

Doris Soffel (Fricka)

Geboren in Hechingen (Hohenzollern). In der Jugend Musik in jeder Richtung: Jazz-Sängerin und Brecht-Abende. Ausbildung an der Musikakademie Stuttgart. Staatsexamen mit Auszeichnung (Oper u. Konzert); von Windgassen als Anfängerin an die Staatsoper Stuttgart geholt. - Rollen: Eboli, Preziosilla, Suzuki und natürlich Carmen. Wagner-Partien ihres Fachs; ist heute eine der jüngsten Frickas! Neuerdings an den Salzburger Festspielen: Annina im "Rosenkavalier". Als Konzertsängerin: Mahler, 2. Sinfonie (Kubelik, München); Oratorien von Bach, und Händels "Messias". Liederabende mit Irvin Gage (u.a. Strauss, Schönberg, Berg). - Radioaufnahmen und Schallplatten (Missa Solemnis, Gönnerwein). - Im Stuttgarter Spielplan zurzeit in Händels "Achilles", in Kodalys "Harry Janos", "Boris Godunov" und "Carmen".

Peter van Ginkel (Wotan)

Gebürtiger Holländer, in Kanada aufgewachsen. Konservatorium von Quebec 1957-60. 1960 Vancouver Opera Association, dann Mitglied der Canadian Opera Company bis 1965. Tourneen mit der Metropolitan Opera in USA, Kanada und Mexiko. 1967-69 Lyric Opera Chicago. Ab 1970 in Europa, vor allem Westdeutschland (Köln, Düsseldorf, Stuttgart, Frankfurt, Berlin). Zurzeit Ensemblemitglied in Nürnberg. Gastspiele in Montreal, Toronto, Chicago, San Francisco, Lissabon, London. - Partien: Holländer, Wotan, Hans Sachs, Jago, Boris, Wozzek, Amonasro. Pläne: Golo (Pelléas et Mélisande). - 1976 die Entdeckung im Wagner-Fach: Partie des "Sachs" in London und (Ostern 1978) an der Berliner Staatsoper. Funkaufnahmen; Konzert- und Liedertourneen in Kanada.

Manfred Jung (Loge)

In Oberhausen (Rheinland) geboren. Gesangsstudium an der Folkwang-Hochschule in Essen. Musiktheater der Stadt Dortmund: Tamino, Hans ("Verkaufte Braut"), Barinkay ("Zigeunerbaron") usw. Dann Pfalztheater Kaiserslautern. Seit 1970 Gastspiele im In- und Ausland, so in Brüssel, an den Salzburger Osterfestspielen 1975 ("Meistersinger" unter Karajan), Lissabon, Monte Carlo, Lyon, Calais, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper Hamburg, Wien, Stuttgart, Barcelona, Frankfurt. "Parsifal" in der Basler Inszenierung von Werner Düggelin. Zu den Festspielen 1977 erstmals nach Bayreuth engagiert (Siegfried in "Götterdämmerung"). Wegen Erkrankung von René Kollo singt Jung ebenfalls in Bayreuth den "Parsifal". Für beide Rollen wieder 1978 nach Bayreuth verpflichtet. Ab nächster Saison fest an die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf engagiert.

Klaus Hirte (Alberich)

Geboren in Berlin, aufgewachsen im Schwarzwald. Zunächst zum Werkzeugmacher ausgebildet. Nach dem Dienst bei der Bundeswehr Gesangsstudium an der Musikhochschule Stuttgart. Singt in der Abschlussprüfung "Figaro" und wird von Ferdinand Leitner mit einem Anfängervertrag an die Staatsoper Stuttgart verpflichtet. Ein Jahr später bei den Salzburger Festspielen (Gärtner im "Figaro"). - Zu seinen Hauptpartien gehören neben "Figaro" im Wagner-Fach Beckmesser und Alberich. Als Beckmesser u.a. vier Jahre in Bayreuth ("Meistersinger"-Inszenierung von Wolfgang Wagner), bei den Münchner Festspielen (Rennert), in Portland und in Texas. Als Alberich u.a. Abschiedsvorstellung von Günther Rennert in München (1977), dann weiter in Stuttgart (1977/78, Ponelle). Erhielt in Stuttgart den Titel eines Kammersängers. - Zeitgenössisches Musiktheater: Kagel: Mare nostrum; Ligeti: Aventures... Bisher in 13 Schallplattenproduktionen, darunter "Die schweigsame Frau" (Strauss), "Wiener Blut" mit Boskovsky.

Kurt Rydl (Fafner)

Gebürtiger Wiener. Studien mit Diplomabschluss an der Staatl. Musikhochschule Wien. Bereits während der Ausbildung Staatsstipendium in Moskau. Gleichzeitig Biologiestudium. Gewinner der Gesangswettbewerbe von Paris und Barcelona. Erstes Engagement in Linz ab 1972. Von 1974-77 an der Staatsoper Stuttgart (Daland im "Holländer", Rocco in "Fidelio"). Singt im letzten Wieland-Wagner-Ring-Zyklus beide Fafner. Ab dieser Saison an der Staatsoper Wien engagiert. Sein Repertoire umfasst heute 46 Partien. - Festspiele: seit 1976 in Salzburg ("Titus" und "Rosenkavalier"), 1975/76 in Bayreuth. Gastspiele in Hamburg, München, Lyon, Genf, Venedig, Teheran. - Pläne: Februar 1978 "Freischütz" und "Meistersinger" in Lissabon. Konzerte: Mozart-Requiem unter Karajan, Verdi-Requiem unter Lombard.

Karl Jerolitsch (Froh)

Geboren in Klagenfurt. Studienabschluss als Mittelschullehrer für Musik. Gleichzeitig Gesangsstudium an der Musikhochschule in Graz. Debütiert in Klagenfurt ("Lustige Witwe"), wird dann nach Graz verpflichtet (Rossini: "Il Signor Bruschino"), und ist ab Spielzeit 1978/79 an die Badischen Staatstheater nach Karlsruhe engagiert.

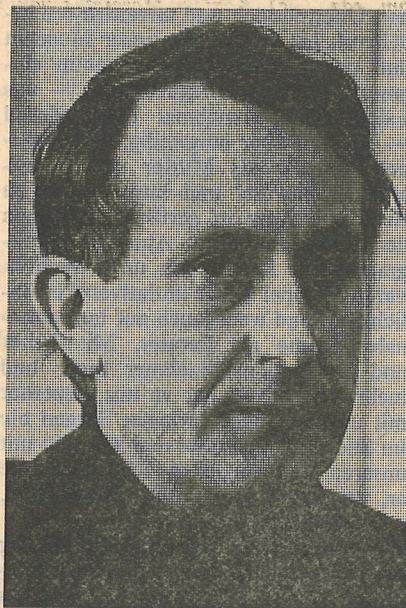
1977/78

Holzblatt
9. 11. 77

Für Wagner – unter Hollmann

Basel. pso. Das Projekt, Richard Wagners «Ring der Nibelungen» wieder einmal auf die Basler Opernbühne zu bringen, beginnt am Montag mit der «Rheingold»-Premiere erste Gestalt anzunehmen. Wird die Tetralogie beendet werden können, da ja der spiritus rector und Regisseur, Direktor Hollmann, auf Ende Saison ausscheidet? Das BV hat sich mit Operndramaturg Hans Jörg Jans über einige Fragen rund um den «Ring» unterhalten.

Natürlich ist das Monumentalunternehmen, die Tetralogie («Das Rheingold», «Die Walküre» — beide in dieser Saison —, «Siegfried», «Götterdämmerung») aufzuführen, nur möglich mit Sängern, die schon an einem fortgeschrittenen Punkt ihrer Karriere stehen. Es geht also nicht ohne Gäste, die für diese Aufführungen von auswärts zugezogen werden. Und sie kommen gerne — Künstler, deren Terminkalender von verpflichtenden Daten überquellen. Unisono verraten sie: «Wir



Hans Hollmann: voller Intensität dem «Rheingold» auf der Spur. Foto Stöckli

sind nach Basel gekommen, weil es uns ungeheuer gereizt hat, unter Hans Hollmann zu arbeiten.» Man kann deshalb behaupten, dass es innerhalb des Hauses keine unüberbrückbaren Schwierigkeiten gibt, das gewagte Unterfangen zu realisieren. Die Hindernisse verbergen sich anderswo, wenn man an die in der Zukunft liegende Abrundung von Wagners «Ring» denkt. Nicht zuletzt sind es finanzielle Erwägungen. Der unbeirrbar Wille auch der kommenden Theaterleitung, alle Widerstände meistern zu wollen — er muss ungebrochen vorhanden sein. Insofern kann der Plan keineswegs als schon gesichert betrachtet werden.

An herrlichen Stimmen wird es in dieser «Rheingold»-Aufführung nicht fehlen. Es hat Entdeckungen drin, die bereits schon kometenhaft aufgestiegen sind. Manfred Jung zum Beispiel, den man in Basel bestens kennt als Parsifal. Er wurde in Bayreuth schon als Siegfried engagiert und konnte dann auch noch als Parsifal einspringen. Und da ist ferner Klaus Hirte, der den Alberich singt und seit vier Jahren in der Wagner-Hochburg den Beckmesser verkörpert. Von weiteren Künstlern wird noch die Rede sein dürfen.

Hollmann befindet sich als Regisseur in glänzender Laune und spielt in den Proben sein unerhörtes Repertoire an Motivationen, an formulierten, inspirierenden Motivationen aus: Ein Meister seines Faches, ein wirklicher Spielleiter, dem tausend Dinge in den Sinn

kommen, um die Welthaltigkeit des Werkes zu belegen und abzustützen.

Wo Werner Düggelin in seiner «Parsifal»-Inszenierung ganz auf eine schlichte Vermenschlichung der Situationen ausging, da gräbt sich — dem Werk stets adäquat — Hollmann mit tiefenpsychologischer Sonde ins Geschehen, in den Geist der Oper hinein. Wagners Musik bedeutet für ihn eine starke Irritation und Reizung. Das Opulente und Rauschhafte, lange genug aus erklärbaren Gründen verpönt und abgelehnt, erhält massvoll wieder seinen Platz, will aber nicht einfach genossen, sondern sinnvoll gedeutet werden. Parallelen zu «Buddenbrooks» tun sich auf: die Götterfamilie — ähnlich wie die Lübecker Kaufmannsfamilie — befindet sich auf absteigendem Weg.

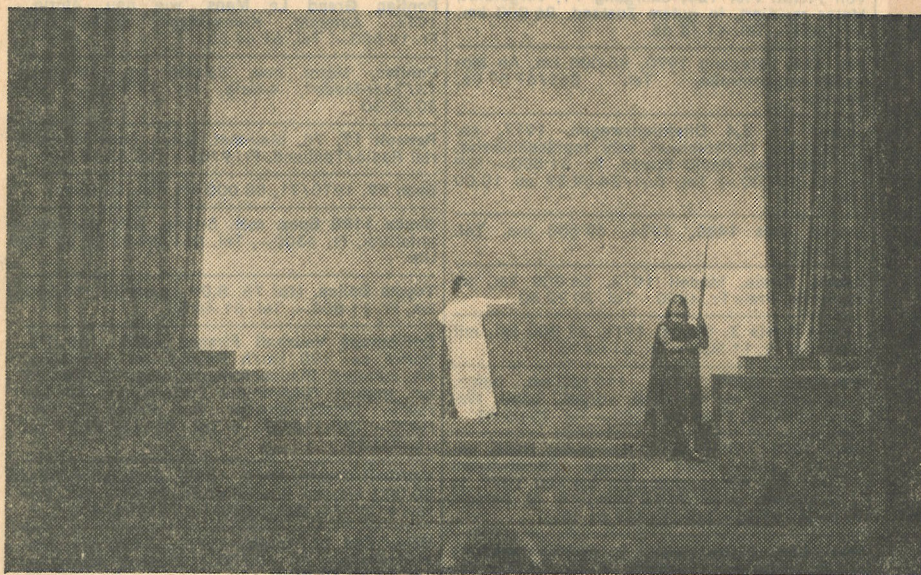
Man darf der Aufführung gespannt entgegensehen.

3a2 9.11.77

Notizen zu Wagners «Ring des Nibelungen»

Bayreuth 76 hat es wieder gezeigt: Die Diskussion um Sinn und Deutung von Wagners Hauptwerk hält an, auch hundert Jahre nach seiner Uraufführung zur Eröffnung des Festspielhauses auf dem grünen Hügel. Jetzt soll auch Basel seinen «Ring» bekommen. Als Einführung einige Anmerkungen zur Entstehung und Rezeption des «Ring».

Von Arthur Godel



Der letzte Versuch, Wagners «Ring»-Tetralogie in Basel zu inszenieren, war der des Bühnenbildreformers Adolphe Appia, der 1924 «Das Rheingold» (die Photo zeigt davon ein Szenenbild) und in der gleichen Saison «Die Walküre» inszenierte. Dieser «Ring» blieb allerdings ein Torso.

Im Revolutionssturm von 1848 hat Richard Wagner den «Ring» als «Weltgeschichte aus der Sage» entworfen. Fünf Jahre darauf im Exil begann er, ausgehend von einer traumhaften Klangvision, mit der Komposition des Vorspiels zum «Rheingold», dem «Vorabend» des zur Tetralogie ausgewachsenen Opernprojekts. Die Gegensätze sind symptomatisch für dieses musikalische Riesenepos, in dem sich radikale Zeitkritik mit der Magie des Unbewussten eigentümlich verschwägert. Bis oben an mit vieldeutigem Mythen-Stoff gefüllt, Sozialutopien mit symbolgeladenem Psychologismus verbindend, forderte der «Ring» gerade wegen seiner inneren Uneinheitlichkeit und Unentschiedenheit die divergierendsten Auslegungen heraus. Jeder kann in dieser romanhaften Motiv- und Bilderfülle das finden, was ihn und seine Zeit beschäftigt. Der Fundus an Interpretationsmöglichkeiten scheint bis heute unerschöpflich, den widersprüchlichsten Deutungen gefügig, gleichermassen Zündstoff für Polemik und Gegenstand tiefsinnender Betrachtung.

«Versinnlichte» Mythe

Die von der nordischen Mythologie, aus der Edda und dem Nibelungenlied ausgeliehene Fabel wird aufgeladen mit spätromantischem, modern-neurotischem Sensualismus, infiziert von psychologischen und politischen Ideen und schliesslich eingetaucht in eine genial-betörende Musik. Dieser Klangrausch hat offenbar auch im Zeitalter des analytisch-strukturellen Musikdenkens noch nichts von seiner narkotischen Wirkung eingebüsst. Unvermindert stark ist die Sogkraft des «Rheingold»-Vorspiels. Der über hundert Takte ausgedehnte Es-dur-Akkord schlägt den Hörer unwiderstehlich in Bann, schafft einen imaginären Klangraum. Er versetzt in den somnambulen Dämmerzustand, in dem nun der Katastrophenfilm von Wotan & Co. abläuft. Die Musik, die ihn begleitet, nennt Dieter Schnebel «Ausdrucksweisen des Unbewussten, der Subkultur unterer psychischer Schichten». Sie illustriert jedoch nicht nur die raunende Stabreimerei, sie meldet unerwartetes, sie kommentiert und parodiert.

Die romantische «Wassermusik» zu Beginn des «Ring» veranschaulicht, was sich Wagner unter «szenischer Versinnlichung», einem Schlüsselbegriff seiner Dramentheorie, vorgestellt hat: das Rheintableau als tönernes Abbild einer Idee, der Idee des reinen Naturzustandes, des Ursprungs alles Werdens (auch schon als germanische Nabelschau gedeutet). Aus dieser gründenden Tiefe tauchen die ersten «plastischen Naturmotive» auf, Leit motive, die in einem beziehungsreichen Gewebe die ganze «Ring»-Partitur überziehen und deren offene wie geheime Verwandtschaften den vielen Verschlingungen und Verästelungen der dichterischen Motive entsprechen. Wagner hat nach dem ersten Entwurf ein-

gesehen, dass sich der umfangreiche Stoff theatergerecht nicht an einem einzigen Abend bewältigen liess. All die weit-schweifigen Erzählungen der Vorgeschichte widersprachen der Dramen-Asthetik und der musikalischen Entwicklungstechnik. Er sah sich gezwungen, die Mythen-erzählung in «wirklich sinnliche Handlungsmomente» aufzulösen: aus eins wurde vier. «Der Ring ist szenisches Epos, hervorgegangen aus der Abneigung gegen Vorgeschichten, die hinter der Szene spuken» (Thomas Mann).

Verlorenes Paradies

Das «Rheingold» setzt irgendwo in mythischer Vorzeit an: die paradiesische Ruhe und Ursprünglichkeit seines Beginns ist jedoch trügerisch, wir wohnen einem Endspiel bei. Für die ganze Gesellschaft, die hier antritt, und wenn sie auch im hehren Gewand von Göttern und Riesen daherkommt, ist die Zeit abgelaufen. Wie uns kurz vor dem Untergang die Nornen noch erklären, muss diese Welt in Schutt und Asche sinken, da sie vom fluchbeladenen Machtstreben und nicht im Geist der Liebe regiert wird. Gold und Geld, Gesetz und Verträge, männliche Machtgier haben den Naturzustand korrumpiert, die konflikt- und klassenlose Gemeinschaft in eine solche von Herrschern und Beherrschten verwandelt. Für sie gibt es keine Hoffnung, es sei denn, dass sie sich selbst aufgibt und damit für den «neuen Menschen» eine Chance schafft. Doch auch dieser letzte Rettungsversuch missrät, wie wir wissen. Das Ende ist unausweichlich, es ist systembedingt.

Um diese rousseausche Gesellschaftstheorie in Szene zu setzen, braucht Wagner den dramenüblichen Gegenspieler für seine Helden. Wenn Alberich am Anfang des Rheingolds von den drei Rheintöchtern erotisch so schamlos frustriert wird, dass er Liebe gegen Rheingold-Macht eintauscht, so tritt damit Wotans Totengräber ins Spiel. (Auf Siegfried wartet Alberichs Sohn Hagen. Genealogie zählt im Hause Wagner).

Der Welt Totengräber aber ist Wotan selbst. Er hat, der ewigen Liebe müde, einst die Natur «verwundet», indem er sich einen Ast von der Weltesche brach und mit dem daraus geformten Speer Macht und Herrschaft begehrt.

Der Ring ist voll solcher Vorgriffe und Rückblenden. Nimmt man die gleichzeitigen Kommentare, Verweise, Erinnerungen und Vorahnungen der Leit motive noch dazu, so eröffnet sich ein gefährlich verschachteltes Labyrinth. Ueberlagerungen, Brüche, Ambivalenzen machen die Anziehungskraft dieses «vollen und üppigen Hauptwerks» aus. Die verwickelte Entstehungsgeschichte des «Ring» macht sie teilweise erklärlich.

Das Libretto entstand rückläufig vom Drama «Siegfrieds Tod», der späteren «Götterdämmerung», aus. Vom Brand der

alten Welt und dem schicksalhaften Ende des neuen Menschen, Siegfried, ausgehend, wurde in der Märchenoper «Jung Siegfried» die Jugend des Helden, in der «Walküre» die Geschichte seiner Vorfahren, des von Wotan und Erda gezeugten Wälsungengeschlechts, dargestellt. Die mythische Vorgeschichte, der Grundkonflikt von Liebe und Macht, wird schliesslich im «Rheingold» exponiert.

Zur Entstehungsgeschichte

Fünf Jahre hat Wagner am Text gearbeitet, 1848–1853; 26 Jahre vergingen nachher bis zum Abschluss der Komposition. Wagner war in dieser Zeit den Weg des deutschen Bürgertums gegangen, wie Thomas Mann notiert hat: «Von der Revolution zur Enttäuschung, zum Pessimismus und einer machtgeschützten Innerlichkeit.» Aus dem Dresdner Revoluzzer und Freund des Anarchisten Bakunin war der Liebling des Bayernkönigs geworden. Ohne Ludwig II. hätte Wagner seine utopische Idee vom Festspielhaus, die eng mit der «Ring»-Konzeption von Anfang an verbunden war, wohl kaum realisieren können. Dass aus der klassenlosen Gesellschaft, die nach der Vorstellung des Meisters sich zur «Ring»-Festgemeinde hier hätte versammeln sollen, nichts geworden ist, sich dafür die Führer einfanden, gehört zu jenen Paradoxien, die Wagners Kunst ins historische Zwielficht setzen.

Untergang oder Erlösung?

In den fünf Jahren der Textdichtung begeisterte sich Wagner für die gegensätzlichsten philosophischen und politischen Theorien und liess sich von ihnen soweit beeinflussen, dass er Sinn und Zweck seiner Untergangs-Story zuletzt offen liess. Bis heute streitet man sich darüber, ob denn hier die «letzten Tage der Menschheit» vorgezeigt werden, Auflösung ins Nirwana, oder ob sich der Silberstreifen einer Morgendämmerung, einer besseren Welt von morgen jenseits von Walhalla, abzeichnet. Wagner wusste es selbst nicht und gibt somit allen recht. Von Bakunin hatte er die Parole, «die Lust der Zerstörung sei eine schaffende Lust!» Ludwig Feuerbach gab ihm die Idee vom Welterlöser und Friedenbringer Siegfried. Schopenhauer predigte Resignation, Buddhismus.

Eine bedeutsame Zäsur für die musikalisch-stilistische Entwicklung in der «Ring»-Partitur bildet der zwölfjährige Unterbruch bei der Komposition des 2. Aktes «Siegfried». In der Zwischenzeit entstanden «Tristan» und die «Meistersinger». Die in der ersten «Ring»-Hälfte noch mehr signalartig eingesetzte Leitmotivtechnik hat sich in «Tristan» zu einem nahtlosen, sinfonischen Gewebe — Wagner nannte es «unendliche Melodie» — weiterentwickelt, und in der «Götterdämmerung» zu einem panthematischen Komponieren verdichtet, in dem es kaum mehr Begleit- und Füllmusik gibt; die musikalische Sprache ist bis in die Nebenstimmen durchartikuliert und sinngeladen. Die «Götterdämmerung» greift alle wichtigen Leit motive nochmals auf, verflüssigt sie zu vielfach teilbaren und wandlungsfähigen Klangfiguren. Die Orchesterkoloristik und eine um die «Tristan»-Harmonik bereicherte Akkordsprache erreichen eine unübertroffene Differenziertheit. Ueber den Rang der kompositorischen Leistung braucht man sich heute nicht mehr zu streiten.

Parabel oder Psychogramm?

Die Frage bleibt. Der Blick auf die Entstehungsgeschichte dieses Opern-Welttheaters erklärt seine Komplexität, gibt aber keine definitive Deutung an die Hand. Es scheint so, als hätte Wagner mit Absicht so viele Perspektive offen gelassen: «Man hüte sich vor einem allzu grossen Deutlichkeitmachungseifer. Es gilt, im Kunstwerk nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darlegung von Unwillkürlichem zu wirken.»

Zwei Arten, dieser ästhetischen Unbestimmtheit und Offenheit zu begegnen, haben sich in den hundert Jahren «Ring»-Geschichte abgezeichnet: den Mythos konkretisieren, ihn in die Geschichte des Frühkapitalismus übersetzen, oder ihn auf das Reinmenschliche reduzieren, psychologisch dechiffrieren. Bürgerliche Parabel oder Psychogramm. Auf der einen Seite George Bernard Shaw mit seinem Kommentar zum «Ring», Bloch und Adorno, um nur die bedeutendsten zu nennen. Auf der andern Seite C. G. Jung, R. D.ington, Wieland Wagner. Tendenzen. Die Theaterpraxis liegt dazwischen. Ob naturalistisches Heldenepos, bürgerliches Parabelspiel, Psychodrama oder barockes Mysterienspiel: alle Wege führen von Nibelheim nach Walhall. Ein Ende ist nicht abzusehen. Für Wagners Ueberleben ist gesorgt.

Wotans Tagtraum

Es ist nunmehr 33 Jahre her, seit in Basel der Versuch gestartet wurde, Richard Wagners ganzen «Ring» aufzuführen. Es blieb beim Fragment. Lediglich «Rheingold» und, in derselben Saison, «Walküre», wurden 1924 verwirklicht. Ein ähnliches Schicksal droht nun dem Vorhaben des Basler Intendanten Hans Hollmann. Letzten Montag wurde zwar seine «Rheingold»-Inszenierung am Stadttheater Basel vielbeachtet aus der Taufe gehoben. Doch scheint die Fortsetzung des «Rings» immer noch in Frage gestellt. Laura Buchli unterhielt sich kurz vor der Premiere mit Hans Hollmann.

L. B.: Herr Hollmann, zu Beginn dieser Saison war noch nicht sicher, ob Ihr ursprünglicher Plan, den ganzen «Ring» zu zeigen, zumindest jedoch in dieser Spielzeit noch «Walküre», verwirklicht werden kann. Wie stehen die Chancen heute?

HOLLMANN: Dass es zum ganzen Ring kommen werde, das hoffen alle. Es hängt natürlich auch davon ab, mit welchem Erfolg jetzt «Rheingold» über die Runden geht. Ich meine, wenn meine Regie-Konzeption nicht ankommt, das heisst mehrheitlich abgelehnt wird, dann habe ich auch keine Lust mehr, diese Ablehnung zu vervierfachen. Die Realisierung hängt aber natürlich auch von den Finanzen ab.

L. B.: Sie erklärten zu Beginn der Spielzeit, dass Sie Ihr Honorar zur Verfügung stellen würden, um noch diese Saison «Walküre» zu ermöglichen. Wurde inzwischen wenigstens für dieses nächste Vorhaben Geld aufgetrieben?

HOLLMANN: Es ist mir gelungen, eine gewisse Summe von privater Seite hier in Basel aufzutreiben. Weitere Gesuche laufen. Mein Angebot steht jedoch aufrecht. Wir kämpfen heute ja hier generell um jeden Franken. An-

derseits habe ich auch keine grosse Lust, sozusagen einen «Sparflammen-Ring» zu machen, wenn ich ihn zum ersten Mal inszeniere.

L. B.: Der Plan, den ganzen «Ring» aufzuführen, ist also immer noch nicht gesichert?

HOLLMANN: Nein. Mein Nachfolger, Horst Statkus, wäre grundsätzlich bereit, entgegen meinem ursprünglichen Plan beide Opern in einer Saison aufzuführen, «Siegfried» nächste Spielzeit zu bringen und «Götterdämmerung» erst 1979/80. Es ist organisatorisch für ein Dreiparthen-Haus wie das unsere sehr schwierig, eine Inszenierung so lange zu speichern. Ich stelle mir ja vor, dass man dann, also in diesem Falle erst im Herbst 1979, den «Ring» an vier Abenden hintereinander oder an zwei Wochenenden nacheinander aufführen sollte. Das aber würde bedeuten, dass man «Rheingold» zwei Jahre und «Walküre» anderthalb Jahre im Repertoire halten müsste.

L. B.: Letztes Jahr lief unter Werner Düggelins Regie «Parsifal» in Basel. Ist nur in Basel eine Wagner-Aufbereitungsphase im Gange, oder ist dies eine allgemeine Erscheinung?

HOLLMANN: Das ist eine allgemeine Erscheinung. Ich glaube, die Auseinandersetzung mit dem 19. Jahrhundert ist für die letzten zehn Jahre sehr typisch. Trotzdem kann man solche Erscheinungen nur teilweise rational erklären. Es gibt immer wieder Zeiten für laute oder Zeiten für leise Musik.

L. B.: Diese Erscheinung ist aber gerade sehr aus der Zeit erklärbar.

HOLLMANN: Ja, das kann man nicht ganz trennen. Mir persönlich geht es mit Wagner so, dass ich beim Anhören seiner Werke

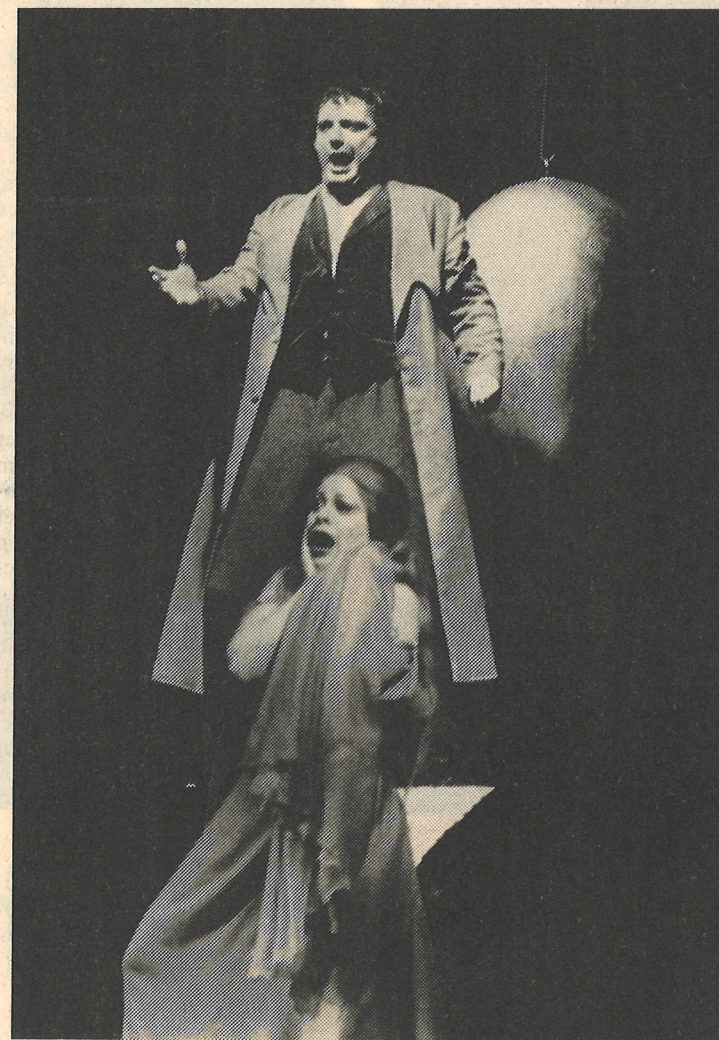
nie das Gefühl einer alten E-Musik habe wie etwa bei Beethoven oder Brahms. Und dieses Gefühl regt mich auch an, auf eine Art zu inszenieren, die durchaus mit mir selbst und der Lage respektive der Zeit, in der ich mich befinde, zu tun hat. Man hat vor zehn Jahren ja auch Gustav Mahler kaum in den Konzertsälen gehört und führt heute seine Symphonien überall auf. Dieser Zug unserer Zeit zur Verinnerlichung, oder wie man das nennen will, ermöglicht mir jetzt auch, den «Ring» anzulegen als den grossen Traum eines einzelnen Mannes, Wotan, der am Anfang seiner Familie, die in der Mehrzahl aus Frauen besteht, gegenübersteht, sie betrachtet und tagträumt.

L. B.: Sie inszenieren zum ersten Male Wagner. Ich vermutete erst, dass Sie als Schauspielregisseur an dieser Aufgabe vorrangig die Tatsache reizen würde, dass Wagner seinerzeit die revolutionäre Forderung erhoben hatte, das Dramatische dem Musikalischen unterzuordnen. Nun tönen Ihre Aussagen aber ganz so, als ob Sie bei der Inszenierung von der musikalischen Aussage her an die Oper herangegangen wären.

HOLLMANN: Ja, das stimmt auch. Ich versuche neben dem Erzählen der Fabel mich zu Assoziationen von der Musik her verleiten zu lassen und nicht rein analytisch vorzugehen. Wenn man verführbar ist durch Musik, mag man Wagner oder Mahler, aber auch Johann Strauss. Mich interessieren auch heute nur Opern, die von der Handlung her schon eine gewisse Verfremdung in sich haben.

L. B.: Haben Sie eine Textbearbeitung vorgenommen?

HOLLMANN: Um Gotteswillen, nein! Zu einem solch vielschichtigen und phantastischen Geschehen würde eine vereinfachte Sprache gar nicht passen. Sehen Sie, es gibt nur zwei Möglichkeiten. Entweder ist man gegen Wagner oder man ist Wagner-



Wagners «Rheingold» im Basler Theater: oben Wotan, unten Woglinde.

rianer, auch allein schon von der Musik her. Entweder mag man «haut-goût» oder man mag ihn nicht.

L. B.: Die Schwierigkeit mit der Wagner-Rezeption vieler der mittleren Generation beruht zu einem grossen Teil auf der gedanklichen Verbindung Faschismus-Antisemitismus, die auch vertieft wurde durch Wagners Schrift «Das Judentum in der Musik». Was für Konsequenzen ziehen Sie daraus bei der Behandlung eines derart urdeutschen Stoffes wie dem des Siegfried-Epos? – Oder ziehen Sie gar keine Konsequenzen daraus und verlassen sich auch hier auf das Musikalische?

HOLLMANN: Ich würde sagen, ich verlasse mich hier wohl mehr auf das Musikalische, weil es mir schon immer schwergefallen ist, auf längst Tote einen Raster an-

zulegen, zu fragen: Was er Antisemit, war er schwul, war er Alkoholiker, war er potent? Wenn wir einen Umstand, den wir als inhuman empfinden, wie beispielsweise Antisemitismus, wenn wir den allen Grossen der Kulturgeschichte anlasten wollten, so käme kaum einer ungeschoren davon.

L. B.: Wenn man aber Ihre bisherigen Inszenierungen kennt, weiss man, dass Sie ziemlich massiv den Zeigefinger auch auf solche Hintergründe gelegt haben.

HOLLMANN: Ich glaube aber nicht, dass im Werk Wagners etwas derartiges vorhanden ist.

L. B.: Auch nicht latent?

HOLLMANN: Nein. Wagners jugendliche revolutionäre Phase hat sich natürlich damals mit Nationalismus verbunden, wie dies

heute unter anderen Vorzeichen etwa in Südamerika der Fall ist. Ich glaube aber auf der anderen Seite nicht, dass man den «Ring» heranziehen kann zur Bestätigung eines übersteigerten, ungesunden Deutschturns, sonst wären ja Ableitungen wie jene, Siegfried sei der neue sozialistische Mensch, oder auch meine Ableitung nicht möglich. Man muss auch bedenken, dass Wagner als Vehikel benutzt wurde, als «Sekundär-Gerant». Der Steckbrief zu seinem Leben ist das eine, sein Werk das andere. Man muss Wagner herausnehmen aus der politischen Tagesdiskussion. Ich kann auf einer Flöte keine Suppe kochen.

Wagners «Ring»

Wagners Tetralogie mit dem sogenannten Vorabend «Rheingold», der «Ring des Nibelungen», wird seiner Aufwendigkeit halber sehr selten ausserhalb des Festspielhauses in Bayreuth als Ganzes realisiert. Wagner selbst hatte ursprünglich nicht an die heute vorliegenden, in sich mehr oder weniger abgeschlossenen vier Opernabende gedacht («Rheingold», «Walküre», «Siegfried» und «Götterdämmerung»). Die Beschäftigung mit dem Siegfried-Stoff führte zunächst zum Vorhaben, «Siegfrieds Tod» als Einzeloper im Stile etwa des «Lohengrin» zu schreiben. Doch erkannte Wagner beim Einarbeiten in das Nibelungenepos und die «Edda» bald, dass er dem grossen Stoff nicht mit einem einzigen Werk gerecht werden könne. Zuviel Vorgeschichte müsste dann ungesagt und unerklärt bleiben. In Zürich schrieb und vollendete er 1852 den ganzen, in der Art des altgermanischen Stabreims geformten und so dem Mythischen angenäherten Text zum «Ring des Nibelungen». 1853/54 entstand die Partitur des «Rheingold», 1854–56 die «Walküre». Nach einem Unterbruch von mehr als zehn Jahren nahm Wagner die Arbeit am «Ring» wieder auf, diesmal in Tribschen bei Luzern, und vollendete 1869 «Siegfried». Im gleichen Jahr begann er mit der «Götterdämmerung», die er 1874 abschloss. Im zu dieser Zeit endlich verwirklichten Festspielhaus in Bayreuth fanden 1876 die ersten drei Aufführungen des vollständigen Bühnenfestspiels unter Hans Richter statt.

Wagners «Es» in Hollmann-Bildern

Er war schon längst fällig: Der Basler «Ring». Hans Hollmann beginnt am kommenden Montag mit dem «Rheingold», dem «Vorabend» von Wagners Tetralogie «Der Ring des Nibelungen». Die Zukunft des ganzen Opernprojekts ist noch ungewiss. Mit Hans Hollmann sprach BaZ-Mitarbeiter Arthur Godel.

Godel: Sie haben in der letzten Zeit zwei grosse Operninszenierungen gemacht, den «Figaro» in Nürnberg und «Don Giovanni» in Frankfurt. Was führt Sie nach zweimal Mozart zu Wagner?

Hollmann: Das sind Werke des Musiktheaters, deren Realisation mich interessiert, das sind beides Komponisten, die mich seit vielen Jahrzehnten bewegen, die ich sehr liebe und die ich sehr genau kenne. Ich würde beispielsweise «Troubadour» oder «Tosca» nie inszenieren. Die Musik muss mich haben. «Lulu», das ist auch Musik, die mich erregt, und darauf kommt es an. Diese Oper werde ich sicher machen.

In den letzten Jahren nehmen sich vermehrt auch Schauspielregisseure der Oper an. Ist das ein Modetrend, oder sehen sie triftige Gründe?

