

Das Rheingold

Richard Wagner



DEUTSCHE OPER BERLIN

Das Rheingold

Richard Wagner [1813–1883]

Vorabend des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN

Uraufführung: am 22. September 1869 in München

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 12. Juni 2021



DEUTSCHE OPER BERLIN



Anon.: Innenansicht des Louvres, 1942

**Sobald es aber möglich wäre,
durch einen starken Willen die
ganze Weltvergangenheit umzu-
stürzen, sofort träten wir in die
Reihe unabhängiger Götter, und
Weltgeschichte hieße dann für
uns nichts als ein träumerisches
Selbstentrücktsein; der Vorhang
fällt, und der Mensch findet sich
wieder, wie ein Kind mit Welten
spielend, wie ein Kind, das beim
Morgenglühen aufwacht und sich
lachend die furchtbaren Träume
von der Stirn wischt.**

Handlung

Erste Szene

Auf dem Ugrund des Rheins bewachen die Rheintöchter das Rheingold, das unberührt in der Tiefe schlummert. Der Schwarzalb Alberich stellt den freizügigen Nixen nach. Sie verspotten den lüsternen Nibelungenzweig und erwecken mit ihrem wilden Spiel das Gold, in dessen hellem Schein sie Alberich verraten, dass es zu einem Ring geschmiedet werden könne, der seinem Träger Weltherrschaft verleihe, wenn dieser der Liebe für immer entsage. Der verschmähte Nibelung zögert nicht, verflucht die Liebe und errät den Zauber, der das Gold zu einem Reif zwingt.

Zweite Szene

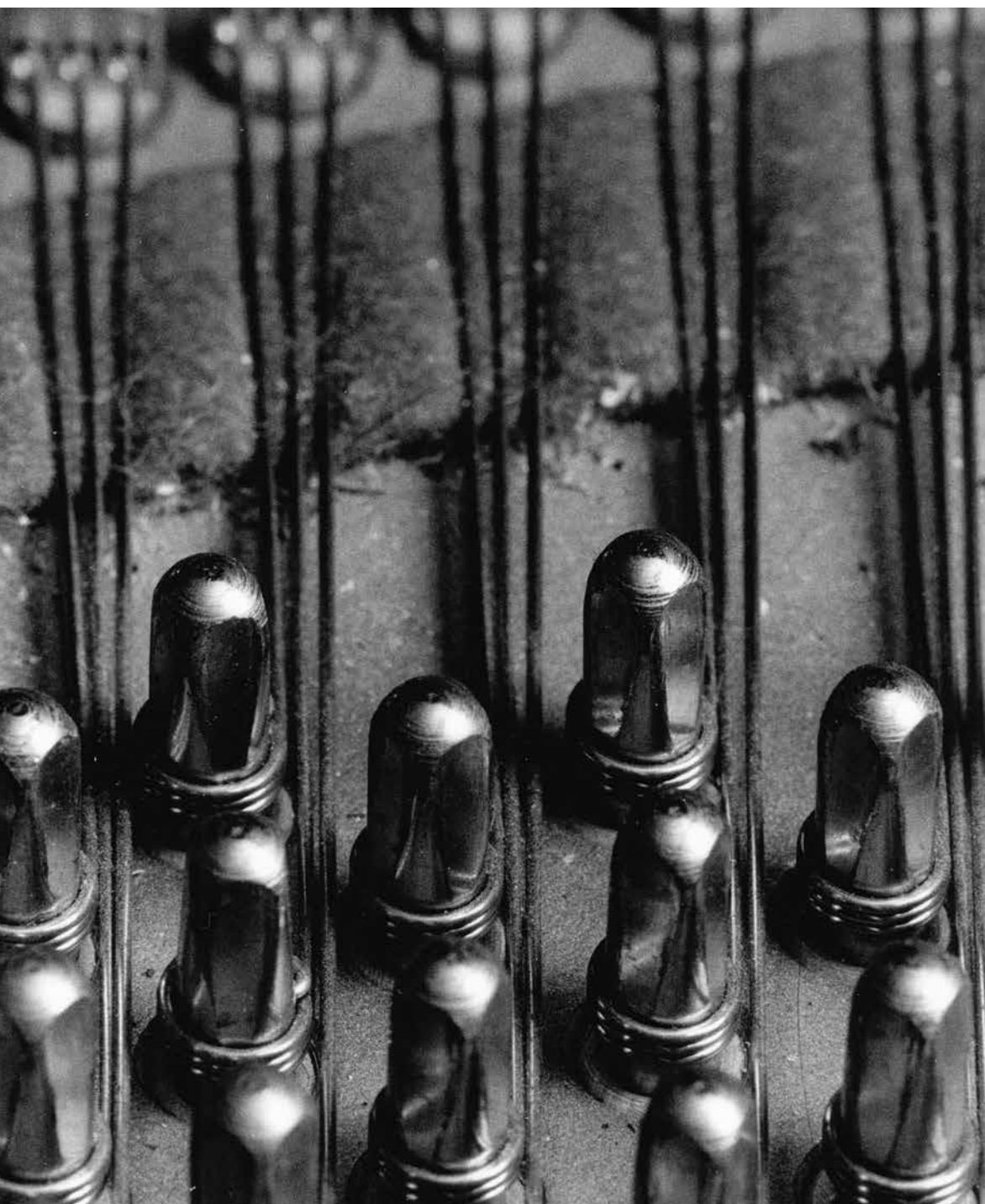
Auf wolkigen Höhen träumt der Lichtalb Wotan von derselben Macht, doch würde der Gott niemals auf Liebesspiele verzichten wollen. Von den Riesen Fasolt und Fafner hat er auf Wunsch seiner Gattin Fricka eine Götterburg bauen lassen, in der Fricka den notorisch untreuen Gatten zu binden hofft. Nun aber, wo die Burg fertig ist und sich die Riesen nähern, um ihren Lohn zu holen, schilt sie ihn. Denn Wotan hat ihnen Freia, Frickas Schwester, als Lohn versprochen. Während Fasolt Freia begehrt, setzt sein Bruder Fafner auf den Fall der Götter, deren Wohlergehen von den goldenen Äpfeln abhängt, die Freia als Göttin der Liebe und der ewigen Jugend allein zu züchten weiß. Um sich und der Göttersippe aus dieser Zwangslage zu retten, hat Wotan bereits den listigen Feuerhalbgott Loge beauftragt, nach einem anderen Lohn für die Riesen zu suchen. Als Loge endlich erscheint, erzählt er allen vom Raub des Rheingolds. Für Alberichs Gold sind die Riesen bereit, auf Freia zu verzichten und schleppen sie derweil als Pfand mit sich fort. Wotan und Loge machen sich auf nach Nibelheim, um Alberich das Rheingold zu entreißen.

Dritte Szene

Im unterirdischen Nibelheim zwingt Alberich die Nibelungen, ihm neues Gold aus den Schächten zu schaffen. Seinem Bruder Mime, einem kunstfertigen Schmied, hat Alberich die Fertigung eines Tarnhelms befohlen, mit dem er sich unsichtbar machen und in alle erdenklichen Gestalten verwandeln kann. Wotan und Loge treffen zunächst auf den geschunden winzelnden Mime, der ihnen von Alberichs gewaltiger Macht erzählt. Bei ihrer feindseligen Begegnung mit Alberich, lockt Loge ihn listig dazu, den Tarnhelms vorzuführen. Alberich soll ihnen als Riesenwurm, dann als kleine Kröte erscheinen – eine Kreatur, die Wotan und Loge leicht zu fangen wissen.

Vierte Szene

Auf wolkige Höhen zurückgekehrt, zwingen sie den Gebundenen, sich seine Freiheit mit dem Nibelungenhort und dem Tarnhelm zu erkaufen. Als Wotan ihm auch noch den Ring abverlangt, warnt Alberich den Hüter der göttlichen Gesetze vor dem frevelhaften Raub. Doch Wotan entreißt ihm den goldenen Reif, worauf Alberich diesen verflucht. Die Riesen kehren mit Freia zurück und verlangen, dass sie zu ihrer Lösung gänzlich vom Gold verdeckt werde. Hierfür geht der ganze Hort und selbst der Tarnhelm drauf, und als Fasolt durch eine Ritze noch das Auge Freias erblickt, muss auch der Ring an Wotans Finger her. Wotan aber weigert sich, und so wollen die Riesen wieder mit Freia fortziehen. Da taucht Erda, die allwissende Mutter der Welt, aus der Tiefe auf und warnt Wotan vor dem verfluchten Ring. Besorgt befolgt er ihren Rat und erlebt sogleich, wie sich Alberichs Fluch erfüllt: Im Streit um den Ring erschlägt Fafner den eigenen Bruder und macht sich mit dem Hort davon. Donner klärt die trübe Luft mit einem Gewitter und Froh spannt einen Regenbogen zur errungenen Götterburg, die Wotan nun Walhall tauft. Zur Klage der Rheintöchter um das verlorene Gold wird Walhall feierlich beschritten, doch schleicht sich Wotan davon, um das von Erda prophezeite Ende der Götter aufzuhalten.



