

VORABEND ZUM BÜHNENFESTSPIEL »DER RING DES NIBELUNGEN«

# DAS RHEINGOLD

RICHARD WAGNER



VORABEND ZUM BÜHNNENFESTSPIEL »DER RING DES NIBELUNGEN«

# DAS RHEINGOLD

RICHARD WAGNER



**URAUFFÜHRUNG**

22. September 1869

Königliches Hof- und Nationaltheater München

**ERSTAUFFÜHRUNG**

im Rahmen der gesamten

»Ring«-Tetralogie

13. August 1876

Festspielhaus Bayreuth

**BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG**

5. Mai 1881

Victoria-Theater

**PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG**

16. Mai 2010

Teatro alla Scala di Milano

**BERLINER PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG**

17. Oktober 2010

Staatsoper im Schiller Theater



**7**

EIN »RING« FÜR DAS 21. JAHRHUNDERT

*Michael P. Steinberg*

**17**

»DAS RHEINGOLD«

MUSIK ALS HERRSCHAFTSKRITIK  
UND HERRSCHAFTSAUSÜBUNG

*Boris Voigt*

**27**

»WANDEL UND WECHSEL«

POLITISCHE ASPEKTE

VON WAGNERS »RING«-KONZEPTION

*Derek Gimpel*

**52**

ZEITTAFEL

**56**

HANDLUNG

**58**

LIBRETTO

**80**

AUTORENBIOGRAFIEN

**82**

TONEELHUIS

EASTMAN COMPANY

**85**

TEXT- UND BILDNACHWEISE

**86**

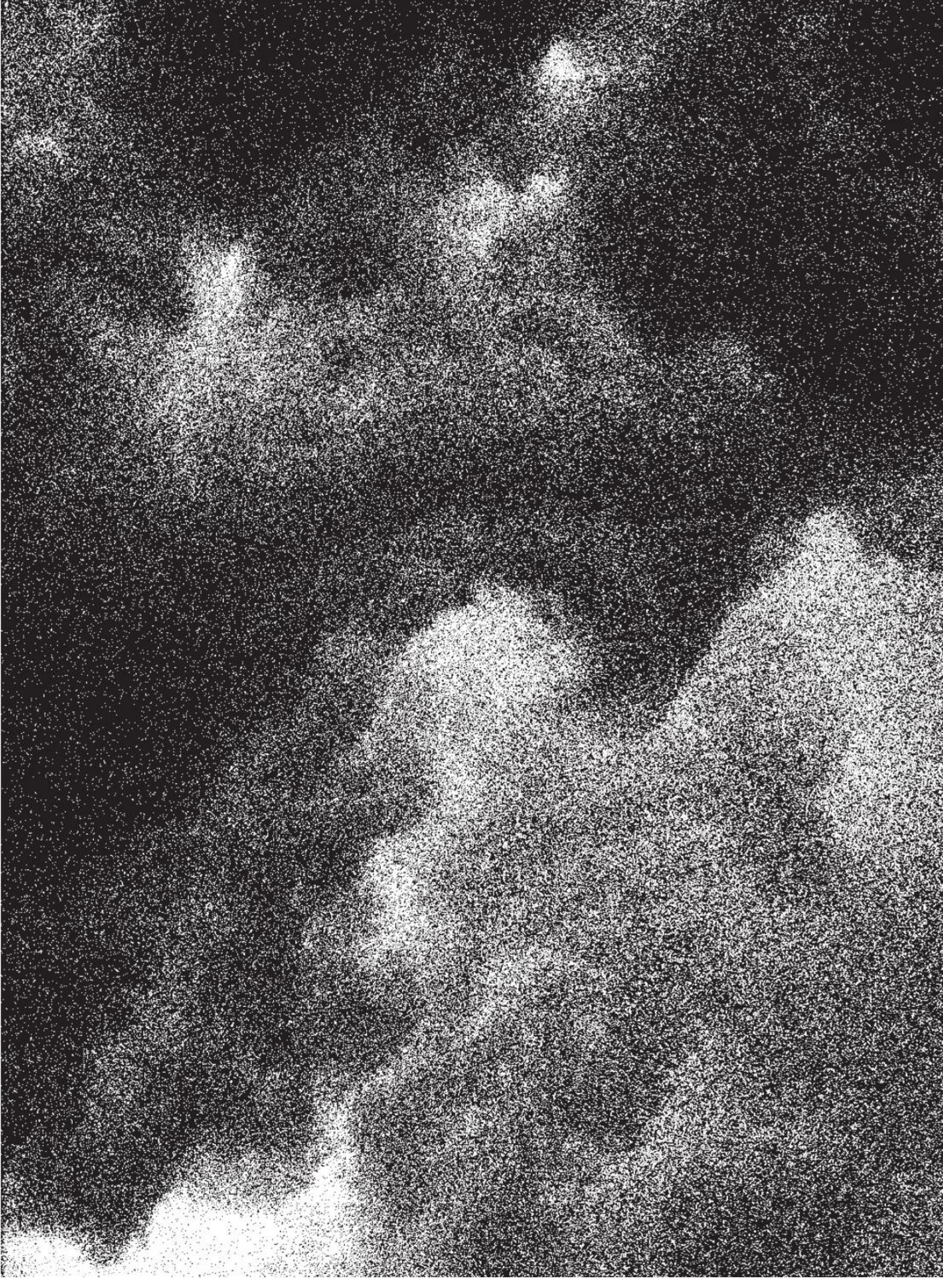
PRODUKTION | PREMIERENBESETZUNG

**88**

IMPRESSUM









# EIN »RING« FÜR DAS 21. JAHRHUNDERT

MICHAEL P. STEINBERG

**GOTT SCHUF DAS UNIVERSUM,  
 SO LESEN WIR, IN SECHS TAGEN.  
 IM VORSPIEL ZUM  
 »RHEINGOLD« WIEDERHOLT  
 RICHARD WAGNER DIESEN AKT  
 136 TAKTE LANG.**

Gott schuf das Universum, so lesen wir, in sechs Tagen. Im Vorspiel zum *Rheingold* wiederholt Richard Wagner diesen Akt 136 Takte lang. Beide Schöpfungsprozesse entfalten sich durch das gleiche Prinzip: Differenzierung. Im biblischen Bericht geschieht die Differenzierung zuerst visuell (von der Dunkelheit zum Licht), dann materiell (vom Himmel zur Erde) und schließlich biologisch (von Spezies zu Spezies, in einer Folge ähnlich derer, die Charles Darwin in den 1850er Jahren, dem Jahrzehnt der Entstehung des *Rheingolds*, aufstellte). Das Wagnersche Universum entsteht aus einem Ur-Klang heraus. Wir können diesen ersten Klang als tiefes Es der Kontrabässe wahrnehmen. Im Theater jedoch bildet sich der Klang »als Klang« heraus, noch nicht als Musik, mit anderen Worten: in einer Weise, die einer Klassifizierung vorausgeht und sich ihr widersetzt. Das *Rheingold* beginnt mit einer geheimnisvollen Entwicklung vom Nichts zu Etwas, und nicht mehr. Dieser Vorgang währt lange genug, um uns erkennen zu lassen, dass das, was wir hören und erfahren, noch nicht Musik ist – und dieser Eindruck ist im musikalischen Erleben einmalig. Wenn sich der zweite Klang (ein B) herausbildet, können wir bereits das Intervall einer Quinte und somit die elementarste harmonische Beziehung hören, die es in der westlichen Musik gibt; wir können das Versprechen einer Musik hören. Die dritte Note wiederholt das Es eine Oktave höher; die vierte – ein G – liefert den dritten Bestandteil des Dur-Dreiklangs. Diese Sequenz wiederholt sich und steigert ihren Puls und ihre Bewegung,

indem sie zum einen den Rhythmus (ein musikalischer Wert an sich) sowie zum anderen Eile, Kraft und sogar Begehren hinzunimmt.

Wenn wir gute Wagnerianer sind, wenn wir unsere Leitmotive kennen und uns weiterhin an sie erinnern, wissen wir, dass diese Musik die Natur und den Rhein repräsentieren soll. Im deutschen Denken der Mitte des 19. Jahrhunderts besitzt der Rhein als vermeintlicher Ursprungsort der Welt, einer Welt vor Sprache und Bedeutung, einen mythischen Wert. Demnach verschmilzt die nationale Kultur Mythos mit Geschichte, Natur mit Kultur. Der Umschlag in die Welt der Sprache und Bedeutung – in die menschliche Welt – vollzieht sich abrupt mit dem Auftritt der ersten Rheintochter, und diese Störung geschieht als Schock. Woglindes erste Worte – »Weia, Wage, Woge« – bedeuten nichts; sie weiten den Zustand des reinen Klanges aus, den das Vorspiel eingeführt hat. Dennoch sind die Worte für Wagner tatsächlich bereits musikalische Klänge, da er eine besondere Neigung für den Klang des deutschen »W« hatte, wie wir es im Ring durchgehend hören werden. Woglindes viertes und fünftes Wort – »du Welle« – schlägt um in menschliche Sprache. Von diesem Moment an kommt die Handlung des Rings in Gang, und nach nur wenigen Minuten dieses vierteiligen epischen Werks, dessen Aufführung sich über eine Woche erstreckt und dessen Inszenierungen oft über mehrere Jahre hinweg entstehen, ist für den Zuschauer bereits etwas vorbei, ist bereits etwas verloren gegangen: der Zustand der Natur, die Welt vor der Zeit. Es ist, als ob uns ein

kurzer Wiedereintritt in einen Garten Eden gewährt wurde, zu unserem eigenen Ursprung, in eine Wahrnehmung vor der Sprache. Wir verstehen es erst, wenn es vorüber ist, durch die Melancholie des Verlustes, die alle weltliche Wirklichkeit durchdringt. Wenn die Handlung des *Rheingolds* beginnt, befinden wir uns in einem Universum, das durch das Musikdrama definiert ist: in einem spezifisch Wagnerischen Universum aus Musik, Text und Bühne, in dem Sprache, Bedeutung und menschliches Drama sämtlich auf die Autorität der Musik zurückgreifen. Hier formuliert Wagner sein Anrecht als einziger wahrer Erbe Beethovens, als einziger rechtmäßiger Nachfolger der »absoluten Musik« – ein Begriff, den Wagner selbst geprägt hat. Wagners Anspruch ist es nicht, »Programmmusik« zu schreiben, sondern das Gegenteil: absolute Musik, die dazu fähig ist, etwas anzudeuten, und auf diese Weise das Versprechen erfüllt, das im letzten Satz von Beethovens 9. Sinfonie gegeben wird.

In welcher menschlichen Welt befinden wir uns, wenn *Das Rheingold* mit Alberichs Raub des Goldes fortfährt? Der ansteigende Puls des Rheins in der Naturwelt des Vorspiels wird nun von den verschiedenen Varianten menschlichen Begehrrens verkörpert, welche die Handlung des *Rings* dominieren und bestimmen werden. Der *Ring* erforscht menschliches Begehrren, oder vielmehr den menschlichen »Willen«, um mit den Worten Schopenhauers zu sprechen, für den Wagner und seine Texte stets empfänglich schienen. Das erste Begehrren des *Rings* ist Lust – die Lust Alberichs auf die Rheintöchter, die von Liebe sprechen. Alberich ersetzt seine Lust durch einen Willen zur Macht, durch das Begehrren, welches er mit Wotan teilen wird (der jedoch der Liebe nicht abschwört). Die dritte Form des Begehrrens, die in Wotan von Erda ausgelöst wird, ist das Streben nach Erkenntnis. Er wird diese Form des Begehrrens Brünnhilde vererben; indem sie Erkenntnis erlangt, wird sie die Geschichte beenden. Die menschliche Welt des *Rings* verhandelt diese drei Modelle menschlichen Begehrrens: Lust/Liebe, Macht und Wissen.

Ein präziseres Bild der menschlichen Welt des *Rings* muss von der Art und Weise der Inszenierung abhängen. Die Inszenierungsgeschichte des

*Rheingolds* und des *Rings*, von den Uraufführungen 1869 (*Das Rheingold*) und 1876 (der gesamte *Ring*) bis heute, offenbart einige Grundmuster und manche fundamentale Unterschiede.

Wir können die Inszenierungsgeschichte der Werke Wagners (mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem *Ring*) in vier historische und stilistische Perioden untergliedern:

1. 1876–1944: Mythosgeschichte
2. 1951–1975: moderner Mythos
3. 1976–1980: Geschichte
4. ab 1980: konservativer Mythos

Die erste Periode, von 1876 (der Bayreuther Premiere des gesamten Zyklus') bis 1944 (dem Jahr der Schließung Bayreuths im Zuge des Krieges und der totalen Mobilisierung), wird durch einen Sinn für die dauerhafte Gültigkeit des »originalen« Bayreuther Stils und seiner Manifestationen charakterisiert, wie sie von Wagner selbst überwacht und gemeinsam mit seinen Regisseuren in der Partitur festgehalten wurden. Dieser Stil wahrt auch den Anspruch des Musikdramas, des *Rings*, und seiner Theoretiker (einschließlich von Friedrich Nietzsche und seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* in der ersten Ausgabe von 1871, vor dem Bruch mit Wagner und der Tilgung von »aus dem Geiste der Musik« aus dem Titel). Die zentrale Intention ist die Wiederbelebung des Geistes der griechischen Tragödie in Form eines modernen »Gesamtkunstwerks«, das nicht allein die nationale Geschichte »erzählen«, sondern ein nationales Bewusstsein »formen« kann, das der Zeit des nationalen und imperialen Aufstiegs Deutschlands 1870/71 entspricht. So schließt der »originale« Wagner-Stil die Verbindung von Mythos und Geschichte ein, anders gesagt: Er schließt die Behauptung ein, ein neues Moment der Begründung nationaler Kultur zu beanspruchen, das gleichzeitig mit der Fähigkeit, die Geschichte der Nation zu »erzählen«, existiert. Dies ist ein naiver Stil (im Schillerschen Sinne) und beinhaltet keine kritische oder selbstkritische Perspektive in Bezug auf geschichtliche oder andere Prozesse.

Der Wiederaufbau der deutschen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg und dem »Jahr Null« 1945 fand in vielerlei Hinsicht sein Herzstück in der Politik Bayreuths, die dem Naziregime als

symbolisches Zentrum gedient hatte. Seit seiner Wiedereröffnung 1951 kennzeichnete Bayreuth die Kontinuität mit der Vergangenheit, zugleich aber auch die Notwendigkeit eines vollständigen Bruchs mit dieser. Der Bruch kündigte sich durch den sogenannten Neu-Bayreuther Stil, der mit dem Namen Wieland Wagner verbunden ist, von der Bühne aus an. Wielands szenischer Stil war paradox. Ohne Zweifel war er einem glatten visuellen Modernismus verpflichtet, der auf den Fin-de-siècle-Neuerungen von Adolphe Appia, Alfred Roller und anderen gründete. Jedoch kombinierte er den Modernismus auch mit politischer Gefahrlosigkeit, indem er sich auf den Mythos, bis hin zu einer vollständigen Verdrängung der Geschichte, konzentrierte. Wenn dem Modernismus ein Sinn für das Augenblickliche und dabei ein Sinn für die Geschichte eigen ist, kann Wielands Stil sowohl als anti-modernistisch als auch als modernistisch beschrieben werden.

Der Mythos schließt die tiefsten Strukturen menschlicher Erfahrung ein: seine »gleichbleibenden« Elemente, wie Claude Lévi-Strauss lehrte, im Gegensatz zu seinen »Varianten«, die das Material der Geschichte formen. Der Mythos ohne Geschichte vermeidet die spezifischen Traumata und Verbrechen der Geschichte. Wieland Wagners neo-mythischer Stil fand in der Jungschen *Ring*-Analyse Robert Doningtons (*Wagner's Ring and Its Symbols*, 1963) eine wissenschaftliche Entsprechung. Wielands optischer Modernismus war eindrucksvoll und innovativ. Ohne Zweifel war er visuell herausfordernd. Im Wesentlichen war er auch beruhigend, im Sinne einer szenischen Beseitigung der Geschichte, einer szenischen Verdrängung Wagners aus der Geschichte, die es dem Bayreuther Publikum (und seinen zunehmenden weltweiten »Counterparts«) erlaubte, Wagner und die Wagnerrezeption von den Traumata und Verantwortlichkeiten der deutschen Geschichte zu lösen.

Deshalb erwies sich der Regisseur Patrice Chéreau 1976, viel mehr als Wieland Wagner in den 1950er Jahren, als derjenige, der die eigentliche Wagner-Revolution der Nachkriegszeit hervorbrachte, obwohl seine grundlegende Neuorientierung nicht wie die vorangegangene durch

ein allgemeines politisches und menschliches Trauma hervorgerufen wurde. In seiner legendären Inszenierung anlässlich der Einhundertjahrfeier der Bayreuther Festspiele transformierte Chéreau den *Ring* in ein historisches Epos des modernen Deutschland von 1870 bis etwa 1930, von dem Moment seiner Einigung und seines Kaiserreichs bis zur Krise der Weimarer Republik und dem Aufkommen des Nationalsozialismus und seinem Weg in die Katastrophe und den Völkermord. Chéreaus szenische Revolution fand in Pierre Boulez' Dirigat einen kongenialen Partner, da die orchestrale Textur gereinigt, geschärft und geklärt wurde. Boulez' musikalischer Eingriff lief auf eine direkte und explizite geschichtliche Korrektur hinaus, da die Musiker ganz bewusst angewiesen wurden, nicht so zu spielen, wie sie es bisher getan hatten.

Chéreaus Personenregie – seine Entwicklung der Figuren und ihrer emotionalen Zustände und Gesten – war ebenso inspiriert wie seine übergreifende historische Konzeption. Aus diesem Grund wurden viele der Gesten, die er mit seinen Sängerdarstellern entwickelte – besonders die intensiven emotionalen Bande zwischen den Figuren, von den erotischsten (Siegmund/Sieglinde) zu den gewalttätigsten (Wotan/Alberich, Wotan/Siegmund) – in nachfolgenden Produktionen beibehalten, während die historische Auseinandersetzung zugunsten einer Rückkehr zum Mythos aufgegeben wurde. Diese Rückkehr war in den letzten etwa dreißig Jahren, mit einem breiten Spektrum visueller und technischer Differenzierung, weitgehend vorherrschend: von der Kargheit der Arbeiten Harry Kupfers und der Regisseure des Stuttgarter *Rings* (Joachim Schrömer, Christof Nell, Jossi Wieler/Sergio Morabito, Peter Konwitschny) zu dem Walt Disney-ähnlichen illustrativen Vorgehen der Produktion von Otto Schenk und Günther Schneider-Siemssen an der Metropolitan Opera New York (1989-2009) und der optischen Burleske von Achim Freyers Zyklus in Los Angeles, der 2010 vollendet wurde.

Chéreaus *Ring* war buchstäblich historisch, da Bühnenbild und Kostüme über mehrere Generationen zwischen der »Gründerzeit« und der Zeit der Weimarer Republik angesiedelt waren, was

aus mehreren Stiländerungen des Bühnenbilds und der Kostüme (vom Zweiten Kaiserreich bis in die 1920er Jahre) ersichtlich war. Dadurch wurde das Bayreuther Publikum dazu aufgefordert, das *Ring*-Epos als Geschichte ihrer eigenen Vergangenheit, einer verlorenen Vergangenheit, für welche die damalige Generation (von 1976) immer noch Verantwortung trug, zu erfahren. Die anonyme Menge, welche die Katastrophe der Götterdämmerung überlebt hatte, stand deshalb langsam auf und sah das Publikum in einer bedrohlichen Art und Weise an – eine jener Gesten, die oft wiederholt wurden, wenn auch ohne die enorme historische, politische oder emotionale Wirkung, die diese auf das Bayreuther Publikum von 1976 hatten.

Guy Cassiers' *Ring*-Inszenierung führt ein völlig neues Paradigma ein. Dieses neue Modell ist grundsätzlich in einer Linie mit Patrice Chéreaus Insistieren

zu sehen, die historischen Gegebenheiten der Welt generell wie auch in Wagners Epos zu berücksichtigen: »Wir können aus dieser Welt nicht fallen« – um eine Zeile des Dramatikers Friedrich Hebbel anzuführen, die Sigmund Freud besonders gerne zitierte. Im Gegensatz zum historischen Epos, das Chéreau vorstellte, wird Cassiers' *Ring* weder in eine bestimmte historische Zeitspanne verlegt sein noch sich durch eine solche chronologisch hindurch ziehen. Dieser *Ring* wird nicht im Jahr 1870 beginnen und sich auf 1945 zubewegen. Eher wird sich alles vom heutigen Tage an entwickeln; er wird im »Jetzt« stattfinden, der »Jetztzeit« (Walter Benjamin), der Kulisse unserer eigenen Gegenwart und Zukunft in einem Kontext von Versprechungen, Flüchen und Ängsten, die wir von der Geschichte geerbt haben und mit heutigen Gewohnheiten verschärfen. Die Gegenwart – jede Gegenwart – ist getränkt von der Vergangenheit – oder noch eher von verschiedenen, geschichteten Vergangenheiten. Wir können uns

weder von der Vergangenheit lösen noch wollen wir dies in den meisten Fällen. Wir leben auf der Oberfläche – »der Welle« – der Geschichte, der Erinnerung und Kultur. Der *Ring* Cassiers' wird zeigen, wie die globalisierte Gegenwart von 2010 weiterhin auf dem Wagnerschen Vokabular von

1870 aufbaut. Cassiers' Bühne wird dieses Prinzip über eine tief gedachte und sehr ansprechende Ästhetik realisieren. Diese Ästhetik arbeitet mit der Doppeldeutigkeit der »Projektion«, wie sie von Freud und anderen verstanden wurde. Einerseits ist die Projektion eine fotografische und kinematografische Technologie: Ein Bild wird von einer Quelle auf eine Oberfläche projiziert. Andererseits hat eine Projektion auch eine psychische Dynamik, die ein Nach-Außentkehren der inneren Erfahrungen und (im symbolischen Sinne) ein Ablösen von emotionalen Ursprüngen und Attributen hin zu einer sekundären, externen

Quelle einschließt. Daher kann ich die Verantwortung für ein Problem, welches ich geschaffen habe – man denke an Wotan in *Das Rheingold* und weiter – auf ein Du projizieren. Basierend auf dieser grundlegenden Doppeldeutigkeit der Projektion kann Cassiers' *Ring* so verstanden werden, dass die Natur der Interaktivität in einer Weise untersucht wird, die zeitgenössische visuelle Techniken mit einschließt, aber keinesfalls auf diese beschränkt ist. Wagners *Ring* arbeitet daran, sein gewaltiges Material auf ein Publikum zu projizieren. Wagners eigene Architektur für das Bayreuther Festspielhaus funktioniert als buchstäbliche Realisierung einer solchen Projektion. Mittels des berühmten geschlossenen Orchestergrabens wird der Klang auf die Bühne zurückgeworfen, wo er sich mit den Stimmen mischt, um dann wieder zum Publikum zurückprojiziert zu werden. Und das Publikum arbeitet (wenn wir ein aktives, aufmerksam lauschendes Publikum voraussetzen), indem es experimentiert, hinterfragt

**WENN DIE HANDLUNG DES  
»RHEINGOLDS«  
BEGINNT, BEFINDEN  
WIR UNS IN EINEM  
UNIVERSUM, DAS DURCH  
DAS MUSIKDRAMA  
DEFINIERT IST: DAS  
SPEZIFISCH WAGNERSCHE  
UNIVERSUM AUS  
MUSIK, TEXT UND  
BÜHNE.**

und sowohl unsere Rezeption als auch die Projektionen des Werkes – in Ton und Bild – versteht, neben der gleichzeitigen Gegenprojektion von unserem eigenen Innenleben zurück auf das Werk. Dieses Innenleben wird, in seinem unendlichen Gedächtnis, die Geschichte unserer Antworten auf Wagner und den *Ring* enthalten. Derartige historische Entwicklungen sind sowohl individuell als auch kollektiv. Teile des Publikums werden ihre eigenen biografischen bzw. ästhetischen »Landkarten« besitzen, die diesen bedeutsamen neuen Übergang des *Rings* in einen historischen, emotionalen und ästhetischen Kontext setzen werden.

Der Inhalt dieser dynamischen, wechselseitigen Projektionen wird variieren. Eine Schlüsseldimension besteht dabei im Verhältnis zwischen dem gegenwärtigen Moment, der Geschichte und der Erinnerung sein. Geschichte und Erinnerung sowie

deren Beziehung zum flüchtigen gegenwärtigen Moment stellt ein Schlüsselthema im *Ring* selbst dar. Die maßgebliche neueste Wagnerforschung (besonders die Arbeiten von Carolyn Abbate und David Levin) hat diese Fragen ergründet, indem großes Augenmerk auf die Beziehung zwischen Erzählung und Handlung gelegt wurde. Im gesamten *Ring* wird die Handlung stets unterbrochen und neu interpretiert, sogar vorausschauend auf verschiedene Erzählungen. Wotans Monolog im zweiten Akt der *Walküre* ist die massivste, aber beileibe nicht die einzige dieser Unterbrechungen (bezeichnenderweise konnte der Musikwissenschaftler Alfred Lorenz bei seinem in den 1930er Jahren unternommenen Versuch, jede Oper und jeden Akt des *Rings* als eine Manifestation der Sonatensatzform zu erklären, Wotans Monolog als einzigen Abschnitt nicht in dieses Modell integrieren). Man denke u. a. an Loge und Erda im *Rheingold*; Siegmund gefolgt von Sieglinde im ersten Akt der *Walküre*; Mime im ersten Akt von *Siegfried*; die

Nornen im Prolog der *Götterdämmerung* und schließlich an Siegfrieds Todesszene im dritten Akt dieses Musikdramas. In der Tat nimmt die psychologische Tiefe der Charaktere zu, sobald diese beginnen, einen scharfen Sinn für die Vergangenheit zu entwickeln, der die Handlung sowohl beeinflussen als auch behindern kann.

**GUY CASSIERS' »RING«  
WIRD IM »JETZT«  
STATTFINDEN, DER KULISSE  
UNSERER EIGENEN  
GEGENWART UND ZUKUNFT  
IN EINEM KONTEXT VON  
VERSPRECHUNGEN, FLÜCHEN  
UND ÄNGSTEN, DIE WIR  
VON DER GESCHICHTE  
GEERBT HABEN UND MIT  
HEUTIGEN GEWOHNHEITEN  
VERSCHÄRFEN.**

Guy Cassiers' Auffassung und Ästhetik ebnen einen neuen Weg, um die Geschichte in Relation zur Gegenwart zu verstehen. Es scheint, als ob wir einmal mehr im Bereich der Geschichte wären, allerdings mit einer neuen historischen Erkenntnistheorie. Ich komme hier auf die Ideen von Projektion und Interaktivität zurück. Diese beiden verwandten technischen und ästhetischen Praktiken schalten tatsächlich die doppelte Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart frei: Die eine entfaltet sich auf der Bühne, die andere in der Erfahrung des Publikums.

