

## “Katzen in der Königsloge”

Hellmuth Astor (gestorben am 13 September 2017 in Heidesheim)

Ein Tänzer erlebt vier Bayreuther Festspielsommer (1964-1967)

Zum ersten Mal kam ich in 1964 in die Wagnerstadt. Mein Vertrag sah die Mitwirkung in Tannhäuser und Meistersinger vor.

Schon der erste Tag begann ziemlich stürmisch: vormittags zwei Stunden Training, das täglich stattfand, auch sonntags. Nach kurzer Pause ging es weiter mit der ersten Pilger-Probe, die sich, mit Unterbrechungen, über den ganzen Tag hinzog. Diese Pilger, dargestellt von 25 Tänzern, ziehen im ersten Akt von Tannhäuser – in schwarzen Kutten und Tonsur-Perücken, Kreuze aus massiven Baumstämmen schleppend, sündenbeladen gen Rom – im Halbkreis aus einer Kulisse in die gegenüberliegende. Während dieses „Kreuzzuges“ singt der phänomenale Festspielchor hinter der Bühne den berühmten Pilgerchor: „Zu dir wall’ ich, mein Jesu Christ, der du des Pilgers Hoffnung bist.“ Durch crescendo und decrescendo wird der Effekt des Näherkommens und Entfernens verblüffend echt erzielt. Die gleiche Aktion wiederholt sich im dritten Akt, nur in umgekehrter Bühnenrichtung, mit hellen Kutten und ohne Kreuze – denn nun kehren die Pilger sündenbefreit von Rom zurück. In der Vorstellung dauern diese beiden Auftritte etwa je fünf Minuten. Geprobt wurden diese Pilgerwanderungen vier Wochen tagtäglich mehrere Stunden, sodass ich es in vier Jahren auf über 200 Pilger-Übungsstunden brachte.

Jeder Schritt, jede Haltung wird bei den Proben fixiert.

Es darf nicht die geringste Zufälligkeit geben. Das Zeitmaß des Schreitens oder Gehens wird genau festgelegt. Bei den Kreuz-Pilgern bestehen die einzelnen Gruppen aus drei bis vier Tänzern, die zusammen ein Kreuz tragen. Die Hintergehenden müssen ständig auf der Hut sein, den Vordermännern ja nicht auf die Kuttenschleppe zu treten. Dies verursacht einen sichtbaren Ruck, der auf alle Fälle vermieden werden muss, denn der ganze Zug soll quasi vorübergleiten. Aus diesem Grund trugen wir keine Schuhe sondern nur Strümpfe. Bei den hellen Pilgern im dritten Akt bestand das Problem darin, überirdisch schreitend, fast schwebend, die Arme in Zeitlupe erhebend, mit

verklärtem Blick nach oben, nicht im Takt des Gesangs gehend, bei einem bestimmten Punkt auf der Bühne unmerklich die Schultern verschiebend, dem Vordermann noch auf den Kuttensaum tretend, über die Runde zu kommen. Dazu sollte alles ganz ‚normal‘ wirken, auf keinen Fall tänzerisch!

Wieland Wagner hatte bei jeder Bühnenprobe neue Änderungswünsche und die Assistenten mussten in der Lage sein diese Wünsche blitzschnell auf die Gruppe zu übertragen. Dank der unzähligen Proben und der Disziplin der meisten Tänzer gelang diese schwierige Aufgabe der Wieland-Wagnerschen Pilgerdarstellung. Die Zuschauer, nicht wissend, nicht ahnend, dass unter den Kutten Ballett-Tänzer steckten, waren bei der Vorstellungen gerade von diesen Pilger-Szenen jedes Mal tief ergriffen.

Das Bayreuther Ballett-Ensemble bestand aus fünfzig Tänzerinnen und Tänzer, zusammengeholt aus allen Himmelsrichtungen, aus aller Herren Länder. In der Garderobe ging es zu wie im Irrenhaus, denn das Sprachgewirr hatte geradezu babylonische Ausmaße: Italiener, Engländer, Franzosen, Amerikaner, Kanadier, Japaner, Türken, Jugoslawen, Tschechen, Australier, Venezueler, Schweizer, Holländer, Schweden, Österreicher schnatterten durcheinander. Es grenzt an ein Wunder, dass in nur vier Wochen Probenzeit, diese vielen Nationalitäten jedes Mal unter einen Hut gebracht werden konnten, ausgerechnet bei Richard Wagner, dessen Werk als die „deutsche Kunst“ bezeichnet wird. Es zeigte sich, dass die Ballettsprache international ist. Wir verstanden uns alle sehr gut und bei der Arbeit half man sich gegenseitig. Wer etwas gar nicht verstand, versuchte es mit Abgucken.

