

Bühne als Labor. Die Bayreuther Festspiele im 21. Jahrhundert

Clemens Risi

Es sind insbesondere die Werke Richard Wagners, die immer wieder im Fokus der Diskussion stehen, wenn über die Inszenierungspraxis von Musiktheater debattiert wird, über die Möglichkeiten, Grenzen und Notwendigkeiten von Regie in der Oper, insbesondere im deutschsprachigen Raum und ganz prominent bei den Bayreuther Festspielen. Die Aufführungspraxis von Oper scheint sich gegenwärtig in drei Richtungen zu bewegen: Zum einen sind erste vorsichtige Versuche zu erkennen, die Texte zu dekonstruieren, neu zu kombinieren, durch die Zusammenstellung mit eigentlich nicht zusammengehörigem Material neuen Reibungen auszusetzen – eine Tendenz, die im Schauspiel seit längerem bereits praktiziert wird, aber auch in der Oper selbst eine Tradition hat (man denke an die Pasticcio-Praxis des 18. und 19. Jahrhunderts, Einlegarien, Kürzungen, Umstellungen etc.). Bisläng ist das ein Ansatz, der meines Wissens nur äußerst selten mit dem Musiktheater Richard Wagners praktiziert wird, allenfalls in experimentellen kleineren Produktionen wie dem »Ring an einem Abend« oder ähnlichem. Zum zweiten halten sich eigentlich überwunden geglaubte Forderungen nach Werk- und Texttreue hartnäckig, sowohl auf Rezipienten- wie auch auf Produzentenseite. Dazwischen bewegt sich die vor allem in Deutschland weit verbreitete und unter dem grob pauschalisierenden Schlagwort »Regietheater in der Oper« subsumierbare Aufführungspraxis der Beibehaltung der musikalischen Dramaturgie bei gleichzeitig radikaler Infragestellung, Neubefragung und Neukontextualisierung der in den verfügbaren Texten (Libretto, Partitur, Diskurs der Aufführungsgeschichte) vermittelten und ermittelbaren Bedeutungsschichten einer Oper.

Im Folgenden möchte ich am Beispiel von drei Bayreuther Wagner-Inszenierungen der jüngeren Vergangenheit – Katharina Wagners Inszenierung von *Die Meistersinger von Nürnberg* (2007), Hans Neuenfels' *Lohengrin*-Inszenierung (2010) sowie Sebastian Baumgartens *Tannhäuser*-Inszenierung (2011) – die von diesen Inszenierungen repräsentierten aktuellen Tendenzen der Wagner-Inszenierungspraxis diskutieren und dabei Möglichkeiten des begrifflichen und analytischen Umgangs mit aktuellen Inszenierungen von Opern und Musikdramen des Repertoire-Kanons aufzeigen. Alle drei genannten Inszenierungen könnte man der Kategorie »Regietheater in der Oper«

zurechnen. Gleichzeitig lässt sich in diesen auch ein Schritt in eine neue Richtung erkennen, der über das hinausgeht, was üblicherweise als Inszenierung im Sinne der Interpretation eines Werkes verstanden wird. Zum einen haben die Bayreuther Festspiele begonnen, sich mit ihrer Aufführungsgeschichte sowie ganz grundsätzlich mit ihrer Geschichte zu beschäftigen, was sich in den Inszenierungen niederschlägt. Und zum anderen zeigt sich in ihnen ein neues Verständnis von Inszenierung: nicht mehr im Sinne der Interpretation oder Entwicklung einer Lesart eines Werks, sondern als Praxis, die von einer etwas anderen Perspektive ihren Ausgang nimmt, indem das Werk als Material einer Experimentalsituation ausgesetzt wird, mit der »Forschungsfrage«, wie sich ein wohlbekanntes Werk unter den Bedingungen einer Laborsituation verhält, wie es reagiert.

