

Stadtarchiv Mannheim

Nachlaß

Hans Schüler

Zugang: 38/1969

Springer 10, 12, 14 fenten

198

1 - 185

Verzeichnis der in "Rheingold" benötigten Projektionsapparate
(Mindestzahl).

Apparat a): Wasserwellen auf den Rundhorizont (statt auf Schirting)
Standort: Bühne rechts ~~und~~ links

Apparat b): Wasserwellen (Nr. 2) auf den Rundhorizont, Standort wie oben

Apparat c): Wasserwellen (Nr. 3) auf die Bühnenöffnung (Schleier)
Standort: Zuschauerraum

Apparat d): Ziehende Wolken auf die Bühnenöffnung (Schleier) bzw. Deck-
prospekt) für das "wie in Wolkenzügen ziehen-
de" Wasser, für die Bewegung des herabstür-
zenden Wassers bei der Verwandlung des 2.
Bildes, für die aufsteigenden und fallenden
Schwefeldämpfe in der Verwandlung zum 3. und
4. Bild.
Standort: Zuschauerraum

NB. I: Wasserwellenapparate a) und b) (Bühne) müssen bereits bei mäs-
siger Lichtstärke laufen, bevor der Vorhang zum 1. Bild auf-
geht, um sofort bei Öffnen des Vorhanges den von Wagner ge-
wünschten Eindruck "Volles Wogen der Wassertiefe" zu haben.
(Vergl. Regieanmerkung Wagners in der Partitur).

Wasserwellenapparat c) kommt natürlich erst, wenn der Vorhang
geöffnet ist.

NB. II: Um das von Wagner gewünschte Hereinbrechen des ^{früher} ~~grünen~~ Sonnen-
lichtes von oben her kurz vor Erglücken des Goldes (bei der Baß-
trompete im Orchester) sinnfällig zu machen, müßte der Wellen-
apparat b) (Bühne) zunächst mit orange, dann mit gelber Scheibe
verstärkt dazu kommen ("Lugt, Schwestern, die Weckerin lacht
in den Grund").

Apparat e): Projektion Walhall im 2. und 4. Bild (sehr starker Kohlen-
apparat, da am Schluß des 4. Bildes zur Er-
zielung des "abendlichen Glanzes" die Pro-
jektion durch rosa Farbfilter erzeugt werden
muß).

5 Projektions-
Apparate

NB III: Sollten nicht genug Projektionsapparate vorhanden sein, so
müßte auf die Projektion von Walhall verzichtet werden und die
Burg wie in Königsberg als Versatzstück ausgesteift und an den
stärkstleuchtenden Stellen mit Transparenten versehen werden.
Dieses Satzstück würde im 1. und 3. Bild durch den Schleier-
rundhorizont genügend abgedeckt werden können.

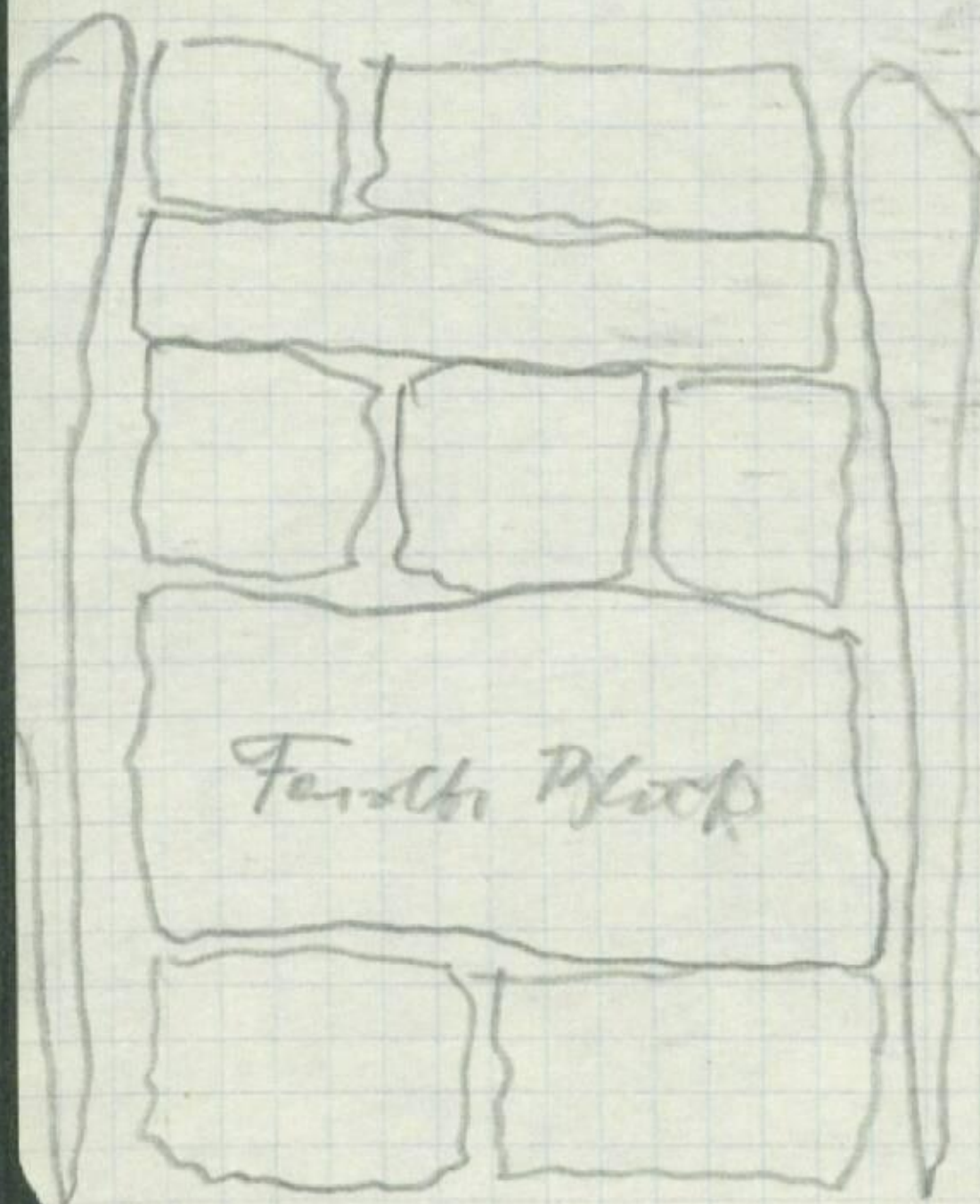
Für die
~~Während~~ Verwandlung zum 3. Bild und Rückverwandlung zum 4. Bild

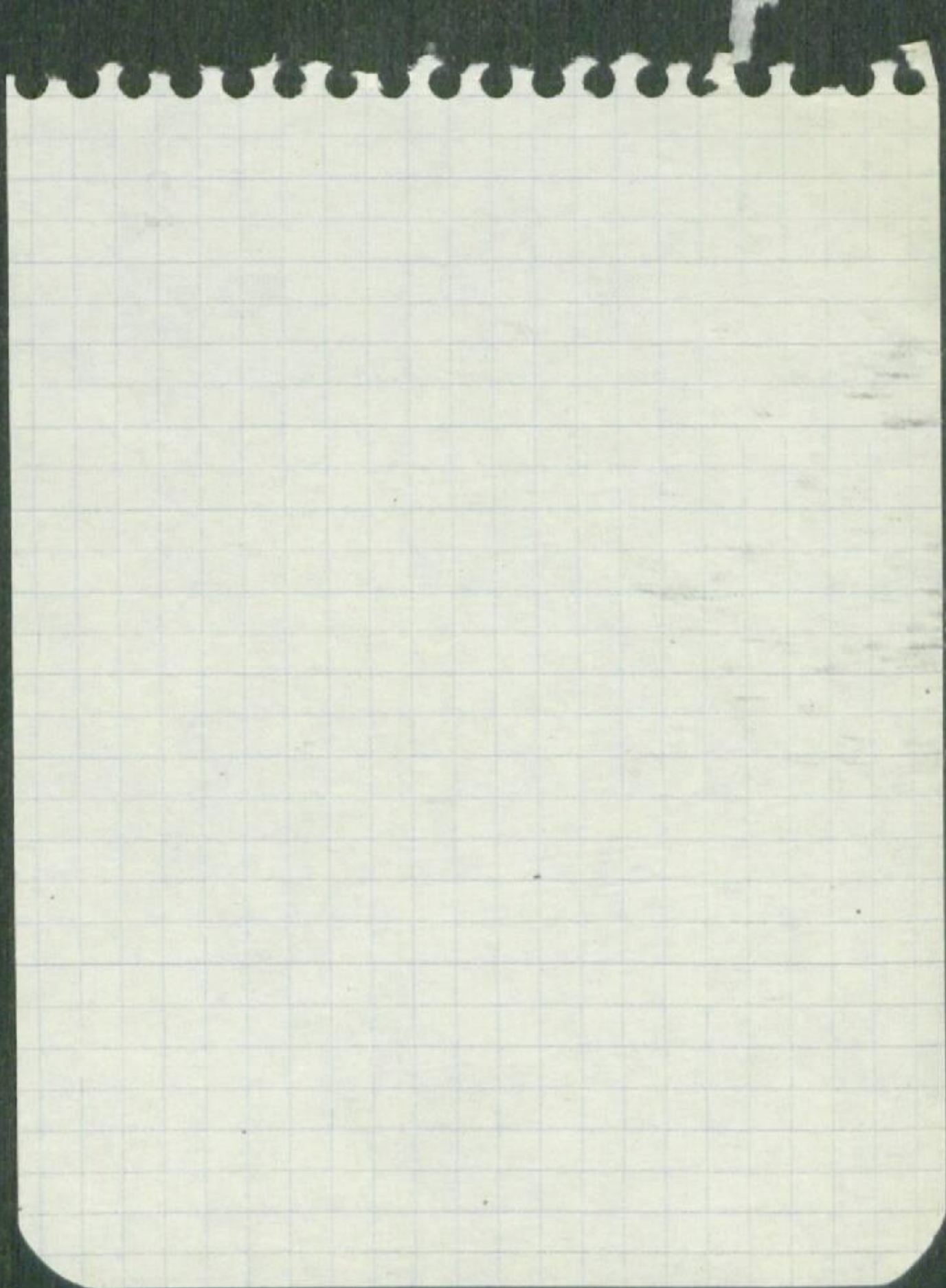
muß Wasserwellenapparat c) (Zuschauerraum) ummontiert werden zur Projektion der Verwandlungs-Szenenbilder. Hierzu steht während des 2. Bildes etwa 3/4 Stunde Zeit zur Verfügung.

Gleichzeitig müssen die Wasserwellenapparate a) und b) (Bühne) ebenfalls ummontiert werden für die von Ihnen beabsichtigte Projektion der "unabsehbar weiten unterirdischen Kluft". Auch das kann gut im Verlauf des 2. Bildes erfolgen.

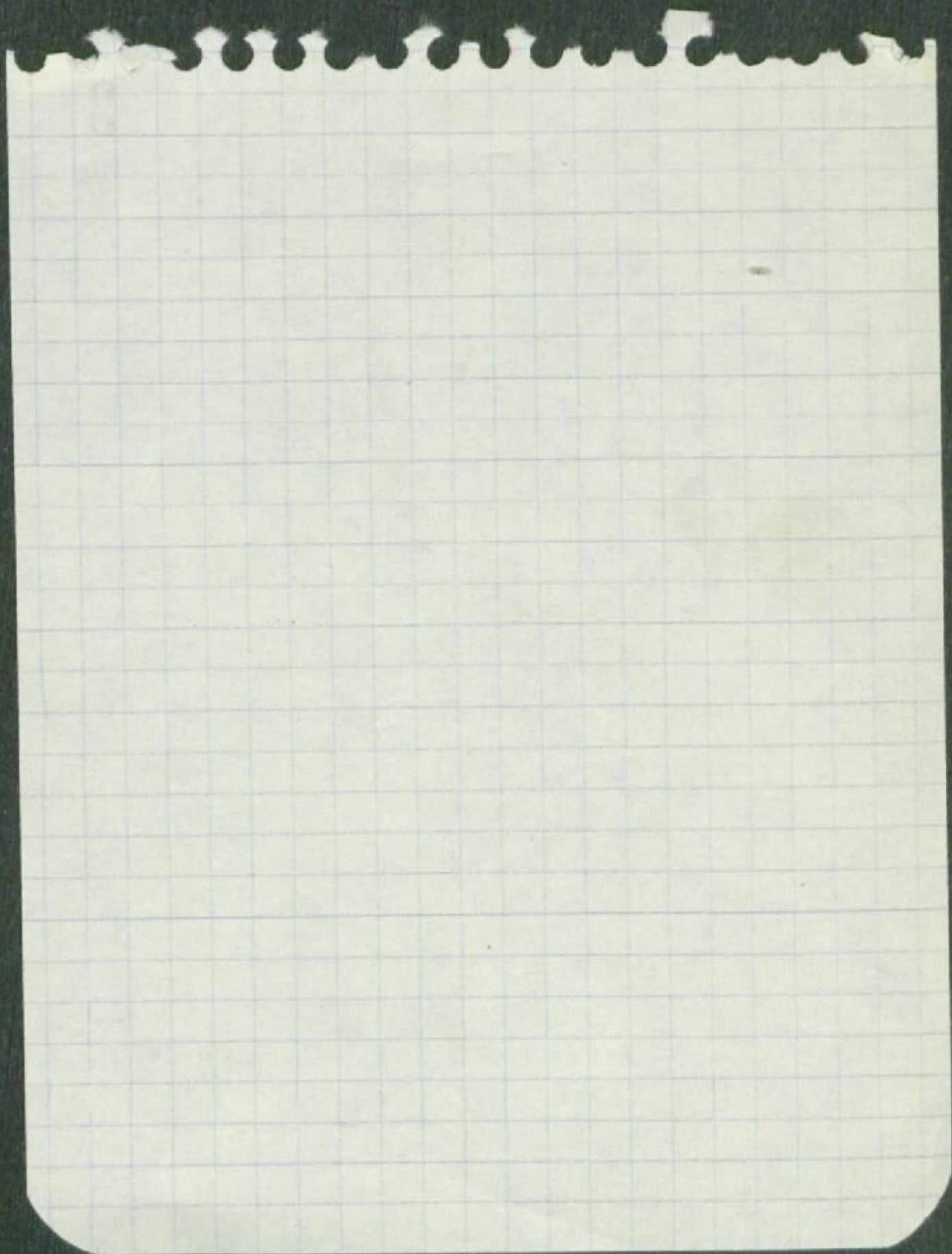
2

1007





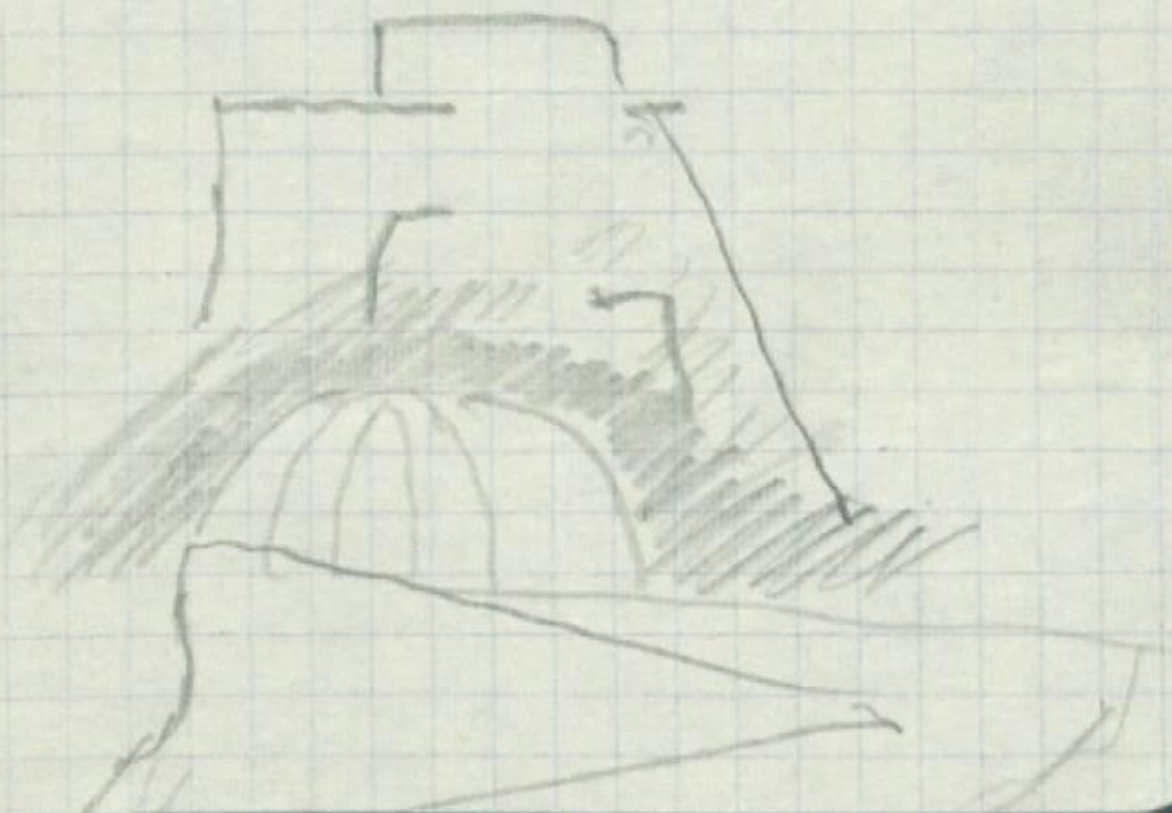
Holz härtere roh behaltene Stücke und
 aufeinander zu fügen. Einige fest, einige
 etwas weiches Material. Den
 größten nimmt sich Fäule
 als einzigen, selbst den Fäule
 drang. Wenn es den Ring hat,
 könnte man gegen Fäule
 während ihm den Block
 nach, so wie es Eindruck,
 dass es mit Rindenschälen
 durch den Block gebildet
 wird. Fäule tritt ganz ein,
 für die Rindenschälen Fäule.
 Harte ist wird Holz getrocknet.