Die ästhetischen Ansprüche an das Theater sind in den letzten Jahrzehnten gestiegen; dies hängt zusammen mit der Sensibilisierung durch andere Medien, durch Rundfunk, Fernsehen und Film. Auf der andern Seite hat das Musiktheater im Auf und Ab des Gesamttheaters eine gewisse Stabilität bewiesen. Die Oper ist heute unumstritten, man will sie. Der geschärfte ästhetische Anspruch an die Oper führt heute dazu, dass sich gewisse Filmemacher und Sprechtheaterregisseure zur Oper hinfinden.

Wie ist Ihr persönliches Verhältnis zur Oper?

In meiner Jugend bin ich zuerst in die Oper gegangen, erst dann ins Sprechtheater. Ich gehörte zu jener Gruppe von Heranwachsenden, die viele Male hintereinander sich die Opern angesehen haben. Ich kann mich rühmen, dass ich am Stehplatz im Grazer Opernhaus mindestens vier «Tristane» durchgestanden habe. Dann habe ich jahrelang versucht, Oper zu machen. Ich musste aber erst zehn Jahre in Basel sein, um schliesslich unter eigener Direktion zugelassen zu werden, Oper zu machen. Mein Wunsch, Opern zu inszenieren, ist viel älter als die Tatsache, dass ich Oper inszeniere. Man weiss auch von der Wichtigkeit der Musik bei meinen Schauspielinszenierungen. Musik hat mich mein ganzes Leben begleitet. Sie gehört zu den wenigen Dingen, mit denen ich mich ständig beschäftige.

Wie stehen Sie zu Wagner?

Wagner ist ein Spezialfall. Entweder ist es so, dass man das Ganze lächerlich fin-

det, indiskutable Musik, oder man findet eben, es ist ein Geniestreich, was ich glaube.

Wie definieren Sie Ihren Standpunkt in der aktuellen, szenischen «Ring»-Diskussion?

Die vielen «Ring»-Projekte landauf, landab hängen nicht nur damit zusammen, dass etwa einer herausgefunden hat, der Einstieg ginge irgendwie über Marxismus, Wagner als Revolutionär, sondern diese Musik entspricht verstärkt den Sinnen unseres Jahrzehnts, ähnlich wie Mahler.

Mein Einstieg zu dieser Inszenierung und zu Wagner überhaupt führt über die Musik und zu Assoziationen, die weit von der Handlung wegführen. Dies führt zu einem Einstieg, der im Unterbewussten, im Psychologisch-Analytischen ansetzt. Die Handlung ist für mich keine reale Handlung, sondern eine Handlung, die ich assoziiere aufgrund der Musik. Zum Beispiel die Tiefen des Rheins, das erste Bild, sind auch die Tiefen des Bewusstseins. Dettmering (Dichtung und Psychoanalyse, München 1969) nennt sie die «Untiefen des Bewusstseins». Wotan versinkt ganz zutiefst in sein Unterbewusstsein, in die Traumwelt des Rheins. Aus ihm heraus, aus seiner Triebzone heraus, kommt Alberich, sein Begehren. Das Ganze ist für mich eine Projektion männlichen Denkens des 19. Jahrhunderts.

Ich versuche in Wotan den Mann mit seinen Vorstellungen zu inszenieren, mit seinen Wünschen, mit seinem Hohn, mit seiner Gewalt gegenüber dem andern. Ich versuche eine möglichst grosse Irritation herbeizuführen, nicht wie etwa bei Wieland Wagner die Bühne zu leeren, sondern zu füllen. Die Dekoration wird zum vitalisierten Raum.

Aufgrund meines Nachdenkens über die Träume eines Mannes im 19. Jahrhundert, die Träume des Herrn Wagner, wenn sie wollen, bin ich zu meiner Interpretation gekommen. Mein Nachdenken über sie ist natürlich beeinflusst durch meine Kenntnis von Freud, Adler, Jung, Strukturalismus usw.

Welche musikalischen Momente des «Rheingold» waren für Ihre Inszenierung von besonderer Bedeutung?

Alles. Möglichst jeder Takt. Zum Beispiel dieses tiefe «Es» zu Beginn hat mich auf die Idee gebracht, dass dieser brütende Anfang eine fürchterliche Depression ausdrückt. Zu grossen musikalischen Ereignissen versuche ich grosse szenische Dinge, manchmal auch konträre Dinge zu machen.

Wird es diesmal in Basel einen vollständigen «Ring» geben?

Ich bin mit den Nachfolgern darüber im Gespräch und alle hoffen, dass dies zustande kommt. Sicher ist erst die «Walküre», die kommt am 7. Mai. Ursprünglich war der Abschluss des «Ring» schon für Sommer 79 geplant.

Vollstaft 12.11.77

Fünf Grosse im «Rheingold»

Basel. Sich mit Richard Wagner — und insbesondere mit dem «Ring» — einzulassen, ist für mittelgrosse Theater jeweils mit Besetzungsschwierigkeiten verbunden, denn das Hausensemble reicht dafür kaum je, ja sozusagen nie aus. Also müssen Künstler von auswärts einspringen. Das gilt auch für Basels Unternehmen, den «Ring des Nibelungen» aufzuführen. Einige der Hauptrollenträger im «Vorspiel», in der Oper «Rheingold», die am Montag Premiere hat, seien hier vorgestellt.

Der Dame den Vorzug: Doris Söffel, noch nicht dreissigjährig, in Hechingen (Hohenzollern) aufgewachsen, verkörpert in Hollmanns Inszenierung die Göttin Fricka. Als jugendliche Allroundmusikerin — sie spielte Violine, sang gerne Jazz und gab Brecht-Abende — bestand sie nach der Matur ihre Gesangsstudien am Stuttgarter Konservatorium mit Auszeichnung. Als vielseitige Sängerin (Mezzosopran mit Tendenz zu dramatischem Sopran) fühlt sie sich musikalisch nahezu überall zu Hause: In Konzerten, Oratorien, bei Liederabenden mit moderner Musik und natürlich in der Oper, wo man sie zur Zeit in Stuttgart in verschiedenen Rollen hören kann. Ihr Wunsch: auch in Zukunft unter Hollmann arbeiten zu dürfen.

Dann ist da ein so gewichtiger Mann wie der Darsteller des Wotan: Peter van Ginkel. In Holland geboren, wanderte er mit der Familie nach Kanada aus. In Winnipeg lernte der junge Peter Hufschmied. Allerdings erhielt er bereits ab dem 15. Altersjahr eine musikalische Ausbildung, besuchte das Konservatorium wurde als Mitglied der kanadischen Operntruppe engagiert, machte später mit der Metropolitan-Opera Tourneen durch USA, Kanada und Mexiko. Dies alles zuerst als seriöser Bass. 1970 begann seine Europa-

karriere: Köln, Düsseldorf, Frankfurt, Berliner Staatsoper als wichtige Stationen. Zur Zeit gehört er dem Ensemble des Opernhauses Nürnberg an. Sein Rollenvorrat ist imponierend: Der fliegende Holländer, Wotan, Hans Sachs; im italienischen Fach: Jago; aber auch der Wozzeck und Boris Godunow. Manfred Jung wurde in Basel als Wagner-Sänger entdeckt: Er nahm sich in Düggelins «Parsifal»-Inszenierung der Hauptrolle an. Im Nu wurde er nach Bayreuth verpflichtet, vorerst als Siegfried, und als René Kollo erkrankte, auch als Parsifal. Geboren im Rheinland, durchlief er die Folkwang-Schule in Essen, erhielt ein erstes Engagement in Dortmund und kam dann nach Kaiserslautern. Manfred Jung ist auch Konzert- und Liedersänger. Er singt im «Rheingold» den Loge.

Recht köstlich hört sich die Biographie von Klaus Hirte an, der den Alberich darstellen wird. Im Schwarzwald lernte er den Beruf eines Werkzeugmachers und arbeitete in einer Fabrik. Am Wochenende versüsste er den Gästen im Bad Liebenzell ihre langweiligen Stunden mit dem Vortrag von Schlagern. In die deutsche Bundeswehr als Fallschirmjäger eingezogen, fiel er auch dort auf — durch seine Stimme. Höhere Dienststellenchefs meldeten ihn am Stuttgarter Konservatorium an und liessen ihn sogar mit einem Dienstwagen hinbringen. Dort wusste er nur Schlager zu singen, erhielt dann drei Arien zum Studium und wurde ein halbes Jahr später mit drei andern Kandidaten aus insgesamt 16 Bewerbern zur Ausbildung zugelassen. Rennert, Leitner und Böhm förderten und engagierten ihn, die Wiener, die Münchner und Bayreuthbesucher hören ihn in grossen Rollen, und bereits hat er 13 Schallplatten mitbesungen. Seine drei grossen Rollen: Figaro, Beckmesser, Alberich.



Zwei Hauptdarsteller und -sänger in Wagners Rheingold: Doris Söffel (Fricka) und Peter van Ginkel (Wotan).
Fotos Schnetz



Inzwischen gilt der Künstler auch als Spezialist moderner Musik, zum Beispiel als Interpret von Kagel- und Ligeti-Werken. Hirte ist verheiratet und Vater dreier Kinder. Er wäre auch — nach seinen eigenen Worten — zu Fuss oder mit dem Velo nach Basel gekommen, um unter Hollmann arbeiten zu können.

Noch ein recht junger Mann ist Kurt Rydl, der den Riesen Fafner verkörpert wird. Gebürtiger Wiener, hat er bereits 46 Partien in seinem Repertoire, erlernte an der Mittelschule die russische Sprache und kam nicht zuletzt deswegen zu einem Staatsstipendium für eine Ausbildung in Moskau. Dass er ein fast völlig abgeschlossenes Biologiestudium hinter sich hat, sei nebenbei erwähnt. Rydl, der zwei Gesangswettbewerbe in Paris u. Barcelona gewann, war bereits in Salzburg und Bayreuth zu hören und nennt als das Schwierigste in seinem Leben das Koordinieren der Vorstellungsdaten.

Hans Jörg Jans/Paul Schorno

BaZ 15.11.77

Der Basler «Ring» ging in Szene

Basel. Gestern abend war es soweit: Der Basler «Ring» hat mit dem «Rheingold» begonnen. Regie führte Hans Hollmann, die musikalische Leitung unterstand Armin Jordan, die Studienleitung Paul Zelter. Die — wie bei ihm immer — eindrückliche Bühne wurde von Andreas Reinhardt eingerichtet. In einem überdurchschnittlich informativen Programmheft wird Wagner interpretiert. Eine Kritik der Aufführung folgt morgen. BaZ



Franzi Berger als Wellgunde.

Photo Peter Schnetz

Volksblatt 16. 11. 77

ional

Buhs für Gold

Die Buhs lagen auf den Zungen mancher Besucher der «Rheingold»-Premiere im Stadttheater. Man wartete nur auf das Erscheinen des Täters, der so Uebles an Richard Wagner getan, der den Meister und sein Werk auf dem



Markt modischer Opernspekulationen feilzubieten gewagt hat, so dass das Edelmetall so rein nicht mehr glänzte als wie zuvor, bei früheren Aufführungen. Hans Hollmann kam, etwas spät, vor den Vorhang, und es kamen die Buhs. Und man schimpfte weiter auf dem Weg zur Garderobe, ins Parkhaus oder in irgendeine Beiz.

Macht's was, dass gebuht wurde? Ueberhaupt nicht. Zu wünschen bliebe allerdings, es dächten einige Buher oder auch leise Kritiker, wenn einmal der Schock verdaut ist, etwas nach. Denn es gibt einigen Anlass zum Nach-denken über diese Inszenierung.

Hans Hollmann hat nachgedacht, sehr intensiv, als er sich an den «Ring der Nibelungen» heranwagte. Das Vorspiel «Rheingold» ist deutlich auf ein eigenwilliges Konzept hin angelegt. Man kann darüber diskutieren, man kann Nein sagen, sogar buhen. Man nenne mir aber einen Wagner-Regisseur, dem heute nicht Buhs um die Ohren fliegen, in Bayreuth oder München, Paris oder Hamburg — es sei denn, er liefere brave Abziehbildchen. Auch mir schien zwar manches maniriert, überzogen stilisiert, die szenische Umsetzung steuerte nicht gradlinig die Leitidee an. Aber ich rief Bravo — nicht weil schräg hinten rechts und andernorts Buhs ertönten, sondern weil hier sich ein Kunstverständnis geäußert hat, dem ein Zuruf der Anerkennung gebührt.

Ich war betroffen von diesem «Rheingold». Nicht wegen Wagner, sondern trotz Wagner, oder besser gesagt: weil ein anderer Wagner als der pathetische Helden- und Mythenschilderer jenseits aktueller Bezüge zum Vorschein kam. Spätestens seit dem «Auftritt» des Goldes im ersten Bild wurde deutlich, worum es hier geht, gehen kann. Denn das Gold erschien in Eiform. Ei als Ursymbol des Lebens — Goldei als Lebenselixier, Lebensinhalt. Als tödliche Gefährdung. Für alle die Figuren auf der Bühne, aber für weit mehr als sie, und nannten sie sich Götter und hielten sich für unangreifbare «heldische Machthaber gewichtiger Imperien», wie P. Schorno in seiner Besprechung formuliert. Zur Darstellung der Existenzkraft und Verselbständigungsgefahr dieses Goldes und Geldes sind Hollmann grossartige Aussagen gelungen.

Ein subjektiver Eindruck? Kann sein. Es lohnt sich aber, sich beeindrucken, sich treffen zu lassen von diesem kritischen Versuch am «Rheingold» und Gold überhaupt.

Heinz Löhner

Buhs und Bravos für «Rheingold»

Basels Theaterdirektor hält das künstlerische Leben der Stadt weiterhin in Atem und verärgert oder beglückt — je nach Geschmack und Standort — die Freunde des gesprochenen und gesungenen Wortes. Im Zuge des geplanten «Ring»-Projektes nahm sich Hollmann Richard Wagners Oper «Rheingold» als Regisseur an. Das Ergebnis: eine entschlackt wirkende und auf Durchsichtigkeit angelegte Aufführung mit recht irdischen Göttern in einer uns nicht allzu fernen Welt. Kein Schwulst, kein sich aufblühendes Pathos und keine Verklärungsseeligkeit. Die Buhrufe am Ende des Abends — neben kräftigen Bravos und starkem Beifall — müssen sich keineswegs aus Gralshütern Wagners rekrutieren: Sie mögen enttäuscht und überrascht gewesen sein, dass sie nicht in eine schöne mythische Stimmung voll schwelgender Bilder getaucht worden sind.

Da ich quantitativ auf wenige und qualitativ auf keine bedeutenden Wagner-Aufführungen zurückblicken kann, darf ich nicht nur, sondern muss ich mir eine gewisse Unbeswertheit in der Beurteilung der Inszenierung leisten. Zudem zur Generation jener Menschen gehörend, die von der Jugendzeit an bis nahezu in unsere Tage hinein um Wagner herum einen grossen Bogen gemacht haben, mag ich diese Aufführung erst als Anfang einer weiterführenden Auseinandersetzung mit dem Giganten Wagner nennen. Also darf ich fürs erste bekennen, keineswegs taumelig trunken das Theater verlassen zu haben. Eine spontane Empfindung kann so verbalisiert sein: Das also (nur) ist Wagner. Und das Gefühl teilte sich auf in leise Enttäuschung, Ernüchterung und gestillte Neugier. Aber da war auch Ueberraschung drin, Heiterkeit und Nachdenklichkeit, eine Art Zufriedenheit, wenn man eine Begegnung hinter sich gebracht hat, der mit Unbehagen entgegengesehen wurde. Keine Erschütterung somit, und dass der Komponist Richard Wagner etwas mit dem heiligtumartigen Festspielort Bayreuth zu tun hat, kam als Assoziation vorerst gar nicht auf.

Die Inszenierung

Darzustellen ist eine Welt, die, beginnend in paradiesischem Urfrieden (scheinbar) über exemplarische Stationen des Werdens, des Seins, des Glückes, der Liebesnot und der Nacht — der verheerenden Macht des Geldes vor allem — in Tragik endet. Da ist also unter anderem dieses viel bemühte Licht-Finsternis-Motiv, das — wie manches andere in diesem «offenen» Werk — als allem sich anbietende Leerformel mit liberalen, sozial-revolutionären, konservativen, völkischen oder auch religiösen Ideologien oder Utopien gefüllt werden kann und auch immer wieder gefüllt worden ist. Denn die vorgezeigte Welt der Götter kann mühelos für diese oder jene menschliche Gesellschaft oder Gruppe reklamiert werden. Eine pointierte Meinung

hierzu (die des ostdeutschen Regisseurs Joachim Herz): «Wir sehen in der von ihm (Wagner) gewählten Bildersprache nordischer Mythologie eine echte Verfremdung; gemeint sind in ungeheurer Zusammenschau Konflikte und Probleme seiner eigenen Zeit, teils eben erst aufgebrochen, teils seit Jahrhunderten ungelöst. Mythos, längst nicht mehr geglaubt, ist für ihn Gewand.»

Nun, Hans Hollmann, ein Mensch unserer Tage, in seiner künstlerischen Sicht von Werken und Menschen nicht selten bitter bis böse, sarkastisch, ironisch, verzweifelt, unterlegt diese Zu-

sammenschau seinerseits auch mit dem Zeitgefühl eines Individuums im allmählich auslaufenden 20. Jahrhundert. Und er reduziert, er rafft zusammen, er lässt Dampf ab und zeigt, dass hier Menschen agieren, die viele ausgetragene Prozesse schon hinter sich haben. Oder noch anders gesagt: Hollmann führt solches mit Künstlern vor, die ihrerseits als Künstler mit einem derartigen Prozess zu ihrem Aufführungsergebnis gekommen sind. Und Hollmann dürfte sie angehalten haben, nicht in hohles Operngetue abzugleiten, nicht einfach «Stimme» zu sein, sondern ein von Gedanken und Empfindungen geleiteter Mensch. Eine Männerwelt unter anderem, die wie Pech und Schwefel zusammenhält. Eine Welt, die im Untergehen nicht aufgeben kann und will. Eine Gesellschaft, die nur noch

den Hass, die Berechnung, die Lieblosigkeit, den Zusammenhalt gemeinsamer Interessen, aber nicht mehr das wirkliche Entsetzen kennt. Dionysisches ist deshalb wenig in der Inszenierung drin. Wotan ist kaum im Sinne Wagners «die Summe der Intelligenz der Gegenwart». Dominierend wirkt Loge, der Verführer, der kühle Intellektuelle, der nirgends steht und sich jedermann und niemandem dienstbar macht. Dann noch Alberich: ein Ausgestossener, der mächtig wird aus Wut und Hass, weil er abgelehnt wird. Gespenstisch ferner der Auftritt der stummen Massen, die da vorläufig die einzelnen noch immer gewähren lassen. Es dürfte somit für Hollmanns Betrachtung des Werkes bezeichnend sein, dass er in den verschiedenen Szenen mit recht wenig Lichtwechsel auskommt, und dass matte bis düstere Beleuchtung vorherrscht. Und wenn am Ende der berühmte Regenbogen als handfestes Objekt vom Himmel herunterschwebt, so ist damit kaum eine «auf Stromlinie gebrachte Mystik» gemeint. Winkend, und wie für eine Fotoaufnahme lächelnd, verabschiedet sich schliesslich eine Menschengruppe, die wir weniger als Götter, denn als die unheldischen Machthaber gewichtiger Imperien zu erkennen glauben. In der Tat: Da steht Hollmanns Interpretation

nahe bei der seiner «Buddenbrooks». Dass das manchen Leuten zu wenig ist, das dürfte einleuchtend sein. Andreas Reinhardts Bühnenbild war durchaus Geist vom selben Geist.

Von überraschend geringen Ausmassen in der Tiefe wie in der Breite fehlte es nicht an Versatzstücken, welche das Ironische, die Durchbrechung des Poetischen, einzubringen hatten. Nach dem bisher Gesagten kann es deshalb den Leser auch nicht überraschen, dass die Protagonisten mit wenigen Ausnahmen in Kleidern unserer Zeit auftreten, geschaffen von Anuschka Meyer-Riehl.

Musiker und Sänger

Armin Jordan dirigierte das Basler Sinfonie-Orchester BOG. Im Bestreben, die Stimmen der Sänger nicht zuzudecken, wurde eher zurückhaltend musi-

ziert, ohne dass die musikalisch notwendigen Steigerungen in den wichtigen Leitmotiven etwa vernachlässigt worden wären. Dass über die Technik der Motivverknüpfung bei Wagner sehr viel gesagt werden könnte, mag dem eingeweihten Musikfreund bekannt sein. Hier allerdings kann nicht näher darauf eingetreten werden. In der Wahl der Sängerinnen und Sänger bewiesen Hans Hollmann und Armin Jordan viel Gespür und Gefühl nicht nur für die einzelne Stimme, sondern vor allem für deren klangliche Harmonie.

Eine ausgewogene Leistung boten die drei Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Flosshilde, gemimt und gesungen von Aviva Orvath, Franz Berger und Elisabeth Weingartner. Mit einer hervorragenden, kraftvollen Stimme ausgestattet ist die Fricka von Doris Soffel, deren Ausdruckskraft zu packen weiss. Ihre enormen Fähigkeiten als Opernsängerin, in Spiel und Gesang, rückte Beatrice Haldas als Freia ins richtige Licht. Da blieben Augenblicke von bezaubernder Richtigkeit im Gedächtnis haften. Vornehm im Auftreten und von wohlklingendem Vortrag: Adelheid Krauss als Erda.

Eine durch und durch inspirierte, ausgefeilte Leistung konnte bei Klaus Hirte als Alberich bewundert werden: Nervig und aufgeladen beherrschte dieser Sänger seine markante Stimme in jedem Moment seines Auftretens. Als Loge stand ihm Manfred Jung kaum nach. Bestechend war sein Gesichtsausdruck, und sein Tenor erwies sich stets als Instrument seiner Gedanken und Empfindungen. Peter Van Ginkels tiefer Bass als Wotan hört sich sehr schön an. Hier und da allerdings erangelte es ihm an einer Bewegtheit, die für das Engagement interpretatorischer Ueberzeugung steht. Die beiden Riesen Fasolt und Fafner fanden in Anton Diakov und Kurt Rydl ideale Sängerdarsteller; zwei prachtvolle Bässe! Der kurze Auftritt Mimes, dargestellt von Gernot Kern, verriet musikalische Charaktersistierungskunst. Martin Egel als Donner und Karl Jerolitsch als Froh rundeten das führende Männerquartett zufriedenstellend ab. Für die Studienleitung war Paul Zelter besorgt. Am Schluss der Vorstellung, wie bereits erwähnt: Viel Beifall, dazu auch kräftige Buhrufe. Wagner und Hollmann sind sich begegnet: Es wird darüber gesprochen werden.

Paul Schorno

1977/78

16.11.77

Basler Zeitung

Hollmanns «Rheingold»: Eine Traumparty

Wie man mit surrealistischer Verfremdung spielerisches Musiktheater macht, das hat Hans Hollmann mit viel Witz und Ironie am «Rheingold» demonstriert. Dieser entschlackte, agile Wagner in erstklassiger Sängerbesetzung amüsierte und begeisterte. Ein Glanzpunkt für die Basler Oper.

Von Arthur Godel

Das Pathos ist weg, der germanische Mythenkram zum Traumspiel gewandelt, die Allegorie als Tarnung entlarvt. Hollmann macht perfekt, was Ernst Bloch schon vor fünfzig Jahren gefordert hat: «Die Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage.» Dazu braucht es keine gewaltsame Demolierung oder Aktualisierung, dazu braucht es einzig einen Regisseur, der den Theatraliker Wagner und nicht den schwammigen Ideologen aufspürt. Hollmann hat die Scheinhaftigkeit von Wagners Kunst durchschaut, sie als das genommen, was sie ist, ein genialisches Stück 19. Jahrhundert mit all seinen nervösen Leiden und kitschiger Phantastik. Da er das ganze Spiel als Traumgeschichten des Herrn Wagner aufzieht, braucht er die verstellten Feierlichkeiten nicht zu fürchten. Im Gegenteil, die ganze Kitschmythologie bietet ihm beliebige Versatzstücke für eine virtuos geführte Traumparty, bei der alles möglich wird, bei der der anachronistisch verfremdete Salon des 19. Jahrhunderts ebenso eine neurotisch ausgestaffte Hollywood-Villa sein könnte.

Verrücktes Gesellschaftsspiel

Ein verrücktes Gesellschaftsspiel läuft ab, triebhaft und salonfähig zugleich. Die Männergesellschaft leidet an ihrer eigenen Männlichkeit, ihr industrieller Unternehmmergeist stürzt sie in Schwierigkeiten, die

verführerisch-berechnenden Partydamen spielen mit der männlichen Begehrlichkeit und lassen sie unbefriedigt. Wotan träumt den grossen Traum vom «Rheingold», sieht sich als frustrierter Alberich und als erfolgreicher Unternehmer. Cosima/Fricka im schwarzen Abendkleid und Perlencollier, hinter sich das versammelte Matriarchat, stört Richard während des Vorspiels recht unsanft aus seinen Träumen auf. Das Spiel kann beginnen.

Für Hollmann sind die Wagnerschen Figuren Projektionen des Unterbewussten, Verdrängungen, angesiedelt in jenem Vorstellungsräum, in dem Ratio und symbolstrotzende Phantastik ineinander übergreifen. Die Brüche in diesem Bilder- rauch brauchen so nicht überspielt zu werden, sondern können als stilbildendes

Ausdrucksmedium für die Traumrealität ausgenutzt werden. In Szene gesetzt wird die Logik der Fiktion, und diese wiederum folgt bruchlos dem musikalischen Fluss. Das ganze Götter-Brimborium bekommt einen surrealistischen Anstrich. Aus steifen und langweiligen Wagner-Helden werden mit eins Menschen, streitsüchtig, lieb- bestoll, machthungrig, sadistisch und ul- kig. Kaleidoskopartig vermengt sich das Alltägliche mit dem Unterschwelligen, Witz mit Tragik; Wotan-Wagner im Geh- rock und geckenhaften, brokatenen Stul- penstiefeln, oben feiner Herr, unten ani- malisch.

Parodie, doch nie billig

Bühnenbild (Andreas Reinhardt) und Kostüme (Anuschka Meyer-Riehl) unterstreichen kräftig die surrealistische Phantastik. Die beiden Schauplätze, eine neureiche Wohnlandschaft, plüschig samten, so richtig für die Liebespiele der Rheintöchter, und eine mit Plastikblumen übersäte grünliche Sitzmulde für die gehobene Wotangesellschaft sind durch einen Stollen miteinander verbunden. Der grüne Hügel von Walhall ist schon unterhöhlt und zwischen diesen beiden Bereichen des Unterbewusstseins, den glitschigen, triebhaft- erotischen Tiefen und dem taghell er- leuchteten Walhall-Vorplatz gibt es eine direkte Verbindung. Nibelheim und Ber-

geshöh sind beide ausgestopfte Salon-Natur, artifiziell, mit ausgestopften Fabeltie- ren, Goldäpfeln an Plastiksträuchern und unter dem Teppich hervorquellendem Torfmoos.

Auf diesem Plüschberg bewegt sich nun die verkleidete «Ring»-Gesellschaft: Wo- tan und seine Gesellschafter Donner und Froh, in Stulpenstiefeln und Gehrock; Loge, weisshaarig, mit pfiffiger Intellektuellen- brille und Glacéhandschuhen, der Rechts- gelehrte; die Frauen in eleganten Abend- kleidern, Alberich, der Werkstattchef im grauen Arbeitsmantel, und die Riesen Fas- ol und Fafner auf hohen Stelzen und in grauen Trägerhosen, die Roboter vom Dienst. Mit dem Anachronismus im Dekor, Mobiliar und Kostüm wird gespielt und eine optische Leitmotivik arrangiert, die

den Wagnerschen Figuren Profil gibt und sie teilweise und mit schlagend komischem Effekt parodiert.

Dass nun in dieser fasnächtlichen Bunt- heit dennoch ein sinnvoller Ablauf mög- lich war und keineswegs ein billiger Gag daraus wurde, dafür sorgt eine von Hol- mann bis ins Detail ausgeklügelte Perso- nenführung. Mit psychologischem Spür- sinn werden alle Formen der szenischen Choreographie eingesetzt, vom gelösten Konversationsspiel über vielsagende Posen bis zu stehenden Arrangements, Album- blättern gleich, aus denen sich die Ver- hältnisse der Figuren exakt ablesen lassen. Die torkelnden Götter, ihr Schwächeanfall nach Freias Verlust, oder etwa Wotan, die Damen unterhakend zum Einzug in Wal- hall: das sind Bilder, die bleiben. Und im- mer wieder diese fließenden Gruppenbil- der, von der Musik gesteuert, sie teilweise auch kontrapunktierend, herausgelöste Gesten. Es gibt keine Verlegenheitsbewe- gung, keine toten Momente, selbst da, wo die Sänger für ein kräftiges Solo betont opernhafte zum Publikum gewendet wer- den.

Hohes Niveau der Sänger

Eins fehlt Hollmanns «Rheingold»: die Wagnersche Länge. Die zweieinhalb Stun- den Oper laufen mit einer solchen szeni- schen Lebendigkeit ab, dass man keine Zeit findet, sich bei Wagner zu langweilen. Und da, wo's lang wird, da helfen parodi- stische Effekte weiter; popig erheiternde Einfälle: die Rheintöchter kuscheln sich auf einem altarartigen Tisch, das Rhein- gold wird als Riesenei an einer roten Schnur heruntergelassen, Alberich han- tiert am soliden Kassenschrank in Nibel- heim, der Nibelungenschatz wird in weis- sen Päckchen herumgereicht, Alberich wird gut verschnürt nach oben gehievt, Donner spielt mit seinem Spielzeugham- mer, Walhallsmännerfries als lebendiges Bild, und zu guter Letzt wird die Walhall- Brücke als knalliger Neon-Regenbogen hereingefahren.

Das hat alles Witz und Sinn. Hier wird totes Theater entfesselt, aus der Idee des Gesamtkunstwerks Kapital geschlagen. Hollmann ist ein grosser Wurf gelungen, ein aktueller, amüsanter, assoziationsrei- cher Wagner. Er wird damit vor allem bei dem Publikum ankommen, das Wagner kritisch gegenübersteht, und es wird er für diesen Wagner einnehmen. Der Pre- mierenerfolg war für alle Beteiligten durchschlagend. Die Buhrufe waren ver- wirrt.

Die stimmliche und schauspielerische Lei- stung der Sänger befand sich durchwegs auf hohem Niveau. Peter van Ginkel gibt einen wendigen Wotan, mit grosser, nüan- ciertem Stimme; Loge (Manfred Jung) hat nicht nur die überlegene Intelligenz zu mimieren, er besitzt sie auch in der musika- lischen Gestaltung und verfügt über eine ausgesprochen flexible, eindringliche Stimme. Herrlich behauptet sich auch der stimmungswaltige Anton Diakov und sein Kollege Kurt Rydl. Gewisse Einschrän- kungen gelten für Doris Soffel (Fricka), die zu sehr auf Grande Opéra macht und für den darstellerisch glaubwürdigen Alberich von Klaus Hirte, der einmal nicht den finsternen Bösewicht spielt, aber stimmlich stellenweise etwas matt bleibt. Ausgezeichnet aufeinander abgestimmt agieren und singen die drei Rheintöchter (Aviva Orvath, Franz Berger, Elisabeth Weingartner), und auch die übrigen Dar- steller fügen sich nahtlos in dieses abge- rundete Ensemble.

Neben Hollmanns ausgeklügelter Regie hat das Orchester unter Armin Jordan einen schwierigen Stand. Was das Basler Sinfonieorchester beisteuert, ist stim- mungsvolle Opernmusik, mit eindrück- lichen Höhepunkten; eine zuverlässige und gut ausgearbeitete Leistung. Doch eben dieser etwas diffuse Wagnerklang will nicht mehr recht zur scharfsinnig gezeich- neten Inszenierung passen. Die Konturen werden im Orchester wenig deutlich, die Ambivalenz der Musik geht verloren, ebenso wie die vibrierende Spannung, die dieser Partitur zu entlocken wäre.



Aus Wagners hünenhafter Totalschau ein mickrig kleines Bürgerträumchen gemacht: Szene aus Hollmanns «Rheingold»

(Bild: Schnetz)

Spektakuläre «Rheingold»-Premiere im Basler Stadttheater am letzten Montag

Richard Wagner befreit

BASEL – «Rheingold»-Premiere am Montagabend im Basler Stadttheater. Begeisterter Applaus für die Sänger – ärgerliche Buhrufe für den Regisseur Hollmann: So quittierte das Basler Publikum die Premiere von Wagners «Rheingold» im Stadttheater. Mit einer gesanglich restlos betörenden Leistung einher ging eine Inszenierung, deren massive Ironie immer auf Gelächter und nie auf Rührung hin angelegt ist.

Hollmann und sein Bühnenbildner Andreas Reinhardt haben aus dieser gigantischen aller Wagner-Unternehmungen (das «Rheingold» ist nur der erste Teil des vier Abende beanspruchenden «Rings der Nibelungen») ein mickrig kleines Bürgerträumchen gemacht: Statt eines kosmischen, Religion und Mythos, Psychologie und Philosophie, Musik und Literatur umfassenden «Universalwerks», bekommen die Basler nun ein Plüschmärchen zu sehen, aus Wagners hünenhafter Totalschau ist eine kleine, komische Oper im (wie

Heinrich Heine sagte) «hochromantischen Stile» geworden.

Da schweben keine urweiblichen Rheintöchter durch die mystischen Tiefen des Urgrunds, sondern da räkel sich altmodische Pinup-Girls auf Samt und Sofa.

Da ist nicht Alberich der Urböse, weil er sie lieben will, sondern er tut einem leid, weil eine so starke Moral ihm nur den «weiblichen» Speck durchs Maul zieht und ihn am Zubeissen hindert.

Da ist auch Wotan kein

arischer Strahlengott, sondern ein vertrottelter, nicht unliebenswürdiger Monsieur, und aus seiner Göttergattin Fricka ist eine elegante, wenn auch etwas exaltierte, grossnädige Frau geworden.

Und die Riesen müssen – wie alle, die hoch hinaus wollen – auf wackeligen Stelzen stolzieren, während der listige Loge nicht wie ein Feuergott aussieht, sondern höchstens wie Benjamin Franklin, der den Ofen erfand.

Was soll das alles? Noch eine Demontage des so oft schon demontierten Hitler-Vorbildes Richard Wagner? Oder: ein Gag-Match Basel gegen Bayreuth?

Wohl nichts von alledem. Mir scheint, die Basler «Rheingold»-Inszenierung ist das verblüffendste, einleuchtendste, befreiendste, was Richard Wagner heute passieren kann.

Denn: So unhistorisch,

wie die Aufführung zunächst wirkt, ist sie nicht – vielmehr deuten Plüsch und Zimmerpalmen, Papierriesenblümchen und Polstersesselchen gerade darauf hin, wie zeitgemäss, wie abhängig von seiner Zeit auch die Träume von Richard Wagner waren. Wagners Nachdenken über die Welt war (bestenfalls) Nachdenken über seine Welt – nicht unsere: die seine ist passé und in dieser Distanz – auch wenn sie ironisch ist – wird plötzlich seine Musik wieder hörbar. Sie erklingt für sich, völlig abgelöst von den zweifelhaften germanischen Grössenvorstellungen, die heute (egal ob trotz oder wegen Wagner) unerträglich geworden sind.

Bestimmt, auch diese Musik hat ihr Zeitgebundenes: Die Geigen tönen in dieser Inszenierung oft mehr nach Plüsch als nach Sand und die Bläser haben ihre hörbare Mühe, ihren Lungen Walhallas Geschmäcke abzurufen. Aber dass Musik

«universaler» ist, als Wort und Bild, den Hörer untergründiger, elementarer, direkter anspricht, als jedes andere künstlerische Medium, das wussten die Romantiker, das wussten Wagner und Nietzsche, und das beweist auch die Basler Inszenierung. Indem sie weglacht und auslässt, was fragwürdig geworden ist, rettet sie das Erhaltenswerte.

Damit führt sie einen Stil fort, der hier in Basel Geschichte hat. Diese Geschichte ist nicht immer glücklich gewesen. Oft selbständigte sich die Ironie, tänzelte selbstgefällig und effekthascherisch über totgewitzelte Stücke. Ansätze dazu gibt es auch im «Rheingold»:

Der am Schluss herunter-schwebende Jahrmarkt-Regenbogen war mit dem Bleihammer gefertigt, zerschlug das Ziel, das klug und sensibel schon ganz getroffen war.

Henri R. Paucker

Richard Wagners «Rheingold» am Basler Stadttheater

Tagtraum eines Mannes aus dem 19. Jahrhundert

MARIO GERTEIS

Nun haben auch die – sonst eher als genüsslich bekannten – Basler Opernfreunde ihren Mini-Skandal. Nach der Premiere von Richard Wagners «Rheingold» mischten sich kräftige Buhs in den vor allem für die Sänger bestimmten Beifall. Die Zielrichtung des Missfallens war offenkundig: Sie galt der Inszenierung Hans Hollmanns und schloss generös den Bühnenbildner Andreas Reinhardt mit ein.