Die erste Inszenierung, mit der ich mich beschäftigen möchte, ist Katharina Wagners Inszenierung von *Die Meistersinger von Nürnberg* (Dirigent: Sebastian Weigle, Bühnenbild: Tilo Steffens, Kostüme: Michaela Barth, Dramaturgie: Robert Sollich). Diese Inszenierung inaugurierte eine neue Phase der Wagner-Inszenierungspraxis, zumindest derjenigen bei den Bayreuther Festspielen, indem sie ein Bewusstsein für die Aufführungsgeschichte der Festspiele sowie deren mehr als komplizierter Geschichte der Institution offenbarte und dies zum Thema machte. Die Inszenierung, die im Jahr 2007 ihre Premiere hatte – also im Jahr, bevor Katharina Wagner zusammen mit ihrer Halb-Schwester Eva Wagner-Pasquier zum neuen Leitungs-Duo gewählt wurde –, war eine der umstrittensten Inszenierungen der jüngeren Festspielgeschichte. Sie evozierte bis zur letzten Aufführungsserie regelmäßig gespaltene Publikumsreaktionen, zwischen erbitterter Ablehnung und enthusiastischem Beifall. Ich werde zunächst einige eher grundsätzliche Anmerkungen zum Konzept von Katharina Wagners *Meistersinger*-Inszenierung in drei einleitenden Punkten machen, bevor ich mit Punkt vier dann mein Hauptargument zu dieser Inszenierung präsentiere.

Eines der Hauptthemen der *Meistersinger*, die Frage nach dem richtigen Gesang, wird in der Inszenierung übertragen auf die Bildende Kunst bzw. die Künste überhaupt. Robert Sollich, der Dramaturg der Produktion, formulierte hierzu: »Very important for us has been the fact that this opera is [...]



1 *Die Meistersinger von Nürnberg*, Inszenierung: Katharina Wagner, 2. Aufzug, 6. Szene/Finale, Bayreuther Festspiele 2007

about art in general and not just about a special, esoteric kind of singing [...]. [...] Walther here appears as a wild young action painter, not interested in any rules, not accepting any framework, splashing colour on everything that comes to his mind: all over the walls, the grand piano, the plaster busts of old and famous German masters, or all over the body of Eva.«¹ Die Prügelszene ist als ein Event inszeniert, das aus dem Bereich der Performance-Kunst zu stammen scheint (Abbildung 1). Walther provoziert »an aesthetic–political revolt whereby every chorus member becomes an artist (freely adapted from Joseph Beuys) and the plaster-made German masters break free from their pedestals before they are even brought to dance.«² Mit dieser Ersetzung von Gesang durch Bildende Kunst wird das Verwischen oder Ausfransen der Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten thematisiert. Gleichzeitig erfährt das Publikum, dass Oper immer eine Transformation eines Materials in ein anderes ist, eine Übersetzung eines Textes (geschriebenes Wort oder eine Partitur) in eine Aufführung, ein Prozess, bei dem immer etwas zurückgelassen wird, sei es der Text, die Regeln oder die Usancen des Kunstproduzierens und -rezipierens, an denen wir so sehr hängen.

Meine zweite grundsätzlichere Bemerkung betrifft das häufige Referieren auf oder Zitieren von anderen Operninszenierungen. Diese expliziten oder impliziten Referenzen können als eine Suche der Inszenierung nach ihrer eigenen ästhetischen Positionierung innerhalb der Aufführungsgeschichte verstanden werden, die einen Einblick in den Prozess gewährt, wie künstlerische Mittel in Beziehung zu anderen Inszenierungen stehen, in einen Austausch treten, als eine intertextuelle Praxis. So erinnern die Schuluniformen der Lehrbuben stark



2 *Die Meistersinger von Nürnberg*, 3. Aufzug, Sixtus Beckmesser (Michael Volle, vorn Mitte), Bayreuther Festspiele 2007

an Peter Konwitschnys Hamburger *Lohengrin* von 1998 im Klassenzimmer; die Lust an choreographisch wiederholten Bewegungsfolgen in der Art eines »Mickey Mousing«, also das Visualisieren musikalischer Rhythmen und Floskelhaftigkeit, wie beim kollektiven Schwenken der Bierflaschen durch die Lehrbuben zu Beginn des zweiten Aktes oder das ebenso geartete Schwenken der Farbkübel während der Prügelfuge, teilt die Inszenierung mit Regiearbeiten von Peter Sellars oder Hans Neuenfels. Die Schwellköpfe der deutschen Meister lassen an Claus Guths Produktion von Mozarts und Chaya Czernowins *Zaide/Adama* denken. Und schließlich erscheinen die amphitheatral steil ansteigenden Reihen für den Chor im Finale (Abbildung 2) wie eine Reminiszenz an Wieland Wagner (Abbildung 3). Da das Produktionsteam von der Annahme ausging, dass ein Text immer in Dialog mit den ihn umgebenden Diskursen steht, tut dies die Inszenierung natürlich ihrerseits ebenso.