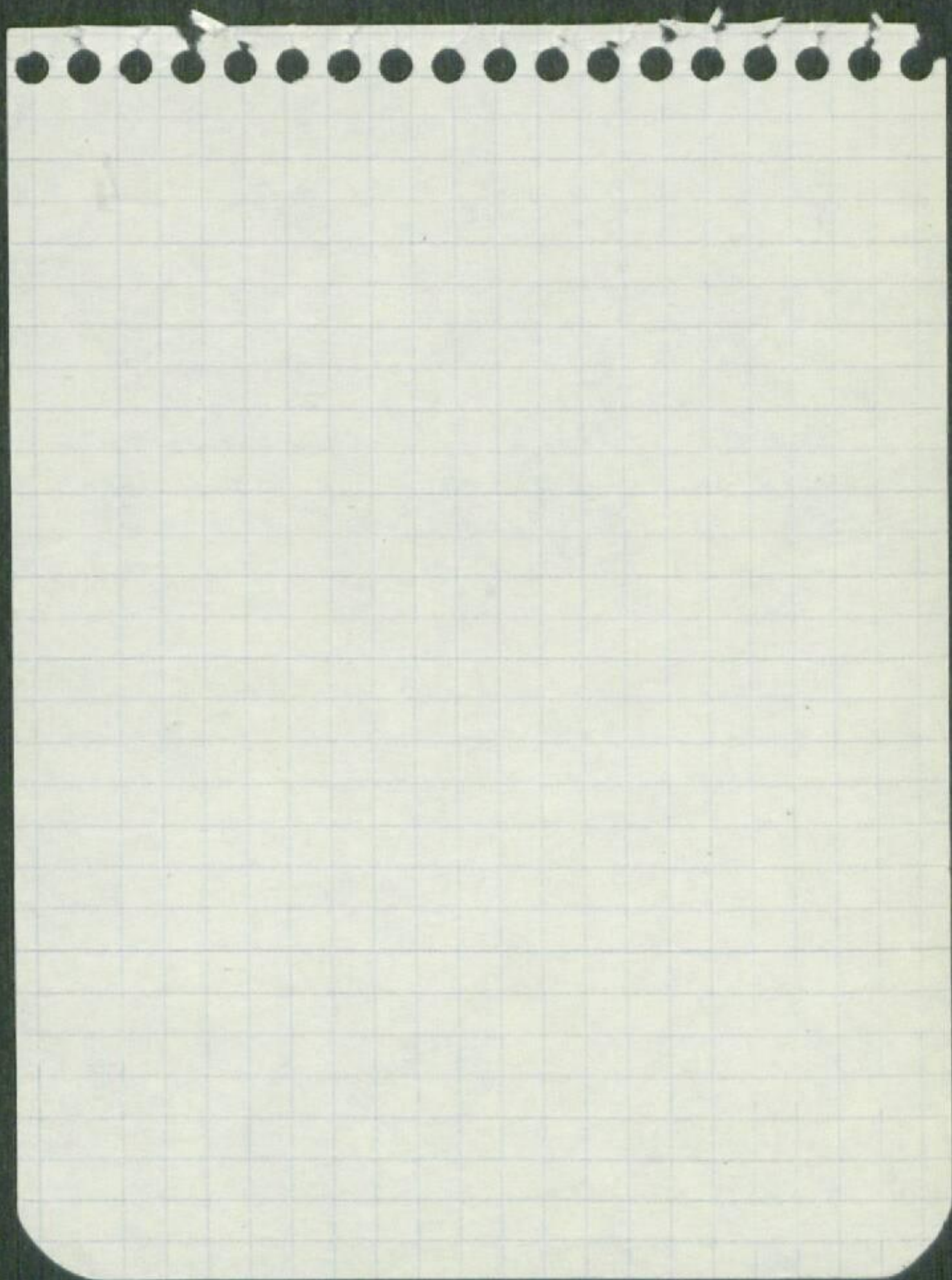


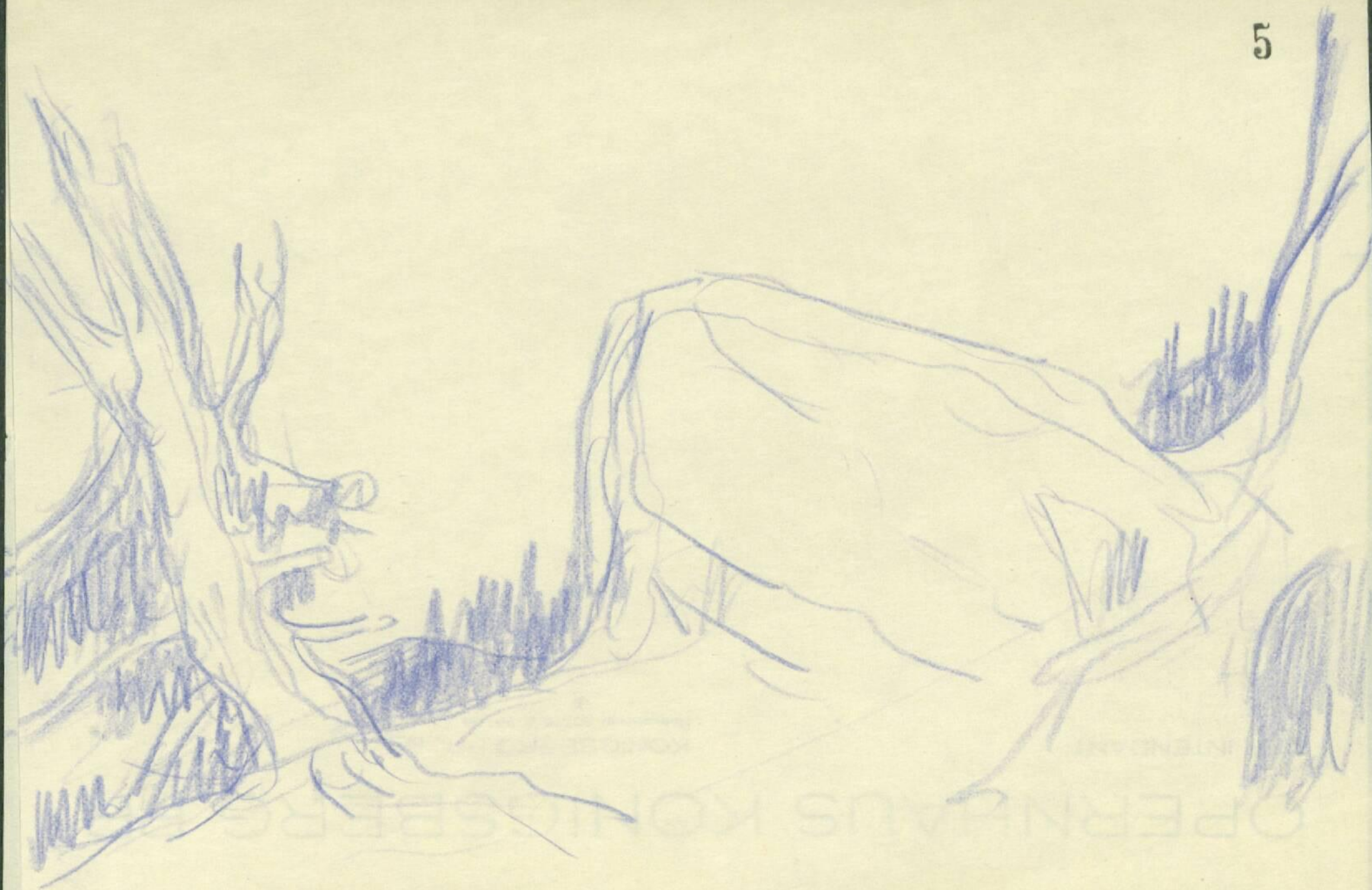
Regenbogen!

4

Von Hamburg wird es wieder
sichern, hat mich auf den
Gedanken gebracht, hervor
oben in Perspektive zu sehen
ein lauer



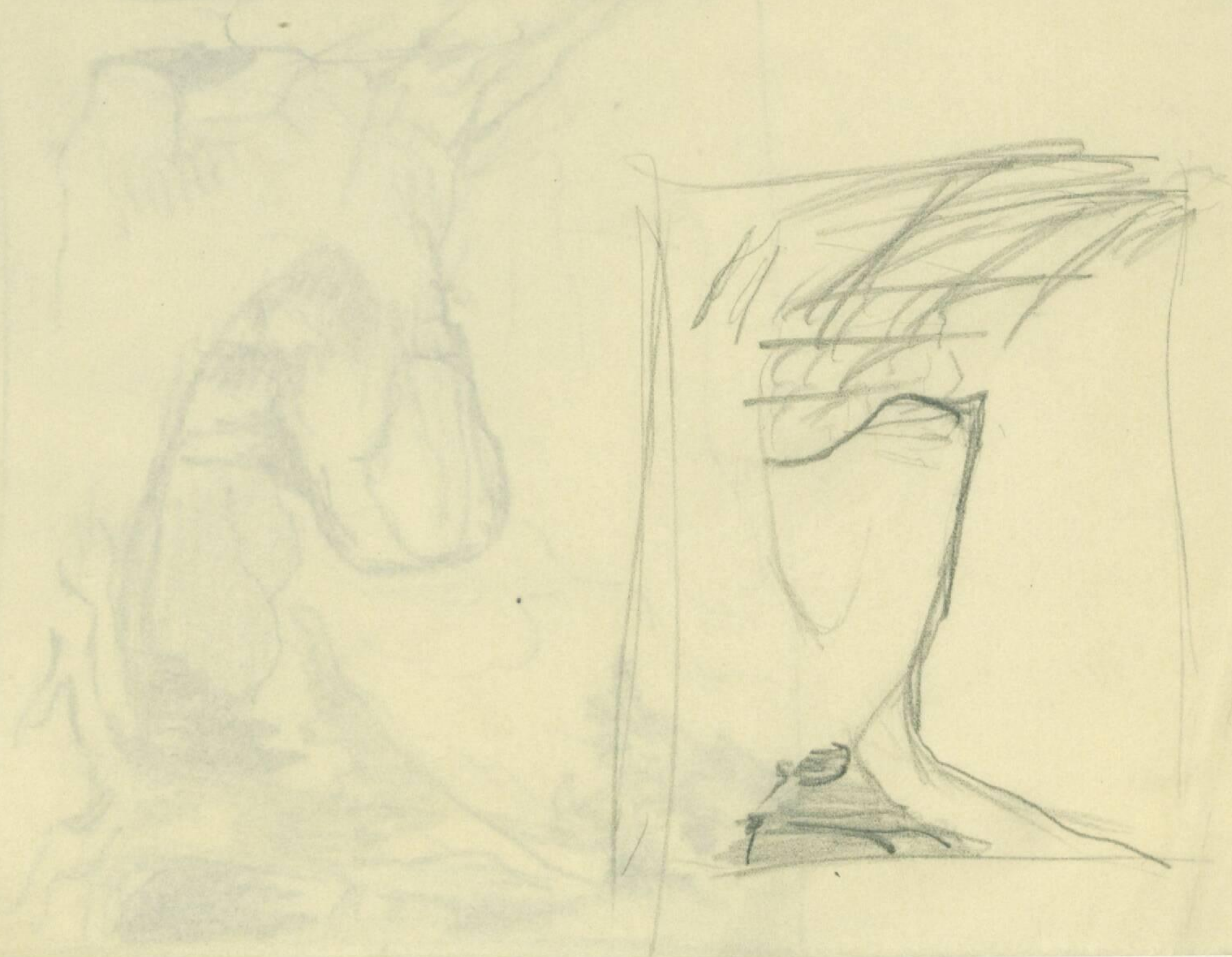




DEB INTENDANT

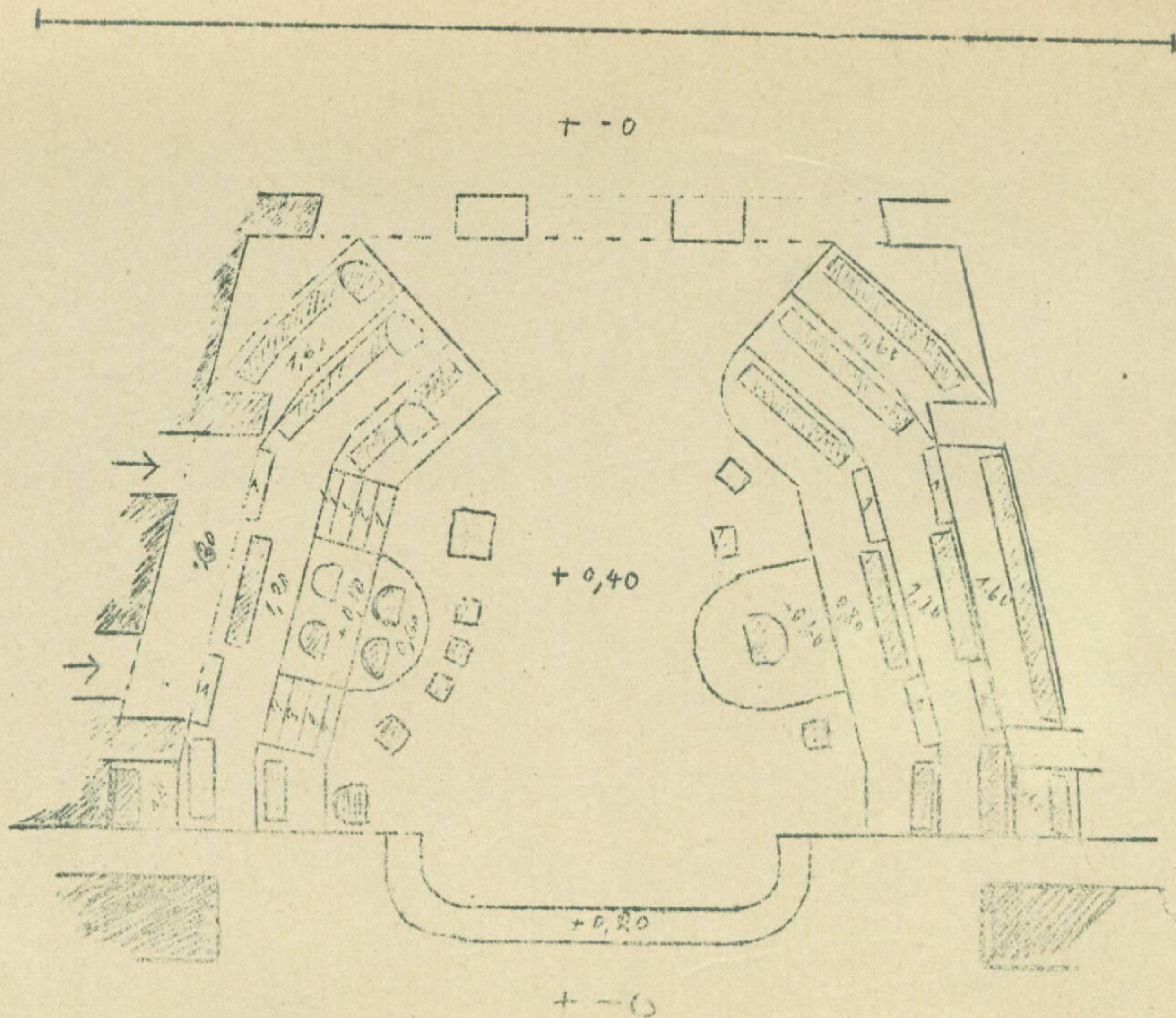
ROYAUME DE SUÈDE
KONIGSBERG PR OBR

OBERINHANS KONIGSBERG PR









BAYERISCHE STAATSTHEATER

STAATSOPER



PRINZREGENTENTHEATER

BLÄTTER DER BAYERISCHEN STAATSOOPER

Staatsintendant: Dr. Georg Hartmann

Spielzeit 1951/52 Jahrgang 4 Heft 10

Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Hermann Frieß

Druck und Verlag: J. Gotteswinter, München 22, Von-der-Tann-Straße 7 — Auflage: 10000
Anzeigen-Verwaltung: Anzeigen-Fackler, München 1, Weinstraße 4, am Rathaus, Fernruf 2 62 21
Klischee: Süddeutsche Klischee-Anstalt, Liebherrstraße 4 Preis 40 Pfg



RICHARD WAGNERS »GLAUBENSBEKENNTNIS«

Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, ingleichen an ihre Jünger und Apostel; ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst; ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verleugnen kann; ich glaube, daß alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde; ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöst werden wird. Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust; ich glaube, daß diese verurteilt sein werden, in Ewigkeit ihre eigene Musik zu hören. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden. Möge mir ein gnädig Los beschieden sein. Amen.

Aus „Ein Ende in Paris“ 1841

GEHEIMNIS DES SCHAFFENS

Kein Stoff kann mich anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich dann daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist. Dazu müssen aber auch allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner Behandlung als nur der musikalischen fähig sind: nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theaterdichter ebensogut zum rezitierenden Drama benutzt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Kontraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben.

