

Bayreuth 2006

Es ist nun das dritte Mal hintereinander, dass wir für Bayreuth 2 Karten zugeteilt erhielten. Bei über 500,000 Bewerbungen und 56,000 Berücksichtigungen ein Glücksfall. Und was für Plätze. Einmal Balkon 1. Reihe, Einmal Königsloge 1. Reihe, wahrscheinlich auf dem Sessel von König Ludwig II. Kein Vergleich mit dem Parkett: gepolsterte Sessel, Füsse strecken, Ablageflächen, mehr Raum, rascher Zutritt und ebenso rasches Verlassen des Hauses. Meine Frau und ich besuchten „Der fliegende Holländer“ am 20.8. und „Tristan und Isolde“ am 21.8.
Alles in allem: beglückende Erlebnisse, tief bewegende Zeit.

Nach unserer Derniere von „Die Abenteuer des Don Quichotte“ mussten wir uns am Sonntag, 20.8. sehr früh nach Bayreuth begeben: Abfahrt des Zuges 06.16; Ankunft in Bayreuth 1400 h, Beginn des Holländers 18.00. Unser Hotel (Grunau-Park) lag etwas ausserhalb des Zentrums im Einzugsgebiet der Eremitage, ca 10 Minuten mit dem Taxi. Sehr ruhige und grosszügige Zimmer.

Die Bayreuther Festspiele sind einzigartig - und dies nicht nur in ihrer unverbesserlichen Mischung aus Mief und Glanz. Es ist nach wie vor das große ästhetische Versprechen, das von diesem Ort mit seiner offenbar unnachahmlichen Akustik, dem „mystischen Abgrund“ seines verdeckten Orchestergrabens, ausgeht, das nach Bayreuth lockt. Das Versprechen, richtungweisende Wagner-Interpretationen zu geben. Und wenn es, wie mit der Wiederaufnahme des „Fliegenden Holländer“ geschehen, künstlerisch auch eingelöst wird, dann hat diese Erfüllung eine völlig andere, ans Utopische grenzende Qualität, die in Salzburg oder Aix-en-Provence oder andernorts nicht möglich wäre.

Nirgends scheint man als Zuhörer in paradoxer Gleichzeitigkeit so dicht ans musikalische Geschehen heranzurücken und ihm doch in analytischer Distanz gegenüberzustehen. Nirgends sonst glaubt man, mitten im Herzen der Musik, wie im Inneren eines großen Instrumentes, zu sitzen, und doch zugleich an einem Ort, von dem aus man alles hören kann. Denn die Bayreuth-Akustik ist nicht dumpf und neblig, wie es das Vorurteil will, sondern trennscharf und direkt - selbstverständlich nur dann, wenn entsprechend musiziert wird. Das war bei unseren beiden Aufführungen der Fall.

Der Fliegende Holländer: Sonntag, 20.8.06, 18-2030 Uhr

Um es vorwegzunehmen: die Inszenierung von Claus Guth ist in sich stimmig. Die Zusammenarbeit mit Dirigent Albrecht muss hervorragend sein. Was das Auge sieht, hört das Ohr. Es gibt keine Widersprüche. Die kühle Brise und der Platzregen zwischen 17 und 18 Uhr, die den Zuhörern entgegenschlug, tat merklich wohl. Der Dirigent Marc Albrecht, sonst Generalmusikdirektor des Staatstheaters in Darmstadt, machte Gewitter und Sturm zum Symbol seiner stringenten Lesart, die zwar verschiedene Fassungen der Partitur mischt, aber mit jenem harten Schluss der Urfassung endet, der von der Erlösung von Holländer und Senta noch nichts weiss.

Anders als die Bühnenanweisung es vorsieht, liegt in Claus Guths *Holländer*-Inszenierung im ersten Aufzug kein Schiff vor Anker. Der Zuschauer blickt in einen bürgerlichen Wohnsalon mit geschwungener Treppe und klassizistischen Flügeltüren. Ein Sessel ist umgestürzt, die Stehlampe liegt auf dem Boden. Wie ein nächtlicher Spuk hallen die Seemannslieder des Matrosenchores von den hohen Wänden. Mit einem Windlicht in der Hand wankt der Steuermann durch das Zimmer; unwirklich und schattenhaft bewegt sich Kapitän Daland durch das Haus. Erst Erklärungen zur Inszenierung helfen, im Wohnsalon das Innere eines Leuchtturms zu sehen.