Die Produktion widmete sich insbesondere – dies ist mein dritter Punkt – der Metamorphose dreier Hauptfiguren: Walther von Stolzing, Sixtus Beckmesser und Hans Sachs. Walther von Stolzing ist zunächst ein »wild young action [artist], not interested in any rules, not accepting any framework.«³ Doch nach der Prügelszene – also der als Performance-Kunst inszenierten Farb-Orgie, die Walther selbst provoziert hatte – ist Walther erschrocken über den von ihm selbst verursachten Exzess und kehrt zur Konvention zurück: »The result is his Prize Song, which is presented as what it is according to the music on our festival meadow: extremely conventional opera, delivered by immobile singers under naturalistic foliage, in front of a cheering audience.«⁴ Walther wird in einen Popstar transformiert, der »als ein Anwärter auf den Sieg im Wettbewerb ›Deutschland sucht den Superstar‹ (bzw. Schlagerstar) auftritt

1 Robert Sollich, »Staging Wagner – and its History: *Die Meistersinger von Nürnberg* on a Contemporary Stage«, in: *The Wagner Journal* 3 (2009), H. 1, S. 10.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.



3 *Die Meistersinger von Nürnberg*, Inszenierung und Bühnenbild: Wieland Wagner, 3. Aufzug, Bayreuther Festspiele 1956

und nun wie ein perfekter Repräsentant (und ein Werkzeug) der Kulturindustrie erscheint.⁵ Ebenso wie Walther wandelt sich Hans Sachs von einem Radikalen zu einem Reaktionär, vom Kritiker, Non-Konformisten, intellektuellen Künstler, immer barfuß, rauchend und niemals einen Anzug tragend zu einem reaktionären, doktrinären Propagandisten. In einer Art Gegenbewegung wird Beckmesser einer ähnlich radikalen Metamorphose unterzogen, aber in umgekehrter Richtung: vom traditionellen Pedanten zum eigentlich innovativen Performance-Künstler auf der Festwiese: »Whichever way you see the reconciliation between masters and crowd, between intelligence and broad audience on the festival meadow, it is obviously a kind of alliance, based on exclusion. In the opera the victim of this exclusion is Sixtus Beckmesser, who is abruptly booted off the stage after his presentation. It is not only since Adorno that Wagner's caricature of a Jew has been seen in Beckmesser and his expulsion from the festival meadow, sometimes suggested as an anticipation of later racial pogroms. [...] At the same time [...] Beckmesser's part in the third act can also be [...] ›opened‹ in a completely different manner. The philosopher Ernst Bloch was probably the first to refer to a secret modernity of Beckmesser's music; the first to refer to the fact that Beckmesser's supposedly dilettantish presentation on the festival meadow, when viewed in retrospect, contains numerous extremely startling theatrical and musical innovations which were far ahead of their time. For Bloch, Beckmesser's performance of the Prize Song, with its curiously assembled neologisms, looks forward to practices of literary dadaism and its inherently anarchic agenda. In Bloch's view, old Beckmesser is the real ›surprise at the festival meadow circus‹ since he ›suddenly gets carried away and goes much further than

5 David J. Levin, »Die Meistersinger von Nürnberg: drastisch oder gnostisch?«, in: *Angst vor der Zerstörung – Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, hrsg. von Robert Sollich u. a. (= Recherchen 52), Berlin 2008, S. 263.