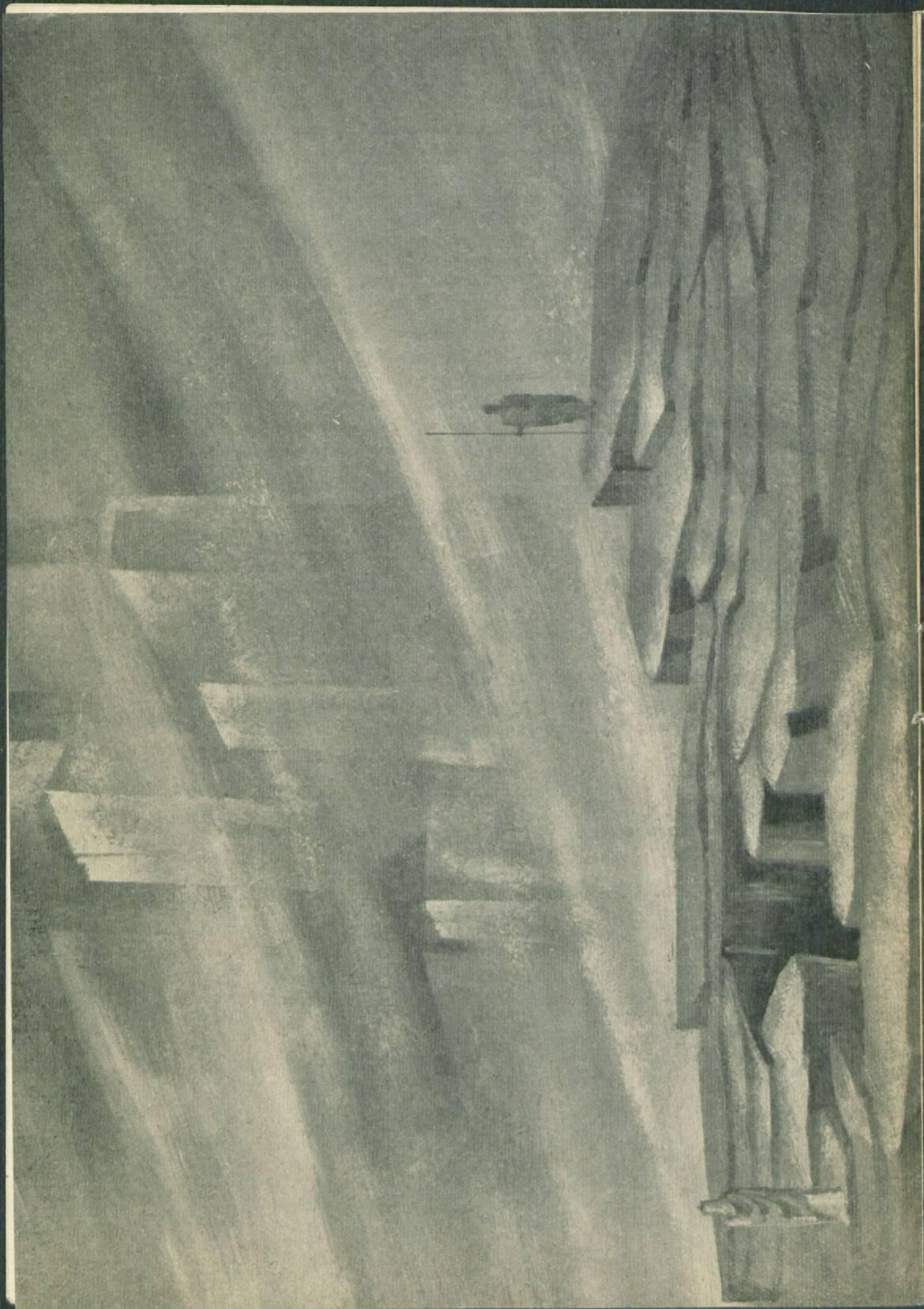
Richard Wagner an Karl Gaillard, 30. Januar 1844

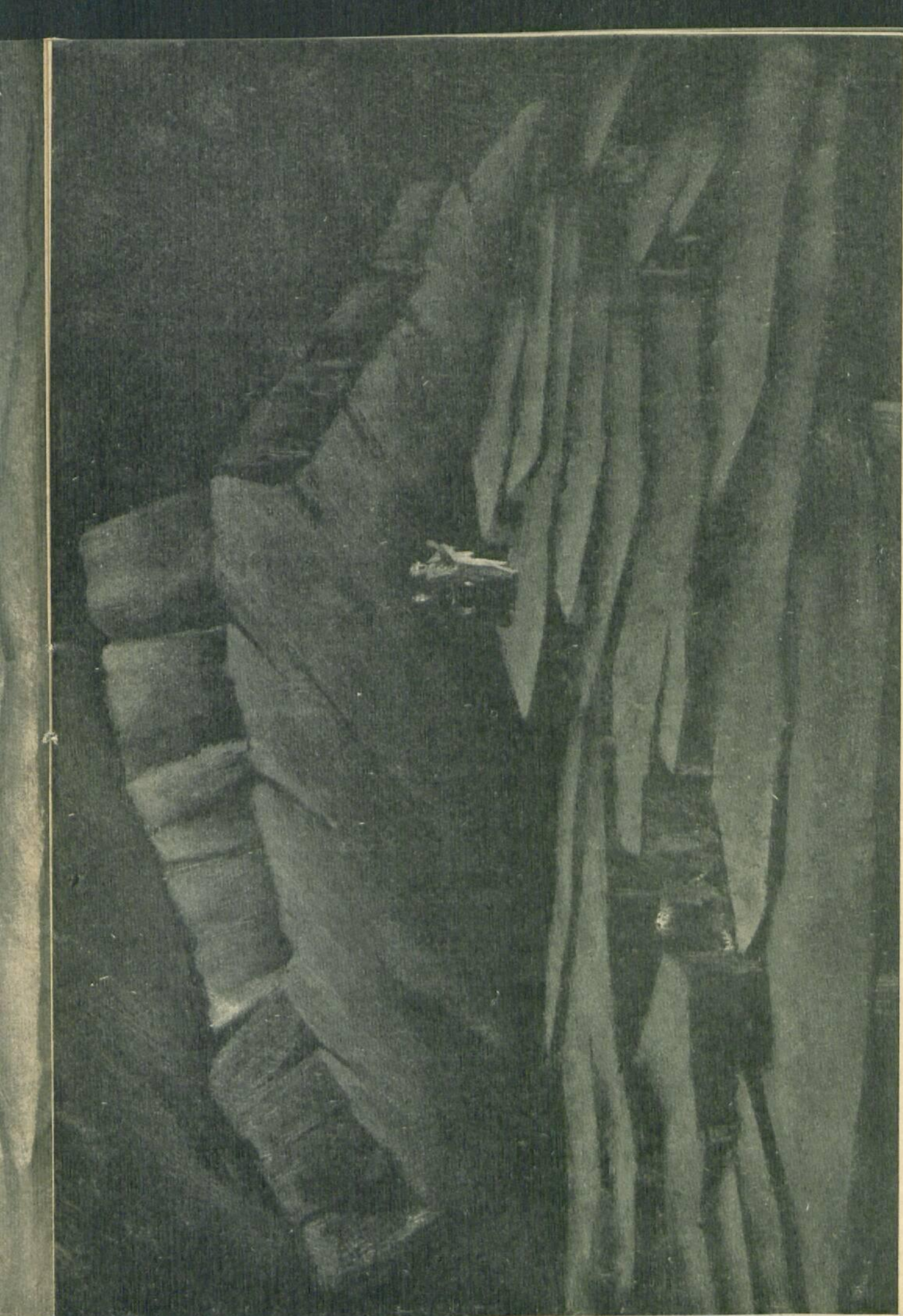
SCHÖPFERISCHE QUALEN

Die Periode vom Sommer vorigen Jahres, wie ihr und Liszt bei mir waret, mit all ihren Folgen und Anregungen, hatte mich doch einmal wieder halb toll gemacht; der Wille zum Leben ward in mir noch einmal ganz wild, ja wilder, als er je gewesen! Ich wollte alles mir Fehlende noch einmal außen suchen; namentlich ehe ich an die grausam große Arbeit der Komposition meiner Nibelungen gehen wollte, war es mir, als müßte ich mich erst noch einmal an der Welt zu sättigen versuchen: ich wollte durchaus genießen . . . Zu jeder Torheit war ich aufgelegt; meine Anregung kannte keine Grenzen. Nun weiß ich nicht, wenn ich auf jene Zeit zurückblicke: soll ich mich beklagen oder soll ich mich schämen? Soviel ist gewiß, daß ich von all diesen wahnsinnigen Versuchen mit instinktiver Gewalt, als zur Erlösung, einzig auf meine Arbeit getrieben wurde. Schon in Spezia hatte ich eine völlige Vision: im Zustand der gräßlichsten Nervenleiden, mit Ekel vor allem, was mein Auge erblickte, streckte ich mich am Tage ein wenig aus, um mit geschlossenem Auge der widerwärtigsten Aufregung zu wehren: als ich für einen Moment in den gewissen Halbschlaf gesunken war, stand plötzlich die Instrumentaleinleitung zum Rheingold, über die ich zuvor noch nie recht enig mit mir werden konnte, mit einer solchen Klarheit und Bestimmtheit vor mir, daß ich plötzlich begriff, was mit mir los sei. Augenblicklich beschloß ich meine Rückreise und das Aufgeben aller Außenwelt. Eine Stunde darauf saß ich im Wagen zur Heimkehr und mit wahnsinniger Eile jagte ich über die Alpen zurück! Nun drängte es mich, sogleich mit meiner Komposition zu beginnen, aber das Rendez-vous mit Liszt war gegeben; es war mir schrecklich, meine Stimmung war wieder wie ein wahnsinniges Fieber; ich weiß nicht, mit welchen Empfindungen ich daran zurückdenken soll. Endlich zurückgekehrt, begann ich meine Arbeit; sie flog mir von der Hand. Eine vollständige Wendung meines Innern erfolgte. Leider waren die Verrücktheiten der letzten Vergangenheit nicht gut zu machen; bei meiner heftigen Arbeitslust wurde ich wiederholt durch die widerwärtigsten Beunruhigungen von außen gestört; Hoffnungen auf schnellere Erfolge in Deutschland gingen nicht in Erfüllung; immer neckte mich die Strafe dafür, daß ich mir in meinen Beziehungen nach außen untreu geworden war. So habe ich denn wieder ein mühseliges, an ekelhaften Leiden reiches Jahr hinter mir; doch hatte ich nun wenigstens etwas erfaßt, das mich aufrecht zu halten im Stande war: meine Arbeit.

So wurde ich denn auch gestern schon mit dem Kompositionsentwurf der Walküre fertig. Das war aber eigentlich doch wieder eine schmerzliche Arbeit: alles Leiden und Wehe der Welt erhält darin seinen stärksten Ausdruck und jede Situation ist fast ein Übermaß an trostloser Erfahrung. Nun denke Dir meine Musik dazu! Es ist wahrlich ein Wunder, wie ich sie zu Ende gebracht habe; ich glaube aber, sie ist sehr schön geworden!

Richard Wagner an Emilie Ritter, 25. Dezember 1854





DAS RHEINGOLD

INSZENIERUNG: HEINZ ARNOLD · BÜHNENBILD: HELMUT JURGENS

DAS RHEINGOLD - DIE WALKÜRE

Vision und Gestalt

von Otto Oster

Anlässlich der Neuinszenierung der „Götterdämmerung“ Richard Wagners hat Dr. Carl S. Benedict (in Heft 4) die Frage beantwortet: „Warum wurde aus ‚Siegfrieds Tod‘ die ‚Götterdämmerung‘?“ Es kam dem Verfasser jener gedanklich sehr konzentrierten Studie darauf an, die Entwicklung des „Ring“-Dramas als eines weitverzweigten, vielschichtigen Stoff-Dramas in das Ideen-Drama eines tragischen Mythos anschaulich zu machen. — Die Neuinszenierungen des „Rheingold“ und der „Walküre“ legen uns eine Betrachtung des Werdens dieser beiden Werke nahe. Für unsere Darstellung gibt es nur eine authentische Optik: die werkbiographische Optik Richard Wagners, der das innere Werden seiner Schöpfungen — ihre Vision und Gestalt — als geistig-künstlerischen Erlebnisausdruck im persönlichen Wort aufgezeichnet hat.

Wir haben uns, um von einer festen Vorstellungslinie auszugehen, daran zu erinnern, daß die ersten, in das Jahr 1848 fallenden Zeichen der „Ring“-Konzeption noch ganz allgemeiner Natur sind. Im Herbst 1848 entwarf Wagner den „vollständigen Mythos von den Nibelungen“. Die Absicht dieses Entwurfs bestand, so berichtet die Autobiographie „Mein Leben“, darin, „die sehr kombinierte, und doch auf ihre Hauptzüge zusammengedrückte Gestalt, zu welcher in mir der eigentliche uralte Nibelungen-Mythos, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Götter-Mythos selbst, sich ausgebildet hatte, zu deutlicher Übersicht aufzuzeichnen“.

★

Am 20. November 1851 erwähnt Wagner zum erstenmal den einleitenden Teil seiner Tetralogie. Er lautete damals noch: „Der Raub des Rheingoldes“. (Erst ein Jahr später ist von dem „Vorabend: Das Rheingold“ die Rede.) Nach einem kurzen Überblick über den Inhalt des „großen Vorspiels“ bezeichnet Wagner in dem an Franz Liszt gerichteten Brief den dramaturgischen Gewinn der „Rheingold“-Szenen: „Bei der hierdurch ermöglichten Deutlichkeit der Darstellung gewinne ich nun — indem zugleich alles, jetzt so breite, Erzählungsartige vollständig hinwegfällt, oder doch zu ganz bündigen Momenten zusammengedrängt wird — hinreichenden Raum, um die Fülle der Beziehungen auf das Ergreifendste zu steigern . . .“

Um die gleiche Zeit wird die Dichtung dieses „vollständigen, ziemlich handlungsreichen Dramas“ beendet.

Ende Oktober 1853 empfängt Liszt einen Brief, in dem das andeutungsvolle Wort steht: „Heute floß mir das Rheingold bereits durch die Adern . . .“ Kurz darauf fängt die visionäre, vorauswirkende Bewegung an, künstlerische Gestalt zu werden: Am 1. November beginnt Wagner die Komposition. Eine schwellende Zuversicht und eine mächtig strömende Gewalt, die etwas Gewaltsames einschließt, treibt die Arbeit voran. Als Wagner am 15. Januar 1854 dem Freunde den tags zuvor erreichten Abschluß der Partitur mitteilt, fügt er hinzu: „Mit welchem —

Glauben, mit welcher Freude ging ich an die Musik! Mit wahrer Verzweiflungswuth habe ich endlich fortgefahren und geendet . . . Glaub' mir, so ist noch nicht componirt worden: ich denke mir, meine Musik ist furchtbar; es ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hoheiten!" An einer anderen Stelle bemerkt Wagner über die „Rheingold“-Musik: „Mit dem ‚Rheingold‘ beschrift ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten.“ Die Musik zum „Ring des Nibelungen“ wird mit einem der elementarsten „Natur-Motive“ eingeleitet, die je ein Komponist erfand. Gemeint ist das Es-dur-Vorspiel zum „Rheingold“. Für das Werden der künstlerischen Gestalt aus der Vision gibt es kaum ein trefflicheres Beispiel als die magische Heraufkunft dieser Musik. Wagner selbst bezeugt das Exemplarische dieses Falles in seinem dokumentarischen Lebensbericht. Im September 1853 unternahm er eine Reise nach Italien. Von ausgedehnten Wanderungen in der Hügellandschaft um Spezia eines Nachmittags heimgekehrt, streckte sich der völlig Erschöpfte schlafsuchend auf einem Ruhebett aus. Doch der erhoffte Schlaf trat nicht ein —: „dafür versank ich in eine Art somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurirter Brechung dahin wogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. . . . Sogleich erkannte ich, daß das Orchester-Vorspiel zum ‚Rheingold‘, wie ich es in mir herum trug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war . . .“ Die Rückkehr an seine Arbeitsstätte ward beschlossene Sache, um „die Komposition meines großen Gedichts zu beginnen“.

★

Wir wissen, daß das „große Gedicht“ des „Ringes“ eine vom Ende zum Anfang gerichtete Entwicklung nahm. Dementsprechend war die Dichtung der „Walküre“ schon vor dem „Rheingold“ entstanden. Am 16. Juni 1852 ruft Wagner in einem Brief an Liszt aus: „Meine Walküre fällt furchtbar schön aus!“ Und dem frühvollendeten, allzu früh gestorbenen Gefährten Theodor Uhlig schreibt er: „Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der Großartigkeit und Schönheit meines Stoffes: meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendeten Ausdruck gefunden.“ Am 3. Oktober 1855 geht die Partitur der beiden ersten Akte der „Walküre“ an Liszt ab. Der Brief, der die Sendung anzeigt, enthält überaus wesentliche Bemerkungen zu dem „inhaltsschweren“ II. Akt, um den Wagner sich „besorgt“ zeigt. Denn: „er enthält zwei so wichtige und starke Katastrophen, daß dieser Inhalt eigentlich für zwei Acte genug wäre; doch sind beide so von einander abhängig, und die eine zieht die andere so unmittelbar nach sich, daß hier ein Auseinanderhalten ganz unmöglich war.“ Wagner ist überzeugt, daß dieser Akt, „wenn jede Intention vollkommen verstanden wird, eine Erschütterung hervorbringen muß, der nichts Dagewesenes gleicht“. Die lebhaftesten Bedenken hegt er „vor der großen Scene Wodans, und namentlich vor seiner Schicksals-Enthüllung gegen

Brünnhilde“. Nach genauer Überprüfung kommt er zu dem Schluß: „Für den Gang des ganzen großen viertheiligen Dramas ist es die wichtigste Scene . . .“ Ende März 1856 schickt Wagner dem Freunde in Weimar auch die Originalpartitur des letzten Aktes dieses Werkes —: „des *tragischsten*, welches ich je concipirt“. Aus der verschwebenden Leidenschaft der Gestalt gewordenen Gesichte spricht ihren Schöpfer diese Gewißheit an: „Er ist gerathen; wahrscheinlich das Beste, was ich noch geschrieben. Ein furchtbarer Sturm — der Elemente und der Herzen — der sich allmählig bis zum Wunderschlaf Brünnhildes besänftigt.“

★

Ehe Richard Wagner daranging, den musikalischen Bau seines „Bühnenfestspiels“ zu vollenden, war ihm noch eine andere Schöpfungsaufgabe gesetzt: die künstlerische Verwirklichung zweier gegenweltlichen Visionen —: die romantische Transzendenz in „Tristan und Isolde“ und das Hohelied des deutschen Kunstgeistes in den „Meistersingern von Nürnberg“.

DIE KEIMZELLE, AUS DER DAS GEWALTIGE WERK ERWUCHS

„Das Rheingold“ (Vorspiel)

I. Die drei Rheintöchter. Wodan (badend) — W. weiß um des goldes beschaffenheit. (Fricka ist der Rheintöchter muhme.)
Alberich aus der tiefe. Er wirbt nach einander um alle drei frauen und wird abgewiesen. Das Gold erglänzt. „wie das zu gewinnen?“ „Wer der liebe entsagt“.
— Alberich raubt das gold. — Nacht.

II. Wodan. Fricka. Riesen (Windfahrer und Reiffrost) haben die burg gebaut. Sie begehren Freia: — endlich begnügen sie sich mit so viel Gold als Freia (die sie als geißel behalten) messe. Entführung des Nibelungenhortes beschlossen.

