im Sinne eines neuen Ereignischarakters. Nur vor diesem Hintergrund erklärt sich, dass die Architektur des Festspielhauses einbezogen werden sollte (Punkt 4). Peter Stein war es gewohnt, dass sich jedes Projekt mit exklusiven Raumlösungen verband, und er setzte das auch in Bayreuth voraus. Von »Umbauten im Zuschauerraum und auf der Bühne« war später – durchaus despektierlich – die Rede.¹⁷ Der Regisseur – keine Frage – verstand sich als Autor, und es dürfte diese Position gewesen sein, die in Bayreuth ein Befremden auslöste, das noch zwei Jahrzehnte später in Wolfgang Wagners *Lebens-Akte* nachklingt.¹⁸ Peter Stein hatte nichts anderes getan, als ästhetische Paradigmen, die das Schauspiel zunehmend beherrschten und an der Schaubühne am Halleschen Ufer bereits zum Alltag gehörten, auf Bayreuth zu übertragen. Gleichzeitig hatte er Bayreuth ernst genommen: als Phänomen deutscher Geschichte. Wie sich die Autorschaft von Regie im Fall des *Rings* mit jener philologischen Sorgfalt verbinden sollte, die seine Arbeiten seit jeher kennzeichnete, lässt sich aus der Korrespondenz nicht ersehen.

Patrice Chéreau ging in seinem Exposé sehr viel hermeneutischer vor. Er betrachtete den *Ring* als ästhetisches Gefüge, wies auf die »extreme Übereinstimmung von Musik und Text« hin. Im Gegensatz zu anderen Opern sei es beim *Ring* nicht nötig, »sich dieses Werk zurechtzurücken«. Es gehe darum, der »Musik ihren theatralen Wert zu geben« und »die lineare Klarheit des szenischen Berichtes nicht [zu] behindern«. Mit dem Begriff der Allegorie bezog sich Chéreau auf »Gemälde des 16. Jahrhunderts« und das Theater des spanischen Siglo de Oro. Er unterstrich (im Wortsinn) eine »Rückkehr zur bildlichen Darstellung«, die von Konkretion lebt (»retour à une figuration [...] une figuration concrète«).¹⁹ Im Sinne solcher Narration spielt das Märchenhafte und Phantastische eine große Rolle; der Antagonismus von Natur und Architektur deutet sich lediglich an. Chéreau schrieb später, das Exposé vom Mai 1974 sei »einfach und ursprünglich« gewesen.²⁰ Trotzdem wird eine Lesart deutlich, die seine Inszenierung prägen sollte: Wagners *Ring* galt ihm als »wunderbare und völlig neue Mischung des Phantastischen, der legendären Cosmogonie und diesem schwindelerregenden Eintauchen in die Seele der

Figuren«. ²¹ An der Perspektive des Guckkastens wird nicht gezweifelt. Bayreuth als Aufführungsort spielt keine Rolle.

Erstaunlich ist nicht, dass dieses Konzept Wolfgang Wagner besser gefiel als das von Peter Stein. Es enthalte »sehr viel Faszinierendes und Konkretes«, schrieb er später. ²² Erstaunlich ist, dass in diesem Konzept von Politik und vom 19. Jahrhundert kaum die Rede ist. Wagners »revolutionäre Ideen« klingen lediglich beim Hinweis auf eine zu inszenierende Metamorphose an (hin zu Schopenhauer). Von einem »überfällige[n] Eintritt der 68er Generation« in die Festspielgeschichte, wie er der Inszenierung später attestiert wurde, ²³ von linker Aufklärung oder Ideologiekritik lässt dieses Konzeptpapier nichts ahnen. Chéreau, so scheint es, las den *Ring* zunächst mit den Augen eines Theaterkindes (»Man kann den *Ring* nur erzählen, wenn Siegfried sich mit einem Drachen schlägt«); er sah Zwerge, die Zwerge waren und Riesen, die Riesen glichen. Er stellte sich eine Zauberbude vor. Die »deutsche Natur« siedelte er bei Dürer an und nicht bei Krupp oder dem Faschismus. Diese Natur wünschte er sich auf der Bühne »sinnlich präsent«. ²⁴ Ihre dramaturgische Funktion – als Antithese zu architektonischen Signalen von politischer Macht und sozialer Unterdrückung – ist keineswegs klar ausformuliert. Was Chéreau benennt, sind theatrale Zeichen, weniger ihre geschichtsphilosophischen Kontexte. Peter Steins Ausführungen hatten anders gewichtet.