Anon.: Saitenbezug eines Flügels, Detail, 2000

Die *Tonsprache* ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das *Gefühl* Anfang und Ende des Verstandes, der *Mythos* Anfang und Ende der Geschichte, die *Lyrik* Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die *Phantasie*.

Frei zwischen Resignation und Revolution

Alexander Meier-Dörzenbach

I. „Auch die Freiheit muss ihren Herrn haben.“

Richard Wagner setzte im Januar des Revolutionsjahres 1848 für sein erstes Abonnements-Konzert in Dresden mit der Königlich-Sächsischen Hofkapelle Beethovens EROICA auf das Programm. Diese heldische Symphonie war ursprünglich Napoleon Bonaparte gewidmet, doch als sich der revolutionäre Konsul zum Kaiser krönte, hatte er für Beethoven sein heldisches Potenzial als prometheischer Freiheitsbringer verraten, und der Komponist entzog ihm bitter enttäuscht die künstlerische Ehre noch vor der ersten öffentlichen Aufführung. Wagner interessiert an der Symphonie aber nicht dieser real-politische Hintergrund oder eine „Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch dramatischen Sinne“, sondern die zeitlose Aktivierung des Heroischen: „Zunächst ist die Bezeichnung ‚heroisch‘ im weitesten Sinne zu nehmen und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen,“ notiert Wagner. Als der Komponist und Kapellmeister nach dem gescheiterten Aufstand aus Dresden als politisch Verfolgter 1849 nach Zürich ins Exil flüchten musste, organisierte und dirigierte er dort gleich abermals die EROICA. Er erinnert sich daran, wie er zur gründlichen Vorbereitung dafür drei aufwändige Proben ansetzte, um eine „Freiheit des Vortrags“ in der Aufführung zu erreichen; er notierte dann 1851 in seiner Analyse von Beethovens dritter Symphonie: „Begreifen wir unter ‚Held‘ überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen – der Liebe, des Schmerzes und der Kraft – nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mitteilen lässt.“ Wagner gelangt zur Erkenntnis, dass der letzte Satz der Symphonie „die überwältigende Macht der Liebe offenbart“; in den Schlusstakten rufe „der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntnis der Göttlichkeit zu“.

Man kommt kaum umhin, in diesem ganzen, vollen Menschen, der uns jauchzend seine Göttlichkeit bekennt, den Wotan-Enkel Siegfried zu sehen, den Wagner nur Wochen später im ersten Textentwurf zur Initialfigur in seinem RING DES NIBELUNGEN ausgestaltet. Schon 1847 – während der Komposition des dritten

Aktes von LOHENGRIN – schrieb Wagner an seinen späteren Widersacher Eduard Hanslick: „Je mehr ich mit immer bestimmterem künstlerischen Bewusstsein produziere, je mehr verlangt es mich, einen *ganzen* Menschen zu machen; ich will Knochen, Blut und Fleisch geben, ich will den Menschen gehen, frei und wahrhaftig sich bewegen lassen“. Nach LOHENGRIN schreibt Wagner viel über die Freiheit des Menschen – allerdings in theoretischen Texten über Politik und Oper und nicht in einer Komposition. Sein „ganzer Mensch“, der „frei und wahrhaftig sich bewegen“ lässt und „uns jauchzend das Bekenntnis der Göttlichkeit“ zuruft, erblickt im RING DES NIBELUNGEN das Licht einer künstlichen Welt. Da sich Wagner selbst einen Mythos aus nordischen Sagen, Märchen-Versatzstücken und Nibelungenlied schmiedet, sieht er die Möglichkeit des Dramas im Gegensatz zur Symphonik. So schreibt er Anfang 1852 an Hans von Bülow: „Denn – nochmals – die absolute Musik kann nur Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen in ihren Gegensätzen und Steigerungen, nicht aber Verhältnisse irgend welcher socialer oder politischer Natur ausdrücken.“ Musik als Kunstwerk darf nicht nur in einer Absolutheit adoriert, sondern kann und soll auch als Ferment gesellschaftlicher Prozesse aktiviert werden. Die entscheidenden sozialen und politischen Verhältnisse aber, die im RING auszugestalten sind, beziehen sich nun auf genau diese Notwendigkeit, den Mythos zu erzählen und sein Spiel zu reflektieren, das sich aus dem Ringen um Freiheit ergibt.

„Freiheit“ ist als Begriff nicht nur wesentlich in die Revolutionsrhetorik Mitte des 19. Jahrhunderts eingeschrieben, sondern bleibt vielfach facettiert und sprachlich variiert im Zentrum des RINGS. Als zitiertes Schlagwort im Libretto taucht es substantivisch an zentraler Stelle im RHEINGOLD nur ein einziges einmal auf: Als Wotan dem gefangenen Alberich nach dem gesamten Nibelungenhort auch noch gewaltsam seinen Macht versprechenden Ring entreißt, schleudert der Nibelung seinen Fluch heraus: „Bin ich nun frei? Wirklich frei? – So grüß' euch denn meiner Freiheit erster Gruß! Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!“ Der Schwarzalb Alberich wird von seinen Fesseln gelöst als „der Traurigen traurigster Knecht“, während der Lichtalb Wotan sich mit dem Ring als „der Mächtigen mächtigster Herr“ geriert. Dieser vermeintliche Gegensatz von Macht und Ohnmacht, von Freiheit und Gebundenheit, von Gott und Zwerg ist jedoch keine klare Dichotomie, sondern bedingt sich vielmehr gegenseitig.

Als Wagner im Spätsommer 1851 zu einer Wasserkur nach Alpbach reiste, integrierte er in der allerersten Prosaskizze zum Stück Wotan mit den Rheintöchtern badend in die Eröffnungsszene, doch im nächsten Entwurf, DER RAUB DES RHEINGOLDS, im März 1852 ist Wotan aus dieser Szene eliminiert und nur noch sein komplementäres Schattenbild Alberich präsent, der mit dem Raub des Goldes dann den Sündenfall vollzieht. Die Verbindung von Gott und Zwerg bleibt aber präsent: Mitten im Zwischenspiel von der ersten zur zweiten Szene wird das zuerst bei Wellgundes Erklärung „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh“ gehörte, sogenannte „Ring“-Motiv wieder aufgenommen. Dessen gebrochene Nonenakkorde werden dreiklangartig freigesetzt, und es wandelt sich im Maestoso-Rhythmus zum „Walhall“-Motiv. Auf orchesterlicher Ebene wird so eine tiefe Verbindung zwischen Alberich, verschmähter Zwerg der Rache, und Wotan, untreuer Gott der

Maßlosigkeit, hörbar: Die Tat Alberichs – das Verfluchen der Liebe zur Erlangung des mächtigen Golds – ist eine Form des Sündenfalls; die Tat Wotans – das Verschachern der Liebesgöttin zur Erbauung der mächtigen Burg – tatsächlich das Analogon. In klingender Ironie wird somit jede Form von Macht – auch die göttlich hohe – sogleich der Korruption überführt.

Der Schwarzalb will durch Liebesfluch Macht erzwingen, und der Lichtalb hat sich um den Preis der Liebe ein machtvolleres Blendwerk erbauen lassen. Loge – ein Kofferwort aus Lohe und Lüge – lässt jedoch wissen: „In der Welten Ring nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert.“ Dieser „Welten Ring“ ist nun nicht nur der Erdenkreis, sondern kann auch als das Gesamtkunstwerk RING verstanden werden. Der RING erzählt keine Geschichte von Gut und Böse, sondern eine Geschichte, die Konzepte von Freiheit und Unfreiheit ausfranst; eine Geschichte, die den zur Liebe fähigen, „ganzen“ Menschen erzählen will, der sich dafür aus Verträgen und Traditionen, von Willkür und Furcht befreien muss; eine Geschichte, die utopische Kunst-Ideale spielerisch in Wirklichkeiten gestaltet und in die Zukunft der realen Menschen visionär hineinwirken will.

II. Exzessives „Es“

Die ersten beiden Takte von Beethovens EROICA wirken wie ein doppeltes Ausrufezeichen: Das ganze Orchester spielt forte zwei Es-Dur-Dreiklang-Schläge, die sich wie geballte Fäuste dem Publikum entgegenrecken – ein politisches Freiheitsdenken nicht mit, sondern in Musik. Wagner lässt diesen Es-Dur-Dreiklang zu Beginn des RHEINGOLD-Vorspiels erst einmal zur Schöpfung einer Welt langsam entstehen: Ein oktaviert tiefes Es brummt aus dem orchestralen Schlund der Kontrabässe als Orgelpunkt hinauf, bevor ab dem fünften Takt dann die Quinte mit einem zweifachen B der Fagotte hinzutritt – eine reine Quinte wie am Beginn von Beethovens neunter Symphonie. Erst mit der Terz darüber entsteht der Dur-Dreiklang, so dass 136 Takte lang die Tonalität erhalten bleibt. „Im Anfang war der Ton, und der Ton war das Es und das Es war der Ton,“ würde ein RING-Evangelium ansetzen, das im RHEINGOLD dann mehrfach vom Sündenfall erzählt. Das Vorspiel verströmt knappe viereinhalb Minuten Musik der reinen, fließenden Harmonie – ein „Wiegenlied der Welt“, die Geburt der Welt aus dem Geiste der Musik.