Es lag auf der Hand, dass die grösste und modernste Opernbühne der deutschen Schweiz sich an eine Darstellung von Wagners «Ring des Nibelungen»-Tetralogie wagen würde. Ob sich die ehrgeizigen Pläne bis zum Ende durchhalten lassen, liegt vorderhand offen. Hans Hollmanns Abschied von der Direktion der Basler Theater im kommenden Jahr garantiert zwar für die angesagten Einstudierungen des «Rheingold» und der «Walküre» in der laufenden Saison. Fortsetzung und Abschluss sind indes nicht gesichert.

Eine Familientragödie

Hans Hollmann, der in Basel erstmals an eine «Ring»-Inszenierung tritt, lässt Wagners Werk im 19. Jahrhundert und nicht in archaischer Vorzeit spielen. Das ist heute längst üblich; weniger üblich ist, dass bei dieser Konstellation auf praktisch jeden Bezug zur gesellschaftlichen Situation der Wagner-Zeit verzichtet wird. Das erste Bild könnte zwar solche Absicht bergen: Statt der Tiefe des Rheins ist eine Art Müllhalde des vorigen Jahrhunderts zu sehen, angefüllt mit bürgerlichen Versatzstücken.

Aber Hollmann nutzt diese Szenerie – so wenig wie später den girlandengeschmückten Eingang zu Walhall – nicht zu Verweisen auf eine soziale Situation.

Bei ihm bleibt das «Rheingold»-Geschehen eine individuelle Angelegenheit, ja eine Familientragödie. Alles ist drapiert als Traum eines Mannes vor hundert Jahren. So sitzen während des Es-Dur-Vorspiels sechs Mitglieder einer Familie am Tisch: ein Mann und fünf Frauen. Der Mann hat eine Vision, in welcher er selber die Hauptrolle verkörpert – die Vision vom «Rheingold» (und vielleicht vom gesamten «Ring»).

Der ganze folgende Konflikt ist in diesem Eröffnungsbild fixiert: der Mann im Kampf gegen weibliches Allwissen. Ohne Zweifel eine originelle Ausdeutung des «Ring»-Geschehens: Wotans Machtwahn als Aufstand gegen die Dominanz des Matriarchats. Der «Ring» als Versuch einer Emanzipation, die zwangsläufig scheitern muss. Hollmann kann sich dabei sogar auf Interpretationen aus der Sigmund-Freud-Schule stützen; Wotan als der «beschädigte Dritte».

In der Theorie mag das einleuchten, in der szenischen Realisation allerdings kommt es kaum zum Tragen. Der Gegensatz nämlich zu Wagners Musik bleibt nicht etwa ein dialektischer, sondern bloss ein peinvoller: der «Ring», und im besonderen dieses «Rheingold», findet sich zur kleinbürgerlichen Familienintrige reduziert. Fricka präsentiert sich als gestenreiches und leicht hysterisches Ehefrau, Ur-mutter Erda wandelt als ebenso anmähliche wie betuliche Moraltante durchs Geschehen. Eine Parodie hat Hollmann ganz offensichtlich nicht beabsichtigt; denn «wissende Ironie» findet sich in seiner Mise-en-scène kaum.

Dabei soll keineswegs verschwiegen werden, dass gewisse Details durchaus einleuchten: Die vier Götter Wotan, Froh, Donner, Loge sind quasi die eine potenzierte Männlichkeit; Alberich spaltet sich, recht aufdringlich allerdings, von Wotan ab. Auch hat Hollmann spürbar mit den Akteuren gearbeitet, hat er bis-

weilen geradezu choreographische Abläufe erreicht. Aber all das – neben einer Reihe offensichtlicher Fehler, die sich zwischen der gewählten Ausdeutung und der Wortaussage ergeben – kann nicht vertuschen, dass das verinnerlichte «Rheingold»-Geschehen jeglicher Poesie und visionären Grösse entbehrt. Sogar das eigentlich Theatralische kommt kleinkariert daher: Und Biederheit ist beim «Rheingold», unter jedem Gesichtswinkel, schon fast eine Todstunde.

Im Musikalischen bemerkenswert

Es erstaunt ein jedesmal von neuem, wie Armin Jordan an einer Aufgabe wächst. Seine musikalische Wagner-Interpretation entschlüpft sich des Pathos, nicht jedoch des klanglichen Raffinements. Sie arbeitet mit dezenten Mitteln und setzt diese geschickt ein. Auf die Besetzung wird – deutlicher als früher in Basel – besonderer Wert gelegt. Es sind zwar nicht ganz prominente Namen, aber ausnahmslos vorzügliche Künstler, zum Teil sogar mit Bayreuth-Erfahrung. Aus dem jungen, unverbrauchten Ensemble (Peter van Ginkel als Wotan, Klaus Hirte als Alberich, Gernot Kern als Mime, Doris Soffel als Fricka, Kurt Rydl als Fafner) ragt Manfred Jung heraus: kürzlich noch ein ausgesprochen lyrischer Parsifal, besticht dieser Loge durch Wendigkeit, wohlklingende Artikulation und nicht zuletzt eine messerscharfe Diktion.



Im Kampf gegen weibliche Dominanz: Alberich, das «alter ego» Wotans, mit den drei Rheintöchtern. Aus der Eröffnungsszene der Basler «Rheingold»-Aufführung.
Bild Peter Schnetz

Hans Hollmanns Basler „Rheingold“-Inszenierung

Über den Ring darf gerätselt werden

Ein Damenkränzchen bei Kommerzienrat Wotan
Vergebliche Versuche mit Tiefenpsychologie

Während sich über dem Contra-Es, dem Klangsymbol einer Urwelt, Harmonien und Melodien entfalten, sieht sich der Zuschauer im Basler Theater zwar nicht wie bei Chéreau in Bayreuth vor einem modernen Stauwerk, aber doch vor etwas ebenfalls sehr Künstlichem: einem Damenkränzchen rund um einen Plüsch Tisch, mit Kommerzienrat Wotan als Hahn im Korb. Freilich erhebt sich Madame Fricka bald, sichtlich indigniert. Es darf gerätselt werden warum. Auch über den Bock mit Frauenbusen, der sodann auf dem Grunde des Rheins erscheint — der freilich ein Hügel aus Treppen inmitten eines wilhelminischen Salons mit Markart-Palmen und Sofas ist. Dort klettert Alberich in einem

schäbigen Kaftan nach den drei koketten Salondamen. Wotan ist auch dabei und nimmt lebhaft teil, wenn Alberich ein großes goldenes Ei, das Rheingold symbolisierend, hinaus-schleppt.

Hans Hollmann will in seiner ersten Ring-Inszenierung Tiefenpsychologisches ins Bild bringen. Mehrfach werden Wotan und Alberich, die Gegenspieler, als Personifizierungen ein und desselben Machttriebes gezeigt. Eine Art Bewußtseinspaltung also, der Obergott als Rappelkopf. Eine tragische Figur wird Wotan dadurch aber mitnichten, eher erscheint er als prahlerisch hilfloses Männchen. Die ganze männliche Götterwelt als alberne sich auf die Schulter klopfende Kumpanei. Wieso erscheint aber dann Loge, der doch wahrhaftig nicht dumm ist, bei Walhall-Sonnenaufgang mitten unter ihnen? Nach Logik darf bei Hollmann offenbar nicht gefragt werden. Auch nicht z. B. danach, warum die Götter, die nach dem Entzug von Freyas Äpfeln sogleich hinfällig her-umtaumeln, im letzten Bild wieder quietschmunter sind, noch ehe ihnen die Freya-Vitamine zugeführt worden sind. Was Hollmann betont „unnaturalistisch“ inszeniert, die Götter wie komische Marionetten am Schnürchen bewegt, das erscheint als dünne Ausflucht, wenn man dann sieht, wie er und sein Bühnenbildner Andreas Reinhardt andererseits um Illusionismus bemüht sind.

Vorherrschend bleiben freilich die psychologisierenden Zutaten Hollmanns. Nun ist es leichter, dabei Thomas Mann zu zitieren und bei dem Psychiater Peter Dettmering im Programmheft nachlesen zu lassen, als szenisch mitzuteilen, was Richard Wagner eben selber nicht im Bilde zeigen, sondern durch die Musik suggerieren wollte. Hätte Hollmann lieber die latente Kapitalismus-Kritik, die gerade im „Rheingold“ am deutlichsten durchscheint, ins Bild gebracht! Aber daran zeigte er sich uninteressiert. Es genügt ja nicht, mythische Figuren „wilhelminisch“ auszustaffieren. Hollmann schwimmt da auf der modischen Welle mit, ohne durch seine tiefenpsychologischen Deutungsversuche Wesentliches und Plausibles hinzuzutun. Eine insgesamt enttäuschende Inszenierung.

Die Buh-Wogen am Schluß galten dem Regisseur, der dankbare Beifall einer respektablen, wenn auch nicht außerordentlichen musikalischen Einstudierung unter dem tüchtigen Armin Jordan. Mit den tüchtigen Basler Ensemblesängern vereinten sich Gäste aus dem Wagner-Jetset wie Manfred Jung als Loge, Klaus Hirte als Alberich und Peter von Ginkel als Wotan. Kurt Honolka

Nürnberg Zeitung 16. Nov 77



WAGNERS „RHEINGOLD“ in Basel: von links Anton Diakov (Fasolt), Manfred Jung (Loge), Kurt Rydl (Fafner), Doris Soffel (Fricka), Béatrice Haldas (Freia), Peter van Ginkel (Wotan), Martin Egel (Donner).
Bild: Peter Schnetz

Bürger Wotan träumt von der Macht

„Ring“-Beginn mit eigener Sicht in Basel: Hans Hollmann inszenierte Wagners „Rheingold“

's ist „Ring“-Zeit. Kaum daß die (zum Teil erregten) Diskussionen über Ulrich Melchingers Kasseler, Joachim Herz' Leipziger, Götz Friedrichs Londoner und Patrice Chéreaus Bayreuther Inszenierungen — um nur die wichtigsten der Nach-Wieland-Wagner-Ära anzuführen — sich beruhigt haben, schwappt eine neue „Ring“-Welle über die Opernbühnen herein. Ponnelle begann in Stuttgart, der Kölner Schauspielchef Hansgünther Heyme will noch in dieser Spielzeit in Nürnberg beginnen, und Harry Kupfer, der Dresdner Oberspielleiter, ist (statt des absagenden Rudolf Noelte) für Wien avisiert. Wagners „Ring des Nibelungen“ landauf, landab — und nun auch in Basel, wo einstweilen nur die ersten beiden Werke abgesichert sind. Und nachdem die „Rheingold“-Inszenierung des Intendanten Hans Hollmann, der nach seinem Frankfurter „Don Giovanni“ der Oper mehr und mehr in die Fänge zu geraten scheint, Premiere hatte, verstärkt sich der dringliche Wunsch, er möge — anders als sein legendärer Vorgänger Adolphe Appia Anno 1924 in Basel — über die für Mai geplante „Walküre“ hinauskommen.

Denn obwohl auch Hollmann und sein offenbar wesentlich am Konzept beteiligter Bühnenbildner Andreas Reinhardt das Werk im nicht zu Unrecht schon beinahe „Ring“-notorischen 19. Jahrhundert ansiedeln (Kostüme: Anuschka Meyer-Riehl) hält diese Inszenierung doch ein paar Aspekte bereit, die über bisherige Ergebnisse hinausgehen. Die größte Überraschung offeriert Hollmann gleich zu Beginn.

Eben hat der Dirigent Armin Jordan Wagners abgründiges „Es“ zum Klingen gebracht, hebt sich der Vorhang: Im Lichtkegel sitzt ein Herr im schwarzen Gehrock — Bürger Wotan sinnt, den Kopf in die Hand gestützt, vor sich hin. Um ihn herum sein etepetete hergerichteter Damenclan am Wohnzimmerisch. Bürger Wotan träumt von der Macht (Peter van Ginkel wird später einen kraftvollen, mitunter aber auch angestrengten und manchmal im tonlichen Ungefähr verharrenden Heldenbariton hören lassen), da löst sich eine zweite Gestalt wie aus seinem Körper heraus: Alberich (Klaus Hirte erreicht, wie schon in Stuttgart, nicht ganz die Ausdrucksgewalt, die hier gefordert ist) spaltet sich von Wotan ab, schleicht, immer noch ein „Teil“ Wotans, im langen Proletariemantel gierig auf die Frauen zu, beginnt sein Spiel mit den Rheintöchtern — Damen in hauchzarten Negligés, Damen, die dank Hollmanns ge-

nauer Individualisierung endlich einmal aus dem schummrigen Einerlei herauskommen.

Dieses erste Bild ist prototypisch für Hollmanns psychologisch-analytische Deutung, die er — das ausgezeichnet redigierte Programmheft belegt es — wohl hauptsächlich aus der Interpretation des Psychologen und Psychiaters Peter Dettmering bezog. Der träumende Wotan, der in all den anderen Gestalten mitagiert, wähnt sich einerseits tatsächlich auf dem von Wagner beschriebenen Rheingrund mit seinen glitschigen Felsen, sieht sich aber andererseits — aufgrund der (Macht-)Traumlogik indes gar nicht verwunderlich — an so unwirtlicher Stätte dem angestammten Plüsch-

gen Hollmanns zu schildern, merkt man, wie anspielungsreich, wie eigenständig diese Inszenierung durch „komponiert“, wie sie auch scheinbaren Kleinigkeiten gegenüber aufgeschlossen ist. So weint der um seine (aufrichtige) Liebe gebrachte Stelzenriese Fasolt (seh-niger Baß: Anton Diakov), als sein Bruder Fafner (saftige Baßvariante: Kurt Rydl) die Option aufs machtverheißende Gold durchbringt.

Besonders geglückt ist Hollmann die Gestalt des Loge: Manfred Jung, auch der überragende Sänger der vokal eher unauffälligen Aufführung, gibt ihn nicht als flinkfüßigen Beinahe-Mephisto, sondern als ruhigen, gesetzten Kommerzienrat mit schlohweißem Haar und randloser Brille, der seine Erkenntnis, daß der Ring einzig „durch Raub“ zu gewinnen sei, nicht übergrell akzentuiert wie Stolz oder Zednik, sondern fast indigniert beiseite spricht, als wolle er sagen: das regeln wir doch morgen an der Börse. Überdies erfüllt dieser Loge (Absicht oder Zufall?), die graue Eminenz als Bürger unter Bürgern, das bürgerliche Ideal des schlackenlosen Schöngesangs. Weniger ein Charaktertenor wie meist, sondern ein Belcantist, der nur mäßiges Interesse am Niedergang der Götterkollegen zeigt, als diese sich über einen Regenbogen aus peinigenden Neon-Kitschfarben („falsche“ Farben für falsche Erwartungen) in die von Menschen friesartig gestützte Burg davonmachen.

Schließlich die Musik: Armin Jordan schlägt sich auch auf die Seite derer, die die Aufflichtung der „Rheingold“-Partitur im Sinn haben. Auch sein Wagner hat nichts Spektakelhaftes, nichts Klobiges an sich. Jordan entfaltet ganz bewußt eine „Theatermusik“, betont ihre illustrative Funktion und legt dabei in auffälliger Weise ihre mitunter grotesken, ihre häufig buffonesken Züge frei, im Detail sehr genau, wenn auch überm Detail schon mal den großen Zug etwas vergessend. Am Schluß siegte die Zustimmung über den gebuhten Einspruch. (Weitere Aufführungen sind für heute und für den 20., 28. und 30. November sowie für den 2. Dezember vorgesehen.)

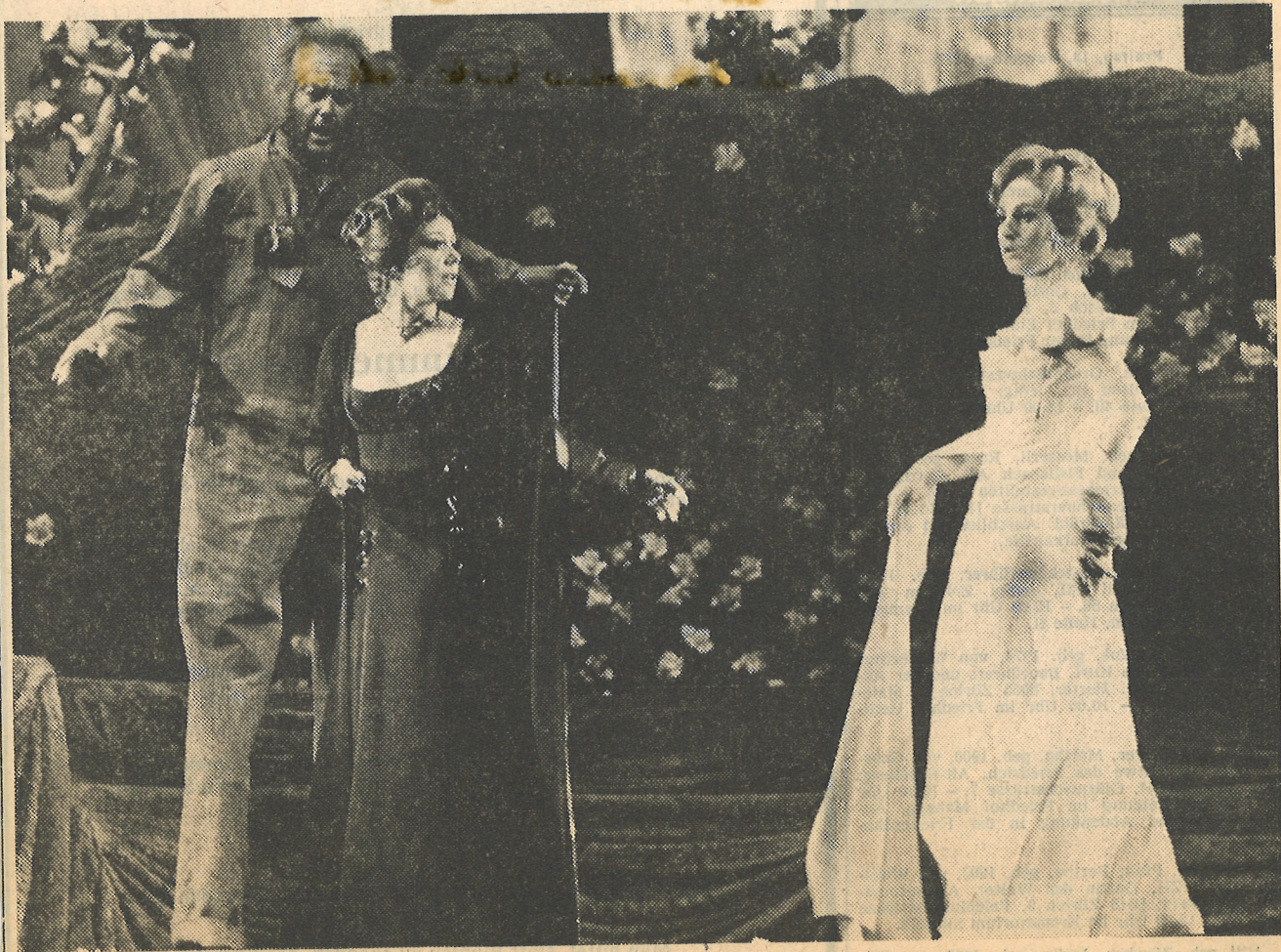
HEINZ W. KOCH

Heute Martin Egel als Wotan

Martin Egel, der in der hier besprochenen Basler Premiere von Wagners „Rheingold“ als Donner mitwirkte, singt in der heutigen Aufführung erstmals den Wotan. Nach den Baritonpartien in „Hoffmanns Erzählungen“ und dem Amfortas im Parsifal erarbeitete sich der Müllheimer Sänger damit eine weitere große Aufgabe seines Fachs. BZ

mobiliar seiner Umgebung gegenüber: ein fast schon genialisches Sichtbarmachen der Verwischung von Realität, die in die Phantasie mithineingenommen wird, ein Bühnenbild wird, weit über die Ortsbestimmung hinaus, psychologischer Umraum.

Bevor ihm dann ein paar logische Black-Outs passieren, bevor er, namentlich in der Nibelheimszene, Regiepassagen abliefern, die weniger einfallsreiche Regisseure auch im Dutzend erstellen, zeigt Hollmann auf fast schon kabarettistisch-boulevardhafte Weise durch die fast deckungsgleichen Gesten- und Haltungsimitation, wie sehr die Göttermannschaft auf die Führerpersönlichkeit ausgerichtet, zur bereitwillig-opportunistisch lächelnden Mitläuferriege abgesunken ist. Und eine Komödienpointe ist es letztlich auch, wenn die ausgesprochen jugendliche und somit für Wotan wirklich begehrenswerte Erda (sonorer Alt: Adelheid Krauss) wie zufällig gerade Wotans Gemahlin Fricka (fester Mezzosopran: Doris Soffel) ins Auge blickt, als sie im Abgehen bemerkt: „... Alles, was ist — endet!“ Gerade wenn man sich (vergeblich) müht, die vielen genauen Einzelbeobachtun-



«Rheingold» oder der Triumph des Weiblichen: Fafner (Anton Diakov), Freia (Beatrice Haldas) und Fricka (Doris Soffel) in der Basler Aufführung. (Bild Peter Schnetz)

Familienvater Wotan will sich emanzipieren

Hans Hollmanns «Rheingold»-Inszenierung im Basler Stadttheater

Nun haben auch die – sonst eher als genügsam bekannten – Basler Opernfreunde ihren Miniskandal. Nach der Premiere von Richard Wagners «Rheingold» mischten sich kräftige Buhs in den vor allem für die Sänger bestimmten Beifall. Die Zielrichtung des Missfallens war offenkundig: sie galt der Inszenierung Hans Hollmanns und schloss generös den Bühnenbildner Andreas Reinhardt mit ein.

Es lag auf der Hand, dass die grösste und modernste Opernbühne der deutschen Schweiz sich an eine Darstellung von Wagners «Ring des Nibelungen»-Tetralogie wagen würde. Ob sich die ehrgeizigen Pläne bis zum Ende durchhalten lassen, liegt vorderhand offen. Hans Hollmanns Abschied von der Direktion der Basler Theater im kommenden Jahr garantiert zwar für die angesagten Einstudierungen von «Rheingold» und «Walküre» in der laufenden Saison. Fortsetzung und Abschluss sind indes nicht gesichert.

Hans Hollmann, der in Basel erstmals an eine «Ring»-Inszenierung herantritt, lässt Wagners Werk im 19. Jahrhundert und nicht in archaischer Vorzeit spielen. Das ist heute längst üblich; weniger üblich ist, dass bei dieser Konstellation auf praktisch jeden Bezug zur gesellschaftlichen Situation der Wagner-Zeit verzichtet wird. Das erste Bild könnte zwar solche Absicht bergen: statt der Tiefe des Rheins ist eine Art Müllhalde des vorigen Jahrhunderts zu sehen, angefüllt mit bürgerlichen Versatzstücken.

Aber Hollmann nutzt diese Szenerie – sowenig wie später den girlandengeschmückten Eingang zu Walhall – nicht zu Verweisen auf eine soziale Situation. Bei ihm bleibt das «Rheingold»-Geschehen eine individuelle Angelegenheit, ja eine Familientragödie. Alles ist drapiert als Traum eines Mannes vor hundert Jahren. So sitzen während des Es-Dur-Vorspiels sechs Mitglieder einer Familie am Tisch: ein Mann und fünf Frauen. Der Mann hat eine Vision, in welcher er selber die Hauptrolle verkörpert – die Vision vom «Rheingold» (und vielleicht vom gesamten «Ring»).

terpretation entschlägt sich des Pathos, nicht jedoch des klanglichen Raffinements. Sie arbeitet mit dezenten Mitteln und setzt diese geschickt ein. Auf die Besetzung wird – deutlicher als früher in Basel – besonderer Wert gelegt. Es sind zwar nicht ganz prominente Namen, aber ausnahmslos vorzügliche Künstler, zum Teil sogar mit Bayreuth-Erfahrung. Aus dem jungen, unverbrauchten Ensemble (Peter van Ginkel als Wotan, Klaus Hirte als Alberich, Gernot Kern als Mime, Doris Soffel als Fricka, Kurt Rydl als Fafner) ragt Manfred Jung heraus: kürzlich noch ein ausgesprochen lyrischer Parsifal, besticht dieser Loge durch Wendigkeit, wohlklingende Artikulation und nicht zuletzt eine messerscharfe Diktion.

Mario Gertels

Familienvater Wotan will sich emanzipieren

Hans Hollmanns «Rheingold»-Inszenierung im Basler Stadttheater

Nun haben auch die – sonst eher als genügsam bekannten – Basler Opernfreunde ihren Miniskandal. Nach der Premiere von Richard Wagners «Rheingold» mischten sich kräftige Buhs in den vor allem für die Sänger bestimmten Beifall. Die Zielrichtung des Missfallens war offenkundig: sie galt der Inszenierung Hans Hollmanns und schloss generös den Bühnenbildner Andreas Reinhardt mit ein.

Es lag auf der Hand, dass die grösste und modernste Opernbühne der deutschen Schweiz sich an eine Darstellung von Wagners «Ring des Nibelungen»-Tetralogie wagen würde. Ob sich die ehrgeizigen Pläne bis zum Ende durchhalten lassen, liegt vorderhand offen. Hans Hollmanns Abschied von der Direktion der Basler Theater im kommenden Jahr garantiert zwar für die angesagten Einstudierungen von «Rheingold» und «Walküre» in der aufenden Saison. Fortsetzung und Abschluss sind indes nicht gesichert.

Hans Hollmann, der in Basel erstmals an eine «Ring»-Inszenierung herantritt, lässt Wagners Werk im 19. Jahrhundert und nicht in archaischer Vorzeit spielen. Das ist heute längst üblich; weniger üblich ist, dass bei dieser Konstellation auf praktisch jeden Bezug zur gesellschaftlichen Situation der Wagner-Zeit verzichtet wird. Das erste Bild könnte zwar solche Absicht bergen: statt der Tiefe des Rheins ist eine Art Müllhalde des vorigen Jahrhunderts zu sehen, angefüllt mit bürgerlichen Versatzstücken.

Aber Hollmann nutzt diese Szenerie – sowenig wie später den girlandengeschmückten Eingang zu Walhall – nicht zu Verweisen auf eine soziale Situation. Bei ihm bleibt das «Rheingold»-Geschehen eine individuelle Angelegenheit, ja eine Familientragödie. Alles ist drapiert als Traum eines Mannes vor hundert Jahren. So sitzen während des Es-Dur-Vorspiels sechs Mitglieder einer Familie am Tisch: ein Mann und fünf Frauen. Der Mann hat eine Vision, in welcher er selber die Hauptrolle verkörpert – die Vision vom «Rheingold» (und vielleicht vom gesamten «Ring»).

Der ganze folgende Konflikt ist in diesem Eröffnungsbild fixiert: der Mann im Kampf gegen weibliches Allwissen. Ohne Zweifel eine originelle Ausdeutung des «Ring»-Geschehens; Wotans Machtwahn als Aufstand gegen die Dominanz des Matriarchats. Der «Ring» als Versuch einer Emanzipation, die zwangsläufig scheitern muss.

In der Theorie mag das einleuchten, in der szenischen Realisation allerdings kommt es kaum zum Tragen. Der Gegensatz nämlich zu Wagners Musik bleibt nicht etwa ein dialektischer, sondern bloss ein peinvoller: der «Ring», und im besonderen dieses «Rheingold», findet sich zur kleinbürgerlichen Familienintrige reduziert. Fricka präsentiert sich als gestenreiches und leicht hysterisches Eheweib, Urmutter Erda wandelt als ebenso anmäheliche wie betuliche Moraltante durchs Geschehen. Eine Parodie hat Hollmann ganz offensichtlich nicht beabsichtigt; denn «wissende Ironie» findet sich in seiner Mise-en-scène kaum.

Dabei soll keineswegs verschwiegen werden, dass gewisse Details durchaus einleuchten: die vier Götter Wotan, Froh, Donner, Loge sind quasi die eine potenzierte Männlichkeit; Alberich spaltet sich, aufdringlich allerdings, von Wotan ab. Auch hat Hollmann spürbar mit den Akteuren gearbeitet, hat er bisweilen geradezu choreographische Abläufe erreicht. Aber all das – neben einer Reihe offensichtlicher Fehler, die sich zwischen der gewählten Ausdeutung und der Wortaussage ergeben – kann nicht vertuschen, dass das verinnerlichte «Rheingold»-Geschehen jeglicher Poesie und visionären Grösse entbehrt. Sogar das eigentliche Theatralische kommt kleinkariert daher: und Biederheit ist beim «Rheingold», unter jedem Gesichtswinkel, schon fast eine Todsünde.

Im Musikalischen bemerkenswert

Es erstaunt jedesmal von neuem, wie Armin Jordan an einer Aufgabe wächst. Seine musikalische Wagner-In-

terpretation entschlägt sich des Pathos, nicht jedoch des klanglichen Raffinements. Sie arbeitet mit dezenten Mitteln und setzt diese geschickt ein. Auf die Besetzung wird – deutlicher als früher in Basel – besonderer Wert gelegt. Es sind zwar nicht ganz prominente Namen, aber ausnahmslos vorzügliche Künstler, zum Teil sogar mit Bayreuth-Erfahrung. Aus dem jungen, unverbrauchten Ensemble (Peter van Ginkel als Wotan, Klaus Hirte als Alberich, Gernot Kern als Mime, Doris Soffel als Fricka, Kurt Rydl als Fafner) ragt Manfred Jung heraus: kürzlich noch ein ausgesprochen lyrischer Parsifal, besticht dieser Loge durch Wendigkeit, wohlklingende Artikulation und nicht zuletzt eine messerscharfe Diktion.

Mario Gerteis

Freitag, 18. November 1977

Bestatungen

Seite 22

Baumann, Johann, Alt-Rechnungsführer, geb. 1898, von Zürich und Steinhausen ZG, Gatte der Maria geb. Jetter; Dübendorf ZH, Claridenstrasse 25. - 14.00 Uhr im Krematorium Nordheim, Halle II.

Donner, Ernst, Alt-Schneidemeister, geb. 1909, von Zürich, ledig; 8002 Zürich, Lesingstrasse 73. - 14.30 Uhr in der Friedhofskapelle Sihlfeld D, Feuerbestattung.

Eschenmoser, Alphon, Alt-Metzger, geb. 1887, von Balgach SG, Gatte der Johanna geb. Oesch; 8003 Zürich 3, Stationsstrasse 49. - 10.30 Uhr im Friedhof Enzenbühl, Anschliesend Abdankung in der Friedhofskapelle.

Frel, Fridolina, Ordensschwester, geb. 1909, von Mönchsdorf SG, ledig; 8032 Zürich 7

NZEIGE

Zürich, den 17. November 1977



Hollmanns Baseler „Rheingold“

Geschichte einer Persönlichkeitsspaltung

Wagner und kein Ende — auch 1977, ein Jahr nach dem Bayreuther Hundertjahrjubiläum, häufen sich die ehrgeizigen Inszenierungsprojekte. Der „Ring“ steht nach wie vor im Zentrum. Vor fünf Wochen hat Jean-Pierre Ponnelle in Stuttgart mit „Rheingold“ begonnen, nun gerade Hans Hollmann in Basel mit dem gleichen Stück, das in Nürnberg Kölns Schauspielchef Hansgünther Heyme inszeniert. Nürnberg offeriert gleich zwei Wagner-Attraktionen. Vor fünf Wochen gab es dort die erste Inszenierung des bedeutenden italienischen Theatermannes Luca Ronconi in der Bundesrepublik — „Der Fliegende Holländer“. Zwischen seiner Regie und dem „Rheingold“ des Baseler Schauspielers Hans Hollmann, dem zusammen mit dem Bühnenbildner Andreas Reinhardt als Einstand der Frankfurter Gielen-Ära ein glänzender „Don Giovanni“ gelungen ist, bestehen geheime Verbindungslinien. Stünden die progressiven Wagner-Inszenierungen der letzten Jahre im Zeichen eines immer schärfer artikulierten Realismus, der Absetzung vom Wieland Wagner-schen Mythendunkel, so gehen Ronconi und Hollmann, wenn auch auf neuer, höherer Ebene, auf abstrahierendere Intentionen zurück. Sie inszenieren Wagners Musikdramen unter psychoanalytischen Aspekten als Kräftegeschiebe unterbewußter Regungen. In Ronconis „Holländer“ lösen sich nicht ohne Konsequenz Wagners die Figuren wie das Stück letztlich in nichts auf. Hegels „Furie des Verschwindens“ triumphiert.

Hollmann hingegen bleibt realistischen Prinzipien treu — schließlich dominieren im „Rheingold“ die Komödientenelemente —, geht aber von einem psychoanalytischen Ansatz aus, indem er sich durch Peter Dettmerings Buch „Dichtung und Psychoanalyse“ bestärkt fühlt. Daß es bei Wagner, besonders im „Ring“, um das freudianisch interpretierbare, gleichsam kinetische Spiel vorbewußter Mächte geht, haben schon Freud-Schüler wie Otto Rank, aber auch Thomas Mann, Adorno und Hans Mayer hervorgehoben, der kritisierte, daß fast alle Tetralogie-Inszenierungen so beginnen, als würde das Verhängnis erst mit dem „Rheingold“-Anfang einsetzen. Hollmann hat den verschlungenen Werk-Komplex neu durchdacht und daraus einige verblüffende Korrekturen abgeleitet. So gilt und gibt es bei ihm manches neu zu sehen.

Völlig abweichend von den bisherigen Lösungsversuchen ist der Anfang. Schon während des gewaltigen Es-Dur-Vorspiels geht der Vorhang auf; man sieht zu ebener Erde eine bürgerliche Tischrunde des neunzehnten Jahrhunderts: Herr Kommerzienrat Wotan und seine Damen — Fricka und Freia und, was man erst später durchschaut, die drei Rheintöchter. Der patriarchalische

Mann und seine erotischen Objekte oder, besser, Projektionen: alle diese Männerfiguren in einer unnaturalistischen Deutung als Bestandteile einer Männlichkeit verstanden, die in Wotan ihr Zentrum, ihren Bezugspunkt hat. Hollmanns „Don Giovanni“-Arbeit findet im „Rheingold“ ihre Fortsetzung. Wotan ist schon vor Stückbeginn schuldhaft in Verträge und riskante Amouren verstrickt, im Widerstreit zwischen Macht und Sexualität, Lust- und Realitätsprinzip.

So ist es konsequent, daß Alberich nicht der geile Unhold an sich ist. Er taucht plötzlich auf, als hätte er sich von Wotan abgespalten, um gleichsam in dessen unbewußtem Auftrag dessen Triebregungen auszuleben. Er stellt den gar lecker in luftige blaue Negligés gekleideten Rheintöchtern nach, wobei der Lüstling und die mythischen Lolas nicht das übliche Gehaste und Geschwebe praktizieren müssen. Wenn Alberich dem lasziven Trio gefährlich nahe kommt, wird er durch ein lesbisches Arrangement verschreckt. Wotan hat unterdessen als Voyeur in der Szene das Treiben seines Alter ego betrachtet, sich auf der Rampe zur Ruhe begeben. Das Rheingold wird als goldenes Ei am roten Seil herabgelassen, schlicht abgehängt. Das erste Bild hat man bislang kaum so überlegt, übersichtlich und klischeefrei gesehen. Fesselnde

Perspektiven für die anderen Stücke zeichnen sich da ab.

Für die Walhallebene hat Andreas Reinhardt ein System runder, hoher, mit weißem Tuch verhängter Fensterbögen gebaut, in denen am Schluß übereinander postierte Riegen von Giganten sichtbar werden. Davor liegt ein mit Gras und Rosen bewachsener Auffahrtshügel, im Vordergrund eine opulente Rasenbank für die Göttergesellschaft von dandyhafter Dekadenz und mit deutlicher Tendenz zu beiläufiger Promiskuität. Sexuelles kommt drastisch ins Bild: so wenn der frustrierte Alberich, dessen zwangshafte Fixierung an die Austauschbarkeit von Gold und Genitalität evident wie selten wirkt, einen Felsen berammelt (am Grunde des Rheins steht ein Rehbock mit Fischschwanz und Busen als Symbol erotischer Variabilität) oder wenn beim Preis der Weiblichkeit und der Lebensäpfel Freias deren Brust betastet wird.

Auch die Schlüsselfigur Loge hat Hollmann neu konzipiert, als Verkörperung von Wotans listiger Rationalität. Deshalb tritt er von vornherein mit auf, um sich zu entfernen, in der Krisensituation wieder aufzutauchen — auch er ein Bestandteil des polymorphen Göttersubjekts. Der junge Tenor Manfred Jung bietet auch gestisch die glänzende Charakterstudie eines ältlich-reservier-



Die Lasziven und der Lüsterne: Alberich (Klaus Hirte) und die Rheintöchter.

Foto Peter Schnetz

ten, ungläubig ob all des wirren Treibens den Kopf schüttelnden k.u.k. Geheimrates und gelassen, vokal die Groteskmomente negierenden Pragmatikers der Macht. Er singt insgesamt kantabel, verfällt bei bestimmten Schlüsselsentenzen in nüchternen Sprachgesang. Die Riesen treten wie bei Chéreau in Bayreuth als hohe Stelzenmänner auf, mit Krückstöcken bewehrt, mit denen sie Freias Arme hochhalten und die läppischen Götter Donner und Froh lässig niederschlagen. Ihrer auch sexuell kleinlichen Besitzgier entspricht es, daß Fasolt beim drohenden Verlust Freias wehleidig flennt.