III. Alberich als Nibelungenherr. Mime hat ihm soeben die tarnkappe schmieden müssen. Er setzt sie auf und verschwindet sogleich: von weither hört man ihn dann schelten und antreiben: von allen seiten schaffen die Nibelungen den hort herbei. — Wodan und Loke (?) besuchen Alberich. Dieser prahlt mit dem hort und seiner macht: L. beredet ihn, auch die macht des tarnhelm's zu zeigen: A. verwandelt sich in eine kröte; L. fängt ihn so, und entreißt ihm den tarnhelm; Alberich in seiner natürlichen gestalt als gefangener durch die klüfte nach den felshöhen geschleppt. Er zahlt zur lösung den hort und endlich auch den ring — den er verflucht. — Die Riesen erhalten den hort, und auch den ring — den Wod. erst behalten wollte, den er, gewarnt, endlich aber auch giebt, wogegen Freia ausgeliefert wird. Um den ring entsteht sogleich streit: der eine der Riesenbrüder erschlägt den andren. Wodan: „gedenkt Alberich's fluches. —

Erste Prosaskizze zu „Rheingold“
niedergeschrieben zwischen 3. und 11. November 1851

(Aus Richard Wagner „Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung“,
herausgegeben von Otto Strobel, Verlag F. Bruckmann, München)

MÄRCHEN- UND SAGENZÜGE IM »RHEINGOLD«

von Dr. Carl Siegmund Benedict

Wenn man in Wagners „Nibelungenring“ eine Reihe von Märchenmotiven feststellen kann, so heißt das nicht, daß Wagner durch solche Motive zu seiner Dichtung angeregt worden sei oder daß er bewußt aus dem deutschen Märchenschatz geschöpft habe, vielmehr erweist es die „Urverwandtschaft“ des aus der Fülle seiner Phantasie schaffenden Genius mit dem Volke, das ebenfalls aus einer „genialen“ Phantasie heraus seine Märchen gedichtet hat. Es ist bezeichnend, daß Wagner selbst ganz erstaunt, ja erschrocken war, als er bemerkte, daß sein „Siegfried“ kein anderer sei als „der Knabe, der auszog, das Fürchten zu lernen“. Er hatte eben nicht absichtlich dieses Kindermärchen als geeigneten Stoff in sein Drama verwoben. Da er mit seinem „Siegfried“ den von aller Konvention gelösten, „wahren Menschen in der Fülle unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit“ darstellen wollte, ergab sich das Märchenhafte dieser Gestalt von selber.

Ebenso kann man in der Geschichte der schlummernden und erweckten Walküre das Dornröschen-Märchen wiedererkennen und Siegfried als den Märchenprinzen, der, statt der Rosenhecke, den Flammenwall der Waberlohe durchbricht und das Dornröschen, in diesem Fall die in Schlaf versenkte Brünnhilde, wachküßt. Märchen und Mythos scheinen da aus derselben Quelle zu fließen.

Dasselbe ist auch bei den „Wasserminnen“ der Fall, die gleichermaßen dem Märchen und der Sage angehören. Im „Rheingold“ sind die Nixen, die das Gold bewachen und ihr Spiel mit dem lüsternen Zwerg treiben, Wagners eigene Erfindung; wenn sie aber später, in der „Götterdämmerung“, Siegfried vor dem drohenden Untergang warnen, so haben wir ein bekanntes Motiv der Volkssage vor uns. Im mittelalterlichen Nibelungenlied sind es die Donaunixen, die Gunthers Mannen vor dem Zug ins Hunnenland warnen.

Schon Hans v. Wolzogen, der gründlichste Wagner-Kenner und einstige Herausgeber der „Bayreuther Blätter“, macht darauf aufmerksam, daß das ganze „Rheingold“, dessen Handlung sich ja nur unter Göttern und Naturgeistern abspielt, einen Märchencharakter aufweist. Als Einzelheit wäre herauszuheben, daß man sich, wenn Wotan mit Loges Hilfe dem Zwerg Alberich den Ring entreißt, unwillkürlich an das Märchen vom „gestiefelten Kater“ erinnert. Wie der Zauberer auf des Katers Wunsch sich zuerst in einen Elefanten und zuletzt in eine Maus verwandelt und dabei gefressen wird, so überlistet Loge Alberich zur Verwandlung in Riesenwurm und Kröte.

Anregungen boten ferner zwei Edda-Sagen, die Geschichte vom Riesenbaumeister, der den Göttern eine Burg baute und dafür Freia als Lohn verlangte, durch Lokis List aber um diesen Lohn geprellt wird, und die Geschichte vom Hort des Zwerges Andwari, dessen Gold die Götter an sich reißen, um damit einen begangenen Totschlag zu sühnen, wobei der Zwerg seinen Ring verflucht. Wagner hat die beiden, voneinander unabhängigen Sagen miteinander verschmolzen. Im „Rheingold“ werden die Riesen mit Hort und Ring entlohnt, damit sie dafür auf Freia verzichten. Lokis List, die aus der Verlegenheit der Götter einen Ausweg findet, bringt auch in jenen beiden Sagen die Lösung.

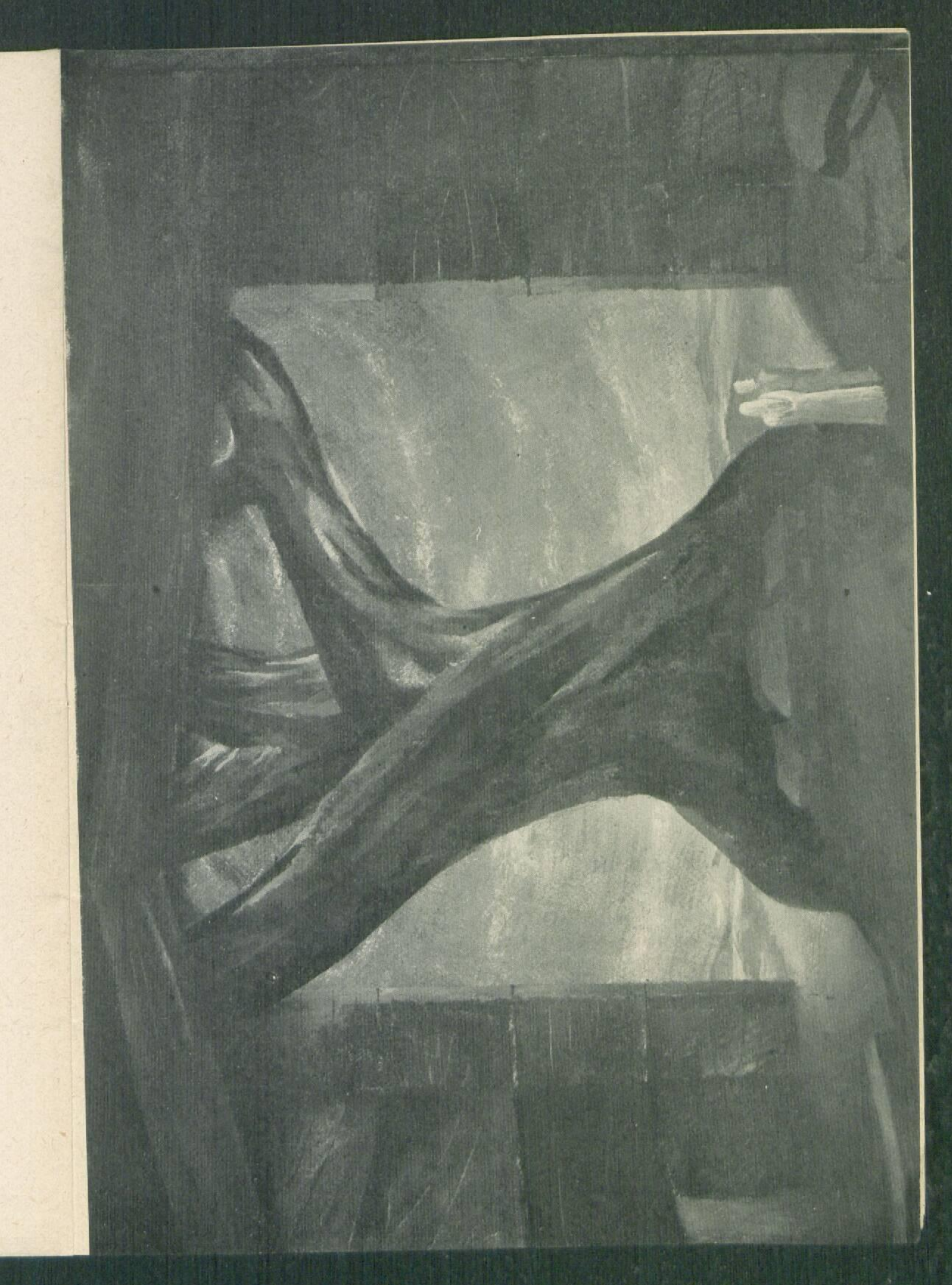
Wagners eigene Erfindung ist der Raub des Rheingoldes aus der Tiefe des Wassers. Die alte Sage weiß wohl davon, daß der Nibelunge Hort schließlich im Rhein versenkt wird. Die nordischen Skalden nennen das Gold mit poetischen Namen: Flamme der Flut, Strahl der Tiefe, Wogenglanz. Hieraus bildete Wagner seine Rheingoldsage, wie die Rheintöchter ihres Vaters Gold behüten und wie Alberich dieses Gold entführt und den Ring schmiedet. Seine Liebesentsagung ist nach Wagners eigenen Worten „das gestaltende Motiv bis zu Siegfrieds Tod mit einer Fülle von Folgen“.

Unter den Riesen stellt sich die Volkssage ungeschlachte, große, unbändig wilde und starke Gesellen vor. Sie sind gutmütig und treu und lassen sich daher leicht überlisten; aber es gibt auch böartige und gewalttätige Riesen. Der gute Fasolt mit seiner schlichten Einfalt und der böse Fafner mit seiner schlaun Hinterlist verkörpern vortrefflich diese zwei Seiten der Riesenart. Auch die Zwerge sind zweiseitig, bald gutmütig und einfältig, bald tückisch und boshaft. Dasselbe Widerspiel wie in Fasolt und Fafner begegnet uns bei Mime und Alberich. Mime ist im „Rheingold“ noch täppisch und harmlos; erst Alberichs Zwang und die Goldgier verwandeln ihn in einen hinterlistigen Schleicher und sogar einen Mordgesellen, wie wir ihn im „Siegfried“ sehen. Alberich als Nibelungenherrscher mit Geißel und Tarnhelm ist dem Nibelungenlied entnommen; sein Verwandtschaftsverhältnis zu Mime ist Wagners Erfindung.

„Gebt mir Märchen und Rittergeschichten“, hatte Schiller noch auf seinem Sterbelager ausgerufen, „darin liegt doch der Grund zu aller Poesie“. Wagners „Rheingold“ mit seiner reichen, dem Geist der Volkssage verwandten Poesie kann uns das Schiller-Wort bestätigen.

DIE WALKÜRE

INSZENIERUNG: HEINZ ARNOLD · BÜHNENBILD: HELMUT JÜRGENS





Zeichnung Johann Heinrich Füssli (1742—1825)
Odin zu Pferd und Walküren, einen toten Helden betrauernd

Angeregt durch Thomas Grays Poem Odin schuf während seines Aufenthalts in Rom etwa um 1770 der geniale Schweizer Maler dieses Blatt, und damit fast hundert Jahre vor Richard Wagner wohl die erste graphische Gestaltung des Themas in der bildenden Kunst.
(Chicago: Art Institut)

1947 — 1952 AUFBAU EINES SPIELPLANS

unter der Intendanz von Staatsintendant Dr. Georg Hartmann

1947/48

11. 10. 47 **KATJA KABANOWA** von JANACEK EA
M. L.: Hans-Georg Ratjen, I.: Max Hofmüller
6. 11. 47 **TRISTAN UND ISOLDE** von WAGNER NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
26. 11. 47 **BALLETTABEND: DAPHNIS UND CHLOE** von RAVEL EA
M. L.: Hans-Georg Ratjen
- DER DREISPITZ** von DE FALLA NI
M. L.: Kurt Eichhorn
- DER FEUERVOGEL** von STRAWINSKY EA
M. L.: Kurt Eichhorn
Ch.: Marcel Luitpart
6. 1. 48 **DIE MACHT DES SCHICKSALS** von VERDI NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
22. 1. 48 **GIANNI SCHICCHI** von PUCCINI NI
M. L.: Kurt Eichhorn, I.: Max Hofmüller
13. 3. 48 **MATHIS DER MALER** von HINDEMITH EA
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
15. 4. 48 **DIE KLUGE** von ORFF EA
M. L.: Ferdinand Leitner, I.: Günther Rennert
6. 6. 48 **ABRAXAS**, ein Faust-Ballett von WERNER EGK UA
M. L.: Werner Egk, Ch.: Marcel Luitpart
20. 6. 48 **DER BAJAZZO** von LEONCAVALLO NI
M. L.: Hans-Georg Ratjen, I.: Max Hofmüller

1948/49

4. 9. 48 **SALOME** von RICHARD STRAUSS NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
13. 9. 48 **CAVALLERIA RUSTICANA** von LEONCAVALLO NI
M. L.: Kurt Eichhorn, I.: Max Hofmüller
21. 10. 48 **AIDA** von VERDI NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
5. 11. 48 **DIE PUPPENFEE** von BAYER NI
M. L.: Otto Wirthensohn, Ch.: Rudolf Kölling
18. 11. 48 **DIE BOHÈME** von PUCCINI NI
M. L.: Kurt Eichhorn, I.: Siegfried Tittert

UA = Uraufführung; EA = Erstaufführung; NI = Neuinszenierung; M. L. = Musikalische Leitung;
I. = Inszenierung; Ch. = Choreographie.

24. 11. 48 **DER MANTEL** von PUCCINI NI
M. L.: Kurt Eichhorn, I.: Peter Hamel
2. 1. 49 **LOHENGRIN** von WAGNER NI
M. L.: Hans-Georg Ratjen, I.: Max Hofmüller
26. 2. 49 **DON GIOVANNI** von MOZART NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
3. 4. 49 **PALESTRINA** von PFITZNER NI
M. L.: Robert Heger, I.: Heinz Arnold
30. 4. 49 **RASKOLNIKOFF** von SUTERMEISTER deutsche EA
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
11. 6. 49 **DER ROSENKAVALIER** von STRAUSS NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
2. 7. 49 **DIDO UND AENEAS** von PURCELL; Fränkische Festwoche
in Bayreuth
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
3. 7. 49 **TANZABEND: DIE ROSENKÖNIGIN** von RAMEAU —
DON JUAN von GLUCK
Fränkische Festwoche im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth
M. L.: Hans-Georg Ratjen, Ch.: Rudolf Kölling
26. 7. 49 **DER TROUBADOUR** von VERDI NI
M. L.: Kurt Eichhorn, I.: Robert Michal

1949/50

17. 9. 49 **BALLETTABEND: ORPHEUS** von STRAWINSKY
M. L. Georg Solti deutsche UA
- LE SACRE DU PRINTEMPS** von STRAWINSKY EA
M. L. Georg Solti
- SCHEHEREZADE** von RIMSKY-KORSSAKOW NI
M. L.: Walter Knör, Gesamt-Ch.: Rudolf Kölling
28. 10. 49 **TOBIAS WUNDERLICH** von HAAS EA
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
10. 12. 49 **DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG** von WAGNER
M. L.: Eugen Jochum, I.: Heinz Arnold NI
17. 12. 49 **HÄNSEL UND GRETEL** von HUMPERDINCK NI
M. L.: Otto Wirthensohn, I.: Siegfried Tittert
31. 1. 50 **BORIS GODUNOFF** von MUSSORGSKY NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
14. 3. 50 **ZAR UND ZIMMERMANN** von LORTZING NI
M. L.: Kurt Eichhorn, I.: Peter Hamel
9. 4. 50 **RIGOLETTO** von VERDI NI
M. L.: Georg Solti, I.: Arnulf Schröder

29. 5. 50 **TANNHÄUSER** von WAGNER NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
3. 6. 50 **DER TOR UND DIE WELT**, UA
Tanzspiel von MARIA v. KULMER und RUDOLF KÖLLING
Musikalische Bearbeitung: Sigismund Mayr
Fränkische Festwoche in Bayreuth
M. L.: Hans-Georg Ratjen, Ch.: Rudolf Kölling
22. 7. 50 **DAPHNE** von STRAUSS NI
M. L.: Eugen Jochum, I.: Georg Hartmann

1950/51

22. 10. 50 **DER FLIEGENDE HOLLÄNDER** von WAGNER NI
M. L.: Georg Solti, I.: Georg Hartmann
19. 11. 50 **BALLETTABEND:**
SCHWANENSEE von TSCHAIKOWSKY EA
HAMLET von BLACHER UA
DER 13. JULI von OFFENBACH UA
M. L.: Robert Heger, Ch.: Victor Gsovsky
25. 12. 50 **EIN MASKENBALL** von VERDI NI
M. L.: Eugen Jochum, I.: Georg Hartmann
10. 1. 51 **ANTIGONAE** von ORFF EA
M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold
13. 2. 51 **SIEGFRIED** von WAGNER NI
M. L.: Hans Knappertsbusch, I.: Heinz Arnold
6. 3. 51 **DES SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS JUGEND**
von K. A. HARTMANN EA
im Theater am Brunnenhof
M. L.: Robert Heger, I.: Hannes Küpper
1. 4. 51 **COSI FAN TUTTE** von MOZART NI
M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold
28. 4. 51 **BALLETTABEND: LA SYLPHIDE**
von SCHNEITZHOEFFER NI
KAIN INNOCENTIUS von LOEPER UA
M. L.: Sigismund Mayr, Ch.: Victor Gsovsky
27. 5. 51 **HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN** von OFFENBACH NI
M. L.: Robert Heger, I.: Georg Hartmann
22. 6. 51 **ARIADNE AUF NAXOS** von STRAUSS NI
M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold

24. 6. 51 **BALLETTABEND: CASTOR UND POLLUX** von RAMEAU
EINE KLEINE NACHTMUSIK von MOZART
PAS DE DEUX von AUBER — **COUPERIN-SUITE**
 Fränkische Festwoche in Bayreuth
 M. L.: Sigismund Mayr, Ch.: Victor Gsovsky
- 1951/52**
14. 10. 51 **DON CARLOS** von VERDI NI
 M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold
24. 11. 51 **DER RAUB DER LUKREZIA** von BRITTEN EA
 im Theater am Brunnenhof
 M. L.: Robert Heger, I.: Friedrich Schramm
27. 11. 51 **CINDERELLA** (Aschenbrödel) EA
 Märchenballett von PROKOFIEFF
 M. L.: Kurt Eichhorn, Ch.: Victor Gsovsky
12. 12. 51 **GÖTTERDÄMMERUNG** von WAGNER NI
 M. L.: Hans Knappertsbusch, I.: Heinz Arnold
15. 1. 52 **ELEKTRA** von STRAUSS NI
 M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold
7. 2. 52 **DIE JOSEPHSLEGENDE** von STRAUSS NI
 anlässlich Gastspiel in Rom
 M. L.: Robert Heger, Ch.: Victor Gsovsky
15. 3. 52 **PEER GYNT** von EGK EA
 M. L.: Werner Egk, I.: Heinz Arnold
27. 3. 52 **WEG ZUM LICHT** (Chemin de lumière) von AURIC UA
 M. L.: Kurt Eichhorn, Ch.: Victor Gsovsky
 Ges.-Regie: A. M. Cassandre
4. 5. 52 **DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL** von MOZART NI
 M. L.: Eugen Jochum, I.: Heinz Arnold
22. 5. 52 **DAS RHEINGOLD** von WAGNER NI
 M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold
28. 5. 52 **BALLETTABEND: TÄNZE AUS HÖFISCHER ZEIT:**
 Jupiter-Symphonie von Mozart — Ballet-Suite von Lully —
 Pas de deux von Mozart — Türkische Suite von Michael Haydn
 Fränkische Festwoche in Bayreuth
 M. L.: Erich Bohner, Gesamt-Ch.: Victor Gsovsky
8. 6. 52 **DIE WALKÜRE** von WAGNER NI
 M. L.: Georg Solti, I.: Heinz Arnold
22. 7. 52 **BALLETTABEND: PAS DE COEUR** von G. von EINEM UA
PAS D'ACTION von H. W. HENZE UA
 M. L.: Kurt Eichhorn, Ch.: Victor Gsovsky

Schöne Ferienreisen

Abfahrt jeden Samstag

9 Tage an die Adria . . . DM 149.—

9 Tage an die ital. Riviera DM 179.—

einschl. Bahn und Vollpension

5-Länderfahrt im Autobus

10-Tagereise DM 298.—

Lugano - Avignon - Marseille - Nizza

Monte Carlo - Mailand - Verona

Gardasee - Tirol

Prospekt und Anmeldung:

Kulturreisedienst J. BAUMANN Goethestr. 24

Telefon 51802

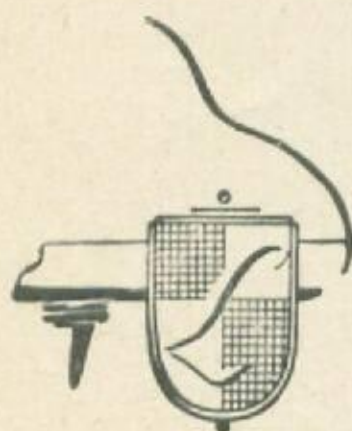
Viele weitere schöne Reisen!

