

Oswald Georg Bauer

Gustav Mahler e Alfred Roller

Riassunto

All'età di 37 anni Gustav Mahler diresse per la prima volta una esibizione alla Hofoper di Vienna, il "Lohengrin" (11-5-1897). Nel programma di allora figuravano tutte le opere di Wagner, da "Rienzi" alla "Götterdämmerung", mancavano solo le opere giovanili e il "Parsifal".

Con Franz Richter, ex-collaboratore di Wagner e primo direttore del Festival di Bayreuth, Vienna possedeva, dal 1875, un'autorità per quanto riguardava l'interpretazione musicale di Wagner.

Wagner venne eseguito secondo linee ben precise. Mahler voleva porre fine a questa "vecchia disamministrazione".

Mahler nei primi anni della sua direzione non aveva solo migliorato la qualità musicale delle esecuzioni di Wagner, ma anche cambiato la regia e la scenografia. Nel 1897 ha cambiato la fine del 1° atto nel "Tristan", nel 1898 la fine della "Götterdämmerung" e nel 1901 il "Rheingold".

Grazie alle nuove scenografie e interpretazioni di Mahler, si manifesta un nuovo stile nel teatro musicale a cavallo tra i secoli.

Nel 1901 Mahler diresse l'opera "Rienzi", con la scenografia di Carlo Brioschi.

Vienna fu, nella 2a metà del 19° secolo, la capitale europea dello storicismo. L'imponente Opera di Vienna, la Ringstraße ed altri edifici monumentali costruiti in quegli anni rappresentavano la ufficiale cultura di corte conservatrice e rappresentanti l'imperialismo politico. "Rienzi" venne eseguita spesso in occasione di visite di stato.

Carlo Brioschi rappresentava lo splendore esteriore e la miseria artistica dell'arte di decorazione teatrale di Vienna nella 2a metà del 19° secolo. La sua attività segnala la fine della linea di tradizione di virtuosismo epigonale vigente dall'inizio del 17° secolo.

Mahler voleva superare lo storicismo del 19° secolo ed introdurre il suo teatro nell'arte contemporanea.

La svolta decisiva avvenne con Alfred Roller.

Nato il 2 ottobre 1864 a Brno, diploma di pittore presso l'Accademia di Vienna, dal 1900 insegnante alla Scuola artistica, presidente della Secessione di Vienna fondata nel 1897 e che voltava le spalle allo storicismo del 19° secolo. Il loro intento era quello di combattere il "Schlendorian der Kunst" ("Corruzione" dell'arte). Ci sono riusciti con l'esposizione di Beethoven nel 1902: E' evidente non solo la vicinanza al teatro e all'idea di Wagner di un'opera d'arte teatrale unica, ma dietro a questo concetto si presenta anche quello che Wagner pensava di Beethoven.

Ma non fu solo Roller a influenzare il programma letterario di Mahler, ma a quanto pare anche il pittore Carl Moll, patrigno della moglie Alma. Forse proprio a causa di Moll che Mahler si sentì legato alla Secessione.

Quello che doveva aver affascinato Mahler: la realizzazione dell'idea di un'opera d'arte unica di impronta wagneriana. Proprio questo doveva diventare il principio di stile della sua riforma delle opere di Wagner.

"Tristan und Isolde" fu la loro prima collaborazione. La nuova scenografia del 21 febbraio 1903 segnò l'inizio e il primo culmine dell'interpretazione wagneriana nel teatro del 20° secolo.

Il visivo, l'immagine e quello che esercitano non rappresentano per Roller un valore di per sé, ma sono solo una parte di tutta la scenografia. Lo scenico ha un ruolo secondario. Secondo Roller il palcoscenico non forma "immagini", ma "spazi".

Mahler e Roller furono dello stesso parere per quanta riguardava il concetto che la visione della scenografia doveva essere concepita esclusivamente dalla musica.

Roller non si considerava un teorico teatrale, ma un "lavoratore teatrale" che lavora per "l'officina teatrale" - anche Mahler nella lettera d'addio ai collaboratori dell'Opera di Vienna aveva parlato di officina (Werkstatt).

Il 21 febbraio 1903 ebbe luogo la prima di "Tristan" con una scenografia nuova. Il 1° atto: rosso arancio - giallo zolfo; il 2° atto: blu notte - viola e il 3° atto: grigio - questi furono i colori dominanti della scenografia.

L'interpretazione musicale di Mahler corrispondeva a quello che fu chiamato la pittura di luce di Roller. Aveva, grazie alla scenografia di Roller, sottratto l'opera al teatro.

Ma per quanto riguarda la riforma di Wagner i due ebbero fortuna solo una volta. La prossima scenografia, "Lohengrin", avvenne solo a tappe, la prima del 1° atto ebbe luogo, sotto la direzione di Mahler, il 14 novembre 1905. La prima del 2° e 3° atto, il 27 febbraio 1906, non è stata più diretta da Mahler. Roller si distaccò consapevolmente dalla tradizione-immagine che era diventata caratteristica proprio di quest'opera, cioè di quello stile romantizzante di Ludwig II di Bayern.

Il "Ring des Nibelungen", base del Festival di Bayreuth, non è stato concepito come un'opera da repertorio, ma come "festival di teatro". Secondo il modello di Bayreuth Mahler aveva fatto mettere più in basso la fossa orchestrale, cosa che è stata anche molto criticata. Così Roller era in grado di lavorare contemporaneamente con 2 palcoscenici girevoli completi invece di 1 solo. Dopo delle prove intensissime il ciclo "Ring" ebbe inizio il 23 gennaio 1905 con la prima di "Rheingold". Le immagini di Roller subentravano a quelle di Josef Hoffmann. Roller propose delle forme semplici, chiare e ritmiche. Novità tecniche furono i palcoscenici tridimensionali e plastici.

Molti si lamentano della oscurità presente in scena, altri invece sono entusiasti di questa drammaturgia luce-colori di Roller. Una "favola" racconta la luce.

Anche per quanto riguarda i costumi Roller ha il suo stile.

Il 4 febbraio 1907 ebbe luogo la prima di "Walküre", anch'essa appartenente al ciclo del "Ring".
Roller qui è allievo della pittura dei paesaggi del "Pleinairismo" e della variante austriaca chiamata "impressionismo dell'umore". Jakob Schindler (1842-92), padre di Alma Mahler, e Carl Moll (1861-1945), patrigno di questa, ne furono i rappresentanti. I loro paesaggi diventano qualcosa di decorativo, di velato. Il paesaggio non raffigura la realtà, ma esso diventa la voce dell'umore. E' più che evidente che la natura, ruolo chiave delle immagini del "Ring", rappresenti sempre di più un problema per l'artista.
Dopo la "Walküre" terminò la collaborazione tra Mahler e Roller. Mahler lasciò la Hofoper a metà del 1907. Roller portò avanti il "Ring", però senza Mahler.
Mahler e Roller avevano scoperto il potenziale moderno nelle maggiori opere di Wagner, "Tristan" e "Ring", e lo hanno portato in scena.