Das große Ballett in Tannhäuser, das Bacchanal im Venusberg zu Beginn der Oper ist zwar für Ballett gedacht, soll jedoch, durch die dramaturgische Situation bedingt, nicht als reine Ballett-Nummer wirken, sondern sich organisch in die Handlung einfügen – keine Fleischbeilage zum musikalischen Eintopf sein, wie ein Kritiker formulierte. Aus diesem Grund wird für den gestaltenden



Wieland mit Nike und Gertrud 1963

Choreographen das Tannhäuser-Bacchanal immer problematisch bleiben. Es ist bekannt, dass Wieland Wagner mit keinem Bacchanal je restlos zufrieden war. Bei jeder Neuinszenierung oder Reprise des Tannhäuser auf dem grünen Hügel suchte er nach einer ihn befriedigenden Lösung des Venusbergs. 1964 erlebte ich die Neugestaltung des Bacchanals durch Wielands Frau Gertrud. Vor Beginn der Proben erklärte sie uns ihr Konzept: die Choreographie wollte sie in der Form einer sich selbst verzehrenden Schlange erarbeiten. Die leidenschaftlich-raffinierte Musik des Venusbergs hatte sich Frau Wagner von einem Kapellmeister komplett auszählen lassen und dies schriftlich festgehalten. Danach wurden nun die einzelnen Phrasen einstudiert. Nach der Hälfte des Bacchanals überraschte uns Gertrud Wagner mit der Idee, Tangoelemente in die Choreographie einzuflechten, streng stilisiert natürlich. Also musste das fünfzigköpfige Ensemble umlernen und neue Schritte und Raumformen aufnehmen – bei dreißig Grad im Schatten, in dem niedrigen, direkt unterm Dach gelegenen Ballettsaal, an dessen Decke zwar ein Riesen-Ventilator hängt, dessen Tätigkeit aber jeden Tänzer mit Lungenentzündung ins Bett bringen könnte, denn die erhitzten, schweißtriefenden Körper werden durch den enormen Luftzug zu sehr abgekühlt.

Die Tangofassung blieb uns einige Tage erhalten. Da erschien Frau Wagner mit einer ‚kultischen‘ Auffassung – nun schon ziemlich in Premierennähe. Wieder wurden neue Positionen und Schritte verteilt. In dieser Fassung sollten die Tänzer an einer bestimmten Stelle (genau: vor der Kastagnetten-Stelle) eine Art Keulen ergreifen und sie rhythmisch schwingen. Bühnentechniker arbeiteten eine Nacht durch und schufen 25 herrliche Schaumstoffschläger, gelb und rot, der obere Teil so groß wie ein Kinderkopf in der Form einer Artischocke. Diese Gebilde wurden zur Hauptprobe hinter dem Venusstuhl, einem säulenartigen Gerüst, auf dem in Bühnenmitte die Venus thronte, aufgestapelt. Es war genau festgelegt, wann der Block der 25 Tänzer hinter der Venus vorbei zu sausen hatte. Dabei sollte sich jeder einen Schläger ergreifen. Aber: des Lichts war wenig, wie meistens beim Bayreuther Neo-Stil, die Meute groß und die Musik viel zu knapp bemessen – kurz, es gab ein Geschrei, ein Geschimpfe, ein Gerempel, dass der Venusthron erzitterte; einige Artischocken waren zwischen die Mädchengruppe gerollt. Nach dem Gebrauch der Keulen entstand bei denjenigen Tänzern, die eine solche im Gedränge ergattern konnten, die Frage: wohin damit? Denn es folgte unmittelbar eine Passage, wo der Tänzer seine Partnerin mit beiden Händen festzuhalten hatte. – So verschwanden die Wunderkeulen kurzerhand – für immer – in der Requisitenkammer.