Nach dem Theater in den

Katskeller

Pächter A. Schmutzer

Die historische Gaststätte Münchens bietet Ihnen eine besondere Leistung in Küche und Keller Telefon 26474



Pianohaus LANG

KAUFINGERSTR. 28/I • TELEFON 2 68 60

Das bedeutendste Pianohaus Deutschlands

Vertretung von:

Bechstein • Berdux • Blüthner • Förster • Grottrian-Steinweg • Manthey Klaviano
Sauter • Schimmel • Steingräber • Steinway & Sons u. a.

Einführungszyklus

8 Abende

„Der Ring des Nibelungen“

Georg v. Loeben

mit Musikbeispielen

Ab 20. Juni, 20 Uhr, jeden Freitag auch für Nicht-
mitglieder

Theatergemeinde e.V. München, Neuer Saal, Goethestr. 24

E. Val-Eckhardt

LEINEN- UND WOLLE-SPEZIALHAUS

Hackenstr. 5-7 • München 2 • Fernspr. 2 67 21

Büromaschinen Büromöbel



Lindwurmstr. 1 • Ecke Sendlingertorplatz
Fernspr. Sammel-Nr. 54 1 65

PIANOHAUS Carl Hirsch

Piano, Flügel, Harmonium

Stimmungen, Reparaturen, Vermietungen

MÜNCHEN, am Sendlinger-Tor-Pl., Tel. 5 39 29



TRINK *Coca-Cola* EISKALT

SCHUTZMARKE

Siemens-Schuckert-Werke
Dir. Fr. Bunzl-Gecman
Erlangen

Seit der ersten Anwendung der elektrischen Beleuchtung im Theater sind wir bemüht, die Elektrotechnik für die Zwecke des Theaters dienstbar zu machen. Auf diesem Gebiet ist uns die „Bühnentechnische Rundschau“ von ihrem erstmaligen Erscheinen bis zum heutigen Tag ein wertvoller Helfer gewesen. Sie ist das Forum, auf welchem die bühnentechnischen Fragen behandelt und diskutiert werden. Hier werden auch die technischen Probleme aufgeworfen, die der Industrie von seiten des Theaters gestellt werden und ihre Lösungen bekanntgegeben. Die BTR gibt aber nicht nur ein interessantes Bild über die Entwicklung der Theatertechnik in den letzten 50 Jahren, sondern ist auch ein Abbild des Wandels der die Technik beeinflussenden künstlerischen Auffassung. So berühren sich in der BTR Kunst und Technik und geben die Impulse für die kulturelle Sendung dieser wertvollen Zeitschrift, die an dem hohen Stand der deutschen Bühnentechnik einen nicht zu übersehenden Anteil hat.

Maschinen-Fabrik Wiesbaden A.G.

Direktor Hanns Baur

Wenn die BTR in diesen Wochen darauf hinweisen kann, daß vor 50 Jahren das erste Heft erschienen ist, kann man mit gutem Recht von einem Jubiläum sprechen. Hat doch die BTR in dieser langen an mancherlei Fahrnissen wahrlich nicht mangelnden Zeit stets dem sich von Beginn an gesteckten Ziel mit Erfolg gedient. Alle Bezieher und Leser, gleich ob Künstler oder Techniker des Theaters, werden den außerordentlichen Wert der auf diesem Gebiet einmaligen Zeitschrift schätzen. Dafür legt die Verbreitung in der ganzen Welt ein beredtes Zeugnis ab.

Unsere Gesellschaft, das älteste Unternehmen des Theaterbaues, hat vom ersten Tag des Erscheinens an und in nicht minderem Maß seit deren Wiedererscheinen nach dem letzten Krieg der Entwicklung der BTR besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Damit wurde auch die Tradition als ständiger Bezieher dieser Zeitschrift seit 50 Jahren fortgesetzt. Die BTR hat sich nicht zuletzt als solides Mittel der Werbung erwiesen. Einen großen Teil unseres Erfolges — als Lieferant von maschinellen bühnentechnischen Einrichtungen in vielen Ländern der Welt — verdanken wir dem hohen Niveau der BTR. Wir wünschen ihr viele weitere erfolgreiche Jahre.

HAUS DER TECHNIK EV., ESSEN, HOLLESTRASSE 1a • (Außeninstitut der Rhein.-Westf. Technischen Hochschule Aachen)

Donnerstag, 12. Dezember 1957—14.30 s. t.

im Hörsaal B, Hollestraße 1a

7. VORTRAGSREIHE „THEATERTECHNIK“

Begrüßung und Einführung: Intendant Dr. Bauer (Städt. Bühnen Essen)

Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dipl.-Ing. W. Unruh (Berlin-Charlottenburg)

Referate:

Tendenzen der Bühnenbildtechnik

(Die Entwicklung des modernen Bühnenbildes und die sich daraus für die Theatertechnik ergebenden Folgerungen)
Walter Immendorf, Techn. Dir. der Städt. Oper, Berlin-Charlottenburg

Theaterbau und Theaterbetrieb, vom Standpunkt des Arztes aus gesehen

Dr. med. Harald Kunze, Berlin-Charlottenburg, Osram-Werke

Kulturhäuser und Mehrzweckhallen — Stiefkinder der Theatertechnik

(Richtlinien für technische Einrichtung und Bau)

Architekt BDA Dipl.-Ing. Hans Wolfram Theil, Stuttgart O

Diskussion

Das ausführliche Programm ist in der Geschäftsstelle Haus der Technik, Essen, Hollestraße 1a, Postfach 668, FS 085 7669, erhältlich.

FACHNORMENAUSSCHUSS THEATERTECHNIK IM DNA

Am Donnerstag, 12. Dezember 1957, vorm. 9.30 s.t. findet im Haus der Technik, Essen, Hollestraße 1a, eine Arbeitssitzung des FNA statt, zu der Mitarbeiter und Interessenten hierdurch freundlichst eingeladen werden.

W. Unruh, Vors.

„DEUTSCHE THEATERTECHNISCHE GESELLSCHAFT“

Zur Beratung über die Gründung einer „Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft“ findet am **Donnerstag, dem 12. Dezember 1957, vorm. 11.30 Uhr** im Haus der Technik, Essen, Hollestraße 1a, eine Versammlung statt, zu der ich hierdurch den vorbereitenden Ausschuß und Interessenten des Fachgebietes, Bühnentechniker und in der Theaterindustrie tätige Fachleute, einlade.

Die „Deutsche Theatertechnische Gesellschaft“ wird die Aufgabe haben, die Theatertechnik im weitesten Sinne praktisch und wissenschaftlich zu fördern. In der für 12. Dezember 1957 einberufenen Versammlung sollen Aufbau und Arbeitsprogramm des DThG besprochen werden.

W. Unruh

Dr. INGVELDE MÜLLER:

„DER RING DES NIBELUNGEN“ IN BAYREUTH

Wandlungen der Szene von 1951 bis 1957

„Diese Szene ist längst gestorben. Im nächsten Jahr werde ich sie ganz anders machen.“ Das ist eine Antwort *Wieland Wagners*, als wir von der starren und düsteren Gibichungen-Halle im ersten Aufzug der „Götterdämmerung“ sprechen. Dahinter steht das Wissen: Es gibt keine endgültige Lösung, kein ein für allemal feststehendes Modell der Inszenierung von Richard Wagners gewaltiger Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“.

In sieben Bayreuther Festspielen seit 1951 hat *Wieland Wagner* sieben Abwandlungen von seiner einmaligen Grundkonzeption des zehnkünftigen mythischen Wort-Ton-Dramas geschaffen. Und immer wieder ist er bereit zu variieren, radikal oder behutsam, eine ganze Szene oder ein Detail zu ändern. Ein Rückblick auf die Entwicklung der szenischen Gestalt des „Ringes“ im neuen Bayreuth führt uns in die Werkstatt und kann uns einen Eindruck von der dortigen Arbeitsweise vermitteln.

Eins stimmt ganz gewiß nicht, daß Bayreuth jetzt „klein beigibt“. Auch ist es ein Irrtum anzunehmen, der ältere Wagner-Enkel habe seine Bühnenbilder im letzten Sommer vergegenständlicht mit Rücksicht auf „höhere Stellen“ oder gar auf altmodisch verständnislose Pilgerer zum „Grünen Hügel“, die es nicht mehr gibt, zumal sich das Publikum der fränkischen Festspielstadt in sieben Jahren kräftig verjüngt hat. Nein, der Regisseur experimentiert nur. Da wird einmal dem Auge etwas mehr Realität angeboten, und wenn sie zu vordergründig verdeutlicht, nimmt man sie wieder weg. Ziel ist es, ein Gleichnis sinnfällig zu machen. Das wird manchmal durch die Andeutung und Stilisierung und dann wieder durch eine konsequente Kunst des Weglassens und der Abstraktion besser erreicht. Der Regisseur überläßt sich mit Vergnügen dem undogmatischen Abenteuer, einen ihm geeignet erscheinenden Weg zu dem Ziel hin auszuprobieren.

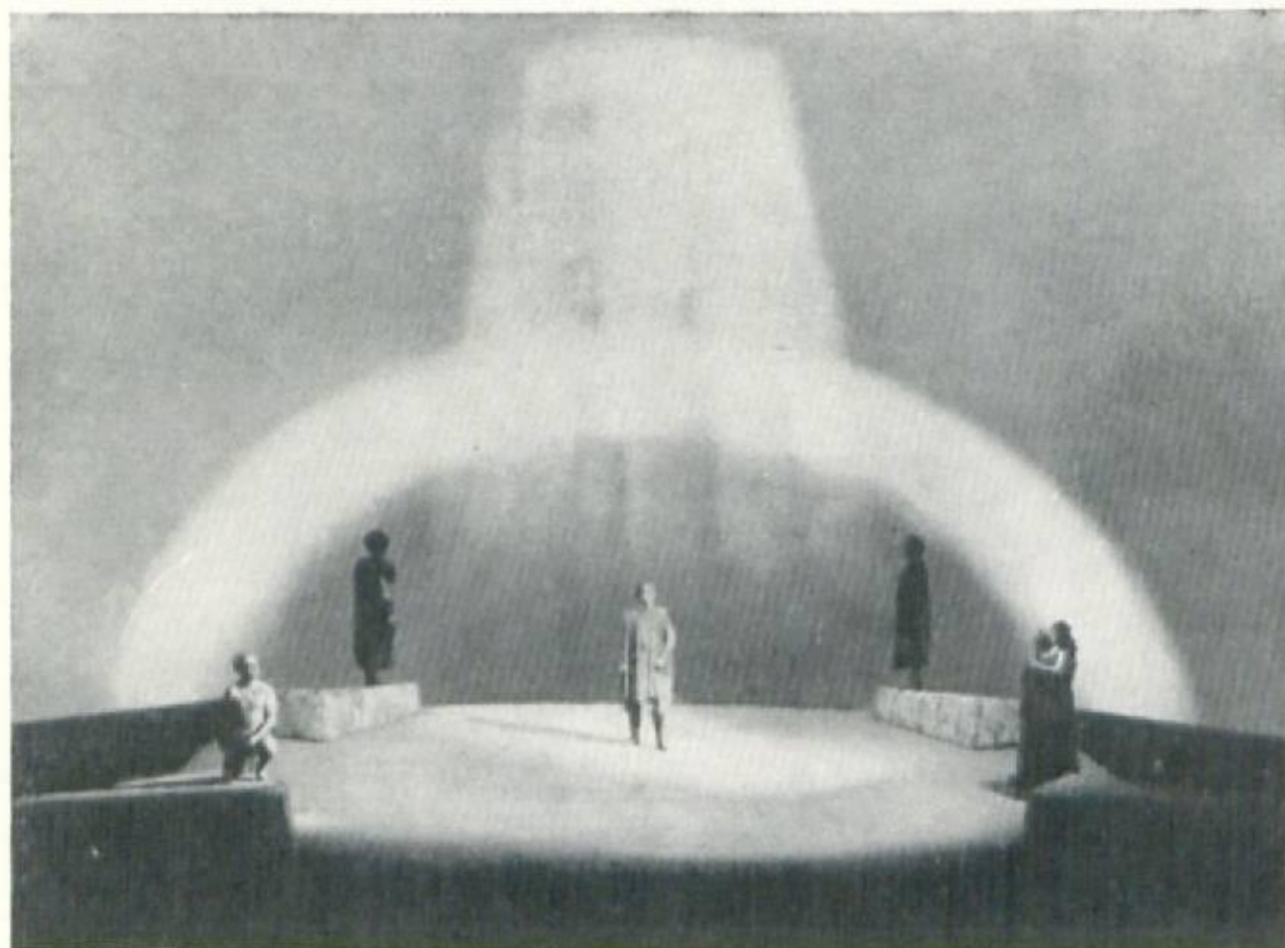
1951 zur Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele mußte „Der Ring des Nibelungen“ noch ziemlich unentschieden aussehen. Eine Inszenierung im Übergang. Der falsche Germanenzauber und der pathetische Heroenkult konnten zwar dem Werk nicht mehr gefährlich werden. Auch die Kulisse hatte sich überlebt, war sie doch von Scheinwerfer und Projektion abgelöst worden. Aber die Naturbilder, in denen sich die Symbole materialisieren, schienen sie nicht gebieterisch die Natur-Imitation wieder auf die Bühne zu zitieren? Das traf wohl besonders für die „Siegfried“-Idylle zu, deren szenische Verwirklichung dann auch einen Wald im Durchblick der Schmiede, Bäume vor der finsternen Drachenhöhle und eine Tanne auf dem Walkürenfelsen zeigte. Schon 1952 fielen diese gefälligen Einzelheiten, die von der kahlen Durchsichtigkeit

der aus Licht gebauten Bühnenräume nur ablenken, fort. Auch die Landschaften waren zu einer szenischen Architektur klar durchschaubarer Formen gestaltet, der das Licht erst Farbe und Atmosphäre verlieh. Noch standen einige Bühnenbilder im Banne älterer Bilder von Appia, Alfred Roller und eins auch von Emil Preetorius wie die lichte Götterburg im „Rheingold“-Finale.

Aber ein eigener unverwechselbarer Stil kündigte sich bereits an, der vom Wagner-Kult weg zum kultischen Musiktheater aus dem Geiste unserer Zeit geführt hat. Von einer grundlegenden Idee durchkomponiert gab sich der Ablauf zu erkennen. Nicht dekoratives Abbild einer Schein-Welt, sondern faszinierende Vision, transparent für die geistige Auseinandersetzung mit dem aus einem Urmythos schöpfenden Werk. Der vielfältige Abwechslungsreichtum der Szenerien wurde schon damals in das Gesetz eines gleichbleibenden, zunächst noch trapezförmigen Grundrisses des Spielpodiums gebunden.

Mit logischer Folgerichtigkeit hat *Wieland Wagner* diese Bühnengestaltung weiter entwickelt. 1953 wählte er zum ersten Male den Kreis als bindende Grundform des Geschehens. Wie auf einer kosmischen Drehscheibe vollzieht sich das Drama des Weltuntergangs auf der aus optischen Gründen leicht elliptisch ausgezogenen und nach hinten schräg ansteigenden, drei Stufen über dem Bühnenboden liegenden Plattform.

Die kreisrunde Orchestra des antiken griechischen Theaters mag die Anregung dazu gegeben haben. Nietzsches Vorstellung von der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, der Hinweis des Philosophen Arthur Drews auf die Verwandtschaft zwischen dem „Prometheus“ des Aischylos und Wagners „Rheingold“, und nicht zuletzt die Erkenntnis von der Inspiration zu dem vierteiligen Festspiel aus griechischem Geist mögen Pate bei der neuen Inszenierung *Wieland Wagners* gestanden haben. Er hat die Figuren, die Vorgänge und den sie umgebenden Raum mit bildhauerischem Sinn modelliert, mit malerischem Empfinden atmosphärisch gefüllt und geistig durchleuchtet. Jenseits aller germanischen Einkleidung und ohne lokale Fixierung gewinnt hier eine tragische Urerfahrung vom zerstörerischen Dämon der Macht und dem Fluch des Goldes, von denen die Menschheit nur durch selbstlose Liebe erlöst werden kann, magische Gestalt. Die moderne Interpretation enthüllt, wie dieser zu Musik, Wort und Gebärde geronnene Mythos nur die Handlung nordischen Quellen verdankt, während seine Archetypen und seine elementare, symbolische Wirklichkeit aus älteren Daseinsschichten stammen. Kein Rhein, keine germanische Burg, kein Odenwald, sondern eine zeit- und ortslose mediterrane Traumwelt.