Oswald Georg Bauer

Gustav Mahler und Alfred Roller

Die Reform der Wiener Wagner-Szene

Als der 37jährige Gustav Mahler am 11. Mai 1897 erstmals eine Vorstellung an der Wiener Hofoper dirigierte - es war "Lohengrin" - und schliesslich daraufhin mit der Leitung dieses traditionsreichen Hauses beauftragt wurde, verfügte die ~~Wiener~~ Wiener Oper über ein Wagner-Repertoire, wie es - mit der einzigen Ausnahme München - keine anderes europäisches Opernhaus aufweisen konnte. Vom "Rienzi" bis zur "Götterdämmerung" waren - ~~mit~~ ohne die Jugendwerke und den "Parsifal" - alle Werke Wagners auf dem Spielplan. Aus dem Wiener Ensemble kamen die Sänger der tragenden Rollen in Bayreuth: Amalie Materna als Brunnhilde und Kundry, Reichmann als Amfortas, Hermann Winkelmann als Parisfal, Scaria als Gurnemanz. Die Wiener Oper konnte sich als einziges Opernhaus rühmen, ~~insznie~~ Inszenierungen von Wagners eigener Hand zu besitzen: im Jahr 1875 hatte er bei ~~Tab~~ "Tannhäuser" und "Lohengrin" Regie geführt. Und in Hans Richter, dem einstigen Mitarbeiter Wagners und erstem Dirigenten der Bayreuther Festspiele besass Wien seit 1875 die Autorität auf dem Gebiet der musikalischen Wagner-Interpretation. Beste Voraussetzungen für einen Operndirektor Mahler, der Wagner, neben Mozart, zur Hauptsäule seines Spielplans machen wollte. Sollte man meinen.

Es verwundert unter dieser Konstellation doch sehr, dass auch in Wien, wie an allen anderen Bühnen ~~guch~~, Wagner mit den üblichen Strichen gespielt wurde, besonders in den "Meistersingern" und im 2. und 3. Akt "Walküre", dass die Nornenszene in der "Götterdämmerung" ganz wegfiel und ~~da~~ das "Rheingold" mit einer Pause gespielt wurde. Dass Mahler mit der "alten Misswirtschaft" energisch aufräumen" werde, hatte Karl Kraus schon ~~nach~~ nach seinem ersten Dirigat prophezeit (Breslauer Zeitung, 16. Mai 1897). Grosse Nachlässigkeit herrschte offensichtlich auch in der musikalischen Ausführung, wie sich aus den positiven Reaktionen auf ~~Mahlers~~ Mahlers Wagner-Dirigate in den Jahren 1897 und 98 herauslesen lässt. Da heisst es, er habe "das Niveau dieser Vorstellungen gegenüber gegen früher ganz ausserordentlich gehoben" ~~ed~~ und er habe "noch mehr geleistet, als man von seiner aussergewöhnlichen Arbeitskraft, Sachkenntnis und echten ~~Be~~ Begeisterung erwarten durfte." Das schrieb Gustav Schönaich, der sich noch auf Wagners Dirigate bei den Wiener Konzerten von 1862 und auf seine Regieproben von 1875 berufen konnte (Wiener Allgemeine Zeitung, 5. Oktober 1898). Dass Richter ~~schliesslich~~ sich ~~schliesslich~~ von der Oper zurückzog

und schliesslich demissionierte, verwundert nicht.

Mahler hat aber in diesen ersten Jahren seiner Direktion nicht nur das ~~musik~~ musikalische Niveau der Wagner-Aufführungen gehoben, er hat auch an Verbesserungen in der Regie und im Bühnenbild gearbeitet. Auch hier muss einiges im Argen gelegen haben. Die Kulissen und Prospekte der alten "Ring"-Inszenierung waren schäbig geworden, der Prospekt im 3. Akt "Tristan" wird als "matt" bezeichnet, störend sei, dass die einzelnen gemalten Leinwandteile mit ihren Wellen- und Luftlinien überhaupt nicht ~~zueinanderpassten~~: zueinanderpassten. Schon 1897 wird für den "Tristan" vermerkt, Mahler habe den Schluss des 1. Aktes in der Regie geändert, "poetisch, bildhaft, und sinnvoll" sei nun das Ergebnis (Wiener Abendpost, 25.10.1897). 1898 hat er für den Schluss der "Götterdämmerung", den Brand Walhalls, die "nordlichtartige Erscheinung" eingeführt, die schon Wagner vorge-schwebt hatte. Im "Rheingold" wurde 1901 eine dramaturgisch sinnvolle Beleuchtung erarbeitet, von einer stimmungsvollen, poetischen und dramatischen Aktion ist die Rede.

Der ersten, von 1897 bis etwa 1900 anzusetzenden Aufbauphase folgte in den nächsten vier ~~1~~ Jahren eine Reihe von Neuinszenierungen, umfassenden musikalisch-szenischen ~~Nei~~ Neuinterpretationen, in denen sich ~~Mag~~ Mahlers Bemühen um einen aus der Partitur entwickelten Stil eines neuen Musiktheaters im Sinne des 20. Jhs. manifestiert. Dass ihm, dem genuine Musiker, die Kluft zwischen musikalischer und szenischer Interpretation aufging, dass er die Initiative zu einer szenischen Erneuerung ergriff, dass er die Bedeutung des Visuellen als eine der Erscheinungs- und ~~As~~ Ausdrucksformen des musikalischen Dramas verstand, das ist seine grosse theaterhistorische Leistung. Mit anderen Worten: dass er nicht nur hören, sondern auch sehen konnte, ist ein Indiz für seine besondere Qualifikation (neben dem Dirigenten) als Theaterleiter und Regisseur.

Am 29. Januar 1901 dirigierte Mahler eine Neuinszenierung des "Rienzi" in der Ausstattung von Carlo Brioschi. Von der Kritik werden die Dekorationen als prachtvoll bezeichnet, der Künstler hatte "genau nach Angaben

archäologischer Forscher entzückende Bilder aus dem Rom des Quattrocento auf die Bühne gezaubert. Diesselbe historische Treue obwaltete auch bei der Herstellung der prachtvollen Kostüme" (Neues Wiener Journal, 22.1.1901). Das Ausstattungsstück im Stil des Historismus des 19. Jhs., war das Mahlers künstlerisches Ideal? Man kann es bezweifeln, da er von den 27 Aufführungen, die das Werk unter seiner Direktion erlebte, nur 2 selbst dirigierte.

Wien war in der 2. Hälfte des 19. Jhs zur europäischen Hauptstadt des Historismus geworden. Die Architektur der Ringstrasse ist die machtvollste, ausgebreiteteste Demonstration dieser Kunstform, die die öffentlichen Gebäude an diesem Strassenzug ihrer Funktion nach dem entsprechenden historischen Stil zuordnet. Das Parlament wird im griechisch-klassischen Stil errichtet, das Rathaus und die Votivkirche sind selbstverständlich gotisch, Burgtheater und Universität im Stil der Renaissance, dem Zeitalter der Kunst und der Gelehrsamkeit, usw. Der Maler Hans Makart beherrschte nicht nur die öffentliche Kunstszene, sein prachtvoll-dekorativer Makart-Stil war die Mode der Zeit. Der grosse, historische Festzug von 1879 zur Einweihung der Ringstrasse wurde, unter Makarts künstlerischer Oberleitung und mit ihm, im Kostüm des Rubens, als Hauptdarsteller, zum "Triumph für die Kunst gestaltet, wie man seinesgleichen bisher in den Annalen der modernen Zeit nicht zu verzeichnen hatte" (Carl von Lützow).

Die grossen, prachtvollen Opernhäuser von Wien, Paris oder St. Petersburg repräsentierten die offizielle Hofkultur, sie waren ihrem Charakter nach konservativ, Stützen des politischen Imperialismus. Prachtige Ausstattungsstücke wurden bevorzugt, "Rienzi" beispielsweise wurde gerne bei Staatsbesuchen sehr beliebt.

Für die Theaterkunst des 19. Jahrhunderts hatte der Historismus das Verdienst, dass historische Schauplätze, Architekturen und Kostüme möglichst korrekt auf der Bühne gezeigt wurden. An seine Grenzen stiess er dort, wo Kreativität und die eigenständige, innovative Phantasie eines wahrhaft bildenden Künstlers gefragt war, wo es um künstlerische Interpretation

und nicht um blosse Illustrierung ging.