*Tannhäuser Akte II 1964*

Nach der ersten Kostümprobe auf der Bühne entstand eine große Turbulenz: die von Wieland Wagner entworfene Lendenschürzchen mit Schulterband für die Tänzer waren durch die Tanzbewegungen dermaßen verrutscht, dass sie meist andere Körperstellen verdeckten als die gewünschten. Wieland, wütend wie selten, machte den verantwortlichen Kostümleuten eine lautstarke Szene. Er verlangte, dass am nächsten Morgen entweder völlig neue Kostüme zur Stelle wären oder die vorhandenen perfekt sitzen müssten, sodass nichts mehr passieren könne. Die Werkstätten hatten eine arbeitsreiche Nacht und am nächsten Morgen erschien Wieland in aller Frühe, um jeden Tänzer im Kostüm einzeln zu kontrollieren.

Noch einen kleinen Skandal gab es bei den Beleuchtungsproben. Für jedes Ballettmitglied war es äußerst unangenehm, in dem erwähnten Mini-Kostüm stundenlang auf der kalten Bühne, meist in Posen am Boden liegend, auszuharren. Vor den dreißig Grad draußen drang kaum ein Teil ins ewig kühle Heiligtum. Die Beleuchtungsproben waren Wieland ungeheuer wichtig. Lichtregie in dieser Perfektion gab es nur in Bayreuth. Wieland kannte die Position jedes einzelnen Scheinwerfers – und die Bayreuther Lichtanlagen sind ein Wunderwerk der Technik. Um die exakte Beleuchtung festlegen zu können, wurden neben den Raumpositionen der Agierenden die Originalkostüme, der Farben wegen, benötigt. Einen Tänzer fröstelte nun besonders stark, weswegen er unter dem Kostüm ein Privathemd anbehalten hatte. Wieland fragte aus dem

Zuschauerraum, warum er als einziger Privatkleidung trage. Der Tänzer antwortete, er sei erkältet. Wieland: „Haben Sie ein ärztliches Attest?“ „Nein“. Wieland: „Verlassen Sie sofort die Bühne, ich verzichte auf Ihre weitere Mitwirkung!“ Obwohl das Ballettensemble Herrn Wagner eine Unterschriftenliste vorlegte mit der Bitte, der fristlos Entlassene möge bleiben können, nahm Wieland die Kündigung nicht zurück.



*Tannhäuser Akte II 1965*

reißen sich Schaumgummipertücken ab, entledigen sich der faunischen Gewandung und schlüpfen ins schwarze Pilgerkostüm. Drei, vier Minuten bleiben nur, um 25 Faune in büßende Pilger zu verwandeln. Ankleider und Maskenbilder helfen mit flinken Händen, diesen Wechsel zu vollziehen. Die Kreuze werden aufgenommen, das Gedränge in der ersten Gasse wird beängstigend. Das feierliche „Zu dir wall ich...“ hebt an. Ein Zeichen des Inspizienten – der Pilgerzug setzt sich in Bewegung: jeder Einzelne ein ergriffener Demut, mit Kreuz und Sünden schwer beladen gen Rom ziehend...zumindest scheint es so!

Aktschluss! Zum Glück rieseln die Duschen wieder. Der Körper muss vollkommen abgeschrubbt werden: die braun-weiße Schminke auf dem ganzen Körper, im Scheinwerferlicht Supermuskeln vortäuschend, verschwindet. Bis zum Beginn des dritten Aktes mit den von Rom zurückkehrenden Pilgers verbleiben über zwei Stunden, die die meisten von uns in der Garderobe verbringen. Einen Außenstehenden mag das Leben und Treiben in einer Tänzergarderobe seltsam anmuten. Man darf jedoch nicht übersehen, dass der Tänzer die meiste Zeit seines Berufslebens in der Garderobe und im Ballettsaal zubringt. Diese Umstände bringen es mit sich, dass sich viele Dinge des täglichen Lebens in der Garderobe abspielen müssen. Während der Proben und Vorstellungen ergeben sich oft lange Wartezeiten, die man dazu benützt, zerrissenes Trainingszeug zu stopfen, Tanztrikots und Strümpfe zu waschen, Briefe zu schreiben, zu lesen, Karten zu spielen. Oder man massiert sich gegenseitig verkrampfte Schultern, macht Umschläge auf schmerzenden Knie oder Waden. Ein anderer kocht Kaffee, bereitet sich Tomatensalat, raucht – obwohl im Theater streng verboten. Wieder ein anderer hämmert aus seiner Schreibmaschine Ballettartikel. In einer Ecke dröhnt ein Transistor-Radio, ein Kollege übt auf seiner Gitarre. Wenn man sich nun vorstellt, dass all diese Tätigkeiten gleichzeitig ausgeübt werden, dazu internationale Konversation – lies: Geschnatter! – dann hat man einen Blick durchs Garderobfenster getan. Und dabei sieht man noch an jedem Schminktisch den Spiegel voller Ansichtskarten, an Fenstern und Wänden Trainingszeug und Handtücher hängen und manchmal erblickt man – in der hintersten Ecke – auf einer Luftmatratze einen schlafenden Tänzer. Nach der Vorstellung finden sich einige Kolleginnen und Kollegen zusammen. Man beschließt, zum nahegelegenen Goldbergsee zu fahren. Mehrere überfüllte Autos ziehen los. – Vollmond leuchtet über dem kleinen, in Felsen eingebetteten See: eine Kulisse aus „Les Sylphides!“ Ausgelassen plantschen und toben wir im angenehm kühlen Wasser. Mitternacht ist schon längst vorüber, als wir uns auf den Heimweg machen.