Wenn Chéreaus Konzept skizzenhaft blieb, so war es deshalb keineswegs naiv. Vielmehr setzte es voraus – oder besser: es schloss instinktiv ein –, was zur künstlerischen Physiognomie dieses Regisseurs gehörte: Politik war für ihn nichts, was man durch eine Inszenierung verweisartig aufrufen oder signalhaft herauspräparieren konnte; sie steckte in den Figuren selbst, auf deren menschliche Abgründe sich das Papier denn auch nachdrücklich bezieht. Es ging nicht mehr um Tiefenpsychologie, durch die man singenden Archetypen quasi Blut in den Körper pumpen konnte. Das hatte eine vorangehende Generation von Regisseuren bereits erledigt – insbesondere natürlich Wieland Wagner, den Chéreau nicht nur aus Höflichkeit nennt. Es ging um eine Psychologie, die Figuren sehr viel konkreter, flexibler, individueller anlegte, schneller und vielfältiger auch im Detail ihrer Aktionen und Reaktionen, dabei perspektivenreicher im musikalischen Bezug. Politik war in diesem Kontext vor allem als Sozialqualität erfassbar – durch Körpersprache. Hier sah Chéreau sein eigentliches Handlungsfeld und seinen Handlungsspielraum. In einem Gespräch mit Carlo Schmid, das für die Bayreuther Programmhefte

1977 geführt wurde und die Hintergründe des neuen *Rings* kommunizieren sollte, hat er es so formuliert: »Was ein Regisseur meines Erachtens tun muß: er muß dafür sorgen, daß die Ideologie oder einzelne Ideen in jedem Augenblick Körper werden – in Vorgängen, Charakteren, Handlungen; dass sie sich in Geschehnissen, in ›Vorgängen‹, in konkreten Situationen verkörpern.«²⁵

Das Konzept von 1974 kennt solche Klarheit noch nicht. Überhaupt steht außer Frage, dass entscheidende Konstituenten des »Jahrhundert-Rings« erst im Laufe der Arbeit hinzukamen. Welche Einflüsse sind dafür verantwortlich? Und wie hat sich das Ganze präzisiert? Auch darüber geben die Quellen Auskunft. Wir werden darauf zurückkommen. Zunächst aber weiter in der Chronologie, soweit sie beide Regisseure betrifft. Am 21. Juni 1974 reiste Peter Stein erneut nach Bayreuth, diesmal mit Pierre Boulez. Eine Woche später sagte Wolfgang Wagner Chéreau zwar nicht endgültig ab, teilte aber mit, dass nun mit einem anderen Team bis Januar 1975 weitergearbeitet werden solle. Gleichzeitig drückte er seine Wertschätzung aus, besonders was Chéreaus Haltung zu Bayreuth betraf (das Büro des Festspielleiters übersetzte: »Comme j'estime bien votre explication et votre attitude personnelle envers Bayreuth«²⁶) – und bot *Lohengrin* für 1977 an. Während im Sommer 1974 mit Boulez bereits über Besetzungsfragen und die Zahl der Orchesterproben korrespondiert wurde, stand noch immer kein Regieteam unter Vertrag. Das Vertrauen in den Dirigenten als Mastermind des neuen *Rings* muss grenzenlos gewesen sein, gleichwohl wuchs die Nervosität. Boulez, heißt es in einer Aktennotiz, sei sich bewusst, dass bei einer Absage von Stein und Grüber nur Wolfgang Wagner den *Ring* übernehmen könne.

Die Absage kam am 11. September 1974: an Boulez gerichtet, mit nur einem kurzen Zusatz für Wolfgang Wagner. Peter Stein ließ an seiner Wut über die Bayreuther Verhandlungsführung keinen Zweifel, fühlte sich dadurch persönlich diskreditiert und erklärte sich später auch öffentlich. Die Forderung nach einem Exposé grenze an »Reichskulturkammer-Bräuche«. Dass es bei einem so belasteten Theater wie Bayreuth auch auf das Umfeld ankomme, sei unabdingbar: »Sonst inszeniere ich da auf der Bühne und im Foyer macht Franz Josef Strauß sein Hoftheater.«²⁷ Intern warf Stein Wolfgang Wagner vor, er habe Boulez die Idee mit dem Team der Berliner Schaubühne von Anfang an ausreden wollen. Die Quellen sprechen dagegen. Der Festspielleiter ist im Sommer 1974 Boulez gefolgt und schrieb Chéreau ab – offenbar gegen seine eigene Überzeugung. Und er bot sich selbst als Notnagel an, was nur in

dem Bewusstsein geschehen konnte, dass dem Jubiläum damit wenig gedient war. Zwei Inszenierungen des *Rings* durch Wolfgang Wagner hintereinander wären allein nach der tradierten Spielplan-Arithmetik als Notlösung erkennbar gewesen.

