

# Götterdämmerung

Richard Wagner



DEUTSCHE OPER BERLIN

# Götterdämmerung

**Richard Wagner [1813–1883]**

Dritter Tag des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN

Uraufführung am 17. August 1876 in Bayreuth

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 17. Oktober 2021



Ernst Gräner: Zur Eröffnung des Berliner Pergamonmuseums, 1930

Im silbernen Äther  
Was singen die Leuchten,  
So urfern von zitternder Sehnsucht erschaut?  
Kein Stern hilft den schwankend  
Vom Schicksal Gescheuchten,  
Sie singen ein Lied nur: „Steht fest und vertraut!

Steht fest wie die Sterne,  
Vertraut eurem Kerne,  
Seid ruhig dem innersten Wesen getreu!  
In wirbelnden Flammen  
Rafft zäh euch zusammen,  
So bannt ihr das Schicksal – und alles wird neu.

Das Schicksal von oben,  
In euch will's erproben  
Die göttliche Kraft, die sich glühend bewährt.  
Wer gibt sie verloren?  
Zieht kühn zu den Toren  
Der Tat, ob die Zeit auch mit Schrecken sich jährt!

In Wunden und Schwären  
Muß leidend gebären  
Die Mutter, die Erde, den Siegfried des Lichts.  
Zu Staub die Verräter!  
Heil hilfreichem Täter!“  
So singen im Äther  
Die ewigen Sterne des Weltengedichts.

Karl Henckell (1854–1929)

# Handlung

## Vorspiel

Die drei Nornen, Töchter der Urmutter Erda, spinnen am Seil des Schicksals und singen von Vergangenheit und Zukunft: Für seinen Gesetzes-Speer brach Wotan einst einen Ast von der Weltesche, die daraufhin verdorrte. Nun hat er sie fällen und in Scheite um die Götterburg schichten lassen, in der er mit dem zerbrochenen Speer sitzt und das Ende der Götter erwartet. Am Walkürenfelsen reißt das Seil der Nornen, und so wird ihrem ewigen Wissen ein jähes Ende gesetzt.

Als die Nornen verschwinden, erwacht Brünnhilde neben Siegfried. Zu seinem Schutz gibt sie ihm alles, was sie als Walküre besaß, küsst ihn wach und schickt ihn zu neuen Heldentaten in die Welt hinaus. Als Zeichen seiner Liebe überlässt Siegfried ihr den Ring des Nibelungen.

## 1. Aufzug

Um diesen zurückzugewinnen, hat Alberich einen Sohn gezeugt. Am Hofe der Gibichungen wuchs Hagen freudlos neben seinen Halbgeschwistern Gunther und Gutrune auf. Zu ihrer Schmach sind beide unvermählt geblieben. Hagen rät Gunther zur Stärkung seines Ruhms, die im Feuerkreis schlafende Brünnhilde für sich zu gewinnen. Zuvor müsse Gutrune Siegfried einen Zaubertrank einflößen, durch den er sie begehren und Brünnhilde vergessen werde.

Als vom Ufer des Rheins Siegfrieds Horn erklingt, ruft Hagen den Helden herbei. Gunther heißt ihn willkommen, Gutrune reicht ihm den Zaubertrank. Siegfried trinkt und ist augenblicklich bereit, mit Hilfe des Tarnhelms Brünnhildes Feuer zu durchschreiten und sie für Gunther zu freien, sollte er dafür Gutrunes Hand bekommen. Auf diesen Bund trinken Gunther und Siegfried Blutsbrüderschaft und schwören sich ewige Treue, bevor sie zum Walkürenfelsen aufbrechen. Hagen bleibt zurück und bewacht die Halle, sich der Weltherrschaft durch den Ring gewiss.

Auf dem Walkürenfelsen wird derweil Brünnhilde von ihrer Schwester Waltraute aufgesucht. Sie berichtet vom desolaten Zustand der Götter und mahnt Brünnhilde zur Rückgabe des Rings an die Rheintöchter. Nur so könne dessen Fluch getilgt

sowie Gott und die Welt erlöst werden. Brünnhilde jagt dennoch die Bittende fort, denn von Siegfrieds Liebespfand werde sie sich niemals trennen.

Siegfrieds Horn ertönt. Zu Brünnhildes Entsetzen durchdringt nun aber ein Fremder das Feuer und befiehlt ihr zu folgen. Sie wehrt sich, doch in Gunthers Gestalt gelingt es Siegfried, Brünnhilde den Ring zu entreißen. Seinem Blutsbruder die Treue während lässt der selbstentfremdete Held schließlich sein Schwert bezeugen, dass es Gunther ist, der sich mit seiner Frau bettet.

## 2. Aufzug

Von Hass und Gier zerfressen verlangt Alberich die Treue seines Sohnes, der ihm den Ring zurückgewinnen soll. Schlafend entzieht sich Hagen den Forderungen seines Vaters.

Zurück vom Walkürenfelsen berichtet Siegfried Hagen von der erfolgreichen Täuschung und zerstreut Gutrunes Sorge über die Bezwingung Brünnhildes.

Hagen ruft alle Gibichsmannen zur Hochzeit zusammen, die Gunther und seine Braut feierlich empfangen. Entsetzt erkennt Brünnhilde Siegfried als Bräutigam an Gutrunes Seite. Als sie den Ring an seinem Finger sieht, wirft sie ihm zunächst Diebstahl vor und gibt dann zu aller Entrüstung kund, dass sie mit Siegfried vermählt sei. Um ihre Anklage des Betrugs zu widerlegen, schwört Siegfried an der Spitze des Speeres, die ihm Hagen zum Eid bietet. Wütend wirft ihm Brünnhilde Meineid vor. Um die aufgebrachte Menge zu beschwichtigen, spielt nun Siegfried ihre Wut als Weiberlaune herunter und lädt alle zum Hochzeitsfest ein. Brünnhilde bleibt fassungslos zurück.

Als Hagen sich ihr als Rächer anbietet, verrät sie ihm, dass Siegfried allein am Rücken verletzbar sei. Hagen stachelt nun auch den in Schande gefallenen Gunther zur Rache auf und erzählt ihm, welche ungeheure Macht dem Träger des Rings zukomme. In der Morgendämmerung rufen die Hörner zur Jagd. Bei dieser will Hagen den Helden hinterrücks mit dem Speer fällen und die Tat einem Eber anlasten. Brünnhilde und Gunther stimmen Siegfrieds Tod zu.

## 3. Aufzug

Siegfried sucht vergeblich das von ihm verfolgte Wild, als er plötzlich auf die verführerischen Rheintöchter trifft. Sie sagen ihm den Tod voraus, sollte er ihnen den Ring nicht übergeben. Trotzig behält der furchtlose Held den verfluchten Reif lieber für sich. Die Rheintöchter verhöhnen ihn und lassen ihn allein zurück.

Verwundert findet die Jagdgesellschaft Siegfried beutelos. Hagen ruft zur Rast und fordert Siegfried auf, von seinen Heldentaten zu erzählen. Als er ihm einen Trank reicht, der Siegfried die Erinnerung zurückgibt, kommt er schließlich auf die schlafende Brünnhilde zu sprechen, die er einst küssend erweckte. Hagen

nutzt die Gelegenheit, um dem Meineidigen vor aller Augen mit dem Speer in den Rücken zu fallen. Sprachlos bezeugen Gunther und die Mannen, wie der Sterbende seinen letzten Gruß an die geliebte Braut richtet. Trotz ihrer bodenlosen Trauer ergötzt sich Hagen am Tod des Helden.

Gutrune erwacht mit düsterer Ahnung und bangt um ihres Gatten Rückkehr. Als Hagen ihr Siegfrieds Leichnam bringt, erkennt sie, dass sie benutzt und hintergangen wurde. Hagen beruft sich auf das Beuterecht, fordert den Ring als Lohn für seine Rache an dem Meineidigen und erschlägt Gunther, als dieser sich ihm widersetzt.

Brünnhildes Erscheinen lässt alle erstarren. Sie lässt einen Scheiterhaufen für ihren rechtmäßigen Gatten errichten und klagt die Götter ob ihrer ewiger Schuld an. Dann nimmt sie den Ring, zündet das Feuer, besteigt ihr Ross und stürzt sich mit ihm in die Flammen, die hochschlagen und Walhall in Brand setzen. Schließlich tritt der Rhein über die Ufer und führt zu Hagens Verzweiflung den goldenen Reif an die Rheintöchter zurück. Aus der zertrümmerten Welt steigt erneut Hoffnung auf Liebe.

Abisag Tüllmann: „Liebe – Freiheit – Kampf – Sozialismus – Ulrike“, 1977



**Nicht Gut, nicht Gold,  
noch göttliche Pracht,  
nicht Haus, nicht Hof,  
noch herrischer Prunk.  
Nicht trüber Verträge  
trüglicher Bund,  
nicht heuchelnder Sitte  
hartes Gesetz:**

**Selig in Lust und Leid  
Lässt – die Liebe nur sein.**

Richard Wagner

[in GÖTTERDÄMMERUNG unvertonete, aber im Textbuch gedruckte Strophe  
von Brünnhildes Schlussgesang]



Abisag Tüllmann: Bauschutt hinter dem Fenster eines Abrisshauses im Frankfurter Westend, 1967

Auf unserer Zeit liegt das grausame Verhängnis, die gesellschaftlichen Gegensätze immer schärfer zuzuspitzen, den Abgrund zwischen reich und arm, zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig immer breiter und tiefer zu machen. Schon einen Blick in diesen Abgrund tut, wer die Pariser Kommunewirtschaft von 1871 betrachtet. Seht immerhin hinunter, ihr, die ihr zu sehen, zu fühlen und zu denken wagt. Aus der finstern Tiefe starrt euch das rote Drachenhaupt der sozialen Frage entgegen, nicht wahr? Ihr kehrt euch schauernd ab, und eure zagende Seele überfröstelt die Angst, daß eines Tages der Drache dem Abgrund entsteigen, und Ströme von Wut und Glut und Blut über die Erde hinhauchen könnte. Ja, euch und alle nicht Gedankenlosen schauert die Ahnung an vom Kommen der großen Wehestunde, wann die empörte Arbeit, eine rachewütige Kriemhild, dem grimmen Hagen Kapital den Goldhelm mitsamt dem Haupte herunterschlagen und die soziale Götterdämmerung alle ihre Schrecken loslassen wird ...

Johannes Scherr: *Größenwahn*, 1876

Natürlich kein Zweifel, daß unser Planet einmal in Stücke fährt und in die Sonne fliegt oder so etwas. Und unser Sonnensystem geht eben auch einmal in Trümmer. Dem Weltall sehr gleichgültig, denn es entstehen immer neue. Götterdämmerung ist immer. Der Geist steht aus der Verglühung des Zeitlichen nie auf oder immer. Es gibt jetzt Wesen, die es erringen, *jetzt* über der Zeit zu leben, oder es gibt keine. Gibt es jetzt solche, jetzt ist immer, es werden immer solche Jetzt sein, wo zeitliche, empfindende, denkende Wesen sich erheben in das, was nie und immer, nirgends und überall ist. Ist es so, so ist es um keinen Untergang schade. Fragt man: was wird aus dem ganzen Schatze von Erfahrung, Wissen, Bildung, den das Geschlecht auf unserm Planeten mit unnennbaren Mühen, in furchtbaren, ungezählte Jahrtausende langen Kämpfen gesammelt hat? Geht er mit dem Planeten verloren oder ist ein Weg denkbar, daß er erhalten, anderswo aufgefaßt, dort weiter entwickelt ein Glied bildete in einer unendlichen Kette geistiger Erwerbungen aller denkbaren menschenähnlichen Wesen auf allen bewohnbaren Weltkörpern? Die Antwort ist leicht: verloren geht er, undenkbar ist solch ein Band, solch ein Weg. Das scheint trostlos. Ist's aber gar nicht. Alle ansteigende Bildungsarbeit aller Geschlechter erreicht ja nie das Ziel. Gibt es kein Vollglück auf jedem Punkte mitten in der ewig ansteigenden Bahn, so gibt es überhaupt keines. Jeder Augenblick der Freude, der wahren Freude, also vor allem der Freude im reinen Schauen, Forschen und im reinen Wirken ist aber doch Sein im Ewigen an sich, greift also aus der Kette heraus, unabhängig von ihren Bedingungen, eins mit sich, frei. Jene Schätze haben ihren Wert in sich selbst gehabt. Was Wert in sich hat, das beglückt, beseligt. Jeder Mensch, der sich in die Welt des in sich Wertvollen erhebt, ist in jeder Minute, in der es geschieht, mitten in der Zeit ewig. Wie viele Menschen, wie lange Zeit Menschen so des Ewigen teilhaftig werden, verändert daran gar nichts. Sind auf andern Weltkörpern menschenähnliche Wesen, sie mögen sorgen, daß sie ebenso ins Unzeitliche sich erheben.