1952: Rheingold, 4. Szene



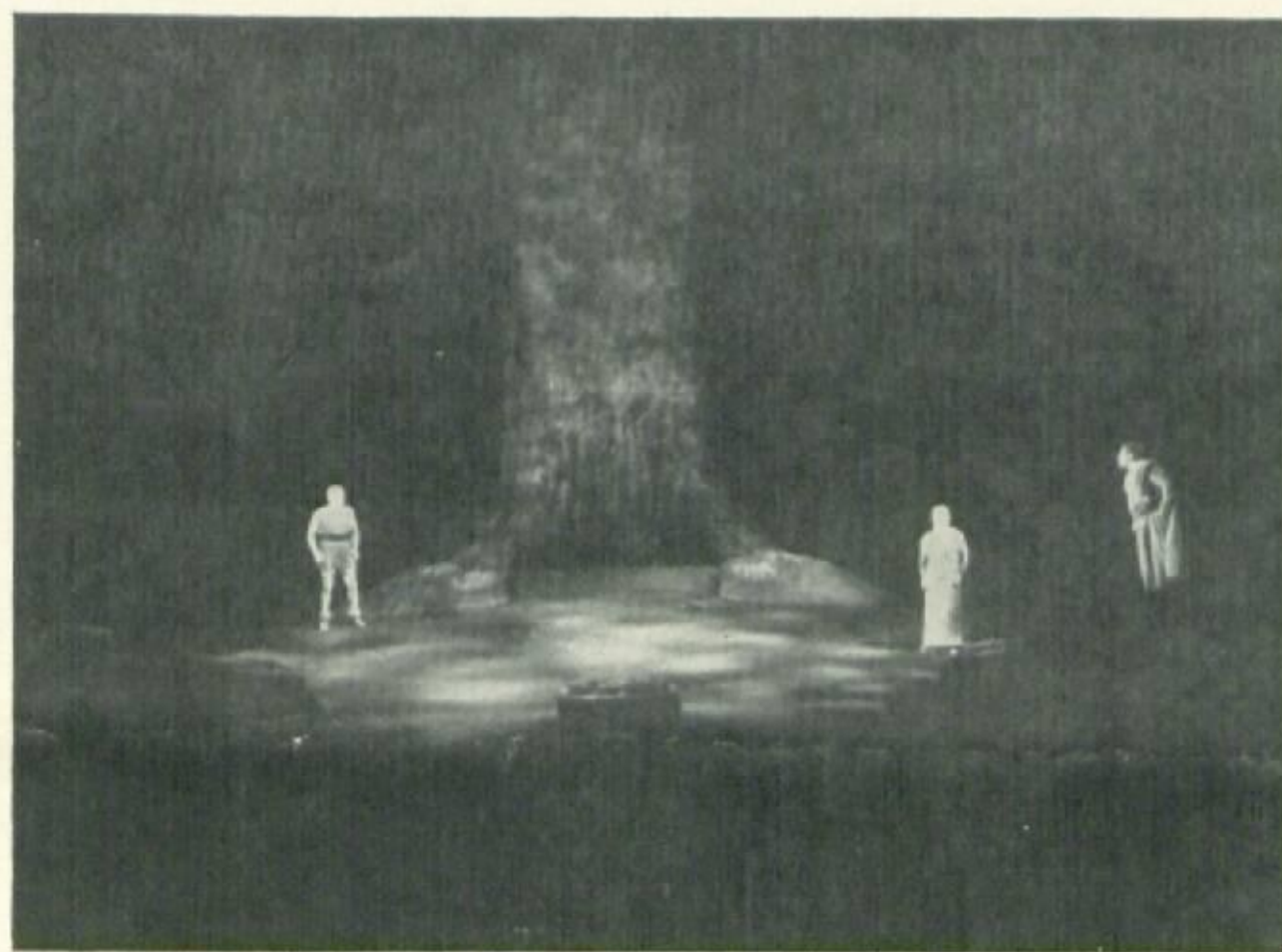
1957: Rheingold, 4. Szene

Mit welchen Mitteln hat der Regisseur im „Ring“-Zyklus von 1957 diesen Eindruck erzielt? Zum Auftakt sehen wir die drei hübschen Doubles der Rheintöchter in bronzierten, hautnahen schwarzen Trikots durch das grüne Gewoge gleiten. Die lichtumspielten Gestalten und der Glanz, den „das Rheingold“ ausstrahlt, sind zu Rembrandtschen Hell-Dunkel-Wirkungen genutzt. Dann hebt mit der Szene der Götter das eigentliche Drama antiken Gepräges an, das im Banne des Kreisfundamentes abrollt. Nicht im Schlafe ruhen die Götter. Einander gegenüberstehend beginnen Fricka und Wotan — sie könnten in ihren griechisch stilisierten Kostümen, Perücken und Masken auch Zeus und Hera heißen — ihr streitendes Gespräch. Die baum- und himmellose Szene wird überragt von den anfangs goldbraunen, später von blaunebligem Dunst verschleierte klobigen Steinquadern einer riesigen Burg, die aus der archaischen Kultur Mykenas stammen könnte und den weitgespannten Rundhorizont ganz füllt.

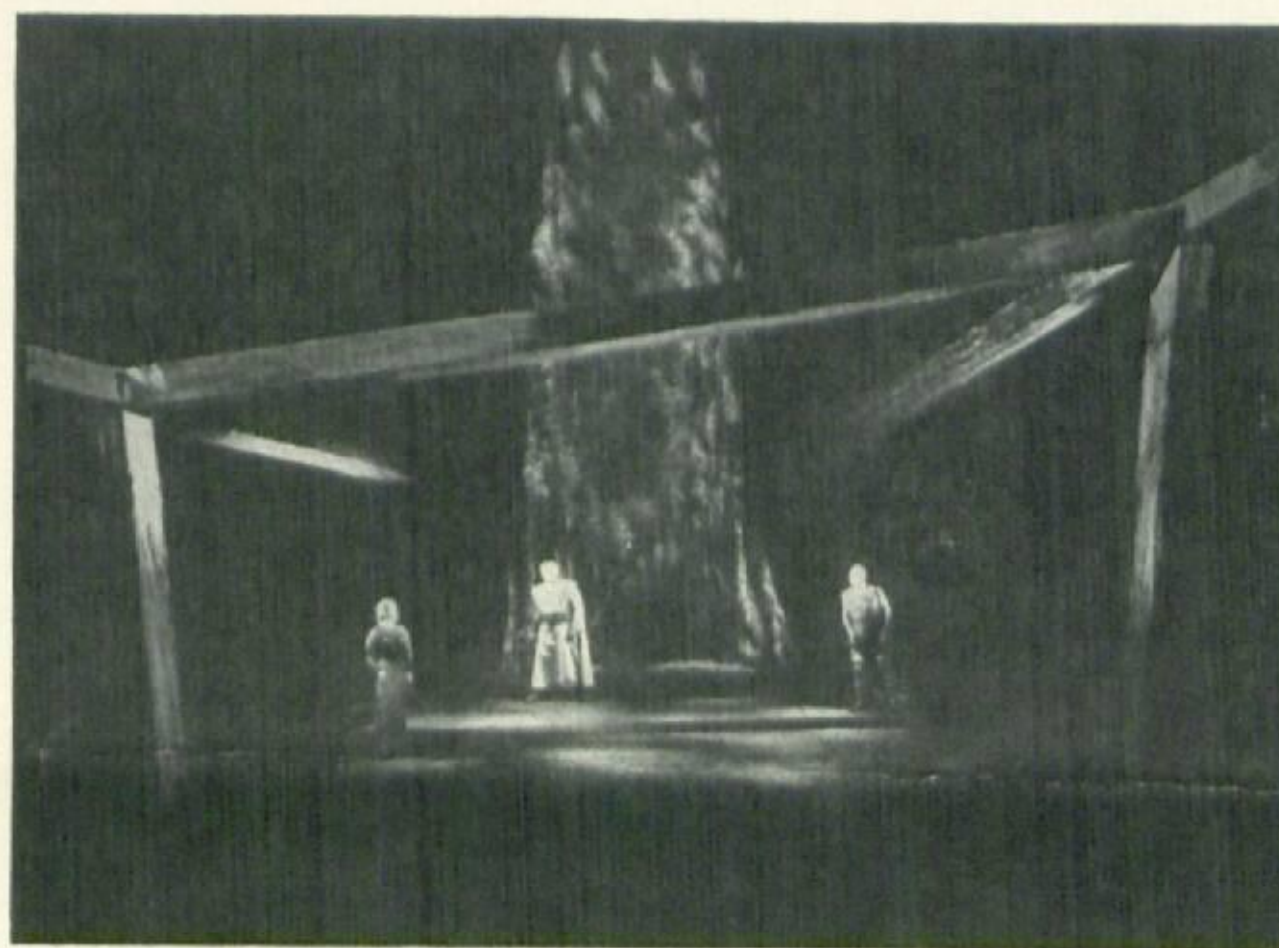
Eine 1956 eingeführte, für die Optik der Bayreuther Szene wesentliche technische Neuerung verdient hier Erwähnung. Damit die Personen auf der meist abgedunkelten Bühne möglichst gleichmäßig im Licht stehen, erhalten sie statt der ungünstigen Scheinwerferkegel von oben Gassen-Beleuchtung von beiden Seiten. Schräge schwarze Wände werden vor die Lichtquellen gestellt,

gastliche Tafel und im Hintergrund die beiden aufspringenden Flügeltore. Die spätere Änderung war radikal. Auf einer Wiedergabe der Szene von 1955 sieht man den Spielraum von fast allen Details befreit. Geblieben sind nur die Weltenesche, die jetzt zentral im Mittelgrund steht, und der Herd. Das Bühnenbild hat zwar an äußerer Anschaulichkeit durch realistische Details verloren, aber an Konzentration gewonnen. Das innere Geschehen, wie es aus unserem abenteuerlichen Unterbewußtsein auftaucht, kann hier sichtbar werden. Die gleiche scheinbar paradoxe Tendenz zur seelischen Differenzierung durch Weglassen und Vereinfachen läßt nach den Abbildungen auch die Personalregie erkennen. Während das sich liebende Geschwisterpaar 1951 ohne Bezug aufeinander im Raum steht, herrscht in dem Terzett Siegmund, Sieglinde und Hunding 1955 eine durch nichts abgelenkte Spannung. Sie dokumentiert sich auf der fast leeren Bühne als ein geistiges Kraftfeld, in dem sich der Mythos verdichtet.

Nur scheinbar ist die Lösung von 1957 ein Rückschritt zur Vergegenständlichung. Auf drei Holzpfeilen ruht ein schräg nach rechts ansteigendes Balkendreieck, dessen Spitze hinter der Weltenesche liegt. Diese Anlage vermittelt dem Zuschauer durch die tektonischen Elemente tragender und lastender Teile die Vorstellung eines von Menschenhand begrenzten Raumes. Aber das Wesen des



1955: Walküre, 1. Akt



1957: Walküre, 1. Akt

vom Zuschauer abgewandt, damit das Licht nicht darauf scheint. Der Rundhorizont mußte dafür nach vorn zu verkürzt werden. Im Dienste einer raumhaften und dynamischen Regie wird die Plastizität der Gestalten auf diese Weise stärker als bisher aus dem nächtlichen Dunkel herausgehoben.

In Nibelheim, früher nur eine schwarze Szene mit einem Berg Goldbarren in der Mitte, ragt jetzt eine braune Grottenwand auf, hinter der sich Alberich unter dem Tarnhelm verbirgt. Der Kopf der Schlange erscheint als rasch vorüberhuschende Projektion. Sklavenhaft geduckt, mit dem Gesicht fast am Boden, bringen die Nibelungen die Schätze auf Befehl ihres Herrschers herbei, ein eindrucksvoller Massenauftritt von gespenstischer Wirkung. Während die Götter durch gelassene Gebärden charakterisiert werden, bewegen sich die finsternen Zwerggeister mit fahigen ruckartigen Gesten wie Raubtiere, die zum Sprung auf ihre Beute ansetzen. Bärenhaft schwer sind die zupackenden Griffe der in dicke Schurze gekleideten Riesen Fasolt und Fasolt, wenn sie in der vierten Szene das Gold den Göttern entreißen. Eine magische Aura umgibt den Auftritt Erdas, der Weltenmutter und wissenden Prophetin, die Wotan vor des Ringes Fluch warnt. Der Regisseur läßt sie wie eine mittelalterliche Gewandfigur aus grauem Stein erscheinen. Gespritzte Schaumgummi-Spiralen umrahmen wie tiefe plastische Falten das Gesicht und die Gestalt. Ohne „Regenbogenbrücke“ schließt „Das Rheingold“. Nur ein Lichtstreifen auf der Plattform weist den Göttern den Weg nach Walhall.

Nach mannigfaltigen Versuchen scheint Wieland Wagner für den ersten Akt der „Walküre“, die Hundinghütte, eine der nur sieben Dekorationen Wagners für Innenräume, eine überzeugende Lösung gefunden zu haben, die er wahrscheinlich einige Jahre beibehalten wird. Ein Szenenfoto von 1951 wirkt gegenüber der neuen Gliederung und Aufteilung des Raumes fast konventionell. Man sieht die großen Wurzelarme und Moos zu Füßen des rechts an der Bühnenrampe emporragenden Baumes, zwei Stufen und die Tür zum Nachbarzimmer, ein Herdfeuer, eine

Innenraumes, mit seinen umschließenden Wänden schützende Hülle für den Menschen zu sein, ist nicht erfüllt. Die schwarze gestaltlose Leere flutet herein und höhlt den Raum aus — eine bewußte optische Entsprechung der dramatischen Situation. Keiner der drei Menschen kann in diesem ungemütlichen, scharf geschnittenen Raum Schutz finden oder sich gar heimisch fühlen, nicht zuletzt auch, weil Tisch und Stühle fehlen. Ein magisches, im Dunkel nur blitzartig aufleuchtendes Licht zieht den Menschen herein und stößt ihn hinaus. Wenn der Lenz in diese Kahlheit einbricht, wenn „Winterstürme wichen dem Wonnemond“, dann geht nicht mit theoretischem Pathos ein Tor auf, sondern die leere Schwärze wird belebt von einem fließenden Licht, gemischt aus Frühlingsgrün, Waldstimmung und Nacht. Die Polarität von Sein und Nichts, von Leben und Tod und die Dreiecks-Verspannung zwischen Siegmund, Sieglinde und Hunding ist in dieser Szene wie für den zweiten Akt zu einem sichtbaren Symbol von großartiger Einfachheit geworden. Die Personalregie wiederholt diese Optik in der Bewegung der Figuren, die im Spannungsfeld eines unheil drohenden Dreiecks zueinander stehen. Auch im Kostüm wird die Spannung deutlich. Hunding trägt ein schweres, lichtsuckendes Gewand mit breitem Gurt; Siegmund, der sich, verführt vom Licht, aus der Wildnis in die Wohnstätte seines Feindes flüchtet, ist mit einem kurzen Schurz, der Arme und Beine nackt läßt, bekleidet. Sieglinde hat ein goldflimmerndes Schleierkleid an, das von einem den Körper sinnlich modellierenden dunklen Netzgewand darüber zusammengehalten wird.

Das „wilde Felsengebirge“ des zweiten Aktes besitzt in seiner gestaltlosen Schwärze nicht die gleiche Faszination wie das erste Bild. Zwei seitliche Gehsteige, die zum Bühnenboden abfallen, führen auf die Plattform, hinter der sich am Rundhorizont eine Felsenarchitektur erhebt. Durch Projektion wird der flach gemalte Grund belebt. Brauende Nebel ziehen durch die Schlucht. Auch diese Dekoration soll in den nächsten Festspielen ein neues Gesicht bekommen. Eine starke optische Wirkung übt jedoch die



1952: Walküre, 3. Akt, 1. Szene



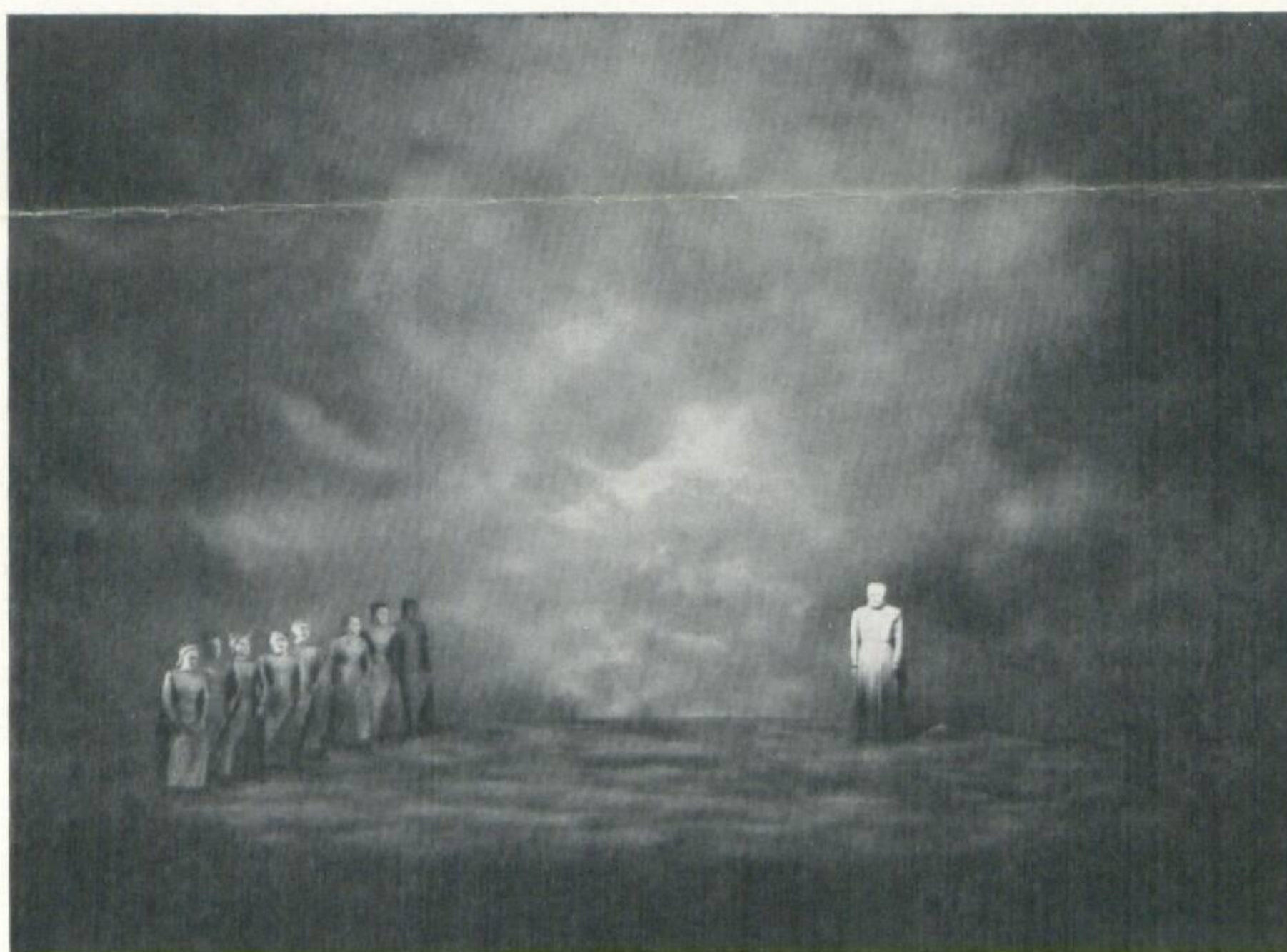
1952: Walküre, 3. Akt, Schlußszene

Todesverkündigung aus, bei der die stahlfarbenen schillernd gekleidete Walküre von einem magisch bläulichen Licht umflossen ist.