In den Rasenhügel führt ein Tunnel, dem später auch die Märchenfee Erda (ansprechend Adelheid Krauss) gänzlich ohne Aura entsteigt. Als wäre nichts gewesen, geht sie nach links ab. Wotan folgt ihr, drängt die erwartungsvoll ihm entgegenkommende Fricka beiseite, als gelte es, eine dahinschwindende Vision zu erhaschen. Der Tunnel führt ins untere, unterbewußte Nifelheim, das konsequent dem ersten Bild entspricht. Für Wotan steht ein Sessel bereit, und Alberich hantiert an einem Tresor.

Hollmanns Regie ist nicht systematisch durchgeführt. Man kann das als Inkonsequenz kritisieren oder als ehrliches Bekenntnis zu Brüchen und Abweichungen goutieren. Wenn Situationen oder Personen ihm nicht ins Konzept passen (der Disput des dritten Bildes, Alberichs Verwandlungen, die Mime-Figur [Gernot Kern]), werden sie ungeniert weggeblendet. Dann gibt es wieder blendende Komödienszenen, ironisches Spiel mit den offen angelegten Personen, mobilen Arrangements. Wenn sich Wotan, Donner und Froh über die Niederlage Alberichs freuen, gruppieren sie sich, vor Lachen bebend, zu einer Dreierperson. Die Tendenz zum eleganten Salonstück läßt manchmal an Peter Steins Pariser „Rheingold“ denken. Wie weit sich Hollmanns findiger Interpretationsansatz auf die folgenden Stücke übertragen läßt, darauf darf man mit Fug gespannt sein.

Ein junges, auch jugendliche Attraktivität ausspielendes Ensemble stellte sich auf diese fesselnde, obschon ungleichwertige Regiearbeit agil ein: Peter van Ginkel (Wotan), Anton Diakov, Kurt Rydl (Fasolt, Fafner), Doris Soffel (als aparte weiße Salondame Fricka), Béatrice Haldas (Freia), Martin Egel (Donner), Karl Jerolitsch (Froh). Klaus Hirte war ein präsender, proletarisch robust agierender Alberich; vokal war er schon suggestiver. Armin Jordans musikalische Leitung wirkte in den Intentionen noch unausgeglichen. Alfreskozüge und pingelig deskriptiver Illusionismus standen unvermittelt nebeneinander. Die Orchesterleistung überstieg selten behäbige Solidität.

GERHARD R. KOCH

Richard Wagners «Rheingold»: Buh und bravo

Zwar Familientradition...

Wagners «Rheingold» hatte im Stadttheater Premiere. Buhrufe für den Regisseur Hans Hollmann und ekstatische Bravos für die grösstenteils gastweise singenden Darsteller konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass der «Ring» in Basel wohl ein sinnloses Unternehmen ist. ALAIN CLAUDE SULZER berichtet.

«Rheingold», das Vorspiel zum «Ring der Nibelungen» handelt von der Macht des Geldes, von vertragsbrüchigen Göttern, von der Zeit, in der Wagner (schwankend zwischen Sozialismus und Grossbürger-Ideologie) lebte. Die Götter sind keine mythologischen Figuren, sondern solche des 19. Jahrhunderts, es ist also nicht weit hergeholt,

wenn man diese Oper auch dort ansiedelt. Auch Hollmann hat das getan. Bloss: anstatt den grossbürgerlichen Geldadel im Kampf mit sich selbst, seiner Herkunft und Zukunft zu zeigen, stellt er wildentfesselte Kleinbürger auf die Bühne. So wurde denn Peter van Ginkels Wotan eher zum launischen Diener Loges, Daris Soffels Fricka zum hysterischen Dienstmädchen beziehungsweise zur verkleideten Opernsängerin. Familientradition war zwar gewahrt, aber auf einem Niveau, auf dem Wagner sie nicht angesiedelt hatte.

Auf der Bühne herrscht keinen Augenblick Ruhe. Was dazu führt, dass sinnlos herumgelaufen, ergiebig «erstaunt» geschaut wird — und das Ganze dann (besonders in der Nibelheimszene oder auf den Cocktailspartys bei Familie Wotan) bedenklich in Richtung eurythmischen Bewegungsschor geht. Es scheint fast, als habe Hollmann die ganze Musik mit Bewegung untermalen wollen, aus Angst vor Langeweile, die so erst recht entstand. «Rheingold» ist vielleicht Wagners spannendste und «kriminalistischste» Oper, hier wurde sie zum verwässerten Melodram. Es gab bei den Sängern keine einzige Bewegung, die man nicht schon in anderen Hollmann-Inszenierungen gesehen hätte, es war als hätten sie sich dort losgelöst und seien in die Oper geflogen. Da waren die langsamen Gänge wieder, das Nicken, Winken und Wachsen. Und all das ergab nicht viel Sinn, leuchtete hinter gar nichts.

Was die begeistert beklatschten Sänger betrifft: einzig Manfred Jung (Loge) hat Wagner so gesungen, dass er nicht im Orchester unterging. Die anderen, etwa Klaus Hirtes harmloser Bösewicht Alberich oder van Ginkels Wotan, waren kaum präsent, die Stimmen überfordert. Alberichs böser Fluch am Ende der Oper wurde kaum wahrgenommen, obwohl doch er es ist, der den ganzen Götteruntergang symbolisch in die Wege leiten soll. Es fand zwar viel Handlung

statt, in den überforderten Stimmen schlug sie sich nicht nieder. Ausnahme, wie gesagt, der hervorragend singende und zurückhaltend spielende Manfred Jung.

Dass dem Dirigenten Armin Jordan der letztjährige «Parsifal» besser von der Hand ging, hat er hier bewiesen. Das Orchester wurde zur geräuschvollen Untermalung ohne Akzente und mit wenig Details. Und wenn die Ambossschläge über Band kommen, obwohl doch er es ist, der den ganzen drängt sich die Frage vollends auf, ob man Wagner überhaupt spielen soll, wenn man nicht erstrangige Sänger zur Verfügung hat.

Auf der Suche nach Richard Wagner

«Das Rheingold» eröffnet in Basel einen «Ring»-Zyklus

18. 11. 77 J

ab. An der Premiere vom 14. November gab es im Basler Stadtheater ein lautes Gemisch von Buhs und Applaus, und als die Verantwortlichen vor den Vorhang traten, verteilte es sich so, wie man es erwartet hatte: Zustimmung für die Leistungen der Darsteller, Ablehnung — wenn auch keineswegs einstimmige — für die Bühnenbilder von Andreas Reinhardt und die Inszenierung von Hans Hollmann. Beklatscht wurde Armin Jordan als Leiter des Basler Sinfonie-Orchesters — und das mit Recht, erwies er sich doch als sicherer, schmiegsamer Wagner-Dirigent in vorteilhaft flüssigen Tempi. Dem Orchester sind in dieser ersten Partitur von Wagners «Ring des Nibelungen» nicht von der Spieltechnik, aber von der Pflege des Klangs her, von der Sinnlichkeit der Streicher wie auch einzelner Bläser, ziemlich enge Grenzen gesetzt. Sensuellen Zauber zu entfalten schien allerdings auch nicht Jordans eigentliches Ziel zu sein, und so ergab sich eine eigentümlich puritanische Auseinandersetzung mit einem Stoff voller sinnlicher Versuchungen, aber auch voll jener Knifflereien und Betrüge, deren Wagners ungöttliche Götter bedürfen, um durch die Mithelferschaft Loges endlich in ihre von den halbbetrogenen Riesen gebaute Burg aufsteigen zu können.

In einer Inszenierung, die bewusst nichts übernehmen, lieber alles selber ausprobieren will, kommt den Darstellern auch zu, wenigstens den physischen und klanglichen Fortgang des Geschehens zu gewährleisten. Und gerade das haben die mehrheitlich von ausserhalb des Hauses zusammengerufenen Künstler getan, Peter van Ginkel als Wotan, Martin Egel als Donner, Karl Jerolitsch als Froh, Manfred Jung als Loge, Klaus Hirte — im Applaus besonders ausgezeichnet — als Alberich, Gernot Kern als Mime, die beiden Riesen von Anton Diakow und Kurt Rydl und ihnen gegenübergestellt die Damen Doris Soffel (Fricka), Béatrice Haldas (Freia), Adelheid Krauss (Erda) und die Rheintöchter Aviva Orvath, Franz Berger und Elisabeth Weingartner. «Gegenübergestellt»? Es gehört zu den Dispositionen Hollmanns ein Geschlechterkampfmotiv, das, wie bei den meisten heute ihre Ideen aus den gesellschaftlichen Gegebenheiten der Wagner-Zeit ziehenden szenischen Verwirklichungen, aus versteckteren Aspekten des Werks sich entwickelt. Dass die Männer die Frauen geschickt entfernten, als sie mit den Riesen den Bauvertrag schlossen, wirft Fricka ihrem Gemahl ja vor. Dass in den Rheintöchtern, die ja von der Liebe alles wissen wollen, ein kleiner lesbischer Penchant schlummert, glaubt Hollmann gespürt zu haben, wenn er, zum Abschluss der ersten Szene, die drei sich untereinander lieblosen lässt.

An komplexer Psychologie fehlt es auf dieser Bühne nicht, und nicht alles, was — wie das Programmheft verlauten lässt — in Anlehnung an Untersuchungen des deutschen Psychologen und Psychiaters Peter Dettmering gestaltet ist, schlägt fehl. Das Werk ist stark genug, um auch einigen Fehldeutungen standzuhalten — aber muss man als Inszenator die Risiken dort vergrössern, wo sie schon von der Wagnerschen Psychologie her immons sind? Als einen «geplatzten» «Ring des Nibelungen» möchten die Basler Theater nach ihrer Hauszeitung ihr Vorhaben verstanden haben. Das Gegenteil, wie man sich das heute namentlich von marxistischer Seite her vorstellt, wäre ein in sich geschlossener und auch ein gegen die Realitäten des Lebens, besonders unserer heutigen Gegenwart, abgeschirmter, einer, der es mit der Autonomie des Kunstwerkes hält, gehorsamst dessen Vorschriften befolgt und darüber die Aktualität heutigen Hörens, Sehens und Denkens verfehlt. Aber die Alternative ist nicht so zwingend,

wie es den Anschein hat. Mythisch-symbolische Darstellungen, die Wagner beim Wort statt bei der Psychiatrie nehmen, können gelingen oder misslingen, und Projektionen aus Wagners Zeitgeschichte und Biographie in sein Werk können bruchstückhaft, allerdings nie als Ganzes, Inhalte und Zusammenhänge erhellen. Das letztere ist in Basel geschehen.

Hollmann vermag eine ganze Strecke dem Werk auf seine Art auf den Fersen zu bleiben; ein deutlicher Abstand stellt sich erst in der ersten Götterszene ein, der in Nibelheim, einer dunklen Höhle mit einer Unzahl von Kinder-Nibelungen als versklavter Bevölkerung, teilweise wieder aufgeholt werden kann. Zum Vorspiel lässt der Inszenator Wotan als Grandseigneur der Wagner-Zeit sich den Beginn seiner Erfolgsgeschichte — oder das, was er dafür hält — träumen. In jener Haltung des Sinnens und Denkens, das Kinn auf die Hand gestützt, die später Loge übernehmen wird, erschafft er sich in seiner Phantasie die Rheintöchter als seine Zeitgenossinnen und, sich von seinem erotischen Fremdgehen entrüstet abwendend, seine Frau, die wohl als Fricka in die Handlung eingehen wird. Ein Berg aus Samt und Seide, Wagners Lieblingsmaterialien als Privatmann, stellt die Rheinriffe dar; der gleiche Berg, das ist nicht nur inszenatorische Sparmassnahme, steht schwärzlich in Nibelheim, in dem Wotan freiwillig Alberichs Kletterübungen nach dem Gold (in der Gestalt eines Tresors) wiederholt. An die Stelle des Soziologisierens anderer das Werk in die Wagner-Zeit holender Inszenierungen ist ein Psychologisieren getreten, das aus Identifikationsphänomenen heraus Beziehungen auftrifft. Ueberzeugend fällt auf, wie Alberich aus dem seine Arme ausbreitenden Wotan heraustritt wie Mephisto aus dem Faust: da wird glaubwürdig jener Vorgang in Szene gesetzt, der sich in den Textentwürfen Wagners verfolgen lässt, sehen sie doch auf einer frühen Stufe Wotan als Zuschauer am Rheintöchterbild vor und lassen erahnen, dass der Göttervater sich psychologisch seinen eigenen Gegenspieler erschafft. Nicht vorgesehen haben sie allerdings, dass in der Physiognomie Loges ein gealterter Wieland oder Wolfgang Wagner erscheine ... eine fragwürdigere Identifikation.

Gelingt anfänglich die Suche nach dem Schöpfungsakt Richard Wagners, so wird diese Recherche im zweiten und vierten Bild vom Bühnenbild her enorm erschwert. Auf dem durchschnittenen Hügel, in den eine Tunnelröhre führt, steht in pseudoromanischer Sachlichkeit die Villa Walhall, deren am Werkschluss von den vermeintlich siegreichen Göttern bewundertes antikes Fries wohl von den nun weiss getönten Nibelheimkindern mitgestaltet wird. Die Szene ist im Gegensatz zu den Bergszenen von Verlegenheit geprägt und missachtet jene räumlichen Grundvoraussetzungen, die auch in neuhistorischen Zeitstilen aufrechterhalten werden könnten. Treppen zum Haus hinauf werden viel benutzt, so dass sich die Bildung einer Brücke, auch ohne die Zutat eines garstig farbigen Regenbogens, auf einen unnötigen akustischen Kraftakt reduziert. So geschieht die beiden Riesen um halbe Körperlänge verlängert scheinen und so intensiv gelegentlich Hollmann hier wie in den Unterwelten die Personen in ihren Intentionen und Reaktionen zu führen weiss: hier, in solch falscher Konkretisierung, ist Wagner nicht mehr einzufangen. Wohl vermag Hollmann das Motiv der Eigenliebe in Wotan wieder aufzunehmen, wenn er diesen sich während Alberichs Ringfluch selbstgefällig im Spiegel betrachten lässt, wohl stellt sich hier und dort noch eine sinnreiche Parallele ein, aber die szenischen Leiter, die die Freiheit von Wagners Bühnenanweisungen gewählt haben, erweisen sich nun mehr und mehr als die Gefangenen ihres eigenen Konzepts.

In ihm ist eine Erscheinung wie die Erda von vornherein zum Scheitern verurteilt. Im Schlussbild inszeniert denn auch Hollmann leider, wie wenn er Inadäquates gespürt hätte, unter seinem eigenen Niveau. Eine Art Resignation muss ihn

insbesondere damals heimgesucht haben, als er den Schatz ausgerechnet dort aufhäufen liess, wohin die Götter ziehen, die ihn verloren haben. Mögen solche Schwächen ihn vor der «Walküre» wieder verlassen: das Werk und die nachschaffenden Künstler — unter ihnen so prägnante Darsteller wie van Ginkel, Manfred Jung, Klaus Hirte und Doris Soffel — sind zu gut dafür.



Diskrete Schamlosigkeit

Hans Hollmann inszenierte in Basel „Rheingold“ im Plüsch-Klippen-Gebirge — Wotan: Peter van Ginkel

Nun rauben sie wieder: der Streit um Gott und Gold, um den Ring und den Rang des Nibelungen ist auf den Opernbühnen voll entbrannt. Nachdem Patrice Chéreau in Bayreuth zwar nicht als erster, aber wohl am folgenreichsten Breschen in den Mythos schlug, gehen in dieser Spielzeit nun drei höchst unterschiedliche, aber gleichermaßen Erwartungen weckende Regisseure ans Werk. Jean-Pierre Ponelle machte in Stuttgart den Anfang mit einem Märchen-Spiel „Rheingold“ und Hansgünter Heyme wird in Nürnberg am Ende der Saison mit dem Tetralogie-Vorspiel starten. Dazwischen jetzt *Hans Hollmanns* Beginn in Basel.

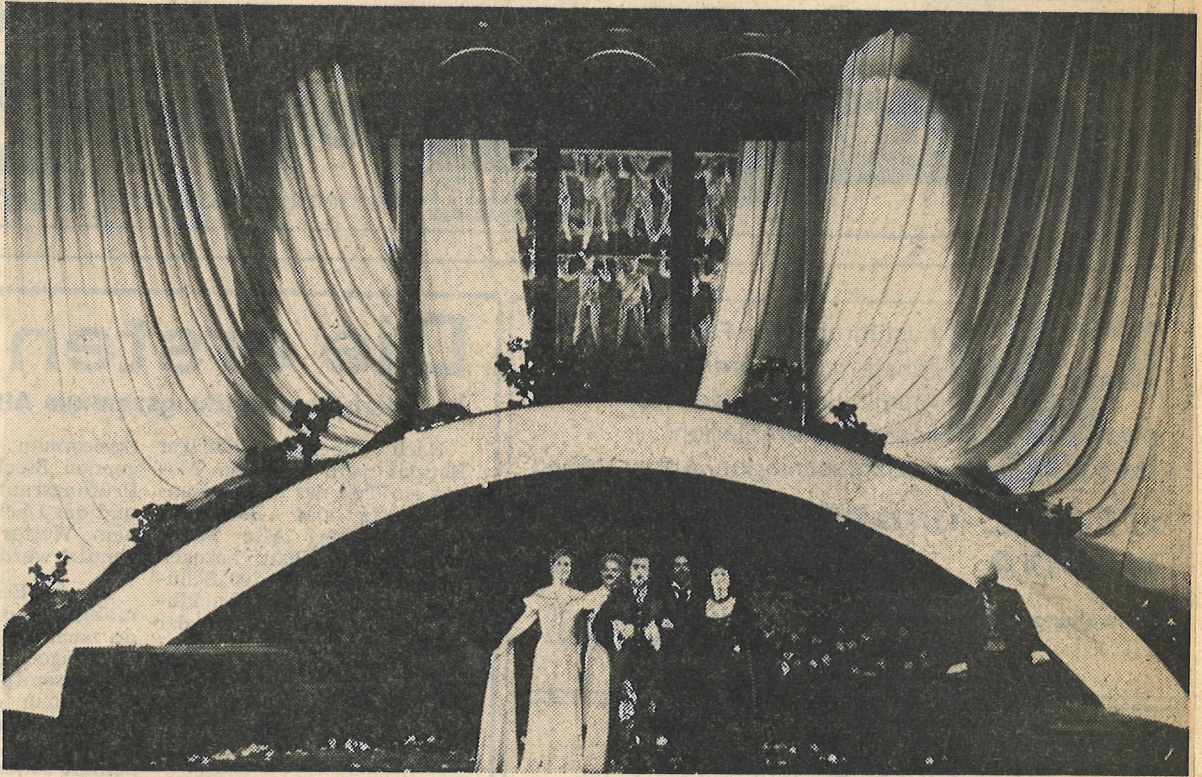
Bilder schon während des Vorspiels: am ovalen Tisch sitzt die Götterfamilie samt Rheintöchtern und Alberich: gelangweilt, inaktiv. Auch hier wieder Kostüme des 19. Jahrhunderts, von *Anuschka Meyer-Riehl* zumindest für die Männer fast schon ins Stutzerhafte überzogen: Wotan mit schritthohen Krokodler-Stiefeln. Die Szenerie wird jeweils von Halbkugeln bestimmt.

Der Grund des Rheins ist in *Andreas Reinhardts* Bühnenbild ein Plüsch-Klippen-Gebirge, auf dem die Rheintöchter in passend lasziven Negligés herumturnen: da bekommt Alberich nicht nur wörtlich kein Bein auf festen Boden — und als er endlich im Pfuhl der drei Nixen angelangt ist, treibens's die lieblich-lesbisch miteinander: kein Wunder, daß er da lieber das Rheingold wählt, als als großes Ei vom Himmel hängt: das alte Ei, das Hünen legt. Während des ganzen neckischen Spiels anwesend, aber betont esinteressiert: Wotan. Wobei sich Hollmann auf eine frühe Text-Fassung Richard Wagners stützt.

Ansonsten aber beruft sich Hollmann lieber auf Peter Dettmerings Ideen zu „Dichtung und Psychoanalyse“. Es geht hier um Macht und um Potenz — und das doppeldeutig. Bei öttern zuhause, einem rosenbestreuten grünen Hügel“ vor der verdeckten Walhall-austelle, geht es libertin zu: man herzt und eckt sich. Inmitten der Idylle ein Kanaleingang: der direkte Weg nach Nibelheim.

Auch am Schluß ist von Walhall kaum etwas zu sehen: nur eine skulpturgeschmückte Höhle, deren unterste Titanen-Reihe von lebenden Darstellern gebildet wird — ob das mehr als nur ein Gag ist, läßt sich wohl erstgen, wenn man weiß, was in der „Götterimmersion“ damit passiert. Zum Einmarsch der Götter in das neue Heim jedenfalls zitiert Hollmann den gerne benutzten Regenbogen wörtlich: er läßt ihn als beleuchteten Bogen vom Schnürboden heruntersinken.

In dieser Szenerie will Hollmann nun die diskrete Schamlosigkeit der Götterfamilie



Ein Regenbogen schwebte vom Schnürboden herab: Einzug der Götter ins neue Heim.

Foto: Schnetz

bloßstellen. Wobei ihm allerdings weniger Marx als Freud über die Schulter blickt. Manches gerät Hollmann dabei zum gestischen Comic-Strip, einiges ist doch zu formelhaft verkürzt, zu gaghaft pointiert. Die Götter-Riege etwa gebärdet sich wie eine teutonische Variante der 3 Musketiere: einer für alle, alle für einen — synchron zu ihrem Chef Wotan gestikulieren Froh und Donner wie Abziehbilder.

Nicht jede Operngeste, die Hollmann deutlich als solche ausstellte, transportiert darüber hinaus auch eine Vorstellung. In ihrer Tendenz zur Hysterie nicht leicht einsehbar etwa ist die sehr jugendliche Fricka — möglicherweise so aufgeregt, weil sie ahnt, was für sie auf dem Spiel steht: sie braucht Walhall,

um den abschweif-freudigen Gatten endlich an Heim und Herd zu binden.

Hans Hollmann versagt sich eine pure oder gar puristische Mythologie ebenso wie deren eindeutige Neuinterpretation — er schafft stattdessen Abstand zu seinen Helden und ihrem Tun. Wo etwa Jean-Pierre Ponelle ein Märchen erzählt und dabei gleich mit den Mitteln des Märchens spielt, romantische Ironie einbringt, da führt Hollmann mit theatralisch geschärften realistischen Mitteln einen Fall vor, der ihn mehr psychologisch denn soziologisch reizt.

Ob das aufgeht, wie sich Hollmanns Neigung zu gelegentlichen optischen Vordergrundigkeit einem Gesamt-Zyklus fügen kann, das war nach diesem zumindest sehr kurzweiligen „Rheingold“ noch nicht zu entscheiden.

Die musikalische Leistung war erstaunlich ausgeglichen. *Armin Jordan* dirigierte einen durchaus deftigen, lebendigen Wagner, dem allerdings das Basler Sinfonie-Orchester nicht alle Klangfarben-Nuancen abgewinnen konnte. Für die Protagonisten hatte sich Basel reichlich mit Gästen eingedeckt: von *Peter van Ginkel* als nicht sehr heroischer Wotan über *Klaus Hirtes* Alberich bis zu *Manfred Jungs* Loge, der einem blasierten Intellektuellen glich.

Bereits in das Fallen des Vorhangs hinein ein herzhaftes Bravo und einige Buhs. Zustimmung dann für Sänger und Musiker, leidenschaftliche Proteste gegen Hollmann und sein Team. Es gibt eben auch am Ober-Rhein Wagnerianer.

RAINER WAGNER

Rheingold von Wagner

Die Handlung und alles, was ausser dem Text mit ihr zusammenhängt, war – leider – mehrheitlich von Hans Hollmann, und man kann nur sagen, dass man am besten den Mantel des Stillschweigens über das deckt, was er uns bot...! Dem Hollmannschen Stil der Inszenierung waren das Bühnenbild von Andreas Reinhardt und die Kostüme von Anuschka Meyer-Riehl angemessen. Hollmann durfte von Herzen kommende Buhs entgegennehmen...

Doch nun zur Musik, und da gibt es – zum Glück und zum Trost – recht viel Positives zu berichten. Man darf sogar ruhig sagen, wir hätten eine ganz vorzügliche Aufführung gehört. Dieser erfreuliche Umstand ist in erster Linie Armin Jordan zu verdanken, der zusammen mit dem Basler Sinfonie-Orchester eine stets durchsichtige und aufgelockerte Art des Musizierens erreichte. Man darf Jordan zu seiner Prachtsleistung herzlich gratulieren.

Auch auf der Bühne war ein Ensemble vertreten, das von ganz kleinen Ausnahmen abgesehen als ganz hervorragend bezeichnet werden darf. Es war so glücklich zusammengestellt, dass es schwer fällt, jemanden zuerst zu nennen. So folgen wir dem Personenverzeichnis: Peter von Ginkel (Wotan) hat keine sehr grosse Stim-

me, sie ist jedoch schön kernig und verspricht allerlei für den Wotan der beiden nächsten Ring-Abende. Erstaunliche Fortschritte hat auch Martin Egel (Donner) gemacht, während Karl Jerolitsch als Froh als einer der Glanzpunkte der Aufführung bezeichnet werden darf. Auch Manfred Jung als Loge lässt berechnete Hoffnung auf grössere Inanspruchnahme in der Walküre. Klaus Hirte als Alberich, die vielleicht dankbarste Rolle des Werkes, durfte einen berechtigten Sonderapplaus für sich buchen. Mit der kleinen Rolle des Mime wurde Gernot Kern betraut, der ihr nichts schuldig blieb und die beiden Riesen Fasolt und Fafner waren bei Anton Diakov und Kurt Rydl vorzüglich aufgehoben. Unter den Damen darf in erster Linie die unserem Ensemble angehörende Béatrice Haldas genannt werden, die durch ihre sehr schön geführte Stimme als Freia auffiel. Abfallend dagegen die auch im Spiel an Frau von Eisenstein erinnernde Doris Soffel, sowie die Erda von Adelheit Krauss, die sich in den Kreis der vielen schönen Stimmen nicht so richtig einfügen wollten. Als Rheintöchter bewährten sich schliesslich die Damen Aviva Orvath, Franzi Berger und Elisabeth Weingartner. Der Schlussapplaus war, was die musikalischen Leistungen betrifft, berechnete, herzlich und gross.

Leporello

SCHWEIZERISCHES KONSULAT
FREIBURG i.Br.

Vermenschlichte Götter

Hans Hollmann inszenierte Wagners „Rheingold“ am Basler Stadttheater

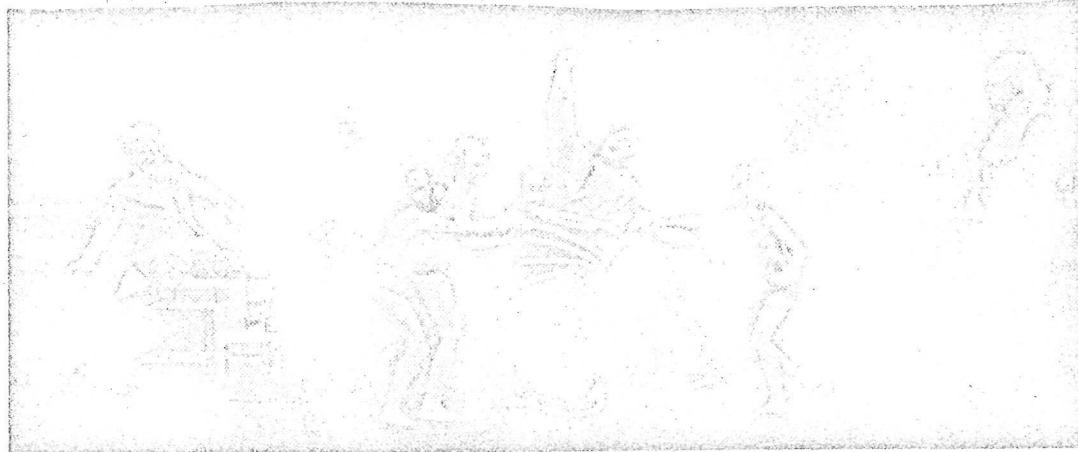
Der unmittelbar nach dem Niedergehen des Vorhangs stürmisch einsetzende Beifall, und die miteinander wetteifernden Bravo- und Buhrufe waren eigentlich vorauszusehen – zu viel ist in den letzten Jahren (nicht nur in Bayreuth) mit neuen Ideen und Konzeptionen am Wagnerschen „Ring“ geschehen, als daß sie ohne Wirkung auf neue Inszenierungen blieben. Und ebenso viel an Engagement war von Direktor Hans Hollmann zu erwarten, der zumindest die ersten Teile des „Rings“, das „Rheingold“ und die „Walküre“, noch unter seiner Intendanz in Basel auf die Bühne bringen wollte.

Allein die Realisierung ist ein mutiges Wagnis des Basler Theaterchefs. Zudem zeichnet sich seine Inszenierung als gangbare Mittelform zwischen traditionellem Symbolismus und konkreter Deutung einer vermenschlichten Göttersage aus. Wichtig ist, daß Hollmann sein Konzept bis zum Ende geschlossen durchführt – mag man mit manchem nicht einverstanden sein, dem grellbunten Regenbogen beispielsweise oder einigen Attributen der Ausstattung – immer bleibt die Inszenierung elegant bewegt, spannungsreich und überzeugend in ihrer logischen Konsequenz. Hollmanns Konzeption des vermenschlichten Mythos wird schon im „Vorspann“ deutlich: Punktförmiges Licht beleuchtet die Götter als skurrile und intrigante Hofgesellschaft, familiär um den runden Tisch versammelt.

Andreas Reinhardts Bühnenbild, im wesentlichen ein jeweils abgewandelter großer Hügel, zeigt moosbewachsen fast surreale Akzente im ersten Bild, weitet sich im zweiten zur poppig-blumenübersäten Bergwiese mit zuweilen (im letzten Bild) weitläufig eleganten Sitzarrangements. Überzeugend ist auch die Führung der Personen – hier bietet Hollmann ausgesuchte Detailarbeit, wird der faule Zauber der Götterwelt darstellerisch vorzüglich auf die menschliche Ebene verlagert, findet Hollmann die Dimension zur Musik Richard Wagners. Vorzügliche Sänger stehen ihm hierbei zur Verfügung, so vor allem Manfred Jung (Loge) Klaus Hirte (Alberich) und Peter van Ginkel (Wotan). Doris Soffel (Freia) und Kurt Rydl (Fafner) seien noch in dieser exklusiven Runde der Gast-sänger genannt, womit jedoch nichts gegen die hervorragende Gesamtleistung des haus-eigenen Ensembles gesagt sei.

Ungeteilten Beifall erhielt neben den Solisten Armin Jordan am Pult, der für schnelle Tempi, filigranhafte Ausarbeitung der epischen Passagen und für Transparenz der Bläser sorgte. Jordan deckte mit keinem Augenblick seine Solisten zu und rundete somit das Ring-Vorspiel sorgfältig ab, das auf seine Fortsetzung mit der „Walküre“ im Mai nächsten Jahres gespannt macht.

Renée Buschkiel



Bilder am Rande des Kitsches: Der gefesselte Alberich (Klaus Hirte) mit den Zwergen.

(Foto: S. M.)

Zwiespältige Aufnahme einer zwiespältigen Inszenierung Hollmanns Start zum «Ring» in Basel

Wagners «Rheingold» im Basler Stadttheater

H. U. M. Der Applaus übertraf die Missfallens-
kundgebungen, die offensichtlich dem Regisseur
und dem Bühnenbildner galten. Andreas Rein-
hardt war in seinem Bühnenbild Hans Hollmanns
Assoziationen treu gefolgt, und von daher galten
die Buhrufe derer, die mit der Inszenierung unzu-
frieden waren, zu Recht beiden. Auszumachen
war allerdings nicht, ob das Team dem Publikum
zu weit gegangen ist – der unbefangene Beobach-
ter könnte auch das Gegenteil annehmen: Die
Produktion schien über weite Strecken unentschie-
den. Mit ungetrübtem Applaus wurden die musi-
kalischen Leistungen aufgenommen.

Bis hin zum Kitsch

«Aufgrund meines Nachdenkens über die Träu-
me eines Mannes im 19. Jahrhundert, des Herrn
Wagner, wenn Sie wollen, bin ich zu meiner Inter-
pretation gekommen. Mein Nachdenken über sie
ist natürlich beeinflusst durch meine Kenntnis von
Freud, Adler, Jung, Strukturalismus usw.» So
Hollmann selber über seine Inszenierung. Andern-
orts wandte er sich gegen die Tendenz «zum Ab-
strahieren und Entleeren» der Szene, auch wenn
ausser Zweifel stehe, dass die Regieanweisungen
Wagners nur als «Versuche» zu verstehen seien.
Hollmann strebte also offenbar eine freie, weder
von der alten Konvention noch von der neuen
Mode beherrschte Inszenierung an, ein freies
Entfalten eben der Assoziationen aufgrund der
Musik im Rahmen der gegebenen Handlung. Das
Resultat entspricht diesem Bemühen – und zeigt
gleichzeitig auf, dass solche Assoziationsregie für
den Betrachter, der ihre Entstehung nicht erlebt
hat, einige Probleme aufwirft. Hollmann, Rein-
hardt und die Kostümbildnerin Anuschka Meyer-
Riehl schrecken dort, wo sie so empfinden, auch
vor dem Kitsch nicht zurück – und liefern hand-
kehrum wieder Momente von packender, schwe-
bender Gelöstheit, bevor sie in das Pathos des
Jugendstils verfallen. Das ist vielfach befremdend,
für den, der «seinen» Wagner – was auch immer
das sei – erwartet, wohl oftmals auch schockie-
rend, macht aber dem, der unvoreingenommen
an das Werk herangeht, den Blick und das Gefühl
frei für unerwartet erregende Momente. Dennoch:
der Gesamteindruck bleibt zwiespältig – im Grun-
de genommen müsste man dann wieder darüber
reden, wenn der ganze Ring einmal stünde. Zu
hoffen ist immerhin, dass der neue Anlauf nicht
das Schicksal des Versuchs von Oskar Wälterlin
und Adolphe Appia vor fünfzig Jahren ebenfalls
in Basel erlitt, als nach der «Walküre» die Uebung
abgebrochen werden musste, weil das Team da-

mals schon versuchte, was auch nach dem Zweiten
Weltkrieg den Wagner-Enkeln nicht völlig gelang:
sich freizuspielen von Konventionen.

Gäste von überall her

Bei der Besetzung des Werks haben die Basler
Theater sich von überall her die Gäste geholt, die
ins Konzept passten: Peter van Ginkel (Wotan)
aus Nürnberg, Manfred Jung (Loge) von Düssel-
dorf, Klaus Hirte (Alberich) und Doris Stoffel
(Fricka) aus Stuttgart, Kurt Rydl (Fafner) aus
Wien – zusammen mit Anton Diakov (Fasolt),
Beatrice Haldas (Freia), Adelheid Krauss (Erda),
Martin Egel (Donner), Gernot Kern (Mime) und
den Rheintöchtern Arviva Orvath, Franzi Berger
und Elisabeth Weingartner aus dem eigenen En-
semble homogen verschmolzen. Armin Jordan, der
demonstrativ in den Applaus für den musikali-
schen Teil des Abends einbezogen wurde, dirigier-
te ein nicht schwächenloses Basler Sinfonie-Or-
chester.

Schauspielregisseur in der Oper: Hollmanns abenteuerliche „Rheingold“-Deutung in Basel

In blauen Negligés auf braunem Samt

Auf den ersten Blick scheint alles anders. Noch während des Orchester Vorspiels, das im tiefen Es die Keimzelle künftiger Entwicklung erspürt, öffnet sich der Vorhang zur stummen Aktion. Ein paar Frauen werden sichtbar, eng um einen Mann geschart, in dem man alsbald Richard Wagner zu erkennen glaubt. Und in der Tat: Es ist der Meister, der sich auf sein Werk besinnt, der Komponist, der sich inmitten einer illustren Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts Rechenschaft ablegt über das, was er getan. Wie Schuppen fällt es ihm plötzlich von den Augen: Spiegelt sich im „Ring des Nibelungen“ nicht vielleicht seine individuelle Welt wider? Seine Umgebung, die ihn so bedrängt und bedrückt? Befriedigt erhebt er sich, bereit, im Spiel der Mächtigen und Ohnmächtigen die Widersprüchlichkeit des eigenen Wesens zu erfahren.

Hans Hollmann, der sich jetzt in Basel als einer der letzten in die gegenwärtige „Nibelungen“-Diskussion einschaltet, nimmt bewußt Abstand von dem, was in den vergangenen Jahren und Monaten verschiedentlich versucht worden ist. Was er bietet, ist eine Art Innenschau. Eine tiefenpsychologische Deutung dessen, was Wagner in seiner Tetralogie erfunden hat. Und eine Auf-führung, die dem Mythos schon deshalb zu ungewohnter Aktualität verhilft, weil sie auf einer wissenschaftlichen Untersuchung fußt, die Peter Dettmering vor etwa acht Jahren unter dem Titel „Dichtung und Psychoanalyse, Thomas Mann — Rainer Maria Rilke — Richard Wagner“ veröffentlicht hat.