In beiden Fällen haben wir ein konstant wechselndes Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dazwischen befindet sich auf der einen Seite eine Vergangenheit, die fest und vorüber, aber immer variabel in ihrer Rekonstruktion ist und auf der anderen Seite eine Gegenwart, die immer irritiert und starr ist hinsichtlich von Entscheidungen der Aktionen, die sie repräsentiert, sowie hinsichtlich der Folgen für die Zukunft, die sie beinhaltet. Beides kann gleichzeitig aktiviert werden, indem das Publikum existentiell in die Handlungen und Erzählungen, die sich auf der Bühne entwickeln, einbezogen wird – ebenso wie in die Erinnerung an die Vergangenheit, welche die Handlung und die Zeitlichkeit, die sich auf der Bühne entfalten, übersteigt, das heißt die Erinnerung an vergangene Produktionen tilgt. Auf jeden Fall bleibt die Vergangenheit präsent in Form von Spuren und Zitaten, Erinnerungen und Rückblenden. Wenn die Handlung des *Rheingolds* beginnt, sind wir plötzlich im Jahr 1850 und im

Jahr 2010. Diese Dualität betrifft zuerst die Art und Weise an, wie geschichtliches Wissen geformt ist. Geschichte, schrieb der große Historiker Jacob Burckhardt, sei, was eine Epoche an der anderen interessiert. Dieselbe Dualität bezieht sich allerdings noch mehr auf die Frage, wie die Zeit und die Geschichte letztendlich erlebt werden. Wir leben im »Jetzt«, im Moment, in einem Kontinuum, das Erinnerung und Erwartungen in sich vereinigt.

In Wagners und Cassiers' Welt bleiben die drei Elemente Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft offenkundig präsent – sogar am Schluss des *Rings*. Besonders *Das Rheingold* versetzt uns in die Welt von 1850, eine Zeit, die, wie Hannah Arendt schrieb, »von einem Massenansturm auf das überflüssigste Rohmaterial der Erde« geprägt war: Gold. Gold, wie Arendt beobachtete, ist »die Wahvorstellung eines absoluten Werts.« Wie wir wissen, arbeitete die globale Wirtschaft bis in die 1970er Jahre auf der Basis dieses Prinzips. Gleichzeitig bringt jedenfalls Cassiers sowohl Alberich als auch uns, das Publikum, über eine Dynamik, die zeitgenössische Formen von Verlangen und das künstliche Entstehen von Verlangen widerspiegelt, dazu, Gold zu begehrn. Dies ist eine Welt von visuellen Stimulationen, die Welt von Werbung und die Welt der Pornografie. Es handelt sich um Punkte eines einzelnen Spektrums. Gold ist das erste fiktionale Absolutum, das den *Ring* vorantreibt. Gold bedeutet Reichtum und Macht. Das Verlangen danach erzeugt Gewalt. Wotan und Alberich teilen dieses Verlangen und teilen es in seiner Gewalt. Die beiden Konkurrenten treffen sich in der dritten Szene des *Rheingolds*. Im Entwurf von Cassiers und seinem Team ist Alberichs Hauptquartier Nibelheim ein High-tech-Kontrollzentrum. Alberichs pornografische Schaulust in der ersten Szene (die auch Kameras enthält) wird in einen Voyeurismus globaler Art überhöht. Als Mogul in einer übermedialen Welt gefällt es Alberich, die Dinge im Auge zu behalten. Allerdings, wie Fafner im dritten Teil des *Rings*, weiß er nicht, was er mit seiner visuellen Macht anfangen soll. Gegen Ende des Abends will Wotan sich von Alberich absetzen, indem er zusätzlich auch Wissen und nach Möglichkeit Liebe begehrt.

Diese Begierden wird er seinen Lieblingskindern, Siegmund und Sieglinde, vermachen. Gold, Liebe und Wissen werden auch später die Begierden darstellen, welche die Handlung des *Rings* vorantreiben. Über die gesamten vier Szenen dieses neuen *Rheingolds* hinweg wird das Publikum auf einen geheimnisvollen multidimensionalen Bildschirm im Hintergrund der Bühne blicken. Manchmal in Fragmenten und manchmal vollständig enthüllt, bildet dieser Bildschirm die Fläche für verschiedene Projektionen. Sie alle scheinen vielfältige künstlerische und historische Vorbilder zu haben. Romantische Landschaften etwa, die sich in Bilder von riesigem Schutt im Stile des Fotografen Edward Burtynsky verwandeln. Schließlich, am Ende der Oper, wird die materielle Oberfläche des Bildschirms offengelegt, indem dieser in prächtigem, aber auch leicht Übelkeit erregendem Goldton erstrahlt. Nun, in der Funktion als Tor nach Walhall, legt der Bildschirm auch seine Oberfläche offen: Ein Abbild von Jef Lambeauxs Flachrelief *Die menschlichen Leidenschaften* von 1898. Dieses Fin-de-siècle-Denkmal, das die Exzesse der Modernität beschreibt und zwischen Wagners Zeit und unserer eigenen steht, ist für sich allein eine Art weltliches Pendant zu Michelangelos *Jüngstem Gericht* – ebenso wie die Welt, welche die Charaktere und das Publikum im *Ring* erschließen, wenn der Zyklus fortgesetzt wird.

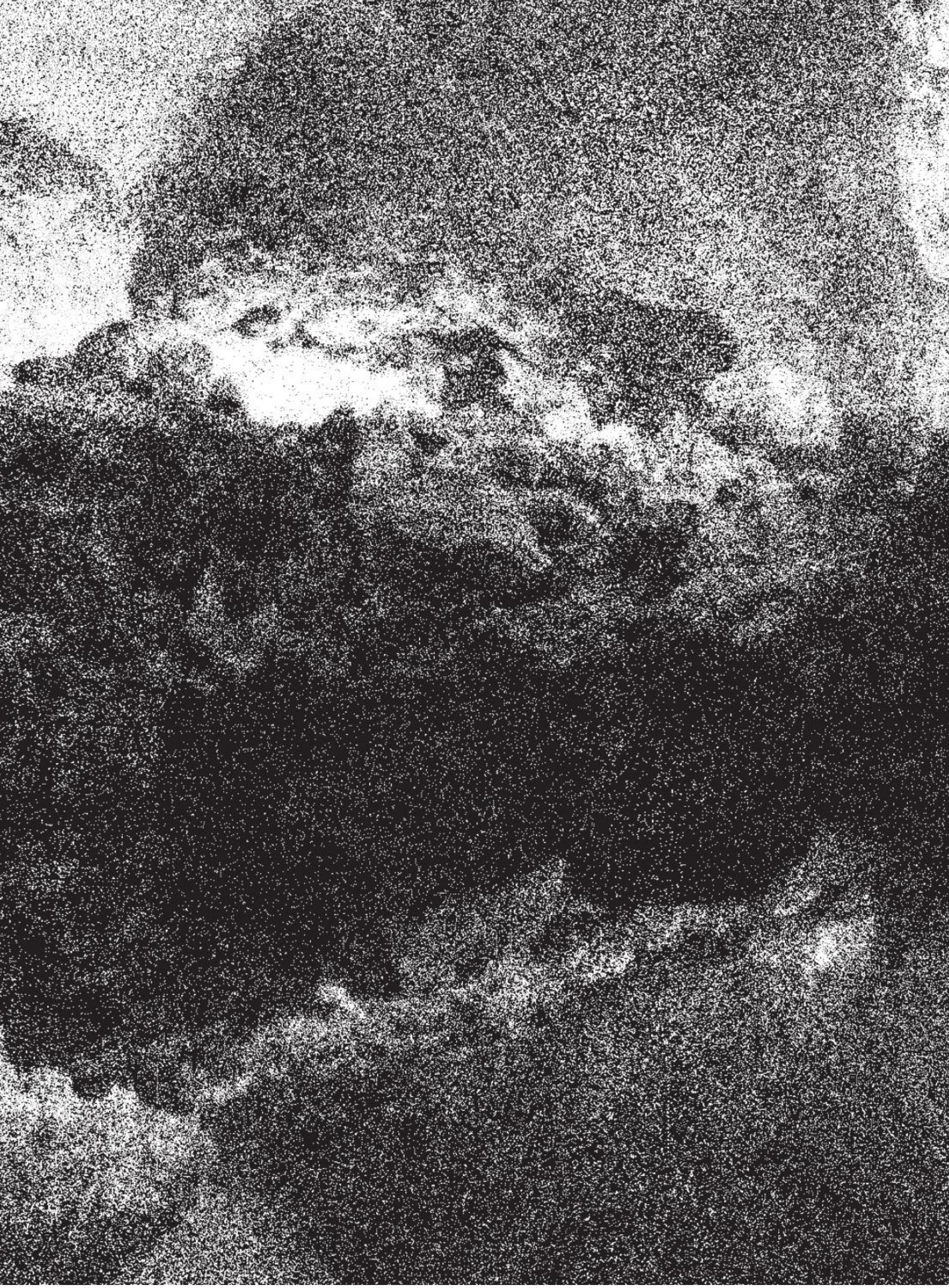
---

Aus dem Englischen übersetzt von Elena Garcia-Fernandez und Tim Weiler.

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzirens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem »Rheingold« beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigenthümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahr 1857 die Musik des »Rheingold«, der »Walküre« und eines großen Theiles des »Siegfried« vollständig ausführte.

RICHARD WAGNER  
Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale,  
welche die Ausführung des Bühnenfestspiels  
»Der Ring des Nibelungen« bis zur Veröffentlichung der Dichtung  
desselben begleiteten





# »DAS RHEINGOLD« MUSIK ALS HERRSCHAFTSKRITIK UND HERRSCHAFTS- AUSÜBUNG

BORIS VOIGT

»... DIE VON KÜNSTLERISCHEN WELTGEFÜHLEN GETRAGENEN SEKTEN GEHÖREN IN  
SOZIOLOGISCHER HINSICHT – SIE BIETEN AUCH SONST EIN ERHEBLICHES INTERESSE –  
OFT ZU DEM INTERESSANTESTEN, WAS ES GEBEN KANN; SIE HABEN NOCH HEUTE,  
GANZ WIE EINE RELIGIÖSE SEKTE, IHRE INKARNATIONEN DES GÖTTLICHEN GEHABT, ...  
UND DIE PRÄGUNG DER PRAKTISCHEN LEBENSFÜHRUNG, DER INNEREN ATTITÜDE  
ZUM GESAMTEN LEBEN, DIE SIE IHREN ANHÄNGERN ERZEUGTEN,  
KANN EINE SEHR WEITGREIFENDE SEIN.«<sup>1</sup>

Diese an prominenter Stelle – nämlich 1911 auf der ersten Tagung der frisch gegründeten Deutschen Gesellschaft für Soziologie – von Max Weber vorgetragenen Worte mögen heutzutage befreunden. Allem Anschein nach handeln sie von einem Phänomen, das der Vergangenheit angehört. Das Aufschließen metaphysischer Dimensionen erwartet sich heute kaum mehr jemand von Kunst und Musik. Gleichwohl haben noch bis vor drei Jahren der Kreis um Karlheinz Stockhausen oder das um den 1999 verstorbenen Theaterregisseur Jerzy Grotowski versammelte Ensemble der Weberschen Beschreibung hervorragend entsprochen. Allzu weit liegt diese Vergangenheit also nicht zurück.

Während des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren sektenhaft aufgebaute Künstlerkreise alles andere als selten. Der wirkungsmächtigste unter ihnen war der um Richard Wagner entstandene Bayreuther Kreis. Werk und Person Wagners hatten erhebliche Folgen für Bewusstseinsstrukturen, Verhalten und Lebenswege seiner Anhänger. Zugleich trug der Bayreuther Kreis nicht unerheblich zur ideologischen Strahlkraft des Wagnerschen Œuvres bei. Weber beobachtete dies an dem Kunsthistoriker Henry Thode, der mit Cosima Wagners Tochter Daniela von Bülow verheiratet war. In seinen Kollegs an der Heidelberger Universität betrieb er germanische Weltanschauung; ein Verhalten, das Weber verabscheute.

Künstlerische Sekten erachtete Weber für einen so vordringlichen Gegenstand soziologischer Analyse, da der Kunst im Zeitalter der wis-

senschaftlichen Entzauberung der Welt eine der Religion entsprechende Funktion zukam. Den Einfluss religiöser Ideen auf das menschliche Handeln veranschlagte er als bedeutend und widmete der Religion daher einen großen Teil seiner Arbeit. Kunst bot seiner Auffassung nach zwar keine religiösen Ideen vergleichbare Transzendenz, doch immerhin eine Form der innerweltlichen Erlösung. Sie ermöglichte jene Sinngebung, die die Wissenschaft verwehrte. Als Kunstreligion hatte dies bereits Daniel Friedrich Schleiermacher auf den Begriff gebracht. Kunst definierte wesentlich die sinnhafte Existenz zumindest des Bildungsbürgertums und übernahm die Stelle des »Heiligen«, verkörperte das Absolute, Unendliche und Unbedingte. Vor allem Musik bot sich zur Erfüllung dieser Funktion an. Dem sprachlichen Erfassen stets sich entziehend und zugleich von außerordentlichem Emotionspotential stattete sie, indem sie erlebt wurde, das »Heilige« mit Realität aus.

Für legitim hielt Weber die innerweltliche Erlösungsfunktion der Kunst nur, sofern sie diese »rein als Kunst« erfüllte, nicht aber sobald ihr innerästhetischer Sinn auf die Welt projiziert und somit deren Wiederverzauberung betrieben wurde. Zu Richard Wagner hatte Weber daher »ein sehr zwiespältiges Verhältnis«<sup>2</sup>. Den quasireligiösen oder metaphysischen Anspruch des *Parsifal*, das Rekurrieren auf den Mythos im *Ring* empfand er als Zumutung. Große Bewunderung des Könnens und Ablehnung des Anspruchs liegen in Webers Äußerungen über den Bayreuther »Hexenmeister«, wie er ihn auch nennt, in stetem Widerstreit.

Weber ordnet die künstlerischen Sekten dem von ihm definierten Idealtypus der charismatischen Herrschaft zu. Vielleicht irritiert der Begriff der Herrschaft angewandt auf Kunst, Weber jedoch identifiziert ihn nicht mit politischer Herrschaft. Herrschaft stellt sich ihm als unausweichlicher Bestandteil jeglicher komplexer sozialer Beziehungsgeflechte dar. Zudem besitzt Charisma notwendig eine ästhetische Komponente, weshalb auf künstlerischem Feld charismatisch motivierte Beziehungen besonders leicht entstehen. Umgekehrt nämlich weist Kunst grundsätzlich einen charismatischen Aspekt auf, nur eben nicht unbedingt mit der erforderlichen Intensität, die eine Bildung künstlerischer Sekten erfordert.

Ursprünglich trägt das griechische Wort »Charisma« in christlich-theologischem Zusammenhang die Bedeutung von göttlicher Gnadengabe. Weber entlehnt den Terminus dem kirchenrechtlichen Diskurs und definiert ihn als eine Beziehung zwischen Charismatiker und Anhängern. Letztere folgen ersterem, da sie ihn mit besonderen Qualitäten oder Fähigkeiten ausgestattet sehen, die sie als außergewöhnlich erleben, in Webers Terminologie als »außeralltäglich«; Qualitäten und Fähigkeiten also, über die nach ihrem Glauben außer dem Charismatiker niemand verfügt. Charisma beruht »auf der emotionalen Ueberzeugung von der Wichtigkeit und dem Wert einer Manifestation religiöser, ethischer, künstlerischer, wissenschaftlicher, politischer oder welcher Art immer«<sup>3</sup>. Von den Hervorbringungen des Charismatikers erhoffen sich die charismatisch Beherrschten Antworten auf ihre drängendsten Probleme. Charisma entfaltet seine Kraft insbesondere in Notsituationen. Nicht jeder, der in dieser Weise als vorbildlich gilt, wird zu einem Charismatiker. Die Überzeugung von der eigenen Außeralltäglichkeit und Sendungsbewusstsein bilden eine notwendige Voraussetzung für die Etablierung charismatischer Herrschaft.

Zeitlebens versuchte Wagner Menschen an sich zu binden, die sich in den Dienst seiner Sendung stellten, und er war darin erfolgreich – Ludwig II. und der junge Nietzsche sind diesbezüglich nur besonders bemerkenswerte Beispiele.

Unter Freundschaft verstand er eine vollkommene emotionale Identifikation sowohl mit seinem Werk wie mit seiner Person. Seine Freunde sollten seine künstlerischen Absichten als ihre eigenen annehmen und zu ihrer Verwirklichung beitragen, natürlich auch finanziell. Immer wieder fand Wagner Menschen, die ihr Geld, ihre Tätigkeit, ihr Denken in den Dienst seines Werkes stellten, die seine Weltsicht übernahmen und propagierten, die sich Erlösung von der Teilhabe an seinem Schaffen versprachen, ja sogar ihren Lebenssinn daraus gewannen. Das mochte gut gehen und zu einem erfüllten Leben verhelfen wie bei dem Publizisten Hans von Wolzogen. Den Dirigenten Hans von Bülow hätte es psychisch beinahe zerbrochen. Es trieb den jüdischen Pianisten Josef Rubinstein in den Selbstmord, weil die erhoffte Erlösung – vom Judentum nämlich – ausblieb.

Die Musikdramen bildeten den Zweck der charismatischen Gemeinschaft um Wagner, sie zu fördern sah er als Pflicht seiner Anhänger, zugleich gewährleisteten die Dramen die erlösende Sinnstiftung. Erlösung, das hieß für Wagner immer Erlösung von den abstrakten Funktionszusammenhängen moderner Gesellschaft. Markt und Staat stellten sich ihm per se als verwerflich dar und indizierten einen fortschreitenden Verfall der Menschheitsgeschichte. Dagegen stand Wagner zufolge der wirkliche Künstler ein, der fern von der gegenwärtigen Öffentlichkeit auf Wahrheit beruhende Kunstwerke schuf, in denen das unverdorben Ursprüngliche, »das Reinmenschliche«, »die freie Menschheit« Ausdruck fand, von ihm allerdings zunehmend mit der Bedeutung »deutsches Wesen« unterlegt.

Im musikalischen Drama führte Wagner seine Weltanschauung dem sinnlichen Erleben, dem Gefühl zu. Von den Rezipienten sollte im Kunstwerk das Reinmenschliche unmittelbar erlebt werden. Wagner bezeichnet in *Oper und Drama* das Drama auch als das vollendetste Kunstwerk, da in ihm die Absicht des Dichters »zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben« und »an die unmittelbarsten Empfängnisorgane des Gefühls, die Sinne, mitgeteilt wird«<sup>4</sup>. Der Anspruch, das Reinmenschliche auszudrücken, mithin etwas überindividuell Gültiges, legitimiert sich hier

allein über die emotionale Wirkung auf das Publikum. »Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns: So ist es, erst wenn uns das Gefühl gesagt hat: *So muß es sein.*«<sup>5</sup> Affektiv soll dem Rezipienten das von Wagner Beabsichtigte vorkommen wie etwas unumstößlich Naturgegebenes.

Das *Rheingold*-Vorspiel ist dafür ein gutes Beispiel. Als wäre die Musik Resultat eines organischen Entstehungsprozesses, scheint es. Zunächst verfügt das Vorspiel weder über Melodie, noch über Harmonie, noch über Rhythmus. Es beginnt mit einem oktavierten Es in den Kontrabässen, nach vier Takten kommen Fagotte mit dem oktavierten Quintton B hinzu. Aus deren Überlagerung ergibt sich schließlich eine zweitaktige Verschiebung der beiden Instrumentengruppen gegeneinander, die der Hörer jedoch nicht als solche wahrnimmt, da das bloße Aushalten von Grundton und Quinte gar kein Taktempfinden hervorzurufen vermag. Auch nach dem Hinzutreten des viertaktigen Naturmotivs in den Hörnern ist der vorgeschriebene 6/8-Takt nicht vernehmbar. Erst durch weitere Überlagerungen des Motivs kristallisiert sich ein 6/8-Puls heraus. Im Gegenzug aber kann die Kontur des Motivs nicht mehr eindeutig gehört werden. Es entsteht ein gleichmäßiges Pulsieren verschiedener Zusammenklänge der Töne des Es-Dur-Dreiklangs, ein farbliches Changieren innerhalb einer Harmonie. Die hochgradig rational konstruierte Form des Vorspielbeginns ist hörend nicht nachvollziehbar. Wagner hat, wie es ihm in der Theorie vorschwebt, »seine Schöpfung von allen Spuren seines Schaffens« befreit.<sup>6</sup> Beabsichtigtes erscheint als frei von jeder Absicht.

Ähnlich versucht Wagner auch die Sprache zu behandeln. Der Dichter wolle mit der Sprache des Dramas Gefühlszwang auf die Menschen ausüben, daher führe sie von selbst zur Musik. Spra-

che denkt er vom Laut, vom Klang her, in ihm erblickt er die von der Zivilisation verdeckten Urwurzeln des »natürlichen Sprachausdruckes«, in denen das Unwillkürliche bewahrt liege. Die Entstehung des Wortes glaubt er mit der »Notwendigkeit des ursprünglichsten Empfindungszwanges des Menschen« angesichts eines Gegenstandes begründen zu können; Stoff dieses »Empfindungszwangs« ist »der tönende Laut«. Die Bedeutung des Wortes sucht er im Laut gewordenen Affekt auf. Den ursprünglichen durch die Gegenstandswelt ausgeübten Empfindungszwang wiederherzustellen, hat Wagners Konstrukt der Synthese von Sprache und Musik zur Aufgabe. Zu Beginn des *Rheingolds* führen die Rheintöchter diese Entstehung der Sprache aus dem Laut vor, stellen gleichsam die Verbindung der Sprache zur Natur her. »Weia! Waga!/Woge, du Welle,/walle zur Wiege!/Wagalaweia! ...« beginnt Woglinde,

kaum Worte und syntaktisch eher Fragmentarisches hervorbringend. Die lebhafte melodische Gestaltung bringt das Naturhafte zum Ausdruck, indem Woglinde fast ausschließlich die akkord-eigenen Töne des unterlegten Natur- bzw. Wellenmotivs singt, die ihrerseits wesentlich aus Dreiklängen ihr Material beziehen. Gleichwohl kann das Drama nicht auf begriffliche Signifikanz verzichten, erst sie vermag spezifische Inhalte zu benennen. Brüche zwischen dem Streben nach sinnlicher, unmittelbarer Vergegenwärtigung und unumgänglicher Reflexivität sind dem ästhetischen Konzept des musikalischen Dramas inhärent. Dessen war Wagner sich bewusst.

Gebärden bilden das dritte Element des musikalischen Dramas, sie werden sowohl auf der Bühne visuell, wie vom Orchester auditiv ver-sinnlicht. Auch für musikalisierte Gebärden finden sich im *Rheingold* Beispiele. So markiert Wagner in der ersten Szene das Herannahen Alberichs durch die fallende Oktave a'-a in den Kontrabäs-

sen auf den unbetonten Zählzeiten. Den als B-Dur Dreiklang gesetzten Natur- und Wellenmotiven unterlegt, wirken die Bässe wie ein Fremdkörper und setzen Alberichs humpelnden Gang um. Noch ehe er etwas zu unternehmen vorhat, wird Alberich zum Störenfried erklärt. Anschließend musikalisiert eine durch Häufung leiterfremder Töne dissonant wirkende e-Moll-Passage die Körperlichkeit des von den Rheintöchtern gelockten Nibelungen. Woglindes Spott »Prustend naht meines Freiers Pracht!« spricht aus, wohin die Aufmerksamkeit des Hörers zuvor gelenkt wurde. Zunächst setzt das Orchester das humpelnde Erklimmen des Riffs durch rhythmische Irritationen und Vorschläge in Klang um. Das Ausgleiten des Zwergs auf dem gartig glatten, glitschigen Glimmer des Riffs vollziehen musikalisch die Violoncelli durch kleine chromatische Abwärtsbewegungen der 32-tel und anschließendes

Abfangen. Um Alberichs Niesen musikalisch umzusetzen, wird der dumpfe Klang der tiefen Streicher und Fagotte durch Oboen und das Staccato der Hörner aufgehellt, das versehen mit Vorschlägen einem »quietschenden« Niesgeräusch nahekommt. Alberichs Text fungiert als Kommentar zu seinen Gebärden und den Gesten des Orchesters, »Feuchtes Nass/füllt mir die Nase!/Verfluchtes Niesen!«

Zwei Klangwelten prallen mit Rheintöchtern und Alberich aufeinander. Dabei sind weder die Rheintöchter gut, weil sie gut handeln würden – sie tun es nicht –, noch ist Alberich schlecht, weil er schlecht handeln würde – dazu wird er erst gebracht. Ihm gegenüber ist die vorgeblich herrschaftsfreie Natur nicht minder grausam als Herrschaft und Fluch, die er selbst ins Werk setzen wird. Gut oder schlecht sind die drei Rheintöchter und der Nibelung Alberich jeweils, weil sie sich so anhören. Ästhetische Kriterien modellt das musikalische Drama zu ethischen. Sprach-

klang und Orchester versuchen, die Auffassungsweise der Inhalte zu lenken.

Die Handlung des *Rings* folgt einer Struktur, die in Wagners Denken zeitlebens konstant bleibt. Sie äußert sich in seinen Musikwerken nicht minder als in seinen Texten. Grob gesagt ist das Schema folgendes: Abkehr vom Ursprünglichen, vom eigenen Wesen hat immer Verfall zur Folge. Feinde des Reinhmenschlichen gewinnen Macht und beschleunigen den Niedergang. Der infolgedessen entstandene defizierte Zustand kann nur durch Vernichtung beseitigt werden, durch die die ursprüngliche natürliche Einheit wieder hergestellt wird. Für die feindliche Position kommen in bunter Folge das Christentum, Römer, Franzosen, Juden in Frage – oder im Ring die Nibelungen. Um wen es sich jeweils handelt, ist von recht geringer Bedeutung, entscheidend ist, dass die gedankliche Struktur identisch bleibt

und die Musik ebendiese Struktur klanglich umsetzt. Aufgrund der identischen Struktur können unter bestimmten Umständen die verschiedenen Geschichten aufeinander projiziert und miteinander identifiziert werden. Solcherweise wurden im Bayreuther Kreis die Opern Wagners mit seinem Antisemitismus, seiner Rassenlehre etc. verbunden. Der Komponist selbst gab dazu die Anleitung.