Der Sommer 1964 war heiß, seit Wochen war kein Regen gefallen. Im Festspielhaus gab es keinen Tropfen Wasser mehr, kein Trinkwasser, kein Wasser zum Duschen, nichts. Man munkelte, die Eröffnung des Festspiele verschiebe sich wegen des Wassermangels. In letzter Minute legte die Bundeswehr eine Pipeline in die Stadt und das köstliche Nass begann wieder, wenn auch sparsam, zu fließen und die Premieren konnten wie vorgesehen stattfinden.

Zur öffentlichen Generalprobe von Tannhäuser wurden nur der zweite und dritte Akt freigegeben. Der Venusberg mit seinem bacchantischen Treiben durfte erst bei der Premiere öffentlich besichtigt werden. Wir zitterten alle davor, nach der Generalprobe eventuell von einer neuen Bacchanal-Version überrascht zu werden. Zum Glück blieb diese Furcht unbegründet.

Premiere: nach dem Bacchanal stürmen alle Tänzer so schnell sie können zur Hinterbühne,

Bei einer Wiederholungsvorstellung von Tannhäuser, vor dem dritten Akt, bleibt der Fahrstuhl hängen: mehr Tänzer als die Vorschrift erlaubt, haben sich in den Lift gezwängt, um nicht zwei Stockwerke tiefer zu Fuß gehen zu müssen. Die Alarmglocke schrillt. Es bleiben nur noch wenige Minuten bis zum Auftritt. Das Orchestervorspiel beginnt schon. Werden die gefangenen Pilger rechtzeitig befreit werden können? Aufgeregt warten die Kollegen vor dem Lift. Astrid Varnay kommt zufällig vorüber und erzählt uns, dass sie ebenfalls mal gefangen war: nach einer Vorstellung hatte sie sich verspätet und wurde im dunklen Festspielhaus eingeschlossen. Vergeblich hatte sie sich nach einer Möglichkeit des Entrinnens gesucht. Nach Stunden wurde sie schließlich von einem Nachtwächter befreit. – Endlich: ein Techniker hat den streikenden Lift wieder flott gemacht. Die Pilger raffen ihre Kutten zur Bühne und schaffen es im allerletzten Moment, dem Publikum zu zeigen, dass sie 'befreit' von Rom zurückkehren.

In Parsifal hat mich die Szene mit den Blumenmädchen ungemein fasziniert. Wielands Lichtregie feiert hier wahre Triumphe: langsam erglühen unheimliche Farben: sinnliches Lila und Rot hüllen die Bühne in nebelhaftes, diffuses Licht, während sich von oben lianenartige Fantasiegewächse niedersenken. Die Tänzerinnen, zunächst unsichtbar am Boden kauern, schnellen nacheinander hoch. Ihre Körper schweben in wehenden pastellfarbenen Chiffonkleidchen blumengleich dahin, sich zu Gruppen findend, die Positionen wiederauflösend, sich betörend um Parsifal scharend, um schließlich unsichtbar zu entschwinden. Dieses traumhafte Szene wurde nur durch Beleuchtungstricks hervorgerufen: z.B. waren die Beine der Tänzerinnen dunkellila angestrichen und daher unsichtbar, sodass dieser Schwebeeffekt entstand.