Ohne Zweifel formuliert Hollmann sein „Rheingold“-Konzept mit großem Geschick. Indem er gleich zu Anfang Wotan als eine Projektion Wagners begreift und ihm in Alberich bereits während des Vorspiels ein Alter ego zur Seite stellt, schafft er einen Zusammenhang, der vieles erklärt und manches in einem neuen Licht erscheinen läßt. Denn daß Alberich nicht für sich allein steht: Hier liegt es auf der Hand. Er handelt gewissermaßen im Auftrage des Gottes, macht mit seiner unverhüllten Lust im Grunde nur dessen verdrängte Triebhaftigkeit deutlich — was noch dadurch hervorgehoben wird, daß Wotan (wie in der ersten Prosaskizze Wagners) niemals die Bühne wirklich verläßt, sondern allen Regungen und Werbungen seines „Stellvertreters“ mit unverhohlenem Interesse folgt.

Das Traumspektakel, das Hollmann illuminiert, scheint sich zu bewähren. Wenn die Rheintöchter in ihren türkisfarbenen Negligés zum Beispiel eine Sexualität zur Schau stellen, die nicht in den feinen Salons sonst gepflegt wird, dann ist das eben ein Ausdruck männlichen Wunschenkens. Und wenn Fricka sich wie eine Furie gebärdet, wenn Freia selber sich zur verjüngenden Frucht wandelt, oder Froh und Donner, ja bis zu einem gewissen Grad sogar Loge im selben Schritt und Tritt die Allmacht Wotans verraten, muß man sich immer wieder vor Augen halten, daß ein Mann wie Wagner hinter all diesen surrealistischen Phantasien steckt. Seine Hoffnungen, seine Ängste, seine Erfahrungen und, man darf es nicht vergessen, seine Zeit sind eingegangen in seinen Traum.

Man weiß: Der Traum schafft sich seine eigene Logik. Brüche, Ungereimtheiten, szenische Erfindungen, deren Absicht sich nicht sofort entdeckt: Sie entschuldigen sich selbst, verheimlichen aber auch jene Schwächen nicht, die darauf schließen lassen, daß Hollmann am Tag der Premiere noch längst nicht fertig war mit seiner Arbeit. Am ehesten rundet sich noch die erste Szene. Auf einer bergigen Wohnlandschaft, die Andreas Reinhardt mit braunem Samt drapiert und mit biedermeierlichem

Mobiliar bestückt, tummeln sich die drei Rheintöchter mit einer sündigen Direktheit, die Alberichs Drängen nur zu verständlich macht. Gut auch das zweite Bild, das Hollmann auf einer giftig grünen Wiese placiert, über der, von Schleiern kaum verhüllt, ein arkadengesäumtes Walhall zu sehen ist, das menschliche Karyatiden stützen. Weniger glücklich: der Gang nach Nibelheim und das Finale, für das er sich etwas Originelleres einfallen lassen sollte.

Bis zur „Walküre“ im nächsten Frühjahr wird der Basler Theaterdirektor häufig Gelegenheit haben, mit sich ins Gericht zu gehen und die szenischen Abläufe auf ihre Schlüssigkeit hin zu überdenken. Ob Armin Jordan bis dahin allerdings zu einer musikalischen Interpretation findet, die weniger verwaschen, weniger vom Zufall diktiert ist, muß sich erst noch erweisen. Daß Peter van Ginkel ein Wotan von bewundernswürdigem Profil gelingt, Doris Soffel ihr Fricka-Debüt mit Bravour absolviert und Manfred Jung als Loge im Ratgeber-Look nicht enttäuscht, nimmt unter diesen prekären Umständen ebenso wunder wie die in sich gefestigten Beiträge von Martin Egel (Donner), Karl Jerolitsch (Froh), Klaus Hirte (Alberich), Kurt Rydl (Fafner), Anton Diakov (Fasolt) und Adelheid Krauss (Erda).
HARTMUT REGITZ

Wotan in der Wohnstube

Hans Hollmann begann in Basel eine Inszenierung von Wagners „Ring“

Der immer länger werdenden Reihe der neuen „Ring“-Revolutionäre hat sich nun auch Hans Hollmann angehängt. Zusammen mit Andreas Reinhardt als Bühnenbildner begann er an seinem Basler Theater mit dem „Rheingold“ eine Inszenierung von Wagners Tetralogie.

Während des Orchestervorspiels sitzt eine großbürgerliche Familie zu Tisch. Der Hausherr verfällt seinen gründerzeitlichen Visionen, sieht die Welt nach seinem Willen und seiner Vorstellung, wird Wotan und Alberich zugleich.

Nie verläßt Andreas Reinhardts Bild den Bereich der Wohnkultur des vorigen Jahrhunderts. Der Rhein ein plüschdrapiertes Gebirge mit Sitzmöbeln und ausgestopfter Jagdtrophäe, die Höhen über dem Rhein als schlafzimmerhelles Bild mit Rosentapete. Auch die Kostüme von Anuschka Meyer-Riehl sind samt und son-

ders dem Fundus des 19. Jahrhunderts entlehnt: Loge im professoralen Schwarzrock, die Rheintöchter in fließenden Negligées, der aktive, nun einäugige Wotan als eine Art Kapitän Nemo aus Jules Vernes Nautilus.

Hans Hollmann führt Miniaturen des „Ring“-Personals vor: einen Donner mit winzigem Silberhämmerchen, einen Froh als weißseidenen Stutzer, eine Freia, deren Äpfel wohl weniger mit ewiger Jugend zu tun haben als mit prallem Sex, so wie sie in schwarzem Kleid und mit roten Haaren aussieht. Hollmann also leugnet die Tragweite und Archetypik des Geschehens, die sich ja auch durchaus in dieser Welt des 19. Jahrhunderts entwickeln könnte. Und so läßt sich Hollmann denn auch keine Gelegenheit entgehen, das Geschehen zu verjuxen. Bis hin zu einem lebendigen Fries ko-

misch agierender, halbnackter Jünglingsgestalten, die sozusagen das Erdgeschoß von Walhall darstellen. Wie Hollmann mit diesem Konzept weiter durch den „Ring“ findet, bleibt abzuwarten. Einstweilen läßt sich nur die Lust an der Demontage feststellen. Sie ist in ihren guten Augenblicken vergnüglich, mehr nicht.

Um so imponierender dafür, die Größe des Basler Stadttheaters in Rechnung gestellt, die musikalische Seite unter Armin Jordan als einem unbeirrt konservativen, breite Tempi und robuste Klänge wählenden Dirigenten, der aus einem anderen Orchester auch ganz sicher noch mehr Leuchtkraft und Klangbrillanz hervorbringen könnte. Manfred Jung als Loge, Klaus Hirte als Alberich, Doris Soffel als Fricka und Kurt Rydl als Fafner empfehlen sich dringend für weitere Wagner-Großeinsätze.

Reinhard Deuth

A 2 Münden, 19. 11. 77

Bürger Wotan träumt von der Macht

Hans Hollmann hat in Basel Wagners „Rheingold“ als „Ring“-Auftakt inszeniert

's ist „Ring“-Zeit. Gerade hat Jean-Pierre Ponnelle in Stuttgart mit der Tetralogie begonnen, der Kölner Schauspielchef Hansgünther Heyme wird es ihm in Nürnberg nachtun, und Harry Kupfer, der Dresdner Oberspielleiter, ist nach der Absage Rudolf Noeltes für die Wiener Neuinszenierung vorgesehen. Wagners „Ring des Nibelungen“ landauf, landab — und nun also auch in Basel, wo einstweilen nur die ersten beiden Werke abgesichert sind. Und nachdem die „Rheingold“-Inszenierung des Intendanten Hans Hollmann, der nach seinem Frankfurter „Don Giovanni“ der Oper mehr und mehr in die Fänge zu geraten scheint, Premiere hatte, verstärkt sich der Wunsch, er möge — anders als sein legendärer Vorgänger Adolphe Appia Anno 1924 in Basel — über die für Mai 1978 geplante „Walküre“ hinauskommen.

Denn obzwar auch Hollmann und sein offenbar wesentlich am Konzept beteiligter Bühnenbildner Andreas Reinhardt das Werk im nun schon üblichen 19. Jahrhundert ansiedeln (Kostüme: Anuschka Meyer-Riehl), hält diese Inszenierung doch ein paar Aspekte bereit, die über bisherige Ergebnisse hinausgehen. Die größte Überraschung offeriert Hollmann gleich zu Beginn. Eben hat der Dirigent Armin Jordan das abgründtiefte Vorspiel-Es zum Klingen gebracht, das hebt sich der Vorhang: Im

Lichtkegel sitzt ein Herr im schwarzen Gehrock — Bürger Wotan sinnt, den Kopf in die Hand gestützt, vor sich hin. Um ihn herum sein etepetete hergerichteter Damenclan am Wohnzimmertisch.

Bürger Wotan träumt von der Macht (Peter van Ginkel wird später einen kraftvollen, mitunter aber auch angestregten und manchmal im tonlichen Ungefähr verharrenden Heldenbariton hören lassen), dann löst sich eine zweite Gestalt wie aus seinem Körper heraus: Alberich (Klaus Hirte erreicht wie schon in Stuttgart nicht ganz die Ausdrucksgewalt, die hier gefordert ist) spaltet sich von Wotan ab, schleicht, immer noch ein „Teil“ Wotans, im langen Proletariermantel gierig auf die Frauen zu, beginnt sein Spiel mit den Rheintöchtern, Damen in hauchzarten Negligés, Damen, die dank Hollmanns genauer Individualisierung endlich einmal aus dem schummrigen Einerlei herauskommen.

Dieses erste Bild ist kennzeichnend für Hollmanns psychologisch-analytische Deutung, die er wohl hauptsächlich aus der Interpretation des Psychologen und Psychiaters Peter Dettmering bezog. Der träumende Wotan, der in all den anderen Gestalten mit-agiert, wähnt sich einerseits tatsächlich auf dem von Wagner beschriebenen Rheingrund mit seinen glitschigen Felsen, sieht sich aber andererseits dem angestammten Plüschmobiliar seiner Umgebung gegenüber: ein fast schon genialisches Sichtbarmachen der Verwischung von in die Projektion mitgenommener Realität. Ein Bühnenbild wird, weit über die Ortsbestimmung hinaus, psychologischer Umraum.

Bevor dem Regisseur dann ein paar logische Brüche passieren, bevor er, namentlich in der Nibelheimszene, Regiepassagen abliefern, die weniger einfallsreiche Regisseure auch im Dutzend erstellen, zeigt Hollmann auf fast schon kabarettistisch-boulevardeske Weise durch fast deckungsgleiche Gesten und Haltungen, wie sehr die Göttermannschaft auf die Führerpersönlichkeit ausgerichtet, zur be-

reitwillig-opportunistisch lächelnden Mitläuferriege abgesunken ist. Und eine Komödienpointe ist es letztlich auch, wenn die ausgesprochen jugendliche und somit für Wotan wirklich begehrenswerte Erda (sonorer Alt: Adelheid Krauss) wie zufällig gerade Wotans Gemahlin Fricka (fester Mezzosopran: Doris Soffel) ins Auge blickt, als sie im Abgehen bemerkt: „Alles, was ist — endet!“ Gerade wenn man sich (vergeblich) müht, die vielen genauen Einzelbeobachtungen Hollmanns zu schildern, merkt man, wie anspielungsreich, wie eigenständig diese Inszenierung durch-„komponiert“ ist.

Besonders geglückt ist Hollmann die Gestalt des Loge: Manfred Jung, auch der überragende Sänger der vokal eher unauffälligen Aufführung, gibt ihn nicht als flinkfüßigen Beinahe-Mephisto, sondern als ruhigen, gesetzten Kommerzienrat mit schlohweißem Haar und randloser Brille, der seine Erkenntnis, daß der Ring einzig „durch Raub“ zu gewinnen sei, nicht übergrell akzentuiert, sondern fast indigniert beiseite spricht, als wolle er sagen: Das regeln wir, doch morgen an der Börse. Weniger ein Charaktertenor wie meist, sondern ein Belcantist als Loge, der nur mäßiges Interesse am Niedergang der Götterkollegen zeigt, als diese sich über einen Regenbogen aus peinigenden Neon-Kitschfarben („falsche“ Farben für falsche Erwartungen) in die von Menschen friesartig gestützte Burg davonmachen.

Schließlich die Musik: Armin Jordan schlägt sich auch auf die Seite derer, die die Auflistung der „Rheingold“-Partitur im Sinn haben. Auch sein Wagner hat nichts Speckiges, nichts Klobiges an sich. Jordan entfaltet ganz bewußt eine „Theatermusik“, betont ihre illustrative Funktion und legt dabei in auffälliger Weise ihre mitunter grotesken, ihre häufig buffonesken Züge frei, im Detail sehr genau, wenn auch überm Detail schon mal den großen Zug etwas vergessend.

Am Schluß siegte die Zustimmung über den gebuhten Einspruch. Heinz W. Koch

Sentimentalität entpuppt, bei der die Musik, Frank Martins "Petite symphonie concertante", noch das Schlimmste verhütet. Es grenzt fast an ein Wunder, daß Ferenc Barbay trotzdem immer wieder etwas Menschlichkeit in seine Clownsrolle einbringt. Er nimmt Miller beim Wort, ohne ihm wortwörtlich zu folgen.

Innerhalb des neuen Balletabends, der diesmal im Cuvilliéstheater stattfindet, weist "Das Lächeln am Fuße der Leiter" Dieter Gackstetter noch am ehesten als einen förderungswerten Choreographen aus. Der Pas de deux "Illusion", der Peter Breuer und Joyce Cuoco zu geschäftigem Leerlauf zwingt, tut das ebensowenig wie das nachfolgende "Zofen-Ballett". Von Gackstetter auf seine Bedürfnisse zurechtgebogen, verliert der gleichnamige Einakter Jean Genets nämlich seine irritierende Vielschichtigkeit. Die Bezüge stimmen nicht mehr. Und nicht nur das: Das Rollenspiel der Tänzer, die sich im Trainingssaal nach einem unerreichbaren Prinzenkostüm verzehren, ist nicht dasselbe, das die echten Zofen treiben. Es ist eindeutiger, ja banaler, und hat nicht die Konsequenz, die Genets radikales Ritual so rätselhaft macht - obwohl es Peter Breuer, Conrad Bukes und Youri Vamos an Differenzierung nicht gerade fehlen lassen. Warum also Genet? Wie leicht wäre es gewesen, hätte der Sartre-Spezialist Gackstetter Sartres "Geschlossene Gesellschaft" zum Ausgangspunkt eines tänzerischen Teufelskreises genommen. Walter Haupt hätte ihm sicher eine ebenso dichte und dienende Musik geschrieben wie diesmal.

Preuß: Dabei brauchte doch Dieter Gackstetter neben Können auch Fortune: sein Vertrag als Ballett-Direktor ist ja gekündigt worden mit dem ominösen Zusatz: vorsorglich und der Anmerkung, die Kündigung würde womöglich doch nicht vollzogen werden.

Letzter Bericht heute: Nachricht aus Basel von Hans Hollmanns erstem Versuch mit Wagners "Ring", mit "Rheingold". Nach Basel fuhr dazu Jens Wendland.

Wendland: Eine Bürgersfamilie sitzt stumm um einen großen Tisch herum: drei Töchter, die jugendliche respektable Gattin in dezentem Schwarz an der einen, der Herr des Hauses in deutscher Denkerpose an der anderen Stirnseite. Hinten leuchtet Urgestein auf. Plötzlich erscheint ein ungebetener Gast, einer wie aus Wolfgang Borcherts "Draußen vor der Tür", kurz geschoren in sperrigem feldgrauen Mantel. Er drängt mit ungelenk erschöpften wuchtigen Schritten an den Tisch. Halb angewidert, halb fasziniert beobachten die Töchter das asoziale Wesen... Die handelnden Personen heißen: Wotan, Fricka, die Rheintöchter und als Eindringling Alberich.

Der überraschende Beginn des Basler "Ring" weist zwei aufführungspraktische Wege und hat eine schon genialisch angehauchte aufführungsgeschichtliche Perspektive. Zum einen kommt der Regisseur Hans Hollmann um die meist albernsten Wasserspiele der Rheintöchter herum. Hollmann muß nicht untertauchen, spinnt jetzt im größeren Opernrahmen das Spiel vom lüsternen asozialen Eindringling in gutem bürgerlichem Haus fort. Andreas Reinhardt hat über ein in Vorsprüngen und Treppen aufsteigendes Felsmassiv den Teppichflausch einer Wohnlandschaft gelegt, die Szene jugendstilig mit Versatzstücken besetzt. Die Rheintöchter-Vamps schlängeln sich versiert an Alberich vorbei,

der den mäßig schwülen Ort offenbar mit einem gehobenen Bordell wechselt, sich angewidert vom erotischen Miteinander der Schönen abwendet und nach dem Lustersatz Gold schnappt.

Das lenkt zum zweiten Vorteil dieses ungewöhnlichen "Einstiegs" in den "Ring". Durch die konsequente realistisch-bürgerliche Einleitung werden also schon im ersten Bild einige ideologische Formeln des "Ring" nicht bloß behauptet, sondern - wie die Beziehung von Eros, Macht und Beseitz - spielerisch ermittelt. Und weil in Basel der "Ring" von Beginn als gedankliche Projektion des Unterbewußten erscheint, erträumt wird von Menschen im Privat-Kyffhäuser eines gediegenen Wohnheims, sind hier auch schon im "Rheingold" die meisten und breitesten Einstiegsluken für den gesamten Zyklus aufgestoßen.

Und weil Hollmann zu Beginn seines "Ring"-Versuchs so bestürzend einfach Aufführungs-Elemente der letzten realistisch und zu Beginn, vor allem in Kassel und Leipzig so ideologiekritisch bestimmten aufführt, weist er auch den Weg aus einer neuen, wie es zunehmend scheint, auch schon gefährlichen Ring-Opulenz. Es ist, in der auch nach dem letzten Jubiläums-Jahr anhaltenden Ring-Schwemme, hohe Zeit für eine neue Sachlichkeit und Einfachheit.

Hollmann hat aber das Wagnis, in einer beklemmenden Gründer-Kulisse aus dem Personal Thomas Manns einfach einen "Neudeutschen"-Ring zu entwickeln, gebremst und ist eigentlich wenig auf die Masche hereingefallen, die ein realistischer "Ring" allemal bietet, die sich im "Rheingold" förmlich aufdrängt: das bürgerlich bestimmte Götterspiel treift vor Ironie. Hollmann hat diese nun trefflich auf Nestroy schon angewandt und die Götter-Musketiere Donner, Froh und Wotan sind denn auch Spießgesellen, die nur imitieren, auf geliehenem großen Fluß deklamieren und posieren können. Wer will es dem Regisseur verübeln: nach dem privat gestimmten, bürgerlich introvertierten Vorspann blendet er über in glänzende Oper, wendet allerdings Handlungsweisen und Rollenspiele ins Ironisch-Stutzerhafte. Jedenfalls holt den Regisseur, der so erregend "Rheingold" aufschloß, am Schluß die nun schon frühe Aufführungsgeschichte des realistischen Ring ein, wenn sich wie ein verkleinertes, auf Märchen-Maßstab geschrumpftes Pop-Emblem, der pseudo-verklärende Regenbogen auf den quitte-grünen Söllerhügel senkt: nach Maßstab Kassel.

Vom Basler "Rheingold" konnten - gestandene Ring-Interpreten darstellerisch profitieren, lohnten dies dann allerdings stimmlich: Armin Jordan und das Basler Sinfonie-Orchester verstärkten höchstens, was die Ironie der Regie gebot, sonst herrschte etwas kurzatmige kappellmeisterliche Geläufigkeit. Spannend wird sein, wie Hans Hollmann seine "Rheingold"-Perspektiven zum "Ring" öffnet.

«Das Rheingold» von R. Wagner, Stadttheater Basel:

ds
21.11.77

«Rheinblech»

Vor ein paar Jährchen grassierte noch das grosse Verfremdungsfieber über unsere Bühnen. Dann folgte die nicht minder läppische Epoche der politischen Aufklärung à tout prix. Heute ist wieder eine neue Mode ausgebrochen: Erneuerer und Entsauber wüten durch die Klassiker.

Sie schütten, wie Regisseur Hans Hollmann mit dem zu scherbelndem Blech gewordenen «Rheingold», nicht nur das Kind mit dem Bade aus — sie hängen auch (Bühnenbild: Andreas Reinhardt) Plastikschläuche in die Wotansburg und walzen die Regenbogenbrücke des vierten Bildes zur Neonorgie breit.

Als geradezu grässlich empfand ich die deplazierte Maskerade. Da blieb kein Hauch mehr von der symbolträchtigen Märchenwelt der Nibelungensage.

Der Alberich (Klaus Hirte) war eine Mischung von Napoleon nach Waterloo und Strassenräuber, Wagner/Wotan (Peter van Ginkel) verliess im Vorspiel die Szene mit berechtigtem Grausen, trat dann aber wieder mit geblühten Stiefeln auf, assi-

stiert von seinem Mini-Hämmerchen schwingenden Donner (Martin Egel) und vom zuckersüssen Sonnyboy Froh (Karl Jerolitsch).

Die beiden Riesen Fasolt (Anton Diakov) und Fafner (Kurt Rydl) waren fasnachtsvorfremdige, verlängerte Latzhosen-Golems und bei der Lustigen Witwe Fricka (Doris Soffel) und der Fledermaus-Adele Freia (Béatrice Haldas) erwartete man bis zum erlösenden Vorhang jeden Augenblick Lehar'sche und Strauss'sche Walzerperlen.

Loge (Manfred Jung) brillierte darstellerisch als Kombination der Professoren Einstein und Bienlein (aus «Tim und Struppi»). Die drei Rheintöchter Woglinde (Aviva Orvath), Wellgunde (Franzi Berger) und Flosshilde (Elisabeth Weingartner) robbten emsig über Plüschsofas und Renommiersessel zum ach, so überaus witzigen Zentrum der rheinischen Flussgrotte, einem Salontisch mit Plüschdecke und Spitzenzierrat.

Die neun Gäste (sie dürften das ja ohnehin schon stark strapazierte Budget nicht unwesentlich belasten...) standen bei dieser Petit Guignol-Inszenierung ebenso zwei Meter neben ihren Schuhen, wie die Sängerinnen und Sänger aus dem eigenen Ensemble.

Natürlich «erkannte man die Melodie», weil sowohl die stimmlichen Leistungen als auch die musikalische Begleitung (Armin Jordan mit dem Basler Sinfonie-Orchester BOG) durchwegs grossartig waren. Aber man hätte dazu ebensogut, respektive ebensoschlecht «Friederike» oder «Victoria und ihr Husar» spielen können.

Wenn dann ausnahmsweise eine Regie-Idee mit Wagners Werk harmonierte (so etwa das Gnomen-Gewimmel um Mime (Gernot Kern) im dritten Bild, dann noch es doch meilenweit nach neuklassischen Vorbildern (die bekannte Massenszene aus Fritz Langs «Metropolis»).

Die Bravorufer vom Dienst fanden — wie immer — starken Widerhall im Publikum, denn wer möchte als Premierenbesucher schon zugeben, dass er an diesem Abend lieber ins Kino gegangen wäre? Sarastro

Gebremstes Wagnis auf quittegrünem Hügel

Auch Hans Hollmann inszeniert den „Ring“ – „Rheingold“ in Basel

Eine Bürgersfamilie sitzt stumm um einen großen Tisch herum: drei Töchter; die jugendliche respektable Gattin in dezentem Schwarz an der einen, der Herr der Hauses in deutscher Denkerpose an der anderen Stirnseite. Hinten leuchtet Urgestein auf. Plötzlich erscheint ein ungebetener Gast, einer wie aus Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“, kurz geschoren in sperrigem feldgrauen Mantel. Er drängt mit ungelenk erschöpften, wuchtigen Schritten an den Tisch. Halb angewidert, halb fasziniert beobachten die Töchter das asoziale Wesen... Die handelnden Personen heißen: Wotan, Fricka, die Rheintöchter und der Eindringling Alberich: zu hören ist das Es-Dur Vorspiel des „Rheingold“.

Dieser überraschende Beginn des Basler „Ring“ weist zwei aufführungspraktische Wege und hat eine schon genialisch angehauchte aufführungsgeschichtliche Perspektive. Zum einen kommt der Regisseur Hans Hollmann um die meist albernsten Wasserspiele der Rheintöchter herum, um das Treiben in einem Aquarium von Zoo-Format (Leipzig), das Glitschen vor einem Staudamm-Kraftwerk (Bayreuth) oder das saussende Schaukelspiel von Luxurnixen (Stuttgart). Weil sich die „Ring“-Regisseure der letzten Jahre immer auf realistische Abbilder der Gründerzeit zumeist besannen, auf den Kurzschluß also von überlieferter Mythe und Entstehungszeit des „Ring“, wirkte der Rhein-Naturalismus meist ziemlich komisch, wie ein exotischer, überflüssiger Vorspann. Hollmann nun muß nicht untertauchen, spinnt jetzt im größeren Opernrahmen das Spiel vom lüsternen asozialen Eindringling in gutem bürgerlichen Haus fort; Andreas Reinhardt hat über ein in Vorsprüngen und Treppen aufsteigendes Felsmassiv den Teppichflausch einer Wohnlandschaft gelegt, die Szene jugendstilig mit Versatzstücken besetzt. Die Rheintöchter-Vamps schlängeln sich versiert an Alberich vorbei, der den mäßig schwü-

len Ort offenbar mit einem gehobenen Bordell verwechselt, sich dann angewidert vom erotischen Miteinander der Schönen abwendet und nach dem Lustersatz Gold schnappt.

Das lenkt zum zweiten Vorteil dieses ungewöhnlichen „Einstiegs“ in den „Ring“. Durch die konsequente realistisch-bürgerliche Einleitung werden schon im ersten Bild einige ideologische Formeln des „Ring“ nicht bloß behauptet, sondern — wie etwa die Beziehung von Eros, Macht, und Besitz — spielerisch ermittelt. Und weil in Basel der „Ring“ von Beginn als gedankliche Projektion des Unterbewußten erscheint, nämlich geträumt wird von Menschen im Privatküffhäuser ihres gediegenen Wohnheims, sind hier auch schon im „Rheingold“ die meisten und breitesten Einstiegsloken für den gesamten Zyklus aufgestoßen. Hollmann beruft sich, Macht-Ränke-Spiel und Vergötterung aus der Perversion des Idealismus bedenkend, ausdrücklich im Programmheft auf Peter Dettmerings „Dichtung und Psychoanalyse, Thomas Mann — Rainer Maria Rilke — Richard Wagner“, und er hat diesen materialistisch-psychoanalytisch hergeleiteten Ansatz des im Schwange des grassierenden Ring-Realismus zunehmend überdeckt wird, von vornherein so sichtbar machen können, weil er sich auf die ausladende, breitwandige Projektion von bürgerlichem Heldenleben und ihrem Ende in Degenerationen und Pathologien im Detail versteht.

Weil Hollmann zu Beginn so bestürzend einfach Aufführungs-Elemente des realistisch und ideologiekritisch bestimmten „Ring“ aufführt, weist er auch den Weg aus einer neuen, wie es zunehmend scheint, schon gefährlichen Ring-Opulenz. Es ist, in der auch nach dem letzten Jubiläums-Jahr anhaltenden Ring-Schwemme, hohe Zeit für eine neue Sachlichkeit und Einfachheit. Neue Bildwelten, so weist die umtriebige Aufführungspraxis aus, drohen nach überlegtem Beginn nun bald den Zyklus so zu überwuchern, daß es nicht mehr ganz absurd erscheint, sich zur Krönung einer nur noch modisch schäumenden Ring-Welle schließlich Christian Dior als Regisseur vorzustellen.

Hollmann hat aber das Wagnis, in einer beklemmenden Gründerzeit-Kulisse aus dem Personal Thomas Manns einfach einen schlichten „Neudeutschen“-Ring zu entwickeln, gebremst und ist auch ein bißchen auf die Masche hereingefallen, die ein realistischer „Ring“ allemal bietet und sich im „Rheingold“ förmlich aufdrängt: Das bürgerlich bestimmte Götterspiel trieft vor Ironie. Die Götter-Musketiere Donner,

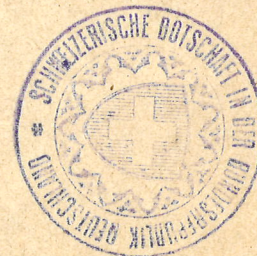
Märchen-Rasenhügel, dessen Höhlenöffnung, von kitschigen Röschen-Blüten bekränzt, eine Treppen-Empore säumt für bemühte große Auftritte. Gegen allzu hehre Opern-Dramatik spricht auch, daß die raunende Erda dem Götter-Vater als bezopftes Schneeweißchen mit frischen Märchen-Farben erscheint. Im Götterspiel, meist leicht und tändelnd, macht Hollmann knapp vor der Karikatur halt, und zwar durch den Einbau von dramaturgischen Sicherungen, die immer wieder — im outrierten überzogenen Spiel — durchschlagen. Er betont die Erzählstruktur des „Rheingold“, spaltet die Dialoge bis ins kleinste Gruppenbild zu psychologischen Feinzeichnungen auf. Die Götter-Statisten und Marionetten, die sich in leerem Wotan-Gewebe spiegeln, hören also, entweder erstarrt oder auf eine Mini-Balustrade geflezt, zu: einem alternenden, stutzerhaften Wotan-Geck, dem K. u. K. Geheimrat Loge, den überlebensgroßen rüden Bausoldaten Fafner und Fasolt. Hollmann macht sich nicht nur seinen überdrehten Jux auf Wagner, sondern läßt immer wieder die Sucht nach der mythischen Macht, dem Ursprung durchscheinen in manchmal schon tragikomischer Verzweiflung.

Größtes Manko der Arbeit ist nicht, daß sie — beginnend am sensationellen Vorspann — immer

wieder ihre Erzählungen abbricht, sich in Einzelbeobachtungen verliert. Hollmanns „Rheingold“ macht sich auch gemein mit der Selbstgefälligkeit der Götterspiele; vielleicht, weil die Arbeit sich auch im Privaten erschöpft. Deshalb etwa ist sie am schwächsten, schummrig und selbst schon wieder exotisch im Nibelheim-Bild, einer gehobenen Lemuren-Übung, in der sich als Schweizer Reminiszenz der mehrfach gebrauchte Tresor erweist; mag aber auch sein, daß die klägliche, dazu noch in silbrige kleine Pakete versiegelte Goldmenge als Beweis für ein verlässliches Nummernkonto des Herrn Alberich gelten soll. Jedenfalls holt Hollmann, der so erregend „Rheingold“ aufschloß, am Schluß die nun schon frühe Aufführungsgeschichte des realistischen „Rings“ ein, wenn sich wie ein verkleinertes, auf Märchenmaßstab geschrumpftes Pop-Emblem, der pseudo-verklärende Regenbogen auf den quittegrünen Hügel senkt nach Maßstab Kassel.

Vom Basler „Rheingold“ konnten — einige wichtige Sänger-Wege führten von Stuttgart — gestandene „Ring“-Interpreten darstellerisch profitieren und lohnten dies stimmlich: Doris Soffel als attraktive Renommiers-Gattin Fricka, ein kantiger Alberich Klaus Hirtes, Manfred Jung als gepflegter Ministerial-Loge und als Pathetiker Wotan Peter van Ginkel. Armin Jordan und das Basler Symphonie-Orchester verstärkten höchstens, was die Ironie der Regie gebot, sonst herrschte etwas kurzatmige kapellmeisterliche Geläufigkeit. Spannend wird sein, wie Hans Hollmann seine „Rheingold“-Perspektiven zum „Ring“ öffnet. JENS WENDLAND

Froh und Wotan erscheinen denn auch als Spießgesellen, die nur imitieren, auf geliehenem großen Fuß deklamieren und narzißtisch posieren können. Wer will es dem Regisseur verübeln: Nach dem privat gestimmten, bürgerlich introvertierten Vorspann blendet er über in glänzende Oper, wendet deren Handlungsweisen und Rollenspiele ins Ironisch-Stutzerhafte. Reinhardts Walhall ist denn ein giftig-grüner



L'Alsace 22.11.77

Au théâtre de Bâle

«Rheingold»

Alors que pendant de longues années la scène lyrique de Bâle ignorait les œuvres de Richard Wagner, voilà que depuis peu elle y revient: «Parsifal» dans la réalisation de Werner Düggelin en avril dernier (*), «Das Rheingold», premier volet de «L'anneau du Nibelung» maintenant, et en fin de saison «Die Walküre». C'est Hans Hollmann, l'actuel directeur du théâtre de Bâle, poste qu'il quittera l'année prochaine, qui met en scène ce nouveau «Ring».

Je viens de voir cet «OR du Rhin» hollmannien et il faut que je dise que j'ai passé une soirée follement amusante. On m'objectera que voilà bien une curieuse manière de recevoir une œuvre grave et aussi peu gaie que ce «Rheingold», à quoi je réponds qu'il ne me semble pas d'avoir assisté à la représentation d'une œuvre wagnérienne, mais à un opéra comique signé Hans Hollmann. Scéniquement fort bien fait, je n'en disconviens pas, joué dans des décors et des costumes (Andreas Reinhart - Anschka Meyer-Riehl) créés avec beaucoup d'imagination et de fantaisie, de même, d'ailleurs, que les ambiances colorées dues à la régie des lumières, et, comme dit, souvent amusant.

Mais voyons les choses avec plus de sérieux. Depuis une bonne dizaine d'années, nous assistons partout en Europe à une remise en question de la «Tétralogie» wagnérienne. Certains des metteurs en scène de la nouvelle génération n'ont jamais pu digérer ce que Wieland Wagner a réussi à Bayreuth dans les années 50

lorsque, s'appuyant sur les théories de Raymond Appia, il débarrassa de tout leur fatras romantique les œuvres de son aïeul qu'il fit jouer sur une scène totalement nue avec la lumière — et la musique bien sûr — comme seule créatrice des atmosphères. C'était une idée géniale et une vraie révolution dans le domaine de la mise en scène. A présent, les réalisateurs — comme Götz Friedrich, Peter Stein ou Chéreau — veulent réinventer le «Ring» en l'actualisant, en le démythifiant et, surtout, en le théâtralisant. Les exégètes ne manquent pas pour le réanalyser et lui trouver des aspects nouveaux. Wagner l'avait conçu, il est vrai, dans une perspective politique, mais certains le politisent à outrance en lui donnant carrément un cachet marxiste, d'autres abordent la grande idée de rédemption par l'amour, d'autres encore y voient matière pour une œuvre humaniste. Toutes ces lectures modernes ne dérangent nullement, si elles ne gênent pas la musique et l'esprit de l'œuvre.

Or, c'est là que le bât blesse. Aussi chez Hollmann qui nous présente ce «Rheingold» comme une pièce de salon et dans une manière toute surréaliste où la mythologie germanique — fondement de l'œuvre — reçoit un coup fatal. Avec cela théâtralité jusque dans les moindres détails. La vision d'un rêve. Le contraire d'une mise en scène statique: tout bouge presque tout le temps. C'est habilement fait et Hollmann sait remarquablement manier les personnes et les groupes, ce qui nous vaut des tableaux vivants recé-

lant des moments de grande beauté. Seulement, ces moments correspondent rarement avec le climat de la musique et de plus, l'intérêt du spectateur-auditeur est dévié par tant de vitalité scénique et parfois aussi par toutes sortes de facéties humoristiques. A ce point que souvent Wagner est absent.

Un metteur en scène doit être le serviteur d'une œuvre de théâtre musical qu'il réalise scéniquement. Or, pour Hollmann, cette mise en scène — partiellement inspirée de Stein et de Chéreau — et tout ce qu'il avait pu mettre dedans était l'essentiel, de sorte que l'œuvre wagnérienne devenait accessoire. C'est le reproche qu'on peut lui faire.

Au pupitre de la Fosse, Armin Jordan fait «bonne mine à mauvais jeu», comme dit la maréchale dans le «Chevalier à la rose»; lui et l'orchestre, au moins, sont wagnériens. Excellente distribution avec Martin Egel (un Wotan que cependant, on aimerait un peu plus puissant, notamment dans le grave), Klaus Hirte (remarquable Alberich), Manfred Jung (un Loge plus ou moins hoffmanesque), Doris Soffel (Fricka), Béatrice Haldas (Freia), Adelheid Krauss (Erda), Anton Diakov et Kurt Rydl (les deux géants Fasolt et Fafner, très décoratifs sur leurs échasses) et les filles du Rhin: A. Orvath, Franz Berger et Elisabeth Weingartner.

René GENG

(*) v. «L'Alsace» du 5.4.1977.

7.17.1977 22.11.77

Auf der Basler Opernbühne

«Rheingold», eine Komische Oper von Hans Hollmann

Jahrelang hatte die Basler Musikhalle Wagneropern überhaupt nicht auf ihre Spielpläne gesetzt. Nun kehrt sie seit kurzem zu dem Bayreuther Meister zurück: «Parsifal» unter Werner Düggelin im vergangenen April, jetzt «Das Rheingold», den «Vorabend» des Bühnenfestspiels und zum Saisonabschluss «Die Walküre». Hans Hollmann, der derzeitige Direktor des Basler Theaters, der nächstes Jahr ausscheiden wird, inszenierte den neuen «Ring».