Der Name Carlo Brioschi, Ausstattungschef der Wiener Oper vor der Jahrhundertwende, steht für den äusseren Glanz und das künstlerische Elend der Wiener Theaterdekorkunst in der 2.Hälfte des 19.Jhs. Sein Schaffen markiert den letzten Höhepunkt des Typs der Illusionsbühne und das Ende seiner grossen, seit dem Beginn des 17.Jahs. bestehenden Traditionslinie in einem epigonalen Virtuositentum. Zusammen mit Hermann Burghartl und Johann Kautsky betrieb er in Wien ein international renommiertes Theateratelier. Diese Theaterateliers sind in den letzten Jahrzehnten des 19.Jhs (und auch noch zu Beginn des 20.Jhs.) ein sehr zeittypisches Phänomen. Sie wurden gebildet durch den Zusammenschluss von einzelnen Dekorationskünstlern, die den expandierenden Theatermarkt mit Ausstattungen, d.h. Bühnenbildern, Möbeln, Requisiten und Kostümen versorgten. Organisiert waren sie nach dem Prinzip der Arbeitsteilung. Die ~~j-klassische~~ klassische Aufteilung war zunächst die in Landschafts- und Architekturmaler. Daraus entwickelte sich ein Spezialistentum der "Quadratmetermaler", die ~~als~~ als Wolken, Laub- oder Architektur-Maler zum Virtuosen wurden. Die Ateliers arbeiteten auf Bestellung, ~~waren~~ waren kommerz-- und zweck-orientiert orientiert. Die serielle Fertigung von Bühnenbildern hatte eine Standardisierung zur Folge, die den Warencharakter eines ~~Unsi~~ Industrieprodukts aufwies. Die Theaterateliers waren keine Künstlerwerkstätten wie etwa die Dürer- oder die Rembrandt-Werkstatt, sondern Fertigungsbetriebe mit der Struktur eines Industrieunternehmens. Daraus erklärt sich, dass in diesen Jahrzehnten eigenständige und individuelle ~~ij~~ Künstlerpersönlichkeiten unter den Bühnenbildnern fehlten. Die Theatermalerei hatte sich von der zeitgenössischen Malerei abgekoppelt, seriöse Maler hätten es als eine Zumutung empfunden, fürs Theater zu arbeiten. Anselm Feuerbach soll gesagt haben, er hasse das Theater, weil er Augen habe und "über Pappendeckel und Schminke" nicht hinwegsehen könne, er "hasse den "Decorationsunfug" von Grund seiner

Seele. Der Begriff "Theater" bekam einen negativen Akzent von "falschem Schein".

Dass Mahler den Historismus des 19. Jahrhunderts überwinden und sein Theater der zeitgenössischen Kunst öffnen wollte, zeigt das Engagement des Malers Heinrich Leffler, aus dem ~~Kreis~~ Kreis des Hagen-Dundes, den er 1900 im Jahr 1900 zum neuen Ausstattungsschreiter machte. Zu bedeutenden Ergebnissen hat die Zusammenarbeit allerdings nicht geführt.

Die entscheidende Wende brachte erst das Engagement eines Künstlers, der der Meinung war, dass das zeitgenössische Inszenierungswesen noch auf dem Stand von vor 100 Jahren stehe, dass man eine "eigene, lebendige Bühnenform" überhaupt nicht besitze, sondern vielmehr "noch immer auf der ererbten, belächelten Kulissenbühne" spiele, die nur herausgeputzt, aber nicht wirklich umgestaltet worden sei (Alfred Roller, Bühnenreform? in: Der Merker 1. Jg.

5. Heft, Dezember 1909). Der Name dieses ~~Künstlers~~ Künstlers: Alfred Roller.

Am 2. Oktober 1864 in Brünn geboren, zum Maler an der Wiener Akademie ausgebildet, seit 1900 Lehrer an der Kunstgewerbeschule, Präsident der im Jahr 1897 gegründeten Sezession, einer Vereinigung junger Künstler, die dem Historismus des 19. Jhs. den Rücken kehrten, aus der Künstlergenossenschaft im ~~Künstler~~ Künstlerhaus austraten und im November 1898 ihr neues, von Josef Maria Olbrich erbautés Ausstellungsgebäude bezogen. Sie verstanden sich als "Kampfgesellschaft" gegen den "Schlendrian in der Kunst" (Ludwig Hevesi, Acht Jahre Wiener Sezession, Wien 1906). "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit", das war ihr Wahlspruch, den sie an der Fassade ihres neuen Gebäudes anbrachten. Gegen die anhäufende ~~Hä~~ Hängung der Kunstwerke im Künstlerhaus suchten sie neue Präsentationsformen. Sie wollten ihre Kunstwerke nicht mehr einfach ausstellen oder aufstellen als eine verkäufliche Ware. Ihre Kunst wollten sie inszenieren als eine Art theatrales Raum-Gesamtkunstwerk. In einzigartiger Weise ist ihnen dies gelungen bei der Ausstellung der Beethoven-Figur von Max Klinger im Jahr 1902, einem

sensationellen Ereignis, das das Publikum in Scharen anzog. Die Präsentation der Figur wurde als ein Gesamtkunstwerk ~~inszeniert~~ inszeniert, das in sich die Komponenten: Plastik, Malerei, Raum, Licht, Wort und Musik fasste. Nicht nur die Nähe zum Theater und zu Wagners Idee eines theatralischen Gesamtkunstwerks ist offensichtlich - im Katalogtext wird ausdrücklich auf Wagners Idee des "Gesamtwirkens aller Künste" Bezug genommen - es stand auch Wagners besondere Beethoven-Auffassung dahinter. Unter der Leitung von Joseph Hoffmann arbeitete ein Künstlerkollektiv an dieser Raum-Inszenierung. Gustav Klimt malte seinen berühmten Beethoven-Fries, dessen Themen z.T. auf Wagners Erklärungen zur 9. Symphonie aufbauen. Die neuere Forschung schliesst nicht aus, dass neben Alfred Roller auch Gustav Mahler selbst die Anregung zum literarischen Programm gegeben haben könnte. Über den Maler Carl Moll, Stiefvater seiner Frau Alma, war Mahler der Sezession auch familiär verbunden. Moll zog Mahler auch für die Musikgestaltung bei der internen Ausstellungseröffnung für die Mitglieder der Sezession heran. Unter seiner Leitung erklang der Schlusschor der 9. Symphonie, gesetzt für Bläser. Roller hatte nicht nur das Plakat für diese Ausstellung ~~er~~ entworfen, er hatte auch die Wand hinter Klingers Beethoven gestaltet, ein monumentales Gemälde mit dem Titel "Sinkende Nacht", dargestellt durch eine ins Unendliche wiederholte Sonnenscheibe in Gold.

Ob die erste Begegnung zwischen Mahler und Roller im Zusammenhang mit dieser Ausstellung stattfand oder schon früher - es existieren Entwürfe Rollers zum "Rienzi", die in Zusammenhang mit der Neuinszenierung von 1901 gebracht wurden (Franz Willnauer, Gustav Mahler und die Wiener Oper, Wien / München 1979), aber unausgeführt blieben - ist für unseren ~~Zusammenhang~~ Zusammenhang nicht von primärer Bedeutung. Auch die These von der einseitigen Bevorzugung der Sezession, einer Gruppe von Künstler-Rebellen, der Mahler die ehrwürdigen Pforten der Hofoper geöfnet habe, ~~gibt nur ein verengte,~~ (nach Ansicht der zeitgenössischen Konservativen), gibt nur eine verengte,

einseitige Sicht auf das Problem. Was Mahler fasziniert haben muss, ist die praktische Verwirklichung der Idee des Gesamtkunstwerks Wagnerscher Prägung. Gerade sie sollte zum Stilprinzip seiner Reform der Wagner-Szene werden.