Wiederum verging Zeit. Nach Rücksprache mit Boulez schickte der Festspielleiter Anfang November ein Telegramm an Chéreau und bat um neue Kontaktaufnahme: »les plus tôt possible«,²⁸

Peter Stein und Pierre Boulez hielten am Wunsch einer Zusammenarbeit fest. Die kam bei *Pelléas et Mélisande* (Cardiff 1992) und *Moses und Aron* (Amsterdam 1995) zustande. Einige ihrer *Ring*-Ideen verwirklichten Peter Stein und Klaus Michael Grüber im Dezember 1976 in Paris, wobei Stein (mit Karl-Ernst Herrmann als Bühnenbildner) für *Das Rheingold* zuständig war. Die Inszenierung ließ den Ablauf des Stücks unverändert und wurde als »bürgerliches Parabelspiel« wahrgenommen.²⁹ Mehrere überregionale Zeitungen beschrieben sie als »entpolitisiert«³⁰ – eine Formulierung, die ohne Bezug zur Bayreuther Premiere wenige Monate zuvor kaum denkbar ist. Dass der *Ring* in Paris nach Grübers *Walküre* abgebrochen wurde, hatte nicht zuletzt mit dem Dirigenten Georg Solti zu tun, der später mit den Verhältnissen an der Pariser Opéra abrechnete (besonders was das Orchester betrifft), die Inszenierung des *Rheingold* aber als »teilweise faszinierend« bezeichnete.³¹

Der »Ring« im Wachsen: »a very strong visual impact«

Bei einem Treffen zwischen Chéreau, Boulez, Wolfgang Wagner und seiner nun zunehmend eingebundenen Tochter Eva in Paris (8. Dezember 1974) wurden die Mitarbeiter von Chéreaus Team festgelegt: neben Richard Peduzzi (Bühnenbild) auch Jacques Schmidt (Kostüme), François Regnault (Dramaturgie), Pascal Ortega und Claudia Pesaro (Regie-Assistenz). Nun setzten die Verhandlungen über Gagen, Ausstattungskosten und Termine ein. Der Festspielleiter schlug zwei Probenphasen in Bayreuth vor: eine von Mai bis Juli 1975 (die vor allem die Arbeit an Bühnenbild und Kostümen voranbringen sollte), die zweite vor den Premieren im Sommer 1976. Das scheiterte daran, dass das Regieteam im April 1975 eine Premiere von Edward Bonds *Lear* zu bewältigen hatte;³² Peduzzi und Schmidt konnten erst danach mit ihrer kon-

kreten Arbeit an Entwürfen für den *Ring* beginnen. Auch im Winter 1975/76 war das Team nicht mehr für längere Bayreuth-Phasen disponibel. So einigte man sich – mit entsprechendem Risiko für alle Beteiligten – auf eine durchgehende Probenarbeit mit den Sängern ab 1. Mai 1976.

Chéreau hat später offen darüber gesprochen, wie seine beiden vorangehenden Inszenierungen das Anfangsverständnis des *Rings* geprägt haben: Bonds *Lear* war – es lag nahe – zunächst ein Modell für Wotan, bei Marivaux' *La Dispute* ließ sich für den 1. Akt der *Walküre* anknüpfen.³³ Seine bisherigen Opernarbeiten spielen in diesem Zusammenhang keine Rolle. Die nächste wichtige Etappe waren Gespräche in Bayreuth (1./2. August 1975), bei denen Chéreau sein Konzept präziserte. Es war jener Aufenthalt, bei dem er den laufenden *Ring* sah – mit Gwyneth Jones als Brünnhilde, deren Potenzial er sofort erkannte. Das Protokoll dieser Gespräche (erstellt von Mitarbeitern Wolfgang Wagners) ist ein zentrales Dokument für die Genese des neuen *Rings*, auch wenn es die Äußerungen des Regisseurs nur teilweise in direkter Rede wiedergibt. Es gliedert sich in vier Abschnitte.