Wir haben uns dieses Hollmann'schen «Rheingold» angesehen und müssen schon sagen, dass wir einen tollen amüsanten Abend verlebt haben. Wer uns entgegenhält, dass dies eine recht kuriose Art sei, auf ein so ernstes und so wenig komisches Opernwerk zu reagieren, dem möchten wir antworten, dass wir dabei den Eindruck gewannen keine Wagneroper, sondern eher eine komische Oper mit Hans Hollmanns Signatur ge-

sehen zu haben. Wir bestreiten nicht, dass das Inszenarische gut gemacht ist. Die Bühnenbilder und die Kostüme (Andreas Reinhardt - Anuschka Meyer-Riehl) verraten Imagination und Phantasie, wie auch die farbigen Stimmungen der aktiven Lichtregie. Doch, wie gesagt, die Sache ist oft amüsant.

Seit gut zehn Jahren wird Wagners «Tetralogie» in Europa neu gedeutet. Gewisse Inszenierer der neuen Generation können sich nicht damit abfinden, was Wieland Wagner in den Fünfziger Jahren in Bayreuth geglückt ist, als er sich auf Raymond Appias Theorien stützend, die Werke seines Grossvaters von allen romantischen Plündern entplüschte und auf einer ganz leeren Bühne zur Aufführung brachte, auf der lediglich das Licht - und selbstverständlich die Musik - das Atmosphärische schufen. Es war dies eine geniale Idee und eine wahre Revolution auf dem Gebiet der

Operninszenierung. Heute wollen Inszenierer wie Götz Friedrich, Peter Stein oder Chéreau den «Ring des Nibelungen» neu entdecken dem sie ihn aktualisieren, demystifizieren und vor allem nur das Theatralische in ihn sehen. An Exegeten fehlt es nicht, um ihn neuen Analysen zu unterziehen und darin neue Aspekte zu finden. Wagner hatte sein Bühnenfestspiel, das stimmt wohl, in eine politische Perspektive gerückt, doch politisieren ihn gewisse Neudeuter aufs äusserste und geben ihm rundweg ein marxistisches Weltbild. Andere sehen darin den grossen Gedanken der Erlösung durch die Liebe, andere wieder finden darin den Stoff für humanistische Werke. Dies alles stört einen nicht, wenn nicht an der Musik und nicht am Geist der Schöpfung gesündigt wird.

Dies ist eben der «springende Punkt» dieser Neudeutungen. Auch bei Hollmann,

der uns dieses «Rheingold» als ein Salonstück und in einer ganz surrealistischen Manier präsentiert, die der germanischen Mythologie - der Urquelle des Werks - einen fatalen Schlag versetzt. Dazu kommt, dass sich das Theatralische bis ins letzte Detail breitmacht. Man erlebt eine Traumvision. Das Gegenteil einer statischen Inszenierung: alles ist immer in Bewegung. Es ist gewiss geschickt gemacht. Hollmann weiss grossartig mit der Personal- und der Gruppenregie umzugehen... Es gelingen ihm so lebendige Bilder von zuweilen grosser Schönheit. Nur passen diese Momente stellen nur zum musikalischen Kolorit, ferner wird das Interesse des Publikums durch so viel szenische Vitalität und manchmal auch durch Posseneinfälle aller Arten abgelenkt. So dass Wagner selbst oft abwesend ist.

Ein Inszenierer muss der Diener der Oper sein, die er zur Aufführung bringt. Für Holl-

mann ist das Wesentliche dieser Inszenierung, die sich teilweise an Stein und Chéreau inspiriert. Wagner scheint oft Nebensache zu sein. Diesen Vorwurf muss man ihm machen.

Am Pult macht Armin Jordan «gute Miene zum bösen Spiel» wie die Marschallin im Rosenkavalier «Er und sein Orchester sind zumindest wagnerisch. Die Besetzung ist ausgezeichnet mit Martin Egel (Wotan), den man sich im tiefen Register stimmvoller gewünscht hätte, Klaus Hirte (ein hervorragender Alberich), Manfred Jung (ein mehr oder weniger hoffmannesker Loge), Doris Soffel (Fricka), Béatrice Haldas (Freia), Adelheid Krauss (Erda), Anton Diakov und Kurt Rydl (die Riesen Fasolt und Fafner, die auf ihre Stelzen sehr dekorativ wirken) und die Rheintöchter A. Orvath, Franz Berger und Elisabeth Weingartner.

René GENG

Hans Hollmanns Start zum «Ring» in Basel

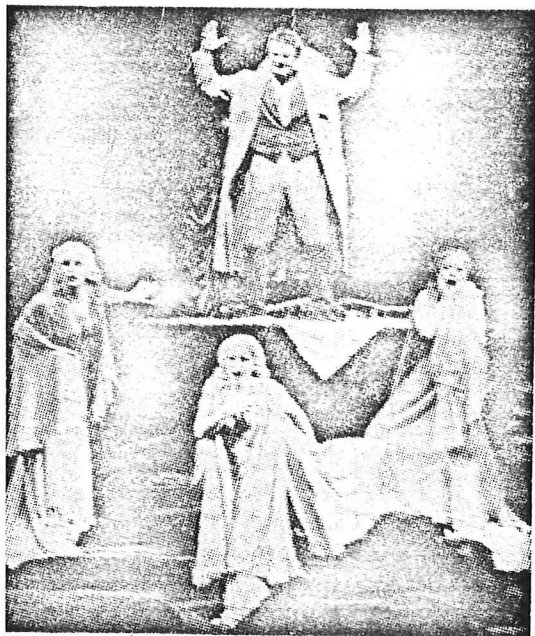
Zwiespältige Aufnahme einer zwiespältigen Inszenierung

Der Applaus übertraf die Missfallenskundgebungen, die offensichtlich dem Regisseur und dem Bühnenbildner galten. Andreas Reinhardt war in seinem Bühnenbild Hans Hollmanns Assoziationen treu gefolgt, und von daher galten die Buhrufe derer, die mit der Inszenierung unzufrieden waren, zu Recht beiden. Auszumachen war allerdings nicht, ob das Team dem Publikum zu weit gegangen ist — der unbefangene Beobachter könnte auch das Gegenteil annehmen: Die Produktion schien über weite Strecken unentschieden. Mit ungeprübtem Applaus wurden die musikalischen Leistungen aufgenommen.

«Aufgrund meines Nachdenkens über die Träume eines Mannes im 19. Jahrhundert, des Herrn Wagner, wenn Sie wollen, bin ich zu meiner Interpretation gekommen. Mein Nachdenken über sie ist natürlich beeinflusst durch meine Kenntnis von Freud, Adler, Jung, Strukturalismus usw.», so Hollmann selber über seine Inszenierung. Andernorts wandte er sich gegen die Tendenz «zum Abstrahieren und Entleeren» der Szene, auch wenn ausser Zweifel stehe, dass die Regieanweisungen Wagners nur als «Versuche» zu verstehen seien. Hollmann strebte also offenbar eine freie, weder von der alten Konvention noch von der neuen Mode beherrschte Inszenierung vor, ein freies Entfalten eben der Assoziationen aufgrund der Musik im Rahmen der gegebenen Handlung. Das Resultat entspricht diesem Bemühen — und zeigt gleichzeitig auf, dass solche Assoziationsregie für den Betrachter,

der ihre Entstehung nicht erlebt hat, einige Probleme aufwirft. Hollmann, Reinhardt und die Kostümbildnerin Anuschka Meyer-Riehl schrecken dort, wo sie so empfinden, auch vor dem Kitsch nicht zurück — und liefern handkehrum wieder Momente von packender, schwebender Gelöstheit, bevor sie in das Pathos des Jugendstils verfallen. Das ist vielfach befremdend, für den, der «seinen» Wagner — was auch immer das sei — erwartet, wohl oftmals auch schockierend, macht aber dem, der unvoreingenommen an das Werk herangeht, den Blick und das Gefühl frei für unerwartet erregende Momente. Dennoch: Der Gesamteindruck bleibt zwiespältig — im Grunde genommen müsste man dann wieder darüber reden, wenn der ganze Ring einmal stünde. Zu hoffen ist immerhin, dass der neue Anlauf nicht das Schicksal des Versuchs von Oskar Wälterlin und Adolphe Appia vor fünfzig Jahren ebenfalls in Basel erleidet, als nach der «Walküre» die Uebung abgebrochen werden musste, weil das Team damals schon versuchte, was auch nach dem Zweiten Weltkrieg den Wagner-Enkeln nicht völlig gelang: sich freizuspielen von Konventionen.

Bei der Besetzung des Werks haben die Basler Theater sich von überall her die Gäste geholt, die ins Konzept passten: Peter van Ginkel (Wotan) aus Nürnberg, Manfred Jung (Loge) von Düsseldorf, Klaus Hirte (Alberich) und Doris Stoffel (Fricka) aus Stuttgart, Kurt Rydl (Fafner) aus Wien — zusammen mit Anton Diakov (Fasolt), Beatrice Haldas (Freia), Adelheid Krauss (Erda), Martin Egel (Donner), Gernot Kern (Mime) und den Rheintöchtern Arviva Orvath, Franz Berger und Elisabeth Weingartner aus dem eigenen Ensemble homogen verschmolzen. Armin Jordan, der demonstrativ in den Applaus für den musikalischen Teil des Abends einbezogen wurde, dirigierte ein nicht schwächenloses Basler Sinfonie-Orchester.



Alberich (Klaus Hirte) mit den Rheintöchtern Arviva Orvath, Franz Berger und Elisabeth Weingartner. Aufnahme: Susann Moser-Ehinger

"Rheinische Post" Düsseldorf

23. November 1977

Hans Hollmanns „Rheingold“ in Basel

Wagners Wesens- Widersprüche

Noch während das Orchestervorspiel im tiefen Es die Keimzelle künftiger Entwicklung erspürt, öffnet sich der Vorhang zu stummer Aktion. Ein paar Frauen werden sichtbar, eng um einen Mann geschart, in dem man alsbald Richard Wagner zu erkennen glaubt. Und in der Tat: Es ist der Meister, der sich auf sein Werk besinnt, der Komponist, der sich inmitten einer illustren Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts Rechenschaft ablegt über das, was er getan. Wie Schuppen fällt es ihm plötzlich von den Augen: Spiegelt sich im „Ring des Nibelungen“ nicht vielleicht seine individuelle Welt wider? Seine Umgebung, die ihn so bedrängt und bedrückt? Und künden die Taten der Licht-Gestalten und Schwarz-Alben nicht von jenen Kämpfen, die er in seinem Innersten mit sich austrägt? Sind sie nicht Abbilder einer Natur, die ihm selbst nicht immer ganz geheuer ist? Befriedigt erhebt er sich, bereit, im Spiel der Mächtigen und Ohnmächtigen die Widersprüchlichkeit des eigenen Wesens zu erfahren.

Hans Hollmann, der sich jetzt in Basel als einer der letzten in die gegenwärtige „Nibelungen-Diskussion“ einschaltet, nimmt bewußt Abstand von dem, was in den vergangenen Jahren und Monaten verschiedentlich versucht worden ist. Er konkretisiert also nicht das geschilderte Geschehen, wie das beispielsweise Joachim Herz, Götz Friedrich und Patrice Chéreau getan haben. Und er meidet das Märchen, das uns Jean Pierre Ponnelle mit viel Ironie in seiner Stuttgarter „Rheingold“-Inszenierung erzählt. Was er zeigt, ist eine Art Innenschau. Eine tiefenpsychologische Deutung dessen, was Wagner in seiner Tetralogie erfunden hat. Und eine Aufführung, die dem Mythos schon deshalb zu ungewohnter Aktualität verhilft, weil sie auf einer wissenschaftlichen Untersuchung fußt, die Peter Dettmering vor etwa acht Jahren unter dem Titel „Dichtung und Psychoanalyse, Thomas Mann — Rainer Maria Rilke — Richard Wagner“ veröffentlicht hat.

Ohne Zweifel formuliert Hollmann sein „Rheingold“-Konzept mit großem Geschick.

Indem er gleich zu Anfang Wotan als eine Projektion Wagners begreift und ihm in Alberich bereits während des Vorspiels ein Alter Ego zugesellt, schafft er einen Zusammenhang, der vieles erklärt und manches in einem neuen Licht erscheinen läßt. Denn daß Alberich nicht mehr für sich allein steht: hier liegt es auf der Hand. Er handelt gewissermaßen im Auftrag des Gottes, macht mit seiner unverhüllten Lust im Grunde nur dessen verdrängte Triebhaftigkeit deutlich — was noch dadurch hervorgehoben wird, daß Wotan (wie Weiland in der ersten Prosaskizze Wagners) niemals die Bühne wirklich verläßt, sondern allen Regungen und Werbungen seines „Stellvertreters“ mit unverhohlener Neugier folgt.

Das Traumspiel, das Hollmann illuminiert, scheint sich zu bewähren. Wenn die Rheintöchter in ihren türkisfarbenen Negligés zum Beispiel eine Sexualität zur Schau stellen, die nicht unbedingt in den feinen Salons gepflegt wird, dann ist das eben ein Ausdruck männlichen Wunschdenkens. Und wenn Fricka sich wie eine Furie gebärdet, wenn die jugendspendende Freia selbst sich zur verjüngenden Frucht wandelt, oder Froh und Donner, ja bis zu einem gewissen Grad sogar Loge im selben Schritt und Tritt die Allmacht Wotans verraten, muß man sich vor Augen halten, daß ein Mann wie Wagner hinter all solchen surrealistischen Phantasien steckt. Seine Hoffnungen, Ängste, Erfahrungen und, man darf es nicht vergessen, seine Zeit sind eingegangen in seinen Traum.

Man weiß: der Traum schafft sich seine eigene Logik. Brüche, stilistische Ungereimtheiten, szenische Erfindungen, deren Absicht sich nicht sofort entdeckt: sie entschuldigen sich selbst — verheimlichen aber auch jene Schwächen nicht, die darauf schließen lassen, daß Hollmann mit seiner Arbeit noch nicht am Ende ist. Am ehesten rundet sich noch die erste Szene. Auf einer bergigen Wohnlandschaft, die Andreas Reinhardt mit braunem Samt drapiert und mit biedermeierlichem Mobiliar bestückt, tum-

B₁

Das Rheingold ist ein großes Ei

Hans Hollmann begann in Basel mit der Inszenierung von Wagners „Ring“

Nun rauben sie wieder: Der Streit um Gott und Gold, um den Ring und den Rang des Nibelungen ist auf den Opernbühnen voll entbrannt. Nach Patrice Chéreau, der (in Bayreuth) zwar nicht als erster, aber wohl am folgenreichsten Breschen in den Mythos schlug, gehen in dieser Spielzeit drei höchst unterschiedliche, aber gleichermaßen Erwartungen weckende Regisseure ans Werk: nach Jean-Pierre Ponnelle, der in Stuttgart mit einem betont märchenhaften „Rheingold“ begann (und im Dezember noch die „Götterdämmerung“ folgen läßt) und vor Hansgünter Heyme, der kurz vor Saisonende in Nürnberg mit dem Tetralogie-Vorspiel starten will, jetzt also Hans Hollmann in Basel. Und Hollmann hat mittlerweile auch schon eine Einladung, in Frankfurt einen „Ring“ zu schmieden.

Bilder schon während des Vorspiels: Am ovalen (Kaffee-)Tisch sitzt die Götterfamilie: gelangweilt, inaktiv, abwechselnd ausgeleuchtet. Auch hier wieder Kostüme des 19. Jahrhunderts, die Anuschka Meyer-Riehl zumindest bei den Männern schon fast ins Stutzerhafte überzogen hat; Wotan etwa trägt schritthohe Stiefel aus Krokodier.

Die Szene selbst ist jeweils von Halbkugeln bestimmt. Der Grund des Rheins ist in Andreas Reinhardts Bühnenbild ein Plüsch-Klippengebirge, auf dem die Rheintöchter herumspringen, während Alberich vergeblich nach festem Stand sucht. Während dieses ganzen neckischen Spiels zwischen ihm und den Flußmädchen anwesend, aber betont desinteressiert: Wotan. Was wie ein Regiegag aussieht, stützt sich auf eine frühe Textfassung Richard Wagners. Das Rheingold ist ein gro-

ßes Ei, das vom Himmel herabhängt: das goldne Ei, das Hünen legt.

Bei Göttern zu Hause ergibt sich die halbkugelförmige Kuppel aus einer symmetrisch angelegten Treppe, die einen Ausblick auf die Walhall-Baustelle freigibt. Davor eine grüne Fläche, mit Rosen bestreut, und ein Kanaleingang, der direkte Weg nach Nibelheim, das seinerseits stark an die Rheinfelsen erinnert, nur dunkler und verhangener ist. Am Schluß ist von Walhall kaum etwas zu sehen; nur eine skulpturengeschmückte Säule, deren unterste Figurenreihe von lebenden Darstellern gebildet wird. Ob das mehr als ein Gag ist, läßt sich erst beurteilen, wenn man weiß, was in der „Götterdämmerung“ damit geschieht. Zum Einmarsch der Götter in die Burg jedenfalls zitiert Hollmann den gerne benutzten Regenbogen ganz wörtlich: Er läßt einen beleuchteten Bogen vom Bühnenboden heruntersinken.

In dieser Szenerie stellt Hollmann forciert die diskrete Schamlosigkeit der Götterwelt bloß. Dabei neigt er gelegentlich zum gestischen Comic strip: Manches ist doch zu formelhaft verkürzt, zu zaghaft pointiert. Die Götterriege etwa gebärdet sich wie eine teutonische Variante der Drei Musketiere: Einer für alle, alle für einen — synchron zu ihrem Chef Wotan gestikulieren Froh und Donner wie Abziehbilder. Nicht immer ist die Ausstellung von Operngesten zugleich auch deren Bloßstellung. In ihrer Tendenz zur Hysterie nicht leicht einsehbar etwa ist die sehr jugendliche Fricka, die möglicherweise aufgeregt ist, weil sie weiß, was für sie auf dem Spiel steht: Sie braucht Walhall, um den ab-

schweifreudigen Gatten endlich an Heim und Herd zu binden. Loge ist hier nicht der Schlaumeier, sondern der etwas blasierte Chefdenker einer leicht verblödeten Göttersippe.

Hans Hollmann versagt sich die pure oder gar puristische Mythologie ebenso wie deren eindeutige Neudeutung: Er schafft statt dessen Abstand zu seinen Helden und ihrem Tun. Wie weit sich das zum Ganzen fügen kann, läßt sich jetzt noch kaum beantworten — weil nicht abzusehen ist, wie Hollmanns Neigung, durch optische Vordergründigkeit mythologisierende Tiefgründigkeit zu vermeiden, mit dem kommenden Geschehen zurechtkommt. Kurzweilig war dieses Vorspiel jedenfalls: ein „Rheingold“, über das man auch schmunzeln konnte, etwas kopfschüttelnd bisweilen, aber auch auf geistige Fallgruben und doppelte Böden stoßend.

Die musikalische Leistung war erstaunlich ausgeglichen. Armin Jordan dirigierte einen durchaus heftigen, lebendigen Wagner, dem allerdings das Basler Sinfonieorchester nicht alle Klangfarbennuancen abgewinnen konnte. Für die Protagonisten hatte man sich gut mit Gästen eingedeckt (von Peter van Hinkel als Wotan über Klaus Hirtes Alberich bis Manfred Jungs Loge), aber auch die hauseigenen Kräfte konnten gut mithalten. Bereits in das Fallen des Vorhangs hinein ein herzhaftes Bravo und erste Buhrufe. Zustimmung für Sänger und Musiker, aber dann doch leidenschaftliche Proteste gegen Hollmann und sein Team. — Es gibt Wagnerianer eben auch am Oberrhein.

Rainer Wagner

Basel

Die Rheintöchter in Plüsch

Hans Hollmann inszenierte in Basel Wagners „Rheingold“

Der Streit um Gott und Gold, um den Ring und den Rang des Nibelungen ist auf den Opernbühnen voll entbrannt. Nach Patrice Chéreau, der (in Bayreuth) zwar nicht als erster, aber wohl am folgenreichsten Brechen in den Mythos schlug, gehen in dieser Spielzeit drei höchst unterschiedliche, aber gleichermaßen Erwartungen weckende Regisseure ans Werk: nach Ponnelle, der in Stuttgart mit einem betont märchenhaften „Rheingold“ begann, und vor Hansgünter Heyme, der in Nürnberg mit dem Tetralogie-Vorspiel starten will, jetzt also Hans Hollmann in Basel.

Bilder schon während des Vorspiels: Am ovalen (Kaffee-)Tisch sitzt die Götterfamilie; gelangweilt, inaktiv, abwechselnd ausgeleuchtet. Auch hier wieder Kostüme des 19. Jahrhunderts, die Anuschka Meyer-Riehl zumindest bei den Männern schon fast ins Stutzerhafte überzogen hat – Wotan etwa trägt schritthohe Stiefel aus Krokoderd. Die Szene selbst ist jeweils von Halbkugeln bestimmt. Der Grund des Rheins ist in Andreas Reinhardts Bühnenbild ein Plüschklippengebirge, auf dem die Rheintöchter herumturnen, während Alberich vergeblich nach festem Stand sucht. Während dieses ganzen neckischen Spiels zwischen ihm und den Flußmädchen anwesend, aber betont desinteressiert: Wotan. Was wie ein Regiegag aussieht, stützt sich auf eine frühe Textfassung Wagners.

Bei Göttern zu Hause ergibt sich die halbkugelförmige Kuppel aus einer symmetrisch angelegten Treppe, die einen Ausblick auf die Walhallbaustelle freigibt. Davor eine grüne Fläche, mit Rosen bestreut, und ein Kanaleingang, der direkte Weg nach Nibelheim, das seinerseits stark an die Rheinfelsen erinnert, nur dunkler und verhangener ist. Am Schluß ist von Walhall kaum etwas zu sehen; nur eine skulpturengeschmückte

Säule, deren unterste Figurenreihe von lebenden Darstellern gebildet wird. Ob das mehr als ein Gag ist, läßt sich erst beurteilen, wenn man weiß, was in der „Götterdämmerung“ damit geschieht.

Zum Einmarsch der Götter in die Burg jedenfalls zitiert Hollmann den gerne benutzten Regenbogen ganz wörtlich. In dieser Szenerie stellt Hollmann forciert die diskrete Schamlosigkeit der Götterwelt bloß. Dabei neigt er gelegentlich zu gestischen Comic strips: manches ist doch zu formelhaft verkürzt, zu gaghaft pointiert.

Die Götterriege etwa gebärdet sich wie eine teutonische Variante der drei Musketiere: einer für alle, alle für einen – synchron zu ihrem Chef Wotan gestikulieren Froh und Donner wie Abziehbilder. Nicht immer ist die Ausstellung von Operngesten zugleich auch deren Bloßstellung. Loge ist hier nicht der Schlaumeier, sondern der etwas blasierter Chefdenker einer leicht verblödeten Göttersippe. Hans Hollmann versagt sich die pure oder gar puristische Mythologie ebenso wie deren eindeutige Neudeutung. Kurzweilig war dieses Vorspiel jedenfalls: ein „Rheingold“, über das man auch schmunzeln konnte, etwas kopfschüttelnd bisweilen, aber auch auf geistige Fallgruben und doppelte Böden stoßend. Die musikalische Leistung war erstaunlich ausgeglichen. Armin Jordan dirigierte einen durchaus heftigen, lebendigen Wagner, dem allerdings das Basler Sinfonieorchester nicht alle Klangfarbennuancen abgewinnen konnte. Für die Protagonisten hatte man sich gut mit Gästen eingedeckt (von Peter van Hinkel als Wotan über Klaus Hirtes Alberich bis Manfred Jungs Loge), aber auch die hauseigenen Kräfte konnten gut mithalten. Zustimmung für Sänger und Musiker, aber dann doch leidenschaftliche Proteste gegen Hollmann und sein Team. Rainer Wagner

Hollmanns „Ring“-Inszenierung am Basler Stadttheater setzte neue Akzente

„Entstaubter“ Wagner in einem neuen Licht

Viel Beifall bei der Premiere - Herkömmlicher Rahmen gesprengt - Parodie auf Plüsch- und Polstergesellschaft

Der letzte Versuch, Wagners Ring-Tetralogie im Basler Stadttheater zu realisieren, war der des bedeutenden Bühnenbildreformers Adolphe Appia. 1924 inszenierte er „Rheingold“ und in der gleichen Saison auch „Walküre“; der damalige Ring blieb jedoch ein Fragment. Nun hat Regisseur und Theaterdirektor Hans Hollmann dieses Riesenprojekt erneut aufgegriffen und durch eine klärende Regie neue Akzente gesetzt.

Bei der Premiere fanden besonders die Leistungen der Interpreten beifallsfreudigen Anklang, während Hollmann einige Buhrufe verbuchen mußte. Die umstrittene, von Patrice Chéreau arrangierte Ring-Inszenierung an den Bayreuther Festspielen des vergangenen Jahres hat gezeigt, daß die Diskussion um Sinn und Deutung von Wagners Hauptwerk unvermittelt anhält. Dies ergibt sich aus der Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten, denn der Komponist gab selbst keine präzisierende Deutung seines Ring-Komplexes, und es scheint, als hätte er bewußt so viele Perspektiven offengelassen.

So läßt sich das esoterische Mysterium durchaus in ein Psychodrama oder in ein bürgerliches Heldenstück stark germanischer Prägung verwandeln. Letzteres wurde ja in post-wagnerianischer Zeit oft genug praktiziert und führte in der Folge zu den noch anhaltenden Vorurteilen gegen den Komponisten. Ebenso naheliegend ist die sozialpolitische Schlüsselstellung des Rings, in der die Nibelungen für das Proletariat und Alberich/Wotan für das „ausbeutende Unternehmertum“ stehen. Nachdem sich Wagner während des achtundvierziger Aufstandes in der revolutionären Gefolgschaft Bakunins bewegt hatte, ist es nicht abwegig, gewisse gesellschaftskritische Tendenzen in seinem Werk zu sehen. (Entsprechend geistreiche Anmerkungen zu solchen Interpretationen haben George Bernard Shaw, Ernst Bloch und Theodor Adorno geliefert.)

Obwohl Hollmanns Inszenierung psychologisch und politisch beleuchtet ist, zeigt sie sich von frappierender Eigenwilligkeit. Seine Götter sind keine kraftstrotzenden Heroen, sondern allesamt morbide, sichtlich dem Verfall geweihte Repräsentanten einer privilegierten Schicht, deren Machtausübung nur noch auf Kompromissen beruht und deshalb in ihren Fundamenten leicht zu erschüttern ist. Die seelische Zerrüttung wird schon im grandiosen Orchestervorspiel sichtbar: Umgeben von der matriarchalen Ordnung, die ihn in den Abgrund zu treiben droht, sitzt Wotan bei Tische, die gutbürgerliche Plüsch- und Polstergesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts parodierend. Sein in die Traumtiefen des Rheines versunkener Bewußtseinszustand ist Ausdruck einer tiefen Depression: Getragen von den Es-Dur-Dreiklängen wird hier die Wandlung von Allmacht in Ohnmacht in ihrer ursprünglichsten Form verdeutlicht: Die Götter haben ihre paradiesischen Kräfte verloren und sehen sich den Gesetzen der Naturkausalität unterworfen.

Alberich, aus Wotans Lüsternheit herauswachsend, steht wie ein Schatten hinter ihm, angetan mit dem gleichen, von Machtgier gezeichneten Wesenszug, der beiden Gestalten ihre frustrierten erotischen Wunschprojektionen entwachsen ist. Diese Parallele hat Hollmann im ersten Akt weiter verfolgt: Ebenfalls entgegen der Textvorlage wird Wotan als stummer Anwesender Zeuge des Goldraubes, er ist somit der stille Mitwisser, der durch die ihn umgebenden Figuren nach seinem Begehren handelt und diese unweigerlich in sein eigenes Schicksal verstrickt.

Vom Psychoanalytischen ausgehend, hat der Regisseur die Darstellung willkürlich männlichen Denkens des neunzehnten Jahrhunderts zu rekonstruieren versucht, indem er die psychologischen Schwerpunkte herausarbeitete. Mit Erfolg, wie es scheint, denn sein Wagner

hat die schon lange benötigte Katharsis durchlaufen: Überfälliger Ballast wird parodiert.

Vorsichtig gelöst aus dem Rahmen des Traditionellen agiert die dekadente Wotangesellschaft auf einem samtenen Hügel, der vom Bühnenbildner Andreas Reinhardt mit ebenso samtenen Sofas bestückt ist. Im Falten-Fluß ihrer Roben stellen die Rheintöchter dem gierigen Alberich ihre erotische Reize zur Schau, während ein ausgestopfter Hirsch den kitschigen Gehalt der Szenerie geradezu vervollkommt.

Die Plastikbäumchen mit goldenen Äpfeln, auf dem Boden wahllos verstreute Blümchen und in der Schlusszene ein riesiger Neon-Regenbogen geben dem muffigen Gedankengut, das Wagners Werk im Laufe der Zeit zum klischeehaften Walhalla-Reigen degenerieren ließ, den Rest: Der Entstaubungsversuch hat sich gelohnt, durch übertrieben artifizielle Stilisierung konnte der elementare Wagner gerettet werden.

In Ergänzung zur Regie steht die von Anuschka Meyer-Riehl entworfene Kostümierung: Wotan, Donner und Froh nach der feinen Art der Aktionäre im Gehrock und Stiefelchen, Loge, der kultivierte Intellektuelle mit weißgepudertem Haar, Drahtbrille und eleganten Handschuhen, die Damen à la soirée, Alberich der Fabrikant im Übergewand und die dummen Riesen im Arbeitsoverall.

Gut gewählt erwies sich die Gesangsbesetzung: Der Holländer Peter van Ginkel als einäugiger Wotan und Manfred Jung in der Rolle des listenreichen Loge zeigten sich gesangstechnisch von ihrer besten Seite. Klaus Hirte als Alberich bot nebst flexiblem Stimmvolumen auch hervorragende schauspielerische Leistungen.

Von lyrischer Fülle, aber dramatisch eher etwas zurückbleibend präsentierte sich Doris Soffel als Fricka, während Anton Diakovs stimmungsgewaltiger Fafner einen optimalen Genuß bot. Die Konturen der Regiearbeit zu wenig untermalend, entsprach das von Armin Jordan sorgfältig einstudierte, mit Blechbläsern stark verstärkte Opernorchester nur halb den Erwartungen. Jordan haftet zu fest in der opéra lyrique und hat die orchestrale Vielfalt dieser Wagnerpartitur nicht vollends ausgenützt.

Peter M. Theiler

Der parzellierte Wotan

Hans Hollmanns „Rheingold“
am Basler Stadttheater

In Basel, wo sie nach Stuttgart und noch vor Nürnberg mit der zweiten der drei „Ring des Nibelungen“-Neuinszenierungen der laufenden Spielzeit begonnen haben, sind sie auf einen gewissen Peter Dettmering gestoßen. Der hat 1969 ein Buch veröffentlicht, „Dichtung und Psychoanalyse“, in dem er sich insbesondere mit dem Werk von Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und Richard Wagner befaßt. Nicht nur ist der Titel eine Abwandlung von C. G. Jungs „Psychologie und Dichtung“ — C. G. Jung ist auch Ausgangs- und Bezugspunkt seiner „Ring“-Interpretation — so, wie er es schon 1963 für Robert Donington in „Wagner's „Ring“ and its Symbols“ (seit dem Vorjahr auch deutsch bei Reclam in Stuttgart verfügbar) war.

Dettmering hat's mit der „Welt- und Seelentiefe der Urvision“, wie sie sich Wagner als Es des „Rheingold“-Vorspiels im Halbschlaf offenbarte, „badend“ in den Tiefen des Rheins. Und da er Anzeichen dafür entdeckt zu haben glaubt, daß Wotan in der ersten Szene, in der Alberich den Rheintöchtern nachstellt, anwesend ist, ist's von da aus nur noch ein Schritt zur Identifikation von Wagner mit Wotan, dessen Machtstreben in Alberich verkörpert wird — eine der vielen Abspaltungen beziehungsweise Parzellierungen Wotans. „Der Ring des Nibelungen“ also als „die Träume des Herrn Wagner“, als „eine Projektion männlichen Denkens des 19. Jahrhunderts“.

Folgerichtig läßt Hans Hollmann, von dem noch nicht feststeht, ob er den Basler „Ring“ auch zu Ende schmieden wird, schon wenige Takte nach Beginn des Vorspiels den Vorhang hochgehen — was auch den Vorzug hat, von der musikalischen Interpretation der Partitur durch Armin Jordan und das Basler Sinfonie-Orchester BOG abzulenken, die an diesem Abend einen Brei- und Quetschklang zelebrieren, als gälte es, die Es-dur-Basis der Introduktion auf die ganze abendfüllende Dauer zu strecken. So undifferenziert und nivellierend dürfte Wagner schon lange nicht mehr irgendwo sonst dirigiert worden sein.

Dazu sehen wir einen Patriarchen im 19.-Jahrhundert-Look (die nur vage sich dem Modediktat des späten 19. Jahrhunderts unterwerfenden Kostüme stammen von Anuschka Meyer-Riehl) mit seinen Frauen an einem Tisch sitzend, stumme, vorwurfsvolle Blicke austauschend, ihm gegenüber die Frau, die später Fricka sein wird, während wir in ihm Wotan wiedererkennen werden, im Gehrock, mit Plastron und reich ornamentierten Stulpenstiefeln. Und ebenfalls noch während des Vorspiels vollzieht sich die Abspaltung Alberichs von Wotan. Wonach den Traumassoziationen keine Grenzen mehr gesetzt sind (Hollmann: „Die Handlung ist für mich keine reale Handlung, sondern eine Handlung, die ich assoziiere auf Grund der Musik.“). Und wonach zu vermuten ist, daß wir, wenn überhaupt, nach dem „Götterdämmerungs“-Schluß wieder an den gleichen Tisch mit dem Herrn im Gehrock und seine Frauen zurückkehren werden.

An diesem Abend wurden wir allerdings erst einmal in die Tiefe des Rheins geführt, die sich Andreas Reinhardt, Hollmanns Bühnenbildner, als eine Wohnhügellandschaft mit braunem Veloursüberzug vorstellt, wo denn also Wotan Alberichs Nachstellungen der Rheintöchter beobachtet — wie auch den späteren Raub des Goldes, das in Gestalt eines Eis — wir sind in C. G. Jung-Landen, der nicht zufällig lange in Basel gelehrt hat — aus dem Schnürboden herabgelassen wird.

Von da an geht's dann auf die freie Bergeshöhe, wofür ein Teil des Wohnhügels mit grünen Matten und Papierblumen verkleidet wird — mit einem großen Loch in der Mitte, dem Muttermund offenbar, der als Kanal nach Nibelheim führt.

Hier also begegnen wir Wotan en famille, mit Fricka als leicht hysterischer Domina, während Donner (der elegant singende Martin Egel) und Froh (Karl Jerolitsch) zusammen mit Wotan im Anblick der neubauten Götterburg ihre männlichen Muskeln spielen lassen und sich gegenseitig auf die Schultern klopfen, Loge als altgewordener Intellekt Wotans (der nicht an Freias Äpfeln teilhat), ein bißchen wie Liszt aussehend, beiseite steht und Freia (Béatrice Haldas) ihre korsettierten Äpfel-



WOTAN IM KREISE seiner Familie: Peter van Ginkel mit Doris Soffel (Fricka), Karl Jerolitsch (Froh), Martin Egel (Donner) und Béatrice Haldas (Freia)

Foto: Schnetz

chen feilhält. Die ein bißchen albern-gestelzte Familienidylle wird eigentlich auch durch die beiden auf Riesenkothurnen einherschreitenden Proletariestypen von Fasolt und Fafner (Anton Diakov und Kurt Rydl) und ihren Anspruch auf Freia nur kurz gestört. Väterchen Wotan wird's schon richten!

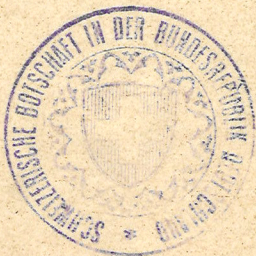
Zu welchem Zwecke er sich mit Loge zusammen erst einmal nach Nibelheim begibt, eine Schwarzhöhle mit Schlauchverbindung zur Oberwelt, bevölkert von ungeheuer emsigen, fötusähnlichen Knabengestalten. Die Verwandlungen Alberichs unter dem Tarnhelm sind eher primitiv gehandhabt (mit der Basler Technik hapert es sowieso an allen Ecken und Enden), der Riesenschwurm wird als großes Tuch über die Bühne gezogen. Und dann geht's auch schon wieder zurück auf die Hochebene, wo sich der gefesselte Alberich freikaufte, nachdem er mit Wotan einen letzten Spiegelblick getauscht hat, Freia zur Familie zurückkehrt, die wieder ihr Tänzchen um Wotan aufführt, und die, nachdem sich der große popfarbige Regenbogen herabgesenkt hat, Arm in Arm nach Walhall aufbricht, das man im Hintergrund als übereinandergelagerte Friese nackter Arbeitsklaven mehr ahnt als wirklich sieht. Eigentlich fehlt jetzt nur noch, daß die Wotan-Familie zu schunkeln anfängt.