4 *Die Meistersinger von Nürnberg*, 3. Aufzug, 5. Szene, Sixtus Beckmesser (Michael Volle, li.), Walther von Stolzing (Klaus Florian Vogt, re.), Bayreuther Festspiele 2007

the bold Walther«. [...] in the third act of *Meistersinger* the ostensibly conservative Beckmesser anticipates much of the art that the ›petty bourgeoisie would later like to call degenerate‹ [Ernst Bloch], thereby making him – paradoxically – the ›true representative of the art of the future‹ [Ulrich Schreiber] [...].⁶

Beckmessers Preislied-Vortrag ist eine sonderbare und hermetisch rätselhafte Performance, die noch dazu mit einer Ingredienz aufwartet, die von vielen traditionell veranlagten Publikumsgruppen als eines der unerträglichsten Bestandteile sogenannt provokanter Inszenierungen angesehen wird: Nacktheit auf der Bühne (Abbildung 2). Auf Beckmessers seltsame Veranstaltung folgt Stolzings wunderschöne und so wunderbar leicht rezipierbare, ganz anders geartete Performance. Dieser elegante, charmante Künstler – verkörpert von Klaus Florian Vogt (Abbildung 4) – könnte auch irgendeinem massenmedial tauglichen Fernsehformat entstammen, sei es »Deutschland sucht den Superstar« oder einem der anderen beliebten Talent-Such-Formate. Am ehesten würde man ihn aber vielleicht doch einem der nicht minder beliebten Volksmusik-Formate zuordnen, etwa dem »Musikantenstadl«, als Re-Inkarnation eines Hansi Hinterseer oder Florian Silbereisen. Walthers Auftritt wird sekundiert von einem Paar, das entweder als eine Verkörperung von Adam und Eva erkannt werden kann – eben darüber singt Walther ja – oder als eine Dopplung der Paarung Walther und »seine« Eva. Dieses sekundierende Paar ist in Pseudo-Renaissance-Kostüme gekleidet, in der Art, wie sich das 19. Jahrhundert eine *Meistersinger*-Szenerie vorgestellt haben dürfte und wie sich vielleicht auch noch ein heutiges Publikum manches Mal eine

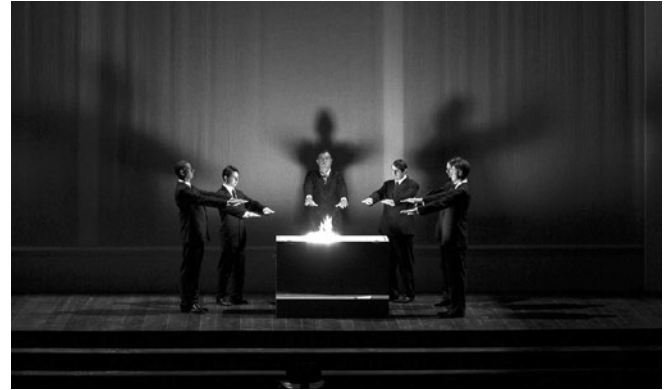
6 Robert Sollich, »Staging Wagner – and its History«, S. 11 f. – Sollich bezieht sich in den Zitaten auf Ernst Bloch und Ulrich Schreiber, vgl. Ernst Bloch, »Über Beckmessers Preislied-Text«, in: *Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Bayreuther Festspiele 1961*, S. 3–12; Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters: Das 19. Jahrhundert*, Kassel 2001, S. 541.



5 *Die Meistersinger von Nürnberg*, 3. Aufzug, Hans Sachs (Franz Hawlata), Bayreuther Festspiele 2007

solche wünschen würde. Nach seinem allseits gefeierten, dem Publikumsgeschmack konformen Lied bekommt Walther ein Preisgeld in Form eines überdimensionierten Schecks ausgehändigt sowie einen goldenen Hirsch als Trophäe – auf diesen Hirsch werde ich später noch einmal zurückkommen.