Anon.: Gesichtsloser Löwe und Säule an der Kathedrale von Bergamo, um 1910

Wenn Wagner bald den christlich-germanischen Mythos, bald Schiffahrer-Legenden, bald buddhaistische, bald heidnisch-deutsche Mythen nimmt, bald protestantisches Bürgerthum, so ist deutlich, daß er über der *religiösen* Bedeutung dieser Mythen *frei* steht und dies auch von seinem Zuhörer verlangt; so wie die griechischen Dramatiker darüber frei standen, und schon Homer. Auch Äschylus wechselte nach Belieben seine Vorstellungen, selbst von Zeus. *Fromm* ist ein Dichter niemals. Es giebt keinen Cultus, keine Furcht, Angst und Schmeichelei vor den Göttern, man *glaubt nicht an sie*. Der Grieche, der im Bühnenhelden in abergläubischer Weise den Gott sah, war nicht der Zuschauer, den Äschylus wollte. Die Religiosität der Götzen und Fetische muß vorüber sein, wenn Jemand so frei in Vorgängen denken soll, als Dichter. Wagner fand einen ungeheuren Zeitpunkt vor, wo alle Religion aller *früheren Zeiten in ihrer dogmatischen Götzen- und Fetischwirkung wankt*: er ist der tragische Dichter am Schluß aller Religion, der „Götterdämmerung“. So hat er die ganze Geschichte sich dienstbar gemacht, er nimmt die Historie als sein Denkbereich in Anspruch: so ungemein ist sein Schaffen, daß er durch alles Gewordene nicht erdrückt wird, sondern nur in ihm sich auszusprechen vermag. – In welchem Lichte sieht er nun alles *Gewordene* und Vergangene? – Die wunderbare Bedeutung des *Todes* ist hier voranzustellen: der Tod ist das *Gericht*, aber das frei gewählte, das ersehnte Gericht, voll schauerlichen Liebreizes, als ob es mehr sei als eine Pforte zum Nichts. Der Tod ist das Siegel auf jede große Leidenschaft und Heldenschaft, ohne ihn ist das Dasein Nichts werth. Für ihn reif sein ist das Höchste, was erreicht werden kann, aber auch das Schwierigste und durch heroisches Kämpfen und Leiden Erworbene. Jeder solche Tod ist ein Evangelium der *Liebe*, und die ganze Musik ist eine Art Metaphysik der Liebe; sie ist ein Streben und Wollen in einem Reich, welches dem gewöhnlichen Blick wie das Reich des Nichtwollens erscheint, ein sich Baden im Meere der Vergessenheit, ein rührendes Schattenspiel vergangener Leidenschaft.

Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878





F. Albert Schwartz: Schadows Skulptur von 1791 auf der alten Herkulesbrücke in Berlin, um 1875

Für viele denkende Künstler zählen die Figuren des Mythos bereits zu den toten Symbolen; und die materialistische, hellasfeindliche Tendenz moderner Erziehung ist scharf am Werke, um die noch halbwegs Lebendigen sicher zu ertöten. Wenn erst die Frage aufkommen kann, wie sie wirklich gestellt wird, was für die Erziehung wichtiger ist, Griechisch oder Rudern, dann ist die Götterdämmerung nicht mehr fern. Und bricht sie herein, so wird damit wiederum eine Quelle der Emotionen verschüttet, für die wir einen Ersatz mit allen Wünschelruten der Kunstwelt nicht entdecken werden.

Alexander Moszkowski: *Entthronte Gottheiten*, 1921

Mit diesen Vorstellungen kehrt die mythische Gestaltungskraft der faustischen Seele zum Ausgang zurück. Gerade damals, als zu Beginn der Gotik die ersten mechanischen Uhren konstruiert wurden, Symbole eines historischen Weltgefühls, entstand der Mythos von Ragnarök, dem Weltende, der Götterdämmerung. Mag diese Vorstellung, wie wir sie in der Völuspa und in christlicher Fassung im Muspilli besitzen, wie alle vermeintlich urgermanischen Mythen nicht ohne das Vorbild antiker und vor allem christlich-apokalyptischer Motive entstanden sein, sie ist in dieser Gestalt Ausdruck und Symbol der faustischen und keiner andren Seele. Die olympische Götterwelt ist geschichtslos. Sie kennt kein Werden, keine Epoche, kein Ziel. Faustisch aber ist der leidenschaftliche Zug in die Ferne. Die Kraft, der Wille hat ein Ziel, und wo es ein Ziel gibt, gibt es für den forschenden Blick auch ein Ende. Was die Perspektive der großen Ölmalerei durch den Konvergenzpunkt, was der Barockpark durch den Point de vue, was die Analysis durch das Restglied der unendlichen Reihen zum Ausdruck brachte, den Abschluß einer gewollten Richtung, tritt hier in begrifflicher Form hervor. Der Faust des zweiten Teils der Tragödie stirbt, weil er sein Ziel *erreicht* hat. Das *Weltende als Vollendung einer innerlich notwendigen Entwicklung* – das ist die Götterdämmerung; das bedeutet also, als letzte, als irreligiöse Fassung des Mythos, die Lehre von der Entropie.





Erich Andres: Menschenmasse auf dem Petersplatz, um 1960

## Nihilistische Götterdämmerung

Nichts hasse ich mehr als die öde Glaubenslosigkeit, diese Götterdämmerung unsres Jahrhunderts. Aber ein andres ist es: glauben, weil die Menge glaubt, und die Gebräuche mitmachen, weil sie hergebracht sind, ohne den Sinn, der sie eingesetzt hat, mehr zu fühlen; ein anderes: glauben, weil man die Gewißheit eines göttlichen Seins im Innersten spürt. Denn Gottes Geist ist nicht an irgendeinem Punkt in Erdferne über uns, er geht mitten durch die Welt, in jeder edlen Tat und jeder überirdischen Schönheit ist er uns nahe.

Isolde Kurz: *Vanadis*, 1931

# „Zurück vom Ring!“: Das Dämmern der Götter

Alexander Meier-Dörzenbach

## I. Anfang und Ende

Als Richard Wagner im November 1874 die Komposition von GÖTTERDÄMMERUNG in Bayreuth abschloss, haben Johann Strauß und seine Librettisten gerade DIE FLEDERMAUS erfolgreich in Wien herausgebracht. Dort hat Rosalinde in ihrem Schlussgesang das Spiel durchschaut und Wissen erreicht: „Champagner hat's verschuldet, tralalalalalala“. Diesem Getränk, dem „König aller Weine“ lässt sich menschliches Treuevergessen und späte Sühne zuschreiben: „Doch gab er uns auch Wahrheit / Und zeigt' in voller Klarheit / Mir meines Gatten Treue / Und führte ihn zu Reue.“ Alles noch zur rechten Zeit – „die Majestät wird anerkannt“, und der Rausch der Verwirrung und Verwechslung, des Spiels und des Betrugs lässt sich mit einem Glas Schaumwein ins weltaffirmative Leben fortsprudeln. Richard Wagner wurde im Uraufführungsjahr von DER RING DES NIBELUNGEN mit der patentierten und preisgekrönten Sektmarke „Rheingold“ 1876 geehrt und vielleicht summt ja im nächsten Pausengespräch das Publikum die prickelnde Utopie, die allerdings nicht vom Bayreuther Meister, sondern vom Wiener Walzerkönig stammt:

*Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein  
Wollen alle wir sein,  
Stimmt mit mir ein!  
Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein,  
laßt das traute ,du' uns schenken,  
für die Ewigkeit,  
immer so, wie heut'  
wenn wir morgen noch dran denken!*

Dem Vergessen sowie dem Erinnern werden in der GÖTTERDÄMMERUNG besondere Rollen zuteil. Als Siegfried im ersten Aufzug auf Hagens Rat einen „würzigen Trank“ von Gutrune gereicht bekommt, soll dieser ebenfalls dafür Sorge tragen, dass der Held alle bisher ihm begegneten Frauen vergisst und in Liebe zu Gibichs Tochter entbrennt. Doch es ist nicht nur eine Intrige, die nun ihren Lauf nimmt, sondern ein viel größerer Abgesang auf die Oper, auf die Welt

und auf den göttlichen Mythos, der mit Wotans Credo „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt; / das Spiel drum kann ich nicht sparen!“ dem Gesamtkunst sein Motto einschreibt. Der Vergessenheitstrank ist ein requisitisches Zeichen und verdeutlicht lediglich ein Bewusstsein ebenso wie der Liebestrank in TRISTAN UND ISOLDE. Das fatale Gebräu ist tatsächlich ein Instrument der Dialektik: Siegfried, „der freieste Held“ wird damit frei von Erinnerungen, frei von Bindungen, frei von Verpflichtungen. Siegfried, Enkel des Göttervaters Wotan, wird damit endgültig zum Menschen. Er, der Wotans Gesetzssystem aus den Verstrickungen von Schuld, aus dem Unheil erlösen sollte, führt es stattdessen damit in den Untergang hinein. Der Zaubersrank lässt etwas an die Oberfläche hervortreten, was vorhanden ist – er verändert aber nicht die Persönlichkeit. Durch seine Unmittelbarkeit und seinen bedingungslosen Gegenwartsbezug ist Siegfried prädestiniert, die Verstrickungen der Verträge und göttlichen Gesetze zu lösen – aber es ist genau seine Unfähigkeit der erinnernden Reflexion, die das Verderben herbeizieht und Hagens intrigantes Spiel mit Wissen überhaupt erst ermöglicht. Siegfrieds Trank „im Feuerstrom der Reben“ führt anfangs zum Vergessen und im dritten Aufzug in Hagens Dosierung dann zur Erinnerung, die Siegfrieds Tod zur Folge hat. Systemisch rächt Hagen mit dem Speerstoß so den Meineid, den er selbst in Szene zu setzen wusste. Wenn Brünnhilde nun im Opfertod ihrem Gatten folgt, ist das auch in der komplexen Musik motivisch kaum noch zu durchdringende System zerstört und erlösende Liebe klingt amorph durch die letzten Takte, die für unser Kollektiv in der heutigen Wirklichkeit erst noch Form finden muss.

## II. Liebestod und Lebensleib

„Ein düst'rer Tag dämmert den Göttern“ – prophezeit Erda dem Göttervater bereits in DAS RHEINGOLD und weist ihn an: „dir rat' ich, meide den Ring!“ Und so lässt Wotan das fluchbeladene Schmuckstück fahren und zieht zusammen mit den Göttern in die von Riesen neu erbaute Burg Walhall ein; von Loge spöttisch kommentiert: „Ihrem Ende eilen sie zu, / die so stark im Bestehen sich wännen.“ Die Götterdämmerung hat also schon im Vorabend begonnen, nur haben die Götter noch nicht die Zeichen ihres eigenen Untergangs zu lesen gelernt.