Claus Guth hat an der Inszenierung im Einheits-Innenraum eines diagonal mit sich selbst gespiegelten Leuchtturms klug gefeilt und weiter gearbeitet. Schlüssig in ihren parallelen Rückblenden und Vorausblicken erschliesst sich Sentas Elektrakomplex als Folge eines kindlichen Missbrauchs. Senta, die im künftigen Gatten das exakte Spiegelbild des Vaters sucht, vermag aus ihrer Geschichte nicht auszubrechen. Der Todessprung unterbleibt, und dass es manchmal schrecklicher ist, am Leben zu bleiben, als sterben zu dürfen, sieht man in der Rolle der Mary – Senta als alter Jungfer, die erblindet nur der Vergangenheit lebt.

Sentas fixe Idee, der Welt mit dem imaginierten Doppelgänger ihres Vaters zu entfliehen, ist zum Scheitern verurteilt, die Imagination kann nicht Realität werden, auch wenn sie die Seiten aus dem Gespensterbuchs reisst, das in dieser Inszenierung an die Stelle des Bildes vom Holländer getreten ist. Dass Senta das Bild des Fliegenden Holländers selbst malt, hatten wir schon, auch dass sie es im Buch findet, aus dem Mary ihr früher vorgelesen haben mag. Nicht aber diese inzestuösen Doppelgänger-Spielereien. Nur selten hängt es wirklich noch an der Wand, wie von Wagner gewünscht.

Die Menschen der Aussenwelt sind für Senta nur Vervielfachungen ihrer Stabpuppen, Pinocchio-Seemann und Holländermädchen, und die Spinnerinnen ohne Spinnrad sind geklonte Spiegelungen eines blond toupiereten Mannequins. Dass das eigenwillige, in sich stimmige Psychospiel in diesem so gut funktioniert, liegt mit daran, dass das Kind-Double der Senta schon kindfraulich mit dem Vater kokettiert. Die deckungsgleichen Gestalten von Daland und Holländer schaffen Jaakko Ryhänen mit kernigem Bass und John Tomlinson, der seine stimmlichen Grenzen virtuos als Ausdrucksmittel einzusetzen versteht und ein faszinierendes psychodramatisches Zerrbild des schuldvollen Vaters schafft. Endrich Wottrich ist ein souveräner und kraftvoller Erik, dessen Hand Senta hinter dem Rücken des Vaters ergreift oder auch schon mal den Kopf an dessen Schulter lehnt.

An Adrienne Duggers Senta faszinieren ihre berückend intensiven Pianophrasen, die so wohl nur, dank des verdeckten Orchesters, im Bayreuther Festspielhaus zu gestalten sind. Uta Prieu als Sentas greises Alter Ego Mary und Norbert Ernst als potenziertes Bild eines angstvollen Steuermanns fügen sich nahtlos in das ausgezeichnete Ensemble.

"Traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Segel, schwarz der Mast?" Senta zwingt in ihrer grossen Ballade, musikalisches Herzstück wie motivische Keimzelle des *Fliegenden Holländers*, geradezu die Imagination ihrer Traumgestalt herbei. Da liegt es nahe, die tatsächlich unmittelbar folgende Erscheinung des zur ewigen Seefahrt verdamnten Kapitäns als Traumgebilde und gleichermassen psychopathische

Projektion (auch sexueller) Sehnsüchte zu interpretieren. Die „romantische Oper“ (so Wagners Werkbezeichnung) zieht ihren romantischen Gehalt aus unerfüllbaren Sehnsüchten in einer gänzlich entromantisierten Welt, also einer sehr gegenwärtigen Sphäre, aber das Versprechen einer – besseren? – Gegenwelt wird nicht eingelöst.

Das Werk baut – insgesamt gesehen – auf der Arie des Holländers sowie auf der Ballade der Senta auf und entwickelt sich so zu einem Zweipersonenstück. Die Vorherrschaft geschlossener Liedformen zieht sich über die ersten beiden Bilder. Charakteristisch für die gesamte Oper ist die Darstellung der Naturgewalten. Streicher lassen hohe Wogen an die zerklüftete norwegische Küste donnern, Blitze werden durch hohe Bläser verinnerlicht. Fast schaurig wirkt das "Johohoe" der Matrosen, wodurch das rauhe Seeleben gut vermittelt wird. Als einer der berühmtesten Opernchöre zeigt der *Matrosenchor* zu Beginn des dritten Bildes die Unvereinbarkeit zwischen Wirklichkeit und Vision, die im Gesangeswettbewerb zwischen den Männern Dalands und der Crew des Holländers ausartet („Steuermann, lass die Wacht“). Im letzten Finale kehrt Wagner wieder zu konventionellerer Opernmusik zurück.