Erstens verwies Chéreau noch einmal mit Nachdruck auf die »ungeheure Mischung der Themen und Ideen« im *Ring*, auf die lange Entstehungszeit und die damit verbundenen inhärenten Veränderungen. Dem Zuschauer solle die Heterogenität vermittelt werden – und keine »falsche Einheit« (es war diese Einheit, die Wolfgang Wagners Inszenierungen von 1960 und 1970 allein durch die Raumlösung beschworen). Zweitens nannte Chéreau erstmals andere Inszenierungen und distanzierte sich im Sinne eines Ganzheitsanspruchs: Luca Ronconi mit seinem Mailänder *Ring*-Projekt und auch Ulrich Melchinger in Kassel hätten es sich, wie andere (die nicht genannt werden), »zu einfach gemacht«: »Sie nehmen den *Ring* als Material, das im 19. Jahrhundert datiert ist und nehmen eine entweder kritische oder ironische oder parodistische Haltung ein. Wir möchten nicht irgendeinen *Ring*-Aspekt thematisieren, sondern den komplexen Bedeutungsgehalt des *Rings* aufzeigen. Wir wollen nicht ironisieren, sondern den *Ring* ernst nehmen und dafür poetische Bilder finden.«³⁴

Hier werden nun Entstehungszeit und Gegenwart als Bezugsgrößen erstmals in aller Klarheit genannt, bezeichnenderweise aber nicht im Sinn eines konkreten Verweises, sondern als Teil einer Ästhetik des Phantastischen: »Es ist klar, daß der Ring 19. Jahrhundert ist, aber es gibt etwas, das das 19. Jahrhundert aufhebt. Wir versuchen, diese Mischung auf die Bühne zu übersetzen und eine geträumte Welt zu bauen, die nichts mit dem 19. Jahrhundert und

heute zu tun hat, und die doch beides sein kann.« Mehrfach ist auch von einer »imaginären Welt« die Rede. Chéreau verweist in diesem Zusammenhang auf »Peduzzis ganz große Stärke und Kraft« und unterstreicht die Autonomie seines Bühnenbildners. Drittens bezieht er die Disparatheiten des *Rings* auf seine Teile. Für jedes der Stücke sei ein bestimmter Stil, eine »Farbe« zu finden, der Stil selbst aber entwickle sich innerhalb der Aufführung dynamisch. Was damit gemeint ist, wird im vierten Punkt konkretisiert: Die »Mischung aus Architektur und Natur« soll sich bei jedem der Stücke anders darstellen. Im *Rheingold* »fast keine Natur – ein wenig wie die phantastische Wissenschaft bei Jules Verne – phantastische Punkte (Loge – Feuer – Tricks – Theatralik)«. In der *Walküre* »selbstverständlich« Natur; in *Siegfried* einen extremen Realismus, der ins Poetische überführt wird. »Die Architektur, im *Rheingold* am stärksten, soll bis zum *Siegfried* schrittweise von der Natur abgelöst werden, die ihren Höhepunkt im *Siegfried* hat. In *Götterdämmerung* soll dieser Höhepunkt durch die Umwelt Siegfrieds wieder abgebaut werden.« Die »Divergenz von Szene und Musik« – verstanden als »Doppelsinn« – sei dementsprechend im *Rheingold* am größten, werde erst in *Siegfried* »zur Einheit«. ³⁵

Damit war Einspruch erhoben: Nicht nur gegen Regie als Kommentarfunktion (die neu war), sondern auch gegen eine Narration, die evolutionäre Momente des *Rings* hervorkehrte (und tradiert war). Natürlich auch gegen ein tautologisches Verhältnis von Musik und Szene. Nach wie vor dachte Chéreau in Theaterbildern und nicht in den Schritten einer politischen oder sozialgeschichtlichen Dechiffrierung. Es waren letztlich Theaterbilder, die den Zusammenhang herstellen sollten, keineswegs diskursiv-analytische Bezüge oder der rote Faden von Gesellschaftskritik. In seinem 1979 verfassten Rückblick spricht der Regisseur sogar von der »gefährlichen Idee« eines Konzepts: »Wenn die Bühnenbilder auf den Entwürfen an Industrie-Architektur erinnerten, dann lag das, prosaisch ausgedrückt, daran, weil sie Richards [Peduzzis] Welt entsprachen – nicht, weil er Konzepte in Bilder umsetzte«. ³⁶ Dieser Aspekt zeigt deutlich, warum der »Jahrhundert-Ring« nie unter den Schattenseiten jenes »Regietheaters« litt, in das er oft umstandslos eingemeindet wurde. ³⁷ Sein Innovationsschub, damit auch seine Regelverletzungen, waren primär ästhetisch motiviert, nicht konzeptuell. Hierzu gehört die Offenheit für jene – auskomponierte – »psychologische Tiefe«, auf die Chéreau mit einer in der Oper neuartigen Personenführung reagierte. Eine historisch-politische Konkretisierung hätte dem im Wege gestanden und auch die Kommunikation mit