Ein anderer Bühneneffekt brachte mich ebenfalls aus dem Staunen nicht heraus. Es handelte sich um den Schluss der Götterdämmerung in der Wolfgang-Wagner-Inszenierung von 1961. Dieser Ring-Zyklus wurde 1964 zum letzten Mal gegeben und war noch nicht, wie die ein Jahr später erscheinende Neuinszenierung durch Wieland Wagner, völlig abstrahiert und stilisiert. Bei Wolfgang gab es noch die wuchtige Gibichungenhalle, die wie aus wirklichen Felsen erbaut auf der Bühne stand. Zum Schluss des Stückes stürzt die gewaltige, massiv wirkende Felsenhalle lautlos zusammen.

Die vielkritisierte Wieland-Inszenierung der Meistersinger erschien ebenfalls 1964 zum letzten Mal im Spielplan. – Auf der Festwiese zeigte sich nicht mehr das gewohnte brave Bilderbuch-Nürnberg, sondern Turbulenz und Farbenfreudigkeit vereinigten sich zu einem rauschenden Volksfest, heutigem Jahrmarktsrummel ähnlich. Die kitschigen Ensemble der Zünfte sollten demonstrieren, dass im mittelalterlichen Nürnberg nicht nur hehre Kunst erzeugt wurde. Das Ballett lockerte den Aufzug der Zünfte und Meister in lustigen Gruppen als Fechter, Narren und Reiter mit umgeschnallten Papppferdchen auf. Als Höhepunkt des karnevalistischen Treibens erschienen mir die vom Chor gesungenen und gleichzeitig in Samba-Schritten getanzten Zunftchöre.



*Birgit Cullberg*

Der Festspielsommer 1965 brachte ein neues Bacchanal von der schwedischen Choreographin Birgit Cullberg und die Neugestaltung des Ring des Nibelungen durch Wieland Wagner. In Rheingold sollte das Ballett als Nibelungen agieren. Die Aussicht, das Zwergvolk gestalten zu müssen, beglückte uns nicht sonderlich. Zwar sahen wir ein, dass die Nibelungen dramaturgisch wichtig sind und ihr Erscheinen effektiv ist. Trotzdem fand sich kein Tänzer zur Zwergen-Darstellung prädestiniert. Dank der exakten Regie-Konzeption gingen die Proben rasch vonstatten. Durch die nur gebückt und kriechend auszuführenden Bewegungen strengte das Nibelungendasein sehr an. Viel Spaß machte uns die Stelle, wo wir wild kreischend auseinander zu stieben hatten. Allerdings erwiesen sich unsere Kehlen als nicht kräftig genug und wir bekamen Chorverstärkung – in der Kulisse versteckt – um diesen Schrei zu unterstützen. Die Hauptaufgabe der Zwerge bestand darin, riesige Goldklumpen zu transportieren, die zum Glück aus Pappmaché hergestellt waren, sodass wir die Barren mühelos schleppen konnten. Ein besonderes Hemmnis bei unseren Aktionen bildeten die grauenerweckenden Gesichtsmasken, durch die man, da mit Haaren und Schnurrhaaren bedeckt, nicht

allzu gut sehen konnte. Große Schwierigkeiten bereiteten uns die bodenlangen Perücken: ständig traten wir uns selbst oder gegenseitig drauf. Leider fiel bei der Premiere unser erster Auftritt, wobei sich das Zwergvolk angstgequält, kriechend über die Bühne schleppt und dabei dumpfe, stöhnende Laute ausstößt, aus: bei dem schnellen Dekorationswechsel verding sich ein Hänger und konnte nicht rechtzeitig in die vorgesehene Lage gebracht werden, sodass sich der Vorhang viel zu spät öffnete und unsere Musik längst vorüber war. – Man muss sich vorstellen, dass die Kulissenwände und Hänger bis zu zwei Tonnen wiegen und sagenhafte Ausmaße annehmen. Kein Opernhaus der Welt könnte sich aus Platzmangel solche Dekorationen leisten.

Da das Bayreuther Festspielhaus in erster Linie für die Realisation des Rings gebaut wurde, bereiten diese Super-Dekorationen normalerweise keine Schwierigkeiten und technische Pannen passieren selten.

Während einer Rheingold-Vorstellung, in der Szene, in der sich der böse Alberich als Kröte verwandelt, lenkte ein anderes Tier einen Moment die Blicke auf sich: eine Fledermaus – viele nisten im alten Festspielgemäuer – flatterte respektlos über die Bühne.