Bemerkenswert erscheint, dass der Komponist bis zu seinem Tod (1883) an der Verbesserung der Partitur arbeitete, obwohl *Der Fliegende Holländer* Wagners Durchbruch bedeutete und als erstes Werk nach dem Ring des Nibelungen und dem Parsifal bei den Bayreuther Festspielen aufgeführt wurde.

In dem an einer langen Freitreppe als Symmetrie-Achse gespiegelten Leuchtturm – es könnte auch ein Hotel-Vestibül oder ein bürgerliches Wohnzimmer sein - legt Guth den „Holländer“ als ausschliessliches Kopf- und Fantasietheaters Sentas an. In der Sage vom Fliegenden Holländer entdeckte Wagner „das mythische Gedicht des Volkes“, eine Geschichte von mythischer Qualität, geeignet, menschliche Erfahrungen verdichtet wiederzugeben und individuelle oder kollektive Daseinsdeutung damit zu verbinden. Der zu ruheloser Fahrt auf den Weltmeeren verdamnte Seemann erscheint darüber hinaus als Held einer romantischen Oper und damit Prototyp eines romantischen Weltempfindens, in dem sich Gefühle der Vereinsamung, Entfremdung, Ruhelosigkeit zu unheimlicher Rätselhaftigkeit steigern. Den Schlüssel zur Enträtselung dieser romantischen Seefahrerlegende fand der Regisseur Claus Guth in den auch Wagner bestens bekannten Werken von E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poes. „In Poes Erzählungen habe ich beispielsweise eine fast identische Handlung gefunden, bei der plötzlich ein Begriff wie ‚das Unheimliche‘ in den Mittelpunkt rückt. Die rätselhafte Figur des Holländers bekommt unter diesem Aspekt einen weniger pittoresken Anstrich. Plötzlich wird er zu einer Figur, die mir sehr nahe ist und eine Art der Selbstbegegnung ermöglicht, bei der sich Facetten der eigenen Individualität auflösen, Zeitstrukturen, die Grenzen zwischen Zukunft und Vergangenheit verschieben und Chronologien verschwimmen.“ Gleichzeitig findet Guth es bedeutsam, dass auch die anderen Figuren von dieser Holländer-Geschichte infiziert sind. „Immer wieder reden sie von dem Fliegenden Holländer bzw. dem unheimlichen Fremden. Es ist wie ein Thema mit Variationen. Der Mythos thematisiert die Erfahrung mit dem Fremden. Das Fremde löst Neugier und eine gewisse Erregung aus – man füllt das ‚Loch des Nichtwissens‘ mit der eigenen Fantasie, aber man verspürt auch eine bedrohende, verstörende Wirkung. Diese Wirkungsphänomene zu beobachten, scheint mir das Spannende an dem Stück.“

In seiner Inszenierung des Fliegenden Holländer geht es Claus Guth und seinem Bühnenbildner Christian Schmidt darum, dem Potential des Möglichen, des Gedachten, des Geträumten Gestalt zu geben, die Kategorien von Realem und Fiktivem zu verwischen. So verliert das rational ausgerichtete Orientierungsvermögen seine Zuverlässigkeit und überlässt den Zuschauer der weniger bestimmbar Ahnung von den Abgründen und Unerklärlichkeiten des Lebens. „Die Sensorik für das Unheimliche ist längst nicht mehr über ein Aussen bestimmt“, meint Claus Guth. „Das Unheimliche ist oft ganz nah, erscheint als der eigene Abgrund. So definiert ist es ein Phänomen, das sich in dem scheinbar Banalen und Alltäglichen versteckt als Abgrund im Detail, im scheinbar absolut Kontrollierten. Gemeint ist damit aber auch die Konfrontation mit anscheinend existierenden Bestimmungen oder Anlagen, die man in sich selbst trägt, die man rational aber nicht zulassen oder wahrnehmen will, die aber oft die tieferen Bewegungen unserer Handlungen sind. Das würde ich auch unter den Begriff des Unheimlichen subsumieren.“

Unheimliches, weil nicht eindeutig Erklärbares zeichnet sich ab in dem horizontal gespiegelten Raum, in seltsam oszillierenden Tapeten- und Teppichmustern, in den sich zum Verwechseln ähnlichen Figuren Holländer und Daland, in der Gegenwärtigkeit Sentas als Kind und als erwachsene junge Frau. Solche Bilder beschreiben das unbestimmt Existierende, halten in der Schweben, wer wen wahrnimmt, liebt, von sich abhängig macht. Alle sind Teil eines Psycho-Netzwerks, versuchen Fäden zu anderen zu spinnen und bleiben doch gefangen in dem nicht nur von aussen zugemauerten Raum.