den Zuschauern einschichtig ausfallen lassen. Dass dieser *Ring* (im Gegensatz zu anderen, durchaus anspruchsvollen Inszenierungen der Zeit) schließlich ein Publikumserfolg werden konnte, dürfte darin seine Wurzeln haben. Insofern bestätigt er, was dem »Regietheater« der 70er- und 80er-Jahre oft zum Verhängnis wurde: Ästhetische Autonomie und politische Konkretion verhalten sich umgekehrt proportional; je konkreter die politische Intention, desto schwächer die ästhetische Bedeutung der Aufführung.³⁸ Chéreau betreibe »Aufdeckung nicht als Verkleinerung, sondern als Verwirklichung und also als Kräftigung des Werkes«, notierte Friedrich Dieckmann als aufmerksamer Zuschauer im Jahr 1977.³⁹

Im August 1975 war der neue *Ring* zwar gedanklich weiter gediehen, aber noch keineswegs abgeschlossen. Wolfgang Wagner traf durchaus den Sachverhalt, als er Pierre Boulez von einem »allgemeinen Suchen und Tasten« berichtete, womit sicherlich auch Entwürfe zu Bühnenbild und Kostümen gemeint waren. Er nahm Peter Steins Bemerkung von der »Reichskulturkammer« ernst, versicherte, sich »größter Zurückhaltung befleißigen« zu wollen, und bestätigte den Dirigenten in seiner Rolle als Mastermind: »Von wesentlicher Bedeutung werden ja [...] die weiteren Gespräche zwischen Ihnen und Chéreau sein.«⁴⁰ Immerhin äußerte er Skepsis, was die Einbeziehung der Entstehungszeit betraf. Er verurteilte jedoch nicht grundsätzlich, sondern sprach lediglich eine Hoffnung aus. Es ist der Regisseur und Bruder Wieland Wagners, der hier aus seinem Herzen keine Mördergrube macht. Zweifellos hatten Zeitlosigkeit und Abstraktion überhaupt erst dazu geführt, dass Wagner nach dem Zweiten Weltkrieg wieder gespielt werden konnte. Dass beides im Sinne eines Paradigmenwechsels ausgedient haben sollte, war für ihn 1975 (noch) nicht absehbar – weder bei Peter Stein, noch bei Patrice Chéreau: »Ich hoffe jedenfalls sehr, dass die Wagnerschen Absichten und Vorstellungen nicht allzu sehr in die Zeit des Entstehens des Werkes, aus der Richard Wagner ja versuchte, sich durch Verfremdung zu lösen, hineingedrängt werden.«⁴¹

In Bayreuth war die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zwar nicht ausgebrochen – das geschah mit Götz Friedrichs *Tannhäuser*-Produktion 1972 –, aber es zeichnete sich ab, dass sie nun mehr denn je zum äußeren und inneren Festspielgeschehen gehören würde. Es sieht so aus, als ob Wolfgang Wagner das im Sommer 1975 zunehmend bewusst wurde – einem Sommer, in dem sechs der sieben gespielten Werke in seiner Inszenierung auf dem Spielplan standen. Gewiss: Der Festspielleiter hatte Regisseure wie Rudolf Noelte und

Giorgio Strehler im Blick. Aber mit Patrice Chéreau konkretisierte sich etwas, das sonst nur auf der Ebene von Gedankenspielen oder bestenfalls als Verhandlungsmasse virulent war. Im Sommer 1975 häuften sich allerdings ganz andere Probleme. Die Sänger-Besetzung der für das Jubiläumsjahr geplanten *Ring*-Zyklen war noch nicht vertraglich abgesichert. Es gebe zunehmend Schwierigkeiten, so heißt es in einem Brief an Pierre Boulez, »eine Koordination der Erfordernisse, der Wünsche und der Möglichkeiten zu finden«. ⁴²