Ein zeitliches Pendant dieses RHEINGOLD-Vorspiels existiert in der vermeintlichen Stille, die gerade mit einem für diese Inszenierung so zentralen Flügel assoziiert wird – dem radikalen Bruch innerhalb der Musikgeschichte. Im Jahre 1952 provozierte John Cage mit seinem Stück „4'33"“ einen Skandal, als der Pianist David Tudor das dreisätzige Stück mit der Anweisung *tacet* spielte, das nur aus Stille bestand: Vier Minuten und 33 Sekunden lang wird nichts gespielt. Nur durch Öffnen und Schließen des Klavierdeckels wurde der Unterschied zwischen Satz und Pause evident; der Pianist brachte keine Klänge zu Gehör, sondern schwieg gemäß der Anweisung. Dennoch kann diese Stille nicht als Abwesenheit von Geräuschen erfahren werden, sondern nur in der Aufgabe

des Vorsatzes, etwas zu hören; also durch die Bewusstseinsänderung, eine Abwesenheit von beabsichtigten Geräuschen anzunehmen. Nichts von dem, was man vier Minuten und dreißig Sekunden lang hört, hat der Komponist geschrieben: die draußen vorbeijaulende Feuerwehirsirene, geflüsterte Kommentare, die surrende Klimaanlage im Saal, das Bonbonrascheln der Nachbarin, das eigene Fußescharren und vieles andere mehr – man wird auf jeden Fall etwas hören, aber der musikalische Interpret spielt nichts. Das führt nicht nur zu einer Intensivierung der eigenen Wahrnehmung als aktiv partizipierendes Mitglied des Publikumskollektivs, sondern erhebt auch die Geräusche der Umgebung zum Klang. Aber ist dieser aleatorische Klang nun Musik?

Die analoge Zeitspanne des Anfangs von Wagners RING erfährt man als das genaue Gegenteil: Die knapp viereinhalb Minuten des RHEINGOLD-Vorspiels ziehen einen immer tiefer in die Welt einer klingenden Intensität des ewig strömenden „Es“. John Cage hat sich mit seinem 273 Sekunden dauernden Stück – vielleicht auch eine Referenz an den absoluten Nullpunkt bei -273 °C – rezeptionsgeschichtlich in die Postmoderne eingeschrieben, in dem er den Komponisten herausgeschrieben hat. Wagner hingegen nutzt das „Es“ als mythisch personalisierten Brennpunkt seiner selbst, um das Freiheitsstreben der vermenschlichten Götter und vergötterten Menschen bis hin zum finalen Weltenbrand, der nicht das Ende, sondern ein Nicht-Mehr bedeutet, zu erzählen. Das atmosphärische Vorspiel in Es-Dur erobert sich in immer ekstatischer fließender Steigerung den Raum – den kollektiven Bühnenraum der Oper sowie den individuellen Rezeptionsraum der Seelen im Publikum. Die kreisende Musik gelangt so vom Gestaltlosen zur Form, vom Stillen zur Bewegung, vom Dunkel ans Licht, vom Unbewussten zum Bewusstsein. Doch jeder Schöpfungsmythos fängt mit einem heimtückischen Trugschluss an, denn es muss bereits immer ein Erzähler, eine vermittelnde Instanz, ein treibender Trieb, ein subjektives „Es“ existieren, das wir hier sogar als Ton mit natürlicher Obertonreihe hören. Wir erleben hier keine creatio ex nihilo, sondern vielmehr eine Evolution aus der vielfältigen Perspektive eines Nicht-Mehr, beziehungsweise eines Noch-Nicht des aus Unfreiheit geflüchteten Kollektivs, das sich um das Klavier wie um eine virtuelle Feuerstelle versammelt, um auf der Suche nach gesellschaftlicher und individueller Freiheit die mythische Geschichte der Lieblosigkeit von Macht und der Machlosigkeit von Liebe zu erzählen.

Wagner selbst hingegen stilisierte das Vorspiel in einer romantischen Erzählung: Während eines Mittagsschlafes will er das Es-Dur-Initial der bedingten Ruhe und der rauschenden Bewegung empfangen haben. In MEIN LEBEN erzählt er von der sogenannten „Vision von La Spezia“ in einem Hotel in Italien nach einer langen Wanderung im Spätsommer 1853:

„Am Nachmittage heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die lang ersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür versank ich in eine Art von somnambule Zustand, in dem ich plötzlich die Empfindung erhielt, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, der unaufhaltsam in

figurierter Brechung dahin wogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, der durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mir dahibrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, dass mir das Orchester-Vorspiel zum RHEINGOLD aufgegangen war, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war, und schnell begriff ich auch, welche Bewandnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur innen sollte der Lebensstrom mir zufließen.“

Hier kreierte ein Erzähler bewusst eine mythische Kunst-Schöpfung aus dem Halbschlaf; just das hat Wagner auch mehrfach in Briefen getan, um etwas Natürliches zu suggerieren, das nichts mit Arbeit zu tun hat. Die Skizzen und Korrekturen zum Vorspiel belegen allerdings einen ganz anderen Hergang der Komposition: Im verwerfungsreichen, sehr bewussten Prozess entsteht langsam das Vorspiel – es ist das komplexe Ergebnis einer anstrengenden Arbeit, die Wagner im Schweiße seines Handwerks ausführt. Tatsächlich ist kein Teil von RHEINGOLD so radikal nach der Niederschrift des Gesamtentwurfs verändert worden wie das Vorspiel, dessen endgültige Gestalt wie bei einer Ouvertüre erst nach der Opernkonzeption verfertigt wurde. An Liszt schreibt Wagner eine Woche nach der Vision, als er wieder in Zürich angekommen ist: „[...] da kehrte ich um – um zu krepieren – oder – zu komponieren – eines oder das andere: nichts sonst bleibt mir übrig.“ Es ist nicht ein leichter Genie-Hauch der Natur, sondern vielmehr eine harte, schwere, zahlenmäßig genau und kunstvoll konstruierte Schmiedearbeit, die zum musikalisch mehrschichtigen und nur scheinbar organischen Vorspiel führt.

III. Das Spiel ums Spiel

Dabei hat sich Wagner selbst am Beginn der RING-Arbeit weniger mit dem Kunstschmied Mime als vielmehr mit Gottvater Wotan identifiziert: „Sieh Dir ihn recht an! er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart“, schrieb der Komponist 1854 aus seinem Zürcher Exil an den inhaftierten Revolutionsfreund August Röckel, der dreizehn Jahre lang gefangen gesetzt wurde. Wotan verkündet dogmatisch bei seinem ersten Auftritt: „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt; das Spiel drum kann ich nicht sparen!“ Das Spiel bezeichnet nun aber nicht nur Wotans Passion, sondern auch die selbstreferentielle Kerndynamik im Theater, wo die Illusion zur Wirklichkeit wird. „Spiel“ ist ein Terminus, der knapp ein Dutzend Mal in RHEINGOLD auftaucht – im Text von Rheintöchtern, Nibelung, Riese und Gott ebenso wie in den Regieanweisungen. Als Alberich sich den Rheintöchtern nähert, fragt er: „Stör' ich eu'r Spiel, wenn staunend ich still hier steh'?“ Woglinde reagiert scheinbar überrascht: „Mit uns will er spielen?“ Das Spiel per se ist der Handlung und dem Inhalt eingeschrieben; es ist das titelgebende Rheingold am Grunde des Flusses, dem die drei Rheintöchter in besonderen Spielen huldigen: „Wonnige Spiele spenden wir dir: flimmert der

Fluss, flammet die Flut, umfließen wir tauchend, tanzend und singend im seligem Bade dein Bett!“ Diese wonnigen Spiele der Rheintöchter lösen rationale Grenzen auf; metaphorisch werden hier Feuer und Wasser im wonnigen Spiel tanzend und singend verbunden – flimmert der Fluss, flammet die Flut: ein Spiel als mythischer Nucleus, in dem die im Alltag klar getrennten sinnlichen Elementbereiche von Feuer und Wasser fantastisch frei in F-Alliteration amalgamieren.