Daß die Walküren keine germanischen Heldenattribute wie geflügelte Helme, Panzer, Schilde und Speere mehr tragen, versteht sich in diesem der griechischen Tragödie verwandten Aufführungsstil von selbst. Brünnhilde scheint hier Pallas Athene, der Gottvater Zeus aus dem Haupte entsprungenen Tochter, verwandt zu sein. Die nordische Erde hat den gleichen Ursprung wie die antike Gaea. Die Rheintöchter sind die Schwestern der griechischen Hesperiden, die Walküren der Okeaniden und die Nornen der Parzen. Siegfried schließlich ist der ungebändigte Bruder Achills.

vor. Wotans schmerzlicher Abschied von Brünnhilde vollzieht sich auf dunkler Bühne wie in der Einsamkeit des Alls, am Schluß von flirrenden gelbroten Flammen überloht.

„Siegfried“, der „zweite Tag“ aus dem Bühnenfestspiel, demonstriert wohl am deutlichsten den Wandel der Darstellung in sieben Bayreuther Jahren. Während sich die Sängerdarsteller von der statuarischen Verkörperung ihrer Partien zum bewegteren Spiel entwickelt haben, ist die Dekoration den Weg der essentiellen Abstraktion gegangen. Mimes Schmiede in der Felsenhöhle, 1951 noch ziemlich treues Abbild der Bühnenanweisungen in der Oper, wurde schon ein Jahr später nicht mehr als tiefliegendes Gelaß



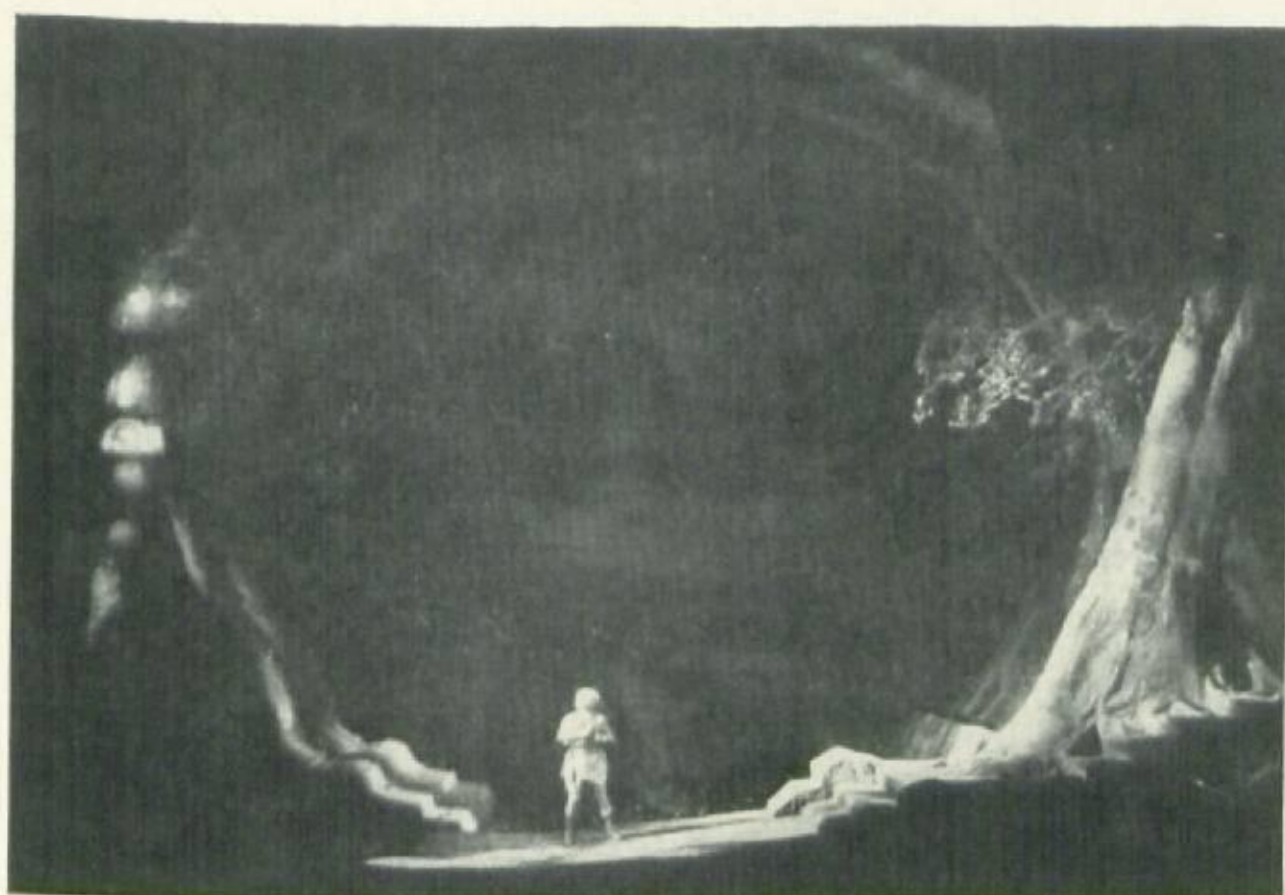
1957: Walküre, 3. Akt, 1. Szene

Trotz ihrer germanischen Namen kommen diese Symbolfiguren in Wieland Wagners Interpretation nicht aus einer nordischen Heimat, sondern wie die Schwestern der südlichen Gefilde aus einer universalen Welt. Ihre geschmeidigen Allüren verbreiten den Hauch eines klassischen Landes.

Der dritte Akt „Auf dem Gipfel eines Felsenberges“ zeigt wieder die leere Plattform und einen projizierten Himmel gewittrig unheilrohender, gewölbiger Wolken. Das Licht ist im Vergleich zu früheren Bildern differenzierter geworden. Die Walküren, die in den ersten Bayreuther Aufführungen noch Schilde, Speere und Helme trugen, sind jetzt auf der Flucht vor Wotans Zorn zu Wunschkinder ohne kriegerischen Pathos geworden. Man stellt sie sich weniger als kämpfende Gefährtinnen der Helden denn als ihre ebenso keuschen wie verführerischen Idole in ihren glänzenden engen Gewändern und den silberstahlschimmernden Haaren

in gedrückten Porportionen mit Waldansicht im Hintergrund, sondern wie Hundings Hütte als wandeloser Raum auf dem Podium mit zwei zu den Seiten hin ansteigenden Gehstegen gebaut. Den Höhlencharakter verdeutlicht seitdem ein riesiger, über der Esse mit Mittelgrund hängender Plafond. Ein roter Schein, gemalt und dann noch projiziert, glüht auf dem Tüllkreis, der auf Drahtgaze gespannt ist, wie der Widerschein des Schmiedefeuers in bewegten Variationen. Zwei breite, flache Stufenwege machen, von der Bühnenrampe ausgehend, die Schwingung der Plattform mit und führen in das Dunkel des unsichtbaren Waldes.

Siegfried stürmt herein, nicht mehr nur der rohe Wildling, sondern eher der Unwissende, der seine überschäumende Kraft noch nicht zu bändigen weiß. Die abgesteiften Goldlocken, das schmiegsame Panzerhemd aus Metallnetz und die offenen Sandalen mit Kreuzbändern bis zu den Knien veredeln die Erscheinung und



1951: Siegfried, 2. Akt



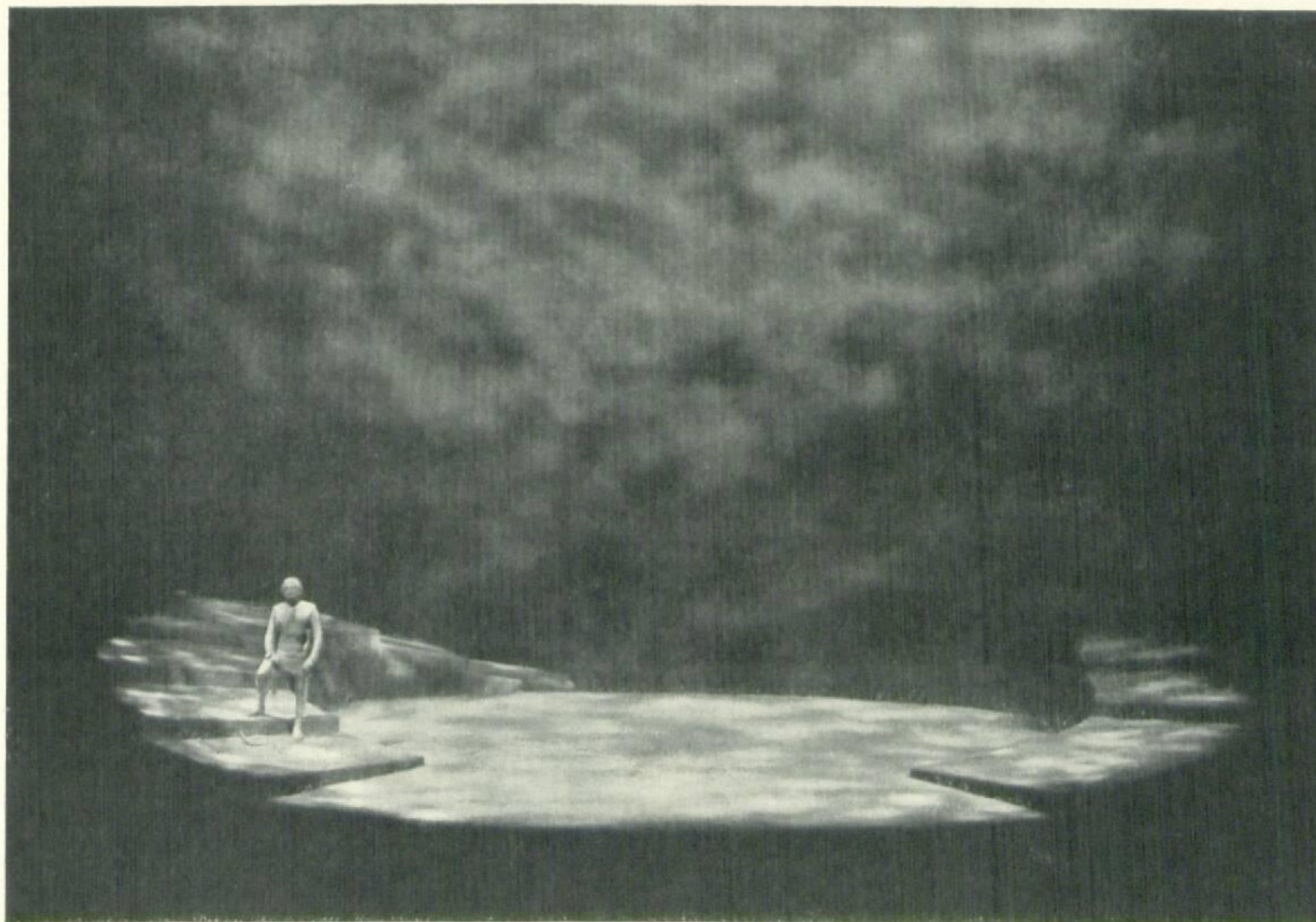
1952: Siegfried, 2. Akt

nehmen ihr den rauhen Akzent einer primitiveren Kulturstufe. Dieser lichte Jung-Siegfried könnte Achill oder Parzival sein, mit Berserkerstärke ausgestattet. Mimes Tücke und zorniger Haß kommen in geduckt lauernder Haltung, Sprüngen eines bösen Kobolds und heulenden Tönen zum Ausdruck. Wotan, der inzwischen ergraute Wanderer, erscheint hier ohne Schlapphut und ohne Haarsträhne über dem linken Auge. Nur der Speer ist ihm von seinen Attributen geblieben.

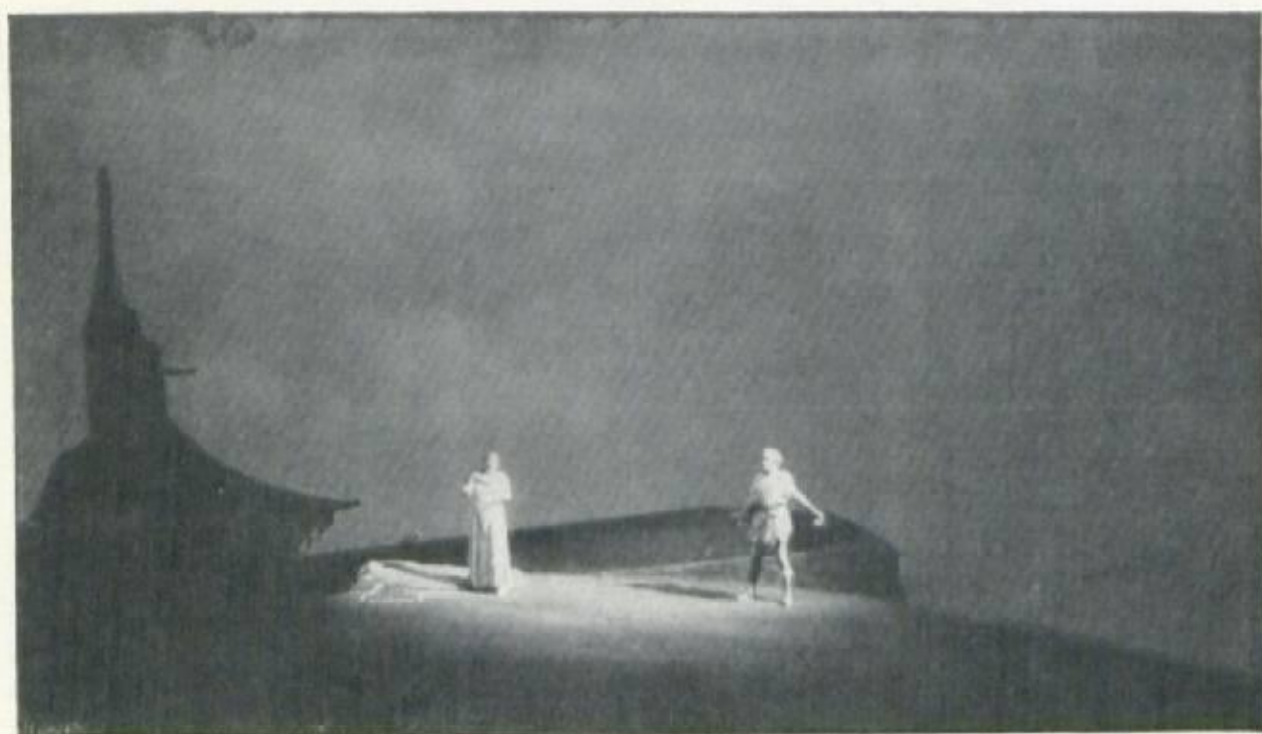
„Der Drache ist wieder da“ — so hieß es überrascht, akklamierend, triumphierend oder ablehnend bei der Aufführung des ersten „Ring“-Zyklus in diesem Jahr, als sein grünilbrig glänzender kleiner Kopf im Augenblick des Sterbens ein wenig über den hinteren Rand der Scheibe lugte. Nur in den ersten Jahren konnte man die „zierliche Fresse“ als riesenhaften schillernden Leib mit aufgesperstem Maul sehen. Dann versank sie, von der Verachtung der Intellektuellen beim neomodischen Theater zu Tode getroffen, ganz im gähnenden Abgrund und ward bis heute nicht mehr gesehen. Aber diesmal war ihr Leben von noch kürzerer Dauer. Im zweiten Zyklus der letzten Festspielsaison war die anscheinend sehr anfällige mythologische Bestie schon wieder gestorben. Denn

Wieland Wagner fand den grauen Dampf doch viel anregender für die Phantasie des Zuschauers als irgendein Pappmaché-Gebilde.