Im *Rheingold* entfaltet sich ein Konflikt zwischen der durch Unbeschwertheit, Schönheit und Liebe bestimmten Sphäre auf der einen, und der durch Herrschaft, Gold und Vertrag bestimmten auf der anderen Seite. Natur und Gesellschaft stehen sich antithetisch gegenüber. Die erste verspricht Glück und Heil, die zweite Verfall und Verderben. Alberich gelingt es durch den Verzicht auf Liebe, das von den Rheintöchtern gehütete Gold in ein Machtinstrument zu verwandeln. Damit zerstört er zugleich die Gegebenheiten, die deren Unbeschwertheit ermöglichen.

**»IM DRAMA MÜSSEN  
WIR WISSENDE  
WERDEN DURCH DAS  
GEFÜHL. DER  
VERSTAND SAGT UNS:  
SO IST ES, ERST  
WENN UNS DAS GEFÜHL  
GESAGT HAT:  
SO MUSS ES SEIN.«**

Richard Wagner

lichte. Strukturell folgen die Handlungen, durch die Wotan die Götterherrschaft zu festigen gedankt, demselben Schema. Fricka wirft es ihm in der zweiten Szene vor, »Liebeloser, leidigster Mann! Um der Macht und Herrschaft müßigen Tand / verspielst du in lästerndem Spott / Liebe und Weibes Wert?« In dem Augenblick, da Wotan nach Macht und Ruhm strebt, entziehen sich ihm die eigentlichen Grundlagen der göttlichen Herrschaft, Liebe und Schönheit, verkörpert in der Gestalt Freias. Wotan und Alberich hoffen jeweils, durch List, Gewalt und Reichtum das Verlorene wiederzugewinnen. Sie scheitern beide, jedoch ist es nicht für beide dasselbe. Wotan versucht, dorthin zurückzugelangen, wo Alberich nie war. Weder besaß Alberich eine Chance auf Liebe, noch war er Teil der durch Schönheit gekennzeichneten Natur. Er hat nie dazugehört. Wiederum stellt die Musik die Verhältnisse klar, die Motive der Götterwelt bedienen sich der gleichen Klangmaterialien wie die der Wasserwelt des Rheins. Eine Ausnahme bildet die Chromatik Loges, der die Verbindungen zwischen den verschiedenen Sphären herstellt. Eine ähnliche Vermittlungsfunktion erfüllt Kundry im *Parsifal* – diese Figuren zu analysieren wäre eine eigene Aufgabe.

Positive und negative Wertung hängen nicht so sehr von der Vernunft ab, sondern von den sinnlich erlebbaren, durch den Klang der von Sprache und Orchester erzeugten Differenzen, die nach Absicht Wagners unwillkürlich scheinen und die Hörer zu den entsprechenden Gefühlen zwingen sollen. Dies zu reflektieren war den von Wagner charismatisch Beherrschten kaum möglich. Längst sind jene Ideologien und Stereotype, denen der *Ring* zur Zeit seiner Entstehung korrespondierte, abgestorben. Erst die Distanz schafft die Möglichkeit zu einem interpretatorisch produktiven Umgang auch mit den schwierigen Aspekten der Kompositionen Wagners und erlaubt andere und freiere Deutungen. Gleichwohl mag die Problematik der Wagnerschen Musikdramen auch ein Licht auf unsere eigene Zeit zu werfen, denn kaum je war das sinnliche Erleben auf eine solche Unzahl auditiv und visuell bewusst gestalteter Umgebungen verwiesen wie heute. Ihre

im Sehen und Hören erlebten Differenzen prägen das Fühlen, Denken und Handeln nicht minder als die Kompositionen Wagners – wohl eher stärker.

---

- 1 Max Weber: *Geschäftsbericht*, in: Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages 1911 in Frankfurt a. M., S. 58f.
- 2 Max Weber: *Briefe 1911-1912*, in: *Gesamtausgabe*, Band II/7, hrsg. von M. Rainer Lepsius und Wolfgang J. Mommsen, Tübingen 1998, S. 638.
- 3 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5. Auflage, Tübingen 1972, S. 657.
- 4 Richard Wagner: *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 215.
- 5 Ebd. S. 216.
- 6 Ebd. S. 351.
- 7 Ebd. S. 276-279.

Leb' wohl und grüße die Lieben! –  
Heute floß mir das Rheingold bereits  
durch die Adern: muß es denn  
sein, und kann es nicht anders sein,  
so sollt Ihr denn ein Kunstwerk  
bekommen, das Euch Freude machen  
soll! –

RICHARD WAGNER  
AN FRANZ LISZT

Nun, das Rheingold ist fertig –  
fertiger, als ich glaubte. –  
Mit welchem Glauben, mit welcher  
Freude ging ich an die Musik!  
Mit wahrer Verzweiflungswuth  
habe endlich fortgefahren  
und geendet: ach, wie auch mich  
die Noth des Goldes umspann!  
Glaub' mir, so ist noch nicht  
componirt worden: ich denke mir,  
meine Musik ist furchtbar; es  
ist ein Pfuhl von Schrecknissen  
und Hoheiten! –

RICHARD WAGNER  
AN FRANZ LISZT





# **»WANDEL UND WECHSEL« REFLEXIONEN ÜBER POLITISCHE ASPEKTE VON WAGNERS »RING«- KONZEPTION**

*DEREK GIMPEL*

»KAPELLMEISTER WAGNER  
BRACHTE MIR  
EINEN OPERNENTWURF;  
HATTE MAL WIEDER  
GROSSE SOZIALISTISCHE ROSINEN  
IM KOPF.«<sup>1</sup>

Als Wagner am 20. Oktober 1848 die Dichtung zu Siegfrieds Tod – jener »sozialistischen Rosinen«, von denen Eduard Devrient in seinen Tagebuchaufzeichnungen schrieb und welche die Vorstufe der späteren *Götterdämmerung* bilden sollte – abschloss, mag ihm bewusst geworden sein, dass dieser Text nur das Ende eines Anfangs war, den es erst zu finden galt. Der Weg dorthin zurück war in seinen Grundzügen schon vorgezeichnet – jedoch hatte Wagner nicht ahnen können, wie sehr in den kommenden knapp 30 Jahren, die noch bis zur Uraufführung vergehen sollten, der einmal begonnene Ansatz sich durch verschiedenste Änderungen von Weltanschauung und künstlerischem Denken mit der wechselseitig damit verbundenen Entfaltung neuer kompositorischer Formen entwickeln würde.

Die ersten Hinweise auf politische Wertungen finden sich in der auf eigenartige Weise Historisches und Politisches mit Dramatischem und Programmatischem verbindenden Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* aus dem Frühsommer des gleichen Jahres 1848. Die groben Handlungsstränge jedoch, wenn auch mit verschobener Gewichtung, bleiben seit Wagners Schrift *Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* von Ende September 1848 weitgehend unverändert. Man würde Wagners dramaturgische Leistung erkennen, wenn man glaubt, dass sein Bedürfnis, das einmal konzipierte Drama um drei weitere Teile zu ergänzen, einzig aus der Notwendigkeit heraus entsprang, die Vorgeschichte durch Hinzufügung von Details auszubreiten, damit das

gerade abgeschlossene Werk erst verständlich wird. Ihm wurde bewusst, dass das eigentliche, für den Komponisten interessante Moment des Dramas nicht in der kathartischen Lösung zu finden war, sondern in der Exposition der dem Konflikt zugrunde liegenden Probleme bestehen musste.

Noch im Juni 1848, ein knappes Jahr vor dem Beginn der revolutionären Unruhen in Dresden und der sich anschließenden Flucht in die Schweiz, ging Wagner in seiner Rede vor dem Vaterlandsverein noch von der Möglichkeit eines Staates aus, als dessen Oberhaupt ein durch gesellschaftliche Bewegung geläuterter und von der Bevölkerung geliebter Herrscher wirken könnte: »An der Spitze des Freistaats (der Republik) wird der erblieche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein soll: Der erste des Volkes, der Freiste der Freien!«<sup>2</sup> Stellt man diese Gedanken dem ins Pathetische überhöhten, von verzweifelter Selbsteinschätzung getragenen Ausspruch Wotans aus dem zweiten Aufzug der *Walküre* »Ich Unfreiester Aller« gegenüber, erkennt man leicht, wie weit sich Wagner von seiner ursprünglichen Konzeption eines idealen Herrscherbildes, dessen Personifikation noch zu Beginn die Rolle des Göttervaters einnehmen sollte, entfernt hat. Der ursprünglich beabsichtigte Schluss – als imposantes Tableau mit »feierlichen Gesängen« und Wotan huldigenden Chören angelegt, bei dem Siegfried durch seinen Tod die Schuld der Götter sühnt und dadurch deren immer noch bestehende Macht festigt – musste eine entscheidende Umgestaltung

erfahren. Man erkennt im Vergleich der Entwürfe mit der endgültigen Fassung, wie sehr sich Wagner von seinen ursprünglichen Intentionen verabschiedet haben muss, um eine Figur wie die des Wotan nicht nur in seiner späteren leidenschaftlichen Widersprüchlichkeit zu zeichnen, sondern überhaupt erst als Person auf die Bühne zu bringen. Nach der Flucht aus Deutschland und dem Rückzug aus aktiv betriebenem politischem Engagement musste eine nach innen gerichtete Befragung über vorher so vehement verteidigte politische Positionen erfolgen. So sind die scheinbar an Kompositionen so wenig ergiebigen Jahre nach 1849 eine Zeit großer innerer Aktivität, eine Zeit der Abrechnung mit den Ereignissen der Revolution und des Aufwerfens und Beantwortens von künstlerischen wie sozialen Fragestellungen.

Es ist für Wagners Kompositionsweise ab dem *Ring* konstitutiv, dass eine sich verändernde Einstellung zum dramatischen Ausgangsmaterial, ohne deren epischen Gehalt anzutasten zu müssen, einen Niederschlag in der musikalischen Form nach sich ziehen musste.

»Der Staat, als Abstraktum, ist die fixe Idee wohlmeinender aber irriger Denker, – als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltsausümer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unserer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Taten füllen.«<sup>3</sup> »Wäre unser Staat selbst ein würdiger Gegenstand des Gefühls, so würde der Dichter, um sein Vorhaben zu erreichen, im Drama, gewissermaßen von der Musik zur Wortsprache überzugehen haben.«<sup>4</sup> Diese in *Oper und Drama* erwähnte, als Übergangstufe zu betrachtende Konzentration von der Ton- hin zur Wortsprache vollzog Wagner mit der politischen Analyse der Zustände durch die Erweiterung der Dichtung. Auf ebendiese Verbindung zwischen Formen der Kunst und gesellschaftlichen Zuständen bezieht sich Wagner schon in seinen Textskizzen zu *Das Künstlertum der Zukunft*.

Es ist somit nicht allein nur die Suche nach dem musikalischen Korrelat, dessen Material sich in der kurzen Exposition des Vorspiels der *Götterdämmerung* kaum bedeutungsschwer hätte entfalten können, für die Entstehung verantwortlich, sondern gleichermaßen die ästhetische Erkennt-

nis, dass die dramatische Idee vom Wandel und Wechsel in der Dichtung die musikalische Form zu bedingen habe.

Im Artikel über *Zukunfts-musik* beschreibt Wagner die Abhängigkeit der Ausbildung musikalischer Formen vom Gehalt der Dichtung: »Lassen Sie sich vielmehr sagen, dass selbst meine kühnsten Schlüsse auf die sich zu ermöglichte dramatisch-musikalische Form mir dadurch sich aufdrängten, dass ich zur gleichen Zeit den Plan zu einem großen Nibelungendrama [...] im Kopfe trug und dort in einer Weise ausbildete, dass meine Theorie nichts Anderes als ein abstrakter Ausdruck des sich in mir bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war.«<sup>5</sup>

Wenn Wagner dann später in *Oper und Drama* die fortwährende Veränderung des musikalischen Materials, also »Wandel« und »Wechsel«, zu bestimmenden formbildenden musikalischen Elementen erhob, war das auch die musikalische Entsprechung jener von Wotan behaupteten und sehnlichst erwünschten politischen Einflussnahme, die ihm als oberstem Gott verschlossen blieb. Es dürfte zutreffen, dass jene – zumindest theoretisch – in *Oper und Drama* abgeschlossene Suche nach den sich wandelnden Formen von dramaturgischen Fragestellungen aus ihren Ursprung nahm.

Als Wagner an *Siegfrieds Tod* arbeitete, ging er in seiner Analyse noch von einer Überlebbarkeit des bestehenden politischen Systems aus. Dieses überlebenswerte System war weder die Welt der Menschen noch die Siegfrieds, sondern die Welt Wotans. Auf Wotans Erscheinen auf der Bühne konnte Wagner verzichten, denn die Götterwelt sollte sich in der Negation der Gesetze durch Siegfrieds Handeln unter den Bedingungen der Gibichungenwelt zeigen. Eine analytische Betrachtung der Beziehung zwischen beiden Sphären konnte ausbleiben; ob und wo sich Menschen- und Göttergesetze überschneiden, erfährt man nicht, denn das Bestehen der einen hatte ja nicht die Entwicklung der anderen zu beeinflussen, sondern diente nur als Folie, vor der die Erlösungstat stattzufinden hatte. Die gezeigte politische Ordnung, obgleich historisch datierbar und näher an Wagners Gegenwart als der Rest der

Handlung und vom epischen Standpunkt näher am deutschen »Mythus« der Wibelungen von 1846 als am griechischen »Mythos« aus *Oper und Drama* von 1850/51, reflektierte nicht Wagners revolutionäre Erfahrungen, auch unterblieb die Bezugnahme auf gesellschaftliche Parallelen. Die eigentliche Botschaft des Werkes lag in der Schlussansprache Brünnhildes, die schließlich dem Leser in drei Fassungen textlich vorlag, bevor Wagner 1874 eine vierte, verkürzte Version mit dem Wegfall der entscheidenden Schlussstrophen, in denen der »Sinn in der Wirkung des musikalischen ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen«<sup>6</sup> wurde, erstmals präsentierte.

Eine wichtige Technik in Richard Wagners kunstideologischer Argumentation war der Vergleich von Stadien historisch-gesellschaftlicher Entwicklungen mit dem Entstehen und Vergehen künstlerischer Ausdrucksformen. Am wohl eindringlichsten und unmittelbarsten geschieht dies vielleicht in den Skizzen zu seiner Schrift *Das Käntlertum der Zukunft*, die sich genau an der Umbruchstelle vom vor- zum nachrevolutionären Wagner befindet.

Der Junge Siegfried ist noch am engsten zeitlich und auf der Handlungsebene mit dem zuvor verfassten Text verbunden. Das Werk entstand unter anderem aus der dramaturgischen Überlegung heraus, der Tragödie – denn als eine solche war das Heldendrama ja angelegt – ein Gegengewicht in Gestalt eines Märchens oder »heroischen Lustspiels«<sup>7</sup> zu schaffen, das dann im Lauf der Komposition mehr zu einem Satyrspiel wurde. Allmählich wandelte sich Wagners Verhältnis zu seinem Helden. War zu Beginn das Scheitern des Helden die Voraussetzung für den Sieg der Götter, musste man jetzt den Gründen für das Scheitern nachspüren. Spätestens hier wurden nun auch Hinweise auf die Welt der Götter notwendig, denn sie sind ja, vor allem Wotan, für

**WENN WAGNER IN  
»OPER UND DRAMA«  
DIE VERÄNDERUNG, ALSO  
»WANDEL« UND »WECHSEL«,  
ZU BESTIMMENDEN FORM-  
BILDENDEN MUSIKALISCHEN  
ELEMENTEN ERHOB, WAR  
DAS EINE MUSIKALISCHE  
ENTSPRECHUNG JENER VON  
WOTAN BEHAUPTETEN  
UND SEHNLICHST  
ERWÜNSCHTEN  
POLITIK.**

die Nichtsozialisierung des Helden verantwortlich. Siegfrieds Welt, angesiedelt im »Ost«, »nicht weit von der Welt«, hat nur eine räumliche Nähe zur Welt der Menschen; jedoch ist dort, im »Wald«, die geistige Abhängigkeit zur Götterordnung um so näher, in dem sie Siegfried an Erfahrung bewusst von Allem fernhält, was für Wotans bestehende Ordnung konstitutiv ist. Man sollte nicht annehmen, Siegfrieds Heranwachsen sei dem Zufall überlassen. Wir wissen, dass Wotan über seinen Enkel wacht, und auch Alberichs Kenntnis von den Aktivitäten Mimes ist nicht auszuschließen. Dennoch, die Umgebung, in der die Handlung von *Siegfried* spielt – ohne entscheidendes soziales Bewusstsein und ohne soziale Verantwortung – ist überzeitlich konkret. Es ist eine Scheinfreiheit, in der Siegfried sich befindet; sie trägt den Charakter eines erzieherischen Experiments, das seine Ursprünge in den für die Ideengeschichte bahnbrechenden Erziehungsromanen aus der Zeit der Aufklärung besaß.

Nur in Einem irrt Wotan mit der Konstruktion der Rahmenbedingungen seines Helden: Er sucht einen »Held, der [...] sich löse vom Göttergesetz«. Um sich aus Verträgen, Gesetzen und Bindungen zu befreien, muss man Kenntnis von ihnen haben. Siegfried müsste die Grenzen kennen, die er überschreitet und damit die Möglichkeit haben, sich zwischen Handlungsalternativen zu entscheiden. »Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatz dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbständigkeit. [...] Wer ganz er selbst sein will, muß erst erkennen, was er ist; dieß erkennt er aber erst im Unterschiede von dem, was er nicht ist ...«<sup>8</sup> Siegfried, der Held, der sich

von den Gesetzen der Götter, also Wotans, lösen und sie damit brechen soll, weiß ja von ihnen nichts, er handelt impulsiv und direkt, so wie er Wotans Speer aus Rache für den Tod seines Vaters zerstört, aber eben nicht frei, da ihm keine Alternativen bewusst werden. Der rettende Held – ein noch nicht geschäftsfähiges Kind? Allein Brünnhilde entwickelt dieses Bewusstsein, sie kann sich entscheiden – im Gespräch mit Waltraute, in der Weitergabe des Wissens an Siegfried und der Preisgabe des Geheimnisses von Siegfrieds Verwundbarkeit – und versteht endlich, allerdings erst ganz am Schluss, dass es notwendig war, »dass wissend würde ein Weib«.

Wagners Charakterisierung Wotans in einem Brief von 1854 »Sieh ihn Dir recht an! Er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart<sup>9</sup> lässt erahnen, wie weit er im *Rheingold* und in der *Walküre* in seinem politischen Erkenntnisprozess vorangeschritten ist – von der pseudohistorischen Welt der Eide, Blutschwüre und Privatrache über Erziehungsexperimente in der Natur hin zur einer bürgerlichen Welt der Verträge und Gesetze. In der Tat sind es zwei verschiedene Sphären, in denen sich Wotan in beiden Musikdramen bewegt. Den Menschen erlässt er Gesetze, als höhere Norm und damit nicht anfechtbar, während auf wolkigen Höhen, dort wo Wotan dem Anschein nach als eine Art »primus inter pares« herrscht, mit den Riesen verhandelt wird.

»Doch sie alle, die Menschen, hängen im Göttergesetz, was wir ihnen bestimmt, tun sie einzig«, lässt Wagner Wotan in seinem Prosaentwurf zum *Ring* sagen. Eine herrische Welt, die Wotan den Menschen bestimmt, ist dies, mit Gesetzen, die ohne Diskurs entstanden sind und für die nur er allein verantwortlich ist, eine Gesellschaft der Unterdrückung von Frauen und der Gewalttätigkeit der Männer untereinander – wirklich

keine schöne Welt. Die Gesetze für die Menschen sind nicht von Wotan aus dem Bedürfnis, es besser als in der Götterwelt zu machen, geschaffen worden, sondern einzig und allein dem Zweck geschuldet, Machterhalt zu sichern, ganz in Übereinstimmung mit den frühesten Formen gesellschaftlicher Entwicklung, die er in dem mit *Das Genie der Gemeinsamkeit* betitelten Abschnitt aus seinem *Das Künstlertum der Zukunft* beschreibt: »Alle Tätigkeit ist nur noch kriegerische Unternehmung nach außen und Sorge für die Unterhaltung der Knechtschaft der Unterjochten nach innen.<sup>10</sup>

Wagners Einschätzung des modernen Staates spiegelt sich in dieser Grundhaltung: »Der Staat verwickelt sich in Lügen und Widersprüche ...«<sup>11</sup> Wotan reizt die Menschen gegen diese Ordnung, aber nicht für eine bessere auf. Bitter bekennt er: »Knechte erknet ich mir nur!« Es entsteht die paradoxe Situation, dass eine

Befolgung der göttlichen Gesetze die göttliche Ordnung mehr gefährdet als ein anarchistisches Auflehnen gegen sie. Das sind zwei Schritte zurück, um einen nach vorne zu machen.

»Was du bist, das bist du nur durch Verträge.« Diese ermahnen Worte Fasolts an Wotan verdeutlichen, dass seine Welt eine Welt ist, die mehr durch Verträge denn durch andere Herrschaftsmittel gestaltet wird. Wer aber vermutet, es wäre darin eine Art misslungener Gesellschaftsvertrag impliziert, irrt, denn weder ist die Umwelt, in der er regiert, mit Riesen, Zwergen und Göttern in irgendeiner Weise mit einer, wenn auch noch so anachronistischen idealen Auffassung von »Staat« zu vergleichen, noch treten Wotans langfristige soziale, ausgleichende Konzepte einer durch Gewaltenteilung entstehenden Staatsbildung aus seinen Äußerungen hervor. Im *Mythus* hieß es von den Absichten der Götter zwar noch: »In hoher Tätigkeit ordneten die Götter nun die Welt, [...] und widmeten sich der sorgsamsten

### WAGNERS CHARAKTERISIERUNG WOTANS VON 1854 »ER GLEICHT UNS AUF'S HAAR; ER IST DIE SUMME DER INTELLIGENZ DER GEGEN- WART« LÄSST ERKENNEN, WIE WEIT ER IN SEINEM POLITISCHEN ERKENNTNIS- PROZESS VORAN- GESCHRITTEN IST.

Pflege des Menschengeschlechts«<sup>12</sup>, aber 1852, drei Jahre nach der gescheiterten Revolution, wird aus den hochtrabenden Ambitionen, die Wagner Wotans Handeln und dem Zweck der Errichtung von Walhall unterstellen wollte, nur noch »Wodan spricht leise im Traum: ihm schwebt die Burg vor: Wonne, Glanz, Ehre und Macht!«<sup>13</sup>

Der Vertrag mit den Riesen ist nicht mehr als ein Geschäft zum Schein – mit dem Hintergedanken geschlossen, die Vereinbarung zu brechen, und im Bewusstsein, sie sogar brechen zu müssen, um nicht selbst unterzugehen. Es ist die eigene Ohnmacht, die er durch das Einhalten der Verträge kaschieren muss. Vertragsgerechtigkeit gibt es für Wotan nicht, denn im Gegensatz zu Alberichs Welt, die offen ihr Unrecht zutage trägt und nicht versucht, es zu verbergen, ist seine Welt die des Scheins und Betrugs. Wotans System baut auf dem frühkapitalistischen

Gedanken einer rechtmäßig vertraglich fixierten Übervorteilung Anderer zu eigenem Vorteil auf, ohne von ethischen und moralischen Zweifeln beschränkt zu werden. So muss Wotan die Form heilig sein; Anderen, wie Fricka etwa, ist es hingegen der Inhalt. Die von ihm geschlossenen Verträge sind mehr zähneknirschend gemachte Zugeständnisse, und sein Bestreben, die Welt zu »ordnen«, ist von dem Wunsch getrieben, sie sich untertan zu machen. Wotans Verträge offenbaren seine Schwäche: Er muss Freia zum Schein weggeben, weil ihm kein anderes Mittel einfällt, die Riesen zum Bau der Burg zu überreden. Also: starke Riesen – schwacher Wotan?

Verträge bestimmen Wotans Welt: Nicht Gesellschaftsverträge sind hierbei bestimmend, sondern eher die Welt des Bürgerlichen Gesetzbuchs, des Zivilrechts oder des Privatrechts, jener komplizierten Institutionen, auf deren Grundlage sich der Bürger gegenüber seinem Nachbarn selbst behaupten darf. Wotan hat Gesetze gemacht, die

seine Verträge schützen, zur Sicherung seiner eigenen Macht – zur Übervorteilung aller Anderen. Der im Speer manifestierte Herrschaftsanspruch gründet sich auf Wotans absoluten Willen zur Macht; Eitelkeit und Ehrgeiz waren wichtige Triebfedern: »Als junger Minne Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut.« Und im Prosaentwurf heißt es knapp: »Treulos und trugvoll gewann ich Göttermacht.« Wotans Nähe zur Willkür ist somit Voraussetzung und nicht Produkt einer im Drama erörterten Entwicklung.

Wotans Fesseln sind das Ergebnis eines undurchsichtigen Systems von selbstgesetzten Gesetzen, Verträgen und Bindungen, deren Auswirkungen sich der göttlichste Herrscher nicht mehr entziehen kann. Er fordert Vertragstreue ein und er setzt sie durch, denn er weiß um das Fundament seiner Herrschaft: »Denn im Gesetz der Verträge ruht meine Göttermacht!«<sup>14</sup> Friedrich

Nietzsche hat diesen Punkt als zentral für Wagners Gedankenwelt richtig erkannt, als er schrieb: »Woher stammt alles Unheil in der Welt?« fragte sich Richard Wagner. Von »alten Verträgen« antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralien, Institutionen ...<sup>15</sup>

Die »ewigen Gesetze«, die aus der Verstümmelung der Weltesche und durch die Ausklammerung der Liebe entstanden sind, sind Kern und Klammer der Tetralogie zugleich. Darin, und in sich aus diesem Akt folgenden und zu folgernden politischen und sozialen Konsequenzen, jedoch die Motivation für Wagners so leidenschaftlich betriebener Komposition zu vermuten, geht in die Irre. Wagners menschliche Durchdringung und musikalische Anteilnahme am Konflikt Wotans ist auf den Folgen seiner zutiefst menschlichen Verwicklung an der Spitze unterschiedlicher politischer Wirkungsformen gegründet. Wotan ist seiner Welt exekutive und legislative Gewalt

## »NICHT DAS ZERSTÖREN REIZT UNS, SONDERN DAS NEUGESTALTEN.«

Richard Wagner

zugleich. Aus dem daraus resultierenden unauflöslichen inneren Widerspruch Wotans zwischen »Können«, »Wollen« und »Sollen« – vor allem gegen sich selbst – zieht der Komponist seinen in Musik umgesetzten Schluss: mit deutlichen Bezügen zu seiner eigenen Entwicklung.