Was die Inszenierung so faszinierend wie provokant machte, war insbesondere noch in einem weiteren Aspekt begründet – dies mein vierter und gleichzeitig wichtigster Punkt: dem ständigen Wechselspiel der Inszenierung zwischen Repräsentation und Präsenz. Mit Repräsentation ist diejenige Dimension gemeint, in der eine Inszenierung Bedeutungen produziert, Sinnebenen und Sinnschichten freilegt bzw. solche im Zuschauer evoziert. Mit Präsenz ist dagegen eine Wahrnehmungs-Einstellung angesprochen, bei der es nicht um die Darstellung oder Verkörperung von etwas geht, sondern in erster Linie um intensive Erfahrungen und körperliche Reaktionen, um Momente, die sich häufig durch Irritation, Aussetzen des Verstehens, Intensität, Bewusstwerdung der Wahrnehmung oder bewusste Zeiterfahrung auszeichnen und den Eindruck von Präsenz im Sinne von leibhaftiger Partizipation vermitteln – in Hans Ulrich Gumbrechts Worten »what meaning cannot convey«.⁷ Diese Oszillation zwischen Repräsentation und Präsenz, die zu den Grundzügen und Hauptanziehungskräften einer jeden Opernaufführung zählt, wie ich behaupten würde, produzierte in der *Meistersinger*-Inszenierung insofern einen Skandal, als die Inszenierung damit eine historische und politische Dimension berührte, die die Aufführungsgeschichte von Wagners Werken, insbesondere diejenige der *Meistersinger*, so unerträglich macht. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich auf den Beginn der Festwiesen-Szene im dritten Aufzug etwas näher eingehen. Die Szene präsentierte nicht wie üblich den Aufzug der Zünfte, sondern die zum Leben erweckten Statuen von Deutschlands intellektuellen und künstlerischen Geistesgrößen, den



6 *Die Meistersinger von Nürnberg*, 3. Aufzug, 5. Szene, Hans Sachs (Franz Hawlata, Mitte), Bayreuther Festspiele 2007

sogenannten deutschen Meistern (unter ihnen Bach, Dürer, Goethe, Schiller, Beethoven und Wagner), mit zu beängstigender Größe angeschwollenen Köpfen (Abbildung 5). Diese Figuren erstürmen zu Beginn der Festwiese die Werkstatt des Hans Sachs wie in einem Albtraum; sie fesseln ihn und zwingen ihn dadurch, ihrem grotesken Tanz beizuwohnen, während dessen sie sich gegenseitig verstümmeln und Körperteile vertilgen, immer in Einklang mit den Märschen und Melodien, die für den Auftritt der jeweiligen Zünfte vorgesehen sind, zum Beispiel der Bäcker, die ihre Zunft als Bekämpfer von Hungersnöten preisen. Diese Schwellköpfe riefen sofort die Assoziation an Karneval mit seinen Bräuchen auf, wie sie heute noch in den rheinischen Metropolen praktiziert werden, mit seiner Atmosphäre des in der Gleichzeitigkeit von Komik und Bedrohung Grotesken. Diese Atmosphäre bestimmte, »färbte«, die gesamte Aufführung von da an. Und plötzlich klang auch die Musik verändert, als habe sie sich dieser Atmosphäre anverwandelt oder als habe der Karneval diese Farbe erst hervorgekitzelt. Nach dieser durchaus auch Grauen-erregenden Performance verbeugen sich die Schwellköpfe wie nach einer Aufführung und holen ein »Regieteam« mit »Dirigent« zum Applaus dazu. Ein Meister nach dem anderen verschwindet (zuletzt Beethoven, Kleist, Schiller und Wagner selbst). Übrig bleiben das »Regieteam« und der »Dirigent«, die schließlich von grau beanzugten Reinigungskräften in eine graue Tonne gesteckt werden. Dies ist natürlich zum einen eine selbstironische Pointe: Was viele Traditionalisten als Zerstörung der Kunst empfinden (Regietheater), gehört in die Mülltonne. Und in der Premiere gab es auch spontanen Applaus vom Bayreuther Publikum. Wenn aber einen Moment später Sachs dazu tritt mit seinen vor dem Unterleib gefalteten Händen, wie dies von Aufzeichnungen von Hitler-Ansprachen im kulturellen Bildgedächtnis verankert ist, und die Tonne anzündet, ändern sich die Szene und ihr Effekt schlagartig. Erinnerungen an Bilder von NS-Bücherverbrennungen stehen sofort im Raum (Abbildung 6). Der Atem stockt und ebenso der Applaus. Die Inszenierung inszeniert