Selten vorher wurde die mit sehnsuchtsvollen Fluchtgedanken getränkte romantische Schauergeschichte vom über die Meere vagabundierenden Seefahrers so auf - die von Guth unterstellten - psychologischen Entstehungsbedingungen reduziert: die Enge und Abgeschlossenheit von Sentas (bürgerlichem) Heim, ihre totale Vaterfixierung, die sie den ersehnten Holländer als Doppelgänger ihres Daddys Daland fantasieren lässt.

In Guths Sicht absorbiert diese Fixierung Sentas Leben: zusammen mit einem kleinen Mädchen und der ergrauten und blinden Amme Mary als Doppelgängerinnen ist sie in gleich drei Lebensphasen auf der Bühne präsent. In ihrer zentralen Ballade stellen sich die drei Frauen in einer Reihe auf, so dass gezielt verwischt wird, ob hier ein Kind seine Zukunft fantasiert oder eine alte Frau auf ihr Leben zurückblickt.

Es ist in dieser klaustrophobischen Deutung auch einerlei: Senta opfert ihr Leben dem Vater, die „ewige Treue“, die sie dem Holländer gelobt, ist nur eine Projektion. Eine Beziehung zu einem anderen Mann, dem Freund Erik, hat in diesem engen Kosmos keine Chance, nicht einmal der Tod, den Wagner als Möglichkeit vorsieht, bleibt als Ausweg, am Ende sind die Ausgänge vermauert.

Für sein in sich zwar sehr schlüssiges, aber auch hermetisches und sich selbst genügendes Konzept muss Guth den „Holländer“ ganz schön verbiegen, muss alle Schauplätze samt dem Fest der Matrosen in den geschlossenen Raum des Vestibüls verlegen.

Mit Videoprojektionen und geschickter Chorführung gelingt das sehr gut, John Tomlinson (Holländer) und Jaakko Ryhänen (Daland) als „Zwillingspaar“ mit Vollbart und Kapitänsuniform lieferten sich an diesem Abend ein vokales Elefantenrennen.

Ryhänen gefiel mit seinem farbschönen kräftigen Bass, Tomlinson wirkte etwas angestrengt, knüpfte aber mit der intensiven Gestaltung an frühere Bayreuth-Erfolge an. Adrienne Duggers Spiel wirkte wie das der anderen Sänger an diesem Abend ein wenig statisch und steril, gesanglich konnte die Amerikanerin als sich sehrende und scheiternde Senta jedoch voll überzeugen, vor allem auch in den lyrischen Phasen mit einem pian-pianissimo wie man es auf Opernbühnen selten hört..

Etwas viel vokale Wucht legte Endrich Wottrich in die Partie des Erik, Norbert Ernst gefiel als lyrisch-entrückter Steuermann. Mit vokaler und spielerischer Präsenz waren die von Eberhard Friedrich disponierten Chöre eine Bank dieses „Holländers“, ebenso wie das Festspielorchester unter Marc Albrechts Leitung. Herausragend ist das Spinnlied des zweiten Aufzugs, das bis ins letzte Detail musikalisch ausgefeilt ist. Auch die anspruchsvolle Choreographie „sitzt“ bestens, und in der grossen Chorszene des dritten Aufzugs wird höchste Präsenz erzielt

Wogendes schweres Blech, stürmische Streicherkaskaden, nuanciert formulierende Holzbläser als Kontrast: Albrecht musizierte mit Lust an der Lautmalerei und verwandelte Wagners Musik zur ersehnten Meeres-Erfrischung. Die Fluchtfantasien hielten lange an: das Publikum applaudierte sehr lang und wollte fast nicht gehen. Erst 20 Minuten nach dem Ende verliessen wir das Festspielhaus unter den ersten, zwar nachdenklich über die vielen Metaphern, aber auch aufgewühlt von der peitschenden Musik. Diskussionen mit andern Besuchern, u.a. auch mit dem Wagnerianer Dr. Karl Kaufmann aus Winterthur, erhellten vieles, nicht alles. Da sind direkt noch Hausaufgaben zu erledigen!