»So scheide ich mich denn von der Revolution.«<sup>16</sup> Erstaunlich schnell wandte sich Wagner in diesem nur wenige Tage nach seiner Flucht aus Dresden geschriebenen Brief von der aktiven Beteiligung an der Revolution ab, ohne allerdings dem revolutionären Drang nach Neugestaltung auf künstlerischem Gebiet abzuschwören. Er konnte nur deshalb seine »großen sozialistischen Rosen« mit in eine Lebensphase hinüber nehmen, in der er von sich sagte, dass er »weder Kommunist noch Sozialist noch Demokrat noch Republikaner«<sup>17</sup> sei, weil er in seinen eigenen gesellschaftlichen Veränderungen neue Qualitäten erkannte. »Nicht Menschen unserer Art sind zu dieser fürchterlichen Aufgabe (der Revolution) bestimmt; [...] nicht das Zerstören reizt uns, sondern das Neugestalten.«<sup>18</sup> Dieses Neugestalten und Verändern zog sich fortan als Konstante durch Wagners kunstpolitische Anschauungen und fand in der Ausprägung der Idee einer »unendlichen Melodie« ihr bekanntestes kompositorisches Gegenstück. »[...] das vollendete Kunstwerk [...] ist [...] noch nicht gedichtet. Nur die große Menschheitsrevolution [...] kann dieses Werk für uns gewinnen.«<sup>19</sup> Um die, nun in ihrer Endaussage geänderte Tetralogie innerlich zu rechtfertigen und ohne einschneidend in den epischen Verlauf eingreifen zu müssen, war eine Neubewertung der Vorgeschichte notwendig geworden. Diese führte ihn, obwohl vom Standpunkt des Dramas aus immer weiter in der Geschichte zurückgehend, in den einzelnen Teilen der Tetralogie immer näher an eine die Analyse der aktuellen politischen Zustände heran. Erst die Erkenntnis »[...] wir sind nicht die Menschen die das Schicksal braucht«<sup>20</sup>, konnte ihn zu umwälzenden Leistungen auf künstlerischem Gebiet anregen. Nun, Wagners Werke haben zwar keine Menschheitsrevolution ausgelöst, zumindest aber mit ihren Ansprüchen den allzu häufig so routinierten Opernbetrieb gehörig ins Wanken gebracht.

- 
- 1 Tagebucheintrag von Eduard Devrient vom 19. Oktober 1846, zitiert nach: Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 26/I, Mainz 1976, S. 29.
  - 2 Richard Wagner: *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?*, zitiert nach: *Schriften und Dichtungen*, Bd. V, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 220.
  - 3 Richard Wagner: *Oper und Drama*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. IV, Leipzig, o. J. [1911], S. 62.
  - 4 Ebd. S. 72.
  - 5 Richard Wagner: *Zukunftsmausik*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. VII, Leipzig, o. J. [1911], S. 118.
  - 6 zitiert nach: Richard Wagner: *Schriften und Dichtungen*, Bd. III, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 314.
  - 7 Richard Wagner: *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 478.
  - 8 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. III, Leipzig, o. J. [1911], S. 70.
  - 9 Richard Wagner an August Röckel, Brief vom 24./25. Januar 1854.
  - 10 Richard Wagner: *Das Künstlertum der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. XII, Leipzig, o. J. [1911], S. 265.
  - 11 Ebd. S. 256.
  - 12 Richard Wagner: *Der Nibelungen-Mythus*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. II, Leipzig, o. J. [1911], S. 158.
  - 13 Richard Wagner: Prosaentwurf zu *Der Raub des Rheingoldes*, zitiert nach: Richard Wagner: *Schriften und Dichtungen*, Bd. II, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 297.
  - 14 Richard Wagner: Prosaentwurf zu *Die Walküre*, zitiert nach: Richard Wagner: *Schriften und Dichtungen*, Bd. II, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 325.
  - 15 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Gesammelte Werke*, Bd II, München 1933ff., S. 911.
  - 16 Richard Wagner an seine Frau Minna, Brief vom 14. Mai 1848.
  - 17 Richard Wagner in dem zu Lebzeiten unpublizierten Schluss der Mitteilung an meine Freunde (1851), zitiert nach: Ulrich Dürner: *Richard Wagner als Künstler*, Köln 2003, S. 3.
  - 18 Richard Wagner an seine Frau Minna, Brief vom 14. Mai 1848.
  - 19 Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. III, Leipzig, o. J. [1911], S. 30.
  - 20 Richard Wagner an seine Frau Minna, Brief vom 14. Mai 1848.

Ich wollte dem ungeheueren Geräusche des Hafens, an welchem ich wohnte, entfliehen, um die äußerste Stille aufzusuchen, und glaubte mich durch einen Ausflug nach Spezia retten zu müssen, wohin ich nach acht Tagen mit dem Dampfschiff abging. Auch diese nur eine Nacht dauernde Fahrt wurde mir durch heftigen konträren Wind sogleich wieder zu einem peinlichen Abenteuer gestaltet. Meine Dysenterie vermehrte sich durch Seekrankheit, und im allererschöpftesten Zustande, kaum mich fortzuschleppen fähig, suchte ich in Spezia den besten Gasthof auf, welcher zu meinem Schrecken in einer engen geräuschvollen Gasse lag. Nach einer in Fieber und Schlaflosigkeit verbrachten Nacht zwang ich mich des andren Tages zu weiteren Fußwanderungen durch die hügelige, von Pinienwäldern bedeckte Umgegend. Alles erschien mir nackt und öde, und ich begriff nicht, was ich hier sollte. Am Nachmittage heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die

Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-dur, welcher 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 mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchester-Vorspiel zum Rheingold, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen.





















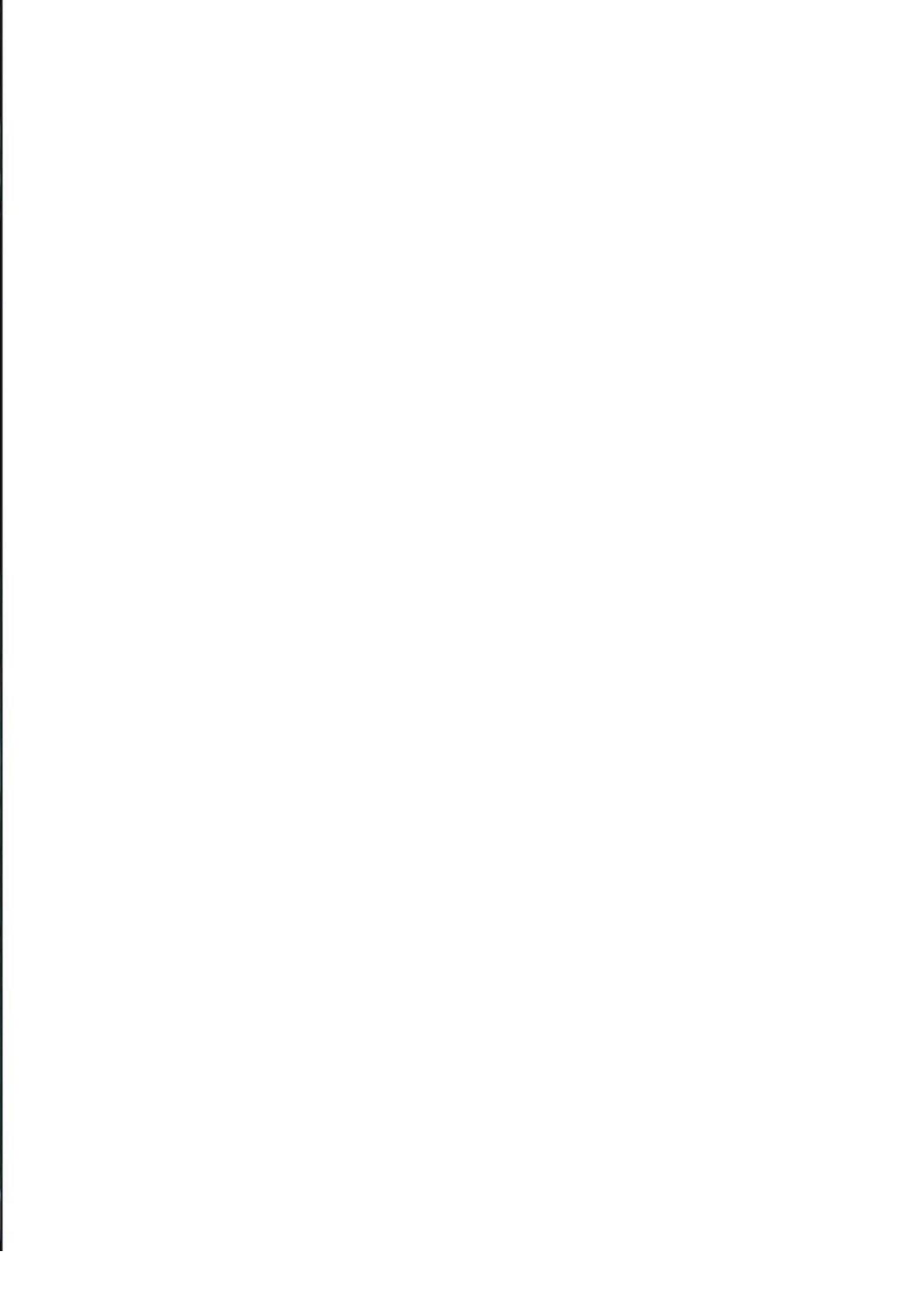












# ZEITTAFFEL

- 
- 1813** Am 22. Mai wird Wilhelm Richard Wagner in Leipzig geboren.
- 1823** Als Schüler an der Dresdner Kreuzschule beschäftigt sich Wagner erstmals mit griechischer und römischer Mythologie.
- 1826** Erste Versuche als Dichter: Wagner schreibt eine Rittertragödie sowie ein episches Gedicht mit dem Titel *Schlacht am Parnassos*.
- 1828** Wagner beendet in Leipzig sein Trauerspiel *Leubald und Adelaide*, das den Tragödien Shakespeares nachempfunden ist. Da er an eine Vertonung des Textes denkt, eignet er sich autodidaktisch einige Grundlagen der Komposition an und nimmt Unterricht in Harmonielehre.
- 1829** Nachdem er Wilhelmine Schröder-Devrient als Leonore in einer Leipziger *Fidelio*-Aufführung erlebt hat, beschließt Wagner, sich verstärkt der Musik zu widmen. Erste Klavier- und Kammermusikkompositionen entstehen.
- 1830** Wagner komponiert drei Ouvertüren für Orchester. Eine von ihnen wird im Leipziger Theater aufgeführt.
- 1831** Im Frühjahr schreibt sich Wagner an der Universität Leipzig als Student der Musik ein. Ab dem Sommer nimmt er zudem Kompositionsstunden beim Thomaskantor Theodor Weinlig, der ihm wertvolle praktische Kenntnisse und Fähigkeiten vermittelt.
- 1832** Erstmals erscheint mit der Klaviersonate B-Dur eine Komposition Wagners im Druck. Die im November in Prag uraufgeführte Sinfonie C-Dur ist Wagners bis dahin umfangreichstes Werk. Sein erster Opernplan *Die Hochzeit* beinhaltet die Abfassung des Textbuches und einiger musikalischer Nummern, bevor das Projekt abgebrochen wird.
- 1833** Wagner nimmt die Stelle des Chordirektors am Würzburger Theater an. Bis Anfang 1834 entsteht dort seine erste vollendete Oper *Die Feen*, die zu Lebzeiten unaufgeführt bleibt.
- 1836** Die zweite Oper, *Das Liebesverbot*, wird abgeschlossen. Die Uraufführung kommt in Magdeburg zustande, wo Wagner als Musikdirektor am Theater beschäftigt ist.
- 1837** Arbeit in Königsberg und Riga. Wagner beginnt mit *Rienzi*, einem opulenten Werk im Stil der französischen »Grand Opéra«.
- 1839** Eine stürmische, abenteuerliche Seereise über Ost- und Nordsee inspiriert Wagner zu seinem *Fliegenden Holländer*. Ein zunächst hoffnungsvoller, dann immer mehr ernüchternder Paris-Aufenthalt beginnt.
- 1840** Im November schließt Wagner die *Rienzi*-Partitur ab.
- 1841** Wagner komponiert und instrumentiert den *Fliegenden Holländer* und bietet das fertige Werk der Berliner Hofoper zur Uraufführung an.
- 1842** Erste Ideen zum *Tannhäuser*. Erfolgreiche Uraufführung des *Rienzi* am Königlich Sächsischen Hoftheater in Dresden.
- 1843** Anfang Januar erlebt *Der fliegende Holländer* in Dresden seine Premiere. Das Werk wird nicht sonderlich enthusiastisch aufgenommen. Mit seiner Berufung zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister erklimmt Wagner eine weitere Stufe auf der Karriereleiter. Als Dirigent wie als Komponist wird er zunehmend anerkannt. Wagner lernt Jacob Grimms *Deutsche Mythologie* kennen, eine der Quellen zum *Ring des Nibelungen*.
- 1845** Die im April beendete »romantische Oper« *Tannhäuser* wird im Oktober in Dresden uraufgeführt. Die Reaktionen des Publikums und der Fachpresse sind gespalten. Die Dichtung des *Lohengrin* stellt Wagner im Rahmen einer öffentlichen Lesung erstmals vor.
- 1847** Fortgesetzte Beschäftigung mit der nordischen Sagenwelt sowie mit den klassischen Autoren der griechischen Antike.
- 1848** Ende April vollendet Wagner die Partitur des *Lohengrin*. Mit einer Reihe von Schriften und Reden beteiligt er sich an den revolutionären Bewegungen, die Europa erfasst haben. Im Spätsommer arbeitet er am Aufsatz *Die Nibelungen / Weltgeschichte aus der Sage*, im Oktober entwirft er *Die Nibelungensaga* in Prosaform, die unter dem Titel *Der Nibelungen-Mythus*

veröffentlicht wird. Noch im selben Monat entsteht eine erste Prosa-fassung von Siegfrieds Tod, auf der die spätere Götterdämmerung basiert. In Gestalt einer Versdichtung präsentiert Wagner Siegfrieds Tod erstmals ausgewählten Gästen in seiner Wohnung.

**1849** Wagner beteiligt sich am Dresdner Maiaufstand, der in Barrikadenkämpfen mündet. Steckbrieflich gesucht muss er aus Sachsen fliehen und gelangt über Weimar, Jena und Lindau nach Zürich. Da er in Paris erneut nicht Fuß fassen kann, entschließt er sich, in der Schweiz zu bleiben. Im Zürcher Exil entstehen seine ersten grundlegenden theoretischen Schriften: *Die Kunst und die Revolution* sowie *Das Kunstwerk der Zukunft*, während *Das Künstlertum der Zukunft* nicht über ein Entwurfsstadium hinausgelangt.

**1850** Im August beginnt Wagner mit Kompositionsskizzen zu *Siegfrieds Tod*, die später in die Ausarbeitung der Ring-Partitur einfließen. Unter der Leitung des befreundeten Franz Liszt erlebt Weimar die Premiere des *Lohengrin*. Wagner zweifelt daran, *Siegfrieds Tod* vollenden und zur Aufführung bringen zu können.

**1851** Mit *Oper und Drama* beendet Wagner zu Beginn des Jahres seine sowohl umfangreichste als auch wirkungsmächtigste ästhetische Schrift. Im Frühjahr und Sommer verfasst er eine Prosaversion sowie die Versdichtung von *Der junge Siegfried*. Im Oktober artikuliert Wagner erstmals die Idee, »drei Dramen mit einem dreiaktigen Vorspiel« zu schreiben, die nicht allein die Siegfried-Sage, sondern auch die Uranfänge des Mythen umfassen sollen. Eine zyklische Aufführung des Gesamtwerkes erscheint ihm nur innerhalb eines Festspiels an besonderem Ort möglich zu sein. Die ersten Prosaskizzen zu *Die Walküre* und *Der Raub des Rheingolds* entstehen.

**1852** Im März schreibt Wagner den Prosaentwurf zum *Rheingold* nieder. Auch die Arbeit am Text der *Walküre* geht voran, zudem werden die beiden Siegfried-Dramen reviert, die 1856 die Titel *Siegfried* und *Götterdämmerung* erhalten. Die Versdichtung des *Rheingolds* entsteht von Mitte Oktober bis Anfang November. Mitte Dezember liegt das gesamte *Ring*-Libretto vor. Am 18. und 19. Dezember liest Wagner die komplette Dichtung im Haus des Ehepaars Wille in Mariafeld.

**1853** Wagner finanziert den Druck von 50 Exemplaren der *Ring*-Dichtung, die an Freunde versandt werden. Eine neuerliche Lesung, diesmal in einem Zürcher Hotel, findet große Resonanz. Im September beginnt er mit der Komposition des *Rheingolds*, nach eigener Aussage inspiriert von einer visionären Eingebung der Eröffnungsklänge in einem Hotelzimmer im ligurischen La Spezia.

**1854** Bis Ende Mai liegt die *Rheingold*-Partitur in ihrer Urfassung vor. Parallel dazu arbeitet Wagner bereits an der Reinschrift, die er Ende September abschließt. Darüber hinaus bringt er Kompositionsskizzen zur *Walküre* zu Papier und entwickelt erste Ideen zu *Tristan und Isolde*.

**1856** Die im vorangegangenen Jahr begonnene Reinschrift der *Walküre* wird im März vollendet. Nach dem Sommer beginnt Wagner mit der musikalischen Ausarbeitung von *Siegfried*.

**1857** Nach der Orchesterskizze des zweiten Akts von *Siegfried* bricht die Arbeit an der Ring-Tetralogie zunächst ab. In den folgenden Jahren rücken mit *Tristan und Isolde* sowie den *Meistersingern von Nürnberg* andere Großprojekte in den Mittelpunkt von Wagners Schaffen.

**1859** Im August schließt Wagner die Partitur von *Tristan und Isolde* ab. Eine Aufführung ist vorerst noch nicht in Sicht.

**1861** Der Klavierauszug des *Rheingolds* erscheint im Druck. Wagner wird zum Zeugen eines veritablen Theaterskandals als in Paris die Neufassung seines *Tannhäuser* gegeben wird.

**1862** Erstmals werden Ausschnitte aus dem *Rheingold* und der *Walküre* unter Wagners Leitung präsentiert.

**1863** In einem Leipziger Verlag erscheint das Textbuch zu *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*.

**1864** Durch die Gunst und großzügige finanzielle Unterstützung des jungen bayerischen Königs Ludwig II. verbessert sich Wagners in den vorangegangenen Jahren zunehmend prekär gewordene Lage spürbar. Mit seiner Übersiedlung nach München endet eine Phase unsteten Wanderlebens. Wagner nimmt die Arbeit am *Siegfried* wieder auf.

**1865** In Gegenwart von Ludwig II. wird im Münchner Hof- und Nationaltheater *Tristan und Isolde* uraufgeführt.

**1866** Wagner findet ein neues Heim in Tribschen bei Luzern. An seiner Seite: Cosima von Bülow (geborene Liszt) und ihre Kinder.

**1867** Im Oktober wird die Partitur der *Meistersinger von Nürnberg* abgeschlossen. Mit seiner Artikelfolge *Deutsche Kunst und deutsche Politik* löst er Kontroversen aus und sorgt für Verstimmungen beim bayerischen König und Hofstaat.

**1868** Die *Meistersinger von Nürnberg* feiern in München Premiere. Wie bereits im Falle von *Tristan und Isolde* dirigiert Hans von Bülow; der Erfolg ist enorm.

**1869** Auf ausdrücklichen Befehl von Ludwig II. wird – gegen Wagners Willen und ohne seine Mitwirkung – die Uraufführung von *Das Rheingold* durchgesetzt. Schauplatz am 22. September ist erneut das Königliche Hof- und Nationaltheater.

**1870** Ende Juni erlebt *Die Walküre* ihre erste Aufführung. Wie bereits im Jahr zuvor versucht Wagner, die Darbietung zu verhindern. Er beginnt mit der kompositorischen Arbeit an der *Götterdämmerung*. Der Bund mit Cosima wird durch Eheschließung besiegt.

**1871** Im Februar wird die *Siegfried*-Partitur beendet.

**1872** Wagner siedelt mit seiner Familie nach Bayreuth über. An seinem 59. Geburtstag erfolgt dort die Grundsteinlegung zum Festspielhaus.

**1873** Die Partitur des *Rheingolds* erscheint im Druck. Intensive Arbeit an der *Götterdämmerung*.

**1874** Mit den letzten Federstrichen wird am 21. November die Partitur der *Götterdämmerung* abgeschlossen. Nach ca. einem Vierteljahrhundert ist damit die Ring-Tetralogie vollendet.

**1876** Vom 13. bis 17. August werden mit einer zyklischen Aufführung des kompletten Rings die ersten Bayreuther Festspiele eröffnet. Hans Richter dirigiert, die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen von Wagner selbst.

**1881** Erstmals erlebt Berlin eine Aufführung von Wagners Ring. Im Mai bringt der Prager Theaterdirektor Angelo Neumann alle vier Teile im Victoria-Theater in der Münzstraße auf die Bühne. Wagner und hohe Vertreter des Kaiserlichen Hofes sind anwesend.

**1882** Mit *Parsifal* wird Wagners letztes Bühnenwerk in Bayreuth zur Uraufführung gebracht.

**1883** Am 13. Februar stirbt Wagner in Venedig. Beigesetzt wird er im Garten der Villa Wahnfried, seinem Bayreuther Wohnsitz.

**1888** Am 20. April wird die erste *Rheingold*-Aufführung in der Berliner

Hofoper angesetzt. Im September folgt die *Götterdämmerung*.

**1905** Am 30. September leitet Karl Muck, seit 1901 *Parsifal*-Dirigent in Bayreuth, die Premiere einer *Rheingold*-Neuinszenierung an der Berliner Hofoper. Innerhalb von nicht einmal drei Wochen folgen die Premieren der drei anderen Ring-Werke.

**1912** Am 14. Dezember erfolgt mit einer *Rheingold*-Vorstellung unter der Leitung von Leo Blech der Auftakt zu einer neuerlichen Annäherung an Wagners Ring mit den Kräften der Berliner Hofoper.

**1928** Erich Kleiber dirigiert *Das Rheingold* am 26. Juni. Gemeinsam mit Leo Blech zeichnet der Generalmusikdirektor der Lindenoper für die musikalische Umsetzung der Ring-Tetralogie verantwortlich.

**1933** Mit Wilhelm Furtwängler am Pult beginnt ab dem 29. November ein neuer Berliner Ring. Innerhalb eines knappen Jahres werden alle vier Teile zur Aufführung gebracht.

**1956** Die erste Ring-Inszenierung der Berliner Staatsoper nach dem 2. Weltkrieg steht unter der musikalischen Leitung von Franz Konwitschny. Er beginnt mit der *Walküre*, bevor am 14. April 1957 *Das Rheingold* in Szene geht.

**1979** Die Eröffnungspremiere der Spielzeit 1979/80 gilt Wagners *Rheingold*. Es dirigiert Otmar Suitner, Regie führt Ruth Berghaus. Nach nur einer Folgevorstellung wird die Produktion aufgrund von politischen wie ästhetischen Bedenken wieder abgesetzt, ein kompletter Ring kommt nicht zustande.

**1996** Am 28. März hat *Das Rheingold* unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim und in der Regie von Harry Kupfer an der Staatsoper Unter den Linden Premiere.

Zuvor hatten beide Künstler schon bei einer Ring-Inszenierung der Bayreuther Festspiele, die von 1988 bis 1992 gezeigt wurde, zusammengearbeitet.

**2010** Als Koproduktion mit dem Teatro alla Scala di Milano wird am 17. Oktober erstmals die Neuinszenierung des *Rheingolds* im Schiller Theater, der Ausweichspielstätte der Staatsoper Unter den Linden, gezeigt. Daniel Barenboim dirigiert, die Regie liegt in den Händen des belgischen Theatermachers Guy Cassiers.



RICHARD WAGNER  
PARIS 1861

# DAS RHEINGOLD

## HANDLUNG

### ERSTE SZENE

Auf dem Grunde des Rheines. Die drei Rheintöchter bewachen den in der Tiefe lagernden Goldschatz, der maßlose Macht demjenigen verleiht, der aus ihm einen Ring schmiedet. Der Nibelung Alberich nähert sich den Rheintöchtern und versucht, eine von ihnen zum Liebesspiel zu gewinnen. Zum Schein gehen sie zunächst auf sein Werben ein, um sich ihm dann – eine nach der anderen – schließlich doch zu entziehen. Geneckt und gekränkt von den Rheintöchtern gerät Alberich in Wut.

Von den Strahlen der aufgehenden Sonne erhellt, beginnt das Rheingold zu glänzen. Die Rheintöchter berichten Alberich, was es mit dem Schatz auf sich hat: Nur der vermag den Ring aus dem Gold zu schaffen, der die Liebe verflucht – das aber sei im Falle Alberichs nicht vorstellbar. Der Nibelung jedoch schwört der Liebe ab, reißt das Gold an sich und verschwindet mit ihm in die untersten Tiefen. Die ihm nachjagenden Rheintöchter können ihn nicht mehr erreichen.

### ZWEITE SZENE

Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen. Im Licht des anbrechenden Tages wird die für die Götter erbaute Burg Walhall sichtbar. Fricka weckt ihren noch schlafenden Gatten Wotan auf, der vom Anblick Walhalls überwältigt ist. Die Göttin aber ist beunruhigt über den Preis, der mit den Erbauern der Burg, den Riesen Fasolt und Fafner, ausgehandelt worden ist: Als Lohn für ihre Arbeit wurde ihnen Freia, die Göttin der Jugend, versprochen. Freia erscheint, von den Riesen verfolgt, um Schutz bei ihren Brüdern Donner und Froh zu suchen. Fasolt fordert Wotan auf, die getroffene Vereinbarung einzuhalten und Freia herauszugeben. Als dieser sich jedoch weigert, drohen die Riesen, Freia gewaltsam an sich zu nehmen und die Götter damit dem Verfall preiszugeben, da nur die von Freia gepflegten goldenen Äpfel ihnen die ewige Jugend sichern.