Richard Wagner erläutert August Röckel in einem Brief 1854 Änderungen an Erdas Warnung im RHEINGOLD-Text: „Statt der Worte: ‚ein düsterer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet dein edles Geschlecht, läßt du den Reif nicht los!‘ lasse ich jetzt Erda nur sagen: ‚Alles was ist – endet: ein düsterer Tag dämmert den Göttern: Dir rat' ich, meide den Ring!‘ – Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Liebelosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erleicht.“ Die Bedeutung von Liebe wird hier in Beziehung zur Macht von Endlichkeit gesetzt – ein Geflecht, das sich bis in die GÖTTERDÄMMERUNG hinein verdichtet. Erda fungiert an dieser Stelle gleich dem antiken Orakel, denn ihre Warnung ist zugleich Prophezeiung, die sich durch das Kundtun erfüllt. Wotans anfängliche Furcht vor dem Ende schlägt in WALKÜRE um und findet dann mit seinem „großen Gedanken“ die dialektische Entsprechung in der Furchtlosigkeit

des Titelhelden in SIEGFRIED. Allerdings ist es diese Furchtlosigkeit, die das Unheil bringt. Siegfried könnte Anfang des dritten GÖTTERDÄMMERUNG-Aufzugs den Rheintöchtern den Ring zurückgeben und tut dies auch fast – bis diese ihm drohen, und er meint, seine Furchtlosigkeit mit Wort und Geste unter Beweis stellen zu müssen:

*Der Welt Erbe gewänne mir ein Ring:  
für der Minne Gunst miss' ich ihn gern;  
ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.  
Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:  
fasste er nicht eines Fingers Wert,  
den Reif entringt ihr mir nicht!  
Denn Leben und Leib,  
seht: – so – werf' ich sie weit von mir!*

Im dialektischen Denken ermöglicht Siegfrieds Furchtlosigkeit bezüglich seines Lebens die Liebe, da in Wagners verbrieftem System ja gilt: „Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Liebelosigkeit“ und damit bedeutet die Furchtlosigkeit vor dem Ende ein Quell der Liebe. Doch diese Kenntnis bleibt bis zu Brünnhildes Finalszene verborgen, so „dass wissend würde ein Weib!“

In Wagners Prosaentwurf von 1848 ist Wotan eingangs nicht Erda begegnet, sondern es sind die „drei Schicksalsfrauen (Nornen), die ihn vor dem Untergange der Götter selbst warnen“. Die Nornen erscheinen schlussendlich erst zu Beginn des letzten Teils der Tetralogie, auch wenn Wagner bereits im Sommer 1850 eine musikalische Skizze zu dieser dann 20 Jahre später ausgeführten Szene anlegte. Die Dritte Norn prophezeit im Vorspiel von GÖTTERDÄMMERUNG „der ewigen Götter Ende / dämmert ewig da auf“, während die Zweite Norn rätselt: „Dämmert der Tag? / Oder leuchtet die Lohe?“ und die Erste Norn als erstes fragt: „Welch Licht leuchtet dort?“ Sonnenaufgang oder feuriger Untergang? Naturlicht oder Kulturbrand? Erleuchtung oder Verblendung? Wer kann das überhaupt noch unterscheiden? Die einstige Klarheit der Schicksalswesen ist verschwunden, wie die Erste Norn kundtut: „Getrübt trügt sich mein Blick; / nicht hell eracht' ich das heilig Alte, / da Loge einst entbrannte in lichter Brunst. / Weißt du, was aus ihm ward?“ Brünnhilde nimmt das Frageraster in ihrem Schlussgesang wieder auf: „Wißt ihr, wie das ward?“ und wird – auch sie eine Tochter Erdas – wie eine vierte Norn die Frage nach Loge beantworten, wenn sie sich zusammen mit Siegfried im feurigen Liebestod auslöscht, genau damit das System von göttlicher Schuld und Fluch befreit und einer klingenden Ahnung von liebender Hoffnung Raum verschafft. Weder Siegfried noch Brünnhilde fürchten das Ende und ermöglichen im Ideen-System so die Liebe, die Alberich ja in der ersten Szene des Vorabends verflucht hat.

Die Entstehungsgeschichte des titelgebenden, vermalediten Rings wird als eine Art Sündenfall des Nibelungen Alberich in DAS RHEINGOLD erzählt. In GÖTTERDÄMMERUNG erfahren wir nun vom originären Sündenfall des Gottes Wotan. Die Nornen versuchen vergeblich, den Erzählfaden zu spinnen und spannen; sie finden jedoch keinen festzuknüpfenden Halt mehr, und Siegfried erzählt

sogar prahlend den Rheintöchtern: „Mein Schwert zerschwang einen Speer: / des Urgesetzes ewiges Seil, / flochten sie wilde Flüche hinein, / Nothung zerhaut es den Nornen!“ Dieser freie, natürliche Siegfried ist jenseits von Gesetzen und Verträgen in der Wildnis aufgewachsen; sein Schwert ist symbolisches Gegenstück zu Wotans Speer. Doch er verstrickt sich tiefer in die Welt, und der „freieste Held“ wird tatsächlich zu einer manipulierten Spielfigur in Hagens Intrige, mit der Alberichs Fluch erfüllt wird. Wir erfahren von den Nornen, dass Wotans Speer durch einen Gewaltakt entstanden ist: Der kühne Gott hat von der Quelle der Weisheit am Fuß der Weltesche trinken wollen, einen Ast abgebrochen und sich daraus den Speer geschnitzt, der mit Gesetzen eingeritzt fortan seine Macht demonstriert. Wotan hat dafür ein Auge eingebüßt, doch gleicht dieses leibliche Opfer keineswegs die gewaltsame Verletzung der Natur aus. Schon dieser ursprünglichste Tauschvertrag – Wotans Auge für der Weltesche Ast – ist gescheitert und niemals naturmythisch legitimiert; der Gott ist in seiner Sicht buchstäblich eingeschränkt. Diese Gewalttat schlägt einen Riss zwischen neu gesetztem Recht und Naturrecht in alles Dasein; ein Sündenfall, der fortan vertuscht, vertraglich verdrängt, verschwiegen und verspielt werden soll und uns in bedrohlicher Aktualität ein Sinnbild unserer eigenen Welt bietet.

Doch zurück zum Anfang der GÖTTERDÄMMERUNG: Die Nornen können den Tag nicht mehr von der Nacht unterscheiden, die wärmende Sonne nicht vom zerstörenden Feuer differenzieren; sie wissen nicht einmal, wo sie das narrative Seil des Schicksals noch festbinden können. Die das Schicksal der Welt weben, knüpfen und vernetzen sollen, verstehen diese Welt nicht mehr. Und dem Publikum wird dieses Chaos überantwortet: Wo liegt die Ur-Sünde? Bei Alberich, der dem Rhein sein liches Gold raubte, um daraus einen Macht sichernden Ring zu schmieden? Oder bei Wotan, der die Weltesche verletzte, um daraus einen Macht sichernden Speer zu schnitzen? Sind diese beiden Kontrahenten tatsächlich über Generationen hinweg Antipoden oder nicht vielmehr Varianten einer Form? Wagner lässt die Erzählung der Ersten Norn von der anfänglichen Weisheitsquelle im arpeggierten Es-Dur ertönen, die auch das feuchte Rheingold im Vorabend klanglich umwoht. Alberich und Wotan werden in ihrer Machtgier gewissermaßen gleichgesetzt, zwei Akteure in einem Spiel, das nicht die eindeutige Härte von Schwarz/Weiß kennt, sondern sich vielmehr farblich im Regenbogen auffächert, über den die Götter am Ende von RHEINGOLD ja in ihren Burgbunker und damit in ihren Untergang ziehen. Alberich verflucht zur Rheingold- und damit Machterlangung die Liebe; Wotan lässt Brünnhilde in DIE WALKÜRE wissen: „Als junger Liebe Lust mir verblich, / verlangte nach Macht mein Mut“. Die Lieblosigkeit von Macht ist für beide der Ausgangspunkt einer Geschichte, mit deren mythischer Erzählung die Machtlosigkeit von Liebe überwunden werden will. Aber der Mythos kann von den Nornen nicht mehr erzählt werden, Wissen ist verloren gegangen und nicht einmal das ursprüngliche Geschehen lässt sich narrativ erneuern – das Seil reißt und das Publikum findet sich – wie Wagner 1873 festhält – in einer „idealen Täuschung“. Das ist die Formel seines Spielprinzips, „die uns [...] in ein Wahrträumen des nie Erlebten einschließt“, wie er konstatiert. In seiner Rede zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses präzisiert Wagner, worum es für ein Publikum geht: um „die ganze Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst“.

Diese drei Begriffe – Wirklichkeit, Täuschung, Kunst – werden zu Grenzsteinen, die mehrfach passiert werden; die Adjektive – ganz, sinnvollst, edel – geben die Richtung an und sind zunächst einmal zu verorten.

### III. Schlussgesang und Textanfänge

In GÖTTERDÄMMERUNG trifft nun der älteste Text auf die neueste Musik im über einem Vierteljahrhundert dauernden Entstehungsprozess des RINGS. Der besonderen Verknüpfung von Text und Musik spürt Wagner schon früh nach, und so schreibt er bereits 1844 an den Berliner Musikkritiker Karl Gaillard: „Ehe ich dann darangehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht.“ Text und Musik bedingen einander in genreübergreifender Imaginations- und Rauschkraft – umso aufregender die ungewöhnlichen Änderungen, die Brünnhildes Schlussgesang und damit der Ausgang der ganzen Saga erfährt.

Brünnhilde war göttlich und ist menschlich geworden – sie durchläuft also einerseits eine „Selbstvernichtung“ und erlebt andererseits die „Freiheit des menschlichen Bewußtseins“, wie Richard Wagner es nennt. Im Entwurf des Revolutionsjahres 1848 will Brünnhilde den toten Helden als „Bürgen ewiger Macht“ geleiten: „Nur eine herrsche: / Allvater! Herrlicher du! / Freue dich des freiesten Helden!“ Wotans Schuld wäre durch den doppelten Opfer- und Sühnetod ausgelöscht; er könnte demnach in Herrlichkeit walten – Wagners damalige politische Haltung durchdringt das Finale. Er glaubt an eine Monarchie mit einem fähigen Souverän; in einer Flugschrift aus dem gleichen Jahr fordert der Komponist „daß der König der erste und allerechteste Republikaner sein sollte“. Der Glaube an den republikanischen König und den schulderlösten Gott, die dann beide gerecht herrschen mögen, speisen sich aus einer Quelle. In Cosima Wagners Tagebuch findet sich der Eintrag, mit dem der Komponist im Frühjahr 1874 noch einmal seinen revolutionären Aufbruch-Impuls von 1848 für sein Bühnenfestspiel bekräftigt: „Nur der Völkerfrühling brachte ununterbrochen schönes Wetter vom März an, und trotz allen Unsinn ist doch der Grund zu Deutschlands Einheit damals gelegt worden. Ich selbst hätte, glaube ich, den Ring nicht konzipiert, ohne diese Bewegung.“ Eine große Revolution hat nicht wirklich stattgefunden, das republikanische Monarchentum blieb eine Wunschillusion und der resignierende sowie doch agierende Gott kann nur durch Tod seine Schuld sühnen und wird daher systemisch abgeschafft.

Die Variante von 1851 zeigt nun einen von Göttern sich befreienden, der ihnen die Vernichtung bringt: „erleuchtet in Wonne vor der Menschen Tat, / vor dem Helden, den ihr gezeugt! / Aus eurer bange Furcht / verkünd' ich euch selige Todeserlösung!“ verkündet Brünnhilde. Es ist nicht nur das Symbol der alten Macht, Wotans Speer, der von Siegfried zerschlagen ist, sondern der Gott selbst wird hier durch Tod erlöst. Theatralisch wird das 1852 eingefügt, wenn Brünnhilde szenisch agiert: „So – werf' ich den Brand / in Walhalls prangende Burg“. Innerhalb weniger Jahre wendet sich also der Schluss vom versöhnlichen Ende der gereinigten Götterherrschaft zur Anklage und vollstrecktem Todesurteil der Götter.

Im Jahre 1856 ersetzt Wagner die Verse, die ein Reich der Freiheit ankündigen mit deutlich dunkler gestimmten: „Trauernder Liebe / tiefstes Leiden / schloß die Augen mir auf / enden sah ich die Welt.“ Brünnhildes Schlussgesang führt in den Textversionen entweder eine lebensherrschende oder eine todeserlösende Finalvariante herbei; Licht und Schatten stehen sich gegenüber – der herrschende, herrliche Allvater und der aus banger Furcht im Tod erlöste Gott. In der letzten Version des komponierten Dramas werden nicht alle Strophen des Schlussgesangs in Töne gesetzt, wohl aber im Textbuch veröffentlicht. In sprachlicher Form kulminiert Brünnhildes Wissen in der Erkenntnis: „Selig in Lust und Leid / lässt – die Liebe nur sein!“. Doch Wagner verlässt sich auf die Musik: „Dass diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Aufführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.“ Die Saga begann im RHEINGOLD mit dem sprachlichen Verfluchen der Liebe und hört mit der musikalischen Seligmachung der Liebe auf.