Diese Auflösung von Gesetzen alltäglicher Wirklichkeit und einer poetischen Kunst bestimmte auch die erste Aufführung in Bayreuth. Die drei anmutigen Rheintöchter waren – wie der 1876 präsente Komponistenkollege Camille Saint-Saëns notiert – „gleichsam flüssig und halbdurchscheinend [...] Man kann sich nichts Entzückenderes denken. Sie haschen sich unter anmutigen Schwimmbewegungen“. Saint-Saëns ist es nun aber nicht nur ein Wunder, dass sie scheinbar „so mitten im Wasser schwebend gehalten werden“, er benennt es ganz klar: „ein Triumph der bühnentechnischen Illusion“. Hier spielen Technikwirklichkeit und Kunstanspruch, das bewusste Spiel und seine Illusionsmacht erfolgreich im Eindruck des revolutionär Neuen zusammen. Carl Brandt hatte nämlich Schwimmwagen konstruiert, die für die Rheintöchter allerdings eine physische Herausforderung waren: Auf je einen rollenden Plattform-Wagen wurde eine Stange montiert, die bis zu 6m ausgefahren werden konnte. Die Sängerinnen mussten über Leitern in ein drehbares Gestell einsteigen und wurden dort festgeschnallt. Unsichtbar für das Publikum war jeder Wagen unten mit drei Männern besetzt: einem Bühnenarbeiter, der den Wagen schob, einem Techniker, der die Maschine steuerte, und einem Musiker, der Fahrtempo und Stangenhöhe passend zur Partitur dirigierte. Die choreografische Bewegung zur Musik war Wagner wichtig, denn es war nicht vornehmlich ein naturalistischer Eindruck, der ihn interessierte, sondern vielmehr ein aus der Musik gewonnener Ausdruck im Spiel.

Es geht von Anfang an um das Spiel und spielen – ein Spiel der sinnlichen Verführung auf Handlungs- und Theaterebene, das ästhetisch gesetzt, aber zunächst nicht ethisch bewertet wird. Im RHEINGOLD entsteht ein Spiel aus dem vermeintlichen Nichts, das alles ist, ein kollektives Spiel, das Welten hervorbringt, dem das Individuum anheimfällt, ein magisches Spiel, das die Kunst von der Lüge befreit, Gegenteil der Wirklichkeit sein zu müssen.

IV. Freiheit und Liberty 1876

Die Uraufführung von DAS RHEINGOLD fand bereits 1869 gegen den ausdrücklichen Willen Wagners in München statt. Der Dirigent Hans Richter hatte sich auf Wagners Geheiß zurückgezogen – er sollte den RING dann musikalisch bei der Uraufführung 1876 in Bayreuth schmieden –, und so dirigierte der Leiter der königlichen Vokalkapelle, Franz Wüllner, das Werk. Diesem gab Wagner gleich Alberich einen Fluch mit auf den Weg: „Hand weg von meiner Partitur! Das rath' ich Ihnen, Herr; sonst soll Sie der Teufel holen!“, doch die Aufführungen fanden statt. DIE WALKÜRE wurde ebenfalls vorab auf Wunsch von König Ludwig II. 1870 uraufgeführt; Wagner hat dem König daher auch nunmehr nur noch den



Bernd Lohse: Ankunft in New York, 1937.

Klavierauszug von SIEGFRIED übergeben, um eine weitere Produktion zu verhindern. Doch die eigentliche Entstehung von DAS RHEINGOLD ist in seiner Einbindung in die RING-Tetralogie zu sehen und eröffnet glanzvoll 1876 die ersten Bayreuther Festspiele im eigens dafür erbauten Haus. In Bewunderung für Richard Wagner entstand parallel dazu „Rheingold“ – der gleichnamige Sekt der Kellerei Söhnlein. Dieses flüssige Rheingold war die erste deutsche Sektmarke, die ins Markenregister eingetragen wurde; sie gewann im gleichen Jahr auch die Große Medaille auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876, auf der auch der Arm der Freiheitsstatue mit goldener Fackel zum ersten Male der Öffentlichkeit präsentiert wurde.

Die alkoholische Konsumware des Rheingolds wurde mit der Verfügung von Kaiser Wilhelm I. geadelt, indem kaiserliche Kriegsschiffe nur mit dieser Marke getauft wurden und weist kulturhistorisch in eine Richtung, die reale Flüchtlinge hervorbringen wird. Ebenso öffnet die Statue of Liberty ein Kapitel über die Ideale von Freiheit und die Realität der Immigranten, die dem Versprechen von „give me your tired, your poor, your huddled masses yearning to breathe free“ gefolgt sind. Aber weder die Wagner-Begeisterung der deutschen Kaiser – Wilhelm II. ließ die Hupe seines ersten Automobils auf Donners „Heda! Heda!“ stimmen – noch das goldene Fackellicht der Freiheitsstatue, das die müde, arme, Freiheit suchende Flüchtlingsmasse aller Herren Länder lockt, soll jetzt näher betrachtet, sondern vielmehr an Richard Wagners persönliche Anknüpfung an diese Welt-Ausstellung erinnert werden.

Die Centennial International Exhibition in Philadelphia fand 1876 anlässlich der Einhundertjahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung statt, in der ja „life, liberty and the pursuit of happiness“ als unabdingbare Menschenrechte festgesetzt worden sind. In der Ausstellungs-Sensation wurden nicht nur Bells Telefon und Edisons Telegraf, sondern auch Popkorn und Heinz' Tomaten-Ketchup, sowie die Monorail-Hochbahn und industriell in Serie gefertigte Schreib- und Nähmaschinen vorgestellt – Meilensteine der Moderne. Wagner wurde gebeten, zu den Eröffnungsfeierlichkeiten einen großen Festmarsch zu schreiben; er verlangte allerdings als Honorar für die Komposition die horrend Summe von 5000 Dollars. Aufgebracht wurde das Geld von Mrs. Elizabeth Gillespie und dem Frauenverein, die sich wünschten, das Werk möge ihnen gewidmet sein. So schrieb Wagner an den vermittelnden Theodore Thomas: „Einige zarte Stellen meiner Composition deutete ich meinen Freunden so, dass hier die schönen und tüchtigen Frauen Nordamerikas im Festzuge mit dahinschreitend zu denken wären.“ Seine Frau Cosima notiert allerdings ehrlicher Weise, dass Richard darüber klagte, „dass er sich bei dieser Komposition gar nichts vorstellen könnte ... außer 5000 Dollars“. In monumentaler Besetzung – u. a. dreifache Holzbläser plus Kontrafagott sowie der ganz neuen Basstrompete und Tamtam – wird eine aufsteigend akzentuierte Triole zum rhythmischen Kernmotiv einer bombastisch hohlen Komposition, die man „Variation über kein Thema“ nennen könnte.

Dass Wagner im Februar und März 1876 an diesem Marsch – seinem umfangreichsten – arbeitete, obwohl er in Wien und Berlin dirigierte, seine ersten Bayreuther Festspiele mit der Uraufführung des RINGS besetzte, organisierte

und inszenierte, erklärt sich allein aus dem Wunsch nach Geld – immerhin stellt er dem eher mediokren Marsch-Klangkonstrukt für die USA ein für ihn immer wieder zentrales Motto voran: „Nur der verdient sich die Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss“ – keine Formulierung von ihm, sondern von Goethe, der seinen Faust dieser „Weisheit letzten Schluss“ im zweiten Teil kurz vor dessen Tod sprechen lässt. Das Streben nach Freiheit und ihr Gegenteil wird im RING dramatisch ausgestaltet: Es geht um die Freiheit des Gottes, der sich immer tiefer in Schuld verstrickt und sich daher in der WALKÜRE wünscht: „Denn einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!“ Das ist sprachwitzig und philosophieträchtig; was bedeutet Frei-Sein für den Menschen als Individuum und für die Menschen im Kollektiv? Eine Frage, die wir auch uns ungewohnter Weise in den letzten Monaten immer wieder stellen müssen. Was suchen die Menschen durch ihre „Götter“ für ihre Gemeinschaft? Wann kann für sie ein Frieden siegen?

Wenn sich Siegfried in der GÖTTERDÄMMERUNG Brünnhilde trügerisch in Gestalt Gunthers nähert, verkündet er: „Ein Freier kam!“ – das ist böse Ironie eines in Täuschung Gefangenen. Siegfried hat doch mit Brünnhilde Liebe und Wissen und mit dem Ring Macht und Reichtum besessen – kann man denn freier sein als dieser menschliche Götterkenel? Ist er nicht der „ganze, volle Mensch“, der „frei und wahrhaftig sich bewegen“ kann? Warum zieht er überhaupt wieder los? Ist frei von Geschichtsbewusstsein, frei von Gewissen, frei von Zukunftsangst vielleicht die eigentliche Gefangenschaft, in der er steckt und die ihn für Wagner als Figur so interessant macht? Schließlich schreibt der Dichter und Komponist seinen RING rückwärts – er beginnt mit SIEGFRIEDS TOD, stellt diesem dann DER JUNGE SIEGFRIED vor, anschließend kreiert er DIE WALKÜRE und zum Schluss erst DAS RHEINGOLD.

Die Freiheit, die Wagner sich mit dem Marsch für 5000 amerikanische Dollars erkauft hat, galt seiner Kunst; gleich Alberich nahm er das Gold, um sich daraus einen Ring zu schmieden und gleich Wotan sein Walhall auf dem Grünen Hügel in Bayreuth zu bauen. Doch konnte er sich sogar auch vorstellen, in die USA auszuwandern, um seinen Schulden zu entgehen und jenseits des Atlantiks seine Festspiele zu errichten; der RING selbst war immer auf der Flucht – die ersten Festspiele wurden ja ein finanzielles Desaster. Auch seine Witwe Cosima spricht später wiederholt davon, Bayreuth zu verlassen – und für die Festspiele einen anderen Platz zu suchen – von Koblenz ist die Rede. Koffer packen und einen Ort für den musiktheatralen Mythos suchen; Koffer packen und eine neue Heimat finden; Koffer packen und hoffen anzukommen.