Roller hatte kurz zuvor zum ersten Mal "Tristan" in der Hofoper gesehen, wohl unter Mahlers musikalischer Leitung, und hatte seine eigenen Ideen über die Inszenierung dieses Werkes entwickelt. Mahler war von seinen Vorschlägen sehr beeindruckt, er soll, nach Alma Mahlers Erinnerung, gesagt haben: "Den engagiere ich mir" (S. 71/72). "Tristan und Isolde" war dann auch ihre erste Zusammenarbeit. Die Neuinszenierung vom 21. Februar 1903 markiert den Beginn und den ersten Höhepunkt der Wagner-Interpretation auf dem Theater des 20. Jhs.

In der Mahler- und Roller-Forschung ist immer wieder auf die Bedeutung hingewiesen worden, die die Theorien von Adolphe Appia für die Reform der Wiener Wagner-Szene hatten. Schon 1912, ein Jahr nach Mahlers Tod, hatte Paul Stefan in seinem Aufsatz "Richard Wagner und Mahler" (Der Merker, 3. Jahrgang 1912) auf diesen Zusammenhang hingewiesen. In den Äußerungen Mahlers und ^{Rollers} ~~Rehlers~~ kommt Appias Name nicht vor. In ihren prinzipiellen theoretischen Überlegungen ist Appias Denken präsent, in der individuellen stilistischen ~~der~~ Ausformung des Bühnenbildes aber geht Roller seinen eigenen Weg. Das wird sich an einigen Beispielen präzisieren lassen.

Appia hatte im Jahr 1886 bei den Bayreuther Festspielen "Tristan und Isolde" erlebt und war tief enttäuscht ~~über die~~ von der Inszenierung. Ihm schienen die traditionellen, illusionistischen Dekorationen aus perspektivisch bemalten, flachen Leinwänden und die Beleuchtung unangemessen für die ~~Vise~~ Visionen von Raum und Licht, die die Tristan-Musik in ihm wachgerufen hatte. Dieses Erlebnis war, ~~wie bei Roller~~, der Auslöser für seine Reformschrift "Die Musik und die Inszenierung", die er in französischer Sprache zwischen 1892 und 1897 abfasste und die 1899 in deutsch erschien. Wie bei Mahler und Roller war die Einsicht in die Unzulänglichkeiten des Traditionellen der Ausgangs-

8

punkt für das Neue. Stilisierung und Abstraktion in Inszenierung und Bühnenbild sind Appias Forderungen; sie haben das Theater des 20. Jhs. revolutioniert. Sein Denken markiert den Übergang von illustrierenden Bühnenbild des 19. Jhs., das Schauplätze abbildet (entspricht von den "Museumsstücken" des Historismus), zum interpretierenden Bild, das nicht die äussere Erscheinung, der Dinge sondern ihr ~~ine~~ innerstes Wesen zum Ausdruck bringen will. Die herkömmliche Dekorationsmalerei ist dazu nicht geeignet, da sie nur einen bewegungslosen, starren Rahmen für ^{die} das lebendige, dynamische, im Ausdruck wechselnde Handlung liefern kann. Das wechselnde, aktiv mitgestaltende Licht ist sichtbarer Ausdruck der Musik, es kann "dasjenige zum Ausdruck bringen, was dem von der Musik geoffenbarten innersten Wesen der Dinge entspricht" (S. 18). Auf der traditionellen Kulissenbühne mit ihrer Rampenbeleuchtung kann sich dieses Licht nicht entfalten, es setzt den dreidimensionalen szenischen Raum, den plastisch gestalteten Bühnenraum mit verschiedenen hohen, ^{VW} Spielflächen, die das Spiel von Licht und Schatten erlauben und dem dreidimensionalen Darsteller ~~an~~ Aktionsraum sind. Gestaltet wird dieser Bühnenraum durch Zeichen, die "andeuten, orientieren, versinnbildlichen". Die Raumkomposition soll in ihrer rhythmischen Gliederung der ~~musikalischen~~ musikalischen Komposition entsprechen. Appia bezieht in seine stilistischen Überlegungen alle Aspekte der Inszenierung mit ein: Bild, Licht, Bewegung, Musik, Darstellung. Geheimes ~~Vor~~ Vorbild bleibt, wie bei den meisten Theaterreformern ~~seiner~~ der Jahrhundertwende, Wagners Idee ~~von~~ vom Gesamtkunstwerk.

Auch Roller geht in seinen theoretischen Überlegungen von der Gesamtwirkung der Inszenierung aus. Das Visuelle, das Bild und seine Wirkung sind für ihn kein Wert an sich, sondern nur ein Teil der Gesamtinszenierung. ER schreibt: "Die Dekoration darf nie und nimmer Selbstzweck sein. Sie darf nicht den Eindruck einer für ^{sich} ~~sich~~ bestehenden, neben oder gar über der Dichtung existierenden Realität erwecken. Sie ist dazu da, zugleich mit der Aufgehen des Vorhangs einen Auftakt der Stimmung zu geben, die der

Dichter oder Musiker seinem Publikum zu vermitteln wünscht. Das Szenische spielt also unbedingt eine zweite Rolle^m; der Maler ist nur ein untergeordneter Diener des Werkes. Er 'dekoriert' nicht, er ist kein Illustrator der Bühnenvorgänge, sondern er schafft in äusserster Selbstlosigkeit den Rahmen, dessen das Kunstwerk bedarf" (Zitiert bei Liselotte Kitzwegerer, Alfred Roller als Bühnenbildner, phil. Diss. Wien 1959, S. 43).

Weder der Historizismus kann dabei vorwärtshelfen noch Originalitäts-
hascherei. Denn - und das ist jetzt entscheidend: "Jedes Kunstwerk trägt das Gesetz seiner Inszenierung in sich. - Stell heute Regeln ~~auf~~ und Methoden auf, und morgen kommt ein Dichter und schafft ein Werk, das sie alle auf den Kopf stellt" (Alfred Roller, Bühnenreform? a.a.O.). Laut Roller bildet die Bühne keine "Bilder", sondern "Räume", "die dem Werk des Dichters und dem Wort und der Gebärde des Darstellers angemessen sind, die willig mitschwingen in dem Rhythmus von Dichtung und Darstellung, die nicht hindern, sondern helfen, dass der Ausdruck Eindruck werde. Gleichstrebigkeit mit allen anderen Kräften der Aufführung, das ist es, was von der Bühne und der Ausstattung unbedingt gefordert werden muss. Ein Eigenleben besitzen sie ~~+~~ nicht." (Alfred Roller, Bühne und Bühnenhandwerk, in: Thespis, das Theaterbuch, 1930).

Für Roller wie für Mahler musste die "Vision des Bühnenbildes ausschliesslich aus der Musik empfangen sein". Mahler hatte - nach Rollers ~~geg~~ Zeugnis - "die tiefste Verachtung für jeden bloss äusserlichen Aufputz der Bühne, für alles lediglich dekorative, nicht mit innerer Notwendigkeit aus der grossen Konzeption der Inszenierung entspringende, schmuckhafte Detail, mochte es noch so prächtig sein und bestechend." ~~Nach Roller kam in der Kunst~~ (Alfred Roller, Mahler und die Inszenierung). Nach Roller kann in der Kunst, hier in der Bühnenkunst, "alles nur von innen nach aussen, nicht von aussen nach innen bewegt werden" (Alfred Roller, Bühne und Bühnenhandwerk, a.a.O.).