Zugegeben, daß Hollmanns Inszenierung mit einigen überraschenden, meist leicht komisch eingefärbten Detailneueinsichten aufwartet, von denen insbesondere Alberich (im abgewetzten Soldatenmantel, viel

eindrucksvoller, gefährlicher und auch wortnuancierter als in Stuttgart singend: Klaus Hirte), Loge (seine intellektuelle Griesgrämigkeit mit bemerkenswert jugendfrischer Stimme artikulierend: Manfred Jung) und Fricka (wegen ihrer Jugendlichkeit doppelt gekränkt über Wotans fortwährende Seitensprünge: Doris Soffel, die anfangs noch ein wenig scharf singt, dann aber mehr und mehr zu einer gedeckten Tongebung findet) profitieren. Und wie stets bei Hollmann, geht es auch hier erotisch sehr viel handgreiflicher zu als bei anderen Regisseuren (zum Beispiel beim Gerangel Alberichs mit den Rheintöchtern — und mit dem Inzest scheint es schon bei Wotans eine gewisse Familientradition zu haben, siehe Göttervaters Herumgefummel an Freia). Gleichwohl: Wird der Verlust der Göttlichkeitsdimension in diesem spätzeitlichen Bürgerdrama und der Verzicht auf logisch-kontinuierlichen Handlungsablauf wettgemacht durch ein paar neue Persönlichkeitsaspekte?

Am meisten büßt in dieser Inszenierung Wotan an Charakter und Autorität ein, dem Peter van Ginkel von der gut ausgepolsterten Stimme und ihrer Durchschlagskraft her durchaus das Format des höchsten Göttervaters zu geben imstande wäre und der hier doch nur ein ziemlich eitler, sich in seinem Männlichkeitswahn badender, von den diversen Frauen seiner Umgebung kichernd angeheimelter Haushaltsvorsteher sein darf.

Horst Koegler





B5

Bürger Wotan träumt von Macht

Hans Hollmanns analytische „Rheingold“-Inszenierung

BASEL. S' ist „Ring“-Zeit. Kaum daß die (zum Teil erregten) Diskussionen über Ulrich Melchingers Kasseler, Joachim Herz' Leipziger, Götz Friedrichs Londoner und Patrice Chéreaus Bayreuther Inszenierungen (um nur die wichtigsten der Nach-Wieland-Wagner-Ära anzuführen) sich beruhigt haben, schwappt eine neue „Ring“-Welle über die Opernbühnen herein. Ponnelle begann in Stuttgart, der Kölner Schauspielchef Heyme will dies noch in dieser Spielzeit in Nürnberg tun, und Harry Kupfer, der Dresdner Oberspielleiter, ist (statt des absagenden Rudolf Noelte) für Wien avisiert.

Wagners „Ring des Nibelungen“ landauf, landab — und nun auch in Basel, wo einstweilen nur die ersten beiden Werke abgesichert sind. Nachdem die „Rheingold“-Inszenierung des Intendanten Hans Hollmann — der nach seinem Frankfurter „Don Giovanni“ der Oper mehr und mehr in die Fänge zu geraten scheint — Premiere hatte, verstärkt sich der dringliche Wunsch, er möge anders als sein legendärer Vorgänger Adolphe Appia Anno 1924 in Basel über die für Mai geplante „Walküre“ hinauskommen. Denn obwohl auch Hollmann und sein offenbar wesentlich am Konzept beteiligter Bühnenbildner Andreas Reinhardt das Werk im nicht zu Unrecht schon beinahe „Ring“-notorischen 19. Jahrhundert ansiedeln (Kostüme: Anuschka Meyer-Rihel), hält diese Inszenierung doch ein paar Aspekte bereit, die über bisherige Ergebnisse hinausgehen.

Die größte Überraschung offeriert Hollmann gleich zu Beginn. Eben hat der Dirigent Armin Jordan Wagners abgrundtiefes „Es“ zum Klingen gebracht, hebt sich der Vorhang: Im Lichtkegel sitzt ein Herr im schwarzen Gehrock — Bürger Wotan sinnt, den Kopf in die Hand gestützt, vor sich hin. Um ihn herum sein etepetete hergerichteter Damenclan am Wohnzimmertisch. Bürger Wotan träumt von der Macht (Peter van Ginkel wird später einen kraftvollen, mitunter aber auch angestregten und manchmal im tonlichen Ungefähre verharrenden Heldenbariton hören lassen), da löst sich eine zweite Gestalt wie aus seinem Körper heraus: Alberich (Klaus Hirte erreicht wie schon in Stuttgart nicht ganz die Ausdrucksgewalt, die hier gefordert ist) spaltet sich von Wotan ab, schleicht, immer noch ein „Teil“ Wotans, im langen Proletariemantel gierig auf die Frauen zu, beginnt sein Spiel mit den Rheintöchtern, Damen in hauchzarten Negligés, Damen, die dank Hollmanns genauer Individualisierung endlich einmal aus dem schummrigen Einerlei herauskommen.

Dieses erste Bild ist prototypisch für Hollmanns analytische Deutung, die er — das ausgezeichnet redigierte Programmheft belegt es — wohl hauptsächlich aus der Interpretation des Psycho-

logen und Psychiaters Peter Dettmering bezog. Der träumende Wotan, der in all den anderen Gestalten mit-agiert, wähnt sich einerseits tatsächlich auf dem von Wagner beschriebenen Rheingrund mit seinen glitschigen Felsen, sieht sich aber andererseits — aufgrund der (Macht-)Traumlogik gar nicht verwunderlich — an so unwirtlicher Stätte dem angestammten Plüschmobiliar seiner Umgebung gegenüber: ein fast schon genialisches Sichtbarmachen der Verwischung von in die Projektion mitgenommener Realität; ein Bühnenbild wird, weit über die Ortsbestimmung hinaus, psychologischer Umraum.

Bevor ihm dann ein paar logische Black-Outs passieren, bevor er, namentlich in der Nibelheimszene, Regiepassagen abliefern, die weniger einfallsreiche Regisseure auch im Dutzend erstellen, zeigt Hollmann auf fast schon kabarettistisch-boulevardeske Weise durch die fast deckungsgleichen Gesten- und Haltungsimitation, wie sehr die Göttermannschaft auf die Führerpersönlichkeit ausgerichtet, zur bereitwillig-oppurtunistisch lächelnden Mittläuferriege abgesunken ist. Und eine Komödienpointe ist es letztlich auch, wenn die ausgesprochen jugendliche und somit für Wotan wirklich begehrenswerte Erda (sonorer Alt: Adelheid Krauss) wie zufällig gerade Wotans Gemahlin Fricka (fester Mezzosopran: Doris Soffel) ins Auge blickt, als sie im Abgehen bemerkt: „... Alles, was ist — endet!“

Gerade wenn man sich (vergeblich) müht, die vielen genauen Einzelbeobachtungen Hollmanns zu schildern, merkt man, wie anspielungsreich, wie eigenständig diese Inszenierung durch-„komponiert“, wie sie auch scheinbaren Kleinigkeiten gegenüber aufgeschlossen ist. So weint der um seine (aufrichtige) Liebe gebrachte Stelzenriese Fasolt (sehniger Baß: Anton Diakov), als sein Bruder Fafner (saftige Baßvariante: Kurt Rydl) die Option aufs machtvorheißende Gold durchbringt.

Besonders geglückt ist Hollmann die Gestalt des Loge: Manfred Jung, auch der überragende Sänger der vokal eher unauffälligen Aufführung, gibt ihn nicht als flinkfüßigen Beinahe-Mephisto, sondern als ruhigen, gesetzten Kommerzienrat mit schlohweißem Haar und randloser Brille, der seine Erkenntnis, daß der Ring einzig „durch Raub“ zu gewinnen sei, nicht übergrell akzentuiert wie Stolz oder Zednik, sondern fast indigniert beiseite spricht, als wolle er sagen: Das regeln wir doch morgen an der Börse. Überdies erfüllt Jung (Absicht oder Zufall?), die graue Eminenz als Bürger unter Bürgern, das bürgerliche Ideal des schlackenlosen Schöngesangs. Weniger ein Charaktertenor wie meist, sondern ein Belcantist ist er als Loge, der nur mäßiges Interesse am Niedergang der Götterkollegen zeigt, als diese sich über einen Regenbogen aus

peinigenden Neon-Kitschfarben („falsche“ Farbe für falsche Erwartungen) in die von Menschen friesartig gestützte Burg davonmachen.

Schließlich die Musik: Armin Jordan schlägt sich auf die Seite derer, die die Auflistung der „Rheingold“-Partitur im Sinn haben. Auch sein Wagner hat nichts Speckiges, nichts Klobiges an sich. Jordan entfaltet ganz bewußt eine „Theatermusik“, betont ihre illustrative Funktion und legt dabei in auffälliger Weise ihre mitunter grotesken, ihre häufig buffonesken Züge frei, im Detail sehr genau, wenn auch überm Detail schon mal den großen Zug etwas vergessend. Im Publikum siegte die Zustimmung über den gebuhten Einspruch.

HEINZ W. KOCH

Zu Hollmanns «Rheingold»-Inszenierung in Basel

Gruppenbild mit Göttern: Merkantil

Hehre Göttlichkeit ist nicht das Attribut, das Wagners Göttern zukommt. Liest man das Textbuch zum «Rheingold» oder Richard Wagners Prosaskizze dazu, dann dominieren Aspekte wie Handel, Vertragserfüllung, List, Tausch und Macht. Zwar ist auch von Mythischem die Rede, vom Rheingold selbst, von seiner machtverschaffenden Kraft im Ring, von Flucht und Tarnkappe; gleichwohl wird dem distanzierten Blick die merkantile Charakteristik auffallen, deren sich die Wagner-Götter befehligen.

Geld, Weib und Macht

Es liegt sehr viel Banales in dieser Charakteristik. Im Grunde reimt sich die ganze Story auf Geld, Weib und Macht, wobei jedes wechselseitig austauschbar ist und de facto im Stück auch ausgetauscht wird. Dass Götter einen Vertrag einzugehen haben, damit Riesen eine Burg errichten, wäre von der Konstellation her nicht gerade undenkbar, erhält jedoch durch die Betonung des Vertragscharakters eine eigentümliche Facettierung. Von einem Pakt, einem Bund mag man im Mythologischen schon öfter gehört haben, dass jedoch Götter einen Vertrag wie ein Kaufmann zur Lieferung von Waren schliessen, hat bei der Aussergewöhnlichkeit der Vertragspartner etwas Krämerisches an sich. Die Variante gar, eine Frau als Kaufpreis auszusetzen, könnte als Beleg für eine Verobjektivierung des Weiblichen gelten, die von heute gängigen Formen nur durch Subtilitäten des Wortgebrauchs unterschieden ist.

Tatsächlich finden sich bei Wagner die Worte «Liebe» und «Lust» in einer Bedeutungsnahe, die es der persönlichen Wahl überlässt, ob man in modernerer Freizügigkeit stets die Lust meint, wenn man von Liebe spricht. Dieser für ein Wagnersches Eroticon durchaus mögliche Sinnbereich verändert sich selbst dann nicht, wenn das wahrhaft göttliche Attribut, ewige Jugend zu schenken, in der Göttin Freia mitbedacht wird; die Deutung gewinnt lediglich sublimere Nuancen.

Die Eros-Sexus-Verschlingung zeichnet sich auch in der Forderung nach Liebesentsagung ab, die der Machtwirkung des Rheingolds vorausgesetzt ist und vom ersten Träger des Rings, Alberich, abverlangt wird. Auch hier scheint die Tendenz auf physische Askese zu gehen, gewinnt jedoch in rückwärtiger Sicht auch den Sinn einer nicht nur als amor carnalis umschreibbaren Liebe. Ein häufig bei Wagner auftretendes Faktum, eine Oszillation des Erotischen in Körperlichkeit und geistiger Sublimierung, eine Verklärung alles Sinnlichen nach dem alten Muster leiblicher Entsagung.

Gleichwohl ist die Zuordnung von reiner Sinnlichkeit und «niederen Charakter» bei Alberich wie bei den Riesen nicht zu übersehen. Für beide ist typisch, dass sie sich für den von den Göttern vorgeschlagenen Austausch «Weib gegen Gold» aufgeschlossen zeigen und sich am Golde berauschen, nachdem ihnen in je verschiedener Weise das Weib verwehrt wird.

Einiges der szenischen Ausstattung (Bühnenbild von Andreas Reinhardt) streift das Satirische: So das zum Ei geformte Rheingold, das Alberich einfach abhängt und davonträgt; so die im Schlussbild nach ägyptischem Muster übereinandergestaffelte Männerriege und so auch die Darstellung der Niebelungen durch kriechendes Kindergewühl. Sehr auffällig und zu wörtlich Wagner folgend der neonbestückte Regenbogen am Ende. Auch dies schafft den Eindruck des Persiflierens, des Ad-absurdum-Führens eines Komponisten durch sein Libretto.

In Wagners Seele suchend

War hier gegen Wagner der Vorwurf des Merkantilen zu erheben, so ist andererseits eine interessante Motivverflechtung nicht abzuerkennen. Sie folgt zwar dem Schema menschlichen Machtstrebens, ist aber in der Facettierung der Ausübung von Macht mit Freudschen Deutungsmustern sinnreich beschrieben. Die erwähnte Austauschbarkeit von Weib und Gold und dessen Stilisierung zum allbeherrschenden Instrumentarium hat etwas von jenem Wunsch nach Weltbesitz, für den beide nur Sublimierungsformen sind. Die hierin angeschlagenen Grundklänge

menschlicher Existenz mögen dann auch für Wagner selbst kennzeichnend sein. Sie geben seinem Werk eine über die Dürftigkeit mancher Motivausgestaltung hinausreichende Bedeutung. Aber diese Bedeutung liegt mehr im darüber nachsinnenden Zuschauer als im Werk selbst. Dieses mag sich kompositorisch durch seinen Verweisungscharakter auf der Ebene anderer Werke halten, vom Libretto her verdient das «Rheingold» keine Meriten. Im Gegenteil: Die Basler Inszenierung bestätigt eine merkantile Handlungskonzeption, die sich bis in die Wortwahl spiegelt und Geschehensmomente mit einer Sinngebung überfrachtet, die allenfalls das Archetypische ahnen lassen, das ihre mythologische Vorlage bietet.

Anders ausgedrückt: Die Basler Inszenierung trägt zu einer Wagner-Ernüchterung bei, die sich an das hält, was bei Wagner steht, und nicht an das, was an weihervoller Bedeutsamkeit intendiert sein mochte. Dass die Aufführung damit kein Kompliment an Wagner im Sinne des Wagner-Verehrers wurde, lässt es verständlich erscheinen, dass sich Applaus und Buhrufe am Ende die Waage hielten.

Claus Braun

Der Gott als Bourgeois

Hinter diesem Feld der sozialen Einordnung steht ein Typus des Bourgeois, dem Wagner zu folgen scheint. Dieser besteht nicht darin, solche Verführbarkeit je nach sozialem Stand in höherem oder minderem Masse zu unterstellen, vielmehr darin, gezielt mit ihr zu rechnen. Im «Rheingold» folgt daraus eine merkantile Zweckgerichtetheit der Motivprojektionen. Daran ändert letztlich auch Wagners Bemühen nichts, in der Wortgebung einen höheren Sinn zu erzeugen; die Diskrepanz verdeutlicht sich darin nur.

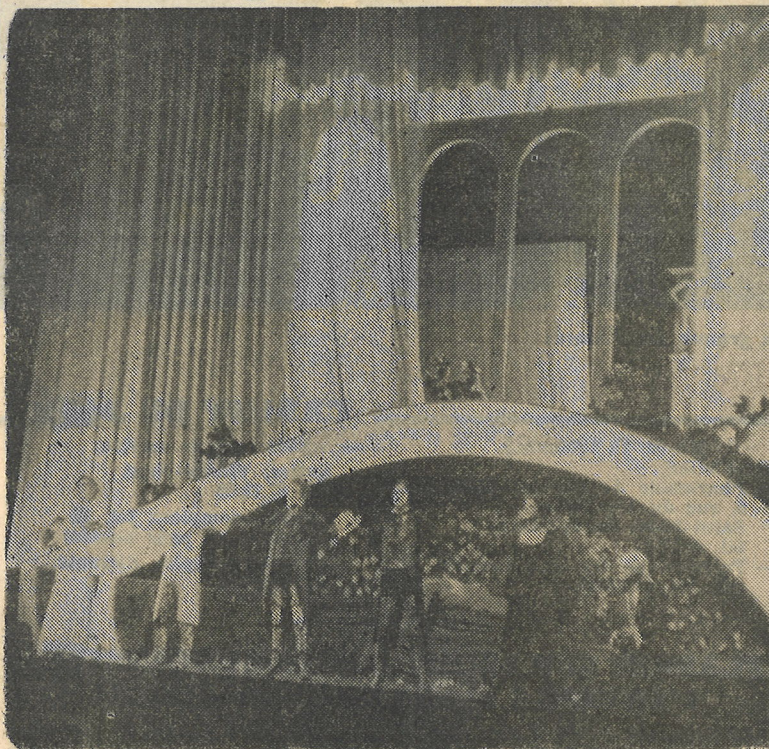
Von daher hatte Hans Hollmann Recht, seine Inszenierung in ein Milieu zu verlegen, das zwischen kommerzialrätlichem Gehabe und rokokohafter Verspieltheit tändelt. Das Merkantile ist darin ebenso ausgedrückt wie der spielerische Gebrauch der Macht. Auf einem mit Samt und Seide ausgeschlagenen, zur gefälligeren Bequemlichkeit mit Sesseln bestückten Berg placieren sich Götter und Göttinnen zum Vertragsspiel. Was sie am Ende in Walhall erwartet, trägt Züge eines bourgeois verträumten Heims. Dazwischen Ranküne und mythischer Zauber, Liebestätschelei und Selbstgefälligkeit.

Hans Hollmann lässt diese Motive ausspielen, ergreift alles Menschliche, wo es sich in diesem Götterdebakel zeigt, und formt daraus eine Rokoko-Oper mit dramatischen Effekten. Gelungen sicherlich die Rheintöchter mit ihrem Schuss lesbischer Zueignung, obwohl noch etwas frivoler denkbar.



«Rheingold» de R. Wagner au théâtre : un compromis heureux !

29.11.77



Le dernier tableau: la montée des dieux aux Walhalla — Wagner accessible à tous — (Photo DN)

Ni du P. Chéreau, ni du W. Wagner, mais du Hans Hollmann du meilleur cru pour cette mise en scène du premier soir de la tétralogie «Der Ring der Nibelungen» de Richard Wagner - «Rheingold» que l'on n'avait plus vu à Bâle depuis 1924 est une réussite complète grâce à une mise en scène intelligente et astucieuse à la fois de Hans Hollmann et d'une équipe de chanteurs très homogène et de fort bon niveau. Armin Jordan dirige le BOG un peu «à la Boulez à Bayreuth», très linéaire et fin.

Pas de mythologie dépouillée et sombre à la Wieland Wagner ou de théâtre social et affairiste du 19^e à la Patrice Chéreau. Hans Hollmann a cherché sa voie au milieu, en démythifiant Wagner et le rendant accessible à tous. L'incroyable complexité du «Ring» (il est constitué de 15 heures de musique) prend naissance dans le Rheingold où nous côtoyons les dieux, les nains et les géants mythologiques dans une parure forgée par la philosophie du 19^e siècle.

Fidèle à Wagner malgré l'humour...

Hollmann a conservé l'œuvre intacte, l'imbroglia mi-mythologique, mi-critique sociale et psychologie de société qui se traduit sur scène sans détours. C'est ainsi que par exemple le rocher des filles du Rhin est bien concrétisé sur scène. ... même s'il est surmonté d'un boulot style 1840 et que les trois grâces arborent des déshabillés vaporeux pas très mythologiques ! Mais on se laisse prendre au jeu: le philosophe Wagner est là et bien là avec ses idées mais le lourd pan-germanisme nationaliste est remplacé par une forme bien différente: l'hu-

mour, l'astuce. Les décors d'Andréas Reinhardt versent un peu dans le kitsch, mais c'est voulu. Les beaux costumes de A. Mayer-Riehl dans le goût du siècle passé avec un peu de fantaisie surréaliste ou de fiction s'intègrent parfaitement dans le jeu de l'ensemble. La mise en scène de Hollmann est travaillée sans temps mort — les chanteurs se font acteurs de bout en bout.

Voix de qualité, musique en douceur

On pourra reprocher à Armin Jordan de laisser «flotter» un peu cette partition dans le même esprit un peu désinvolte - détaché. L'écoulement musical est un peu trop limpide, il manque quelques accents plus prononcés, une vigueur wagnérienne (sans pour autant tomber dans le bombastique). Les chanteurs sont issus d'un peu toutes les scènes allemandes, tous sont bons et même très bons. Des voix souvent jeunes qui se laissent prendre au jeu. Peter Van Ginkel, un Wotan à la voix grave et pourtant nuancée. Klaus Hirte, un Alberich dramatique comme le veut le rôle mais pourtant très nuancé, humain. Les trois filles du Rhin (A. Orvath, F. Berger, E. Weingartner) sont de tout premier rang. Doris Soffel, une belle et passionnée Fricka. Martin Egel, un Donner très différencié également. A. Diakov et Kurt Rydl sont Fasolt et Fafner à la voix toujours impressionnante.

Le Ring de Bâle est ouvert, c'est un succès partagé du public, une version fantasque mais réelle et fidèle. Espérons que nous pourrions bientôt apprécier la suite: «Walküre», «Siegfried» et «Götterdämmerung». ... si les finances bâloises le permettent.

J.-J. Diemer

Der ewige Kampf um die Macht

Offenburger Tageblatt
1. Dezember 1977

Wagners „Rheingold“ in Basel von Hans Hollmann in klug durchdachter Inszenierung

Mit dem „Rheingold“ haben die Basler Theater ihr anspruchsvolles Vorhaben begonnen, Wagners „Ring der Nibelungen“ auf die Bühne zu bringen. Hans Hollmann selbst führte Regie, und es ist ihm eine klug durchdachte Inszenierung gelungen, die viele interessante Details enthielt und dabei doch immer den großen Zusammenhang wahrte. Gespielt wurde in Kostümen des 19. Jahrhunderts, die nordischen Götter erscheinen so als Bürger, ihnen allen voran Wotan, dessen Streben dahin geht, seine Macht zu wahren und zu mehren. In dem in seiner Aufmachung wie ein Kommerzienrat wirkenden Loge, dieser „grauen Eminenz“, hat der Göttervater für seine Wünsche seinen besten Helfer. Wagner bedient sich der irrationalen Züge in der nordischen Mythologie, um die Urkraft von Erlebnissen sichtbar zu machen, etwa in der Gestalt des Alberich, dessen unerfülltes Liebesverlangen in heilloser Machtgier umschlägt. Das machte die Basler Aufführung in überzeugender Weise sichtbar.

Mit dem Basler Sinfonie-Orchester hob Armin Jordan am Dirigentenpult das Geschehen auf der Bühne illustrierende Moment der Musik deutlich hervor und dämpfte die pathetischen Züge so gut wie möglich. Sängerinnen und Sänger boten eine ansprechende Gesamt-

leistung, wobei der Loge von Manfred Jung besonders hervorzuheben bleibt. Das phantastische Bühnenbild von Andreas Reinhardt fügte sich nahtlos in Hollmanns Regieabsichten ein. Der Beifall am Schluß überwog die Zweifel bei weitem. B. H.

Ein Stück wird abgesetzt

Auf dem Spielplan der Basler Theater stand für diese Saison Christopher Marlowes (1564-1593) Stück „Der Jude von Malta“. Premiere sollte im April 1978 sein. Nun hat der Basler Intendant Dr. Hans Hollmann das Schauspiel abgesetzt, weil er fürchtet, die Aufführung könne mißverstanden werden wegen einiger klischeehafter antisemitischen Sätze in dem Stück. Man wollte natürlich keine antisemitische Propaganda betreiben mit der Aufführung, betonte Hollmann, sondern eine historisch-kritische Analyse des Stücks dieses Shakespeare-Zeitgenossen geben. In Verbindung damit sollten Brechts „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ aufgeführt werden. Die israelitische Gemeinde in Basel hatte auch schon vor falschen Reaktionen auf das Stück gewarnt. B. H.

Mythos

tischen Hintergründe nicht auch noch dargestellt werden konnten.

Den Film ansehen!

Nichtsdestotrotz reiht sich der Film «San Gottardo» ein in jene Bewegung von Schweizer Filmschaffenden, die aus dem Film nicht eine Traumfabrik machen, sondern bemüht sind, 24 Mal in der Sekunde die Wahrheit (Goddard) zu sagen – die Wahrheit über die Schweiz, die im Sankt Gotthard einen noch lange nicht bewältigten Mythos hat.

BASLER THEATER

Zwischen Rein und Gold

«Buh» und Beifall für Hollmanns «Rheingold» von Richard Wagner

mitwirkenden Künstler setzte ein Chor von «Buh» ein, der den Applaus übertönte. Stammte er von Wagnerbegeisterten oder von Gegnern Hollmanns? Oder waren es beide Gruppen zusammen?

Trotz aller Bedenken ist es eine Aufführung, die den wesentlichen Gehalt von «Rheingold» zum Ausdruck brachte. Diese «Voroper» zur Tetralogie des «Rings der Nibelungen» ist der am wenigsten mythologisch-teutsche Teil des Wagnerischen «Rings». Hier tritt augenfällig in Erscheinung, wie sehr alles darauf ausgerichtet ist, zu Reichtum und Macht zu kommen. Der Ring der Nibelungen ist das Konzentrat der Machtfülle. Danach gieren nicht nur die weltlichen Halbgötter, sondern ebenso sehr die im Walhall lebenden und liebenden Gottheiten samt dem Supergott Wotan. Gewalt, Raub, Betrug und Vertragsbruch bilden die gängigen Methoden dieser Himmelsgestalten. «Gieriges Gaunergezücht!» schreit sie der der Erde verbundene Alberich an. Mit Recht, denn sie haben ihn betrogen, gefangen und gefesselt und

fordern von ihm, ihnen den gestohlenen Schatz der Rheintöchter samt dem Nibelungenring auszuliefern. Der Gewalt weichend, muß Alberich nachgeben. Doch gibt er dem Ring einen Fluch mit, der ihm anhaftet, bis er wieder in seine Hand zurückkommt.

Im «Rheingold» Hollmanns sind die Götter als Adelige des späten Mittelalters ausgestattet. Gewissermaßen irdische Güter, der geistliche Adel sogar fast blutverwandt mit Gott und den Kirchenheiligen. Alle scheffeln im Namen Gottes Geld und Gut aus dem Mark der Bauern, Leibeigenen und Arbeitenden. Untereinander führen diese Ausbeuter selber Streit und Kriege, um sich noch mehr zu bereichern. Auch für solche Konflikte muß der Harst aller unteren Klassen haare, auch das Leben lassen. So betrachtet, ist das Leben der germanischen (griechischen, römischen und vorreformatorischen christlichen) Götterwelt ein Abklatsch der weltlichen Zustände.

Ob man nun mit der Inszenierung Hollmanns einverstanden ist oder nicht, so ist doch die Tatsache festzustellen, daß er die Damen und Herren Göttinnen und Götter auf die Erde heruntergeholt hat und ihnen ein ziemlich schittertes Leumundszeugnis ausstellt. Das heißt, Wagner hat es geschrieben, Hollmann hat es nur ohne die rosafarbene Glanzschicht vorgewiesen.

Es war zu erwarten, daß dieses Vorspiel zum «Ring der Nibelungen» modern gestaltet würde. Aber eigentlich hatten wir uns vorgestellt, daß statt des feudalen Gelichters, die Götter unserer Zeit, die internationalen Banken- und Industriekapitäne, auf der Bühne tätig würden.

Eine total moderne Interpretation hätte auch die psychoanalytische Mystik, die im Programmheft breitgetreten wird, eliminiert und die C.-G.-Jung-Theorien über Wagner und seinen «Ring» als überflüssig erscheinen lassen. Professor Jung hat nachgerade übergenug der mythologisch-psychologischen Theorien entwickelt, als er – in einer Aussprache mit dem Amerikaner Knickerbocker – Hitler und das Nazi-Reich als schicksalsbedingte Notwendigkeit analysierte und sie mit einer Aureole schmückte, die ihre

Verbrechen als eine natürlich-göttliche Fügung erscheinen ließ. Auf solcher Basis kann nur ein noch verzerrteres Bild der germanischen Mythologie, die eine legendäre Zusammenfassung von vorgeschichtlichen Herrschaftsverhältnissen ist, entstehen.

Die Aufführung

Wie bei «Traviata» und «Othello» hat man auch in «Rheingold» nicht darauf verzichtet, während der musikalischen Einleitung, in der das Orchester – genau nach Wagner – die Themen des Dramas entwickelt, ein Theater im Vordergrund der Bühne ablaufen zu lassen. Wie lange geht es wohl, bis diese, die Orchesterinterpretation störende, willkürliche und unangebrachte Modetorheit fallengelassen wird? Das einfältige «Biertischgespräch» während der Ouvertüre könnte ja separat für die Regisseure aufgeführt werden, dann könnten sie sich händereibend daran freuen, ohne die Besucher der Oper zu stören oder zu ärgern.

In «Rheingold» stehen sich einerseits Götter, Halbgötter und Erdgeister, andererseits die Riesen, welche die Götterburg «Walhalla» bauen mußten, und die Nibelungen, die wie Sklaven im Erdinneren nach Gold und Edelsteinen graben müssen, gegenüber. Die «Besseren» stehen im Streit untereinander und mit den Riesen, denen sie die vertragliche Entlohnung nicht zugestehen wollen, bis diese durch Kidnappen der Göttin Freia (wie zeitnah die Methoden sind!) ihr Recht erzwingen können. Hier spielt dann der Raub des Rheingolds und der Schatz der Nibelungen eine besondere Rolle

modern gestaltet würde. Aber eigentlich hatten wir uns vorgestellt, daß statt des feudalen Gelichters, die Götter unserer Zeit, die internationalen Banken- und Industriekapitäne, auf der Bühne tätig würden.

Eine total moderne Interpretation hätte auch die psychoanalytische Mystik, die im Programmheft breitgetreten wird, eliminiert und die C.-G.-Jung-Theorien über Wagner und seinen «Ring» als überflüssig erscheinen lassen. Professor Jung hat nachgerade übergenuß der mythologisch-psychologischen Theorien entwickelt, als er – in einer Aussprache mit dem Amerikaner Knickerbocker – Hitler und das Nazi-Reich als schicksalsbedingte Notwendigkeit analysierte und sie mit einer Aureole schmückte, die ihre

heit fallengelassen wird? Das einfältige «Biertischgespräch» während der Ouvertüre könnte ja separat für die Regisseure aufgeführt werden, dann könnten sie sich händereibend daran freuen, ohne die Besucher der Oper zu stören oder zu ärgern.

In «Rheingold» stehen sich einerseits Götter, Halbgötter und Erdgeister, anderseits die Riesen, welche die Götterburg «Walhalla» bauen mußten, und die Nibelungen, die wie Sklaven im Erdinnern nach Gold und Edelsteinen graben müssen, gegenüber. Die «Besseren» stehen im Streit untereinander und mit den Riesen, denen sie die vertragliche Entlohnung nicht zugestehen wollen, bis diese durch Kidnappen der Göttin Freia (wie zeitnah die Methoden sind!) ihr Recht erzwingen können. Hier spielt dann der Raub des Rheingolds und der Schatz der Nibelungen eine besondere Rolle als Zankapfel zwischen diesen Gruppen, der allerlei Verwirrung stiftet.

Einzig aus diesem Streit herausgehalten sind die Nibelungen, die pausenlos, von den Aufsehern angetrieben, produktiv im Einsatz zur Hortung neuer Schätze – für die Ausbeuter – schuften müssen. Übrigens war diese Bewegungsszene in den Klüften und Bergschründen die überzeugendste dynamische Darstellung dieser Aufführung, obwohl sie nur am Rande des Geschehens läuft.

Eine ganze Reihe Solisten (worum unter Träger der Hauptrollen) waren Gäste, aber unsere Kräfte des Basler Ensembles vermochten nicht minder ihre Rollen hervorragend zu meistern. Dem Ganzen fehlte aber die Kraft eines festen Ensembles, die Ausstrahlung, die das Publikum in seinen Bann zieht. – Das Orchester spielte unter der Leitung von Armin Jordan hervorragend und trug das zu wenig geschlossene Spiel auf der Bühne.

Das Bühnenbild war mit ein Grund dafür, daß die Künstler scheinbar am engeren Zusammenwirken behindert wurden. – Auch die Riesen auf Stelzen hatten es schwer und wirkten nicht überzeugend, obwohl sie gesanglich ausgezeichnet zum Ausdruck kamen. Im übrigen hinderten sie durch ihre Aufmachung andere Mitwirkende in ihrer künstlerischen Bewegungsfreiheit.

Hollmanns Inszenierung bot kein «R(h)ein Gold».

Hans Hollmann inszenierte „Rheingold“ in Basel

Ironisierte Gesellschaft

Der unmittelbar nach Niedergehen des Vorhangs stürmisch einsetzende Beifall und die miteinander wetteifernden Bravo- und Buhrufe waren eigentlich vorauszusehen – zu viel ist in den letzten Jahren von Ulrich Melchingers Kasseler „Ring“, angefangen über Patrice Chéreau, Götz Friedrich und Jean-Pierre Ponnelle an Ideen und Konzeptionen über den Wagnerischen „Ring“ hereingebrochen, als daß es ohne Wirkung auf neue Inszenierungen bleiben könnte. Und ebensoviel Engagement war von Hans Hollmann zu erwarten, der zumindest Vorspiel und ersten Teil, also „Rheingold“ und „Walküre“, noch unter seiner Intendanz in Basel auf die Bühne bringen wollte.

Freilich sollte man auch nicht die Schwierigkeiten übersehen, die gerade in der Metropole am Rheinknie herrschen und den bisher einzigen früheren Versuch einer „Ring“-Folge 1924 unter Wälterlin haben scheitern lassen. So war die Realisierung auch jetzt ein mutiges Wagnis des Basler Theaterchefs, der sogar bereit war, gemeinsam mit dem musikalischen Leiter Armin Jordan einen privaten Zuschuß für die inzwischen abgesicherte zweite Ring-Darbietung dieser Spielzeit, die „Walküre“ im Mai nächsten Jahres, zu geben.

Hans Hollmanns Inszenierung zeichnet sich durch eine wohldurchdachte Mittelform ironisierter Deutung einer vermenschlichten Göttersage aus. Wichtig hierbei ist, daß er sein Konzept bis zum Ende geschlossen durchhält, wobei die Inszenierung stets elegant, bewegt und spannungsreich bis in die letzte Konsequenz bleibt. Selbst der grell-bunte Regenbogen, über den sich die Götterkollegen schließlich in die von Knaben gestützte Burg Walhall begeben, unterstützt durch ihre schockierende Wirkung nur die Ironisierung einer nach Macht strebenden Gesellschaft.

Schon im „Vorspann“ wird Hollmanns Konzeption des vermenschlichten Mythos deutlich. Zu den ersten

Orchesterklängen beleuchtet punktförmiges Licht die Götter als skurrile und intrigante Hofgesellschaft. Wotan, Donner und Froh in einer Phantasiohoftracht des neunzehnten Jahrhunderts, Fricka und Freia in ausgesucht schlichter Abendrobe, und Loge, mit Intellektuellenbrille und dunklem Gehrock als zurückhaltender „Arrangeur“ im Kampf um die Macht – das Rheingold. Etwas mühsam wirkt die Lösung für die Riesen (auf Stelzen) im grauen Overall, hauchzart und elegant die Rheintöchter, eher unscheinbar Alberichs Kleidung (grauer Arbeitskittel) wie insgesamt *Anuschka Meyer-Riehls* Kostüme Hollmanns Absicht deuten, alle Aufmerksamkeit dem konkretisierten Geschehen zuzuwenden.

Andreas Reinhardts Bühnenbild, im wesentlichen ein jeweils abgewandelter großer Hügel, zeigt, moosbewachsen, fast surreale Akzente im ersten Bild, weitet sich im zweiten zur poppig-blumenübersäten Bergwiese mit zuweilen (im letzten Bild) weitläufig eingepflanzten eleganten Sitzarrangements. Hollmann bietet ausgesuchte Detailarbeit, transponiert den faulen Zauber der machthungrigen Götterwelt darstellerisch konsequent auf die menschliche Ebene, vorzügliche Sänger stehen ihm hierbei zur Verfügung. So vor allem *Manfred Jung*, der mit satter Belcanto und ungewöhnlicher Brillanz den Loge fast zum indignierten Manager einer machthungrigen Gesellschaft stilisiert. *Peter van Ginckel* (Wotan), *Klaus Hirte* (Alberich), *Doris Soffel* (Freia) und *Kurt Rydl* (Fafner) seien noch als Gastsänger genannt, womit jedoch nichts gegen die gute Gesamtleistung des hauseigenen Ensembles gesagt sei.

Ungeteilten Beifall erhielten, neben den Solisten, *Armin Jordan* am Pult, der für filigrane Ausarbeitung, schnelle Tempi und Transparenz der Bläser sorgte. Keinen Augenblick deckte er seine Sänger zu. Man darf neugierig sein auf die Fortsetzung mit der „Walküre“.