Wotan setzt seine Hoffnungen auf Loge, um mit dessen Hilfe eine Lösung des Konflikts zu finden. Der ungeduldig erwartete Halbgott tritt auf, kann die Situation aber nur bedingt entschärfen. Er berichtet vom Rheingold, das Alberich geraubt hat, um daraus einen Ring zu schmieden, der ihm höchste Macht verschafft. Alberich ist, so Loge weiter, inzwischen im Besitz dieses Ringes, nachdem er der Liebe entsagt hat. Als Ersatz für Freia würden die Riesen das Gold des Nibelungs akzeptieren. Auch Wotan will den Ring für sich gewinnen, während Loge die Bitte der Rheintöchter an ihn heranträgt, das Gold wieder dem Wasser zurückzugeben.

Die Riesen führen Freia als Pfand fort – wenn nicht bis zum Abend das Rheingold zu ihrer Lösung bereitliegt, wird die Göttin für immer in ihrer Gewalt bleiben. Ohne die jugendspendenden Äpfel Freias beginnen die Götter sofort spürbar zu altern. Wotan fasst den Entschluss, gemeinsam mit Loge nach Nibelheim hinabzusteigen, um Alberich den Ring zu rauben.

### DRITTE SZENE

In den unterirdischen Klüften von Nibelheim. Alberich konnte mit Hilfe der vom Ring ausgehenden Zauberkraft die Herrschaft über das Volk der Nibelungen erringen. Von seinem Bruder Mime hat er sich einen Tarnhelm anfertigen lassen, der ihn unsichtbar machen oder in eine andere Gestalt verwandeln kann, damit er vor Dieben geschützt ist. Wotan und Loge beobachten, wie Alberich die Nibelungen brutal knechtet. Sie erfahren von ihm, dass er durch die große Menge Goldes, die seine Arbeiter aus dem Gestein herausbrechen, von Nibelheim aus die Welt erobern will. Listig gelingt es Loge, Alberich zur Vorführung des Tarnhelms zu bewegen: Zuerst verwandelt sich dieser in einen Riesenwurm, dann in eine Kröte. In diesem Moment wird Alberich von Wotan und Loge überwältigt, gefesselt und an die Erdoberfläche gebracht.

### VIERTE SZENE

Freie Gegend auf Bergeshöhen, wie in der zweiten Szene. Um seine Freilassung zu erreichen, muss Alberich den von den Nibelungen angehäuften Hort als Lösegeld nach oben schaffen lassen. Zudem fordert Wotan von ihm auch noch den Tarnhelm und den Ring. Diesen aber will Alberich unter keinen Umständen preisgeben – er wird ihm von Wotan gewaltsam entrissen. Von seinen Fesseln befreit, verflucht Alberich den Ring: Wer ihn trägt, ist dem Tod verfallen; erst wenn er selbst den Reif wieder in Händen hält, würde der Fluch seine Wirkung verlieren.

Die Riesen bringen Freia zurück. Der Nibelungenhort soll nach der Gestalt der Göttin aufgeschichtet werden. Um noch vorhandene Lücken zu verdecken, fordern Fafner und Fasolt zunächst den Tarnhelm, dann den Ring. Wie zuvor Alberich weigert sich nun auch Wotan, sich von dem Ring zu trennen. Erst die plötzlich erscheinende Erda, die Wotan eindringlich warnt und den Göttern ihr Ende prophezeit, kann ihn umstimmen: Er überlässt den Riesen den Ring. Alberichs Fluch erfüllt sich umgehend – im Streit um den Hort erschlägt Fafner seinen Bruder Fasolt. Fafner trägt Goldschatz, Tarnhelm und Ring mit sich fort.

Wotan, der in sorgenvolles Nachdenken versunken ist, wird von seiner Gemahlin Fricka animiert, zusammen mit ihr und den anderen Göttern in Walhall einzuziehen. Donner erzeugt ein Gewitter, Froh schlägt einen Regenbogen, welcher der Göttergesellschaft als Brücke zur Burg dient. Aus der Tiefe vernimmt Wotan den Klagegesang der Rheintöchter um das verlorene Gold. Loge, der die Götter dem Untergang entgegenleben sieht, sucht sich von ihnen zu distanzieren, verspottet aber auf Geheiß Wotans die Rheintöchter. Mit großemaplomb marschieren die Götter Richtung Walhall.

# DAS RHEINGOLD

RICHARD WAGNER

LIBRETTO

WOTAN  
DONNER  
FROH  
LOGE  
FRICKA  
FREIA  
ERDA  
ALBERICH  
MIME  
FASOLT  
FAFNER  
WOGLINDE  
WELLGUNDE  
FLOSSHILDE

**VORSPIEL  
UND  
ERSTE SZENE**  
IN DER TIEFE DES  
RHEINES

Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei von Wasser zu sein scheint und über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so dass er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüsse annehmen lässt.

Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmende Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.

Volles Wogen der Wassertiefe.

WOGLINDE kreist um das mittlere Riff  
Weia! Waga!  
Woge, du Welle,  
walle zur Wiege!  
wagala weia!  
wallala weiala weia!

WELLGUNDES STIMME von oben  
Woglinde, wachst du allein?

WOGLINDE  
Mit Wellgunde wär ich zu zwei.

WELLGUNDE sie taucht aus der Flut zum Riff herab  
Lass sehn, wie du wachst!

Sie sucht Woglinde zu erhaschen.

WOGLINDE entweicht ihr schwimmend  
Sicher vor dir!

Sie necken sich und suchen sich  
spielend zu fangen.

FLOSSHILDES STIMME von oben  
Heiala weia!  
Wildes Geschwister!

WELLGUNDE  
Flosshilde, schwimm!  
Woglinde flieht:  
Hilf mir die Fließende fangen!

FLOSSHILDE taucht herab und fährt  
zwischen die Spielenden  
Des Goldes Schlaf  
hütet ihr schlecht!  
Besser bewacht  
des Schlummernden Bett,  
sonst büßt ihr beide das Spiel!

Mit munterm Gekreisch fahren die beiden  
auseinander: Flosshilde sucht bald die  
eine, bald die andre zu erhaschen; sie  
entschlüpfen ihr und vereinigen sich  
endlich, um gemeinsam auf Flosshilde  
Jagd zu machen. So schnellen sie gleich  
Fischen von Riff zu Riff, scherzend und  
lachend. – Aus einer finstren Schlufft  
ist währenddem Alberich, an einem  
Riffe klimmend, dem Abgrund entstiegen.  
Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an  
und schaut dem Spiele der Rheintöchter  
mit steigendem Wohlgefallen zu.

ALBERICH  
Hehel ihr Nicker!  
wie seid ihr niedlich,  
neidliches Volk!  
Aus Nibelheims Nacht  
naht ich mich gern,  
neigtet ihr euch zu mir.

Die Mädchen halten, sobald sie Alberichs  
Stimme hören, mit dem Spiele ein.

WOGLINDE  
Hei! wer ist dort?

FLOSSHILDE  
Es dämmert und ruft.

WELLGUNDE  
Lugt, wer uns belauscht!

Sie tauchen tiefer herab und erkennen  
den Nibelung.

WOGLINDE und WELLGUNDE  
Pfui! der Garstige!

FLOSSHILDE schnell auftauchend  
Hütet das Gold!  
Vater warnte  
vor solchem Feind.

Die beiden andern folgen ihr, und alle  
drei versammeln sich schnell um das  
mittlere Riff.

ALBERICH  
Ihr, da oben!

DIE DREI  
Was willst du dort unten?

ALBERICH  
Stör ich eu'r Spiel,  
wenn staunend ich still hier steh?  
Tauchet ihr nieder,  
mit euch tollte  
und neckte der Niblung sich gern.

WOGLINDE  
Mit uns will er spielen?

WELLGUNDE  
Ist ihm das Spott?

ALBERICH  
Wie scheint im Schimmer  
ihr hell und schön!  
Wie gern umschlänge  
der Schlanken eine mein Arm,  
schlüpfe hold sie herab!

FLOSSHILDE  
Nun lach ich der Furcht:  
der Feind ist verliebt!

Sie lachen.

WELLGUNDE  
Der lästerne Kauz!

WOGLINDE  
Lasst ihn uns kennen!

Sie lässt sich auf die Spitze des Riffes  
hinab, an dessen Fuße Alberich  
angelangt ist.

**ALBERICH**

Die neigt sich herab.

**WOGLINDE**

Nun nahe dich mir!

*Alberich klettert mit koboldartiger Behendigkeit, doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu.*

**ALBERICH hastig**

Garstig glatter  
glitschriger Glimmer!  
Wie gleit ich aus!  
Mit Händen und Füßen  
nicht fasse noch halt ich  
das schlecke Geschlüpfer!  
Feuchtes Nass  
füllt mir die Nase –  
verfluchtes Niesen!

*Er ist in Woglindes Nähe  
angelangt.*

**WOGLINDE lachend**

Prustend naht  
meines Freiers Pracht!

**ALBERICH**

Mein Friedel sei,  
du fräuliches Kind!

*Er sucht sie zu umfassen.*

**WOGLINDE sich ihm entwindend**  
Willst du mich frei'n,  
so freie mich hier!

*Sie taucht zu einem andern Riff auf.*

**ALBERICH kratzt sich in den Kopf**

Oh weh! du entweichst?  
Komm doch wieder!  
Schwer ward mir,  
was so leicht du erschwingst.

**WOGLINDE schwingt sich auf ein drittes Riff in größerer Tiefe**  
Steig nur zu Grund:  
da greifst du mich sicher.

**ALBERICH hastig hinabkletternd**  
Wohl besser da unten!

**WOGLINDE** schnellt sich rasch aufwärts  
nach einem höheren Riffe zur Seite  
Nun aber nach oben!

**WELLGUNDE und FLOSSHILDE lachend**  
Hahahahaha!

**ALBERICH**  
Wie fang ich im Sprung  
den spröden Fisch?  
Warte, du Falsche!

*Er will ihr eilig nachklettern.*

**WELLGUNDE** hat sich auf ein tieferes  
Riff auf der andern Seite gesenkt  
Heia, du Holder,  
hörst du mich nicht?

**ALBERICH** sich umwendend  
Rufst du nach mir?

**WELLGUNDE**  
Ich rate dir wohl:  
zu mir wende dich,  
Woglinde meide!

**ALBERICH** indem er hastig über den  
Bodengrund zu Wellgunde hin klettert  
Viel schöner bist du  
als jene Scheue,  
die minder gleißend  
und gar zu glatt. –  
Nur tiefer tauche,  
willst du mir taugen.

**WELLGUNDE** noch etwas mehr  
sich herabsenkend  
Bin nun ich dir nah?

**ALBERICH**  
Noch nicht genug!  
Die schlanken Arme  
schlinge um mich,  
dass ich den Nacken  
dir neckend betaste,  
mit schmeichelnder Brunst  
an die schwellende Brust mich dir  
schmiege!

**WELLGUNDE**  
Bist du verliebt  
und lüstern nach Minne,  
lass sehn, du Schöner,  
wie bist du zu schaun? –

Pfui! du haariger,  
höck'riger Geck!  
Schwarzes, schwieliges  
Schwefelgezwerk!  
Such dir ein Friedel,  
dem du gefällt!

**ALBERICH** sucht sie mit Gewalt  
zu halten  
Gefall ich dir nicht,  
dich fass ich doch fest!

**WELLGUNDE** schnell zum mittleren  
Riff auftauchend  
Nur fest, sonst fließ ich dir fort!

**WOGLINDE und FLOSSHILDE lachend**  
Hahahahaha!

**ALBERICH** Wellgunden erbost  
nachzankend  
Falsches Kind!  
Kalter, grätiger Fisch!  
Schein ich nicht schön dir,  
niedlich und neckisch,  
glatt und glau –  
hei! so buhle mit Aalen,  
ist dir eklig mein Balg!

**FLOSSHILDE**  
Was zankst du, Alp?  
Schon so verzagt?  
Du freitest um zwei:  
frügst du die dritte,  
süßen Trost  
schüfe die Traute dir!

**ALBERICH**  
Holder Sang  
singt zu mir her! –  
Wie gut, dass ihr  
eine nicht seid:  
von vielen gefall ich wohl einer,  
bei einer kieste mich keine! –  
Soll ich dir glauben,  
so gleite herab!

**FLOSSHILDE** taucht zu Alberich  
herab  
Wie törig seid ihr,  
dumme Schwestern,  
dünkt euch dieser nicht schön?

**ALBERICH** hastig ihr nahend  
Für dummm und hässlich

darf ich sie halten,  
seit ich dich Holdeste seh!

**FLOSSHILDE**

O singe fort  
so süß und fein –  
wie hehr verführt es mein Ohr!

**ALBERICH** zutraulich sie berührend  
Mir zagt, zuckt  
und zehrt sich das Herz,  
lacht mir so zierliches Lob.

**FLOSSHILDE** ihn sanft  
abwehrend  
Wie deine Anmut  
mein Aug erfreut,  
deines Lächelns Milde  
den Mut mir labt!  
Sie zieht ihn zärtlich an sich.  
Seligster Mann!

**ALBERICH**  
Süßeste Maid!

**FLOSSHILDE**  
Wärst du mir hold!

**ALBERICH**  
Hielt ich dich immer.

**FLOSSHILDE**  
Deinen stechenden Blick,  
deinen struppigen Bart,  
o säh ich ihn, faßt ich ihn stets!  
Deines stachlichen Haares  
strammes Gelock,  
umfloß es Flosshilde ewig!  
Deine Krötengestalt,  
deiner Stimme Gekrächz,  
o dürft ich staunend und stumm  
sie nur hören und sehn!

**WOGLINDE und WELLGUNDE**  
sind nahe herab getaucht, lachend  
Hahahahahaha!

**ALBERICH** erschreckt auffahrend  
Lacht ihr Bösen mich aus?

**FLOSSHILDE** sich plötzlich ihm  
entreißend  
Wie billig am Ende vom Lied!

Sie taucht mit den Schwestern  
schnell auf.

**WOGLINDE und WELLGUNDE**  
lachend  
Hahahahahaha!

**ALBERICH** mit kreischender Stimme  
Wehe! Ach wehe!  
O Schmerz! O Schmerz!  
Die dritte, so traut,  
betrog sie mich auch?  
Ihr schmächtlich schlaues,  
liederlich schlechtes Gelichter!  
Nährt ihr nur Trug  
ihr treulos Nickergezücht?

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
Wallala! Wallala! Lalaleia, leialalei!  
Heia! Heia! haha!  
Schäme dich, Albe!  
Schilt nicht dort unten!  
Höre, was wir dich heißen!  
Warum, du Banger,  
bandest du nicht  
das Mädchen, das du minnst?  
Treu sind wir,  
und ohne Trug  
dem Freier, der uns fängt. –  
Greife nur zu,  
und grause dich nicht:  
in der Flut entfliehn wir nicht leicht.  
Wallala! Lalaleia! Leialalei!  
Heia! Heia! Hahei!

Sie schwimmen auseinander, hierher  
und dorthin, bald tiefer, bald höher,  
um Alberich zur Jagd auf sie zu reizen.

**ALBERICH**  
Wie in den Gliedern  
brünstige Glut  
mir brennt und glüht!  
Wut und Minne,  
wild und mächtig,  
wühlt mir den Mut auf. –  
Wie ihr auch lacht und lügt,  
lüstern lechz ich nach euch,  
und eine muss mir erliegen!

Er macht sich mit verzweifelter  
Anstrengung zur Jagd auf: mit grauen-  
hafter Behändigkeit erklimmt er  
Riff für Riff, springt von einem zum  
andern, sucht bald dieses, bald jenes  
der Mädchen zu erhaschen, die mit  
lustigem Gekräsch stets ihm auswei-  
chen. – Er strauchelt, stürzt in den  
Abgrund und klettert dann hastig

wieder in die Höhe zu neuer Jagd. Sie  
neigen sich etwas herab. Fast erreicht  
er sie, stürzt abermals zurück und  
versucht es nochmals. – Alberich hält  
endlich, vor Wut schäumend, atemlos  
an und streckt die geballte Faust nach  
den Mädchen hinauf.

**ALBERICH**  
Fing eine diese Faust!

Er verbleibt in sprachloser Wut, den  
Blick aufwärts gerichtet, wo er dann  
plötzlich von dem folgenden Schauspiel  
angezogen und gefesselt wird. – Durch  
die Flut ist von oben her ein immer  
lichterer Schein gedrungen, der sich an  
einer hohen Stelle des mittelsten  
Riffes allmählich zu einem blendend  
hellstrahlenden Goldglanz entzündet;  
ein zauberisch goldenes Licht bricht  
von hier durch das Wasser.

**WOGLINDE**  
Lugt, Schwestern!  
Die Weckerin lacht in den Grund.

**WELLGUNDE**  
Durch den grünen Schwall,  
den wonnigen Schläfer sie grüßt.

**FLOSSHILDE**  
Jetzt küsst sie sein Auge,  
dass er es öffne.

**WELLGUNDE**  
Schaut, er lächelt  
in lichtem Schein.

**WOGLINDE**  
Durch die Fluten hin  
fließt sein strahlender Stern!

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
zusammen das Riff anmutig  
umschwimmend  
Heijaheia!  
Heijaheia!  
Wallalallalala leijahei!  
Rheingold!  
Rheingold!  
Leuchtende Lust,  
wie lachst du so hell und hehr!  
Glühender Glanz  
entgleiset dir weihlich im Wag!  
Heijahei!

Heiajahei!  
Wache Freund,  
wache froh!  
Wonnige Spiele  
spenden wir dir:  
flimmert der Fluss,  
flammet die Flut,  
umfließen wir tauchend,  
tanzend und singend,  
im seligen Bade dein Bett!  
Rheingold!  
Rheingold!  
Heiaja hei!  
Heiaja hei!  
Wallalalalala leiajahei!

*Mit immer ausgelassenerer Lust  
umschwimmen die Mädchen das Riff.  
Die ganze Flut flimmert in hellem  
Goldglanze.*

**ALBERICH** dessen Augen, mächtig  
von dem Glanze angezogen, starr auf  
dem Golde haften  
Was ist's, ihr Glatten,  
das dort so glänzt und gleißt?

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
Wo bist du Rauher denn heim,  
dass vom Rheingold nicht du gehört?

**WELLGUNDE**  
Nicht weiß der Alp  
von des Goldes Auge,  
das wechselnd wacht und schläft?

**WOGLINDE**  
Von der Wassertiefe  
wonnigem Stern,  
der hehr die Wogen durchhellt?

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
Sieh, wie selig  
im Glanze wir gleiten!  
Willst du Banger,  
in ihm dich baden,  
so schwimm und schwelge mit uns!  
Wallala lala leia la lei!  
Wallala lalaleia jahei!

**ALBERICH**  
Eurem Taucherspiele  
nur taugte das Gold?  
Mir gält es dann wenig!

**WOGLINDE**  
Des Goldes Schmuck  
schmähte er nicht,  
wüsste er all seine Wunder!

**WELLGUNDE**  
Der Welt Erbe  
gewänne zu eigen,  
wer aus dem Rheingold  
schüfe den Ring,  
der maßlose Macht ihm verlieh!

**FLOSSHILDE**  
Der Vater sagt es,  
und uns befahl er  
klug zu hüten  
den klaren Hort,  
dass kein Falscher der Flut ihn  
entführe:  
Drum schweigt, ihr schwatzendes  
Heer!

**WELLGUNDE**  
Du klügste Schwester,  
verklagst du uns wohl?  
Weißt du denn nicht,  
wem nur allein  
das Gold zu schmieden vergönnt?

**WOGLINDE**  
Nur wer der Minne  
Macht versagt,  
nur wer der Liebe  
Lust verjagt,  
nur der erzielt sich den Zauber,  
zum Reif zu zwingen das Gold.

**WELLGUNDE**  
Wohl sicher sind wir  
und sorgenfrei,  
denn was nur lebt will lieben,  
meiden will keiner die Minne.

**WOGLINDE**  
Am wenigsten er,  
der lüsterne Alp;  
vor Liebesgier  
möcht er vergehn.

**FLOSSHILDE**  
Nicht fürcht ich den,  
wie ich ihn erfand:  
seiner Minne Brunst  
brannte fast mich.

**WELLGUNDE**  
Ein Schwefelbrand  
in der Wogen Schwall,  
vor Zorn der Liebe  
zischt er laut!

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
Wallala! Wallaleia lala!  
Lieblichster Albe!  
Lachst du nicht auch?  
In des Goldes Scheine  
wie leuchtest du schön!  
O komm, Lieblicher, lache mit uns!  
Heiajahei! Heiajahei!  
Wallalalalala leiajahei!

*Sie schwimmen lachend im Glanze auf  
und ab.*

**ALBERICH** die Augen starr auf das  
Gold gerichtet, hat dem Geplauder der  
Schwestern wohl gelauscht  
Der Welt Erbe  
gewänn ich zu eigen durch dich?  
Erzwäng ich nicht Liebe,  
doch listig erzwäng ich mir Lust?  
Furchtbar laut  
Spottet nur zu!  
Der Nibelung naht eurem Spiel!

*Wütend springt er nach dem mittleren  
Riff hinüber und klettert nach dessen  
Spitze hinauf. – Die Mädchen fahren  
kreischend auseinander und tauchen  
nach verschiedenen Seiten hin auf.*

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
Heia! Heia! Heiajahei!  
Rettet euch!  
Es raset der Alp;  
in den Wassern sprüht's,  
wohin er springt –  
die Minne macht ihn verrückt!  
*Lachend*  
Hahahahahaha!

**ALBERICH** gelangt mit einem letzten  
Satz zur Spitze  
Bangt euch noch nicht? –  
So buhlt nun im Finstern,  
feuchtes Gezücht!

*Er streckt die Hand nach dem  
Gold aus.*

Das Licht löscht ich euch aus,  
entreißt dem Riff das Gold,  
schmiede den rächenden Ring; –  
denn hör es die Flut:  
so verfluch ich die Liebe!

*Er reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe und stürzt dann hastig in die Tiefe, wo er schnell verschwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen dem Räuber in die Tiefe nach.*

FLOSSHILDE  
Haltet den Räuber!

WELLGUNDE  
Rettet das Gold!

WOGLINDE und WELLGUNDE  
Hilfe! Hilfe!

DIE DREI RHEINTÖCHTER  
Weh! Weh!

*Die Flut fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab. Aus dem untersten Grunde hört man Alberichs gellendes Hohn gelächter. In dichtester Finsternis verschwinden die Riffe, die ganze Bühne ist von der Höhe bis zur Tiefe von schwarzem Gewoge erfüllt, das eine Zeitlang immer nach abwärts zu sinken scheint. – Allmählich sind die Wogen in Gewölk übergegangen, welches, als eine immer heller dämmernde Beleuchtung dahintertritt, zu feinerem Nebel sich abklärt. Als der Nebel, in zarten Wölkchen, sich gänzlich in der Höhe verliert, wird, im Tagesgrauen, eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar. – Wotan, und neben ihm Fricka, beide schlafend, liegen zur Seite auf blumigem Grunde.*

## ZWEITE SZENE

FREIE GEGEND  
AUF BERGESHÖHEN

*Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht, zwischen diesem und dem Vordergrunde ist ein tiefes Tal, durch das der Rhein fließt, anzunehmen.*

*Wotan und Fricka schlafend. – Die Burg ist ganz sichtbar geworden. – Fricka erwacht: Ihr Auge fällt auf die Burg.*

FRICKA erschrocken  
Wotan, Gemahl! Erwache!

WOTAN fortträumend  
Der Wonne seligen Saal bewachen mir Tür und Tor:  
Mannes Ehre,  
ewige Macht,  
ragen zu endlosem Ruhm!

FRICKA rüttelt ihn  
Auf, aus der Träume wonnigem Trug!  
Erwache, Mann, und erwäge!

WOTAN erwacht und erhebt sich  
ein wenig; sein Blick wird sogleich vom Anblick der Burg gefesselt  
Vollendet das ewige Werk!  
Auf Berges Gipfel die Götterburg;  
prächtig prahlt der prangende Bau!  
Wie im Traum ich ihn trug,  
wie mein Wille ihn wies,  
stark und schön steht er zur Schau:  
hehrer, herrlicher Bau!

FRICKA  
Nur Wonne schafft dir,  
was mich erschreckt?  
Dich freut die Burg,  
mir bangt es um Freia!  
Achtloser, lass dich erinnern des ausbedungenen Lohns!  
Die Burg ist fertig,  
verfallen das Pfand:  
vergaßest du, was du vergabst?

## WOTAN

Wohl dünkt mich's, was sie bedangen,  
die dort die Burg mir gebaut;  
durch Vertrag zähmt ich ihr trotzig Gezücht,  
dass sie die hehre Halle mir schüfen;  
die steht nun – Dank den Starken! – um den Sold sorge dich nicht.

## FRICKA

O lachend frevelnder Leichtsinn!  
Liebelosester Frohmut! –  
Wusst ich um euren Vertrag,  
dem Truge hätt ich gewehrt;  
doch mutig entferntet ihr Männer die Frauen,  
um taub und ruhig vor uns allein mit den Riesen zu tagen:  
so ohne Scham verschenktet ihr Frechen Freia, mein holdes Geschwister, froh des Schächergewerbs! – Was ist euch Harten doch heilig und wert, giert ihr Männer nach Macht!

WOTAN ruhig  
Gleiche Gier war Fricka wohl fremd,  
als selbst um den Bau sie mich bat?

## FRICKA

Um des Gatten Treue besorgt muss traurig ich wohl sinnen,  
wie an mich er zu fesseln,  
zieht's in die Ferne ihn fort:  
herrliche Wohnung,  
wonniger Hausrat sollten dich binden zu säumender Rast.  
Doch du bei dem Wohnbau sannst auf Wehr und Wall allein:  
Herrschaft und Macht soll er dir mehren;  
nur rastloser' Sturm zu erregen, erstand dir die ragende Burg.

## WOTAN lachend

Wolltest du Frau in der Feste mich fangen,  
mir Gotte musst du schon gönnen,  
dass, in der Burg gefangen, ich mir von außen gewinne die Welt:

Wandel und Wechsel  
liebt wer lebt;  
das Spiel drum kann ich nicht  
sparen!

**FRICKA**  
Liebeloser  
leidigster Mann!  
Um der Macht und Herrschaft  
müßigen Tand  
verspielst du in lästerndem Spott  
Liebe und Weibes Wert?

**WOTAN**  
Um dich zum Weib zu gewinnen,  
mein eines Auge  
setzt ich werbend daran:  
wie törig tadelst du jetzt!  
Ehr ich die Frauen  
doch mehr als dich freut; –  
und Freia, die gute,  
geb ich nicht auf,  
nie sann dies ernstlich mein Sinn.

**FRICKA mit ängstlicher Spannung**  
*in die Szene blickend*  
So schirme sie jetzt:  
in schutzloser Angst  
läuft sie nach Hilfe dort her.