Nur so lasse sich ein "lebendiges Theater" gewinnen, "auf dessen Bühne eingestander ^massen Alles nur bedeutet, nichts wirklich ist oder wirklich zu sein vorgibt" (Alfred Roller, Bühnenreform? a.a.O.). Roller verstand sich aber nicht als Theatertheoretiker, wie Appia in hohem Masse, er ~~verstand~~

verstand sich als "Theaterarbeiter", der nicht "für das Buch, den Forscher, das Theaternuseum" arbeitet, sondern für die "Theaterwerkstatt". Der Sinn seiner Arbeit enthüllt sich "in der Aufführung, sonst nirgendwo" (Alfred Roller, Bühne und Bühnenhandwerk, a.a.O.). Theaterwerkstatt: auch Mahler hat in seinem Abschiedsschreiben an die Mitarbeiter der Wiener Oper von der Werkstatt gesprochen. Und die Brüder Wieland und Wolfgang Wagner haben für ihre szenische Reform in Bayreuth ebenfalls den Begriff "Werkstatt" gebraucht. Mahler hat, nach Rollers Zeugnis, "keine eigenen Theorien über das Inszenieren aufgestellt, und die theoretische Erörterung solcher Fragen langweilte ihn geradezu... Steht alles in der ~~Partitur~~ Partitur" ~~was~~ war einer seiner Lieblingssätze. Nach Roller erfand er bei jeder neuen Inszenierungsarbeit "die Sprache der Bühne von neuem", er nahm "das Gesetz seiner Arbeit jedesmal ganz aus dem ~~beha-~~ behandelten Werk". In seiner Inszenierungsarbeit suchte er "dem besonderen musikalischen Wesen des behandelten Werkes auch durch die Gesamtheit der sichtbaren Darbietung Ausdruck zu verleihen". Die "Wucht des Gesamteindrucks" war das Ziel (Alfred Roller, Mahler und die Inszenierung).

Am 21. Februar 1903 ging die Neuinszenierung des "Tristan" mit allen Anzeichen einer "Sensationspremiere" über die Bühne. Seit Wochen bildete sie d a s Gesprächsthema in der "Welt, in der man sich für Theaterdinge interessiert." Das Opernhaus war ausverkauft, die Damen erschienen "in eleganten Kleidern", die Herren in "~~Seinco~~ Soireetoilette" (Neues Wiener Journal). Anna von Mildenburg sang die Isolde, Erik Schmedes erstmals den Tristan und Richard Mayr den König Marke. Es ist geradezu charakteristisch für diese Inszenierung, dass zuerst und immer von der Farbwirkung gesprochen wird. Der erste Akt: orangerot bis schwefelgelb, der 2. ^tnachblau bis violett und der 3. grau.

Für den 1. Akt, der nach Wagner auf dem Verdeck von Tristans Schiff spielt, hatte Roller eine Art Doppeldeck erfunden, das eine klare Trennung zwischen den Aussenszenen Tristans, der Matrose und ihrer Chorszenen, und der Innenwelt Isoldes, der intimen Szenen zwischen Isolde, Tristan und Frangäne erlaubte. Diese Bühnenlösung muss als schlichtweg genial bezeichnet werden, da sie einerseits ganz aus der szenischen Dramaturgie des 1. Aktes entwickelt

ist und andererseits das technische Problem des Wechsels von Aussen- und Innenraum durch das doppelte Deck meistert.

Licht-- und ~~Er~~ Farbträger ist ein riesiges Segel, das wie ein Vorhang Isoldes Gemach abdeckt und sich vor den Himmel legt. Auf Rollers Entwurf ist die Farbe ein zwischen rötlich und grau getöntes Ocker, den Berichten zufolge muss die Beleuchtung gewechselt haben von Orangerot bis gelb. Man spürte förmlich "wie die Sonnenstrahlen durch die braunen Plachen brennen" (Neues Wiener Journal). Die Farbe ist Ausdruck dessen, was Wagner die "innere Seelenbewegung" genannt hat. Es ist Tristans "Verfluchter Tag", es ist Isoldes Schmach, die hell leuchtet. Es ist die ~~se~~ seelische Qual der beiden, die einander verfallen sind. In dem "dampf zornigen Orange und den gleichsam schielenden grünen Luken des Schiffsraumes" empfand das Auge, nach dem Bericht von Richard ~~Spee~~ Specht, "Isoldes schmachvollen Grimm und ~~die~~ das drohende Schicksal, das auf tückischer Lauer liegt". (Richard Specht, Das Wiener Operntheater, 1918).

Wie weit Mahler und Roller schon in diesem Akt alles Gewohnte hinter sich gelassen hatten, zeigt der Vergleich mit dem Bild Brioschis, das auf der Wiener Bühne seit 1883 zu sehen gewesen war: ein helles, festliches Brautschiff, geschmückt mit Blumengirlanden. Tristans ~~U~~ und Isoldes Fahrt ist zwar eine Brautfahrt, aber nur äusserlich. Es ist die Aussenwelt, die Brioschi abbildet (dessen Atelier diesen Entwurf übrigens für verschiedene Bühnen, u.a. Amsterdam, ausgeführt hat.). Roller dagegen wagt es, das Psychodrama der beiden im Bild sichtbar zu machen. Er hat seine bildliche Interpretation also von innen nach aussen entwickelt.

Die grösste ~~Faes~~ Faszination ging vom Bild des 2. Aktes aus.. Er spielte nicht mehr in einem von Bäumen zugewachsenen Schlosspark, wie seit der Uraufführung gewohnt, sondern auf einer marmornen Schlossterrasse hoch überm Meer, mit der von blühenden Heckenrösen überwucherten Bank für die beiden Liebenden, unter einem sommerlichen Sternenhimmel. "Frau Minne: Reich" ging auf in

diesem "schwül verführerischen Bild einer sternprangenden, blütenduft-schweren Sommernacht"(R.Specht). In der räumlichen Komposition dieses Bildes, das ganz als Stimmungsausdruck konzipiert war, zeigt sich Rollers Meisterschaft. Die bleiche Wand der Schlossmauer und der Marmor der Terrasse bilden grosse Flächen, die den Licht- und Farbwechsel reflektieren, notwendige technische ~~Vi~~ Voraussetzung für die besonders bedeutsame ~~Lichtregie~~ Lichtdramaturgie in diesem Akt: zunächst das flammende Rot der Fackel, beim Zwiegesang dann tiefblaue, bis ins violett schimmernde Nacht und, nach ~~Melots~~ Melots Verrat der fahle Streif des Morgens, des verhassten Tags, am Horizont. Die Berichte über die Lichtwunder in diesem Akt sind geradezu schwärmerisch. "Aus dem Vorspiel zum 2. Tristanakt stieg geheimnisvoll die blaue Nacht, und diese Nacht war nicht etwa, wie sich das bisher immer von selbst verstanden hatte, ein statisch in sich ruhendes Bild, sie atmete und zitterte wie das Orchester, der Garten lebte um die Liebenden, verdämmernd und sich erhellend, Mondstrahlen irrten, Schatten wehten"(Emil Lucka, Ee Erinnerungen an Alfred Roller, in: Deutsche Zukunft, 17.12.1933). Und weiter: "Das weisse Märchenschloss ... mit der auf Marmorstufen ansteigenden Warten^j den hügelig sich senkenden Gärten ... der Nacht der Liebe ... kann kein schöneres Land erbaut werden als dieses, in schwingenden, vom Gold der ~~sten~~ Sterne ~~der~~ durchzitterten Violett, das dann, wenn der Verrat ~~herzzerstört~~ höhnisch hereinbricht, einem frierenden kalten Grau weicht. Ein greller, gleich verströmendem Blut wirkender Streif am Morgenhimmel und das fahle, traum- und täuschungsfeindliche Frühlicht sagen das Gleiche aus, was die unendliche Trauer der Töne meldet"(R.Specht).