Die RING-Tetralogie schließt nach Hagens Ruf „Zurück vom Ring!“ wortlos orchestral mit 50 Takten, die u. a. das Walhall-, das Rheintöchter- und ein weiteres Motiv ineinander weben. Das letzte Motiv kann als „Erlösungs- oder Liebeshoffnungsmotiv“ apostrophiert werden. Dieser „melodische Moment“, wie Wagner selbst seine Leitmotive nannte, stammt aus dem dritten Aufzug von DIE WALKÜRE, als Brünnhilde der lebensmüden Sieglinde auf der Flucht mitteilt, dass sie von ihrem Bruder Siegmund schwanger sei und „den hehrsten Helden der Welt“ in sich trage, der Siegfried heißen möge. Diese Nachricht ob neuen Lebens ist für Sieglinde „heiliger Trost“. Wenn also überhaupt von „Erlösung“ die Rede sein kann, dann nur im Sinne einer aufopfernden Liebe für neues Leben; erlöst wird von einer Hoffnungslosigkeit oder anders gesagt: Das Motiv könnte man als „liebeslebendige Hoffnung“ fassen. In diesem Sinne wird das Motiv auch in Brünnhildes Schlussgesang genutzt, wenn sie die Verbindung mit dem geliebten Siegfried antizipiert:

*Fühl' meine Brust auch,  
wie sie entbrennt;  
helles Feuer  
das Herz mir erfasst;  
ihn zu umschlingen,  
umschlossen von ihm,  
in mächtigster Minne  
vermählt ihm zu sein!*

Die hoffende Liebe, die Sehnsucht nach liebender Vereinigung, die aufopfernde Aktion einer Frau – diese Worte rahmen sprachlich das Motiv. Wenn im orchestralen Finale sich dieses Motiv erhebt, dann werden wir akustisch mit einer neuen Hoffnung schwanger wie Sieglinde. Doch der Verlust aller Sicherheit, die Zerstörung aller Häuslichkeit, der Tod des geliebten Menschen geht dieser Hoffnung voraus. Sieglindes Flucht in die Verzweiflung wird durch die Destruktion der Welt in Feuer und Wasser im Finale gespiegelt, so dass die Melodie vom „hehrsten Wunder“ als Liebes- und Lebenshoffnung diese in zarter Frageform stellt.

In seiner MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE schreibt Wagner bereits 1851: „Es ist die *Nothwendigkeit der Liebe*, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahresten Äußerung *Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit*, nach dem Genuße eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes. Muß in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der *Gott* nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich *sehnte*, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahresten und höchsten Wesen somit nicht aber *offenbar* geworden?“

#### IV. Kunstwerk und Werkskunst

Nach den mythischen (Natur-)Räumen der vorangegangenen drei Teilen, gelangen wir mit dem Spielort Anfang des ersten GÖTTERDÄMMERUNG-Aufzugs, „Halle der Gibichungen am Rhein“, zum ersten Mal im RING in der menschlichen Weltwirklichkeit an. Wagner hat die Gestaltung dieses Ortes als „die allerschwierigste Aufgabe“ bezeichnet, und Josef Hoffmanns Entwurf zur Uraufführung führte zu den ersten heftigen Auseinandersetzungen zwischen den beiden. Wagner empfand schon die Skizze als „viel zu prachtvoll“, schließlich habe er sich von spezifischer Geschichte abgewandt, „um der äußeren Pracht ganz zu entbehren und den Menschen ohne jede konventionelle Zutat vorzuführen“, notiert Cosima in ihrem Tagebuch Ende 1873. Den Menschen vorzuführen, sei sein Anliegen mit der GÖTTERDÄMMERUNG; „jede konventionelle Zutat“ impliziert auf einer Bühne eine kostümierte Spezifizierung in Raum und Zeit, der man niemals entgehen kann. Josef Hoffmann hat nun nicht nur eine Halle der Gibichungen für die Bayreuther Bühne entworfen, sondern sie sogar komplett für die Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892 in einem eigenen Pavillon gebaut. Beide Hallen waren nach archäologischen Studien im reichsten germanisch-mythologischen Stil entworfen, dabei wollte Wagner nur das Pure, das das Drama erfordert. Und das kann im hiesigen Musiktheater zunächst einmal mit dem Menschen im Hier und Jetzt als Besucher der Deutschen Oper Berlin verstanden werden, der sich mit dem Betreten des Foyers auf ein institutionalisiertes Spiel einlässt.

Das große Parkett-Foyer dieses Hauses wird von einer Metallskulptur George Bakers dominiert, die wolkengroß an der Holzwand hängt: *Alunos-Discus* – 10m lang, 3m hoch und eine Tonne schwer. Die kinetische Skulptur wurde aus Anlass des 75-jährigen Jubiläums der Amerikanischen Handelskammer von just dieser in Auftrag gegeben und den Berlinern geschenkt. Baker war über die Jahre immer wieder Gast in der Deutschen Oper und hat dieses Werk selbst in den Kontext von Richard Wagner gestellt. Direkt als Nachwirkung einer PARSIFAL-Aufführung 1975 erläutert er den Bezug von Raum und Zeit: „the orientation, location and scale decisions were finalized“. Die Einweihung der Plastik fand mitten in einer Zyklus-Aufführung vom RING DES NIBELUNGEN statt – zwischen SIEGFRIED und GÖTTERDÄMMERUNG. Juanita Kreps, damals amerikanische Handelsministerin, startete 1978 per Knopfdruck die Bewegung der Skulptur, und bei der Eröffnung erklärte Baker selbst: „The sculpture is concerned with form in its most abstract and non-representational sense. Although

the shapes of forms are abstract, I am aware that the intuitive judgements and resulting images are a product of my own evolution, dreams and environment.“ Er spielt bewusst mit sich verändernden, abstrakten Formen, unterschiedlichen Oberflächenspiegelungen und nicht-figurativen Schattenmustern: Das hat zur Folge, dass der Betrachterstandpunkt so besonders fokussiert wird und man seine Bilder als Produkt der eigenen Entwicklung, Träume und Umgebung sehe. Auf Wunsch von Fritz Bornemann, dem Architekten der Deutschen Oper Berlin, wurde die Skulptur später abgespritzt, um sie der Optik des Raumes einzupassen. Bestimmt das Werk den Raum oder formiert die Institution das Werk? Was bedeutet eigentlich aktive Rezeption? Reaktion? Auch mit dunkler Farbe, die besser zur Holzwand passt?

Schon Wagner geht es bei seinem Publikum um ein „Gefühlsverständnis“, das er gerade bei der Umsetzung des letzten Teils der Tetralogie als Schwierigkeit erkennt; er notiert am Ende seiner *Mitteilung an meine Freunde*: „Als ich die Ausführung von ‚Siegfried's Tod‘ bei jedem Versuche, sie ernstlich in Angriff zu nehmen, immer wieder als zwecklos und unmöglich erkennen mußte, sobald ich dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt, drängte mich nicht nur im Allgemeinen mein Wissen von der Unfähigkeit unserer jetzigen Opernsängerschaft zur Verwirklichung einer Aufgabe, wie ich sie in diesem Drama stellte, sondern namentlich auch die Besorgniß, meine dichterische Absicht – als solche – in allen ihren Theilen dem von mir einzig nur noch bezweckten Gefühlsverständnis nicht nur des heutigen, sondern irgend eines Publikums erschließen zu können.“ Die Fragen nach der Umsetzbarkeit führen letztlich zu einer ungeheuren Ballung: Bei keinem anderen Künstler waren jemals so konzentriert alle künstlerischen Ideale und technischen Belange zusammengeführt wie bei der Uraufführung von Richard Wagners RING DES NIBELUNGEN 1876 in Bayreuth. Wagner hatte nicht nur das Libretto und die Musik selbst geschrieben, er hat eigens ein Theater für dieses Werk gebaut, er hat Ausstatter und Bühnenmeister ausgesucht, die Sänger besetzt, im Vorfeld mit ihnen geprobt und selbst Regie geführt. Nach über einem Vierteljahrhundert im Exil und auf Wanderschaft war die räumliche Verortung seiner Kunst für Wagner dennoch lediglich eine Aufführungsmöglichkeit. Nach dem finanziellen Desaster der ersten Festspiele von 1876 – die Schulden wurden ja erst 1906 getilgt – überlegte Wagner sogar, mit den Festspielen in die USA auszuwandern, wo er bereits für seinen großen Festmarsch zur Eröffnung der Weltausstellung 1876 in Philadelphia mit 5000 Dollars reich entlohnt wurde. Er ordnete seine Kunst nicht national zu, sondern beantwortet mit ihr vielmehr die Frage, die er bereits 1847 in einem Brief an Eduard Hanslick formulierte: „Und von dem Standpunkt meiner von mir selbst weit eher bezweifelten als überschätzten Kräfte aus gelten mir meine jetzigen und nächsten Arbeiten nur als Versuche, ob die Oper möglich sei?“

## **V. Frauen und Fragen**

Wagner sieht sein Festspielhaus geweiht „von dem deutschen Geiste“, auch wenn er bewusst kein Nationaltheater wollte, wie er in seiner Rede zur Grundsteinlegung

Friedrich Seidenstücker: Putzfrau im Potsdamer Schloss, 1931





des Festspielhauses 1872 äußert: „Wo wäre die ‚Nation‘, welche dieses Theater sich errichtete?“. Wagner schlägt eine Brücke von seinem deutschen Geist zum Publikum: „weil er [sein deutscher Geist, AMD] in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte“. Der RING als mythische Kollektiv-Schmiede des deutschen Geistes, den Wagner bereits im September 1865 in seinem Tagebuch für sich beansprucht: „Ich bin der deutscheste Mensch, der deutscheste Geist“. Als sich Wagner an die Konstruktion seines Nibelungenstoffes machte, ist das ein sehr zeitgemäßer deutscher Themenkreis. Die fünftaktige Dramatisierung DER NIBELUNGEN-HORT von Ernst Raupach von 1834 wurde von Heinrich Dorn als große Oper vertont. Wagner kannte Dorn als Direktor des Theaterorchesters in Riga, während er dort als Kapellmeister tätig war und war auch mit dem Werk vertraut, leitete doch Franz Liszt die sehr erfolgreiche Uraufführung 1854 in Weimar. Dieses Opus regte Friedrich Hebbels Trauerspiel DIE NIBELUNGEN an, die nach zehnjähriger Entstehungszeit 1861 ebenfalls in Weimar herauskamen. Friedrich Theodor Vischer hatte bereits 1844 die Sage der Nibelungen „als Text zu einer großen heroischen Oper“ empfohlen – aus heutiger, gender-sensibler Perspektive besonders interessant, dass er explizit von „Helden und Heldinnen“ spricht und verlangt: „Man gebe diesen Eisern-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus nothwendig ist“. In diesen Ruf stimmt eine Frau nicht nur ein, sondern übernimmt die literarische Umsetzung und Führung.

Die sozialkritische Demokratin und Gründerin der ersten deutschen Frauenbewegung Louise Otto, sechs Jahre nach Wagner geboren, publiziert am 12. August 1845 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einen großen Artikel über „Die Nibelungen in der Oper“, in dem sie konstatiert: „Die Oper soll ein Kunstwerk sein, ja vielleicht eines der größten, weil so viele Künste sich in ihr vereinigen, und was hat man aus ihr gemacht? Man betrachtet sie nur als Composition, fragt höchstens noch danach, wie die Primadonna gesungen.“ Sie erkennt die Möglichkeiten der Gattung, spürt Impulse in der Literatur, die sich um ein Nationaldrama für die deutsche Bühne bemühen und vermisst gleiches bei den Komponisten. Sie fordert: „Der erste Schritt wäre getan, wenn man den Stoff der Nibelungen zu einer Oper bearbeitete. [...] Gebt uns zuerst die Nibelungen als Oper, das ist zugleich auch der erste Schritt, die Oper von ihrer jetzigen Gesunkenheit wieder auf ihren Höhepunkt zu bringen, auf welchem auch sie das neue Zeitbewußtsein in sich aufnehmen und vorzugsweise eine Trägerin der neuen Zeitideen werden wird. Aber solange die Musik selbst dies noch nicht als ihre eigenste Aufgabe erkannt hat, solange müssen wir schon zufrieden sein, wenn sie sich entschließt, von ihrem Streben nach einer einseitigen Universalität abzusehen und die Nationalität als ihr erstes und heiligstes Ziel zu betrachten.“ Es ist dann aber genau das nationale Bewusstsein, das die erste Verwirklichung verhindert. Otto schreibt Szenen für eine Nibelungenoper und wandte sich durch Vermittlung des Bibliothekars Gustav Klemmt zur Vertonung an Richard Wagner, der ihr jedoch antwortet, dass er „Dichter und Musiker in einer Person“ sein wolle – sollte er den Stoff denn jemals künstlerisch bearbeiten. Der erste Akt von Ottos Textbuch-Entwurf wird 1845 in der *Neuen Zeitschrift*

*für Musik* publiziert und sie schreibt im Sommer an Vischer, mit dem später auch Richard Wagner befreundet war: „Wenn der Himmel will, so hören wir 1847 die Nibelungen singen“, denn der junge dänische Komponist Niels Gade will Ottos Libretto vertonen. Als Mentee von Felix Mendelssohn Bartholdy, der dessen von Robert Schumann begeistert rezensierte, erste Symphonie in Leipzig uraufführte, übernahm Gade nicht nur die Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte, sondern er reiste nach Meißen, um mit Otto zusammen an dem Nibelungen-Werk zu arbeiten und im Jahre 1847 notiert sie zufrieden: „Ich habe ein Opernbuch geschrieben – und kein kleineres als die Nibelungen, die nun Niels Gade componiert.“ Gade spielte ihr im gleichen Jahr den ersten Akt am Klavier vor, doch zur weiteren Fertigstellung dieser deutschen Nationaloper sollte es nicht kommen, denn die Schleswig-Holsteinische Erhebung führte zur militärischen Auseinandersetzung mit Dänemark und zwang Gade 1848 zur Flucht nach Kopenhagen, wo er fortan als Leiter des dortigen Musikvereins arbeitete. Der Erste Deutsch-Dänische Krieg verhinderte die Fortführung und Umsetzung; als Oper blieben die Nibelungen liegen.