Die Tannhäuser-Pilgerszenen ließen sich in diesem wie auch in den folgenden Jahren leicht rekonstruieren, da die einzelnen Gruppen fotografisch festgehalten sind, sodass die Stellungen nach den Vorlagen mühelos kopiert werden können.

Wieland Wagner hatte bereits bei seinem Kopenhagener Tannhäuser mit Birgit Cullberg zusammen gearbeitet. So hofften wir, das neue Bacchanal schnell 'intus' zu bekommen. Weit gefehlt! –Frau Cullberg, eine zarte feingliedrige Dame mit leiser Stimme schien die Musik zum ersten Mal zu vernehmen. Das Einteilen der Anfangsposen, wo das Ballett paarweise verschlungen zunächst regungslos am Boden verharret, dauerte drei Tage. Es ging und ging nichts vorwärts. Die Gruppe begann sich zu langweilen. Die Choreographin lag meist in einer Saalecke am Boden und probierte irgendwelche Posen aus. Das Ensemble, gewöhnt, dauernd auf der Lauer zu liegen um neue Schritte auf zu nehmen, verlor die Spannung, rauchte, übte klassische Pirouetten, unterhielt sich. Wenn Frau Cullberg gelegentlich mit leiser Stimme um Ruhe bat, erzielte sich natürlich keinerlei Wirkung. So wurde eine Assistentin herbeigeholt, die die Choreographin unterstützen sollte. Diese Dame hatte keine Erfahrung im Umgang mit einer Meute von 50 Tänzern. Es entstanden Spannungen und die Arbeit schleppte sich mühsam und fast lustlos dahin. Am Tag vor der Premiere wurden die Schlusstakte einstudiert!

Im Gegensatz zu Gertruds Wagner Bacchanal, das aus reinen Gruppenarrangements bestand, hatte Birgit Cullberg in ihre Choreographie zwei Solopaare eingeflochten. Das lange Adagio, bei Frau Wagner gestrichen, wurde von einem Solo-Paar ausgeführt, das jedoch nicht über lange Passagen hinweg diese Riesenbühne und den gewaltigen Orchesterklang erfüllen konnte. Das neue Bacchanal erschien so weniger einheitlich als Frau Wagners Schöpfung vom Vorjahr. Sie hatte noch – ganz minimal – auf Richard Wagners Text Bezug genommen, z.B. bei den Sirenenstellen, während Frau Cullberg rein abstrakt gestaltete. („Es ist heute völlig unmöglich, dass die Tänzer wie zu Wagners Zeiten zwischen Venus und Tannhäuser den Text illustrieren.“)

1966 war ein reines Reprisen-Jahr. Keine Neuinszenierung, keine Änderungen an den Wiederaufnahmen, kein neues Bacchanal. Wieland Wagner befand sich schon im Krankenhaus. Die Rekonstruktion aller Aufführungen oblag den Assistenten. Hier und da machte sich die Abwesenheit des Meisters bemerkbar: in kleinen Schwankungen der so exakt konzipierten Regie.

Zu Beginn des Festspielsommers – bei einer Orchesterprobe zur Walküre – vernahm man im Zuschauerraum ein leises Piepsen. Zunächst achtete niemand auf die Laute. Das feine Gehör der Musiker empfand jedoch auf die Dauer das Gequietsche als störend. So forschte man nach der Ursache der unwagnerischen Töne. Siehe da: in der Königsloge, auf dem sogenannten Begumstuhl, lagen zwei winzige Kätzchen! Zwar hatte man in den Gängen des Theaters öfter eine Katze getroffen. Dass sie jedoch die Mutter von „Siegmond“ und „Sieglinde“ – wie die Kleinen fortan genannt wurden – war, ahnte niemand. Um die Proben nicht weiter zu stören zu können, übersiedelte man die Katzenfamilie in den Modellraum, einem großen Atelier voll Bühnenentwürfen. Ein junger Bühnenbildner kümmerte sich um das Katzenglück. An Siegmund und Sieglinde's Kinderstube hing ein großes Schild mit roter Schrift: ‚Eintritt verboten!‘ trotzdem besuchten wir manchmal die Kleinen und verwöhnten sie mit Milch. Die Katzenmutter erlaubte großzügig, dass wir ihre Kinder streichelten und mit ihnen spielten. Nach zwei Monaten, gegen Ende der Festspielzeit, traf man die Kleinen schon im Kantinengarten.