Die Bauprobe zum neuen *Ring* fand am 27. und 28. Oktober 1975 statt. Ihr folgte – man kann es so nennen – eine Krise, die sich bei einem Treffen mit Walter Huneke, dem technischen Direktor der Festspiele, in Richard Peduzzis Pariser Atelier zuspitzte. In den folgenden Monaten schwelte Skepsis – sowohl in Bayreuth als auch beim Regieteam. Konkret ging es um die Ausstattungskosten. Walter Huneke hatte »nach eingehender Prüfung« festgestellt, dass »mit der vorhandenen, vertraglich festgelegten Summe nicht auszukommen« sei. Er schätze die Kosten »ausschließlich für die dekorative Ausstattung insgesamt auf ca. 900.000 Mark« und fügte hinzu, selbst wenn diese Mittel beschafft würden, könne das »ganze Objekt« angesichts der knappen Zeit in Bayreuth nicht gebaut werden. ⁴³ Am 4. Dezember ließ der Festspielleiter Boulez wissen, man läge »vom Bühnenbild her [...] ungefähr 100% über dem im Mai vertraglich vereinbarten«. ⁴⁴ Konzeptionelle Veränderungen schienen ebenso unausweichlich wie die Kooperation mit Fremdfirmen. Richard Peduzzi hat die Krise aus seiner Sicht – und mit anderem Zahlenmaterial – beschrieben, sie muss daher nicht im Detail nachgezeichnet werden. ⁴⁵

Entscheidend und bislang unveröffentlicht ist allerdings auch hier die Korrespondenz zwischen Wolfgang Wagner und Pierre Boulez. Sie spiegelt den Druck, unter dem der Festspielleiter stand, und behandelt noch einmal Grundsatzfragen zum neuen *Ring*. Der Brandbrief des Festspielleiters stammt vom 26. November 1975. Chéreaus Gedanken hätten, so heißt es da, eine »Neuinterpretation der Szene« erwarten lassen, die von »jugendliche[m] Elan getragen« sei und »abweichend von dem bisher an anderem Ort erarbeiteten und praktizierten Stilschema verfährt«. ⁴⁶ Ist damit auf die Kasseler Inszenierung Ulrich Melchingers angespielt (1970–1974), ⁴⁷ von der Peter Stein behauptete, sie hätte Wolfgang Wagner nervös gemacht? Oder auf Joachim Herz' wegweisenden *Ring* in Leipzig (1973–1976)? ⁴⁸ Man wird jedenfalls davon ausgehen können, dass der Festspielleiter zu diesem Zeitpunkt den neuen *Ring* nicht – zumindest nicht hauptsächlich – im Kontext solcher Produktio-

nen, genauer: ihrer politisch-kritischen Ursprungsintentionen sah. Nun sei die Chance einer »zeitlichen und materiellen« Realisierung gefährdet. Wolfgang Wagner fragte Boulez (und sicherlich auch sich selbst), ob »das von Richard Wagner geforderte Zusammenspiel aller in diesem Gesamtkunstwerk eingesetzten Medien in ihrer Wertigkeit – auch unter selbstverständlicher Berücksichtigung einer modernen und zeitgenössischen Interpretation – proportional richtig gelagert ist«. Über alle theaterpraktischen Aspekte hinaus (Peduzzis Skizze zur *Götterdämmerung* lasse »überhaupt keine Möglichkeit einer Chorplatzierung erkennen«) sorgte sich Wolfgang Wagner um die allgemeine Verständlichkeit dieses *Rings*: »Diese Form der mit bewußt sehr unterschiedlichen Stilelementen unterschiedlichster historischer Epochen erstrebten Mythisierung birgt nach meiner Ansicht die ganz große Gefahr in sich, daß nur einer universal gebildeten Schicht die Absichten dieser speziellen Formgebung aufgehen dürften, wobei die intendierte modisch-zeitgenössische Gestaltung der Kostüme nach Vorlagen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts auch noch eine zusätzliche Komplikation bedeuten dürfte.«⁴⁹ Das Jubiläum schien ernsthaft gefährdet, eine Ausladung des Regieteams nicht ausgeschlossen – sechs Monate, bevor die Proben mit den Sängern beginnen sollten. Wolfgang Wagner dachte in verschiedene Richtungen – und er war zu allem bereit.

Pierre Boulez leitete in der Entstehungszeit des neuen *Rings* das New York Philharmonic und das BBC Orchestra und war mit den Planungen zum IRCAM beschäftigt; er pendelte hauptsächlich zwischen New York, London, Paris und seinem Wohnsitz Baden-Baden. Auf den Brief aus Bayreuth antwortete er nicht sofort. Mit einem Telefonat hakte Wolfgang Wagner am 5. Dezember nach. Das Protokoll ist erhalten. Noch einmal wurde Boulez gefragt, ob er »den vorgeschlagenen Weg« mit seinem »Musikempfinden, den *Ring* betreffend« vereinbaren könne. »Ich will nicht umdeuten und umformen, aber was ich bisher nicht weiß, ist das Ergebnis, die Abstimmung kongruenter Ansichten über eine moderne Interpretation.« Er vermisste zum Beispiel, sagte Wolfgang Wagner, »eine grundsätzliche Debatte« über Anfang und Schluss »dieses sehr schwierigen Werkes«. Über das geplante Stauwehr zu Beginn des *Rheingold* habe er von Chéreau bislang nichts erfahren. »Ich will mich nicht einmischen, sonst hätte ich Ihnen die Aufgabe ja auch nicht übertragen. Aber in der Endphase sollte man dann die Meinung der anderen auch präzisieren und fixieren: ist es das, was wir erhofft und was wir erstrebt haben?«⁵⁰