**FREIA** tritt, wie in hastiger  
Flucht, auf  
Hilf mir, Schwester!  
Schütze mich, Schwäher!  
Vom Felsen drüben  
drohte mir Fasolt,  
mich Holde käm er zu holen.

**WOTAN**  
Lass ihn drohn! –  
Sahst du nicht Loge?

**FRICKA**  
Dass am liebsten du immer  
dem Listigen traust!  
Viel Schlimmes schuf er uns schon,  
doch stets bestrickt er dich wieder.

**WOTAN**  
Wo freier Mut frommt,  
allein frag ich nach keinem.  
Doch des Feindes Neid  
zum Nutz sich fügen,  
lehrt nur Schlauheit und List,  
wie Loge verschlagen sie übt.  
Der zum Vertrage mir riet,

versprach mir Freia zu lösen:  
auf ihn verlass ich mich nun.

**FRICKA**  
Und er lässt dich allein! –  
Dort schreiten rasch  
die Riesen heran:  
Wo harrt dein schlauer Gehilf?

**FREIA**  
Wo harren meine Brüder,  
dass Hilfe sie brächten,  
da mein Schwäher die Schwache  
verschenkt?  
Zu Hilfe, Donner!  
Hieher, hieher!  
Rette Freia, mein Froh!

**FRICKA**  
Die im bösen Bund dich verrieten,  
sie alle bergen sich nun!

*Fasolt und Fafner, beide in riesiger  
Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet,  
treten auf.*

**FASOLT**  
Sanft schloss  
Schlaf dein Aug;  
wir beide bauten  
Schlummers bar die Burg.  
Mächt'ger Müh  
müde nie,  
staute starke  
Stein wir auf;  
steiler Turm,  
Tür und Tor,  
deckt und schließt  
im schlanken Schloss den Saal.  
*Auf die Burg deutend*  
Dort steht's,  
was wir stemmten,  
schimmernd hell  
bescheint's der Tag:  
zieh nun ein,  
uns zahl den Lohn!

**WOTAN**  
Nennt, Leute, den Lohn;  
was dünkt euch zu bedingen?

**FASOLT**  
Bedungen ist  
was tauglich uns dünkt;  
gemahnt es dich so matt?  
Freia, die holde,

Holda, die freie –  
vertragen ist's,  
sie tragen wir heim.

**WOTAN schnell**  
Seid ihr bei Trost  
mit eurem Vertrag?  
Denkt auf andren Dank:  
Freia ist mir nicht feil!

**FASOLT** steht, in höchster Bestürzung,  
eine Weile sprachlos  
Was sagst du? Ha!  
Sinnst du Verrat?  
Verrat am Vertrag?  
Die dein Speer birgt,  
sind sie dir Spiel,  
des berat'nen Bundes Runen?

**FAFNER**  
Getreuster Bruder,  
merkst du Tropf nun Betrug?

**FASOLT**  
Lichtsohn du,  
leicht gefügter!  
Hör und hüte dich;  
Verträgen halte Treu!  
Was du bist,  
bist du nur durch Verträge;  
bedungen ist,  
wohl bedacht deine Macht:  
bist weiser du  
als witzig wir sind,  
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! –  
Ein dummer Riese  
rädt dir das:  
du Weiser, wiss es von ihm!

**WOTAN**  
Wie schlau für Ernst du achtest,  
was wir zum Scherz nur beschlossen!  
Die liebliche Göttin,  
licht und leicht,  
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?

**FASOLT**  
Höhnst du uns?  
Ha, wie unrecht! –  
Die ihr durch Schönheit herrscht,

schimmernd hehres Geschlecht,  
wie törig strebt ihr  
nach Türmen von Stein,  
setzt um Burg und Saal  
Weibes Wonne zum Pfand!  
Wir Plumpen plagen uns  
schwitzend mit schwieliger Hand –  
ein Weib zu gewinnen,  
das wonnig und mild  
bei uns Armen wohne: –  
und verkehrt nennst du den Kauf?

**FAFNER**

Schweig dein faules Schwatzen;  
Gewinn werben wir nicht:  
Freias Haft  
hilft wenig;  
doch viel gilt's,  
den Göttern sie zu entreißen.  
*leise*  
Gold'ne Äpfel  
wachsen in ihrem Garten,  
sie allein  
weiß die Äpfel zu pflegen;  
der Frucht Genuss  
frommt ihren Sippen  
zu ewig nie  
alternder Jugend:  
siech und bleich  
doch sinkt ihre Blüte,  
alt und schwach  
schwinden sie hin,  
müssen Freia sie missen.  
*grob*  
Ihrer Mitte drum sei sie entführt!

**WOTAN**  
Loge säumt zu lang!

**FASOLT**  
Schlicht gib nun Bescheid!

**WOTAN**  
Fordert andern Sold!

**FASOLT**  
Kein ander: Freia allein!

**FAFNER**  
Du da! Folge uns!

*Fafner und Fasolt dringen auf Freia. –  
Froh und Donner kommen eilig.*

**FREIA** *fliehend*  
Helft! Helft vor den Harten!

**FROH** *Freia in seine Arme fassend*  
Zu mir, Freia! –  
zu *Fafner*  
Meide sie, Frecher!  
Froh schützt die Schöne.

**DONNER** *sich vor die beiden Riesen*  
*stellend*  
Fasolt und Fafner, fühltet ihr schon  
meines Hammers harten Schlag?

**FAFNER**  
Was soll das Droh'n?

**FASOLT**  
Was dringst du her?  
Kampf kiesten wir nicht,  
verlangen nur unsern Lohn.

**DONNER**  
Schon oft zahlt ich  
Riesen den Zoll.  
Kommt her, des Lohnes Last  
wäg ich mit gutem Gewicht.  
*Er schwingt den Hammer.*

**WOTAN** *seinen Speer zwischen den*  
*Streitenden ausstreckend*  
Halt, du Wilder!  
Nichts durch Gewalt!  
Verträge schützt  
meines Speeres Schaft: –  
spar deines Hammers Heft!

**FREIA**  
Wehe! Wehe!  
Wotan verlässt mich!

**FRICKA**  
Begreif ich dich noch,  
grausamer Mann?

**WOTAN** *wendet sich ab und sieht*  
Loge kommen  
Endlich Loge!  
Eilstest du so,  
den du geschlossen,  
den schlimmen Handel zu  
schlichten?

**LOGE** *ist im Hintergrunde aus*  
*dem Tale heraufgestiegen*  
Wie? Welchen Handel  
hätt ich geschlossen?  
Wohl was mit den Riesen  
dort im Rate du dangst? –

In Tiefen und Höhen  
treibt mich mein Hang;  
Haus und Herd  
behagt mir nicht.  
Donner und Froh,  
die denken an Dach und Fach,  
wollen sie frei'n,  
ein Haus muss sie erfreu'n.  
Ein stolzer Saal,  
ein starkes Schloss,  
danach stand Wotans Wunsch.  
Haus und Hof,  
Saal und Schloss,  
die selige Burg,  
sie steht nun fest gebaut.  
Das Prachtgemäuer  
prüft ich selbst,  
ob alles fest,  
forscht ich genau,  
Fasolt und Fafner  
fand ich bewährt:  
kein Stein wankt im Gestemm.  
Nicht müßig war ich,  
wie mancher hier;  
der lügt, wer lässig mich schilt.

**WOTAN**  
Arglistig  
weichst du mir aus:  
mich zu betrügen  
hüte in Treuen dich wohl!  
Von allen Göttern  
dein einz'ger Freund,  
nahm ich dich auf  
in der übel trauenden Tross: –  
Nun red und rate klug!  
Da einst die Bauer der Burg  
zum Dank Freia bedangen, –  
du weißt, nicht anders  
willigt ich ein,  
als weil auf Pflicht du gelobtest  
zu lösen das hehre Pfand?

**LOGE**  
Mit höchster Sorge  
drauf zu sinnen,  
wie es zu lösen,  
das – hab ich gelobt.  
Doch, dass ich fände,  
was nie sich fügt,  
was nie gelingt –  
wie ließ sich das wohl geloben?

**FRICKA** *zu Wotan*  
Sieh, Welch trugvollem  
Schelm du getraut!

**FROH** zu Loge  
Loge heißt du,  
doch nenn ich dich Lüge!

**DONNER**  
Verfluchte Lohe,  
dich löscht ich aus!

**LOGE**  
Ihre Schmach zu decken  
schmähen mich Dumme!

*Donner holt auf Loge aus.*

**WOTAN** dazwischen tretend  
In Frieden lasst mir den Freund!  
Nicht kennt ihr Loges Kunst:  
reicher wiegt  
seines Rates Wert,  
zahlt er zögernd ihn aus.

**FAFNER**  
Nichts gezögert!  
Rasch gezahlt!

**FASOLT**  
Lang währt's mit dem Lohn!

**WOTAN** wendet sich hart zu Loge,  
*drängend*  
Jetzt hör, Störrischer!  
Halte Stich!  
Wo schweifst du hin und her?

**LOGE**  
Immer ist Undank  
Loges Lohn!  
Für dich nur besorgt,  
sah ich mich um,  
durchstöbert im Sturm  
alle Winkel der Welt:  
Ersatz für Freia zu suchen,  
wie er den Riesen wohl recht.  
Umsonst sucht ich,  
und sehe nun wohl:  
in der Welten Ring  
nichts ist so reich,  
als Ersatz zu muten dem Mann  
für Weibes Wonne und Wert!

*Alle geraten in Erstaunen  
und verschiedenartige  
Betroffenheit.*

So weit Leben und Weben,  
in Wasser, Erd und Luft,

viel frug ich,  
forschte bei Allen,  
wo Kraft nur sich röhrt,  
und Keime sich regen:  
was wohl dem Manne  
mächt'ger dünkt  
als Weibes Wonne und Wert?  
Doch so weit Leben und Weben,  
verlacht nur ward  
meine fragende List:  
in Wasser, Erd und Luft  
lassen will nichts  
von Lieb und Weib. –  
*Gemischte Bewegung*  
Nur Einen sah ich,  
der sagte der Liebe ab;  
um rotes Gold  
entriet er des Weibes Gunst.  
Des Rheines klare Kinder  
klagten mir ihre Not:  
der Nibelung,  
Nachtalberich,  
buhlte vergebens  
um der Badenden Gunst;  
das Rheingold da  
raubte sich rächend der Dieb:  
das dünkt ihm nun  
das teuerste Gut,  
hehrer als Weibes Huld.  
Um den gleißenden Tand,  
der Tiefe entwandt,  
erklang mir der Töchter Klage:  
an dich, Wotan,  
wenden sie sich,  
dass zu Recht du zögest den Räuber,  
*Mit wachsender Wärme*  
das Gold dem Wasser  
wieder gebest,  
und ewig es bliebe ihr Eigen. –

*Hingebende Bewegung Aller*  
Dir's zu melden  
gelobt ich den Mädchen:  
nun löste Loge sein Wort.

**WOTAN**  
Törig bist du,  
wenn nicht gar tückisch!  
Mich selbst siehst du in Not:  
wie hülf ich andern zum Heil?

**FASOLT** der aufmerksam zugehört,  
zu Fafner  
Nicht gönn ich das Gold dem Alben;  
viel Not schon schuf uns der Nibelung,

doch schlau entschlüpfte unserm  
Zwange immer der Zwerg.

**FAFNER**  
Neue Neidtat  
sinnt uns der Niblung,  
gibt das Gold ihm Macht. –  
Du da, Loge!  
Sag ohne Lug:  
was Großes gilt denn das Gold,  
dass dem Niblung es genügt?

**LOGE**  
Ein Tand ist's  
in des Wassers Tiefe,  
lachenden Kindern zur Lust;  
doch, ward es zum runden  
Reife geschmiedet,  
hilft es zu höchster Macht,  
gewinnt dem Manne die Welt.

**WOTAN** sinnend  
Von des Rheines Gold  
hört ich raunen:  
Beute-Runen  
berge sein roter Glanz;  
Macht und Schätze  
schüf ohne Maß ein Reif.

**FRICKA** leise zu Loge  
Taugte wohl  
des gold'nen Tandes  
gleißend Geschmeid  
auch Frauen zu schönem Schmuck?

**LOGE**  
Des Gatten Treu'  
ertrotzte die Frau,  
trüge sie hold  
den hellen Schmuck,  
den schimmernd Zwerge schmieden,  
rührig im Zwange des Reifs.

**FRICKA** schmeichelnd zu Wotan  
Gewänne mein Gatte  
sich wohl das Gold?

**WOTAN** wie in einem Zustande  
wachsender Bezauberung  
Des Reifes zu walten,  
rätslich will es mich dünken. –  
Doch wie, Loge,  
lernt ich die Kunst?  
Wie schüf ich mir das Geschmeid!

**LOGE**

Ein Runen-Zauber  
zwingt das Gold zum Reif;  
keiner kennt ihn;  
doch Einer übt ihn leicht,  
der sel'ger Lieb entsagt.  
*Wotan wendet sich unmutig ab.*  
Das sparst du wohl;  
zu spät auch kamst du;  
Alberich zauderte nicht.  
Zaglos gewann er  
des Zaubers Macht:  
grell  
geraten ist ihm der Ring!

**DONNER zu Wotan**

Zwang uns Allen  
schüfe der Zwerg,  
würd ihm der Reif nicht entrissen.

**WOTAN**

Den Ring muss ich haben!

**FROH**

Leicht erringt  
ohne Liebesfluch er sich jetzt.

**LOGE grell**

Spottleich,  
ohne Kunst, wie im Kinderspiel!

**WOTAN**

So rate, wie?

**LOGE**

Durch Raub!  
Was ein Dieb stahl,  
das stiehlst du dem Dieb:  
ward leichter ein Eigen erlangt? –  
Doch mit arger Wehr  
wahrt sich Alberich;  
klug und fein  
musst du verfahren,  
ziehst den Räuber du zu Recht,  
um des Rheines Töchtern  
den roten Tand,  
*Mit Wärme*  
das Gold wieder zu geben;  
denn darum flehen sie dich.

**WOTAN**

Des Rheines Töchter?  
Was taugt mir der Rat!

**FRICKA**

Von dem Wassergezücht

mag ich nichts wissen;  
schon manchen Mann  
– mir zum Leid! –  
verlockten sie buhlend im Bad.  
*Wotan steht stumm mit sich kämpfend,*  
*die übrigen Götter heften in schwei-*  
*gender Spannung die Blicke auf ihn.* –  
Währenddem hat Fafner beiseite mit  
Fasolt beraten.

**FAFNER zu Fasolt**

Glaub mir, mehr als Freia  
frommt das gleißende Gold:  
auch ew'ge Jugend erjagt,  
wer durch Goldes Zauber sie zwingt.

*Fasolts Gebärde deutet an, dass er*  
*sich wider Willen überredet fühlt.* –  
Fafner tritt mit Fasolt wieder an  
Wotan heran.

Hör, Wotan,  
der Harrenden Wort!  
Freia bleib euch in Frieden;  
leicht'ren Lohn  
fand ich zur Lösung:  
uns rauen Riesen genügt  
des Nibelungen rotes Gold.

**WOTAN**

Seid ihr bei Sinn?  
Was nicht ich besitze,  
soll ich euch Schamlosen schenken?

**FAFNER**

Schwer baute  
dort sich die Burg:  
leicht wird dir's  
mit list'ger Gewalt,  
(was im Neidspiel nie uns gelang),  
den Nibelungen fest zu fah'n.

**WOTAN**

Für euch müht ich  
mich um den Alben?  
Für euch fing ich den Feind?  
Unverschämt  
und überbegehrlich  
macht euch Dumme mein Dank!

**FASOLT ergreift plötzlich Freia und**  
**führt sie mit Fafner zur Seite**  
Hieher, Maid!  
In unsre Macht!  
Als Pfand folgst du uns jetzt,  
bis wir Lösung empfah'n.

**FREIA schreiend**  
Wehe! Wehe! Weh!

**FAFNER**

Fort von hier  
sei sie entführt!  
Bis Abend – achtet's wohl! –  
pflegen wir sie als Pfand;  
wir kehren wieder;  
doch kommen wir,  
und bereit liegt nicht als Lösung  
das Rheingold licht und rot –

**FASOLT**

Zu End ist die Frist dann,  
Freia verfallen:  
für immer folge sie uns!

**FREIA schreiend**  
Schwester! Brüder!  
Rettet! Helft!

*Freia wird von den hastig enteilenden*  
*Riesen fortgetragen.*

**FROH**  
Auf, ihnen nach!

**DONNER**  
Breche denn Alles!

*Sie blicken Wotan fragend an.*

**FREIA aus der Ferne**  
Rettet! Helft!

**LOGE den Riesen nachsehend**  
Über Stock und Stein zu Tal  
stapfen sie hin:  
durch des Rheines Wasserfurt  
waten die Riesen:  
Fröhlich nicht  
hängt Freia  
den Rauen über den Rücken! –  
Heia! Hei!  
wie taumeln die Tölpel dahin!  
Durch das Tal talpen sie hin,  
wohl an Riesenheims Mark  
erst halten sie Rast. –  
*Er wendet sich zu den Göttern.*  
Was sinnt nun Wotan so wild?  
Den sel'gen Göttern wie geht's?

*Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender*  
*Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten*  
*die Götter ein zunehmend bleiches und*

ältliches Aussehen; alle stehen bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der sinnend die Augen an den Boden heftet.  
Trügt mich ein Nebel?  
Neckt mich ein Traum?  
Wie bang und bleich verblüht ihr so bald!  
Euch erlischt der Wangen Licht;  
der Blick eures Auges verblitzt! –  
Frisch, mein Froh!  
noch ist's ja früh! –  
Deiner Hand, Donner,  
entsinkt ja der Hammer! –  
Was ist's mit Fricka?  
Freut sie sich wenig ob Wotans grämlichem Grau,  
das schier zum Greisen ihn schafft?

**FRICKA**  
Wehe! Wehe!  
Was ist geschehn?

**DONNER**  
Mir sinkt die Hand!

**FROH**  
Mir stockt das Herz!

**LOGE**  
Jetzt fand ich's! Hört, was euch fehlt!  
Von Freias Frucht  
genosset ihr heute noch nicht.  
Die gold'nen Äpfel  
in ihrem Garten,  
sie machten euch tüchtig und jung,  
aßt ihr sie jeden Tag.  
Des Gartens Pflegerin  
ist nun verpfändet;  
an den Ästen darbt  
und dorrt das Obst,  
bald fällt faul es herab. –  
Mich kümmert's minder;  
an mir ja kargte  
Freia von je  
knausernd die köstliche Frucht:  
denn halb so echt nur  
bin ich wie, Selige, ihr!  
frei, doch lebhaft und grell  
Doch ihr setztet alles  
auf das jüngende Obst:  
das wussten die Riesen wohl;  
auf euer Leben  
legten sie's an:  
nun sorgt, wie ihr das wahrt!  
Ohne die Äpfel,  
alt und grau,

greis und grämlich,  
welkend zum Spott aller Welt,  
erstirbt der Götter Stamm.

**FRICKA** *bang*  
Wotan, Gemahl!  
Unsel'ger Mann!  
Sieh, wie dein Leichtsinn  
lachend uns Allen  
Schimpf und Schmach erschuf!

**WOTAN** mit plötzlichem Entschluss  
auffahrend  
Auf, Loge!  
Hinab mit mir!  
Nach Nibelheim fahren wir nieder:  
gewinnen will ich das Gold!

**LOGE**  
Die Rheintöchter  
riefen dich an:  
so dürfen Erhörung sie hoffen?

**WOTAN** heftig  
Schweige, Schwätzer!  
Freia, die Gute,  
Freia gilt es zu lösen!

**LOGE**  
Wie du befiehlst,  
führ ich dich gern:  
steil hinab  
steigen wir denn durch den Rhein?

**WOTAN**  
Nicht durch den Rhein!

**LOGE**  
So schwingen wir uns  
durch die Schwefelkluft:  
dort schlüpfe mit mir hinein!

*Er geht voran und verschwindet seitwärts in einer Kluft, aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt.*

**WOTAN**  
Ihr Andern harrt  
bis Abend hier:  
Verlor'ner Jugend  
erjag ich erlösendes Gold!

*Er steigt Loge nach in die Kluft hinab. Der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet sich über die ganze Bühne*

und erfüllt diese schnell mit dickem Gewölk. Bereits sind die Zurückbleibenden unsichtbar.

**DONNER**  
Fahre wohl, Wotan!

**FROH**  
Glück auf! Glück auf!

**FRICKA**  
O kehre bald  
zur bangenden Frau!

*Der Schwefeldampf verdüstert sich zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in festes, finstres Steingecklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so dass es den Anschein hat, als sänke die Szene immer tiefer in die Erde hinab. Von verschiedenen Seiten her dämmert aus der Ferne dunkelroter Schein auf: wachsendes Geräusch wie von Schmiedenden wird überallher vernommen. – Das Getöse der Ambosse verliert sich. Eine unabsehbar weit sich dahinziehende unterirdische Kluft wird erkennbar, die sich nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden scheint.*

**DRITTE SZENE**

NIBELHEIM

Alberich zerrt den kreischenden Mime an den Ohren aus einer Seitenschlufft herbei.

**ALBERICH**

Hehe! Hehe!  
Hieher! Hieher!  
Tückischer Zwerg!  
Tapfer gezwickt  
sollst du mir sein,  
schaffst du nicht fertig,  
wie ich's bestellt,  
zur Stund das feine Geschmeid!

**MIME heulend**

Ohe! Ohe!  
Au! Au!  
Lass mich nur los!  
Fertig ist's,  
wie du befahlst,  
mit Fleiß und Schweiß  
ist es gefügt: –  
nimm nur die  
grell  
Nägel vom Ohr!

**ALBERICH**

Was zögerst du dann,  
und zeigst es nicht?

**MIME**

Ich Armer zagte,  
dass noch was fehle.

**ALBERICH**

Was wär noch nicht fertig?

**MIME verlegen**

Hier – und da –

**ALBERICH**

Was hier und da?  
Her das Geschmeid!

*Er will ihm wieder an das Ohr fahren:  
Vor Schreck lässt Mime ein metallnes  
Gewirke, das er krampfhaft in den  
Händen hielt, sich entfallen. Alberich  
hebt es hastig auf und prüft es genau.*

Schau, du Schelm!  
Alles geschmiedet

und fertig gefügt –  
wie ich's befahl.  
So wollte der Tropf  
schlau mich betrügen?  
Für sich behalten  
das hehre Geschmeid,  
das meine List  
ihn zu schmieden gelehrt?  
Kenn ich dich, dummer Dieb?  
*Er setzt das Gewirk als Tarnhelm  
auf den Kopf.*  
Dem Haupt fügt sich der Helm:  
ob sich der Zauber auch zeigt?  
*sehr leise*  
»Nacht und Nebel –  
Niemand gleich!« –  
  
*Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer  
gewahrt man eine Nebelsäule.*  
  
Siehst du mich, Bruder?  
  
**MIME blickt sich verwundert um**  
Wo bist du? Ich sehe dich nicht.  
  
**ALBERICH unsichtbar**  
So fühle mich doch,  
du fauler Schuft!  
Nimm das für dein Diebsgelüst!  
  
**MIME windet sich unter empfangenen  
Geißenhieben, deren Fall man ver-**  
nimmt, ohne die Geiße selbst zu sehen  
Ohe! Ohe!  
Au! Au! Au!

**ALBERICH lachend, unsichtbar**  
Hahahahaha!  
Hab Dank, du Dummer!  
Dein Werk bewährt sich gut! –  
Hohol! Hoho!  
Niblungen all,  
neigt euch nun Alberich!  
Überall weilt er nun  
euch zu bewachen;  
Ruh und Rast  
ist euch zerronnen;  
ihm müsst ihr schaffen,  
wo nicht ihr ihn schaut,  
wo ihr nicht ihn gewahrt,  
seid seiner gewärtig!  
Untertan seid ihr ihm immer!  
grell  
Hohol! Hoho!  
hört ihn, er naht:  
der Nibelungen Herr!

Die Nebelsäule verschwindet dem  
Hintergrunde zu: man hört in immer  
weiterer Ferne die tobende Ankunft  
Alberichs. – Mime ist vor Schmerz  
zusammen gesunken. Wotan und Loge  
lassen sich aus einer Schlufft von oben  
herab.

**LOGE**

Nibelheim hier.  
Durch bleiche Nebel  
was blitzen dort feurige Funken?

**MIME am Boden**

Au! Au! Au!

**WOTAN**

Hier stöhnt es laut:  
Was liegt im Gestein?

**LOGE sich zu Mime neigend**

Was Wunder wimmerst du hier?

**MIME**

Ohe! Ohe!  
Au! Au!

**LOGE**

Hei, Mime! Muntrer Zwerg!  
Was zwingt und zwackt dich denn so?

**MIME**

Lass mich in Frieden!

**LOGE**

Das will ich freilich,  
und mehr noch, hör!  
Helfen will ich dir, Mime.

*Er stellt ihn mühsam aufrecht.*

**MIME**

Wer hälfe mir!  
Gehorchen muss ich  
dem leiblichen Bruder,  
der mich in Bande gelegt.

**LOGE**

Dich, Mime, zu binden,  
was gab ihm die Macht?

**MIME**

Mit arger List  
schuf sich Alberich  
aus Rheines Gold  
einen gelben Reif:

seinem starken Zauber  
zittern wir staunend;  
mit ihm zwingt er uns alle,  
der Nibelungen nächt'ges Heer. –  
Sorglose Schmiede,  
schufen wir sonst wohl  
Schmuck unsren Weibern,  
wonnig Geschmeid,  
niedlichen Niblungentand;  
wir lachten lustig der Müh. –  
Nun zwingt uns der Schlimme,  
in Klüfte zu schlüpfen,  
für ihn allein  
uns immer zu müh'n.  
Durch des Ringes Gold  
errät seine Gier,  
wo neuer Schimmer  
in Schachten sich birgt:  
da müssen wir spähen,  
spüren und graben,  
die Beute schmelzen,  
und schmieden den Guss,  
ohne Ruh und Rast  
dem Herrn zu häufen den Hort.

**LOGE**  
Dich Trägen soeben  
traf wohl sein Zorn?

**MIME**  
Mich Ärmsten, ach!  
mich zwang er zum Ärgsten.  
Ein Helmgeschmeid  
hieß er mich schweißen;  
genau befahl er,  
wie es zu fügen.  
Wohl merkt ich klug,  
welch mächt'ge Kraft  
zu eigen dem Werk,  
das aus Erz ich wob;  
für mich drum hüten  
wollt ich den Helm;  
durch seinen Zauber  
Alberichs Zwang mich entziehn:  
vielleicht – ja vielleicht  
den Lästigen selbst überlisten,  
in meine Gewalt ihn zu werfen;  
den Ring ihm zu entreißen,  
dass, wie ich Knecht jetzt dem  
Kühnen,  
grell  
mir Freien er selber dann frön!