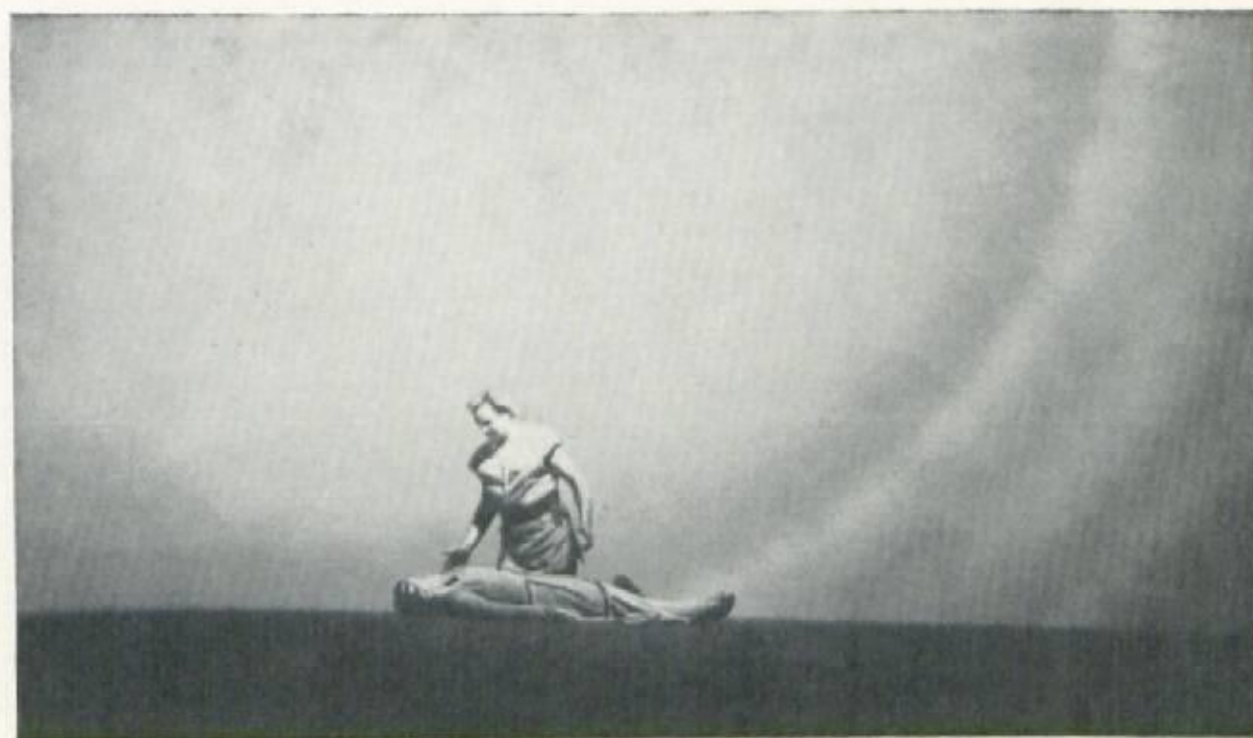
Die Drachenhöhle im „tiefen Walde“ erschien 1951 als ein mächtiger runder Schlund, seitlich von Baumstämmen flankiert. Das Laubwerk war noch nicht ganz verbannt. Schon ein Jahr später war die Bühne leergefegt von Blättern und Bäumen. Nur ein grünes Gewoge hing über der gebauten Szene des Podiums und den im Mittelgrund nach beiden Seiten die Fläche abschließenden ansteigenden Stufenwegen. Jetzt ist der Schauplatz noch einfacher geworden. Die Stufenpodeste liegen schneckenförmig auf der Scheibe. Dabei steigt der linke zunächst an, um dann in sanfter Neigung in die Felsenschlucht hinabzuführen. Der rechte Podest geht weiter in die Tiefe und in die Höhe, so daß die Vorstellung von Berg und Tal entsteht. Aus dem Abgrund zwischen den beiden Podesten und der Spielfläche rollt Fafners Stimme, durch Lautsprecher, nicht durch Megaphon übertragen, herauf. Sonne durch Blattwerk scheinend — diesen Eindruck erzielt allein das Licht auf Rundhorizont und Spielebene. Die lauschige Waldidylle hat sich verflüchtigt, aber das goldendämmerige Grün ist



1957: Siegfried, 2. Akt



1951: Siegfried, 3. Akt, 2. Szene



1954-57: Siegfried, 3. Akt, 2. Szene

eine optische Begleitung zur Musik des Waldwebens, die Atmosphäre ausstrahlt.

Die Begegnung Wotans mit der Wissens-Künderin Erda zu Beginn des dritten Aufzuges findet nicht in einer „wilden Gegend am Fuße eines Felsenberges“, sondern wieder auf der leeren Scheibe statt. Erda steigt nicht aus einem Höhlentor herauf, sondern gleitet aus dem Nichts, von Wotans Rufen „mächtig angezogen“, herein. Nachdem Siegfried des Gottes Speer zerschlagen hat, lodern die Flammen auf.

Die Erweckungsszene hat sich schon jahrelang ihre bewährte Form erhalten. Nur 1951 ruhte die Walküre noch unter einer Tanne auf einer von zwei gegeneinander gestellten Schrägen. 1952 lag sie, von einem Lichtkreis umgeben, auf dem zentral angelegten gewölbten Podium, das die „selige Öde“ bedeutete. Die Brünne ist verschwunden, nur den Helm kann Siegfried noch lösen. Dann wird auch er weggelassen. Ohne die Attribute ihrer „Walküren“-Vergangenheit liegt die Liebende im Bannkreis des Lichtes, das die ganze Plattform überflutet hat. Das Dreiviertelrund eines Sonnenwolken-Kranzes, das einen zärtlich blauen Himmel auf dem Rundhorizont umschließt, schwingt wie ein umgekehrter Regenbogen der Rundung des Plateaus entgegen, die Vereinigung der Liebenden in den sich berührenden und wieder divergierenden Kreisen symbolisierend.

Es mag eine Zufallswirkung sein, daß die erwachte Brünnhilde von rechts und links gleichzeitig beleuchtet, einen doppelten Schatten wirft, der sich bald vereinigt. Abwehr und Hingabe leben nur kurz im Zwiespalt miteinander. Kleid und Frisur in rotgoldenen Ton offenbaren eine ganz andere Brünnhilde als die der „Walküre“, eine Hingabebereite.

Ohne das gewohnte Seil spinnen die Nornen im Vorspiel zur „Götterdämmerung“ vor einem düster roten Gewitterhimmel am Schicksal der Vergangenheit und der Zukunft. Ihre Gestalten stehen im Dunkel. Nur etwas mehr als die Gesichter sind in magischem Leuchten herausgehoben. Dann dämmert hinter ihnen beim Abschied Siegfrieds von Brünnhilde blaugrau der Tag heran.

Die Halle der Gibichungen im ersten Akt, die einen Durchblick zum Fluß freigeben soll, ist von bizarrer Düsternis. Ihr fehlt

wohl vor allem die sinnfällige Andeutung der Außenwelt, aus der Siegfried ahnungslos strahlend an den Hof der bleichen, dämonisch dem Albenreich verbundenen Fürsten gelangt. Änderungen in dieser Richtung läßt der Regisseur (siehe oben) wohl vermuten. Zuletzt sahen wir eine schwarz-goldene, den Blick verstellende Wand mit germanisch-keltischen Ornamenten als Abschluß der ganz und gar requisitenlosen Szene. Das Gibichungen-Triumvirat, dem früher zwei Sitze für Hagen und Gunther sowie eine Liege für Guttrune zur Verfügung standen, hält stehend seine gefährlichen Beratungen ab oder durchschreitet den magischen Schicksalskreis, der die agierenden Personen zusammenbindet.

Gewittergrau hat sich der den Walkürenfelsen begrenzende Horizont verfinstert, wenn Brünnhilde durch Waltraute Weltuntergangskunde von Walhall empfängt. Durch das Feuer dringt Siegfried, den Tarnhelm auf dem Kopf, in Gunthers Kostüm auf den Felsen ein, um Brünnhilde für den König zu erobern.

Großartiger Höhepunkt der Aufführung ist die Mannenszene des zweiten Aktes, die sich in ihrem Grundriß während all der Jahre kaum verändert hat. Statt des „Uferraumes vor der Halle der Gibichungen“ mit Rhein und Weihesten sehen wir ein von drei, an den Rampen von je vier Stufen umrahmtes, strenges Rund, das bis 1955 noch in seitlichen Treppen und einem Durchblick zwischen einer niedrigen Abschlußmauer des Fundaments vom Mittelgrund in die Tiefe reale Raum-Reminiszenzen enthielt.

Dämonischer Auftakt ist Hagens nächtliches Gespräch mit seinem Vater Alberich, der als geisterhafte Erscheinung beschwörend hinter ihm auf der unteren Stufe des Runds vor dem schwarzen Horizont steht. Nach Siegfrieds Ankunft ruft Hagen die Gefolgsleute herbei, die seinen Bericht von der bevorstehenden Hochzeitsfeier mit dramatischen Kollektiv-Reaktionen aufnehmen. Von den Stufen herab stürmen sie in die Mitte des Runds, bilden eine zentrale Gasse für den düsteren Fürsten und gruppieren sich wieder auf den Stufen für den Empfang Gunthers und seiner Braut. Nur die Einzelfiguren treten, in sich überschneidenden Dreiecks-Spannungen gegeneinandergestellt, jetzt in den hellen Kreis. Die leichtgeneigten Lanzen spitzen und ein vorgestellter Fuß der Massen sind die akzentuierte Begleitung für die Auseinandersetzungen



1952: Götterdämmerung, 2. Akt



1957: Götterdämmerung, 2. Akt



1956 und 1957: Götterdämmerung, Vorspiel (Nornenszene)

der Großen. Breitbeinig stehend hören die Mannen den heftigen Anklagen zu, die Brünnhilde Siegfried entgegenschleudert. Zu Boden gesenkte Lanzen rahmen Siegfrieds Schwur auf Hagens Speerspitze ein. Nach diesen meisterhaft eingerichteten Massen-Bewegungen bringt das leidenschaftliche Finale des Terzetts einen zweiten Höhepunkt.

Mit einer Appia-Architektur hat Wieland Wagner ursprünglich das „wilde Wald- und Felsental am Rheine“ dargestellt, ehe er die jetzige Lösung fand. Schleiertüll, grünes Licht mit projizierten Flecken, ein breiter Podest, der von der Spielfläche in die Tiefe führt, und zwei mit Felsen bemalte und darüber projizierte Hänger, die in der Mitte eine düstere Schlucht einfassen, sind die Bild-Elemente. Die Rheintöchter tauchen vom Bühnenboden aus zweimal am Rande der Plattform auf, wenn sie Siegfried vergeblich um den Ring bitten. Die lauschenden Mannen sitzen nicht mehr über die ganze Fläche verteilt, sondern säumen den Kreis, in dessen Mitte Siegfried lichtübergossen und entrückt, in der Erzählung seines Lebens bis zur Erweckung Brünnhildes zurückfindet, ehe Hagen ihn hinterrücks ersticht. Ohne besondere Akzente verliert sich der Trauerzug über das Mittelpodest in die Tiefe.

Ortslos im All vollzieht sich der Schluß. Statt der Halle der Gibichungen aus dem ersten Akt sehen wir wieder das leere Plateau. Guttrune richtet ihre ahnungsvolle Bangigkeit in die unbebaute Nacht. Der Kampf um den unheilvollen Ring an Siegfrieds Totenhand wird nur für Momente gespenstisch aus dem Dunkel

herausgeleuchtet. Zuletzt bleibt Brünnhilde, die den Ring aufsetzt, um ihn mit ins Feuer zu nehmen und die Menschheit vom Fluch zu entsöhnen, allein im Licht. Die Mannen haben Siegfrieds Leichnam hinweggetragen. Kein Scheiterhaufen wird errichtet, keine Halle verbrennt. Die Wogen des Rheines werden noch einmal mit dem Rheingold, den Töchtern und Hagen, der beim Versuch, den Ring zu rauben, in die Tiefe gezogen wird, sichtbar. Dahinter ist die brennende Götterburg Walhall zu erkennen. Aber die Inszenierung schließt nicht mit dieser Untergangs-Vision. Eine Gloriole um das dem Strom zurückgegebene Gold versinnbildlicht die wiederhergestellte Harmonie der Schöpfung und die Hoffnung auf einen Neubeginn.

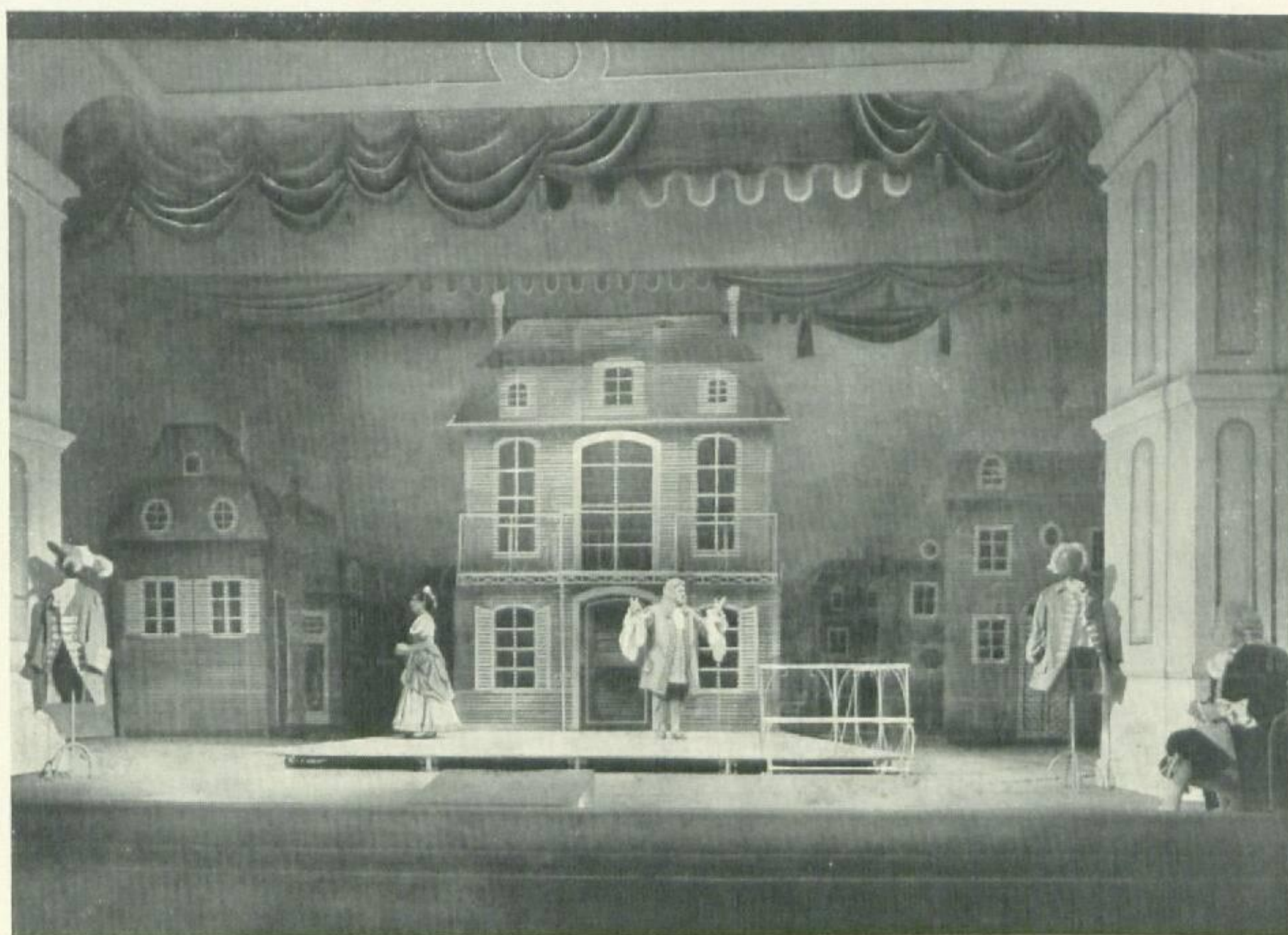
Damit haben wir die Bühnen-Visionen dieser Tetralogie, die romantische und klassische, prometheische und olympische Züge, Mythos und Menschlichkeit in sich vereinigt, umschritten. *Wieland Wagner* ist es gelungen, der Konzeption des Gesamtwerks und großen Teilen der Ausführung, die Wagner selber bei ihrer Vollendung als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ bezeichnete, Plastik und Symbolkraft auf dem Theater zu verleihen. Über der Arbeit des Regisseurs könnte der Ausspruch stehen, den sein Großvater nach der Uraufführung vom „Ring des Nibelungen“ zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 1876 tat: „Mein Werk ist noch nicht fertig: erst die Aufführungen haben mich über vieles dabei unfertig Gebliebene noch belehrt. Lassen Sie mir Zeit, im nächsten Jahre hier in Bayreuth in sorgfältig korrigierter Gestalt mein Werk nochmals vorzuführen.“

Über die Bayreuther Festspiele erschienen in den letzten Jahrgängen der BTR folgende Aufsätze:

- Heft 5/1952: Friedrich Herzfeld · Licht und Raum bei Wagner-Inszenierungen
- Heft 4/1953: Walther Unruh · Die neue Beleuchtungsanlage im Festspielhaus Bayreuth
- Heft 5/1954: Ingvelde Müller · Tannhäuser 1954
- Heft 5/1955: Ingvelde Müller · Der fliegende Holländer 1955
- Heft 5/1956: Ingvelde Müller · Die Meistersinger von Nürnberg 1956

DIE SCHULE DER FRAUEN

Opera buffa nach Molière,
Musik von Rolf Liebermann.
Uraufführung im Landestheater Salzburg.
Deutsche Erstaufführung
im Opernhaus Düsseldorf.



Die szenische Einrichtung der deutschen Erstaufführung von Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ in der deutschen Oper am Rhein durch *Hein Heckroth* (Regie Leopold Lindtberg) zeigt in ihrer stilistischen Eigenart eine so unterschiedliche Lösung im Vergleich zu der Salzburger Uraufführung, daß es sich lohnt, einmal in Kürze der Grundkonzeption Heckroths nachzugehen.

Die Idee Heckroths war es, das Bühnenbild in zwei „Welten“ zu teilen: die Welt *Molières* und die Welt der Musik *Liebermanns*, ein Produkt des zwanzigsten Jahrhunderts.

Auf der rechten Bühnenseite steht, gleichsam als Symbol der Tradition, ein kleines Theater. Als Vorbild diente das Municipal-Theater in Avignon. Vor jenem historischen Theater sitzen zwei Steinplastiken von Molière und Corneille, genau wie auf unserer Bühne, wo sie also die Welt Molières andeuten, dem das Werk seinen Ursprung verdankt. Während die Figur des Corneille kaschiert ist, wird die Figur Monsieur Poquelins (Molières) durch

einen Sänger dargestellt, der so gekleidet ist, daß er im Anfang wie eine Plastik wirkt. Diese Figur wird bald lebendig und greift in die Aktion ein, teilweise als Conférencier, teilweise, indem er andere Rollen übernimmt, um die Handlung im Fluß zu halten.

Während die rechte Seite der Bühne absolut im Sinne des traditionellen Theaterstils gehalten ist (Garderoben, kleines Orchester oben im Theater, das auch in die Handlung einbezogen ist, mit Kronleuchtern, Requisiten usw.), bemühen wir uns, auf der linken Bühnenseite die Befürchtungen Molières zu realisieren, die er gegen eine Aufführung und Vertonung seines Werkes im zwanzigsten Jahrhundert hat. Er selbst sagt kurz nach dem Öffnen des Vorhangs: „*Mir scheint, ihr seid ein wenig befremdet, mich hier anzutreffen, als Gast in meinem eigenen Stück. Der Grund ist, offen gesagt, reine Neugier: Ich möchte sehen, wie diese jungen Leute meine alte Komödie 'Die Schule der Frauen' als Oper zu-gerichtet haben, im zwanzigsten Jahrhundert.*“



Die Schule der Frauen
Modell des Bühnenbildentwurfes
von Hein Heckroth
für die deutsche Erstaufführung
im Opernhaus Düsseldorf