RENÉE BUSCHKIEL

Die Furde 2.12.77



Bericht aus Basel

Standen Sie schon mal, sagen wir: vor einer Ostberliner Imbißecke? Sie standen Schlange, hatten Zeit, sich von den zehn angeschriebenen Getränken und den fünf Knabbereien je eines auszusuchen; als die Reihe an Sie kam, waren neun Getränke und vier Knabbereien gar nicht erhältlich; Pech, wenn die zwei vorhandenen nicht Ihre ausgesuchten waren. So ähnlich erging's den Basler Theaterbesuchern in letzter Zeit. Wagners „Rheingold“ war, wie die ewig-bösen Zungen behaupteten, kein Reinfall, aber von purem Gold war der Hollmann-Abend auch gerade nicht. Ein mögliches Konzept, gestützt auf des Meisters frühe Prosa-Skizzen zum „Ring“ und unterstützt durch die Erkenntnisse der Tiefenpsychologie und der Psychoanalyse, war erarbeitet — und ein solches bietet sich für diese Mammut-Schöpfung um Macht und Liebe geradezu an. Aber Hollmann war nicht penetrant, eher noch zu vorsichtig: daß hier die Facetten des Männlichen Gestalt und Bild und Musik werden (Fluchtpunkt: Wotan), daß die Bekämpfung durch Macht des „Ewig-Weiblichen“ (Liebe, Erde) die Emanzipations-Crux des Mannes sei, diese Deutung ist keineswegs abwegig — aber bessere Wege, sie eingängig zu machen, hätten besritten werden können. Zu viele Durchhänger in der Regie, keine Hilfe durch das pauvere Bühnenbild: sie verdeckten eher das Konzept und

die Glanzstellen der Regie (etwa die Omnipräsenz des abschaffenden Wotans, die ungemütliche Sperrigkeit seiner Fricka, die professorale Diabolik des Loge — übrigens die gesangliche Spitzenleistung des Abends: wegen Manfred Jung muß man sich dieses „Rheingold“ im Terminkalender vermerken). Beim letzten Werk des kürzlich verstorbenen Burkhard („O mein Papa“), dem Musical „Regenbogen“, kam man nicht in die Traufe, aber doch in den Regen; inhaltlich ein Stück als Plädoyer für die goldene Mitte, ein Appell an die Menschlichkeit und Toleranz mit religiösen Untertönen (Weise und Heilige laufen dem Tätigen nicht den Rang ab), ein Gefisch nach Perlen in der Halb- und Unterdog-Welt; textlich kaum erwähnenswert; musikalisch oft so brav gekonnt, daß die Hit-Trächtigkeit an der Sonne des Gesäusels schmilzt; die einfallsreiche Regie von Martin Markun konnte die Choristen ohne Stimme, die sich bemühen Sängler/Spieler und das gutgemeinte Stück knapp retten. Geben Sie nicht auf, Leser, jetzt kommt der Glanzpunkt: ein Jugendstück der Berliner „Roten Grütze“, ausgezeichnet in den hiesigen Dialekt übersetzt, den auch Sie verstehen, „ein Spiel um Liebe und Sexualität für Leute in und nach der Pubertät“, gespielt von erstaunlich professionellen jugendlichen Laien. Soviel guttuende Ungeschminktheit, soviel unterhaltsame Aufklärung, kurz: einen solch nützlichen, kompetenten und theatergerechten Abend sollten sich alle Eltern und „Kinder“ (beide besonders im „schwierigen Alter“) nicht entgehen lassen. Aufgepaßt: „Kasch mi gärrn ha“ ist meistens ausverkauft! (Gespielt wird

auf der Schloßbühne
des Stadttheaters)

Freiburg Kultur 1/78

Basel:

Bühne, Jan. 78

Hollmanns „Ring“-Beginn

Nach Überwindung von Wieland Wagners epochaler „Ring-Entrümpelung“ sind jetzt überall die neuen Deuter am Werk. So nimmt es nicht wunder, daß auch Basel seinen „Ring“ aus neuer Sicht haben will. Hans Hollmann begann mit „RHEINGOLD“. Ob sein Vorhaben zu Ende geführt wird, darüber wird mit der kommenden neuen Direktion verhandelt.

Daß der im Opernmetier noch relative Neuling Hollmann vom schwülstigen Kitsch im wogenden Wortschwall der hehren Handlungen in Wagners Werk angezogen wurde, war zu erwarten. Seinem Hang, Figuren zu unnatürlichen Marionetten zu formen, konnte er hier freien Lauf lassen. Auch wenn er den Bewegungsrhythmus dem Musikalischen immer wieder anzupassen versuchte, kümmerte ihn die Musik doch herzlich wenig. An Chéreau und dessen Bayreuther Jubiläums-„Ring“ kommt man kaum mehr vorbei: die Götterwelt wird entmystifiziert, mehr oder weniger an die Gegenwart herangerückt,

vielleicht auch etwas vermenschlicht und lächerlich gemacht. Hollmann ließ tiefsinnig Ergrübeltes, das aber keine neuen Erkenntnisse brachte, im Programmheft in allen Ecken ausleuchten und gab Andreas Reinhardt die Bahn frei für ein bühnenbildnerisches Spektakel. Die Rheintiefe war ein brauner Plüschhügel, auf dem die Rheintöchter statt zu schwimmen herumkletterten, oder sich's, wie schon bei Peter Stein in Paris, in Plüschfauteuils bequem machten. Vor Walhall gab es eine mit Papierblumen verkitschte grasgrüne Wohnlandschaft, von der ein Abwasserrohr direkt ins Nibelheim führte. Per Flaschenzug wurde später dann aus diesem Kanalrohr der gefesselte Alberich gehievt. Das Rheingold war ein riesiges, goldglänzendes Osterei, das wie der knallbunte Regenbogen des Schlusses, vom Schnürboden herunterkam. Nickelbrille und winziges Donner-Hämmerchen waren ebenso seltsam wie die hohen Brokat-Ritterstiefel der Götter, die sich Anuschka Meyer-Riehl für ihren Kostümreigen erdacht hatte. Rätselhaft blieb bis zum Schluß die Funktion eines ausgestopften Stückes Rotwild, das sich in der ersten Szene in die Tiefe des Rheins verirrt hatte.

Musikalisch aber wurde das Basler „Rheingold“ zum Ereignis. Armin Jordan und sein großartiges Orchester und einige beeindruckende Sängerleistungen sorgten dafür, daß die Wagnerwelt wieder in Ordnung kam. Herausragend: Manfred Jung (Basels Parsifal und Bayreuths Siegfried) als Loge, der Alberich von Klaus Hirte sowie Anton Dikow und Kurt Rydl (Riesen).

Gerda Benesch

Theater heute
Stuttgart, Basel Jan. 78

Kein Vorbeikommen an Chéreau

Ponnelle und Hollmann
inszenieren Wagners «Rheingold»

Drei Nach-Chéreausche «Ring des Nibelungen»-Neuversuche, alle mit «Rheingold» beginnend, in der laufenden Spielzeit: rasch hintereinander von Jean-Pierre Ponnelle in Stuttgart und Hans Hollmann in Basel — noch auf sich warten lassend bis zum Ende der Saison Hansgünther Heyme in Nürnberg. Und schon zeigt sich: an Chéreau ist sowenig vorbeizukommen wie seinerzeit an Wieland Wagner.

Der Einschnitt ist für Stuttgart, wo Wieland mit «Fidelio», «Holländer», «Tannhäuser» und «Lohengrin» noch immer lebendige und zugleich versteinerte Aufführungsgegenwart bedeutet, tiefer als für Basel, das schon bis zu Appia (immerhin!) zurückdenken muß, wenn es sich an seine letzte maßgebende Auseinandersetzung mit Wagner zu erinnern versucht. Dabei stellt sich freilich immer mehr heraus, daß Wieland ein originärer Stilschöpfer war (der allenfalls historische Vorbilder hätte — zum Beispiel eben Appia), während Chéreau doch mehr ein genialer Anverwandter und Zusammenfasser dessen ist, wofür die ein bißchen älteren Regisseure seiner Generation (die aber alle ebenfalls schon zur Nach-Wieland-Generation gehören) die entscheidende Vorarbeit geleistet haben: Ulrich Melchinger in Kassel, Joachim Herz in Leipzig und Götz Friedrich in London.

Ironien und Brechungen

Auch bei Ponnelle und Hans Hollmann gibt es wieder die ironisch gebrochenen Anspielungen auf die Entstehungszeit des Werkes — die allerdings Ponnelle anderswo schon praktiziert hat (etwa in seinem Kölner «Titus» von 1969 und seiner dortigen «Entführung» von 1974), lange bevor bei uns irgendjemand auf den Namen Chéreau gehört hatte. Ebenfalls hatte Zeffirelli so schon vor Jahren «Aida» inszeniert und Ponnelle in Zürich noch vor Chéreaus Bayreuth-Debüt seinen Monteverdi-Zyklus begonnen (im Ballett ist John Neumeier mit dem «Nußknacker» und mit «Schwanensee» ganz ähnlich verfahren). Dies nur zur Erinnerung für alle diejenigen, die jetzt plötzlich so tun, als sei Chéreau das A und O aller Nach-Wielandschen Operninszenierungspraxis!

Ponnelle biegt diese Werkperspektive in seinem «Rheingold» jedoch ins Märchen-

t endlich einmal Ernst
ödie, als die «Rhein-
t worden ist.

1 Ginkel, der stimm-
inen Göttervater von
t darzustellen (er ist
nliche As der Basler
Orchesterbeitrag alle
igner in der Provinz
Gäck, der mit seinen
h vor seinen Frauen in
kichernd anhimmeln.

it Donner und Froh zu
änzchen aufführen, ist
nd, wirft aber doch
rage nach Hollmanns
— und das vor allem



erotisch, symbolisch, auch
eingartner als Rheintochter
ich, den in Stuttgart und Ba-
Foto Schnetz

die Götter, Arm in Arm
e Rampe zustürmen, wo
lick in einen Cancan,
in einen schunkelnden
la «Wer soll das bezah-
önnten.

itisches Weihnachtsmär-
ene in Stuttgart und als
rettensersatz mit deftigem
ut im rheinischen Basel:
bedingt ein eingeschwore-
ner sein, um den Verzicht
itsdimension, die ja musi-
liesem «Vorabend» zum
schon unüberhörbar prä-
buße an Werksubstanz zu

Horst Koegler

haft-Fabulierende ab, während Hollmann, in und für Basel inszenierend, wo C. G. Jung mindestens so gegenwartspräsent ist wie Wieland Wagner in Stuttgart, es auf die tiefenpsychologischen Aspekte abgesehen hat.

Ponnelles kritisches Weihnachtsmärchen

Bei beiden artikuliert sich der neowillhelminische Interpretationsansatz besonders in den Kostümen. Beide, Ponnelle als sein eigener Bühnen- und Kostümbildner und Anuschka Meyer-Riehl als Andreas Reinhardts kostümbildnerische Mitarbeiterin in Basel, lassen Wotan im Gehrock und Paletot auftreten, so daß man ihn, wären Heldenbaritone heute nicht von so ganz anderer Statur (Hubert Hofmann in Stuttgart und Peter van Ginkel in Basel), für Richard Wagner höchstpersönlich halten könnte, während Fricka (in Stuttgart Eva Randova, in Basel die Stuttgarterin Doris Soffel) als Wotans Gemahlin in beiden Städten Frau Cosima zum Verwechseln ähnlich sieht und Freia als Göttin der ewigen Jugend in Stuttgart (Irmgard Stadler) an Mathilde Wesendonck denken läßt, in Basel aber eher Wagners letzter Liebe, Judith Gautier, gleicht (Cosima in ihren jüngst veröffentlichten Tagebüchern: «Das Leid. . . von außen brach es herein.» — In Basel, wo es auch sonst erotisch alles andere als zimperlich zugeht, befaßt sich Wotan sehr handgreiflich mit ihren korsettierten Äpfelchen). Dabei bedient sich Ponnelle eines weiteren Verfremdungsmittels, das zunächst doch sehr überraschend wirkt: er gibt seinen Göttern leicht tierhaft stilisierte Masken. Ponnelle: «Wotan ist ein Wolf von der Ethymologie her. Er ist ein göttliches Tier.» Da scheint Kaulbach mit seinen Illustrationen zu Goethes «Reineke Fuchs» nicht gar so fern. Donner allerdings sieht bei ihm eher wie ein preußischer Gardeoffizier aus. Anuschka Meyer-Riehls Phantasie spielt dagegen eher ins Ornamentale hinüber, charakterisiert Wotan, Donner und Froh durch reich bestickte Stulpenstiefel. Beide Kostümbildner betonen die proletarische Herkunft der Riesen Fasolt und Fafner — Ponnelle mit Lederjacken für die geschrumpften Körper, überdimensionalen, traurigen Pappmachéköpfen (die als Hallräume den Stimmen von Roland Bracht und Helmut Berger-Tuna sehr zugute kommen) und Schiebermützen — Meyer-Riehl mittels Hosenträgern und hemdsärmeliger Arbeitskluft. Alberich, in beiden Inszenierungen der Stuttgarter Klaus Hirte, ähnelt bei Ponnelle einem verkrachten Mephisto aus Gounods «Faust», bei Hollmann hingegen,

er endlich einmal Ernst
nödie, als die «Rhein-
t worden ist.
n Ginkel, der stimm-
inen Göttervater von
t darzustellen (er ist
mliche As der Basler
Orchesterbeitrag alle
agner in der Provinz
Geck, der mit seinen
ch vor seinen Frauen in
n kichernd anhimmeln.
it Donner und Froh zu
änzchen aufführen, ist
nd, wirft aber doch
frage nach Hollmanns
f — und das vor allem



erotisch, symbolisch, auch
eingartner als Rheintochter
rich, den in Stuttgart und Ba-
— Foto Schnetz

die Götter, Arm in Arm
ie Rampe zustürmen, wo
blick in einen Cancan,
in einen schunkelnden
la «Wer soll das bezah-
önnten.
ritisches Weihnachtsmär-
ene in Stuttgart und als
rettenersatz mit deftigem
ut im rheinischen Basel:
bedingt ein eingeschwore-
ner sein, um den Verzicht
itsdimension, die ja musi-
diesem «Vorabend» zum
schon unüberhörbar prä-
nube an Werksubstanz zu
Horst Koezler

Klaus Hirte als Alberich thront auf einer Schatz-
kugel, am Finger den machtverheißenden Ring, in
Jean-Pierre Ponnelles «Rheingold»-Inszenierung

in ihm eine Abspaltung Wotans,
 nämlich dessen Machtstreben sieht,
 mehr einem gehetzten Ahasver im abge-
 wetzten Soldatenmantel. Loge ist in
 Stuttgart (Heinz Zednik) eine Art fru-
 strierter Pyromane im roten Samtanzug,
 in Basel (Manfred Jung) ein vorzeitig
 ergreister Abbé Liszt.

Hollmann: psychologisch-analytisch

Hollmann lenkt die Gedanken der Basler «Rheingold»-Zuschauer zwar auch in eine surrealistische, aber eben von Träumen und Alpträumen heimgesuchte Richtung. Er hat's — via Peter Dettmering und seiner «Dichtung und Psychoanalyse» (dem Robert Donington mit seinem «Wagner's 'Ring' and its Symbols» um ein paar Jahre vorausgegangen war) — mit C. G. Jung, der ja lange Jahre in Basel gelehrt hat — deutlicher in Reinhardts Entwürfen, die im Programmheft und in der Theaterzeitung abgebildet sind, als auf der Bühne selbst, wo sich «Rheingold» als eine Party unter leicht bescheuerten Göttern begibt. Dazu Hollmann: «Mein Einstieg zu dieser Inszenierung und zu Wagner überhaupt führt über die Musik und zu Assoziationen, die weit von der Handlung wegführen. Dies führt zu einem Einstieg, der im Unterbewußten, im Psychologisch-Analytischen ansetzt. Die Handlung ist für mich keine reale Handlung, sondern eine Handlung, die ich assoziiere aufgrund der Musik. Zum Beispiel die Tiefen des Rheins, das erste Bild, sind auch die Tiefen des Bewußtseins. . . Wotan versinkt ganz zutiefst in sein Unterbewußtsein, in die Traumwelt des Rheins. Aus ihm heraus, aus seiner Triebzone heraus, kommt Alberich, sein Begehren. Das Ganze ist für mich eine Projektion männlichen Denkens im 19. Jahrhundert.»

Viel eher als bei Ponnelle kann man sich bei Hollmann den «Götterdämmerungs»-Schluß vorstellen (obgleich die Vervollständigung des Basler Hollmann-«Rings» derzeit durchaus noch nicht gesichert ist): Wotan, alias Herr Richard, mit seinen Frauen am Tische sitzend, ihm gegenüber die streng und abweisend blickende Fricka (alias Cosima), dazwischen Freia und die Rheintöchter —

nn hat endlich einmal Ernst
 Komödie, als die «Rhein-
 ichnet worden ist.
 er van Ginkel, der stimm-
 gt, einen Göttervater von
 torität darzustellen (er ist
 stimmliche As der Basler
 ren Orchesterbeitrag alle
 n Wagner in der Provinz
 itler Geck, der mit seinen
 nd sich vor seinen Frauen in
 e ihn kichernd anhimmeln.
 en mit Donner und Froh zu
 gen Tänzchen aufführen, ist
 stigend, wirft aber doch
 die Frage nach Hollmanns
 is auf — und das vor allem



nann: erotisch, symbolisch, auch
 th Weingartner als Rheintochter
 Alberich, den in Stuttgart und Ba-
 ngt. — Foto Schnetz

enn die Götter, Arm in Arm
 af die Rampe zustürmen, wo
 genblick in einen Cancan,
 gar in einen schunkelnden
 er à la «Wer soll das bezah-
 n könnten.

s kritisches Weihnachtsmär-
 chsene in Stuttgart und als
 Operettenersatz mit deftigem
 tngout im rheinischen Basel:

Uberschwemmungsart über die Bühne ge-
 zogen), eine höchst subtile Art von Perso-
 nenregie, indem er sich weidlich über Wotan
 und seine Großfamilie und ihr albernes
 Gehabe lustig macht. Zu ihr scheint hier
 übrigens auch Loge zu gehören, der als
 intellektueller Outcast und Verlorener Sohn

man muß nicht unbedingt ein eingeschwore-
 ner Alt-Bayreuthianer sein, um den Verzicht
 auf die Göttlichkeitsdimension, die ja musi-
 kalisch auch in diesem «Vorabend» zum
 «Bühnenfestspiel» schon unüberhörbar prä-
 sent ist, als eine Einbuße an Werksubstanz zu
 empfinden.
 Horst Koegler

Familie des gehobenen Bürgertums gegen Ende des 19. Jahrhunderts, geschart um den patriarchalisch seines Auftrags waltenden Haushaltsvorstand. Diese Szene läßt Hollmann breit zu den Es-dur Klängen des «Rheingold»-Vorspiels ausspielen. Hier auch schon ereignet sich die Abspaltung Alberichs von Wotan, der die lasziv-macht-lüsternen Umtriebe seines Alter Ego mit gebannter Aufmerksamkeit verfolgt. Und genauso werden sie wohl aus ihrem Traum, in den sie mit Beginn der eigentlichen Handlung versinken, zum Schluß des «Götterdämmerungs»-Nachspiels wieder aufwachen, sich mit Schauern an die fürchterlichen Dinge erinnern, die sich in der Zwischenzeit abgespielt haben.

Komödiantisch, erotisch, symbolisch

Dieser Einstieg befreit Hollmann von allen Verpflichtungen zu einer vordergründig-realistischen Textillustration. So kann er es sich leisten, die erste Szene, auf dem Grunde des Rheins, in der gleichen, mit braunem Velour überzogenen und mit allen möglichen Sitz- und Liegemulden aufwartenden Wohnhügellandschaft spielen zu lassen, die Reinhardt dann in den folgenden Bildern in immer neuen Abwandlungen präsentiert und die hier den Anstrich eines eindeutigen Luxusbordells hat. Für die Freie Gegend auf Bergeshöhe breitet er dann einfach eine geblünte Rasendecke darüber aus — und schon assoziieren wir: aha, ein Déjeuner sur l'herbe. Das ausgesparte Loch aber ist natürlich der Muttermund, in den sich Wotan und Loge zu ihrer Exkursion per Tunnel oder Schlauch nach Nibelheim zurückziehen. Dort befiehlt Alberich, eifrig an seinem Safe herumhantierend, ein Heer aufgeschuchter Kinderarbeiter, die wie Knabenfötusse mit überdimensionalen Greisenköpfen aussehen. Walhall aber ragt zum Schluß, nachdem sich die Regenbogenbrücke, in den schönsten Popfarben gleißend, herabgesenkt hat, nur vage wahrnehmbar, in der Ferne als eine Anordnung übereinandergeschichteter Friese von nackten Arbeitssklaven. Daß es in dieser Reinhardtschen Traumbildwelt von phallischen, vaginalen und sonstigen erotischen Symbolen nur so wimmelt, versteht sich von selbst. Im Gegensatz zu Ponnelle führt Hollmann, der an technisch-optischen Effekten weit weniger interessiert zu sein scheint (offenbar auch Schwierigkeiten mit der Beleuchtung hat) und die beiden Verwandlungen Alberichs einfach wegblendet (statt des Riesenwurms wird ein Tuch nach «Schwanensee»-Überschwemmungsart über die Bühne gezogen), eine höchst subtile Art von Personenregie, indem er sich weidlich über Wotan und seine Großfamilie und ihr albernes Gehabe lustig macht. Zu ihr scheint hier übrigens auch Loge zu gehören, der als intellektueller Outcast und Verlorener Sohn

fungiert. Hollmann hat endlich einmal Ernst gemacht mit der Komödie, als die «Rheingold» so oft bezeichnet worden ist.

So ist denn Peter van Ginkel, der stimmlich alles mitbringt, einen Göttervater von Wucht und Autorität darzustellen (er ist entschieden das stimmliche As der Basler Aufführung, deren Orchesterbeitrag alle Vorurteile gegen Wagner in der Provinz bestätigt), ein eitler Geck, der mit seinen Muskeln spielt und sich vor seinen Frauen in Positur wirft, die ihn kichernd anhimmeln. Was sie zusammen mit Donner und Froh zu fünft an balzartigen Tänzchen aufführen, ist zwar sehr belustigend, wirft aber doch unvermeidlich die Frage nach Hollmanns Musikverständnis auf — und das vor allem



Wagner bei Hollmann: erotisch, symbolisch, auch komisch: Elisabeth Weingartner als Rheintochter Floßhilde becirct Alberich, den in Stuttgart und Basel Klaus Hirte singt. — Foto Schnetz

gegen Ende, wenn die Götter, Arm in Arm untergehakt, auf die Rampe zustürmen, wo sie jeden Augenblick in einen Cancan, wenn nicht gar in einen schunkelnden Karnevalswalzer à la «Wer soll das bezahlen?» ausbrechen könnten.

«Rheingold» als kritisches Weihnachtsmärchen für Erwachsene in Stuttgart und als «Rheinnixen»-Operettenersatz mit deftigem erotischen Hautgout im rheinischen Basel: man muß nicht unbedingt ein eingeschworener Alt-Bayreuthianer sein, um den Verzicht auf die Göttlichkeitsdimension, die ja musikalisch auch in diesem «Vorabend» zum «Bühnenfestspiel» schon unüberhörbar präsent ist, als eine Einbuße an Werksubstanz zu empfinden.

Horst Koezler

«Hautnähe muss vom Inhalt kommen»

Bühnenbilder sind kostspielig, aber nicht unwichtig: Der leere Raum ist Herausforderung an den Regisseur, der mit dem Bühnenbildner zusammen Zeichen seiner Interpretation setzt. Laura Buchli sprach mit Andreas Reinhardt, dem «Rheingold»-Entwerfer, der auch für Hollmanns «Othello»-Aufführung bereits die Bühne eingerichtet hatte.

Andreas Reinhardt gehört heute zu den profiliertesten Bühnenbildnern im deutschen Sprachraum. Er arbeitete von 1962–1975 mit dem «Berliner Ensemble» (dem Brecht-Theater), schuf dort ausser für «Lukullus» sämtliche Uraufführungsbilder der Dessau-Opern, arbeitete an verschiedenen Häusern u.a. mit Ruth Berghaus, Götz Friedrich, August Everding, Walter Felsenstein und kürzlich für Hans Hollmanns «Don Giovanni»-Inszenierung in Frankfurt. Heute ist er mit einem Dreijahresvertrag an das Schillertheater in Berlin gebunden.

In Basel entwarf Andreas Reinhardt letzte Saison die in vielerlei Hinsicht sensationelle Szenerie zu «Othello» in Hollmanns Inszenierung und jetzt eben, wieder für Hollmann, das «Rheingold»-Bild, einen in seiner Art nicht weniger herausfordernden Raum. Es ist vorgesehen, dass er auch das Bild zur «Walküre» schaffen soll. Ob er weiter für die «Ring»-Inszenierung beschäftigt wird, hängt von der Realisationsmöglichkeit dieses Vorhabens in nächster Zukunft ab. Hollmanns «Ring»-Projekt ist bekanntlich noch nicht gesichert.

Es war nicht einfach, mit Andreas Reinhardt zu sprechen. Er beantwortet alle Fragen zurückhaltend und zunächst in der knappstmöglichen Form. Gegen jede Art von «Verabsolutierung» ist er misstrauisch, sowohl in seiner Arbeit als auch in der verbalen Definition derselben.

Buchli: Herr Reinhardt, Sie haben hier in Basel zuerst ein Schauspiel und danach eine Oper gemacht. Beide Bilder sind sehr verschieden angelegt. Gehen Sie beim Entwurf einer Schauspiel- oder einer Opern-Szenerie unterschiedlich vor?

Reinhardt: Das Bühnenbild einer Oper

erfordert prinzipiell keine andere Behandlung als das eines Schauspiels. Doch halte ich es für wichtig, möglichst vielfältig und ohne «Handschrift» zu arbeiten, neuen Inhalten immer wieder neue Formen anzupassen. Das ist eine der wichtigsten Forderungen, die ich in meinem Beruf an mich stelle.

Wie intensiv ist Ihre Zusammenarbeit mit den Regisseuren?

Das ist sehr unterschiedlich. Manchmal gibt es endlose, zähflüssige Sitzungen, manchmal habe ich von vornherein ein festes Konzept im Kopf, manchmal sitzt man aber einfach an einem Tisch zusammen, trinkt Bier und redet. Das hängt alles von der Persönlichkeit des Regisseurs ab.

Dürrenmatt forderte einmal in einem Aufsatz über den Zürcher Bühnenbildner Teo Otto, das Bühnenbild habe sich «unterzuordnen». Man habe es während der Aufführung «zu vergessen». Was halten Sie von dieser Feststellung?

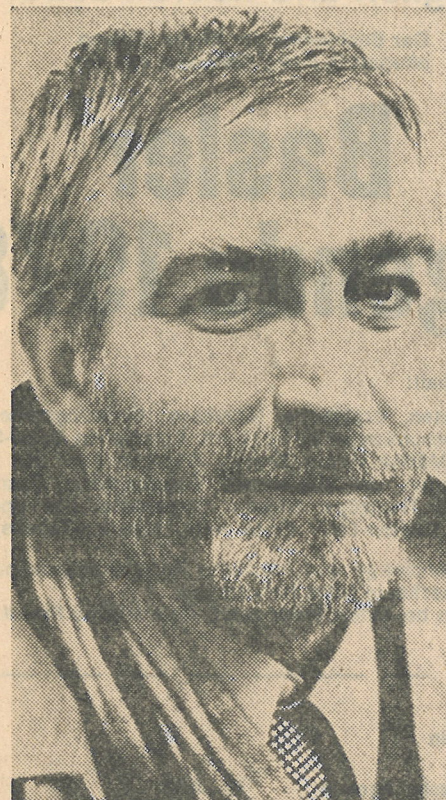
Diese Unterordnung kann, muss aber nicht stattfinden. Das Bühnenbild hat im Grunde die Aufgabe, in eine neue, künstliche Welt einzuführen. Die Art und Weise, wie das bewerkstelligt wird, hängt von mehreren Faktoren ab.

Von welchen?

Erstens, was das Stück zu sagen hat; zweitens, was die heutige Interpretation zu sagen hat, und drittens schliesslich, was das Bühnenbild selbst zu sagen hat.

Halten Sie genaue Anweisungen bzw. Vorschriften des Autors über die Beschaffenheit der Szenerie für günstig im Hinblick auf die Realisierung des Stücks?

Nein. Sie erschweren die Umsetzung in den meisten Fällen, engen die Arbeit des Kollektives ein. Das Kollektiv, das sind, in dieser Reihenfolge, Autor, Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner. Z.B. habe ich kürzlich das Bild zum Stück «Purpustaub» von O'Casey gemacht. Alle Details des Bühnenbilds sind dort minuziös vorgeschrieben. Das wurde auch bisher immer mehr oder weniger brav eingehalten. Doch das Stück blühte nicht auf, die Dialoge wurden nicht lebendig, sie blieben



Bühnenbildner Andreas Reinhardt.

Photo Peter Schnetz

banal. Ich halte aber die Sprache selbst für so realistisch und gleichzeitig poetisch, dass ich versucht habe, dialektisch die Widersprüche herauszufinden. Wenn das Stück nur über einen solchen Prozess lebendig wird, dann hat das Bühnenbild eigentlich auch die Hauptrolle zu spielen und kann gar nicht mehr diskret sein. Diskretion halte ich überhaupt nicht für ein künstlerisches Mittel.

Gehen Sie in Ihrer Arbeit mehr vom ethischen oder ästhetischen Inhalt der Stücke aus, die Sie bearbeiten?

Zunächst einmal interessiert mich die inhaltliche Aussage und was dieser Inhalt mir heute zu vermitteln imstande ist, was

mich daran berührt. Das Ästhetische ist Mittel zum Zweck. Ein Bühnenbild muss auch gar nicht immer ästhetisch sein. Ästhetik allein langweilt mich.

Ihr Bild zu «Rheingold» ist eine eigenartige Mischung aus Realismus und märchenhaftem Surrealismus. Halten Sie die Lichtregie Wieland Wagners und den leeren Raum für überholt?

Verabsolutierungen halte ich nicht für nützlich. Den leeren Raum hat im 20. Jahrhundert eigentlich Brecht «wiederentdeckt». Mir ist eine intelligent vollgebaute Bühne genauso lieb wie eine intelligent leere, und eine dumm vollgebaute Bühne halte ich für genauso schlimm wie gähnende Leere ohne Motivation. Die Entrümpelung der Wagner-Bühne war ungeheuer wichtig. Doch — wie das immer ist bei Entrümpelungs-Aktionen — man schmeisst manchmal zuviel weg. Ich bin der Meinung, dass die Tradition bei Wagner erst mal gebrochen werden musste. Dies war eine wichtige historische Tat, um den Weg freizumachen für andere Künstler, die so unbelastet an die Sache rangehen konnten. Es war ein Wiederanfang.

Was hat Sie am Basler Theaterraum gereizt?

Ich habe hier die Guckkasten-Situation speziell ausgenützt.

Interessieren Sie nur die grossen Bühnenräume, in denen Sie imaginäre Landschaften realisieren können?

Ich bin nur grosse Bühnen gewohnt. Auf einer grossen Bühne kann man Relationen besser ausdrücken als auf einer kleinen. Es kommt aber glaube ich, alles auf das Verhältnis Publikum/Darsteller an. Das kann in einem übergrossen Haus schwieriger herzustellen sein als in einem kleinen Haus Distanz oder Grösse zu schaffen. Für mich ist es wichtig, die Figur des Schauspielers oder Sängers und eigentlich alles, was den Inhalt des Stückes trägt, deutlich zu machen. Hautnähe aber kann man nicht darstellen, sie muss vom Inhalt kommen. Es kommt im wesentlichen immer auf diese Dinge an. Es gibt kein Rezept.

592 3.1.78

Wiederaufnahme des «Rheingold» – eine grandiose «Privataufführung»

Männiglich wunderte sich ob dem mageren Besuch, den die Wiederaufnahme von Wagners Vorabend der «Ring»-Tetralogie, dem «Rheingold», am Sonntagabend im Basler Stadttheater zu verzeichnen hatte. Gähnend leere Parkettreihen. Wo bleibt die Gemeinde des Bayreuther Meisters? Hat sie sich durch die unalltägliche Inszenierung von Hans Hollmann, der im Grunde nicht viel anderes gemacht hat, als den Text ziemlich wörtlich, vielleicht zu wörtlich genommen hat, verschrecken lassen? Gut, es gibt darin auch «gewagte» Momente und nicht überall stimmige, szenische Lösungen wie etwa die brutale Niederkunft des grellen Hollywood-Regenbogens bei Wotans versöhnlicher Naturbeschreibung: «Abendlich strahlt der Sonne Auge; in prächtiger Glut prangt glänzend die Burg» respektive das eher verlegene «Spiel» der beschwörenden Erda und später der aus der Nibelheim-Röhre erscheinenden statt «unsichtbar» aus der Tiefe singenden Rheintöchter. Aber sonst hat doch diese Hollmansche Version, die von seinem Regieassistenten Günter Loscher für die Wiederaufnahme nochmals authentisch neu gestellt worden ist, Hand und Fuss und besticht durch ihre psychologisch raffiniert ausgedachte Führung der Protagonisten. Nicht wenig erschrak mich die Bemerkung einer Sitznachbarin, noch bevor ein Ton erklungen war, sie würde notfalls auch Buh schrei-

en, wenn die Regie das Stück «vermasselte». Haben die Vorbilder derart feste Vorurteile geprägt, dass gerade der eingefleischte Wagnerianer seine Sinne für andere Deutungen nicht mehr offen halten kann? Da hat also ein Regisseur nur noch «Erfolg», wenn er auf diese eingefrorenen Erwartungshaltungen spekuliert. Armes Theater, das auf solche Karten setzen muss! Dabei hatte diese sonntägliche Aufführung szenisch, aber vor allem auch sängerisch und musikalisch, ein Format, auf das das Publikum einer wesentlich ambitionierteren Bühne stolz sein könnte. Wo hat man das Glück, soviel hervorragende Stimmen an einem Abend kennenzulernen, ein Glücksfall von einem Zusammentreffen der hauseigenen Kräfte mit Gästen? Wahrscheinlich nur noch in Stuttgart oder dann wieder in Bayreuth! Die Basler scheinen nicht zu merken, was ihnen hier geboten wird. Oder hat die Dramaturgie versagt, wenn sie ein neues Publikum für das ganz gewiss nicht ohrwurmige Wagnersche Kunstwerk etwa mit einem zusätzlichen Einführungsabend gewinnen könnte? Leider mag auch die Tatsache eine Rolle spielen, dass solche «gewöhnlichen» Vorstellungen eben nicht das Etikett des Ungewöhnlichen – und wären es auch nur wie in andern Städten wie Zürich oder Stuttgart massiv erhöhte Eintrittspreise bei einem Staraufgebot – tragen und demzufolge keine gesellschaft-

lich spektakulären Aufführungen sind. Da stimmt also die These doch, dass nur gut sein kann, was teuer ist.

Einen Vorteil hatte diese «Privataufführung» dennoch: sie brachte Lockerheit ins Musizieren und Singen. Einem ausgezeichnet vorbereiteten und unter der leidenschaftlichen Leitung von Armin Jordan aus der Reserve gelockt musizierenden Basler Sinfonie-Orchester standen sich gegenseitig zu Höchstleistungen anspornende Sänger gegenüber. Zuoberst auf der Besetzungsliste Allan Evans, der für Peter van Ginkel den darstellerisch wie sängerisch schwierigen Part des Wotan neu einstudiert und mit Aplomb bewältigt hatte. Da gab es keinen unsicheren, keinen ungenügend gestützten Ton, und auch seine Gestik hatte, darin Hollmanns Uebertreibung noch zusätzlich karikierend, eine überlegene Gewandtheit, ganz abgesehen von einer vorzüglichen Diktion, durch die sich übrigens auch die andern Protagonisten auszeichneten. Ein schwarzer Wotan, eine Assoziation zur schwarzen Venus der Grace Bumbry, drängte sich auf.

Gleich besetzt waren Martin Egel als Donner, Karl Jerolitsch als Froh, Manfred Jung, der Bayreuther Siegfried, als listiger Loge, Klaus Hirte als Alberich, Gernot Kern als Mime, Anton Diakov als Fasolt, Kurt Rydl als Fafner, Doris Soffel als Fricka, Beatrice Halldas als Freia, Maria Mohasci als Erda und die Rheintöchter, Mireille Werbat (anstelle von Aviva Orvath neubesetzt) als Woglinde, Franz Berger als Wellgunde und Elisabeth Weingartner als Flosshilde. Man muss sich mit einem «Gesamtlob» begnügen, weil jede Besetzung – mit Ausnahme vielleicht der noch etwas unsicher wirkenden Erda – in allen Teilen so sehr überzeugte. Ein Abend, bei dem nicht der eine Sänger den andern an die Wand sang, sondern durch die so vollkommene Einordnung ins Ensemble eine Steigerung der Intensität möglich wurde, wie sie im Startheater ganz und gar unbekannt ist.

Die nächsten und gleichzeitig letzten Vorstellungen finden erst wieder am 28. Januar und im Juni statt. Hoffentlich nimmt das Basler Publikum dann die Gelegenheit, vielleicht sogar ein zweites Mal, wahr, diesen «Ring»-Aufakt in der so vorzüglichen Einstudierung und mit dem so hochkarätigen Sänger-Ensemble kennenzulernen.

Jürg Erni



Ein schwarzer Wotan (Allan Evans) in der Wiederaufnahme von Wagners «Rheingold» im Basler Stadttheater. Das Szenenbild zeigt den in dekadenter Menschlichkeit spielenden Gott neben Manfred Jung als Loge (Mitte), Karl Jerolitsch als Froh und Martin Egel als Donner (rechts).

Photo Peter Schnetz