Es bleibt unverständlich, warum der Kritiker des "Illustrierten Wiener Extrablatt" den 2. Akt als "ziemlich nüchtern gerathen" beschreibt und meint, "Brioschi hätte in den Garten ... die Fee Poesie gezaubert"(22.2.1903). Auch das Argument, dieses Bild gleiche eher "Armiders Zaubergarten" als eine "nordischen Schlossgarten" (Neues Wiener Journal) zeigt, wie schwer sich eine historistische Sehweise mit dieser neuen Bildinterpretation tat.

An diesem Bild wird auch der Unterschied zwischen Rollers und Appias Stilauffassung greifbar. Auch Roller folgt Appias leitendem Prinzip für die Inszenierung, dem "Publikum die gleiche Art zu sehen zu verleihen, wie sie den Helden des ~~Der~~ Dramas zu eigen ist". Und in der Anordnung des Bildes von links: ~~Der~~ Bu Burgmauer - Terrasse - offener Himmel richtet er sich ebenfalls nach Appia. Bei Roller aber ist dieser Akt eine Nachtfeier der Liebe, ein Hymnus, in den auch die Natur, die Poesie der sommerlichen Sternennacht ~~mit~~ miteinstimmt. Für Appia hat schon bei Isoldes Auftritt "die laue Sommernacht ... ihre Bedeutung für Isolde verloren". Und dann, mit Tristans Auftritt, sind "Zeit und Raum" und die "erklingende Natur ... versunken". Alle Formen, sowieso nur in Andeutungen vorhanden, verschwimmen, Appia verzichtet auf ~~das~~ das Gestaltungsmittel der Farbe. Die Nacht nicht als Naturwunder und Spiegelung des Wunders der Liebe, sondern als der eigentliche Lebensbereich dieser Liebe. Die Zeit ist aufgehoben, bei Appia ist alles Auflösung, alles Zurücknahme, alles "inwendig". In dieser radikalen Auffassung ist schon Appias ~~künstlerischer~~ Weg künftiger Weg vorgezeigt, der von der Andeutung, der Reduzierung zur äussersten Vereinfachung und schliesslich zur reinen Abstraktion führen führen wird. Diesen Weg ist Roller nicht gegangen, sein Stil blieb sich immer treu.

Der 3. Akt, der Hof von Tristans Burg: eine ~~Fels~~ Felsenanhöhe über dem Meer. Die Mauer und das mächtige Burgtor, aus grauen Bruchsteinen gefügt, und die Linde, unter der der todwunde Tristan liegt, waren in helles Licht getaucht. Fahlgraue Farben herrschen vor, der öde Tag, zum letzten Mal. "Welche Trostlosigkeit in diesem verwahrlosten, unebenen, wildebewachsenen ... Burghofe, welcher Akkord von Müdigkeit, Krankheit, Verfall. Todesahnung. Gemalte Tristanmusik." So ein zeitgenössischer ~~der~~ Bericht (Neue Freie Presse, 23.2.1903).

Mahlers musikalische ~~die~~ Interpretation entsprach dem, was man Rollers Lichtmalerei genannt hat. Sie wird charakterisiert als "fiebernd-lechzend, übermenschlich schmerzvoll, verzehrend und furchtbar aufwühlend", sie hat, mit Rollers Szenenbild, das Werk ganz "dem Theate entrückt" (R. Specht). Eine solche persönlich gefärbte, persönlich erfüllte Inter-

pretation setzte sich in Widerspruch zum getragenen, feierlichen, sozusagen objektivierenden Stil der Dirigentengeneration von Hans Richter. Sein, Richters Stil wird als "schöne Ausgeglichenheit in der Führung der Vortragslinie" charakterisiert, und als "Herrscherruhe": Auch ^{hier} die Ablösung des 19. Jahrhunderts durch das 20. Während Mahlers Leistung ^{Anerkennung} fand, wurde die neue, tragende Rolle, die nun die bildende Kunst, und die moderne Richtung der Sezession auf dem Theater spielen sollte, von konservativer Seite als nicht unproblematisch beurteilt. Einigkeit herrschte jedoch darüber, dass mit dieser ~~Inszenierung~~ Inszenierung ein Zeichen gesetzt worden war und ein geistiger Anspruch gestellt wurde. "Hier war der endgültige Sieg eines neuen Opernstils erkämpft worden... Von Tristan an war, wenigstens unter solchen, die wussten, um was es hier geht, ein Streit nicht mehr möglich. Es war der Sieg der Geistigkeit über die zufälligen Ausserlichkeiten des Theaters. Hier wurden alle Innerlichkeiten ~~offenbar~~ und wuchsen zur Einheit zusammen". So der Zeitzeuge Richard Sprech.

Dieses Glück des Gelingens sollte Mahler und Roller, was ~~die~~ ihre Wagner-Reform anbetraf, aber nur einmal beschieden sein. Ihre nächste Neuinszenierung, "Lohengrin" kam nur in Etappen zustande. Der 1. Akt unter Mahlers Leitung hatte am 14. November 1905 Premiere, er wurde zusammen mit dem 1. und 2. Akt der Oper "Lakme" und dem 1. Akt des Prunkballetts ^{Excelsior} "Xcelsior" gegeben, anlässlich des Besuches König Alfons XIII. von Spanien. Ein Potpourri-Abend, ein Rückfall in die schlimmen Theatergewohnheiten des 19. Jahrhunderts, wohl auf "allerhöchste" Anordnung zustande gekommen. Die Premiere des 2. und 3. Aktes am 27. Februar 1906 hat Mahler dann schon nicht mehr selbst dirigiert. Roller setzte sich ~~bei~~ bewusst ab von der Bild-Tradition, die gerade für dieses Werk charakteristisch ~~ge~~ geworden war: ein romantisierender Neuschwanstein-Stil, der Traum König Ludwigs II. von Bayern von einem schönen, pastellfarbenen Hochmittelalter, dessen perfekter Ausdruck die Burg Neuschwanstein war (übrigens nach einem Bühnenbild gebaut). In den 90er Jahren, ~~hatter~~ im deutschen Kaiserreich, hatte sich dann der ~~Historismus~~ Historismus durchgesetzt, deutsche Kaiserdomen, nationaler Akzent. Cosima hat erstmals in ihrer Bayreuther Inszenierung von 1894 versucht, "Lohengrin" von der "Doppeladler- und Schwar-

Wappenwirtschaft" zu befreien, die ihm "ein solches Gepräge von Opernhaf- Wappe-
keit auferlegt haben"(An Hermann Levi, 12.12.1886). IN diese Richtung ~~seite~~
zielte auch Roller.Während sein 1.Akt sich noch ganz an die traditionelle
Bildeinteilung hält, spürt man im 2.Akt die gliedernde Handschrift des
Raumkünstlers.Ein südlich- heller, weiter Burghof von ~~peinahe~~ ^{nahe} monochromer
Farbigkeit im ~~der~~ Ton der florentinischen Pietra serena, eher eines ~~italienisches~~
Castello als ein brabantischer Burghof.Eine sehr zeitgenössische Sicht
auf ein Architekturensemble,das mit seinen harten Bruchsteinmauern und
vereinzelten romanischen Stilzitaten in Form von Rundbögen nichts mehr zu
tun hat mit der romantisierenden ~~Mittelalter~~ ^{Mittelalter}-Verklärung des 19.Jahrhunderts.
Seine ~~reine~~ reiche ~~Gliederung~~ Gliederung mit Aussentreppen, ~~zu~~ Stufen, gestaffelten
Flächen und der Treppe vor dem Münster bietet dem Regisseur vielfältige
Entfaltungsmöglichkeiten für den Auftritt des Doppelchores und den Zug
zum Münster. IN dem konstruktivistischen Prinzip, das diesem Bild zugrunde
liegt, manifestiert sich Appias abstraktes Raum - Flächen - Prinzip.. Dieser
schöne und die Erfordernisse der szenischen Dramaturgie in geradezu idealer
Weise erfüllende Entwurf hat in den nächsten Jahren Schule gemacht.