**LOGE**  
Warum, du Kluger,  
glückte dir's nicht?

**MIME**  
Ach! der das Werk ich wirkte,  
den Zauber, der ihm entzuckt,  
den Zauber erriet ich nicht recht:  
der das Werk mir riet  
und mir's entriss,  
der lehrte mich nun  
– doch leider zu spät –,  
welche List lag in dem Helm.  
Meinem Blick entschwand er;  
doch Schwielen dem Blinden  
schlug unschaubar sein Arm.  
*heulend und schluchzend*  
Das schuf ich mir Dummer  
schön zu Dank!

*Er streicht sich den Rücken. Wotan und Loge lachen.*

**LOGE zu Wotan**  
Gesteh, nicht leicht  
gelingt der Fang.

**WOTAN**  
Doch erliegt der Feind,  
hilft deine List!

**MIME betrachtet die Götter aufmerksamer**  
Mit eurem Gefrage,  
wer seid denn ihr Fremde?

**LOGE**  
Freunde dir;  
von ihrer Not  
befrei'n wir der Nibelungen Volk!

**MIME schrickt zusammen, da er Alberich sich wieder nahen hört**  
Nehmt euch in acht.  
Alberich naht.

*Er rennt vor Angst hin und her.*

**WOTAN ruhig sich auf einen Stein setzend**  
Sein harren wir hier.

**Alberich, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und an den Gürtel gehängt hat, treibt mit geschwungener Geißel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht aufwärts eine Schar Nibelungen vor sich her: diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie, unter Alberichs steter**

*Nötigung, all auf einen Haufen speichern und so zu einem Horte häufen.*

**ALBERICH**  
Hieher! Dorthin!  
Hehe! Hoho!  
Träges Heer!  
Dort zu Hauf  
schichtet den Hort!  
Du da, hinauf!  
Willst du voran?  
Schmähliches Volk!  
Ab das Geschmeide!  
Soll ich euch helfen?  
Alles hieher!

*Er gewahrt plötzlich Wotan und Loge.*  
He! wer ist dort?  
Wer drang hier ein? –  
Mime, zu mir!  
Schäbiger Schuft!  
Schwatzest du gar  
mit dem schweifenden Paar?  
Fort, du Fauler!  
Willst du gleich schmieden und schaffen?

*Er treibt Mime mit Geißelhieben in den Haufen der Nibelungen hinein.*

He! an die Arbeit!  
Alle von hinten!  
Hurtig hinab!  
Aus den neuen Schachten  
schafft mir das Gold!  
Euch grüßt die Geißel,  
grabbt ihr nicht rasch!  
Dass keiner mir müßig,  
bürge mir Mime,  
sonst birgt er sich schwer  
meiner Geißel Schwüngel!  
Dass ich überall weile,  
wo keiner mich wähnt,  
das weiß er, dünkt mich, genau! –  
Zögert ihr noch?  
Zaudert wohl gar? –

*Er zieht seinen Ring vom Finger, küsst ihn und streckt ihn drohend aus.*

Zittre und zage,  
gezähmtes Heer!  
Rasch gehorcht  
des Ringes Herrn!  
Unter Geheul und Gekreisch stieben

die Nibelungen – unter ihnen Mime –  
auseinander und schlüpfen nach allen  
Seiten in die Schachten hinab.

**ALBERICH** betrachtet lange und  
mißtrauisch Wotan und Loge  
Was wollt ihr hier?

**WOTAN**  
Von Nibelheims mächt'gem Land  
vernahmen wir neue Mär;  
mächt'ge Wunder  
wirke hier Alberich;  
daran uns zu weiden,  
trieb uns Gäste die Gier.

**ALBERICH**  
Nach Nibelheim  
führt euch der Neid:  
so kühne Gäste,  
glaubt, kenn ich gut!

**LOGE**  
Kennst du mich gut,  
kindischer Alp?  
Nun sag, wer bin ich,  
dass du so bellst?  
Im kalten Loch,  
da kauernd du lagst,  
wer gab dir Licht  
und wärmende Lohe,  
wenn Loge nie dir gelacht?  
Was hülf dir dein Schmieden,  
heitzt ich die Schmiede dir nicht?  
Dir bin ich Vetter  
und war dir Freund:  
nicht fein drum dünkst mich dein  
Dank!

**ALBERICH**  
Den Lichtalben  
lacht jetzt Loge,  
der list'ge Schelm?  
Bist du Falscher ihr Freund,  
wie mir Freund du einst warst: –  
Haha! – mich freut's! –  
Von ihnen fürcht ich dann nichts.

**LOGE**  
So denk ich, kannst du mir trau'n.

**ALBERICH**  
Deiner Untreue trau ich,  
nicht deiner Treu!  
Doch getrost trotz ich euch allen.

**LOGE**  
Hohen Mut  
verleiht deine Macht;  
grimmig groß  
wuchs dir die Kraft!

**ALBERICH**  
Siehst du den Hort,  
den mein Heer  
dort mir gehäuft?

**LOGE**  
So neidlichen sah ich noch nie.

**ALBERICH**  
Das ist für heut,  
ein kärglich Häufchen!  
Kühn und mächtig  
soll er künftig sich mehren.

**WOTAN**  
Zu was doch frommt dir der Hort,  
da freudlos Nibelheim,  
und nichts für Schätze hier feil?

**ALBERICH**  
Schätze zu schaffen,  
und Schätze zu bergen  
nützt mir Nibelheims Nacht.  
Doch mit dem Hort,  
in der Höhle gehäuft,  
denk ich dann Wunder zu wirken:  
Die ganze Welt  
gewinn ich mit ihm mir zu eigen!

**WOTAN**  
Wie beginnst du, Gütiger, das?

**ALBERICH**  
Die in linder Lüfte Weh'n  
da oben ihr lebt,  
lacht und liebt: –  
mit gold'ner Faust  
euch Göttliche fang ich mir Alle!  
Wie ich der Liebe abgesagt,  
Alles was lebt  
soll ihr entsagen!  
Mit Golde gekirrt,  
nach Gold nur sollt ihr noch gieren!  
Auf wonnigen Höh'n,  
in seligem Weben  
wiegt ihr euch;  
den Schwarzalben  
verachtet ihr ewigen Schwelger! –  
Habt Acht! Habt Acht!  
Denn dient ihr Männer

erst meiner Macht,  
eure schmucken Frau'n,  
die mein Frei'n verschmäht,  
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,  
lacht Liebe ihm nicht! –  
*wild lachend*

Hahahaha!  
Habt ihr's gehört?  
Habt Acht!  
Habt Acht vor dem nächtlichen Heer,  
entsteigt des Niblungen Hort  
aus stummer Tiefe zu Tag!

**WOTAN** *auffahrend*  
Vergeh, frevelnder Gauch!

**ALBERICH**  
Was sagt der?

**LOGE** *dazwischen trend*  
Sei doch bei Sinnen! –  
Wen doch fasste nicht Wunder,  
erfährt er Alberichs Werk?  
Gelingt deiner herrlichen List,  
was mit dem Horte du heischest:  
den Mächtigsten muss ich dich  
rühmen,  
denn Mond und Stern,  
und die strahlende Sonne,  
sie auch dürfen nicht anders,  
dienen müssen sie dir. –  
Doch – wichtig acht ich vor allem,  
dass des Hortes Häufer,  
der Niblungen Heer,  
neidlos dir geneigt?  
Einen Reif rührtest du kühn;  
dem zagte zitternd dein Volk: –  
doch, wenn im Schlaf  
ein Dieb dich beschlich,  
den Ring schlau dir entriss: –  
wie wahrtest du Weiser dich dann?

**ALBERICH**  
Der Listigste dünkst sich Loge;  
andre denkt er  
immer sich dumm:  
Dass sein ich bedürfte  
zu Rat und Dienst,  
um harten Dank,  
das hörte der Dieb jetzt gern!  
Den hehlenden Helm  
ersann ich mir selbst;  
der sorglichste Schmied,  
Mime musst ihn mir schmieden:  
schnell mich zu wandeln,  
nach meinem Wunsch

die Gestalt mir zu tauschen,  
taugt der Helm.  
Niemand sieht mich,  
wenn er mich sucht;  
doch überall bin ich,  
geborgen dem Blick.  
So ohne Sorge  
bin ich selbst sicher vor dir,  
du fromm sorgender Freund!

**LOGE**

Vieles sah ich,  
Seltsames fand ich,  
doch solches Wunder  
gewahrt ich nie.  
Dem Werk ohne Gleichen  
kann ich nicht glauben;  
wäre dies eine möglich,  
deine Macht währte dann ewig!

**ALBERICH**

Meinst du, ich lüg  
und prahle wie Loge?

**LOGE**

Bis ich's geprüft,  
bezweifl' ich, Zwerg, dein Wort.

**ALBERICH**

Vor Klugheit bläht sich  
zum Platzen der Blöde!  
Nun plage dich Neid!  
Bestimm, in welcher Gestalt  
soll ich jach vor dir stehn?

**LOGE**

In welcher du willst;  
nur mach vor Staunen mich stumm!

**ALBERICH setzt den Helm auf**  
»Riesenwurm  
winde sich ringelnd!«

Sogleich verschwindet er. Statt seiner  
windet sich eine ungeheure  
Riesenschlange am Boden; sie bäumt  
sich und sperrt den aufgerissenen  
Rachen auf Wotan und Loge zu.

**LOGE stellt sich von Furcht ergriffen**  
Ohe! Ohe!  
Schreckliche Schlange,  
verschlinge mich nicht!  
Schone Logen das Leben!

**WOTAN**  
Hahaha! Hahaha!  
Gut, Alberich!  
Gut, du Arger!  
Wie wuchs so rasch  
zum riesigen Wurme der Zwerg!

*Die Schlange verschwindet; statt  
ihrer erscheint sogleich Alberich  
wieder in seiner wirklichen Gestalt.*

**ALBERICH**  
Hehe! Ihr Klugen!  
Glaubt ihr mir nun?

**LOGE mit zitternder Stimme**  
Mein Zittern mag dir's bezeugen!  
Zur großen Schlange  
schufst du dich schnell:  
weil ich's gewahrt,  
willig glaub ich dem Wunder.  
Doch, wie du wuchsest,  
kannst du auch winzig  
und klein dich schaffen?  
Das Klügste schien mir das,  
Gefahren schlau zu entfliehn:  
das aber dünkt mich zu schwer!

**ALBERICH**  
Zu schwer dir,  
weil du zu dumm!  
Wie klein soll ich sein?

**LOGE**  
Dass die feinste Klinze dich fasse,  
wo bang die Kröte sich birgt.

**ALBERICH**  
Pah! Nichts leichter!  
Luge du her!  
*Er setzt den Helm auf.*  
»Krumm und grau  
krieche Kröte.«

*Er verschwindet: die Götter gewahren  
im Gestein eine Kröte auf sich  
zukriechen.*

**LOGE zu Wotan**  
Dort, die Kröte!  
Greife sie rasch!  
  
*Wotan setzt seinen Fuß auf die Kröte:  
Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält  
den Tarnhelm in der Hand.*

**ALBERICH**  
Ohe! Verflucht!  
Ich bin gefangen!

**LOGE**  
Halt ihn fest,  
bis ich ihn band.

*Alberich ist plötzlich in seiner  
wirklichen Gestalt sichtbar geworden,  
wie er sich unter Wotans Fuße windet.  
Loge bindet ihm mit einem Bastseil  
Hände und Füße.*

**LOGE**  
Nun schnell hinauf:  
dort ist er unser!  
*Den Geknebelten, der sich wütend  
zu wehren sucht, fassen Beide und  
schleppen ihn mit sich zu der Kluft,  
aus der sie herabkamen. Dort  
verschwinden sie, aufwärts steigend. –  
Die Szene verwandelt sich, nur in  
umgekehrter Weise, wie zuvor. Die  
Verwandlung führt wieder an den  
Schmieden vorbei. Fortdauernde Ver-  
wandlung nach oben.*

**VIERTE SZENE**

FREIE GEGEND  
AUF BERGESHÖHEN

*Die Aussicht ist noch in fahle Nebel verhüllt wie am Schlusse der zweiten Szene. Wotan und Loge, den gebundenen Alberich mit sich führend, steigen aus der Kluft herauf.*

**LOGE**

Da, Vetter,  
sitze du fest! –  
Luge, Liebster,  
dort liegt die Welt,  
die du Lungrer gewinnen dir willst:  
Welch Stellchen, sag  
bestimmst du drin mir zum Stall?

*Er schlägt tanzend ihm Schnippchen.*

**ALBERICH**

Schändlicher Schächer!  
Du Schalk! Du Schelm!  
Löse den Bast,  
binde mich los;  
den Frevel sonst büßest du Frecher!

**WOTAN**

Gefangen bist du,  
fest mir gefesselt,  
wie du die Welt,  
was lebt und webt,  
in deiner Gewalt schon wähntest;  
in Banden liegst du vor mir –  
Du Banger kannst es nicht leugnen!  
Zu ledigen dich,  
bedarf's nun der Lösung.

**ALBERICH**

O ich Tropf!  
ich träumender Tor!  
Wie dumm traut ich  
dem diebischen Trug!  
Furchtbare Rache  
räche den Fehl!

**LOGE**

Soll Rache dir frommen,  
vor allem rate dich frei:  
dem gebund'n Manne  
büßt kein Freier den Frevel.  
Drum sinnst du auf Rache,  
rasch ohne Säumen  
sorg um die Lösung zunächst!

*Er zeigt ihm, Finger schnalzend, die Art der Lösung an.*

**ALBERICH**

So heischt, was ihr begehrt!

**WOTAN**

Den Hort und dein helles Gold.

**ALBERICH**

Gieriges Gaunerzeugt!  
*für sich*  
Doch behalt ich mir nur den Ring,  
des Hortes entrat ich dann leicht;  
denn von Neuem gewonnen  
und wonnig genährt  
ist er bald durch des Ringes Gebot: –  
eine Witzigung wär's,  
die weise mich macht,  
zu teuer nicht zahl ich die Zucht,  
lass für die Lehre ich den Tand. –

**WOTAN**

Erlegst du den Hort?

**ALBERICH**

Löst mir die Hand,  
so ruf ich ihn her.

*Loge löst ihm die Schlinge an der rechten Hand. Alberich röhrt den Ring mit den Lippen und murmelt heimlich einen Befehl.*

Wohlan, die Nibelungen  
rief ich mir nah.

Ihrem Herrn gehorchend  
hör ich den Hort  
aus der Tiefe sie führen zu Tag: –  
Nun löst mich vom lästigen Band!

**WOTAN**

Nicht eh'r, bis alles gezahlt.  
*Die Nibelungen steigen aus der Kluft herauf, mit den Geschmeiden des Hortes beladen. Während des Folgenden schichten die Nibelungen den Hort auf.*

**ALBERICH**

O schändliche Schmach!  
Dass die scheuen Knechte  
geknebelt selbst mich erschau'n! –  
zu den Nibelungen  
Dorthin geführt,  
wie ich's befehl!  
All zu Hauf

schichtet den Hort!  
Helf ich euch Lahmen? –  
Hierher nicht gelugt! –  
Rasch da! Rasch!

Dann röhrt euch von hinten,  
dass ihr mir schafft!  
Fort in die Schachten!  
Weh euch, treff ich euch faul!  
Auf den Fersen folg ich euch nach!

*Er küsst seinen Ring und streckt ihn gebieterisch aus. Wie von einem Schlag getroffen drängen sich die Nibelungen scheu und ängstlich der Kluft zu, in der sie schnell hinabschlüpfen.*

Gezahlt hab ich;  
nun last mich ziehn:  
und das Helmgeschmeid,  
das Loge dort hält,  
das gebt mir nun gütlich zurück!

**LOGE** den Tarnhelm auf den  
Hort werfend  
Zur Buße gehört die Beute.

**ALBERICH**

Verfluchter Dieb! –  
Doch nur Geduld!  
Der den alten mir schuf,  
schafft einen andern:  
noch halt ich die Macht,  
der Mime gehorcht.  
Schlimm zwar ist's,  
dem schlauen Feind  
zu lassen die listige Wehr! –  
Nun denn! Alberich  
ließ euch Alles;  
jetzt löst, ihr Bösen, das Band!

**LOGE** zu Wotan  
Bist du befriedigt?  
Lass ich ihn frei?

**WOTAN**

Ein gold'ner Ring  
ragt dir am Finger:  
hörst du, Alp? –  
der, acht ich, gehört mit zum Hort.

**ALBERICH** entsetzt  
Der Ring?

**WOTAN**

Zu deiner Lösung  
musst du ihn lassen.

**ALBERICH *bebend***

Das Leben, doch nicht den Ring!

**WOTAN *heftiger***

Den Reif verlang ich:  
mit dem Leben mach was du willst.

**ALBERICH**

Lös ich mir Leib und Leben,  
den Ring auch muss ich mir lösen;  
Hand und Haupt,  
Aug und Ohr  
sind nicht mehr mein Eigen,  
als hier dieser rote Ring!

**WOTAN**

Dein Eigen nennst du den Ring?  
Rasest du, schamloser Albe?  
Nüchtern sag,  
wem entnahmst du das Gold,  
daraus du den Schimmernden  
schufst?  
War's dein Eigen,  
was du Arger  
der Wassertiefe entwandt?  
Bei des Rheines Töchtern  
hole dir Rat,  
ob ihr Gold sie  
zu eigen dir gaben,  
das du zum Ring dir geraubt!

**ALBERICH**

Schmähliche Tücke!  
Schändlicher Trug! –  
Wirfst du Schächer  
die Schuld mir vor,  
die du so wonnig erwünscht?  
Wie gern raubtest  
du selbst dem Rheine das Gold,  
war nur so leicht  
die Kunst, es zu schmieden, erlangt?  
Wie glückt es nun  
dir Gleißner zum Heil,  
dass der Niblung ich  
aus schmählicher Not,  
in des Zornes Zwange,  
den schrecklichen Zauber gewann,  
des Werk nun lustig dir lacht?  
Des Unseligen,  
Angstversehrten  
fluchfertige,  
furchtbare Tat

zu fürstlichem Tand  
soll sie fröhlich dir taugen,  
zur Freude dir frommen mein Fluch?  
Hüte dich,  
herrischer Gott! –  
Frevalte ich,  
so frevelt ich frei an mir: –  
Doch an Allem, was war,  
ist und wird,  
frevelst, Ewiger du,  
entreißest du frech mir den Ring!

**WOTAN**

Her den Ring!  
Kein Recht an ihm  
schwörst du schwatzend dir zu.

*Er ergreift Alberich und entzieht  
seinem Finger mit heftiger Gewalt den  
Ring.*

**ALBERICH *grässlich aufschreiend***  
Ha! – Zertrümmert! Zerknickt!  
Der Traurigen traurigster Knecht!

**WOTAN *den Ring betrachtend***  
Nun halt ich, was mich erhebt,  
Der Mächtigen mächtigsten Herrn.

*Er steckt den Ring an.*

**LOGE zu Wotan**  
Ist er gelöst?

**WOTAN**  
Bind ihn los!

**LOGE löst Alberich vollends die Bande**  
Schlüpfe denn heim!  
Keine Schlinge hält dich:  
frei fahre dahin!

**ALBERICH sich erhebend**  
Bin ich nun frei?  
*wütend lachend*  
Wirklich frei?  
So grüß euch denn  
meiner Freiheit erster Gruß! –  
Wie durch Fluch er mir geriet,  
verflucht sei dieser Ring!  
Gab sein Gold  
mir Macht ohne Maß,  
nun zeug sein Zauber  
Tod dem, der ihn trägt!  
Kein Froher soll  
seiner sich freun,

keinem Glücklichen lache  
sein lichter Glanz!

Wer ihn besitzt,  
den sehre die Sorge,  
und wer ihn nicht hat,  
den nage der Neid!

Jeder giere  
nach seinem Gut,  
doch keiner genieße  
mit Nutzen sein!

Ohne Wucher hüt ihn sein Herr;  
doch den Würger zieh er ihm zu!

Dem Tode verfallen,

fessle den Feigen die Furcht:

so lang er lebt,  
sterb er lechzend dahin,

des Ringes Herr

als des Ringes Knecht: –

Bis in meiner Hand

den geraubten wieder ich halte! –

So segnet

in höchster Not

der Nibelung seinen Ring: –

Behalt ihn nun,

*lachend*

hüte ihn wohl!

*grimmig*

Meinem Fluch fliehest du nicht!

*Er verschwindet schnell in der Kluft. –  
Der dichte Nebelduft des Vor-  
dergrundes klärt sich allmählich auf.*

**LOGE**

Lauschtest du  
seinem Liebesgruß?

**WOTAN in den Anblick des Ringes an  
seiner Hand versunken**  
Gönn ihm die geifernde Lust!

*Es wird immer heller.*

**LOGE nach rechts in die Szene  
blickend**  
Fasolt und Fafner  
nahen von fern:  
Freia führen sie her.

*Aus dem sich immer mehr zerteilenden  
Nebel erscheinen Donner, Froh und  
Fricka und eilen dem Vordergrunde zu.*

**FROH**

Sie kehrten zurück!

<b>DONNER</b> Willkommen, Bruder! –	<b>WOTAN</b> Bereit liegt die Lösung: des Goldes Maß sei nun gütlich gemessen.	Hier lug ich noch durch: Verstopft mir die Lücken!
<b>FRICKA besorgt zu Wotan</b> Bringst du gute Kunde?		<b>LOGE</b> Zurück, du Grober!
<b>LOGE auf den Hort deutend</b> Mit List und Gewalt gelang das Werk: dort liegt, was Freia löst.	<b>FASOLT</b> Das Weib zu missen, wisse, gemutet mich weh: soll aus dem Sinn sie mir schwinden, des Geschmeides Hort häufet denn so, dass meinem Blick die Blühende ganz er verdeckt!	<b>FAFNER</b> Hierher!
<b>DONNER</b> Aus der Riesen Haft naht dort die Holde.	<b>WOTAN</b> So stellt das Maß nach Freias Gestalt!	<b>LOGE</b> Greif mir nichts an!
<b>FROH</b> Wie liebliche Luft wieder uns weht, wonnig Gefühl die Sinne erfüllt! Traurig ging es uns Allen, getrennt für immer von ihr, die leidlos ewiger Jugend jubelnde Lust uns verleiht.	<i>Freia wird von den beiden Riesen in die Mitte gestellt. Darauf stoßen sie ihre Pfähle zu Freias beiden Seiten so in den Boden, dass sie gleiche Höhe und Breite mit ihrer Gestalt messen.</i>	<b>FAFNER</b> Hierher! Die Klinze verklemmt!
<i>Der Vordergrund ist wieder ganz hell geworden; das Aussehen der Götter gewinnt durch das Licht wieder die erste Frische: über dem Hintergrunde haftet jedoch noch der Nebelschleier, so daß die ferne Burg unsichtbar bleibt. Fasolt und Fafner treten auf, Freia zwischen sich führend.</i>	<b>FAFNER</b> Gepflanzt sind die Pfähle nach Pfandes Maß; gehäuft nun füll es der Hort!	<b>WOTAN unmutig sich abwendend</b> Tief in der Brust brennt mir die Schmach!
<b>FRICKA eilt freudig auf die</b> Schwester zu Lieblichste Schwester, süßeste Lust! Bist du mir wieder gewonnen?	<b>WOTAN</b> Eilt mit dem Werk: widerlich ist mir's!	<b>FRICKA</b> Sieh, wie in Scham schmählich die Edle steht: Um Erlösung fleht stumm der leidende Blick. Böser Mann! Der Minnigen botest du das!
<b>FASOLT ihr wehrend</b> Halt! Nicht sie berührt! Noch gehört sie uns. – Auf Riesenheims ragender Mark rasteten wir; mit treuem Mut des Vertrages Pfand pflegten wir. So sehr mich's reut, zurück doch bring ich's, erlegt uns Brüdern die Lösung ihr.	<b>LOGE</b> Hilf mir, Froh!	<b>FAFNER</b> Noch mehr! Noch mehr hieher!
	<b>FROH</b> Freias Schmach eil ich zu enden.	<b>DONNER</b> Kaum halt ich mich, schäumende Wut weckt mir der schamlose Wicht! – Hieher, du Hund! Willst du messen, so miss dich selber mit mir!
	<i>Loge und Froh häufen hastig zwischen den Pfählen das Geschmeide.</i>	<b>FAFNER</b> Ruhig, Donner! Rolle, wo's taugt: Hier nützt dein Rasseln dir nichts.
	<b>FAFNER</b> Nicht so leicht und locker gefügt!	<b>DONNER ausholend</b> Nicht dich Schmähl'chen zu zerschmettern?
	<i>Mit roher Kraft drückt er die Geschmeide dicht zusammen.</i>	<b>WOTAN</b> Friede doch! – Schon dünt mich Freia verdeckt.
	<b>FEST und dicht</b> füllt er das Maß!	<b>LOGE</b> Der Hort ging auf.
	<i>Er beugt sich, um nach Lücken zu spähen.</i>	

**FAFNER** misst den Hort genau mit dem Blick und späht nach Lücken  
Noch schimmert mir Holdas Haar: –  
Dort das Gewirk  
wirf auf den Hort!

**LOGE**  
Wie? Auch den Helm?

**FAFNER**  
Hurtig, her mit ihm!

**WOTAN**  
Lass ihn denn fahren!

**LOGE** wirft auch den Tarnhelm auf den Hort  
So sind wir denn fertig!  
Seid ihr zufrieden?

**FASOLT**  
Freia, die schöne,  
schau ich nicht mehr: –  
So ist sie gelöst?  
Muss ich sie lassen?

Er tritt nahe hinzu und späht durch den Hort.

Weh! Noch blitzt  
ihr Blick zu mir her;  
des Auges Stern  
strahlt mich noch an;  
durch eine Spalte  
muss ich's erspähn. –  
außer sich  
Seh ich dies wonnige Auge,  
von dem Weibe lass ich nicht ab!