Otto beendete die Arbeit am Libretto nun allein und publizierte die Schrift 1851 in der *Frauen-Zeitung* sowie als separaten Sonderdruck. Im Vorwort heißt es: „Brunhilde und Chriemhilde sind ein ächter Typus alter deutscher Frauencharactere, vor deren gewaltigen Erscheinungen wir uns noch heute unwillkürlich beugen müssen, und solche uns vorzuführen, halte ich sehr angemessen für unsere Zeit. Ist doch in Brunhilde das freie kühne Weib dargestellt, das nicht die Slaviner eines Mannes seyn mag und das, weil sie es doch geworden, nun auch sich zu den schlechten Eigenthümlichkeiten der Slaverie gedrängt sieht und ihren einzigen Hülfsmitteln: der Hinterlist. Indeß die edle, zarte liebende Chriemhilde, da man ihr den Geliebten nimmt und ihr Gerechtigkeit für seinen Tod verweigert, in der Rache ihre Zuflucht sucht und aus einer liebenden Maid zur ‚blutgierigen Wölfin‘ wird. Gerade die neueste Zeit hat Chriemhildens Schicksal viele Frauen erleben lassen – und auch in diesem Sinne ist es an der Zeit, unsere Leserinnen vor dies alte Sagenbild zu führen.“

Robert Schumann veranlasste die Veröffentlichung, der Autorin einen Brief zu schreiben und sein Interesse an der Vertonung zu bekunden. Otto war davon sehr angetan und wollte schon einiges im Vorfeld nach Schumanns Wünschen adaptieren, „wo Sie Änderungen – vielleicht Kürzungen od. Szenenversetzungen wünschen – ich könnte dann das ausarbeiten und wenn wir im Spätherbst persönlich zusammenkämen Ihnen mitteilen um dann gemeinschaftlich noch die letzte Hand daran zu legen,“ lässt sie den Komponisten 1852 wissen. Schumann war begeistert und lobt: „Volkers, des Spielmanns Lied, und noch manches andere aus Ihrem Nibelungenbuch sind wahre Juwelen. Über Anderes und schließlich über alles werden wir uns später schnell verständigen“. Dieses bei der Verlobung von Siegfried und Chriemhild vorgetragene Lied weiß von dem Helden und seinem Schatz zu berichten: „Den Hort der Nibelungen erwarb sich seine Hand, / Schwert Balmung hat errungen der Held aus Niederland.“ Poetisch geht der Spielmann Volker von Alzey über den bloßen materiellen Wert des Nibelungenhortes hinaus und zeigt Siegfried auch von einer zarten Seite in der letzten Strophe:



*Nun sprach von hoher Minne er manches süße Wort –  
Sei's auch im andern Sinne ein Nibelungenhort,  
Ein Hort, der nimmer endet, wie viel Ihr nehmt und gebt,  
Der ewig treu verpfändet in zweien Herzen lebt.*

Doch dieses Mal ist es die fortschreitende Erkrankung Schumanns, die nicht nur das avisierte persönliche Treffen im Spätherbst in Dresden, sondern die Komposition in toto verhindert. Was wäre das wohl für eine Nationaloper geworden, mit dem Text der Frauenrechtlerin Otto und der Musik des Romantikers Schumann? Wie hätte ein deutscher Geist geklungen, der nicht den weltwissenden Opfertod Brünnhildes, sondern das männermordende Rachefest Kriemhilds ausgestaltet hätte? Wäre auch da noch etwas von der Welt zu hören gewesen, die Wagner in seinen letzten Takten nur andeuten kann?

Louise Otto selbst war eine begeisterte Wagner-Anhängerin; sie erlebte RIENZI, HOLLÄNDER und TANNHÄUSER in Dresden, überreichte dem Komponisten ihre 1852 erschienene Schrift *Kunst und unsere Zeit*, und dieser erhält persönlich von ihr zehn Jahre später ein ihm gewidmetes Gedicht, dessen letzte Strophe lautet:

*Dir winkt der Tempel der Unsterblichkeit,  
Die jeden Genius der Zukunft weiht,  
Der seinem Volk vorangegangen.  
Es folgt Dir nach zum Reich, das Du erschaut,  
Der Zukunft Kunstwerk wird einst hoch erbaut  
Und Dir geweiht prangen.*

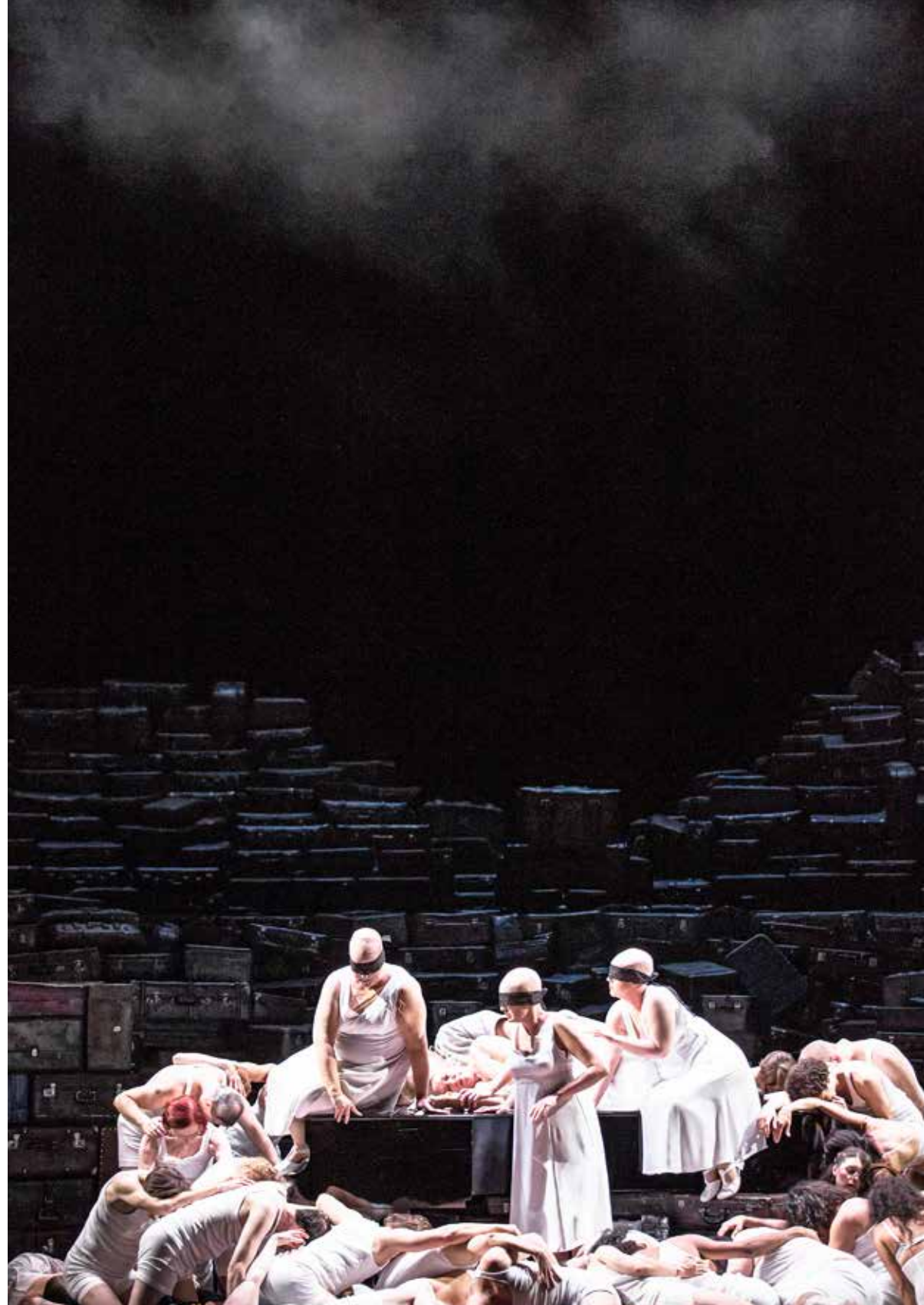
Dennoch lässt sie als Siebzigjährige den Berliner Musikkritiker Wilhelm Tappert wissen: „Ich bin keine blinde Wagnerverehrerin. Viele seiner Ansichten teile ich nicht, und am wenigsten den Pessimismus der Nibelungen. Ich gehe mit erbitterter Stimmung aus jeder Aufführung, während aus Lohengrin und Meistersingern mit der gehobendsten, wie es der höchste Kunstgenuß ist.“ Sie sieht Wagners RING das erste Mal 1878 in Leipzig und rezensiert begeistert die weiblichen Figuren der Tetralogie: „Es ist geradezu bewundernswürdig, wie hier Wagner die verschiedensten Frauencharaktere dichterisch und musikalisch zugleich zu gestalten und von einander zu unterscheiden weiß und wie hier gerade entgegen der männlichen Habsucht, rohen Leidenschaft und Vergewaltigungen, Hinterlist und Bosheit in den Frauen immer das Edle, Reine, Erhabene entgegentritt.“ Wenn sie mit „erbitterter Stimmung“ die GÖTTERDÄMMERUNG verlässt, dann, weil sich Erdas Diktum vom „düst'ren Tag“, der den Göttern dämmert, zwar erfüllt hat, aber der lichte Tag, der allen Menschen dämmern sollte, noch nicht angebrochen ist.

Als Richard Wagner dem Dresdner Hoftheaterleiter Eduard Devrient seinen Entwurf zu den Nibelungen vorlegt, notiert dieser am 21. Oktober 1848 in seinem Tagebuch: „Kapellmeister Wagner brachte mir einen Opernentwurf, hatte wieder große sozialistische Rosinen im Kopf. Jetzt ist ihm ein einiges Deutschland nicht mehr genug, jetzt geht's aufs einige Europa, auf die einheitliche Menschheit los.“ Das uns allen gemeinsame Menschsein, vielmehr der aus allen nationalen und gesellschaftlichen Strukturen befreite, geflohene Mensch steht am Anfang und am

Ende dieses RING DES NIBELUNGEN auf beiden Seiten des Vorhangs. Louise Otto war zwar erfreut über eine prä-revolutionäre Demokratisierung der Kunst, doch mahnt sie 1847: „Bisher sind es nur die mittleren Stände, die Bourgeoisie, welche diesen Vortheil begriffen und benutzt hat. Aber es wäre besonders wünschenswerth, die Musik dränge in die untersten Schichten der Gesellschaft, dort zu helfen und zu lindern.“ Im Zuge der politischen Ereignisse fragt sie 1848: „Die Revolution ist da, sie wird uns nicht eher wieder verlassen bis sie ihren Weg und alle Gebiete gemacht und ihr Werk vollendet hat. Ein großes, großes Werk – werden wir das Ende erleben?“ Die Suche nach mythischer Heimat aus einem revolutionären Impuls stetiger gesellschaftlicher Reorganisation dauert bis heute an.