⁷ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press 2004.

sich nun offenbar selbst als gefährdetes Kulturgut, das faschistischen Nachstellungen ausgesetzt ist. Nochmals ironisch gewendet erscheint das Ganze, wenn Sachs aus dem Feuer schließlich eine goldene Statuette als Preis herausholt, die – je nachdem, welches Tier man in der Statuette zu sehen meint – ein röhrender Hirsch und damit Zeichen für deutsches Spießertum sein könnte oder ein goldenes Bambi und damit als Zitat eines deutschen Medienpreises auf die Wandlung Stolzings zum massentauglichen, kulturindustriellen Schlager- und Unterhaltungsstar⁸ vorausweisen würde, der dann auch prompt auf der Festwiese ebendiesen Preis verliehen bekommt. Hier operiert die Inszenierung mit Mitteln, die ganz deutlich auf eine Bildsprache und Ästhetik des Nationalsozialismus verweisen, wie etwa in der eben erwähnten Szene, die an die Bücherverbrennungen erinnerte, noch deutlicher aber in der Schlussansprache des Sachs, in der Sachs von unten beleuchtet auftritt, als entspringe er einer filmischen Inszenierung von Leni Riefenstahl, und mit einer Gestikulation, Artikulation und Deklamation agiert, die wiederum die Posen und selbst den Sprachklang der Hitler-Ansprachen evoziert. Zudem werden während der Ansprache zwei riesige Goethe- und Schiller-Statuen aus dem Bühnenboden hochgefahren, deren Körper sich während des »Auftauchens« als von Arno Breker inspirierte entpuppen. Was hier geschah, war nicht nur ein Verweis auf die Bildsprache und Ästhetik des Nationalsozialismus, keine Repräsentation davon. Vielmehr bediente die Inszenierung sich selbst dieser Mittel, das heißt, sie machte die Mittel präsent und erzielte damit eine ästhetische, eine sinnliche Wirkung – eine Wirkung, die überwältigte. Auch wenn man sich von diesen Mitteln nicht beeindrucken lassen mochte, weil man weiß, dass sie »vergiftet« sind, bemerkte ich auf der anderen Seite unwillkürlich, wie empfänglich ich für ihre Wirkung bin. Dies war eine sehr schmerzhaft Erfahrung, auf die viele im Publikum nicht anders als mit Protest zu reagieren imstande waren – ein Protest, der sich gleichermaßen gegen die Protestierenden selbst gerichtet hat wie gegen die eigene Anfälligkeit.

Katharina Wagners *Meistersinger*-Inszenierung ist eine produktive Provokation des Publikums, eine Herausforderung zur Einnahme einer Position. Niemand im Zuschauerraum kann sich unbeteiligt zurücklehnen. Jede/r ist zur Stellungnahme aufgerufen. Die Inszenierung hat polarisiert, indem sie durch die Ambivalenz, mit der die szenischen Vorgänge präsentiert wurden, die Sinne der Zuschauer produktiv überfordert hat. Indem die Inszenierung Bezug genommen hat auf das dunkelste Kapitel der Geschichte der Bayreuther Festspiele wie auf die Rezeptionsgeschichte von Wagners Werk im Allgemeinen, kann sie als ein Experiment betrachtet werden, bei dem ein weithin als bekannt erachtetes Werk unter die Bedingung einer neuen Situation – das Bewusstsein der Geschichte der

Festspiele und der Aufführungsgeschichte der *Meistersinger* – gestellt wird.

Der geschilderte Ansatz, eine neue Situation zu kreieren und zu erforschen, wie ein wohlbekanntes Werk unter diesen neuen Bedingungen reagiert – wie in einer Laborsituation –, wurde in zwei der nachfolgenden Inszenierungen noch eine Stufe weiter getrieben: in der *Lohengrin*-Inszenierung aus dem Jahr 2010, dirigiert von Andris Nelsons, Regie: Hans Neuenfels, Bühnen- und Kostümausstattung: Reinhard von der Thannen, Dramaturgie: Henry Arnold, und der *Tannhäuser*-Inszenierung aus dem Jahr 2011, dirigiert von Thomas Hengelbrock, Regie: Sebastian Baumgarten, Bühnenbild: Joep van Lieshout, Kostüme: Nina von Mechow, Dramaturgie: Carl Hegemann.