Pierre Boulez antwortete drei Tage später auf Englisch und auf dem Briefpapier des New York Philharmonic. Sein Schreiben war gleichermaßen sachlich wie persönlich – und es ist ein Musterbeispiel in Sachen Deeskalation. Boulez berichtet, dass er kürzlich Bonds *Lear* in der Inszenierung von Chéreau sah und beeindruckt war. Die Aufführung sei für ihn genauso wichtig gewesen wie der gemeinsame Blick auf die Bühnenbildmodelle, anhand derer sich ohnehin nur »the difficulty of construction« und »practicalities« ablesen ließen. Vieles werde sich während der Probenarbeit mit den Sängern von selbst ergeben. Er könne aber nach der Schauspielaufführung und angesichts der Modelle sagen, »that the realism which seems to ban any symbolic aspect of the playing becomes, on the contrary, by its precision and by the use of lighting, a very precise way to catch the symbols and to project them very strongly«. Auch wenn an den Modellen noch einiges zu korrigieren sei, halte er das zugrunde liegende Konzept für »good, original and effective«: »The symbols are not right now what we expect them to be, but I think the vision they have, is a very personal one and what we saw is the right direction. I would say more than that: what we saw is capable of giving to the drama in music a very strong visual impact«. Nach kurzen Bemerkungen zu den Kostümen fasst Boulez zusammen: »To sum up my thinking, I would like to say that to me, what we saw until now can be accepted as a very strong vision which makes the symbolic aspect of the myth confront in a very powerful way the reality of a world in transition, transition between nature and artifact, transition between myth and human psychology, transition between epic and drama. I think that both Chéreau and Peduzzi want to put the Wagner operas in the heart of the contradictions which gave them birth, and I support very strongly this vision.«⁵¹

Damit schien der Bann gebrochen. In der Praxis blieb noch vieles zu lösen, die Richtung aber war unumkehrbar geworden. Die Briefe aus den letzten Wochen des Jahres 1975 sprechen für sich und müssen nicht kommentiert werden. Dass Chéreau und Peduzzi ihre (Zwischen-)Ergebnisse nicht ständig erklären wollten, dass sie häufig assoziativ arbeiteten und das »dialektische Nebeneinander verschiedener Bewußtseins- und Gesellschaftsschichten«, von dem Hans Mayer nach der Premiere sprach,⁵² weniger konzeptionell programmiert war als immer wieder neu austariert wurde – das alles ließ sich mit dem Betrieb, den Arbeitsgewohnheiten und Erwartungen im Festspielhaus schwer vereinbaren. Regisseure wie Götz Friedrich oder Harry Kupfer, deren Aufführungen nicht weniger anspruchsvoll waren, konnten sich sehr

viel besser darauf einstellen. Was die Rolle Wolfgang Wagners betrifft, so legen die Dokumente eine Vermutung nahe: Nur weil er sich selbst lange an diesem *Ring* gerieben und – aus Überzeugung – vielseitige Einwände formuliert hatte, konnte er sich später im Angesicht größter Anfeindung mit dem Team solidarisieren. Die Gelassenheit, die er dabei zeigte, wäre ohne den schwierigen Prozess der Genese kaum denkbar gewesen. Was ein überfordertes Publikum lernen musste, das hatte der Festspielleiter – mit zeitlichem Vorsprung – ebenfalls gelernt. Auch er musste Denkmuster hinter sich lassen und die eigene Wahrnehmung neu justieren. Auch für ihn war zunächst unklar, ob der Innovationsdruck des Jubiläums mit dieser Produktion in einen Innovationsruck münden würde. In seiner Person, so könnte man zuspitzen, prallten die Dynamik von Produktion und Rezeption dieses *Rings* aufeinander – nicht zeitversetzt, sondern zugleich. Die Ausrichtung der Festspiele hat in den Folgejahren davon enorm profitiert. Und dass Wolfgang Wagner das *Ring*-Team nach der Premiere nicht nur öffentlich in Schutz nahm, sondern auch hausintern förderte, lässt sich in Zahlen ausdrücken: Die in entscheidenden Punkten modifizierte Wiederaufnahme 1977 kostete 208.000 Mark. Das war eine Steigerung von 160 Prozent gegenüber dem ursprünglich dafür vorgesehenen Etat von 80.000 Mark.⁵³