# Welch Licht leuchtet dort?

Erste Norn am Anfang des Vorspiels von GÖTTERDÄMMERUNG





























**Wie Sonne  
lauter strahlt  
mir sein Licht:  
der Reinste  
war er, der  
mich verriet!**

Brünnhilde in der letzten Szene der GÖTTERDÄMMERUNG



Brassai: Schmetterling vor einer Kerze, um 1933

## Fernes Licht mit nahem Schein

Fernes Licht mit nahem Schein  
wie ich mich auch lenke,  
lockt es dich nicht dazusein,  
wenn ich an dich denke?

Wo du bist, du sagst es nicht  
und du kannst nicht lügen.  
Nahen Schein von fernem Licht  
läßt du mir genügen.

Wüßt' ich, wo das ferne Licht,  
wo es aufgegangen,  
naher Schein, er wehrte nicht,  
leicht dich zu erlangen.

Fernes Licht mit nahem Schein,  
mir zu Lust und Harme,  
lockt es dich nicht da zu sein,  
wenn ich dich umarme?

Karl Kraus (1874–1936)

# Wollen wir die Welt wirklich ändern?

## Stefan Herheim im Gespräch mit Jörg Königsdorf

### Jörg Königsdorf

Grundlegend für das Konzept der RING-Inszenierung ist die Idee des Spiels, das in DAS RHEINGOLD quasi aus dem Nichts begann. Was bedeutet dieser Kerngedanke konkret für die GÖTTERDÄMMERUNG?

### Stefan Herheim

Am Vorabend begann eine Gruppe Flüchtige gemeinsam das Spiel um den RING, das um machtlose Liebe und lieblose Macht kreist. In DIE WALKÜRE und in SIEGFRIED nahm das Spiel unterschiedlichste Wendungen, blieb aber immer der mythischen Welt verhaftet. In der GÖTTERDÄMMERUNG verlagert es sich aber in eine modern anmutende, säkularisierte Öffentlichkeit, wo das Intrigen- und Machtspiel buchstäblich auf die Spitze getrieben wird. Wenn im Vorspiel das Schicksalsseil der Nornen zerreißt, geht nicht nur ihr „ewiges Wissen“, sondern auch der bisherige Erzählfaden verloren. Somit wird die sinnstiftende Nahtstelle zwischen Kunst und Wirklichkeit aufgetrennt, die einen Zusammenhalt der kollektiven Kunsterfahrung garantiert. Interessanter Weise taucht der von Wagner im RING sonst so oft benutzte Begriff des Spiels in der GÖTTERDÄMMERUNG erst am Ende auf, wenn die drei Rheintöchter in Analogie zu ihren „wonnigen Spielen“ des Vorabends „lustig mit dem Ringe spielend im Reigen schwimmen“.

### Jörg Königsdorf

In der GÖTTERDÄMMERUNG weitet sich der Fokus, in dem bislang nur einzelne Figuren standen, auf eine ganze Gesellschaft. Wer ist damit gemeint?

### Stefan Herheim

Wagner zielte auf gesellschaftliche Missstände seiner Zeit, doch da wir in vielen Punkten heute nicht wirklich weitergekommen sind, herrscht zwischen ihm und uns eine Gleichzeitigkeit, die seine mythische Sinnsuche nach wie vor relevant macht. Die Gibichungen unter ihrem schwachen König Gunther repräsentieren ein desorientiertes und leicht manipulierbares Volk, dem als zunehmend verstummender Zeuge der Tragödie jedoch eine besondere Rolle zukommt. Für die Halle der Gibichungen, wo Lug und Selbstbetrug herrschen, haben wir einen realen Raum

der Gegenwart gewählt, der sowohl für die gesellschaftliche Institutionalisierung des Mythos als für seine Wandelbarkeit in der Rezeption steht. Im Foyer der Deutschen Oper Berlin machen sich Vertreter des Publikums das Spiel um den RING DES NIBELUNGEN zu eigen. Hagen nutzt sein Wissen von der defizitären Position der mythischen Figuren und der Eitelkeit seiner Zeitgenossen, um eine Intrige zu spinnen, die schließlich seine Tötung von Siegfried legitimiert. Dabei entgeht ihm, dass er selbst eine von Wotan gelenkte Spielfigur ist.

### Jörg Königsdorf

Halten uns die Flüchtlinge (aus denen sich ja das Spielpersonal rekrutiert) einen Spiegel vor oder sehen wir in ihnen das, was auch aus uns werden kann?

### Stefan Herheim

Die Antwort geht über ein Entweder/Oder hinaus. Grundsätzlich offeriert die Oper immer eine Flucht aus jener Alltagswelt, die uns allzu oft verleitet zu verlernen, was das Menschsein eigentlich ausmacht. Unsagbares und Verschwiegenes bekommt in der Oper eine polyphone Stimme, die an alle Sinne appelliert. Durch die kollektive Kunst-Erfahrung wird unsere Individualität transzendiert. Aber werden wir so zu Göttern? Und dämmern dann?

### Jörg Königsdorf

Am Ende des SIEGFRIED erleben wir das Paar Siegfried-Brünnhilde auf dem Höhepunkt seiner Liebeslust. Zu Beginn der GÖTTERDÄMMERUNG folgt aber nicht der unmittelbare Anschluss, sondern die Nornen-Szene. Welche Bedeutung misst die Inszenierung diesen drei Figuren zu?

### Stefan Herheim

Die Nornen spinnen als Töchter der Urwala Erda am Seil des Schicksals, können aber Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht länger zuordnen. Diese Verlorenheit entspricht Brünnhildes Wissensverlust, der sie zum Opfer männlicher Willkür macht. Und da die Nornenszene auf dem Walkürenfelsen spielt, auf dem Brünnhilde neben Siegfried schläft, entsteht der Eindruck, die Nornen würden Brünnhildes Unterbewusstsein entsteigen, um sie zu warnen. Kaum erwacht schickt sie in unserer Inszenierung deswegen Siegfried zu neuen Heldentaten in der Welt fort. Auch die Rheintöchterzene im 3. Aufzug haben den Anschein eines Traumes und knüpft nicht nur an Brünnhildes Schlussgesang an, sondern auch an das, was Gutrune erzählt, als sie vor der finalen Szene aus bösem Schlaf erwacht. Erda scheint insofern in allen Frauengestalten zu wirken.

### Jörg Königsdorf

Wir erleben eine erstaunlich altmodische Rollenverteilung des neuen Paares Siegfried-Brünnhilde: Sie schickt ihn auf große Fahrt und bleibt selbst brav auf ihrem Felsen zurück. Erst im Verlauf des Stücks wird sie zur aktiv handelnden Akteurin und hebt sich dadurch auch von den anderen systemstützenden Frauen wie Waltraute und Gutrune ab. War Wagner in diesem Sinne der erste Feminist?

### Stefan Herheim

Dass Brünnhilde als Menschenfrau eine männliche Schuld auf sich nimmt und in ihrem Opfertod die Welt erlöst, klassifiziert ihren Schöpfer – ob nun Wotan oder

Wagner – nicht gerade als Feministen. Der Komponist sah sich selbst ja als das Genie, das rational-begriffliche, männliche Dichtung und emotional-sinnliche, weibliche Musik in sich zu vereinen wusste. Interessant ist, dass Brünnhilde Siegfried auf zu neuen Taten schickt. Um seinem Status als Held überhaupt nachkommen zu können, verlangt die mittelalterliche Heldendichtung seine Abenteuerfahrt. Viel entscheidender ist allerdings, dass Brünnhilde subkutan seine Bestimmung zu spüren scheint – auch wenn sie erst in der letzten Szene das Wissen darüber erlangt. Zur Sühne seiner Schuld liefert Wotan seine Tochter und seinen Enkel einer Hoffnung aus, durch Liebe die Welt retten zu können. Das Perfide an dieser Konstruktion ist, dass sich der göttliche Plan in scheinbar stummer Resignation durch die Antagonisten laut äußert.

#### Jörg Königsdorf

Ein Begriff, der als Voraussetzung für die Rettung der Welt immer wieder im Stück auftaucht, ist „Wissen“. Was umfasst dieses Wissen eigentlich – zumal in einer Welt, die trotz und sogar mithilfe eines gigantischen Schatzes an aufgehäuften Wissen ihrem Untergang immer näherkommt?

#### Stefan Herheim

Das Wort „Wissen“ leitet sich etymologisch von „Sehen“ her, doch das wesentliche Wissen liegt nicht im unmittelbar Ersichtlichen. Wagner geht es um ein Wissen, das in einer ganzheitlichen Erkenntnis gipfelt. Der göttliche Verrat an den liebenden Kindern liegt darin, dass sie als Menschen eine aus den Fugen geratene, gottlose Welt für den Erlöser erlösen sollen. Kunst erlaubt als nicht-rationale Manifestation von Sinn einen ästhetischen Zugriff auf diese Problematik.

#### Jörg Königsdorf

Im Orchesternachspiel von Brünnhildes Schlussgesang erwächst aus dem Orchester, das die Katastrophe ausmalt, das Liebesmotiv, das wir schon einmal im letzten Aufzug der WALKÜRE gehört haben. Was bedeutet das für die Botschaft, die die Inszenierung vermitteln will – ist das ein kollektiver Erkenntnismoment, wie man eine bessere Welt erschaffen kann? Oder nur eine große Sehnsucht?

#### Stefan Herheim

Wie soll eine bessere Welt erschaffen werden ohne eine große Sehnsucht? Die finale wörtliche Äußerung lautet: „Zurück vom Ring!“, doch das letzte Wort hat die Musik. Die werkimmanente Bedeutung des „hehrsten Wunder“-Motivs muss letztlich offenbleiben, da sich unsere Erlösung nicht in hehrer Kunst auf großer Bühne materialisieren lässt. Und so bleibt die Frage, ob wir die Welt wirklich ändern wollen.

## Mythos, Kunst und Staat

**Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.**

[...]

**Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkt des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte.**

[...]

**Seit dem Bestehen des politischen Staates geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite. Der Staat, als Abstraktum, ist von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in die Wirklichkeit getreten; nur die Staaten „in Konkreto“ haben in beständigem Wechsel, als immer neu auftauchende Variationen des unausführbaren Themas ein gewaltsames und dennoch stets unterbrochenes und bestrittenes Bestehen gefunden. Der Staat, als Abstraktum, ist die fixe Idee wohlmeinender, aber irrender Denker – als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltsamer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unserer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Taten erfüllen.**



Raoul Hausmann: Auge im Vergrößerungsspiegel, 1931

Noch lange kann Anasthase trotz entnervender Müdigkeit keinen Schlaf finden. Erst jetzt, da er allein ist, beschäftigt das Erlebnis ganz seinen Geist: Sie war Jungfrau!! – Und ist Bulgarin – (Anasthase sucht sich die Landkarte vorzustellen) – hat im Vorjahr durch einen Autounfall beide Eltern verloren. Ihr Vormund, ein Erzmucker, hält sie sehr streng. Da hat sie sich von einer verheirateten Freundin kurzerhand Geld ausgeborgt, ist nach Bayreuth gefahren und will auch noch zum ganzen „Ring“ dableiben. Für den Vormund hat sie einfach einen Brief hinterlassen, er möge sich nicht ängstigen, sie sei schon irgendwo gut aufgehoben; nur soll er sie nicht vor Ablauf einer Woche zurückerwarten. „Haha – das ist ein wundervoller Fratz!“ jubelt Anasthase ganz laut. Dann umarmt er beschämt seinen Polster. „Eine ganze Woche noch mit diesem Prachtmädel – was bin ich denn nur für ein ganz ungeheuerlicher Glückspilz! Und jeden Abend gemeinsam mit ihr diese namenlos schöne Musik genießen ... ach so! ...? ... Aber was, ich pfeif auf meine sogenannte vorkämpferische Sendung und auf die ganze Moderne! ... Na ... nein – ich bin ja auf einmal wie ein Lausbub! Aber – wenn schon?! Wenigstens fühle ich einmal *mich* – – *mich*! Und ich bin ja froh, wenn nichts als ein Lausbub dahintersteckt, haha! Jetzt lebe ich! – Nun ja, ist ja wahr, sind ja lauter Albernheiten schließlich: Moderne oder nicht Moderne, mit oder ohne Wagner – was geht das *mich* an?! Und damit hab ich mich immer herumgequält, mit *solchen* Interessen! ‚Verdrängungen‘, hat mir der Docteur Blondel schon immer gesagt – und er hatte recht. Jedenfalls ist Wagner ein ganz Großer, das hat sich gestern gezeigt; gewaltiger als die ganze Moderne zusammen. Na, als ob vielleicht die ‚Kantate über einen Prospekt für landwirtschaftliche Maschinen‘ oder die symphonische Dichtung ‚Pause in einem Fußballmatch‘ mir hätten ein solches Geschöpfchen in die Arme werfen können – so ein hunds-falsches Gejaure!!“ – Und er lächelt in der Erinnerung an die Eremitage. – „Das kann eben nur der Papa Wagner!“ – Anasthase gähnt. – „Da stecken halt Gemü-ü-ütswerte darin! ... Gemütswerte ...!“ – versichert er sich nochmals, schlaftrunken –