**FAFNER**  
He! Euch rat ich,  
verstopft mir die Ritze!

**LOGE**  
Nimmer-Satte!  
Seht ihr denn nicht,  
ganz schwand uns der Hort?

**FAFNER**  
Mitnichten, Freund!  
An Wotans Finger  
glänzt von Gold noch ein Ring:  
Den gebt, die Ritze zu füllen!

**WOTAN**  
Wie? diesen Ring?

**LOGE**  
Lasst euch raten!  
Den Rheintöchtern  
gehört dies Gold;  
ihnen gibt Wotan es wieder.

**WOTAN**  
Was schwatzest du da?  
Was schwer ich mir erbeutet,  
ohne Bangen wahr ich's für mich!

**LOGE**  
Schlimm dann steht's  
um mein Versprechen,  
das ich den Klagenden gab!

**WOTAN**  
Dein Versprechen bindet mich nicht:  
Als Beute bleibt mir der Reif.

**FAFNER**  
Doch hier zur Lösung  
musst du ihn legen.

**WOTAN**  
Fordert frech, was ihr wollt,  
alles gewähr ich;  
um alle Welt  
doch nicht fahren lass ich den Ring!

**FASOLT** zieht wütend Freia hinter dem Horte hervor  
Aus dann ist's!  
Beim Alten bleibt's;  
nun folgt uns Freia für immer!

**FREIA**  
Hilfe! Hilfe!

**FRICKA**  
Harter Gott  
Gib ihnen nach!

**FROH**  
Spare das Gold nicht!

**DONNER**  
Spende den Ring doch!

**WOTAN**  
Lasst mich in Ruh:  
Den Reif geb ich nicht!

*Fafner hält den fortdrängenden Fasolt noch auf; alle stehen bestürzt. Wotan wendet sich zürnend zur Seite. Die*

Bühne hat sich von neuem verfinstert.  
Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt; sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haar umwallt.

**ERDA** die Hand mahnend gegen Wotan ausstreckend  
Weiche, Wotan! Weiche!  
Flieh des Ringes Fluch!  
Rettungslos  
dunklem Verderben  
weiht dich sein Gewinn.

**WOTAN**  
Wer bist du, mahnendes Weib?

**ERDA**  
Wie alles war – weiß ich;  
wie alles wird,  
wie alles sein wird –  
seh ich auch:  
der ew'gen Welt  
Urwala,  
Erda mahnt deinen Mut. –  
Drei der Töchter,  
urerschaff'ne,  
gebar mein Schoß;  
was ich sehe,  
sagen dir nächtlich die Nornen.  
Doch höchste Gefahr  
führt mich heut  
selbst zu dir her.  
Höre! Höre! Höre!  
Alles, was ist, – endet!  
Ein düst'rer Tag  
dämmert den Göttern: –  
Dir rat ich, meide den Ring!

*Erda versinkt langsam bis an die Brust, während der bläuliche Schein zu dunkeln beginnt.*

**WOTAN**  
Geheimnisehr  
hallt mir dein Wort: –  
Weile, dass mehr ich wisse!

**ERDA** im Versinken  
Ich warnte dich;  
du weißt genug:  
sinn in Sorg und Furcht!

*Sie verschwindet gänzlich.*

**WOTAN**

Soll ich sorgen und fürchten, –  
dich muss ich fassen,  
alles erfahren!

*Wotan will der Verswindenden  
in die Kluft nach, um sie zu  
halten; Froh und Fricka werfen sich  
ihm entgegen und halten ihn zurück.*

**FRICKA**

Was willst du, Wütender?

**FROH**

Halt ein, Wotan!  
Scheue die Edle,  
achte ihr Wort!

*Wotan starrt sinnend vor  
sich hin.*

**DONNER** sich entschlossen zu den  
Riesen wendend  
Hört, ihr Riesen!  
Zurück, und harret!  
Das Gold wird euch gegeben.

**FREIA**

Darf ich es hoffen?  
Dünkt euch Holda  
wirklich der Lösung wert?

*Alle blicken gespannt auf Wotan;  
dieser, nach tiefem Sinnen zu sich  
kommend, erfasst seinen Speer und  
schwenkt ihn, wie zum Zeichen eines  
mutigen Entschlusses.*

**WOTAN**

Zu mir, Freia!  
Du bist befreit.  
Wieder gekauft  
kehr uns die Jugend zurück! –  
Ihr Riesen, nehmt euren Ring!

*Er wirft den Ring auf den Hort. –  
Die Riesen lassen Freia los: sie eilt  
freudig auf die Götter zu, die sie  
abwechselnd längere Zeit in höchster  
Freude liebkosend. – Fafner hat sogleich  
einen ungeheuren Sack ausgebreitet  
und macht sich über den Hort her, um  
ihn da hineinzuschichten.*

**FASOLT** zu Fafner  
Halt, du Gieriger!

Gönne mir auch was!  
Redliche Teilung  
taugt uns beiden.

**FAFNER**

Mehr an der Maid als am Gold  
lag dir verliebtem Geck!  
Mit Müh zum Tausch  
vermöcht ich dich Toren;  
ohne zu teilen  
hättest du Freia gefreit:  
teil ich den Hort,  
billig behalt ich  
die größte Hälfte für mich!

**FASOLT**

Schändlicher du!  
Mir diesen Schimpf? –  
zu den Göttern  
Euch ruf ich zu Richtern:  
teilet nach Recht  
uns redlich den Hort!

*Wotan wendet sich verächtlich ab.*

**LOGE**

Den Hort lass ihn raffen;  
halte du nur auf den Ring!

**FASOLT** stürzt sich auf Fafner,  
der immerzu eingesackt hat  
Zurück! Du Frecher!  
Mein ist der Ring;  
mir blieb er für Freias Blick!

*Er greift hastig nach dem Ring:  
Sie ringen.*

**FAFNER**

Fort mit der Faust!  
Der Ring ist mein!

*Fasolt entreißt Fafner den Ring.*

**FASOLT**

Ich halt ihn, mir gehört er!

**FAFNER** mit seinem Pfahle ausholend  
Halt ihn fest, dass er nicht fall!

*Er streckt Fasolt mit einem Streiche zu  
Boden; dem Sterbenden entreißt er  
dann hastig den Ring.*

Nun blinze nach Freias Blick!  
An den Reif rührst du nicht mehr!

*Er steckt den Ring in den Sack und  
rafft dann gemächlich den Hort  
vollends ein. Alle Götter stehen  
entsetzt. Feierliches Schweigen.*

**WOTAN** erschüttert  
Furchtbar nun  
erfind ich des Fluches Kraft! –

**LOGE**

Was gleicht, Wotan,  
wohl deinem Glücke?  
Viel erwarb dir  
des Ringes Gewinn;  
dass er nun dir genommen,  
nützt dir noch mehr:  
deine Feinde – sieh! –  
fällen sich selbst –  
um das Gold, das du vergabst.

**WOTAN**

Wie doch Bangen mich bindet!  
Sorg und Furcht  
fesseln den Sinn –  
wie sie zu enden,  
lehre mich Erda: –  
zu ihr muss ich hinab!

**FRICKA** schmeichelnd sich an ihn  
schmiegend  
Wo weilst du, Wotan?  
Winkt dir nicht hold  
die hehre Burg,  
die des Gebieters  
gastlich bergend nun harrt?

**WOTAN** düster  
Mit bösem Zoll  
zahlt ich den Bau!

**DONNER** auf den Hintergrund  
deutend, der noch in Nebel gehüllt ist  
Schwüles Gedünst  
schwebt in der Luft; –  
lästig ist mir  
der trübe Druck!  
Das bleiche Gewölk  
samm'l ich zu blitzendem Wetter;  
das fegt den Himmel mir hell!

Donner besteigt einen hohen Felsstein  
am Talabhang und schwingt dort  
seinen Hammer; mit dem Folgenden  
ziehen die Nebel sich um ihn  
zusammen.

Heda! Heda! Hedo!  
Zu mir, du Gedüft!  
Ihr Dünste zu mir!  
Donner der Herr,  
ruft euch zu Heer!  
*Er schwingt den Hammer.*  
Auf des Hammers Schwung  
schwebet herbei!  
Dunstig Gedämpf!  
Schwebend Gedüft!  
Donner, der Herr, ruft euch zu Heer!  
Heda! Heda! Hedo!

*Donner verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke. Man hört Donners Hammerschlag schwer auf den Felsstein fallen. Ein starker Blitz entfährt der Wolke; ein heftiger Donnerschlag folgt. Froh ist mit im Gewölk verschwunden.*

**DONNER** unsichtbar  
Bruder, hieher!  
Weise der Brücke den Weg!

Plötzlich verzieht sich die Wolke;  
Donner und Froh werden sichtbar: von ihren Füßen aus zieht sich, mit blendendem Leuchten, eine Regenbogenbrücke über das Tal hinüber bis zur Burg, die jetzt im Glanze der Abendsonne strahlt. Fafner, der neben der Leiche seines Bruders endlich den ganzen Hort eingerafft, hat, den ungeheuren Sack auf dem Rücken, während Donners Gewitterzauber die Bühne verlassen.

**FROH** der der Brücke mit der ausgestreckten Hand den Weg über das Tal angewiesen, zu den Göttern  
Zur Burg führt die Brücke.  
leicht, doch fest eurem Fuß:  
beschreitet kühn  
ihren schrecklosen Pfad!

Wotan und die andern Götter sind sprachlos in den prächtigen Anblick verloren.

**WOTAN**  
Abendlich strahlt  
der Sonne Auge;  
in prächtiger Glut  
prangt glänzend die Burg.

In des Morgens Scheine mutig erschimmernd lag sie herrenlos, hehr verlockend vor mir. – Von Morgen bis Abend, in Müh und Angst nicht wonnig ward sie gewonnen! Es naht die Nacht: – vor ihrem Neid biete sie Bergung nun.

*Wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen.*

So grüß ich die Burg,  
sicher vor Bang und Grau'n! –

*Er wendet sich feierlich zu Fricka.*

Folge mir, Frau!  
In Walhall wohne mit mir!

**FRICKA**

Was deutet der Name?  
Nie, dünkt mich, hört ich ihn nennen.

**WOTAN**

Was mächtig der Furcht mein Mut mir erfand,  
wenn siegend es lebt,  
leg es den Sinn dir dar.

*Er fasst Fricka an der Hand und schreitet mit ihr langsam der Brücke zu; Froh, Freia und Donner folgen.*

**LOGE** im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend  
Ihrem Ende eilen sie zu,  
die so stark im Bestehen sich wähnen. –

Fast schäm ich mich mit ihnen zu schaffen;  
zurleckenden Lohe mich wieder zu wandeln,  
spür ich lockende Lust:  
sie aufzuzechen,  
die einst mich gezähmt,  
statt mit den Blinden blöd zu vergehn,  
und wären es göttlichste Götter! –  
Nicht dumm dünkte mich das!  
Bedenken will ich's: –  
wer weiß, was ich tu!

*Er geht, um sich den Göttern in nachlässiger Haltung anzuschließen.*

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
in der Tiefe des Tales, unsichtbar

Rheingold! Rheingold!  
Reines Gold!  
Wie lauter und hell  
leuchtetest hold du uns!  
Um dich, du klares,  
wir nun klagen:  
gebt uns das Gold,  
gebt uns das Gold!  
O gebt uns das reine zurück!

**WOTAN** im Begriff, den Fuß auf die Brücke zu setzen, hält an und wendet sich um

Welch Klagen dringt zu mir her?

**LOGE** späht in das Tal hinab  
Des Rheines Kinder  
beklagen des Goldes Raub.

**WOTAN**  
Verwünschte Nicker! –  
zu Loge  
Wehre ihrem Geneck!

**LOGE** in das Tal hinabrugend  
Ihr da im Wasser!  
Was weint ihr herauf?  
Hört, was Wotan euch wünscht: –  
Glänzt nicht mehr  
euch Mädchen das Gold,  
in der Götter neuem Glanze  
sonnt euch selig fortan!

Die Götter lachen und beschreiten mit dem Folgenden die Brücke.

**DIE DREI RHEINTÖCHTER**  
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!

Während die Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang.



# AUTORENBIOGRAFIEN

## MICHAEL P. STEINBERG

ist Direktor des Cogut Center for the Humanities, Barnaby Conrad and Mary Critchfield Keeney Professor of History sowie Professor of Music an der Brown University in Providence. Er ist Mitherausgeber der Zeitschriften *The Musical Quarterly* und *The Opera Quarterly*. Darüber hinaus ist er Vorstandsmitglied des Consortium of Humanities Centers and Institutes (CHCI) und der Barenboim-Said Foundation USA. Als Dramaturg begleitet Michael P. Steinberg von 2010 bis 2013 Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, eine Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden und des Teatro alla Scala di Milano.

Zwischen 1988 und 2005 war Michael P. Steinberg Mitglied des Cornell University Department of History. Er studierte an der Princeton University und der University of Chicago und kehrte später an beide Universitäten als Gastprofessor zurück. In gleicher Position lehrte er auch an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris und der National Tsing Hua University in Taiwan. Michael P. Steinbergs Forschungsschwerpunkt ist die moderne Kulturgeschichte Deutschlands und Österreichs mit einem besonderen Schwerpunkt auf der deutsch-jüdischen Geistesgeschichte und der Kulturgeschichte der Musik. In diesen Themenbereichen hat er zahlreiche Texte verfasst und Vorträge gehalten, so u. a. für die New York Times, das Lincoln Center for the Performing Arts, das Bard Music Festival, das Aspen Music Festival and School und die Salzburger Festspiele. Als künstlerischer Berater ist er für das Teatro alla Scala sowie für die Staatsoper Unter den Linden tätig. Darüber hinaus ist Michael P. Steinberg Mitglied des American Council of Learned Societies, des National Endowment for the Humanities, der John Simon Guggenheim Memorial Foundation und wurde mit dem Berlin Prize der American Academy ausgezeichnet.

Im Jahr 2000 veröffentlichte er das Buch *Austria as Theater and Ideology: The Meaning of the Salzburg Festival* (Cornell University Press), dessen deutsche Ausgabe (*Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele*, Salzburg 2000) mit dem österreichischen Victor Adler Staatspreis 2001 ausgezeichnet wurde. Zu Steinbergs aktuellen Buchveröffentlichungen zählen u. a. *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and 19th-Century Music* (Princeton University Press 2004), *Reading Charlotte Salomon*, gemeinsam herausgegeben mit Monica Bohm-Duchen (Cornell University Press 2006) und *Judaism Musical and Unmusical* (University of Chicago Press 2007).

### BORIS VOIGT

hat an der Universität Hamburg Musikwissenschaft, Soziologie und Philosophie studiert. Über mehrere Jahre arbeitete er dort am Musikwissenschaftlichen Institut in der »Arbeitsgruppe Exilmusik« mit. Zwischen 2001 und 2003 wurde seine Promotion durch ein Stipendium der Friedrich-Naumann-Stiftung gefördert. Seit 2009 nimmt er in Hamburg Lehraufträge in der Historischen Musikwissenschaft wahr. 2010 ist er als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. Er ist Mitglied der Fachgruppe »Musiksoziologie und Sozialgeschichte der Musik« in der Gesellschaft für Musikforschung. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hat er mehrere Lehraufträge an Schulen wahrgenommen.

Arbeitsschwerpunkte liegen auf dem Gebiet der Musikökonomie, der Musikphilosophie und -ästhetik sowie der Historischen Musiksoziologie, zahlreiche Veröffentlichungen zu diesen Themenbereichen, u. a. *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft* (Hamburg 2003), *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften* (Kassel 2008) sowie als Mitherausgeber *Das »Reichs-Brahmsfest« 1933 in Hamburg* (Hamburg 1997) und *Lebenswege von Musikerinnen im Dritten Reich und im Exil* (Hamburg 2000).

### DEREK GIMPEL

studierte Kunst- und Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und Cembalo bei Sieglinde Steitz. Für seine Abschlussarbeit beschäftigte er sich mit Bühnenkompositionen von Wassily Kandinsky. Als Regisseur realisierte er verschiedene Inszenierungen für das Musiktheater im In- und Ausland. Für den in Kooperation des Teatro alla Scala di Milano und der Staatsoper Unter den Linden Berlin entstehenden Ring-Zyklus mit Guy Cassiers ist Derek Gimpel als Artistic Production Manager tätig. Mit Harry Kupfer arbeitete er u. a. bei dessen Wagner-Zyklus an der Staatsoper Berlin zusammen. Von 1996 bis 2001 war er an diesem Haus Regieassistent und Abendspielleiter.

# TOEELHUIS



## EIN HAUS DER KÜNSTLER

2006 wurde der belgische Theatermacher Guy Cassiers zum Künstlerischen Leiter des Toneelhuis in Antwerpen, des größten flandrischen Stadttheaters, ernannt. Zuvor hatte er von 1999 bis 2006 das Ro Theater in Rotterdam geleitet, wo er eine vielgelobte vierteilige Fassung von Marcel Prousts Roman *A la recherche du temps perdu* (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*) realisierte.

In Antwerpen entschied er sich dafür, die klassische Organisationsform eines Stadttheaters mit einem festen Schauspielerensemble und einem oder mehreren ständigen Direktoren durch ein neues Modell zu ersetzen. Guy Cassiers lud verschiedene andere Theatermacher ein, um zusammen mit ihm am Toneelhuis zu arbeiten. Derzeit gehören der Performancekünstler Benjamin Verdonck, die Gruppe Olympique Dramatique, der Stückeschreiber, Regisseur, Essayist und Lyriker Bart Meuleman sowie die Schriftstellerin und Schauspielerin Abke Haring zu diesem Team. Außerdem wirkt der Choreograf Sidi Larbi Cherkaoui als »Artist in residence« am Toneelhuis. Obwohl noch jung, können diese Theatermacher schon auf beachtliche künstlerische Leistungen verweisen. Gemeinsam sind sie das Gesicht des vielseitigen, wandlungsfähigen Toneelhuis.

## EIN HAUS DER UNTERSCHIEDE

Die künstlerischen Ambitionen seiner Mitglieder machen das Herzstück des Toneelhuis aus. Die Kraft ihrer Vorstellung befähigt das Theater. Die Künstler besitzen dabei ihr eigenes, höchst individuelles Profil und pflegen unterschiedliche Ausdrucksformen. Das Toneelhuis profitiert mit Begeisterung von ihrer künstlerischen

Vielfalt. Theater, Tanz, Videokunst Performance, Musik und noch vieles andere: Hier setzen sich alle Künstler gemeinsam an einen »runden Tisch«. Das Toneelhuis ist nicht auf der Suche nach einer spezifischen Theaterform als der einzigen Antwort auf die komplexe Realität unserer modernen Alltagswelt.

Künstlerisch definiert sich das Unternehmen über eine Vielfalt von Antworten. Wie unterschiedlich die Theatermacher auch immer sein mögen, was ihnen allen gemeinsam ist, ist Distanz zu konventionellen Theatersprachen. Oder, um es positiver auszudrücken – sie alle sind auf der Suche nach neuen Formen des Ausdrucks und neuen Formen der Kommunikation mit dem Publikum. So haben wir Guy Cassiers' Anwendungen visueller Techniken und Benjamin Verdoncks urbane Projekte. Sidi Larbi Cherkaoui verbindet als Choreograph verschiedene kulturelle Traditionen miteinander, die Gruppe Olympique Dramatique zeigt Anarchismus, Bart Meuleman die subtile politische Analyse von Sprache und Abke Haring begibt sich auf die Suche in die Abgründe des Unbewussten.

Das Toneelhuis stellt jedem seiner kreativen Köpfe einen gut funktionierenden Rahmen für seine künstlerische Arbeit zur Verfügung. Es begreift sich selbst als eine Institution, die, in übertragenem Sinne, ein Haus mit vielen Räumen ist, aber auch über viele Korridore und gemeinschaftliche Orte verfügt, wo sich die Künstler treffen und gegenseitig besuchen können. Dies führt zu unerwarteten künstlerischen Kooperationen und lässt dies zu einem Ort werden, an dem das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist.

So wie das Toneelhuis ein weitreichendes künstlerisches Panorama verkörpert, ist es ebenso ein einzigartiges Modell, das den Künstlern Raum und Möglichkeit gibt, über sich hinauszuwachsen. »Toneelhuis« ist weder ein Zustand, der gerade an seinem Beginn steht oder gar ein Terminus, sondern vielmehr eine wichtige Übergangsphase, in der substantiell Strukturen befestigt und erweitert werden. Gerade dieser Zustand unterstützt das Werk eines jeden Künstlers und fördert seine Weiterentwicklung.

## **EIN HAUS IN DER STADT, IN BELGIEN UND DER WELT**

Darüber hinaus begreift das Toneelhuis die Stadt Antwerpen, in der es beheimatet ist, als einen natürlichen künstlerischen Lebensraum und sich selbst dabei als Teil des kulturellen Lebens Antwerpens und der urbanen Kultur. Die »Bourla«, die Spielstätte des Toneelhuis, liegt im Herzen der Stadt.

Mit der ihr eigenen Art möchten die Künstler des Toneelhuis diesen symbolischen Ort durch eine große Vielfalt von Produktionen mit Leben füllen und für die Zuschauer bereichern. So versucht man, zeitgemäße Formen der Zusammenarbeit von Künstlern sowie mit sozialen und kulturellen Einrichtungen zu entwickeln. Auf diese Weise wird das Toneelhuis zu einem wichtigen Element im urbanen Netzwerk.

Die Arbeit der Künstler wird nicht nur einheimischen Zuschauern, sondern auch einem auswärtigen, internationalen Publikum präsentiert. So begibt sich das Toneelhuis mit seinen vielfältigen Produktionen auch auf Reisen – und das mit immer größerem Erfolg.

# EASTMAN COMPANY

Die Eastman Company wurde im Januar 2010 gegründet, um die Projekte ihres Künstlerischen Leiters und Choreographen Sidi Larbi Cherkaoui zu realisieren und weltweit bekannt zu machen. Sidi Larbi Cherkaouis Arbeiten bieten dem Publikum ein großes Spektrum von Projekten und Kooperationen, die sich von zeitgenössischem Tanz, Theater, Ballett und Oper bis zu Musicals und anderen Aufführungsformen erstrecken.

Sein hierarchiefreies Denken über Bewegung, Körpersprache und Kultur ist der Grundstein seines künstlerischen Ansatzes und Schaffens. An Sidi Larbi Cherkaouis Geburtsort Antwerpen bilden die Aktivitäten der Eastman Company den Mittelpunkt seiner Arbeit.

Die Eastman Company ist am Toneelhuis Antwerpen ansässig. Darüber hinaus ist Sidi Larbi Cherkaoui Associate Artist am Sadler's Wells Theatre. Die Eastman Company und Sidi Larbi Cherkaoui sind besonders dem Théâtre Royal de la Monnaie/De Munt in Brüssel, der Fondation d'Entreprise Hermès (Frankreich), dem Etablissement Public Du Parc et De La Grande Halle de La Villette (Paris), dem Festival Boulevard (Den Bosch/Niederlande), dem Festspielhaus von St. Pölten, dem Grand Théâtre de Luxembourg und der Fondazione Musica Per Roma (Rom) für ihre kontinuierliche Unterstützung dankbar.

## TEXT- UND BILDNACHWEISE

MICHAEL P. STEINBERG

EIN »RING« FÜR DAS 21. JAHRHUNDERT

Überarbeitete Fassung eines Beitrags für das *Rheingold*-Programmbuch des  
Teatro alla Scala di Milano, Mai 2010. Aus dem Englischen  
übersetzt von Elena Garcia-Fernandez und Tim Weiler.

BORIS VOIGT

»DAS RHEINGOLD«. MUSIK ALS HERRSCHAFTSKRITIK  
UND HERRSCHAFTSAUSÜBUNG

Originalbeitrag für dieses Programmbuch.

DEREK GIMPEL

»WANDEL UND WECHSEL« REFLEXIONEN ÜBER POLITISCHE  
ASPEKTE VON WAGNERS »RING«-KONZEPTION

Originalbeitrag für dieses Programmbuch.

Die ZEITTAFEL sowie die HANDLUNG

erstellte DETLEF GIESE.

Die WAGNER-ZITATE sind entnommen

Richard Wagner: *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. von Sven Friedrich,  
Berlin 2004 (Digitale Bibliothek Bd. 197).

Die Zitate folgen dem ursprünglichen Wortlaut, die Originalbeiträge sowie  
das Libretto der neuen Rechtschreibung.

FOTOS

Brescia Amisano | Teatro alla Scala di Milano

Koen Broos | Toneelhuis

ABBILDUNGEN

Richard Wagner, *Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a. M. 1978.

Abbildung Umschlag Innenseite:

Jef Lambeaux, *Die menschlichen Leidenschaften*, Flachrelief  
Antwerpen, Pavillon des Passions Humaines

Urheber, die nicht erreicht werden konnten,  
werden um Nachricht gebeten.

## *PRODUKTION*

### **MUSIKALISCHE LEITUNG**

Daniel Barenboim

### **INSZENIERUNG**

Guy Cassiers

### **BÜHnenbild**

Guy Cassiers | Enrico Bagnoli

### **KOSTÜME**

Tim Van Steenbergen

### **LICHT**

Enrico Bagnoli

### **VIDEO**

Arjen Klerkx | Kurt D'Haeseler

### **CHOREOGRAPHIE**

Sidi Larbi Cherkaoui

### **DRAMATURGIE**

Michael P. Steinberg | Detlef Giese

## PREMIERENBESETZUNG

**WOTAN** Hanno Müller-Brachmann

**DONNER** Jan Buchwald

**FROH** Marco Jentzsch

**LOGE** Stephan Rügamer

**FRICKA** Ekaterina Gubanova

**FREIA** Anna Samuil

**ERDA** Anna Larsson

**ALBERICH** Johannes Martin Kränzle

**MIME** Wolfgang Ablinger-Sperrhacke

**FASOLT** Kwangchul Youn

**FAFNER** Timo Riihonen

**WOGLINDE** Aga Mikolaj

**WELLGUNDE** Maria Gortsevskaya

**FLOSSHILDE** Marina Prudenskaja

Tänzerinnen und Tänzer der

**EASTMAN COMPANY**

**STAATSKAPELLE BERLIN**

Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden

mit dem Teatro alla Scala di Milano

in Zusammenarbeit mit dem Toneelhuis Antwerpen

PREMIERE

17. OKTOBER 2010

**SCHILLER THEATER**

## *IMPRESSUM*

### **HERAUSGEBER**

Staatsoper Unter den Linden  
Bismarckstr. 110, 10625 Berlin

**INTENDANT** Jürgen Flimm

**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

### **TEXT- UND BILDREDAKTION**

Dr. Detlef Giese

### **MITARBEIT**

Elena Garcia-Fernandez | Tim Weiler

### **GESTALTUNG** scrollan

**DRUCK** Druckerei Conrad

**PAPIER** Presto Bulk

aus nachhaltiger Forstwirtschaft

(100% PEFC-zertifiziert)



IM DRAMA MÜSSEN  
WIR WISSENDE  
WERDEN DURCH DAS  
GEFÜHL.  
DER VERSTAND  
SAGT UNS:  
SO IST ES, ERST WENN  
UNS DAS GEFÜHL  
GESAGT HAT: SO MUSS  
ES SEIN.

*Richard Wagner, Oper und Drama*