V. Reise in die Freiheit

Nach der Uraufführung in Bayreuth kommt der RING nach Berlin: Im Mai 1881 werden von Angelo Neumann im Victoria-Theater erfolgreich Aufführungen in den Bayreuther Original-Dekorationen gespielt, an denen der deutsche Kaiserhof ebenso wie Richard und Cosima teilnahmen; hier sahen letztlich mehr Zuschauer den RING als in Bayreuth. Neumann reiste die nächsten zwei

Jahre quer durch ganz Europa und spielte 135 Zyklen, mit denen die Tetralogie seine Signifikanz verbreitete und als „Wagner-Theater“ durch Tantiemen zur wichtigsten Einnahmequelle des Komponisten wurde. Der RING auf großer Wanderschaft mit gepackten Koffern – allerdings in einer Ausstattung, mit der Wagner selbst nicht wirklich zufrieden war. Dass, was ihm ästhetisch in Konzept, Text und Komposition gelungen war, konnte er nicht auf der Bühne realisieren, daher verwundert es wenig, wenn Wagner als Resümee der Uraufführung sanft ironisch seufzte: „Nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden“. Doch bleibt die Sichtbarkeit des Theaters wichtiger Bestandteil der Rezeption; das Drama lässt sich nicht von den Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit befreien – jeder Ring umschließt eine Leerstelle, die man für den RING mit Freiheit spezifizieren kann.

Erda Rat „Flieh des Ringes Fluch [...] dir rat' ich, meide den Ring!“ befolgt Wotan widerwillig beeindruckt und verkündet mit der Abgabe des Rings feierlich: „Zu mir, Freia! Du bist befreit.“ Doch diese erkaufte Freiheit für „Freia, die Holde, Holda, die Freie“ setzt den Lauf eines Gefangenseins fort. Fasolt hatte den Gott gleich zu Beginn gemahnt: „Was du bist, bist du nur durch Verträge; [...] bandest uns Freie zum Frieden du: all deinem Wissen fluch' ich, fliehe weit deinen Frieden, weißt du nicht offen, ehrlich und frei Verträgen zu wahren die Treu!“ Die Freiheit des an Verträge gebundenen Gottes und die Freiheit, der zum Frieden gebundenen Riesen – die Freiheiten, die hier verhandelt werden sind nicht einfache Schlagwörter, sondern komplexe Konstrukte, die ihre Wirkungskraft im Handeln beweisen müssen. Wotan ist kein autarker Schöpfergott in einem mythischen Märchen, sondern eine psychologisch komplexe Figur, die versucht, den negativen Folgen des eigenen Handelns zu entkommen – um jeden Preis für seine Freiheit.

Seine Freiheit, den „Wandel und Wechsel“, das „Spiel drum“ will Wotan nun erreichen, indem er eine Burg bauen lässt. Als untreuer Gatte hofft er einerseits, sich Frickas Nörgelei damit vom Halse zu schaffen und als herrschender Gott andererseits, seiner Macht eine Trutzstatt errichtet zu haben. Wotan ist göttlich aufgrund seines Übermaßes: die Freiheit von Liebe und Macht will er im Spiel vereinen, doch das Spiel auf der Opernbühne wird nun über drei Abende hinweg letztlich die Unmöglichkeit dieser Verbindung erleben lassen.

Im germanischen Mythos schlägt der Regenbogen als Bifröst eine Brücke zwischen Midgard, der Erde, und dem Götterreich Asgard – und darauf bezieht sich Wagner, wenn Donner mit einem Hammerschlag die Wolken auflöst und sich zur neuen Götterbehausung ein Regenbogen bildet, den Froh erklärt: „Zur Burg führt die Brücke, leicht, doch fest eurem Fuß: beschreitet kühn ihren schrecklosen Pfad!“ Der Halbgott Loge hingegen kommentiert den Einzug der Götter in Walhall über diesen Regenbogen mit den musikalisch feuermotivisch umrahmten Worten „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wännen.“ Also auch hier die sinnliche Zusammenführung alltäglicher Gegensätze: feuermotivische Musik zu einem regennassen Farbenbild. Das vermag nur das Spiel, das das Kollektiv auf der Bühne und Wagner durch das Werk mit uns spielt. Die Götterdämmerung hat also schon im RHEINGOLD begonnen, nur haben die

Götter noch nicht die Zeichen ihres eigenen Untergangs zu lesen gelernt, die mit den wuchtigen Schlägen der siebzehn schmetternden Blechbläser im Marsch mit Streichern und Trommeln immer lauter und lauter und damit in irreführender Stärke leicht ironisch ertönt. Der gewitzte Kritiker Oscar Blumenthal schlägt die Brücke zurück zum Anfang:

*„Wagner gleicht Beethoven? – Mit Verlaub,
Ein Unterschied bleibt, ein schwerer:
Bei Beethoven war der Musiker taub,
Bei Wagner werden's die Hörer.“*

Wagner erinnert sich auch an sein drittes Abonnementskonzert im Revolutionsjahr 1848, in dem er Beethovens fünfte Symphonie vor dem König und der Öffentlichkeit aufführte: „auf dem ganzen Publikum lastete der düstere Druck einer Ahnung von nahen Gefahren und Umwälzungen“. Das ganze Konzertprogramm hatte Wagner mit Moll-Stücken konzipiert, doch als er die c-Moll Symphonie – Beethovens fünfte – anstimmte, änderte sich die gedrückt-angespannte Stimmung im Saal sofort: „die Symphonie beginnt, welches Aufjauchzen, welche Begeisterung! Aller Druck gehoben, Lebehochs auf den König, – wie erlöst verließ die jubelnde Menge das Haus. Das ist das Unsägliche dieser Kunst!“ Gerade einmal ein Jahr später während der Dresdner Aufstände im Mai 1849, die Wagner dann zur Flucht ins Zürcher Exil zwingen sollten, ereignet sich eine Beethoven-Begegnung, die er in MEIN LEBEN erinnert: „Am folgenden Morgen des Montags, 8. Mai, versuchte ich von meiner vom Kampfplatz abgeschnittenen Wohnung aus, um Erkundigungen über den Stand der Dinge willen, nochmals bis zum Rathause vorzudringen. Als ich hierbei über eine Barrikade bei der Annenkirche mich verfügte, rief mir ein Kommunalgardist die Worte zu: ‚Herr Kapellmeister, der Freude schöner Götterfunken hat gezündet, das morsche Gebäude ist in Grund und Boden verbrannt.‘ Offenbar war dies ein begeisterter Zuhörer der letzten Aufführung der Neunten Symphonie gewesen.“

Beethovens neunte Symphonie kann sowohl als Fanal für die blutige Revolution verstanden werden als auch in Wagners Worten als „Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst.“ Beethovens Fünfte kann zu königstreuen Jubelrufen motivieren oder auch als Schicksalssymphonie des tauben Musikers gelesen werden; Beethovens dritte Symphonie mag als Plädoyer für die Freiheit leuchten, wurde skandalumwittert von Hans von Bülow 1892 zur Bismarck-Symphonie verklärt, und im Nationalsozialismus wird dann sogar berichtet, wie „aus den Tönen von Beethovens heroischer Sinfonie das Bild des Führers klar erschaut und in deutlicher Charakterisierung hellseherisch vorausgeahnt“ wurde.

Wagner unterschied – wie eingangs bereits zitiert – die absolute Musik, die nur „Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen in ihren Gegensätzen und Steigerungen“ auszumalen versteht vom Drama, das „Verhältnisse irgend welcher sozialer oder politischer Natur ausdrücken“ kann. Doch auch die musiktheatrale Botschaft – gerade wenn es um die Freiheit des Menschen geht – ist in poröse Umdeutbarkeit eingebettet. Die große Oper über staatliche

Gewalt und Freiheitsstreben, Beethovens FIDELIO, wurde in postrevolutionären Aufbruchzeiten und im reaktionären Biedermeier, als Festaufführung in Nazi-Deutschland und zur Wiedereröffnung der Berliner Staatsoper nach dem Zweiten Weltkrieg sowie selbst am letzten Jahrestag der DDR 1989 in Dresden gefeiert. Die Musik entschwebt in ihrer Form vom kleinbürgerlichen Singspiel über das Musikdrama der Gattenliebe hinauf zum großen Oratorium der Freiheit und entlässt das Publikum damit ins euphorisch Ungefährere. Wagner hingegen beginnt die Freiheitssuche im RING in mythisch angeschrägtem Blickwinkel gebrochen – er lässt verlauten: „Meine Vorspiele müssen alle elementarisch sein, nicht dramatisch wie die Leonoren-Ouvertüre, denn dann ist das Drama überflüssig.“ Sein Drama entwickelt sich changierender Weise: Eine helle Trompetenfanfare führt zum strahlenden C-Dur der „Rheingold! Rheingold!“-singenden Wasserwesen, doch das von Streichern umleuchtete Motiv hat einen trügerischen Glanz, ein täuschendes Versprechen, das die Rheintöchter am Ende des Vorabends explizieren: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe“. Der relevante Resonanzraum der klingenden Kunst bleibt der individuelle Zuschauer, der aus seiner Wirklichkeit in einen Kunstraum flüchtet und dabei gleichzeitig diesen wie seine Realität reflektiert, neu wahrnimmt und hofft, sich selbst als „ganzen, vollen Menschen“ zu befreien. Weder revolutionär noch resignativ, sondern vielmehr poetisch betrachtet Goethe die Befreiung: „Das Wort Freiheit klingt so schön, dass man es nicht entbehren könnte, und wenn es einen Irrtum bezeichnete.“



Manasse: „Rosy Csikos – der Sündenfall“, um 1933

Die Musik ist ein Weib.