Erst gegen Mittag erwacht er. Beim Ankleiden singt er immer wieder mit komisch schallender Stimme: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet ...“ Wobei er unausgesetzt an die Stunden im Park der Eremitage denkt ... „Der süße Fratz! Ihr schönes Stilkleidchen wird gewiß arg verdorben sein. Wie mag sie übrigens in einem andern Kleid aussehen? Sicher ist auch sie gerade erst aufgestanden. Also rasch zu ihr! Sie darf jetzt nicht allein bleiben! Sonst könnte sie sich im Köpfchen am Ende noch schlimme Gedanken machen. Wie ist das also? Zunächst gehen wir einmal miteinander essen, natürlich. Nachmittags machen wir einen Ausflug, am Abend übersiedle ich dann in ihr Hotel ... Herrgott, was wird das heute erst für eine wunderbare Nacht werden! Nein – bin ich ein Glückspilz! Schaut's nur – der Wagner!“ – Anasthase lacht, ihm bewußt trottelhaft, in das Handtuch hinein, mit dem er sich abtrocknet. – „Ja, richtig“, besinnt er sich plötzlich, „Saul Ring! ... Saul Ring ... Ach, dem sage ich doch einfach die Wahrheit! Natürlich. Da wird er sehr gut begreifen, daß ich mich ihm jetzt nicht weiter widmen kann, haha. Oder soll ich ihm mein Mädel vorführen? In einem Zwischenakt vielleicht – da würde es ja nichts ausmachen. Und er ist doch so ein lieber, kluger Mensch! Wie ihn der ‚Tristan‘ gestern zusammengerissen hat, tiens, tiens, tiens ... Ich hätte ihn eigentlich nicht für so ungeheuer empfänglich gehalten ... Für viel abgeklärter! Ja, ja – nur in solchen Momenten gelingt es, einen Blick hinter die Alltagsmasken der Menschen zu werfen! – Sicher hat er heut morgen schon bei mir angeklopft und ich hab's nicht gehört. Na – Wunder! Nach *der* Nacht, haha! Nun, jedenfalls wird er ja beim Portier unten Botschaft hinterlassen haben, wo ich ihn treffen kann. – Also – wie ist das? –: morgen ‚Rheingold‘, übermorgen ‚Walküre‘, Freitag ‚Siegfried‘, Samstag ... nichts ... Oho!! Samstag den ganzen Tag ‚Mäder‘ (!) – und Sonntag ‚Götterdämmerung‘, die herrliche ‚Götterdämmerung‘! Herrgott, wird das schön!! Sechs ganze Tage noch!! – Jetzt kauf ich mir nur noch rasch ein Paar neue Handschuhe – feine, diese cremefarbenen Handschuhe! – die alten sind so schon nicht mehr ...! Sicher wartet sie schon, das süße Kleinchen, juhu, bin *ich* ein Glückspilz!!“

Walter Seidl: *Anasthase und das Untier Richard Wagner*, 1930

# Summe der Erfahrung

## Sir Donald Runnicles im Gespräch mit Jörg Königsdorf

**Jörg Königsdorf**

Jeder der vier RING-Teile hat seine eigene Klangwelt. Wie lässt sich der Klang der GÖTTERDÄMMERUNG beschreiben?

**Sir Donald Runnicles**

Wie wir wissen, hat Wagner am Ende des 2. Aufzugs SIEGFRIED zunächst die Stopp-Taste gedrückt und den dritten Aufzug und die GÖTTERDÄMMERUNG erst nach dem TRISTAN und den MEISTERSINGERN wieder in Angriff genommen. Er wusste offenbar genau, dass er den Herausforderungen, die sich in diesem letzten Teil der Tetralogie stellen würden, noch nicht gewachsen war. Denn der RING wird in seinem Verlauf immer sinfonischer, in dem Sinne, dass sich die bekannten Motive immer weiterentwickeln, so wie die handelnden Figuren in immer komplexere Zusammenhänge geraten. Ich glaube, es ist ziemlich einmalig, dass ein Komponist, der den gesamten Text eines Stückes schon vor sich hat, sich eingesteht, dass seine musikalische Sprache für den Schluss noch nicht ausreicht. Das Ende von SIEGFRIED und die GÖTTERDÄMMERUNG werden nicht nur immer dichter und kontrapunktisch komplexer, sondern es geht dabei vor allem um die Zusammenführung der verschiedenen Motive zu einem dramaturgisch überzeugenden und konzentrierten Ganzen. Das ist durchaus mit dem Final-Problem zu vergleichen, das sich den Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie Mahler und Bruckner im sinfonischen Bereich stellte: im Finale eine formale, aber auch gedankliche Synthese der vorausgegangenen Entwicklung zu präsentieren. Letztlich geht dieser Anspruch natürlich auf Beethovens Neunte zurück – ein Werk, das Wagner ja auch oft dirigiert hat.

**Jörg Königsdorf**

Können Sie ein Beispiel für diese Verdichtung nennen?

**Sir Donald Runnicles**

Nehmen Sie das Orchester vor „Ruhe, ruhe, du Gott“ in Brünnhildes Schlussgesang. Brünnhilde verabschiedet sich hier von ihrem Vater und weiß, dass die ganze Verantwortung nun auf ihren Schultern liegt. Innerhalb von wenigen Takten hören wir dort das ganze Leben Wotans, es zieht quasi an uns vorbei. Dazu kommt natürlich, dass das Orchester oft mehr weiß als die Protagonisten und uns immer wieder einen Subtext zu ihrem Handeln liefert und oft ihr Unterbewusstsein

verrät. Ein gutes Beispiel ist die Erinnerungsszene Siegfrieds im dritten Aufzug der GÖTTERDÄMMERUNG: Der Trank, den Hagen ihm gibt, führt dazu, dass er sich sukzessive wieder an seine Vergangenheit erinnert. Im Orchester erklingen dazu die Motive, die wir aus den entsprechenden Stellen des RING kennen, doch Wagner ändert hier die Tonart. So erzielt er eine Wirkung, die dem allmählichen Lichten eines Schleiers gleicht. Zu Beginn des Aufzugs, in der Szene mit den Rheintöchtern, ist noch F-Dur prägend und sorgt für die Jagd-Stimmung. Dann brechen Hagen und seinen Jagdgenossen mit ihrem E-Dur in die Szene. Doch von dem Augenblick an, in dem Siegfrieds Erinnerung einsetzt, gehen wir durch verschiedene Tonarten, fast, als ob ihm leicht schwindlig wird und er von Hagens Trank tatsächlich betrunken geworden wäre. Dann geht es über H-Dur bis hin zu A-Dur, das in dem Moment erreicht wird, in dem er sich an Brünnhilde und seine Liebe zu ihr erinnert. Und während zuvor die Themen und Tonarten einander ablösen und so das Prozesshafte der Erinnerung betont wird, verdunstet dieser ganze Nebel mit einem Mal und wir haben Reinheit und Klarheit, indem allein das Brünnhilde-Motiv strahlt.

**Jörg Königsdorf**

Das Klangbild der GÖTTERDÄMMERUNG ändert sich auch durch Hinzutreten des Chores. Wie wirkt sich das auf die Orchestersprache aus?

**Sir Donald Runnicles**

Während die Musik der vorausgegangenen Teile Götter und Zwerge, Mythisches und Märchenhaftes beschrieb, geht Wagner mit der GÖTTERDÄMMERUNG unter Menschen. Und das bedeutet vor allem, dass die Musik viel aggressiver, brutaler wird, ja – wenn man an den zweiten Aufzug denkt, geradezu einschüchternd wird. Vor der Rohheit der Menschen, die hier gezeigt werden, bekommt man Angst. Aber natürlich ist da auch der Glanz der Grand Opéra Meyerbeers, der vor allem in den Ensembleszenen des zweiten Aufzugs abfärbt. Und auch das ist von Wagner höchst raffiniert gemacht: Er benutzt die Stilmittel der Grand Opéra, den Prunk, mit dem hier die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sich selbst feiert, um der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, in dem sie kein besonders positives Bild ihrer selbst erblickt. Diesen Szenen gegenüber stehen in der GÖTTERDÄMMERUNG jedoch auch lange Passagen, die leise und intim gehalten und ganz leicht orchestriert sind. Das sind – wie oft im RING – Stellen der Erinnerung und der Rückschau, die von einer intensiven Nostalgie geprägt sind. Das beginnt mit dem „Weißt du, wie das war?“ der Nornen und setzt sich beispielsweise in der Waltrauten-Szene fort. Das sind Versuche, sich eine Welt noch einmal zu vergegenwärtigen, die längst untergegangen ist. Aber gleichzeitig sind diese Erinnerungen notwendig, um sich der Zukunft zuwenden zu können und wissend zu werden, ganz ähnlich einer Therapie, in der das Erlebte erst verarbeitet werden muss. Endgültig in der Gegenwart kommen wir dann im zweiten Aufzug des Stücks an. Hier steigert sich die kalte Pracht der Gibichungenwelt mit massierten Blecheinsätzen ins Militärische, Gewaltsame.

**Jörg Königsdorf**

Wagner gibt für den RING keine Metronomangaben vor. Wie finden Sie das richtige Tempo?

**Sir Donald Runnicles**

Ja, ebenso wie im TRISTAN und in den MEISTERSINGERN gibt es nur Angaben über den Charakter der Musik wie „festlich“ oder „lebhaft“. Ich denke, das hat mehrere Gründe: Zum einen war sich Wagner, der ja auch ein erfolgreicher Dirigent war, sicherlich klar darüber, dass die Tempowahl immer von der jeweiligen Aufführungssituation abhängt. Viel wichtiger ist aber das Signal, das er damit setzt: bei Wagner gibt es nicht EIN fixiertes Tempo, sondern er fordert ein Dirigat, das sich flexibel der Szene und der Sprache anpasst. Wagner hat seine Musik immer für die Bühne geschrieben und eine Aufführung als Gesamtereignis gesehen. Metronomangaben hätten für ihn ein viel zu enges Korsett dargestellt.

**Jörg Königsdorf**

Nun ist die Regie von Stefan Herheim extrem präzise – selbst kleinste Gesten liegen genau auf der Musik. Schafft das nicht gerade ein solches Korsett?

**Sir Donald Runnicles**

Natürlich ist das Endergebnis das Resultat eines Zusammenwirkens. Für mich ist es sehr inspirierend, die Regie von Stefan Herheim in ihrem Detailreichtum mitzuerleben – ich sauge das geradezu auf. Das darf aber nicht dazu führen, dass die Musik versucht, exakt die Szene zu doppeln – das wäre genau das Gegenteil von Wagners Absicht, denn wie schon gesagt, geht es im Orchester ja oft um Subtexte und über die Figuren Hinausweisendes. Aber es kommt noch etwas Weiteres hinzu: Ein schnelles Tempo definiert sich nicht durch seine absolute Geschwindigkeit, sondern einfach dadurch wie schnell es im Vergleich mit vorangegangenen und folgenden Passagen ist. Kein Tempo existiert allein, sondern jedes Tempo ist das Ergebnis von Übergängen, die ich organisch gestalten muss. Das heißt, dass ich als Dirigent die Anforderung der Szene umsetze, dass der Eindruck größerer Dringlichkeit durch ein gesteigertes Tempo entstehen muss. Und um diesen Eindruck umzusetzen, bleibt immer genug Spielraum.

**Jörg Königsdorf**

Es geht Ihnen also auch um den großen Bogen.