Genau nach Wagner & Szenenangaben ist das Brautgemach in der
Technik der sogenannten "kurzen Bühne" gestaltet. In der Mitte des Hinter-
grundes, betont durch einen Blumerkranz, das mit einem Vorhang abschliessbare
Brautbett, rechts der Ausblick in einen mondbeschienen Garten.Bruchstein-
mauerwerk, Balkendecke mit angedeuteten Kreisornamenten.Gedämpfte Farbigkeit
in den, den Sezessionisten so teuren ~~Mischfarben~~ Mischfarben. ~~Die~~ Der
Gesamteindruck ist schlicht, fast privat, und doch festlich, ohne den
byzantinisierenden Prunk von Draperien und Mosaiken auf Goldgrund, wie
ihn das späte 19.Jahrhundert (auch der Sezessionismus) liebte), und wie
ihn noch Cosimas Bayreuther Inszenierung zeigte.

Seine Erfahrungen als Operndirektor hatten Maier gelehrt, dass im Repertoire-
betrieb, trotz aller Proben, das von ihm erstrebte Aufführungsniveau
sich nicht auf Dauer aufrechterhalten liess.Aus dieser Einsicht entsprang

der Gedanke singulärer Modell- oder Musteraufführungen, von festlichen, zyklischen Aufführungen. Hier berührte er sich mit Wagners eigenen Erfahrungen in der Bühnenpraxis. Der "Ring des Nibelungen", Grundlage des Bayreuther Festspielwerks, war nicht als Repertoireoper, sondern als "Bühnenfestspiel" konzipiert. Seine vollständige Neuvinszenierung an der Wiener Hofoper seit 1905 sollte dieses Kunstwollen in exemplarischer Weise vorstellen. Mahler hatte dafür, nach Bayreuther Vorbild, den Orchestergraben tiefer legen lassen, eine Massnahme, die nicht unwidersprochen blieb. Roller konnte nicht nur mit einer, sondern mit 2 kompletten Drehbühnen gleichzeitig arbeiten. Nach anstrengenden und intensiven Proben begann der "Ring"-Zyklus am 23. Januar 1905 mit der Premiere des "Rheingold". Rollers Bilder lösten die alten von Josef Hoffmann ab. Ihnen hatten seine Entwürfe für die ersten Bayreuther Festspiel zugrundegelegen. ~~Seiner~~ Sie waren zwar inzwischen schon ziemlich abgeschabt, aber auf ihnen lag die Aura des Authentischen. Entgegen Hoffmanns Detailfreudigkeit brachte Roller eine neue Einfachheit, eine grössere Klarheit in grossräumigen, rhythmisch gegliederten Formen. Technische Neuheiten sind die dreidimensionalen, plastischen Bühnen-~~Formen~~ aufbauten. Bemängelt wird allerdings, dass trotz allem technischen Aufwand keine offenen Verwandlungen gelangen, der Vorhang musst ~~ein~~ nach jeder Szene fallen. Rollers Entwurf des Rheingrundes ist sehr ~~graph~~ graphisch gestaltet und nimmt einen Stil vorweg, den Emil Preetorius mit seiner szenischen Reform in Bayreuth in den 30er Jahren eingeführt hat.. Die Wände der unterirdischen Kluft von Nibelheim gestaltete Roller mit schwarzem Samt. Sein Entwurf für die Götterburg Walhall hebt sich radikal ab von den historisierenden Architekturzitate seiner Zeitgenossen. Eine archaisierende, keinem historischen Baustyl verpflichtete, ^{Masse,} zyklisch-rohe Formen, ~~die in die~~ in die Höhe gewuchtet und sich in den Wolken verlierend. Eine Vision von "mythischer" Grösse im Sinne Wagners. Während einige Berichte die ständige Finsternis auf der Bühne bemängeln, schwärmen andere wieder von Rollers Licht- und Farbdramaturgie. Ein

"Märchen" erzählt das Licht. "Es hüllt die Götter in Glanz und Seligkeit und lässt sie in fahlem Nebel wallen. Die Bewegung der Szene erstarrt gleichsam zu einer Reihe von Bildern, um dann erst recht wieder innere Bewegung zu erhalten durch den Zauber der wechselnden Beleuchtung. Die Bildwirkung wird freilich durch ~~den~~ den Aufbau des wichtigsten Schauplatzes, der freien Gegend, gefördert. Terrassenförmig ansteigend ~~bietet~~ sich der verschwenderisch blumige Grund zwanglos der wechselnden Gruppierung der Götter; die ^{höchste} ~~letzte~~ Staffelung nehmen die Riesen ein, um so dräuender in die Höhe wachsend. Den letzten feinen Einklang zwischen Szene und Musik stellt die Kunst Mahlers her. Er ist der Beleuchter des Orchesters. Restlos verschmilzt mit den Gemälden der Bühne das ^{tonmalerische} ~~tonmalerische~~ Element." (Julius Korngold, Neue Freie Presse, 25.1.1905).

Auch bei den Kostümen ist Rollers ~~Stil~~ Willen zu spüren. ~~Widerspruch~~ Widerspruch findet das Kostüm Loges: ein lodender Irrwisch, ganz Farbe und Bewegung. Die Wiener nennen ihn Feuer-Papageno. Die Rheintöchter mit ihren ~~flossenartig~~ flossenartig umhüllten Extremitäten" (Ludwig Karpath) wie Nixen von Böcklin, Freia im Blumenkleid à la Botticellis Frühling, Froh als blumenbekränzter Jüngling, die Riesen als "rechte Urwaldmenschen aus der modernsten Naturgeschichte" (ebenda), sie alle werden als gelungen bezeichnet. Alberich ist hier nicht mehr der Ott der Unterwelt wie in Bayreuth 1876, sondern nicht, als ein haariger, schmutzig-stachliger Zwerg. Donner ist ein wilder, eisenbe-
werter Rotbart, eine Urgewalt, Erda eine dunkle, jugendlich schöne Erscheinung mit ~~im~~ immergrünem Kranz, die ganz aus Bewegung besteht und nichts gemein hat mit der gewohnten matronenhaften Erdmutter. Fricka im antikisierenden Kostüm und Frisur gleicht einer frühgriechischen Skulptur. Wotan selbst hat eigentlich nichts Hoheitsvolles mit seinem "symbolischen ~~roten~~ feuerroten Bart und einem Mantel von der Farbe der Wetterwolken". In all diesen Figurinen wird Rollers Wille spürbar, die Figuren aus ihrer germanisch-geschichtlichen Fixierung zu befreien, in die seit Doeplers Entwürfen für Bayreuth 1876 geraten waren, und sie wegzurücken ins Mythisch-Archaische.

Vergleicht man Rollers und Mahlers "Rheingold" mit Appia, so wird ~~Wieder~~ ein fundamentaler Unterschied deutlich. Für das "Rheingold", das nicht

unter Menschen, sondern unter Göttern, Riesen und Zwergen spielt, ~~fordert~~ fordert Appia einen symbolischen Stil, der sich von dem realistischen Stil der folgenden "Ring"-Werke abheben muss. Auf alle naturalistischen Stilmittel wird verzichtet, das "Hieratische" (also ins Religiöse, ins Heilige Entrückte) galt ihm als der einzig adäquate Stil. Walhall, lediglich eine geometrische Andeutung, muss zentral in der Mitte liegen, nicht seitlich, wie bei Roller. Der Rheingrund des 1. Bildes wird von Treppen und Podesten gegliedert, in deren Mitte, wie auf einem Altar ausgestellt, das Rheingold als Kugel ruht. In den Naturerscheinungen soll grösste Abstraktion herrschen. Rollers und Appias grundsätzliche Maxime, dass die Bilder der Bühne nicht "sind", sondern nur "bedeuten", hat sich hier bei Appia in einem Prozess der ~~radikalen~~ radikalen Vergeistigung ganz ins Hieratische, ins Entrückte enthoben.