[...] fragen wir nun, was für ein Weib
soll die *wahre Musik* sein?

Ein Weib, *das wirklich liebt*, seine Tugend in seinen Stolz, seinen Stolz aber in sein *Opfer* setzt, in das Opfer, mit dem es nicht *einen Teil* seines Wesens, sondern *sein ganzes Wesen* in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingibt, wenn es *empfängt*. Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das ist *die Tat* des Weibes – und um Taten zu wirken, braucht daher das Weib *nur ganz das zu sein, was es ist*, durchaus aber nicht etwas zu *wollen*: denn es kann nur Eines wollen – *Weib sein*! Das Weib ist dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maß der natürlichen Untrüglichkeit, denn es ist das Vollkommenste, wenn es nie aus dem Kreise der schönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch das, was sein Wesen einzig zu beseligen vermag, durch die Notwendigkeit der Liebe, gebannt ist.

**Und selbst dann noch: in einer verworfenen Welt
würde auch das Verwerfen verwerflich sein ...
Und die Consequenz einer Denkweise, welche
Alles verwirft, wäre eine Praxis, die Alles bejaht ...
Wenn das Werden ein großer Ring ist, so ist
Jegliches gleich werth, ewig, nothwendig ...**

[Friedrich Nietzsche: *Nachlass*, 1888]

**Effekt, sagt Wagner, ist Wirkung ohne Ursache.
Kunst ist Ursache ohne Wirkung.**

[Karl Kraus: *Pro domo et mundo*, 1919]



**Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala,
weiala weia!**

































**Rheingold! Rheingold!
Reines Gold!
O leuchtete noch
in der Tiefe
dein laut'rer Tand!
Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig ist,
was dort oben
sich freut!**

Rheingoldiges



Anon.: Mädchen in Unterwäsche mit Katze, um 1910

„Singt sie nicht auch manchmal in einem Kleiderl, wo – wo – wo keine Aermel dran sind?“

Er war ganz roth im Gesicht geworden.

„Keine Aermel? Was bist für ein talketer Kerl!“

„Und – und auch vorn kein Kleid und kein Hemd?“

„Auch vorn nicht? Jetzt hör mal auf! Was denkst eigentlich von mir. Sie muß zwar manchmal ein ganz besonderbars Habiterl umthun, aber vorn ist doch allemal ein Gewand und das Hemderl erst recht.“

„So, also ein besonderbares giebts doch manchmal? Wie dann, Sepp?“

Er war ganz Feuer und Flamme. Das, ja besonders das mußte er erfahren. Grad der Umstand, daß eine Sängerin entblößt erscheinen muß, wenn die Rolle es mit sich bringt, war ja der Grund gewesen, daß er so zornig gewesen war.

„Nun,“ antwortete der Sepp, „ich hab's einmal gesehen, als ich am letzten Male bei ihr war. Weißt, es ist da ein Compernist, der heißt Wagner und Richardt auch. Auf den hält der König sehr große Stücken. Er soll ein vielgescheidter Kerl sein und ein Musiken compernirn, wie noch niemals ein Anderer eine compernirt hat. Der verintressirt sich sehr für die Leni und kommt oft, um zu hören, was sie indeß wieder gelernt hat. Und am letzten Male war ich in der andern Stub und könnt durch die Glasthüren hineinblicken. Da muß die Leni eine Saloppen umthun und dann band er sie mit dem Leib an den Thürknäuf, daß sie nicht fallen könnt. Nachher muß sie den Oberkörper weit vorwerfen und mit den Armen so hinausschlagen und battalgen, als ob sie schwimmen wollt.“

„Das ist doch verrückt!“

„Nein. Es giebt ein Theaterstücken, worinnen das vorkommt.“

„Wie heißt das?“

„Rheingold heißt's. Und nachher, als sie so in der Stuben schwamm, aber freilich ohne Wasser, da setzt er sich ans Clavier und begann zu spielen. Nachher rief er laut: ‚Jetzunder, Woglinde, jetzt!‘ Und nun sang sie zum Schwimmen.“

„Leni hat er doch gesagt!“

„Nein. In diesem Stücken heißt sie alleweil Woglinde, und da hat sie gesungen:

„Weia! Waga!

Woge, du Welle,

Walle zur Wiege!

Wagalaweia!

Wollala weiala weia!“

„Himmelsakra! Das ist doch eine Dummheiten, wies gar keine zweite nimmer giebt.“

„Was?“

„Das kann doch nur ein ganz verrückter Kerl singen. Das sind doch gar keine richtigen Versen!“

„Na, behüt Dich Gott, Anton! Bist Du und dumm! Wann Eine schwimmt, soll sie auch noch richtige Versen singen! Spring doch mal ins Wasser und sing ein Gestangel mit einem Jodler, wann Dir dabei das Wasser ins Maul läuft und zur Nasen wieder heraus! Da verstehst Du halt gar nix von! Der Wagners Richard ist ganz toll gewesen vor Freuden, daß sies so schön gemacht hat. Er hat ihr auf die Wang klopft und dabei – “

„Der Teuxel soll ihn holen!“ rief Anton aus.

„So? Warum dann?“

„Was hat er ihr an die Wang zu klopfen!“

„Gehts Dich etwas an vielleicht?“

„Nein.“

„Und wann er sie auf den Buckel klopft oder noch tiefer drauf, so kanns Dir ganz egal sein! Verstehst mich! Und gelobt hat er sie. Und nachher muß sie die Saloppen wieder anders umthun und ein Schnupftücherl in die Hand nehmen und damit wedeln und Etwas dazu singen. Das klang so mächtig und prächtig, daß die Fenstertafeln klirrt haben. Und als sie nachher fertig war, da hat er sie wieder auf die Wang klopft – “

„Donnerwetter!“



Anon.: Skulpturengruppe des Sündenfalls am venezianischen Dogenpalast, o. D.

„Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben, im vollständigsten Sinne des Wortes. Die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, daß diese höchste Beseligerin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entschwand, daß dieses endlich alles was es tat, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es. Es zeigt die Natur in ihrer unentstellten Wahrheit mit all ihren vorhandenen Gegensätzen, die in ihren unendlich mannigfachen Begegnungen auch das gegenseitig sich Abstoßende enthalten. Nicht aber daß Alberich von den Rheintöchtern abgestoßen wurde – was diesen ganz natürlich war – ist der entscheidende Quell des Unheils. Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren.

Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Szene zwischen Wotan und Fricka – die endlich bis zu der Szene im 2. Akte der Walküre führt. Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrtum der Liebe, über den notwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt – bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen.“

Der Neuanfang vom Ende

Stefan Herheim im Gespräch mit Jörg Königsdorf

Jörg Königsdorf

Das RHEINGOLD spielt in einer mythischen Vorzeit, die nicht von Menschen, sondern von Göttern und Zwergen bevölkert wird. Was bedeutet diese Vor-Zeit für uns?

Stefan Herheim

Schon der Titel suggeriert eine Zeit, in der das reine Gold noch unberührt im Flussbett ruht und die Natur intakt und heil ist. Dieses anfängliche Dasein unter Wasser antizipiert das noch nicht geborene Leben ebenso wie den Unschuldszustand vor dem Sündenfall und dem Rauswurf aus dem Paradies. Im knapp viereinhalbminütigen RHEINGOLD-Vorspiel wird anhand einer Naturtonreihe vom Ton „Es“ aus die Welt geschöpft – wie ein tönendes „Es war einmal...“. Wenige Minuten später gerät diese Welt aus den Fugen. Mit dem Raub des Rheingoldes und dem Schmieden des Rings fallen viele Schöpfungsmythen ineinander. Das Zeit- und Raumgefüge ist im RING nicht linear sondern kreisförmig, wodurch der zeitlose Mythos ebenso archaisch wie modern erscheint.

Jörg Königsdorf

Wir erleben zu Beginn der Inszenierung Menschen, die offenbar auf der Flucht sind und auf einer leeren Bühne innehalten. Was bringt sie dazu, hier quasi aus dem Nichts ein Spiel zu beginnen?