**Sir Donald Runnicles**

Für mich geht es sozusagen darum, einen organischen Bezug von Ein- und Ausatmen zu erreichen. Nur so kann die großräumige Spannung und Sogwirkung entstehen, die Wagner auf orchesterlicher Ebene erreichen wollte. Das lässt sich gar nicht konkret an einzelnen Stellen festmachen. Obwohl ich den RING schon seit drei Jahrzehnten dirigiere, mache ich heute auch nichts bewusst anders als früher. Die großräumige Disposition ist eher langsam gewachsenes Produkt der Erfahrung – und diese Erfahrung hat auch dazu geführt, dass ich heute viel weniger „mache“ als früher und beispielsweise beim Dirigieren viel weniger unterteile, weil ich weiß, dass ich den Musikern vertrauen kann. Ich benutze zum Dirigieren eine Partitur, die fast frei von Markierungen ist, weil ich das zum Klingen bringen möchte, was in der Partitur steht – und nicht das, was ich mir dazu denke. In der RING-Partitur, die ich als Assistent benutzt habe, war irgendwann alles so vollgeschrieben mit Markierungen, dass ich mehr die Markierungen dirigiert habe als den Text selbst. Und je älter ich werde, desto mehr wird mir bewusst,

dass alles Wichtige eigentlich schon dasteht. Übrigens auch, was die Dynamik betrifft: Beim RING muss man kaum Retuschen vornehmen, sondern kann darauf vertrauen, dass sich eine gute Klangbalance ergibt, wenn alle aufeinander hören.

**Jörg Königsdorf**

Und Sie sorgen dafür, dass alle aufeinander hören.

**Sir Donald Runnicles**

Tatsächlich bedeutet Dirigieren nicht nur Interpretieren, sondern vor allem Koordinieren: zu klären, wer welche Position im akustischen Gefüge einer Szene einnimmt, wer auf wen reagiert. Wenn – wie bei uns – die Hörner im Orchestergaben links, das übrige Blech aber auf der gegenüberliegenden Seite sitzt, dann bedeutet das auch, dass diese beiden Gruppen einander nicht so gut hören, zumal die ganze Streichergruppe zwischen ihnen postiert ist. Da ist es meine Aufgabe, das Zusammenspiel zu sichern und die Dynamik aufeinander abzustimmen. Fast wie ein Toningenieur.

**Jörg Königsdorf**

Als Sie heranwuchsen, waren Karajan und Böhm, Solti und Boulez die Fixsterne am Wagner-Himmel. Wer hat sie am meisten beeinflusst?

**Sir Donald Runnicles**

Nachdem ich als 16-jähriger Schüler mein erstes RHEINGOLD gehört hatte, war es natürlich mein sehnlichster Wunsch, eine Gesamtaufnahme des RING zu besitzen. Ich habe mein Taschengeld zusammengespart, bis ich mir die Aufnahme mit Solti und den Wiener Philharmonikern leisten konnte. Das waren damals großartig, enorm liebevoll aufgemachte Schallplatten-Boxen und ich habe die Aufnahme rauf und runtergehört. Als ich dann 1983 Solti beim RING in Bayreuth assistieren durfte, ging ein Traum in Erfüllung! Bis heute bewundere ich an seiner Aufnahme die Straffheit des Aufbaus und der Tempi sowie die Plastizität und gestische Anschaulichkeit des Orchesterklangs: Das Orchester hat einem die Geschichte so lebendig erzählt, dass man das Gefühl hatte, im Theater zu sitzen. Alles klingt wie aus einem Guss. Bis heute ist diese Aufnahme mein Favorit geblieben.

**Jörg Königsdorf**

Ist die Schönheit des Klangs eigentlich eine Gefahr?

**Sir Donald Runnicles**

Die Versuchung ist vielleicht, alles schön haben zu wollen. Aber Schönheit ist im Musiktheater kein Eigenwert, sondern ebenso wie alle Klänge Träger einer Aussage. Es gibt Passagen wie die berühmte E-Dur-Stelle in Wotans Abschied vor „Leb wohl“ – das muss einfach schön klingen. Stark und schön und voller Liebe. Oder auch das „Ewig war ich“ Brünnhildes am Ende des SIEGFRIED, wieder in E-Dur, das braucht schon einen wunderschönen satten Streicherklang. Das Wichtige ist nur, dass jeder Klang, den man hervorbringt, eine Aussage hat und inhaltlich begründet ist: dass sich in Schönheit ebenso wie in Brutalität oder Übermut die verschiedenen Seiten des Menschlichen offenbaren.



Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geschäfte zu liegen, die Reize der Sinne sterben mit ihrer Befriedigung. Der Mensch, überladen von thierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, vom ewigen Triebe nach Thätigkeit gequält, dürstet nach bessern auserlesenen Vergnügungen, oder stürzt zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft zerstören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volks nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmüthig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen – der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken – der Pöbel zum Thier. Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend

Lasten unsre Seele drücken und unsre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne – in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wieder gegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eignen aus – der Glückliche wird nüchtern und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an. Und dann endlich – welch ein Triumph für dich, Natur! – so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur! – wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch *eine* allwebende Sympathie verbrüdet, in *ein* Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder Einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust gibt jetzt nur *einer* Empfindung Raum – es ist diese: ein *Mensch* zu sein.



Abisag Tüllmann: Kinder auf dem Spielplatz, 1971

# Synopsis

## Prelude

The three Norns, daughters of earth mother Erda, weave the rope of destiny and sing of the past and future: for his spear of law, Wotan once broke a branch from the sacred World Tree, which promptly withered. Now he has had it felled and the logs piled up around the fortress of the gods, in which he sits with the broken spear, waiting for the gods' demise. On the Rock of the Valkyries, the Norns' rope tears, putting a sudden end to their eternal wisdom.

When the Norns disappear, Brünnhilde awakens next to Siegfried. For his protection, she gives him everything she had as a Valkyrie, kisses him awake and sends him out into the world to do new heroic deeds. As a token of his love, Siegfried leaves the ring of the Nibelung with her.

## Act I

Seeking to recapture that ring, Alberich has fathered a son. Hagen has grown up lovelessly at the Gibichung court, alongside his half-siblings Gunther and Gutrune. To their chagrin, both have remained unwed. To augment his fame, Hagen advises Gunther to win Brünnhilde, asleep in the ring of fire, for himself. First, however, Gutrune is to give Siegfried a magic potion to make him desire her and forget Brünnhilde.

When Siegfried's horn resounds from the banks of the Rhine, Hagen summons the hero. Gunther welcomes him; Gutrune offers him the magic potion. Siegfried drinks it and is immediately willing to walk through Brünnhilde's fire, wearing the magic helmet conferring invisibility, and woo her for Gunther, if he receives Gutrune's hand in return. Gunther and Siegfried swear to be blood brothers and eternal allies, then depart for the Rock of the Valkyries. Hagen stays behind, guarding the hall, certain that the ring will enable him to rule the world.

In the meantime, Brünnhilde is visited at the Rock of the Valkyries by her sister Waltraute. She reports on the desolate state of the gods, entreating Brünnhilde to return the ring to the Rhinemaidens. This is the only way to end its curse and

redeem both the gods and the world. Brünnhilde, however, sends the supplicant off, stating she would never part from the token of Siegfried's love.

Siegfried's horn is heard. To Brünnhilde's horror, however, a stranger breaks through the fire, commanding her to obey and follow him. She resists, but Siegfried, in the shape of Gunther, manages to tear the ring from Brünnhilde. Faithful to his blood brother, the self-estranged hero finally has his sword bear witness to the fact that it is Gunther sleeping with his wife.

## **Act II**

Consumed by hatred and greed, Alberich demands fealty from his son, whom he expects to win back the ring. Hagen avoids his father's demands by sleeping.

Back from the Rock of the Valkyries, Siegfried reports to Hagen on the successful deceit and dispels Gutrune's concerns about the subjugation of Brünnhilde.

Hagen summons all the vassals of the house of Gibichung, and they welcome Gunther and his bride with due ceremony. Brünnhilde is horrified to see Siegfried as the groom by Gutrune's side. When she sees the ring on his finger, she first accuses him of theft and then announces to everyone's dismay that she is married to Siegfried. Renouncing her accusation of fraud, Siegfried swears on the tip of his spear, which Hagen offers him for his oath. Furious, Brünnhilde accuses him of perjury. Trying to calm the enraged crowd, Siegfried now plays down her fury as female capriciousness, inviting everyone to the wedding feast. Brünnhilde stays behind, stunned.

When Hagen offers to avenge her, she reveals to him that Siegfried's only vulnerable spot is his back. Hagen also incites the now-disgraced Gunther to revenge, telling him about the prodigious power the bearer of the ring wields. As dawn breaks, the horns call to the hunting party. During the hunt, Hagen plans to fell the hero with his spear from behind, blaming a wild boar. Brünnhilde and Gunther agree that Siegfried should die.

## **Act III**

Siegfried is chasing an elusive quarry when he suddenly encounters the seductive Rhinemaidens. They foretell his death unless he hands over the ring to them. Defiant, the fearless hero prefers to keep the accursed ring for himself. The Rhinemaidens mock him and leave him behind, alone.

The hunting party is surprised to find Siegfried without his prey. Hagen suggests that they pause, asking Siegfried to tell them of his heroic deeds. When Hagen gives him a potion restoring Siegfried's memory, he finally begins to talk about the sleeping Brünnhilde, whom he awoke with a kiss. Hagen seizes the opportunity to fall upon the perjurer with his spear from behind, before the entire party's

eyes. Wordless, Gunther and his men witness how the dying Siegfried sends one last farewell to his beloved bride. Mocking their boundless grief, Hagen rejoices in the hero's death.

Gutrune awakes with a dark sense of foreboding, worried that her husband might not return. When Hagen brings her Siegfried's body, she recognizes that she has been used and deceived. Hagen claims the victor's spoils, demanding the ring as a reward for wreaking revenge on the perjurer, and kills Gunther when he tries to oppose him.

Brünnhilde's appearance has everyone freeze in their tracks. She has a pyre built for her rightful husband and accuses the gods of having burdened themselves with eternal guilt. Then she takes the ring, lights the fire, mounts her horse and rides into the flames, which flare up and set Valhalla ablaze. Finally, the Rhine overflows and returns the golden ring to the Rhinemaidens, to Hagen's desperation. From the destruction of the world, a hope for love once again rises.

**Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin  
Deutsche Oper Berlin, Bismarkstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrl; Spielzeit 2021/2022  
Redaktion: Alexander Meier-Dörzenbach; Gestaltung: Uwe Langner; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

**Textnachweise:**

Die Handlung, der Essay von Alexander Meier-Dörzenbach und die Gespräche mit Stefan Herheim und Sir Donald Runnicles sind Originalbeiträge für dieses Heft.  
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

**Bildnachweise**

Bernd Uhlig fotografierte die Klavierhauptproben der Produktion im Oktober 2021.  
Seite 2 © bpk | Kunstbibliothek, SMB, Photothek Willy Römer | Ernst Gränert  
Seite 7, 8, 64 © bpk | Abisag Tüllmann  
Seite 11: © bpk | Berlinische Galerie | Erich Salomon  
Seite 12: © bpk | DeAgostini | New Picture Library  
Seite 14: © bpk | F. Albert Schwartz  
Seite 17: © bpk | Willy Zielke  
Seite 18: © bpk | United Archives | Erich Andres  
Seite 27: © bpk | Friedrich Seidenstücker  
Seite 50: © bpk | CNAC-MNAM | Estate Brassai  
Seite 56: © VG-Bildkunst, Bonn 2021 [bpk | Berlinische Galerie | Raoul Hausmann]

**Richard Wagner  
GÖTTERDÄMMERUNG**

Dritter Tag des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN  
Premiere am 17. Oktober 2021 in der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; Inszenierung: Stefan Herheim; Bühne: Stefan Herheim, Silke Bauer; Kostüme: Uta Heiseke;  
Licht: Ulrich Niepel; Video: Torge Møller; Dramaturgie: Alexander Meier-Dörzenbach, Jörg Königsdorf

Siegfried: Clay Hilley; Gunther: Thomas Lehman; Alberich: Jürgen Linn; Hagen: Gidon Saks; Brünnhilde: Nina Stemme; Gutrune: Aile Asszonyi;  
Waltraute: Okka von der Damerau; Erste Norn: Anna Lapkovskaja; Zweite Norn: Karis Tucker; Dritte Norn: Aile Asszonyi; Woglinde: Meechot  
Marrero; Wellgunde: Karis Tucker; Floßhilde: Anna Lapkovskaja  
Chor der Deutschen Oper Berlin; Orchester der Deutschen Oper Berlin