Montag, 21.8.06, 16-2210 Tristan und Isolde

Tristan und Isolde ist ein Musikdrama von Richard Wagner, der das Werk selbst als „Handlung in drei Aufzügen“ bezeichnete. Die Uraufführung fand am 10. Juni 1865 im Königlichen Hof- und Nationaltheater in München statt. Der Darsteller des Tristans, Julius Schnorr von Carolsfeld, starb 3 Wochen danach wegen Ueberanstrengung! Die Oper ist Wagners dramatische Auseinandersetzung mit seiner Liebesaffäre zu Mathilde Wesendonck und gilt musikalisch als End- und Wendepunkt zwischen klassisch-romantischer Musiktradition und Neuer Musik (Tristan-Akkord). Lange Zeit galt das Werk als unaufführbar

Eigentlich hat das ganze schon morgens um 1030 mit einem Gesprächskonzert von Stefan Mickisch begonnen. Keine Zeit für die überlange Liebestragödie vor Cornwall? Keine Ahnung, wie die Wirrnisse rund um Tristan und Isolde gestrickt sind? Macht nichts, denn Bayreuth hat seinen Cheferzähler Stefan Mickisch hervorgebracht. Mickisch hat die Gabe, Wagners Werke packend zu erzählen, macht auf manch sorglos behandeltes musikalisches Detail aufmerksam - und das auch noch pianistisch einwandfrei!

Er hat sich nicht nur reflektiv mit Richard Wagners Partituren beschäftigt, sie regen auch seine kreative Ader an. Mangels Sänger geht das Leiden aufgrund der schwierigen Partitur ganz auf den Pianisten Mickisch über - und der macht es sich mit seiner „Tristanfantasie“ nicht leicht. Wer sich ihm anvertraut, darf sich sicher wähnen. Denn Stefan Mickisch ist ein überaus kundiger Fährmann in der komplexen, tief sinnigen, weit verzweigten Wagner-Welt. Keine Szene, kein Leitmotiv, ja nicht einmal ein einziger Ton sind ihm unbekannt, erst recht kennt er natürlich Sinn, Bedeutung, Bau samt der Querverbindungen jedes einzelnen Werkes. Kein Wunder, dass er Wagners grosse Musikdramen der Weltliteratur lobend und wissend zu durchstreifen vermag - wie er auch in Zürich bereits mit dem „Ring des Nibelungen“, „Tannhäuser“ „Meistersinger“ sowie zuletzt „Parsifal“ bewiesen hat.

Nun, Wissen und Können sind gewiss unabdingbare Voraussetzungen einer künstlerischen Exegese. Aber Multi-Talent Mickisch nutzt auch andere Fähigkeiten: Er erläutert coram publico seine Erkenntnisse. Vielfach erprobt und enthusiastisch getobt, reist er zu renommierten Bühnen und Festivals, wenn dort eine Wagner-Premiere entsteht. Doch sein „Stammplatz“ sind nach wie vor die Bayreuther Festspiele, wo Mickisch geradezu Kultcharakter errungen hat. Denn die Mär, dass vor allem Schickimicki die Aufführungen auf dem Grünen Hügel dominieren, ist nicht haltbar: Wer endlich eine der begehrten Karten in Händen hält, will sich dann auch entsprechend vorbereiten.

Und für diese Vorbereitung, selbstredend auch andernorts etwa in Baden-Baden, Wien, Wels oder Bremen, ist Stefan Mickisch der absolut richtige Mann. Er hat Wichtiges aus Wagners Weltenpanorama zu sagen, aber er sagt es eben nicht wortgewaltig, Vielmehr kann er es sich erlauben, verständlich zu formulieren, ohne platt zu werden, wobei sein Charme, Humor und Charisma das auf merksame Hören erleichtern. Ausserdem: Stefan Mickisch gestaltet seine berühmten Einführungen als Gesprächskonzerte. Er, im „jugendlichen Leben“ ein vielfach ausgezeichnete Pianist, greift in die Tasten, um dem Wort den Klang beizufügen, weshalb seine Wagner-Exkursionen so stimmig, so leicht nachvollziehbar sind und über den Opernbesuch hinaus nachwirkend angenommen werden.

Apropos Pianist: Stefan Mickisch war Preisträger renommierter Wettbewerbe, gab Liederabende mit solchen Koryphäen wie Kurt Moll, Dietrich Fischer-Dieskau, Robert Holl, gastierte in allen Erdteilen, bespielte und besprach mehrere CDs. Seine Kunst ist auch an den Paraphrasen zu erkennen, die er über Wagner-Werke wie den „Tristan“ komponiert hat. Inzwischen hat er seine Gesprächskonzerte über den Bayreuther Meister hinaus auch auf Richard Strauss und Beethoven („Fidelio“ und die Sinfonien) ausgedehnt. Nun also in Bayreuth „Tristan und Isolde“, das vom Inhaltlichen und Musikalischen so vieldeutige Werk mit einer Flut der leidenschaftlichen Gefühle, der „Seelenbewegungen“ (Wagner), der zwiespältigen Lebensvorgänge, die sich um das grosse Zwiegespräch der Liebenden im zweiten Akt ranken.