Anja Silja nahm sie auf den Schoß und bedauerte, schon eine Katze zu besitzen, sonst hätte sie die beiden adoptiert.

Kurz vor meiner Abreise kam mir zu Ohren, dass man Siegmund und Sieglinde ins Tierasyl bringen wolle, da sich keine Pflegeeltern finden ließen. Ich hoffte, dass den beiden, dem weißen Katerchen mit den lustigen schwarzen Flecken und dem graugetigerten Kätzchen das Schicksal gnädig sei und ich ihnen im nächsten Sommer wieder begegne.

1967. Sie sind noch da: mit drei kleinen ‚Wälsungen‘ traf ich Katze Sieglinde eines Abends in Kantinennähe, wo ihre Fressnäpfe stehen. Auch der weiße Kater ließ sich kurz blicken. Vorsichtig sah ich ihn durch das dem Festspielhaus gegenüber liegende Kornfeld streifen. Da auf dem grünen Hügel ständig Trubel

herrscht, sind die Tiere ziemlich scheu und kommen meist nur zu nächtlichen Spaziergängen aus ihren Verstecken hervor. Ebenso nachts sah ich einen Hasen das Theater umkreisen. Ständig unterbrach er seine Sprünge, setzte sich hin und lauschte. Es war drollig, ihn zu beobachten. Wenig später begegnete ich auf dem Theaterparkplatz einem Igel, der sich den gefährlichen Spaß erlaubte, unter den Autos Verstecken zu spielen. Mühevoll gelang es mir, ihn vom Parkplatz weg in eine sichere Wiese zu treiben.

Ruhig und kurz verliefen diesjährigen Ballettproben. Alles wie seit drei Jahren gehabt (wieder in Cullbergs Choreographie), die Pilgerzüge und die Nibelungen. – Die Kritiker fanden, dass z.B. „die Pilgerzüge eine Spur ihrer Ereignishaftigkeit verloren hätten“ und dass „ihre franziskanische Entrücktheit dahin“ sei. Sicher lag es daran, dass der letzte Schliff, den Wieland stets gab, fehlte. Ab und zu bekamen wir im Ballettsaal Besuch der einstmals berühmten Kristina Söderbaum, die heute in München ein Foto-Atelier besitzt. Während der Ballettproben fotografierte sie eifrig. Ihre Schwester Ulla Söderbaum, früher eine zauberhafte Tänzerin in der Jooss-Truppe, hatte dieses Jahr in Bayreuth das Amt der Ballett-Assistentin inne.

Birgit Cullberg gestaltete dieses Jahr die Parsifal-Blumenmädchen neu. So war die Freizeit der Jungen bedeutend grösser als die der Mädchen, denn die Choreographin kam wieder – wie bereits vor drei Jahren bei der Neugestaltung des Bacchanals – nur im Schneckentempo mit der Arbeit voran. Die neue Blumenmädchen-Version, erwies sich als katastrophal. Die Kritik fand kaum Worte, das Ausmaß der Unmöglichkeiten zu beschreiben. Frau Cullberg bestückte das choreographische Gebilde mit Jazz-Elementen, klassischen Ballettschritten und primitivem Ringelreihen. Die Tänzerinnen traten zudem schlagartig auf, wie in einer Operette. Wie eine Herde Elefanten plumpsten und bumsten die Blumengleichen auf der Szene; keine Spur mehr von langsamem Erblühen, Sich-Öffnen wie in den Schöpfungen von Gertrud Wagner.

Petrus hatte es im Sommer 1967 gut gemeint: jede freie Minute verbrachten wir im theaternahen Luft- und Sonnenbad. Das gesamte Ballett konnte nach kurzer Zeit eine herrliche Festspielbräune vorweisen. Aber schon mahnt ein Blick aus dem Garderobenfenster an die bevorstehende Abreise: das dem Theater gegenüberliegende Weizenfeld ist abgeerntet. Der Sommer und die Festspiele neigen sich dem Ende zu.

Einsam schleicht Siegmund, der Kater, über das Stoppelfeld und hält Ausschau nach einer fetten Feldmaus. Auf der Bühne verkündet Wolfram: „Schon fällt das Laub, die Heimkehr steht bevor!“



*Meistersinger Festwiese 1963*