Der "Ring"-Zyklus wurde mit der Premiere der "Walküre" am 4. Februar 1907 weitergeführt. Eindrucksvolle Schilderungen sind uns besonders vom 1. Akt überliefert. Hundings Hütte ist ein dramaturgisch gedachtes und gebautes Bild. Keine Blockhütten-Romantik, keine Germanen-~~Polemik~~ Folklore. Eine Holzkonstruktion, die im Widerschein des Herdfeuers ihre harten Konturen zeigt. Dieser ~~Grossen~~ Feuerschein ist die einzige Lichtquelle, er gibt dem Bild nichts Trautes, sondern die gespannte ~~Atmosphäre~~ Atmosphäre des Misstrauens und der geheimen, unterdrückten Wünsche. Das Bild als ~~starker~~ Ausdruck der Psyche der handelnden Figuren.

Auch in den Landschaftsbildern des 2. und 3. Aktes wird das Prinzip der Vereinfachung gegenüber seinem Vorgänger Hoffmann deutlich. Die Vereinfachung schafft den Raum für eine sinnvolle Entfaltung der Handlung. Wiedrum erinnern seine Entwürfe auffallend an Emil Preetorius. Roller verzichtet auf den Zirkuseffekt des Walkürenritts, der so leicht lächerlich wirkt, auch die in Bayreuth verwendete Lösung mit der ~~Laterna~~ Laterna Magica wendet er nicht an. Er gestaltet diese Sturmszene ^{nur} mit jagenden Wolkenzügen und Blitz.

In einer Zeichnung zum 2. Akt wird Rollers Konstruktionsprinzip klar. Ein

abstraktes Felsengebilde, eine ~~granite~~ granitene Welt, in der sich Siegmunds Schicksal und Wotans Tragödie vollenden werden. Diese Konstruktion verschönt Roller nun zum impressionistischen Landschaftsbild in den, von den Sezessionisten bevorzugten hell-helteren Farben: frühlingsgrün, rosa, weiss, blau und hellgrau. Es sind Landschaftsgemälde bei Sonnenlicht, die nichts zu tun haben mit den heroischen Landschaften Hoffmanns und die von den Naturgewalten und von den in der Musik losgelassenen Elementen nicht ahnen lassen. Roller ist hier ganz der Schüler der Landschaftsmalerei des "Pleinairismus" und seiner österreichischen Variante, die als "Stimmungsimpressionismus" bezeichnet wird. Emil Jakob Schindler (1842 - 1892), Alma Mahlers Vater, und ihr Stiefvater Carl Moll (1861 - 1945) waren ihre Vertreter. Sie stilisieren ihre Landschaften ins Flächig-Dekorative, ins Blumige. Die Landschaft bildet nicht die Wirklichkeit ab, sie wird zum Stimmungsträger. Bevorzugt wird eine atmosphärische Verklärung der ~~Landen~~ Landschaft. Die von den ~~Wienern~~ Wienern so genannte "Tüpfel-Technik" der Impressionisten vermittelt einen flimmernden, ~~farbig-intensiven~~ farbig-intensiven Seheindruck. Auch Rollers ^{starken} Landschaften bezogen aus diesen Momenten ihre ~~starken~~ Stimmungswirkungen. Auf die Dramaturgie des "Ring" angewendet, sind seine Landschaften dekorative Gemälde ohne mythische Wucht oder archaische Grösse. Das ist der Eindruck, wenn man die Entwürfe für sich betrachtet. Dass die Natur, die in den "Ring"-Bildern die tragende Rolle spielt, immer ein Problem für den gestaltenden Künstler ist, wird hier überdeutlich. Was diese Entwürfe auf dem Papier nicht mitteilen können, ist ^{aber} ~~wieder~~ wiederum die Dramaturgie des Lichts (Rollers Stärke), die sich auf den weiten Rundhorizonten voll entfalten konnte. Welche Dramatik Roller sich dabei vorgestellt haben muss, zeigt eine Entwurfszeichnung zum Schluss der "Walküre", ~~Wotans~~ Wotans Abschied.

Was Rollers ~~Licht~~ Lichtdramaturgie anbetrifft, sind wir wieder auf Berichte der Zeitgenossen angewiesen. Zunächst aus dem 'Neuen Wiener Journal': "Roller kommt von der paysage intime der Modernen, von den neueren Franzosen, den

Analytikern^{der} Lichtwirkungen. Wie wunderbar ist nicht die Morgenstimmung seiner Rheinlandschaft. Man spürt da förmlich den Morgentau, der auf der Wiese liegt, die Nebel^{die} aus den Tannen steigen, den kalten, fahlen Dunst^{der} im Hintergrund über dem Fluss liegt. Wenn dann die Sonne aufgeht, leuchtet sie über einen Blument Teppich im Vordergrunde."

Julius Korngold bezeichnet in seiner Kritik die Natur als "den wichtigsten Akteur" im "Ring": "Sie spielt als Landschaft in der Ruhe mit, als Naturkraft, als Elementarereignis in der Bewegung, als Licht und Feuer, als Wasser und Luft. Dabei begleitet sie stets erklärend den dramatischen Vorgang, bleibt durchaus mit der Handlung und deren Personen symbolisch verknüpft." Ein blosser ~~Theater~~ Theatermaler ist damit überfordert, für diese Aufgabe bedarf es eines "phantasiestarken, bildenden Künstlers". Rollers Bühnenbild zum 2. Akt der "Walküre" zählt er zu den schönsten, die er bisher geboten hat: "Wie erhaben dieser Ausblick ins Unendliche, wie ergreifend, wenn sich ein fahles Grau auf das Gestein senkt in der Todesverkündigungsszene." Er bestätigt Roller, dass er gerade die Gewitter und Sturmszenen "meisterhaft" und ohne "Theaterdonner" bewältigt hat, und dass der Feuerzauber die wehmutsvolle Abschiedsstimmung unterstrich und damit kein "glänzenden Feuerwerk", also nur ein äusserlicher Theatereffekt war.

Nach der "Walküre" brach die Zusammenarbeit Mahler-Roller am "Ring" ab. Mahler verliess Mitte des Jahres 1907 die Hofoper. Roller hat zwar ^{den} ~~an~~ "Ring" weitergeführt, aber ohne Mahler. In seinem Abschiedsbrief an die Mitglieder der Hofoper hatte Mahler geschrieben: "Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich ~~es~~ geträumt, hinterlasse ich ~~ein~~ Stückwerk, Unvollendetes." Trotzdem war mit diesem Unvollendetes ein Zeichen gesetzt, das nicht mehr übersehen werden konnte. Es gab von da an kein Zurück mehr. Mahler und Roller haben das in die Zukunft weisende Potential in Wagners ~~Haupt~~ Hauptwerken "Tristan" und "Ring" entdeckt und auf der Bühne zum Ausdruck gebracht. "Der Zeit ihre Kunst". Mit ihrem Versuch, Wagners Idee eines Gesamtkunstwerks auf dem Theater zu verwirklichen, haben sie Wagners Werk aus den Inszenierungskonventionen des 19. Jahrhunderts befreit und in die Ausdruckssprache ihrer Zeit, das 20. Jahrhundert, überführt.