Eigentlich hatten wir nach diesem Gesprächskonzert schon eine ganze Operaufführung intus. Gespannt gingen wir zum Hügel um die viel diskutierte Marthaler-Inszenierung auf uns einwirken zu lassen. Sosehr *Tristan und Isolde* ein

Nacht-und-Untergangsstück ist, sosehr die Wagner-Helden den »öden Tag« verfluchen und ihre »Wonne voller Tücke« ist, am Ende soll die Richtung doch nach oben weisen, himmelwärts, hin zu einem jenseitigen Liebesglück, hin zur Erlösung. Das war Wagners Absicht. Diese schimmert in Marthalers Inszenierung nicht durch. Wir waren vorbereitet auf eine unkonventionelle, womöglich ausgefallene und respektlose Lesart des "Tristan". Man kennt ja die Bühnen-Ästhetik Marthalers und seiner Ausstatterin Anna Viebrock. Nun, eines kann gesagt werden: es war nicht so schlimm wie angenommen, aber auch nicht so gut wie erhofft. Wenigstens hat sich Marthaler aufs wesentliche ziemlich spartanisch konzentriert, sodass nicht Bilder- und andere Eindruckfluten die Musik in den Hintergrund treten liessen. Die verstörende und betörende Tristan-Musik konnte sich unter der Stabführung des Bayreuth-Routiniers Peter Schneider (am 4. meisten Dirigate [117] seit Beginn der Festspiele 1876) voll entfalten. Peter Schneider weiss aus dem FF, wie man ein Mammut wie den Tristan weit mehr als nur solide über die Runden bringt. Marthalers Regiekonzept ist allerdings schwerstverdaulich. . Was nicht unverständlich ist, denn man sah drei Akte lang nur einen einzigen Raum, der freilich pro Akt um eine Etage von unten nach oben wuchs. Was ihn nicht interessanter machte. Ob holzausgeschlagener Gesellschaftssaal, gekachelte Wartehalle oder Leichenkeller mit ausrangierten Neonöhren an den Wänden, der Raum zumeist im sachlichen Arbeitslicht ohne jede Stimmung: Die Zeit wurde einem sehr lang. An sich hätte man Marthaler mit seinem Sinn für Zeitverlorenheit, Melancholie, Traurigkeit und verlorenes Glück eine Affinität zu Wagners Opus summum bescheinigt. Weit gefehlt! Das Stück wurde nicht erzählt, Gefühle waren abwesend, es tat sich fast nichts auf der Bayreuther Riesenszene. Geradesogut hätte das Drama konzertant aufgeführt werden können.

Während des Vorspiels öffnet sich bereits der Vorhang. Dunkles Licht, das langsam heller wird. Man erblickt einen Gesellschaftsraum mit vielen Stühlen, Sesseln und zwei langen, geschwungenen Sofas. Hinten erscheinen hinter Scheiben Figuren. Eine Tür befindet sich in der Mitte. Dann kommt Leben in den Saal, der offensichtlich im oberen Deck eines alten Ozeandampfers liegt. Hoch oben jedenfalls suggerieren viele kleine bewegliche Lampen Sternenhimmel und gleitende Fahrt. Aus den Sesseln erheben sich Isolde und Brangäne.

„Wer wagt mich zu höhnen?“, fragt Isolde schneidend - seit Birgit Nilssons Abgang von der Bühne hat man diese Kampfansage an die Männerwelt nicht mehr so deutlich verstanden, wie jetzt bei Nina Stemme. Isolde und Brangäne, die von Tristan und Kurwenal gen König Markes Land geleitet werden, wirken depressiv. Isolde tobt sich, während sie zunehmend in Rage gerät, an den Stühlen aus. Brangäne (Petra Lang, richtet die umgeworfenen Möbel brav wieder auf. Regisseur Christoph Marthaler liebt solche minimalistischen Requisitenspiele, um eine bestimmte Atmosphäre zu bezeichnen. Als Kurwenal (im Schottenkostüm John Wegener) erscheint, nimmt dieser auf zwei oder drei Stühlen Sitzproben, besteigt bramabarsierend einen weiteren und wirft den nächsten ebenfalls um. Marthaler beginnt, Tristan und Isolde seinen Inszenierungsmustern zu unterwerfen.