Der »Ring« als Synkretismus: André Glucksmann und die Folgen

Was die Frage der Politik in Chéreaus Inszenierung betrifft, so scheinen sowohl die Einflüsse als auch der Rahmen hinreichend geklärt. Als *communis opinio* gilt, dass Chéreau »kein Initiator« gewesen sei; eher habe er »auf geniale und hinreißende Weise bestimmte Sichtweisen auf den *Ring*« zusammengeführt.⁵⁴ Neben den bereits erwähnten Deutungen von Ulrich Melchinger in Kassel und Joachim Herz in Leipzig gehören diejenigen von Hans Neugebauer in Kiel (1970–1972) oder Götz Friedrich an Londons Covent Garden (1974–1976) in diesen Zusammenhang. Damit wird die Inszenierung eingeordnet in jene Repolitisierung, die den *Ring* im Zuge massiver gesellschaftlicher Umwälzungen jenseits mythischer und archetypischer Modelle ansiedelte. Gefragt war nun der »linke« Wagner, dessen Gesellschaftskritik und antikapitalistische Positionen – samt Rückendeckung durch Bakunin, Feuer-

bach, Proudhon und andere – zum Gegenstand von Inszenierungen avancierten. Die Entstehungszeit des *Rings* und eine – gerade in der Bundesrepublik Deutschland – von Wertewandel, sozialem Umbruch und ideologischen Grabenkämpfen geprägte Gegenwart ließen sich aufeinander beziehen.⁵⁵ Freilich war damit mehr gefordert als eine simple Collage. Der Umgang mit verschiedenen Zeitebenen gehörte zur Substanz von Wagners Komponieren (nicht nur im Hinblick auf die Leitmotivtechnik, sondern auch auf den Klangraum⁵⁶). Ihn nun auch für die Szene zu reklamieren, bedeutete über die allgemeine Kongruenz hinaus den Widerstand im Detail. In dem Maß, in dem mit Zeitebenen auch das Politische zum Gegenstand einer Deutung wurde, musste die Vorstellung des *Rings* als Integral zurücktreten: »Man kann sich«, wie Richard Klein treffend schrieb, »die Phantasmagorie des *Rheingold*-Vorspiels oder auch den III. Akt der *Götterdämmerung* nicht ihrem Gewicht gemäß aneignen, ohne die holistische Rede von der Welt Anfang und Untergang methodisch außer Kraft zu setzen«.⁵⁷

Genau das hatte Chéreau getan, und daran hatten sich zunächst Wolfgang Wagner und dann ein großer Teil des Publikums gerieben. In seinem Arbeitsbericht von 1979 beschrieb der Regisseur den Lektüreweg, ohne den die politischen Implikationen seiner Inszenierung undenkbar wären und bei dem naturgemäß Theodor W. Adorno und Hans Mayer eine große Rolle spielen.⁵⁸ Die Diagnose von »Wagners Geist aus linken Händen«⁵⁹ und diejenige, nach der Chéreaus *Ring* etwas Summarisches anhaftete, gehören zusammen. Sie finden sich auch im englischen Sprachraum. So weist Patrick Carnegy insbesondere auf »affinities with Herz' Leipzig production« hin, was 1976 freilich weitgehend unbemerkt geblieben sei: »Both productions were variations on the Shavian view of the tetralogy as an allegory of nineteenth-century capitalism«.⁶⁰

Angesichts verbreiteter Darstellungen legt eine Filiation der Quellen mehrere Fragen nahe: Wie kann es sein, dass die Inszenierung im Zuge ihrer ideologischen Eingemeindung sowohl als Pionierleistung⁶¹ wie auch als »Schlussstein« gewertet wurde (»kein Fundament, worauf sich Neues hätte gründen können«⁶²)? Mit dem Hinweis auf einen zeitverzögerten rezeptionsgeschichtlichen Stand der Bayreuther Festspiele ist der Dissens nur unzureichend erklärbar. Warum wird immer wieder George Bernard Shaw, der Ahnvater einer »linken« Wagner-Deutung (*The perfect Wagnerite*, London 1898), ins Spiel gebracht, wo sich Chéreau doch gerade von Shaw distanzierte? Lässt sich als Kern des »Jahrhundert-Rings« eine marxistische oder neomarxistische