Stefan Herheim

Die Musik! Zunächst erklingt sie, weil das Opernhaus von einem Publikum mit entsprechenden Erwartungen betreten wurde. Die Töne beleben und rufen demgemäß zu einem kunstvollen Spiel auf, das sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum die Möglichkeit zur Flucht bietet. Wir wissen nicht genau, wovon die Menschen fliehen oder wohin sie flüchten, doch tragen sie alle ein „Nicht-Mehr“ und ein „Noch-Nicht“ mit und in sich, das mit einem „Es“ konfrontiert wird. Dieses schwillt als harmonischer Dreiklang aus dem Orchestergraben an und reizt das Kollektiv zu einem aus dieser Programm-Musik geborenen Bühnenspiel, das sich dann insofern verselbständigt, als dass die von ihrer Vorgeschichte Flüchtenden sich der Musik bemächtigen und ihre Geschichte neu gestalten.

Jörg Königsdorf

Neben dieser Masse spielender Menschen, verweist ein Konzertflügel auf der Bühne, der den Flüchtlingsstrom zunächst aufhält, auf das Werk als Produkt einer individuellen Imagination. Wie gehen diese beiden Ebenen zusammen?

Stefan Herheim

Der Flügel ist das Instrument, an dem Wagner den RING komponierte und Teile daraus erstmals der Öffentlichkeit präsentierte, an dem es zur Uraufführung probiert wurde und bis heute für jede Opernprobe als Orchesterersatz unverzichtbar ist. Der Flügel ist ein musikalisch-optisches Tor zur Phantasie und bleibt dennoch ein alltägliches Vehikel der im Moment zu schaffenden Kunst – ein Gebrauchsgegenstand des Opernalltags und ein heiliger Altar der künstlerischen Exekution zugleich. Dass die Spielenden vereinzelt das Klavier für ihre eigenen Zwecke instrumentalisieren, liegt in der Natur des Spiels, in dessen Bedeutungsfeld es szenisch eingespannt und ausgespielt wird.

Jörg Königsdorf

Ist der Rhein als Inbegriff einer harmonischen, sich selbst genügenden Natur eine irrealer Wunschvorstellung eines Paradieses, das vielleicht nie existiert hat, oder ein Zustand, der tatsächlich realisierbar ist?

Stefan Herheim

Eines der wohl größten Probleme der Menschheit heute ist, dass sie sich so viele künstliche Bedürfnisse geschaffen hat. Ein Zusammenleben in einer Gesellschaft, der an wirklichen Bedürfnissen gelegen ist und wachsam in Harmonie mit ihrer Umgebung lebt, muss als erreichbares Ziel und nicht als Utopie gehandelt werden. Am Ende des RINGs dämmern die Götter, nicht die Natur, und so bleibt die Frage, ob danach der Teufelskreis von vorne beginnt und Menschen sich wieder Götzen schaffen, oder ob diese Stufe der Evolution irgendwann überwunden sein wird. Das klangharmonische Paradies des Rheins ist ebenso wenig wie der Garten Eden ein wirklich erstrebenswerter Zustand. Also geht es nicht um eine naive Genügsamkeit, sondern um die Herausforderung, den aktiv fragenden und kreativ gestaltenden Menschen zu reflektieren, bis er die widersprüchlichen Impulse der Liebe heilsam annimmt und nutzt, um Wirklichkeit zu gestalten. Kunst ist ein Phänomen, bei dem es immer um ein „Weltschaffen“ geht – sowohl für die Wirklichkeit im Hier und Jetzt, als für die einer Zukunft. Dessen war sich Richard Wagner nicht nur bewusst, sondern er hat es zum Zentrum seines Denkens, Schaffens und Hoffens gemacht.

Jörg Königsdorf

Zentrale Figur des RHEINGOLDS ist der Nibelung Alberich, der Erfinder und erste Inhaber des Machtinstruments Ring. Vertritt er das Böse oder muss man die Figur komplexer sehen?

Stefan Herheim

Zwar schmiedet Alberich den Ring, doch erfindet er ihn nicht, sondern tut nur das, was die Rheintöchter ihm bewusst verraten, damit er in Versuchung gerät, den Sündenfall zu begehen: Das Gold lässt sich bezwingen, die Natur sich in

Besitz nehmen und die Nibelungen sich unterjochen. Gerade das steht Wagners Liebesvorstellung konträr gegenüber, denn der knechtende Mensch bleibt selbst eine triebgesteuerte, erlösungsbedürftige Kreatur. Der durch die Nixen verhöhnte Alberich will seine Schmach kompensiert wissen, und so greift er aus machtloser Liebe zur lieblosen Macht. Gottvater Wotan hingegen, der einen Ast von der Weltesche abbrach und daraus den Speer schuf, um Gesetze zu hüten, die er selbst nicht befolgt, kämpft im Namen der Liebe, verliert dabei aber seine menschliche Göttlichkeit, bzw. göttliche Männlichkeit und ist schließlich von der erlösenden Weltentat einer Frau abhängig. Damit schließt sich der Kreis, denn das von Brünnhilde herbeigeführte Ende überlebt allein Alberich, der Schwarzalb. Er und Wotan, der Lichtalb, sind also nicht als Gegensätze von Gut und Böse zu verstehen. Vielmehr stehen sie wie Licht und Schatten in einer Abhängigkeit zueinander, die das Problem Macht und Liebe variieren.

Jörg Königsdorf

Im RHEINGOLD wird ja nicht nur ein Gegensatz von Kultur und Natur etabliert, sondern auch ein über Generationen dauernder Krieg zweier Familien. Sind diese Familien oder Sippen überhaupt als solche zu sehen? Oder stehen sie für Anderes?

Stefan Herheim

Die Götter, Riesen und Nibelungen können als Vertreter der Klassengesellschaft des 19. Jahrhunderts mit Aristokratie, Bürgertum und Proletariat gesehen werden. Schließlich haben wir es aber mit Archetypen zu tun, die man in fast allen Kulturen durch alle Zeiten hindurch findet. In unserer Inszenierung droht das ins kunstvolle Spiel flüchtende Kollektiv, durch Hochmut, Willkür, Neid, Wut, Standes- und Rassendünkel ebenso zu zerreißen, wie unsere Gesellschaft. Doch schließlich wird das Spiel von einer unzerbrechlichen Hoffnung auf eine Koexistenz aller miteinander getragen – im RHEINGOLD noch im Geiste einer göttlichen Komödie voller Doppeldeutigkeit und Ironie.

Jörg Königsdorf

In der Inszenierung gibt es auch einige Anklänge an die Zeit des Zweiten Weltkrieges: Ein Stahlhelm, die Gründgens-hafte Mephisto-Gestalt Loges, aber auch die Materialität der Koffer, die an Deportation und Vertreibung erinnern. Warum hakt sich die Inszenierung immer wieder an dieser Zeitspanne fest?

Stefan Herheim

Weil wir uns nicht in einem historischen Vakuum befinden, wenn wir an der Deutschen Oper Berlin Richard Wagners Hauptwerk zur Aufführung bringen. Der Vorwurf, solche Mittel wären längst abgegriffen, ist mir ebenso suspekt, wie die Forderung mancher Parlamentarier im heutigen Bundestag, über ein Kapitel deutscher Geschichte endlich hinwegzukommen, das erst ein Mannesalter zurückliegt, die Vernichtung ganzer Völker systematisierte, die zivilisierte Welt in Flammen steckte und sie für immer veränderte.

Jörg Königsdorf

Der RING wurde durchaus in weltverbessernder Absicht geschrieben: in der

Hoffnung, dass sich die Menschen durch den Akt des Spiels, durch die Kunst läutern können. Gibt es zu dieser Hoffnung auch heute, fast 150 Jahre später noch Anlass? Oder ist die Kunst selbst schon zu sehr Teil des Systems?

Stefan Herheim

Natürlich ist die Kunst der Oper Teil jenes Systems, von dem sie subventioniert wird. An subversiven Elementen fehlt es ihr aber keineswegs, denn sie gibt dem Unerhörten und den Ungehörten eine Stimme, die das System als solches infrage stellt. Die politische Sprengkraft der Oper war immer maßgeblich für ihren Erfolg und wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Bestandteil ihres bildungspolitischen Auftrags. Heute ist es mühsam, sich auf diesen zu berufen, zumal das System selbst eine Werte- und Identitätskrise durchläuft, die uns selbst zwischen ein „Nicht-Mehr“ und „Noch-Nicht“ auf der Schwelle setzt. Um so mehr glaube ich, dass die Kunst des Spiels, wie sie uns im RING vorgeführt wird, Leitfaden, Korrektiv und Inspiration sein kann. Die liebeserlösenden Klänge am Ende der GÖTTERDÄMMERUNG feiern schließlich nicht das fatale Scheitern, sondern evozieren den Hoffnungsschimmer eines Neuanfangs.