Liebe macht stark. Liebe macht schön. Liebe macht selbstbewusst und manchmal gewalttätig. Aber nicht beim Bayreuth-Regisseur Christoph Marthaler. Der Frage, was die Liebe ist, kann sich kein Tristan-Regisseur entziehen. Ist der Liebestrank, der zum Tode führt, Katalysator eines ohnehin vorhandenen, unterdrückten Gefühls - oder begründet er erst eine alles überwältigende, neue Leidenschaft? Ist die Liebe eine

unausweichliche Himmelsmacht oder der Weg in eine grenzenlose, die Gesellschaft sprengende Freiheit?

Hier nichts von alledem: In Christoph Marthalers neuer "Tristan"-Inszenierung ist Liebe ein herber Schicksalsschlag, den man tunlichst vermeiden sollte. Erst recht, wenn sie in Gestalt einer wunderbaren Überfrau wie Isolde daherkommt, die viele Gesichter, Power und Sex hat. Liebe lieber nicht, heisst die Devise, zumindest für einen Tristan, der hier den diskreten Charme eines verklemmten Bankangestellten verströmt, in eng sitzender, unkleidsamer blaugrauer Spiesser-Kombination. Inklusiv Pullunder und würgender Krawatte ist Marthalers Tristan ein satirisch ausgestaffierter Anti-Held, den Gefühle schwerstens überfordern.

Kaum zu glauben, dass der zuvor schon mal den Ex-Geliebten von Isolde im Kampf erschlagen hat, worauf sie sich trotz allem in ihn verliebte. So schwebt Isoldes Liebe wie ein Damoklesschwert über dem unglücklichen Beamten Tristan, als ausgerechnet er im Dienste des Königs Marke seine Isolde als neue Königin nach Cornwall heimführen soll. Ein tristes Unternehmen, das in Marthalers Regie und in Anna Viebrocks Bühnenbild als dreiteilige Höllenfahrt zu bestaunen ist. Eigentlich sollte "Tristan und Isolde" bei dem erfahrenen Theatermann Marthaler, der bereits in Wien, Salzburg und Berlin erfolgreich Opern inszenierte, in besten Händen sein, doch der schien der Gefühlsmacht in Richard Wagners Musik entscheiden zu misstrauen. So trieb er mit brachial statischer Personenregie und tristem Bühnenbild dem Geschehen sämtliches Überirdische, alle emotionale Gewalt gründlich aus. Liebe kann so böse sein, hüten wir uns also davor. Es ist ein Prozess des Verlöschtens und des Versinkens, den man durchlebt. Ringförmige Neonröhren, die im ersten Aufzug noch so etwas wie Sternenhimmel suggerieren, geben im zweiten nur noch eine gelegentlich flackernde Deckenbeleuchtung ab und hängen im dritten Aufzug ausgemustert an schäbigen Haken der trostlosen Betonwände. Die Bühne ist derweil abgesunken. Zunächst ist so etwas wie ein verlassener und vor sich hin gammelnder Salon eines Luxusdampfers dargestellt, dann, offenbar ein Stockwerk tiefer, eine trostlose Wartehalle; zuletzt sinkt der Bühnenboden auf Kellerniveau, dort, wo man die Pathologie vermutet. Tristans Bettstatt, elektronisch verstellbar und vermutlich von der Krankenkasse oder der IV finanziert, ist wohl bereits der Seziertisch.

Wagners "Tristan" ist ein Rauschwerk aus den Tiefen des Unbewussten. Regisseur Christoph Marthaler verlegt es in seiner Inszenierung für die Bayreuther Festspiele in einen ostzonal nüchtern wirkenden Schiffssalon, den Anna Viebrock gebaut hat. Banalisierung der musikalisch hoch aufgeladenen Gefühle ist seine Devise.

Ausgerechnet im Outfit der spiessigen 50er tastet Isolde höchst neckisch nach den Lichtschaltern der Neonbeleuchtung, um endlich nächtliche Stimmung für ihr verbotenes Treffen mit Tristan zu erzeugen. Mehr als einen Handschuh zieht sie dann dabei auch nicht aus, Tristan lockert die Krawatte. Und schon greift der betrogene König Marke nach dem Schalter, um wieder Klarheit zu schaffen.

Tristans Freund Kurwenal rennt wiederholt gegen die Wand, umrundet später autistisch das Krankbett Tristans. Arbeiter erweisen dem wie tot Aufgebahten Reverenz wie in Lenins Mausoleum. Endlich stirbt er doch, und Isolde zieht sich nach dem Schlussgesang die Decke seines Siechbetts über den Kopf. Motto: Glotzt nicht so romantisch.