Für die Neuenfels-Inszenierung des *Lohengrin* war die Laborsituation nicht nur eine Metapher, sondern auch ein sehr spezifisches Mittel der Interpretation, um die Frage zu beantworten: Wie kann eine Gesellschaft so kaputt sein, dass sich ihr Verhalten in etwas Inhumanes verwandelt? Wie können Misstrauen und Ehrgeiz auf der einen Seite und bedingungslose Liebe auf der anderen sich zu solch inhumanem Extrem entwickeln? Die Antwort, die das Produktionsteam gibt, ist: Es ist die Situation, in der eine externe Gewalt die Handlungen und Gefühle von Teilnehmern eines Experiments manipuliert. Es ist nicht immer klar geworden, zumindest mir nicht, wer genau diese externe Gewalt ist – ob es der Gral ist, von dem Lohengrin geschickt wird, um Elsa vor der ungerechtfertigten Anklage zu retten, oder vielleicht sogar Lohengrin selbst. Klar hingegen ist, dass die Brabanter, einschließlich der Protagonisten bis zu einem gewissen Maße, einem externen Einfluss ausgesetzt sind. Der Chor ist kostümiert und agiert wie Laborratten. Dies wirkte – wie so oft in Neuenfels-Inszenierungen – gleichzeitig unterhaltsam wie Angst einflößend und bedrohlich.

Ich möchte nun nicht der Frage nachgehen, welches Konzept das Produktionsteam mit dem Labor und den Laborratten verfolgte, welche verschiedenen Stufen der Manipulation und der manipulativen Gewalt dahinter konzipiert waren. Dies wurde ausführlich in der Presse und ebenso in Artikeln von Mitgliedern des Produktionsteams diskutiert. Mich interessiert vielmehr ein anderer thematischer Aspekt, der in perfektem Einklang mit der Labormetapher übereinstimmte. Was mich schon immer an Wagners *Lohengrin* ganz besonders interessierte, ist die Frage des Wunders – das zentrale Thema in Wagners Konzept des *Lohengrin*. Lohengrins Ankunft wird vom Chor und König Heinrich als Wunder bezeichnet; das Wort »Wunder« ist eines der am meisten gebrauchten Wörter in Wagners Libretto, genauso wie in den Diskursen zu seiner Musik; insbesondere die so zuvor noch nie gehörten Farben der Streicher im Vorspiel und die Musik beim Erscheinen Lohengrins und des Schwans wurden immer wieder als einem Wunder gleich beschrieben.

Doch wenn mich das Thema »Wunder« in der Neuenfels-Inszenierung interessiert, so ist es nicht dieser eben genannte

8 Levin, »Die *Meistersinger* von Nürnberg: drastisch oder gnostisch?«, S. 263.



7 *Lohengrin*, Inszenierung: Hans Neuenfels, 1. Akt, Festspielchor, Statisterie; Bayreuther Festspiele 2010



8 *Lohengrin*, 2. Akt, Ortrud (Evelyn Herlitzius, li.), Elsa (Annette Dasch, re.); Bayreuther Festspiele 2010