Tina Modotti: Telegrafeneleitungen, um 1924

Keiner kann dichten, ohne zu politisieren. Nie wird aber der Politiker Dichter werden, als wenn er eben aufhört, Politiker zu sein: in einer rein politischen Welt nicht Politiker zu sein heißt aber soviel, als gar nicht existieren; wer sich jetzt noch unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich nur um sein eigenes Dasein. Der Dichter kann nicht eher wieder vorhanden sein, als bis wir keine Politik mehr haben.

Die Politik ist aber das Geheimnis unserer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände. Napoleon sprach es aus. Er sagte zu Goethe: Die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Herrschaft der Römer die Politik. – Verstehen wir den Ausspruch des Büßers von St. Helena wohl! In ihm faßt sich in Kürze die ganze Wahrheit dessen zusammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Dramas in das reine zu kommen.

Wie die Nacht Trösterin und zugleich Entsetzen der Menschen ist, so ist es mit dem Unbewußten. Das Unbewußte ist das Dämonische. Man kann einen klassischen und einen modernen Dämonismus unterscheiden: der bewußte Mensch ist dämonisch, wenn das Unbewußte in ihm erscheint, der unbewußte, wenn es in ihm wirkt. Gewöhnlich nennt man nur den ersteren dämonisch, in dem das versunkene Rheingold, das bei andern Menschen ungesehen in der unzugänglichen Tiefe ruht, beständig in schwebender, schwankender Bewegung nach oben ist, so daß ein buntes Blitzen, Flimmern und Funkeln von Edelsteinen durch das wechselnde Gewässer der Seele zuckt; denn das dämonische Wesen der naiveren Menschen wird nicht erkannt, bis einmal aus ihrem immer ruhevollen, spiegelglatten Gemüthe unvorbereitet, ungeahnt eine beseligende oder vernichtende That springt, wie aus dem schlummernden Märchensee, wenn die Geisterstunde gekommen ist, der schleierlose Leib der Nixe glänzend hervorsteigt.



Anon.: Schaufensterpuppen in Nachtwäsche, um 1920

Mythos



Denise Bellon: Seidenraupenzucht, 1950

Im *Mythos* erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind. Die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, deren wirklichen Zusammenhang der Mensch noch nicht zu fassen vermag, macht auf ihn zunächst den Eindruck der Unruhe: um diese Unruhe zu überwinden, sucht er nach einem Zusammenhange der Erscheinungen, den er als ihre Ursache zu begreifen

vermöge: den wirklichen Zusammenhang findet aber nur der Verstand, der die Erscheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfaßt; der Zusammenhang, den der Mensch auffindet, der die Erscheinungen nur noch nach den unmittelbarsten Eindrücken auf ihn zu erfassen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantasie und die ihnen untergelegte Ursache eine Geburt der dichterischen Einbildungskraft sein. Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft: in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar; als diese Ursache begreift er aber unwillkürlich nichts anderes als sein eigenes menschliches Wesen, in welchem diese gedichtete Ursache auch einzig nur begründet ist. Geht nun der Drang des Menschen, der die innere Unruhe vor der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Ursache derselben sich so deutlich wie möglich darzustellen – da er Beruhigung nur durch dieselben Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf sein Inneres beunruhigend gewirkt wurde –, so muß er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner rein menschlichen Anschauung am bestimmtesten entspricht, sondern auch als äußerliche Gestalt ihm die verständlichste ist. Alles Verständnis kommt uns nur durch die Liebe, und am unwillkürlichsten wird der Mensch zu den Wesen seiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen: diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige zusammenwirkende vielmenschliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur *im Zusammenhange* des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im Allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der einge bildeten Gestalt *eines* menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird. Durch die Fähigkeit, so durch seine Einbildungskraft alle nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten nach weitestem Umfange in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung sich vorzuführen, wird das Volk im Mythos daher zum Schöpfer der Kunst; denn künstlerischen Gehalt und Form müssen notwendig diese Gestalten gewinnen, wenn, wie es wiederum ihre Eigentümlichkeit ist, sie nur dem Verlangen nach *faßbarer* Darstellung der Erscheinungen, somit dem sehnächtigen Wunsche, sich und sein eigenstes Wesen – dieses gottschöpferische Wesen – selbst in dem dargestellten Gegenstande wiederzuerkennen, ja überhaupt erst zu erkennen, entsprungen sind. Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts anderes als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wiederzufinden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist du, so fühlst und denkst du, und so würdest du handeln, wenn du, frei von der zwingenden Unwillkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl deines Wunsches handeln könntest.“ So stellte das Volk im Mythos sich *Gott*, so den *Helden* und so endlich den *Menschen* dar. –

Synopsis

Scene 1

At the bottom of the Rhine, the Rhinemaidens guard the dormant Rhine gold. The black elf Alberich preys on the permissive mermaids. They ridicule the lustful Nibelung dwarf and awaken the gold with their gambolling, by whose bright light they reveal to Alberich that it can be forged into a ring which would permit its wearer to seize world dominion, in exchange for forswearing love forever. The spurned Nibelung does not hesitate, curses love and guesses the magic formula which forces the gold into a ring.

Scene 2

Amidst cloudy heights, the light elf Wotan dreams of the same power, but the god would never forego amorous trysts. At his wife Fricka's request, he has ordered the giants Fasolt and Fafner to build a castle for the gods where Fricka hopes to tie her notoriously philandering husband down. Now, however, as the castle is finished and the giants approach to demand their payment, she scolds him. After all, Wotan has promised them Freia, Fricka's sister, in payment. While Fasolt desires Freia, his brother Fafner is counting on the downfall of the gods, whose wellbeing depends on the golden apples which only Freia, the goddess of love and eternal youth, knows how to cultivate. In order to save himself and the clan of the gods from this plight, Wotan has already commissioned cunning Loge, the demigod of fire, to search for an alternative reward for the giants. When Loge finally arrives, he tells everyone that the Rhine gold has been stolen. For Alberich's gold, the giants are willing to forego Freia; in the meantime, they carry her off as ransom. Wotan and Loge set out for Nibelheim to wrest the Rhine gold from Alberich.

Scene 3

In underground Nibelheim, Alberich forces the Nibelungs to bring him more gold from the mines. He has also commanded his brother Mime, a skilful blacksmith, to make him a magic helmet, bestowing the wearer with the ability to make himself invisible and transform into all kinds of figures. When they arrive, Wotan and Loge first encounter the mistreated, whining Mime, who tells them of Alberich's enormous power. During their inimical encounter with Alberich, Loge cleverly entices him to demonstrate the magic helmet. Alberich is asked to appear to them as a huge snake, then as a small toad – a creature easily captured by Wotan and Loge.

Scene 4

Back on their cloud-festooned mountaintop, they force the captive to buy his freedom with the Nibelung's treasure and the magic helmet. When Wotan also demands the ring from him, Alberich warns the keeper of divine laws against such outrageous robbery. Wotan, however, tears the golden band from him, whereupon Alberich curses it. The giants return with Freia and demand that her ransom must cover her entirely with gold. This requires the entire hoard and even the helmet, and when Fasolt catches a glimpse of Freia's eye through a crack, they also demand the ring from Wotan's finger. Wotan, however, refuses, and therefore the giants prepare to take Freia off again. At this point, Erda, the omniscient earth mother, emerges from the depths, warning Wotan against the accursed ring. Worried, he heeds her advice, immediately witnessing how Alberich's curse is fulfilled: during their argument about the ring, Fafner kills his own brother and makes off with the hoard. Donner clears the murky air with a storm, and Froh creates a rainbow bridge to the castle of the gods now theirs, which Wotan names Valhalla. As the Rhinemaidens lament the loss of the gold, the gods ceremoniously take possession of Valhalla, but Wotan steals away to stop the demise of the gods foretold by Erda.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarkstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrl; Spielzeit 2020/2021

Redaktion: Alexander Meier-Dörzenbach; Gestaltung: Uwe Langner; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise:

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

Bildnachweise

Bernd Uhlig fotografierte die Klavierhauptprobe der Produktion am 2. Juni 2021.

S. 14: © bpk / Bernd Lohse

Alle anderen Bilder: © akg-images

Richard Wagner

DAS RHEINGOLD

Vorabend des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN

Premiere am 12. Juni 2021 in der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; Inszenierung: Stefan Herheim; Bühne: Stefan Herheim, Silke Bauer; Kostüme: Uta Heiseke;

Video: Torge Möller; Licht: Ulrich Niepel; Dramaturgie: Alexander Meier-Dörzenbach, Jörg Königsdorf

Wotan: Derek Welton; Donner: Thomas Lehman; Froh: Matthew Newlin; Loge: Thomas Blondelle; Alberich: Markus Brück; Mime: Ya-Chung Huang; Fasolt: Andrew Harris; Fafner: Tobias Kehrer; Fricka: Annika Schlicht; Freia: Jacquelyn Stucker; Erda: Judit Kutasi; Woglinde: Valeriia Savinskaia; Wellgunde: Irene Roberts; Flosshilde: Karis Tucker; Orchester der Deutschen Oper Berlin