Die Musik freilich kann auch ein Marthaler nicht ändern. So ergab sich das immerhin interessante Paradoxon einer brodelnden Soundmaschinerie gegen eine dröge, gepresste Wändewelt, die die Gefühle des Liebespaares nicht zulassen wollte. Wagner schrieb über „Parsifal“ an Mathilde Wesendonck, dass der verwundete Amfortas sein „Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung“ sei. Zwei Helden, die sich danach sehnen, sterben zu können. Zwei Welten, die sich auch darin gleichen, dass es in ihnen keinen Alltag gibt. Kein Spinnen, Schmieden und Hämmern. Nur der Tod ist das Ziel.

Die Gewinnerin des Abends war die schwedische Sopranistin Nina Stemme, deren Isolde von einer ebenso märchenhaften Kraft wie fein strukturierter Abgeklärtheit ist.. Ihr stimmlicher Höhenflug während des "Liebestods" ("Mild und leise, wie er lächelt") war phänomenal und liess die kalte Leichenhallen-Atmosphäre von Tristans Burg Kareol beinahe vergessen. Dazu lässt Peter Schneider am Pult die Orchestermassen schwelgen, versäumt auch die differenzierende Zurücknahme nicht. Für die Prachtstimme von Nina Stemme als Isolde wunderbare Kantilenen, welch fülliges, warmtöniges Strömen! Robert Dean Smith hält einen gestärkten, aber noch lyrisch schön klingenden Tenor dagegen, selbst in den langen Krankenmonologen des dritten Akts. (Robert Dean Smith gab seinen ersten Bayreuther Tristan [früher schon als Siegmund zu bewundern] ohne stimmliche Kraftmeierei, als wunderschön und lyrisch, wortdeutlich gesungenen Liebenden bis zum letzten Atemzug. Petra Langs Brangäne wogt stimmlich schon nahe an der Isolde, John Wegener gibt mit stimmungsgewaltigem, sattem Bariton einen freundschaftlich-freundlichen Kurwenal,. Jubel für die Musik.

Kaum weniger brillant agierte Petra Lang als Brangäne, kraftvoll und mit grosser Wärme lotete sie alle Aspekte der Rolle aus. Musikalisch war die Aufführung hochklassig, weil mit Peter Schneider ein kundiger Dirigent am Pult steht. Kwangchul Youn allerdings, der gefeierte König Marke, läuft deutlich Gefahr, seine kostbare Bassstimme im Musikbetrieb zu verschleudern (im „Ring“ ist er Fasolt und Hunding). Diesen "Tristan", der im letzten Jahr Premiere hatte, gilt es noch zu entdecken. Für uns noch viel Diskussionsstoff . Eine ästhetisch äusserst stringente Inszenierung mit musikalischen Höchstleistungen - wie zu guten alten Bayreuth-Zeiten. Alle Zuschauer feiern vor allem Stemme, aber auch Dean Smith mit langen standing ovations. "Wonderful!", kam es laut von von überall her, als Isolde die letzten Züge ihres Liebestodes getan, der Vorhang über einem bemerkenswerten Tristan sich aufreizend langsam gesenkt hatte.

Mein persönliches Fazit: Man verzeihe den Vergleich, aber er drängt sich auf: Viele "Tristan"-Deutungen werden ganz aus dem verzehrend schönen Klang geboren. Schneider legt die Nervenstränge von Wagners Drama bloss und reizt die pulsierende Energie bis zur Weissglut aus. Auch das führt zu Klangereignissen von erregender Schönheit, zu beinah entmaterialisierten, über alle Taktstriche hin strömende, aufgelöste harmonische Räume, in denen sich - etwa in den entrücktesten Passagen des Liebesduetts - die Singstimmen ganz frei schwebend entfalten können. Es bringt aber das mit zuletzt ungeahntem Engagement aufspielende Bayreuther Orchester dazu, in Augenblicken der völligen Ekstase scheinbar alle Grenzen des zivilisierten Miteinander-Musizierens abzuwerfen und in Regionen anarchischer Ausdruckswut vorzudringen. In den Steigerungen gegen Ende des ersten Aufzugs, vor dem

Höhepunkt des Duetts und bei Tristans Fiebervisionen gewinnt der Hörer, weil er („dank“ äusserer Ereignislosigkeit) nicht vollständig absorbiert ist, den Eindruck, die einzelnen musikalischen Linien würden sich im Furor des Geschehens verselbstständigen.

Dann weiss vielleicht wirklich nur noch einer im Saal, der Dirigent, wo in dem gigantischen Koordinatensystem der frei gewordenen Seelenklänge oben und unten ist. Die Bilder Marthalers stimmen nicht überein mit der gewaltigen Musik. Die vielleicht beabsichtigte Gefühlsverweigerung und Werkdestruktion ist aber nicht gelungen. Zu gewaltig ist die Ausdruckskraft der Musik.