Aspekt des Wunders. Mich interessiert vielmehr der Topos des Wunders in Kombination mit der weiter oben erwähnten Metapher des Laboratoriums als einer Art Erklärungsmodell für viele Momente der Inszenierung, die mir als besonders wirkungsvoll in Erinnerung geblieben sind. Das Laboratorium, das sich mir im Laufe der Inszenierung darbott, war ein Laboratorium, das folgender »Forschungsfrage« nachging: Ist es möglich, das Erscheinen eines Wunders zu produzieren, zu inszenieren, zu manipulieren? Oder ist ein Wunder gerade dadurch definiert, dass es sich der Produzierbarkeit, der Inszenierbarkeit und Manipulierbarkeit entzieht, dass sich sein Erscheinen nicht antizipieren, nicht erwarten lässt? Diese Frage lenkte und rahmte meine Wahrnehmung der gesamten Inszenierung. Es ist natürlich das zugrunde liegende Werk – also Wagners *Lohengrin* –, das das Tor zur Frage nach dem Wunder weit geöffnet hatte. Doch es war die Inszenierung, die das Wunder als zentrales Thema aufgegriffen und zum Brennglas für meine Wahrnehmung der gesamten Inszenierung hat werden lassen, das auch das Werk selbst in neuem Licht hat erscheinen lassen. Im Folgenden möchte ich anhand dreier Beispiele aus der Inszenierung, in drei Variationen, beschreiben, wie sich Wunder in Neuenfels' Laboratorium in Szene setzen und wie sie wirken.

Variation 1 – Die Ouvertüre, *Lohengrin* und die Tür: Wenn sich der Vorhang zu den ersten Takten des Vorspiels hebt, sehen wir eine weiße Wand und eine große Tür. Wir vermuten, dass hinter der Tür die Handlung stattfindet oder stattfinden wird. *Lohengrin* steht an der Tür und versucht sie zu öffnen, allerdings ohne Erfolg. Er sucht einen Weg durch die Tür, den normalen Weg, will an der Normalität partizipieren, am alltäglichen Leben. Doch statt einen Weg durch die Tür zu finden, statt einen Weg zu finden, die Tür zu öffnen, bewegt sich plötzlich die gesamte Wand – aufgrund von *Lohengrins* übermenschlichen Kräften, doch die Tür bleibt weiterhin verschlossen. Erschöpft, ermattet fällt er zu Boden

bei der Fortissimo-Stelle des Vorspiels; er steht wieder auf und wendet sich ab von der Tür, er schaut nicht einmal mehr nach der Tür. Da plötzlich, mit dem Diminuendo und dem Wieder-Aufgreifen des *pianissimo*-Streichermotivs, öffnet sich die Tür und lässt ein strahlendes weißes Licht dahinter erscheinen. Die Tür öffnet sich: Das Wunder ereignet sich, wenn/da man sich nicht mehr bemüht, wenn/da man es am wenigsten erwartet, nicht mehr erwartet.

Variation 2 – Elsa und ihr Traum von einem Ritter: Elsa, angeklagt, ihren eigenen Bruder getötet zu haben, erzählt dem König und allen Anwesenden von ihrem Traum; dem Traum von einem bewaffneten Ritter, der kommen würde, um sie zu verteidigen und ihre Unschuld zu beweisen. Nichts als ein Wunder könnte Elsa in diesem Moment noch retten. Und tatsächlich: Die Zeichen stehen auf Wunder: Das Saallicht geht an, alles blickt ins Publikum; alles erwartet das Erscheinen des Wunders. Doch anders als diese Aufmerksamkeitslenkung es suggeriert, erscheint *Lohengrin* nicht aus dem Publikum, sondern von hinten; er steht plötzlich mitten in der Menge, mit einem Schwan auf einem schwarzen Sarg. Ein Wunder ereignet sich eben gerade nicht dann und dort, wann und wo wir es erwarten. Ein Schwan wird zu Grabe getragen (Abbildung 7); der Glaube an das Übernatürliche des Wunders Schwan, der Schwan als Utopie hat ausgedient. Das Wunder ist nicht das Unbekannte, das Übermenschliche; es ist der Mensch *Lohengrin*; die Liebe.

Variation 3 – Elsa und der Schwan: Von ihrem ersten Auftritt an hat Elsa eine besondere Beziehung zum Schwan. Wenn sie die Bühne betritt, trägt sie einen weißen Mantel und scheint von weißen Pfeilen durchbohrt, wie ein heiliger Sebastian oder der von Parsifal geschossene Schwan. Im Glashauss des zweiten Aufzugs betet sie eine überdimensionale Porzellanstatue eines Schwans an, zieht ein weißes Häubchen an. Elsa mutiert selbst zum Schwan. Ihre Hochzeitsrobe ist ein raumgreifender Reifrock aus weißen Schwanenfedern, mit ei-